

Mistura, pororoca y fantología: una lectura de Paulo Leminski

Recebido 22, ago. 2004/ Aprovado 29, set. 2004

Mário Cámara

Resumo

Sob a invocação de uma espectrologia que com sua irrupção consiga traduzir o tempo, este trabalho procura fazer uma leitura das origens e uma leitura das leituras das origens de Paulo Leminski. Em diálogo e confronto com os escritos que fizeram Caetano Veloso e Haroldo de Campos na ocasião da publicação da primeira coletânea de poemas de Leminski, Caprichos & Relaxos, realizada por uma editora comercial em 1983, ensaia-se outro escrito, narra-se outra origem que inclui como dado fundamental a edição de Catatau, texto de Leminski publicado em 1975 que foi relegado naquelas apresentações. Numa análise textual das apresentações acima mencionadas, podem ser constatadas certas omissões e decisões que constroem apenas uma das imagens possíveis do Leminski escritor e de seu projeto literário. No entanto, partindo dessas apresentações, pode se produzir uma leitura diferente. A proposta é, pois, pensar uma outra origem e construir, desse modo, outra imagem de escritor e outro projeto literário a partir de uma leitura de Catatau que inscreva e devolva a produção literária de Leminski a um lugar "outro" que se situe entre duas dificuldades: a de pertencer a uma vanguarda e a de transcendê-la.

Traçar as linhas dessa colocação, sempre paradoxal, e analisar a obra produzida nessa articulação é o objetivo deste ensaio.

Palavras-chave: *espectrologia; teoria literária; literatura brasileira; vanguarda.*

¿Por qué leer desde el presente dos relatos que aparecieron a modo de presentación en un libro de poesía que Paulo Leminski publicó en 1983? Puesto a enumerar justificaciones tendría varias, porque se trató de su primera publicación fuera de la modalidad de edición de autor, porque fue una recopilación de casi veinte años de poesía y por último porque las presentaciones a las que me refiero llevaban la firma de Haroldo de Campos y Caetano Veloso. Pero por sobre todos esos porqués se alza uno, porque pretendo leer esos relatos para ensayar una invocación y que de este modo aparezca la figura del espectro, es decir de Paulo Leminski, citado y convocado por Haroldo de Campos y Caetano Veloso y vuelto a citar y a convocar en este relato otro.

Si exceptuamos la publicación del libro en colaboración con Jack Pires *Cuarenta cliks em Curitiba*, debieron pasar cinco años para que Leminski volviera a publicar luego de la aparición de *Catatau*. En 1980 editará sus dos primeros libros de poesía *Polonaises* y *não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase*, ambos con la misma modalidad de autoedición que había practicado con *Catatau*. Tenemos, sin embargo, como testimonio de aquellos años de silencio las cartas que enviara a Regis Bonvicino y que éste publicaría en 1992 y republicaría en 1999. Entre las más de cincuenta reproducidas somos testigos de las crecientes diferencias que Leminski tuvo con los integrantes del grupo paulista de Poesía Concreta, Haroldo de Campos y Augusto de Campos; del impacto que tuvo en su vida la música popular brasileña, con especial énfasis en las figuras de Caetano Veloso y Gilberto Gil y del intento de elaboración de un proyecto de escritura que intentara conjugar las premisas de rigor formal de los concretos con la masividad que alcanzaban las músicas de Gil y Caetano. Hasta podríamos afirmar que la creciente consideración de los segundos actuaba en detrimento de los primeros. En aquella correspondencia encontramos numerosas reflexiones sobre el sentimiento actual que le despertaban los concretos:

[...] em muitos momentos de nosso trabalho às vezes mais às vezes menos já consegui ver a fimbria de algo que já não é mais concretismo embora o pressuponha e o tenha deglutido (BONVICINO; LEMINSKI, 1999, p. 42).

[...] descobri: a poesia concreta, para mim, é um cavalo. Para o cavaleiro o cavalo não é a meta. Talvez cavalgando a poesia concreta, eu chegue ao que me interessa (BONVICINO; LEMINSKI, 1999, p. 78).

Y esta última que le servirá como fórmula paradójal: “é preciso ser moleque, ser bem relaxado com rigor” (BONVICINO; LEMINSKI, 1999, p. 78).

En el intento de síntesis de ambas tendencias situó su empresa poética postcatatau.

El Brasil de 1980 era muy diferente al de 1975. La derogación del Acto Institucional N° 5 restaurando los derechos individuales y estableciendo el fin de la censura previa promovió entre otras cosas el surgimiento de nuevas editoriales. En aquel incipiente desarrollo del mercado de libros, la editorial Brasiliense cumplió un papel destacado al relanzar la producción de algunos de los poetas que habían producido durante los años setenta. Como una plataforma bifronte permitió que Ana C. y Francisco Chico Alvim se sumergieran en las aguas nuevas del mercado y al mismo tiempo releyeran y transformaran su trayectoria pasada. Era un momento de balances y nuevos comienzos, de cortes y nuevos inicios. Por Ejemplo, Glauco Mattoso explicaba de este modo el fin de su experiencia con el *Jornal Dobrabil*:

[...] en 1981 cerré el *Jornal Dobrabil* por varios motivos. Porque, a esa altura, el Brasil ya había salido del período crítico de la dictadura, había sido fundado el PT, que es un partido de izquierda, los exiliados habían vuelto al país y la gran prensa, que antes estaba censurada, había absorbido todo aquello que los poetas, los escritores alternativos habían estado haciendo en forma clandestina. Por lo tanto, no había más razón para permanecer distribuyendo clandestinamente folletos. Ya era momento de publicar libros, en cierta forma de posicionarnos u organizarnos mejor, y profesionalizarnos un poco más según nuestras intenciones artísticas, literarias, etc. En esa época, la editorial Brasiliense estaba en su auge, porque publicaba a todos esos autores que antes eran clandestinos (2002, p. 86).

Profesionalizarse, posicionarse, como refiere Glauco Mattoso, formaron parte de los objetivos que perseguía la edición, en 1983, de *Caprichos & relaxos* de Paulo Leminski, quien se transformó, en los hechos, en un escritor profesional, contratado por Brasiliense para escribir poesía y una serie de biografías.¹ Era su oportunidad de ajustar cuentas con el concretismo y poner en práctica su *rigor relaxado*. *Caprichos & relaxos*, tal como lo fueran los libros de Chico Alvim y Ana C., es una recopilación y selección de su poesía producida desde 1964 hasta 1983. El libro estaba compuesto por una selección de poemas de los libros anteriores *Polonaises* y *não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase*, de los inéditos "ideolágrimas", "sol-te", los poemas publicados en la revista concreta *Invenção* y nuevos poemas agrupados bajo el nombre que daba título al libro. Recopilación entonces y selección, *Caprichos & relaxos* rápidamente agotó su primera edición de mil ejemplares y una segunda de tres mil. La editora Brasiliense decidió hacer una tercera tirada de diez mil ejemplares que se agotó al año siguiente.

¹ Paulo Leminski publicó separadamente cuatro biografías: *Cruz e Sousa*, *O negro branco*; *Bashô, a lágrima do peixe*; *Jesus A.C* y *Trótski, a paixão segundo a revolução*.

El libro venía precedido de un curioso texto de Haroldo de Campos que funcionaba a modo de prólogo. Se trataba de un relato de iniciación de Leminski que cito a continuación:

Foi em 1963, na "Semana Nacional de Poesia de Vanguarda", em Belo Horizonte, que o Paulo Leminski nos apareceu, 18 ou 19 anos, Rimbaud curitibano como físico de judoca, escandindo versos homéricos, como se fosse um discípulo zen de Bashô, o Senhor Bananeira, recém-egresso do Templo Neopitagórico do simbolista filelênico Dario Veloso.

Noigandres, com faro poundiano, o acolheu na plataforma de lançamento de Invenção, lampiro-mais-que-vampiro de Curitiba, faiscante de poesia e de vida. Aí começou tudo. Caipira cabotino (como diz afetuosamente o Julinho Bressane) ou polilíngue paroquiano cósmico, como eu preferiria sintetizar numa fórmula ideográfica de contrastes, esse, caboclo polaco-paranaense soube, muito precocemente, deglutir o paulista oswaldiano e educar-se na pedra filosófica da poesia concreta (até hoje no caminho da poesia brasileira), pedra de fundação e de toque, magneto de poetas-poetas.

Das primeiras invencionices ao *Catatau*, da poesia destabocada e lírica (mas sempre construída, sabida, de *fabbro*, de fazedor) ao verso verde-verdura da canção trovadoresco-popular, o Leminski vem chovendo no endomingado piquenique sobre a erva em que se converteu a neoadadêmica poesia brasileira de hoje, dividida entre institucionalizadas marginalidades plácidas e escoteiros orfeônicos, de medalhina e braçadeiras. E é bom que chova mesmo, com pedra e pau-a-pique. Evoé Leminski! (CAMPOS, 1983, p. 7).

La escena que narra dicho relato adquirió un estatuto de origen y fue reescrita y citada por Carlos Avila en "Flashes de uma trajetória" (1989), y por Toninho Vaz en la biografía de Leminski *O bandido que sabia latim* (2001), lo que indica claramente la efectividad del relato y lo tranquilizadores que son los orígenes. Sin embargo, más allá del sesgo decididamente oswaldiano concreto impreso por De Campos, nadie pareció percibir dos elementos en tensión que aparecían allí y deconstruían la escena. Por un lado, la caracterización rimbaudiana de aquel joven. Es decir, la identificación de Leminski con un poeta viajero, cuyo silencio irrenunciable, luego de escritura de *Una temporada en el infierno*, fue leído tiempo después como la decisión de cambiar vida por poesía. Toda una corriente vitalista, que incluye a algunos rockeros americanos de los años setenta, como Jim Morrison y Patti Smith, a los que Leminski escuchaba y leía atentamente, encontraba en Rimbaud un ícono a quien venerar. Por otro, su aparición en un Congreso de Literatura, como lo fue aquella semana, con el objetivo de homenajear a una literatura que se pensaba como un hecho intelectual. Recordemos que el

Concretismo en 1963 si bien había declarado el "salto participante" aún era una vanguardia ortodoxa. Remarquemos entonces el siguiente hecho: Leminski, caracterizado como Rimbaud, no irrumpió en aquellas sesiones con el objetivo de denunciar "el fin de la poesía concreta", o en todo caso su "excesivo intelectualismo" sino para declarar su afinidad absoluta con el proyecto.

Pero esa tensión, vitalismo que homenajea a intelectualismo, tiene una trampa temporal. El Rimbaud curitibano de 1963, a diferencia del Rimbaud francés, aún no era aficionado ni al alcohol ni a las drogas. Era en cambio un saludable egresado de la escuela secundaria que compartía con el francés apenas su juventud. Esa denominación que deja caer Haroldo de Campos delata más sobre la situación presente que sobre la pasada. Es decir, sólo un presente que conoce el alcoholismo de Leminski, cultivado con esmero y con pasión, y que ha leído la anécdota básica de su Cartesius, protagonista de *Catatau*, provisto de una lupa y la pipa cargada de marihuana, permite leer con naturalidad su carácter rimbaudiano, permite no dudar de la narración de Haroldo de Campos. Se trata entonces de un Rimbaud saboreado en los psicodélicos años setenta el que le presta las ropas a este Leminski de los ochenta.

Sin embargo hay algo más. Leminski, tal como dijimos, se forja a través de ese relato un origen pero en él realiza el movimiento inverso al del joven poeta francés. Pues mientras Rimbaud se despidió de la poesía a los 19 años, es a esta edad que Leminski ingresó simbólicamente a ella, apadrinado no tan simbólicamente por los concretos, "Aí começou tudo", dice de Campos. Lo hizo provisto del tesoro que el Rimbaud había ido a buscar en sus peregrinaciones africanas, la vida. Y como todos los tesoros que aparecen en las fábulas resplandecen la narración acude a imágenes y atributos que nos remiten a la luz y a la energía. A diferencia de Torquato Neto, Nosferatu de Ivan Cardoso, suicidado con gas en 1971, Leminski es *lampiro* (luciernaga) *mais que vampiro*. Comparte el ámbito de lo nocturno con aquellos animales pero cargado de luz y energía propias. También resalta De Campos su condición de *judoca* y *faiscante*, de vida y poesía. De vida y de poesía, dice. Y ello significa dos cosas, que la vida que detecta en Leminski es del orden de lo corporal. *Judoca, lampiro*. Es decir, lo que aparece en aquella semana es un cuerpo entusiasta que produce poesía y no un poeta que ha restituido la poesía a la vida. De vida y de poesía, dice de Campos y en esa adición hay una demarcación que Leminski alguna vez intentó borrar diciendo "Vai chegar um dia em que todo o que diga seja poesia". Con esa composición nos relata Haroldo un regreso, siempre inesperado. Con el mismo rango pretende revestirse este nuevo

desembarco. La cabecera de playa ya no es el Congreso de Literatura sino las doradas arenas del mercado.

En aquellas soleadas playas, listo para recibirlo, lo espera otro relato:

Esse livro de poemas é uma maravilha, porque os poemas do Leminski são muito sintéticos, muito concisos, muito rápidos, muito inspirados. Ele é um sujeito gozado. É um personagem muito único, no panorama da curtição de literatura no Brasil. Eu acho um barato. Leminski tem um clima/mistura de concretismo com beatnik. Que é muito legal. "Verdura" é um sonho. É genial. É um haikai da formação cultural brasileira. Deve ser instigante para os poetas do Brasil o aparecimento desses novos poetas todos. Leminski é um dos mais incríveis que apareceram (1983, p. 153 [contratapa]).

Quien lo firma, Caetano Veloso, ya no es el líder del movimiento vanguardista Tropicalia, sino un popular cantante, probablemente uno de los más conocidos de Brasil. Destaquemos la frase elegida por Veloso para iniciar su relato. "Esse livro (el que tenemos en nuestras manos) é uma maravilha". A partir de ese inicio nos damos cuenta que Haroldo de Campos no habló en ningún momento de *Caprichos & relaxos*. Veloso, en cambio, elige focalizar y a partir de allí define. Los poemas del libro son "muito sintéticos", "muito concisos", "muito rápidos", "muito inspirados". Recorre y produce una aseveración tras otra. Si el de de Campos es un macrorrelato panorámico donde se destaca la genealogía concreta-modernista de Leminski, el de Veloso es un microrrelato afinado en ese presente y en ese libro.

Pese a las diferencias que ambos presentan, De Campos y Veloso, comparten una coincidencia agazapada detrás de un verbo que emerge en los dos relatos, "aparecer". Para Veloso Leminski aparece y lo hace como uno de los mejores poetas. Con ese verbo comienza Haroldo de Campos su relato "Foi em 1963, na 'Semana Nacional de Poesia de Vanguardia', em Belo Horizonte, que o Paulo Leminski nos apareceu". Lo inesperado, lo repentino acontecido en 1963, y que esta volviendo a suceder en 1983, cifra su valor en la carga semántica de ese aparecer. En su acepción de "hacerse visible" ese verbo trae consigo un suplemento, una historia que Derrida supo narrar en *Espectros de Marx*, una fantología que recorre y define los contornos del (re)aparecido. "...un espectro es siempre un (re)aparecido. No se pueden controlar sus idas y venidas porque empieza por regresar". (DERRIDA, 1995, p. 25). En su (re)aparecer, rimbaudiano, beatnik, concreto, se activa una circulación fantasmagórica que al mismo tiempo que lo instala lo sustrae de los relatos cerrados y plenos de Haroldo de Campos y Caetano Veloso.

En esa brecha que me proveen los relatos mencionados quisiera instalar mi propio relato, que comienza con una conversación con Regis Bonvicino, quien me dijo que *Catatau* podía leerse como la trayectoria intelectual del propio Leminski, yendo del concretismo hacia el tropicalismo. Indagar en ese trayecto que mencionó Bonvicino supone dos afirmaciones de mi parte, la primera sostiene que la empresa que había significado *Catatau* lo alejaba a la vez que reafirmaba su vinculación en torno al concretismo y a los postulados de las vanguardias en general, es decir de sus dos prologuistas estrella en *Caprichos & relaxos*. La segunda, que lo nuevo en *Catatau* no reside sólo, como insistió la crítica, en sus procedimientos. Doy una forma final a mi afirmación inicial: con pero también contra aquellos postulados concretistas trabajó Leminski. Y para ello me valgo nuevamente de sus cartas y del axioma definidor allí acuñado que lo conduciría hacia aquel deseado objetivo "relaxado con rigor" o como diría luego "rigorosamente espontâneo", procurando de este modo conjugar la tensión que se detecta en el relato hecho por Haroldo de Campos, vitalismo que homenaja a intelectualismo. Reparo en la formulación retórica de la frase: rigurosa espontaneidad, se trata de una contradicción léxica y por lo tanto de un oximoron ¿será también una paradoja?, me pregunto.

Bonvicino señaló que Leminski trabajó "entre prosa e poesia; entre estamentos da cultura, como erudito e popular; entre "áreas de conhecimento, como historia e filosofia; entre informação e comunicação; entre legível e ilegível" (BONVICINO; LEMINSKI, 1999, p. 9). En la misma dirección Romulo Valle Salvino, refiriéndose a *Catatau* señaló

[...] nada se pretende inteiro nele, talvez num reconhecimento da impossibilidade de dar conta de qualquer inteireza. As idéias de Descartes são quebradas, estilhaçadas e misturam-se a citações oriundas dos mais diferentes universos, reunindo história, literatura e filosofia[...] (VALE SALVINO, 2000, p. 54).

Una provisional aproximación al enunciado que me ocupa: rigurosa espontaneidad, debe entonces tener en cuenta lo mencionado: el trabajo en un espacio que por ahora definiré como "entre". Dicha idea también había sido definida por Silviano Santiago en 1971 en su bello artículo "El entre lugar del discurso latinoamericano" y se inscribe en una tradición en la que de modos diversos, muchas veces opuestos entre si, se intentó dar respuesta a la ubicación americana en relación a lo otro, leasé la tradición, los impulsos modernizadores europeos, los cánones literarios, etc. Jorge Luis Borges, Oswald de Andrade y hasta Angel Rama, son apenas algunos de los nombres que se pueden citar.

¿Qué clase de entre lugar me planteaba Leminski? ¿era lo señalado por Bonvicino y Valle Salvino una manera de responder a lo otro? En un artículo publicado incluido en la segunda edición de *Catatau* Paulo Leminski había afirmado

[...] um quadro de Matisse não é portador de mais informação do que uma tela de Rembrandt. O teatro de Brecht não é superior ao de Sófocles. Um filme de Godard não abole (suprime) a existência do 'Cidadão Kane'. Uma canção de Caetano ou uma opera de Arrigo Bernabé não são, necessariamente, melhores que uma canção de Ismael Silva ou de Dolores Duran [...], [y agregaba:] A arte não avança, indo para a frente, como as pernas quando caminham. Avança para todos lados, como a pele num dia de muito frio ou muito calor.

La cita precedente contenía una crítica al concepto de evolución aplicado al arte. Su cronología sucesiva y tranquilizadora era cambiada por un presente liberador pero ominoso al mismo tiempo. Leminski afirmaba "vivemos numa época total. Não tem mais essa de passado, presente e futuro. Artisticamente, vivemos a contemporaneidade absoluta" (BONVICINO; LEMINSKI, 1999, p. 24-25).

Esa afirmación fue sostenida por una militancia micropolítica que usó el alcohol, las drogas y el trabajo para los medios de comunicación de masas como un modo de configurar sus propias percepciones temporales, en palabras de Virilio, una verdadera *dromosferia* (VIRILIO, 1997, p. 55), que escenificó en una transhumancia urbana, interurbana² y cultural.³ El sometimiento intenso a esos disparadores de diversas percepciones temporales (la droga, el alcohol y los medios masivos de comunicación) fue su respuesta a una historiografía literaria heredada y asfixiante. En esa carrera,⁴ a la que dedica su vida, amplia, y por lo tanto destruye, el *paideuma* de los concretos. Ampliación y destrucción o como él mismo definió para referirse a su relación con el movimiento de poesía concreta *aufhebung*, concepto hegeliano que significa aniquilar y mantener a la vez. La *dromosferia* es entonces la dificultad creciente de pertenecer a una vanguardia, la concreta, pero también de construir un proyecto que se sitúe más allá de ella.

En ese dromos o carrera, que es en verdad un desplazamiento multidireccional, Leminski intenta construir su poética, es decir entre las dificultades que imponía lo experienciable y la tradición. En esa grieta y por ella, que finalmente hace carne en su cuerpo y lo destruye, Leminski produce. Las doscientas páginas sin párrafos de su *Catatau* se construyen allí, en el centro de una experiencia ciega que no puede alumbrar una tradición sin dañarla, en el medio de una tradición que parece irremediablemente vaciada de experiencia. En este sentido, Antonio Riserio ha señalado que "Leminski sintió la influencia

² Son múltiples los desplazamiento de domicilio y de ciudad en la vida de Leminski.

³ Leminski escribió para el periodismo, condujo un programa de televisión, escribió biografías de Trostky, Cristo, Cruz e Sousa y Basho, tradujo a Petronio, Lennon y Joyce, entre otros, escribió teatro, novelas infantiles.

⁴ Peter Sloterdijk define a Foucault como un atleta de la vida y de las bibliotecas. La misma definición podría utilizarse con Leminski.

de Donald Keene y Haroldo de Campos, pero también la de Daisetz Teitaro Sukuzi. Es evidente que hay en su orientalismo, señaló, la marca 'esprit de geometric' del concretismo, rebrillando con nitidez en el plano piloto para poesía concreta. Y es evidente que existe también un influjo contracultural, mezcla de satori y LSD, rock y zen" (1990, p. 12). Para decirlo de un modo sencillo, la tradición de la que había surgido era demasiado concreta para que Leminski intentara subsumirse en el descubrimiento de la armonía del mundo como propone, por ejemplo, el satori pero su cuerpo era demasiado alcohólico para abjurar de una existencia sedienta de experiencias. Ese enclave no ofrecía las tentadoras ventajas del entrelugar latinoamericano, ni las sabrosas digestiones antropofágicas, ni la saludable mistura proclamada por Veloso, esa brecha era un río tempestuoso, que Leminski llamó *pororoca*, cuyo significado es, precisamente, cruce de ríos tempestuosos. De este modo vuelvo a intentar definir lo "riguroso espontáneo" como la búsqueda infinita de un punto de consistencia que aniquilase en la tradición heredada aquello que se había fosilizado,⁵ pero que al mismo tiempo le devolviese una inteligibilidad que permitiese restituirla en la corriente del presente.

El movimiento se revela como ausencia total de movimiento

Cuenta Pablo Capistrano en su ensayo *Desconstruyendo o filósofo* (2001) que Adrien Baillet (1649-1706), autor de primera biografía de Descartes, afirma que el filósofo se encontraba en un estado de profundo delirio en el momento de producir su *Discurso del método*. Tres sueños consecutivos habrían de llegar para indicarle, según el propio Descartes manifestó, que se encontraba en un momento crucial de su vida. En el primero de ellos surgían demonios que rodeaban su cama y acababa con el lado derecho de su cuerpo paralizado. Desvanecidas las criaturas infernales, era de inmediato fustigado por una ráfaga de viento que lo hacía girar tres o cuatro veces sobre el pie izquierdo. Ya despierto, Descartes intentó rezar, sin demasiado éxito y reflexionar sobre el significado del sueño convenciéndose de haber cometido algún pecado contra Dios.

En el segundo sueño, continua Capistrano, Descartes era sorprendido por el estruendo de una violenta tormenta eléctrica. Sin embargo, al abrir los ojos no lograba distinguir si lo había soñado o no. En un tercer sueño observaba, no sin inquietud, que sobre una mesa reposaba una enciclopedia o diccionario, seguido por un libro cuyo título era *corpus poetarum: quod vitae sectabor iter?* (qué camino seguir en la vida). En ese instante, como surgido de la nada, un hombre hablaba de los

⁵ El aniquilamiento debe ser entendido como defensa y ataque al mismo tiempo.

Idilius de Ausonius y le entregaba unos versos que comenzaban del siguiente modo "est et non" (es y no es). Mirando el libro en busca de los Idilios pretendía preguntar al hombre que había hablado, dónde lo había conseguido. De inmediato el libro se desvanecía.

Al margen de la veracidad o no de estos sueños quiero destacar que Descartes comenzó su obra asediado por demonios, procurando un punto de anclaje en un mundo que atravesaba una profunda crisis política y religiosa. La búsqueda supuso emprender un camino introspectivo para construir ese punto de anclaje, que resultaría en nuestro tan famoso *cogito*. Leminski vuelve a colocar a Descartes en el momento anterior a su exitosa duda y lo rodea de los demonios que precedieron a su introspección. De este modo, el trópico y un discurso compuesto de decenas de refranes populares, slogans publicitarios y citas eruditas, palabras portmanteau, infinidad de paronomasias y paradojas, grandes porciones de latín, holandés antiguo y polaco se transforman en los demonios que debe afrontar Cartesius. Es decir, ni el trópico es la reposición de un paradigma geográfico ni el montaje y la mistura lingüística son sólo la reutilización del gran archivo de procedimientos que nos legaron las vanguardias. Por ello, el propio Leminski, en respuesta a una crítica realizada por Jacques Brand afirmó

O *Catatau* procura gerar a informação absoluta, de frase para a frase, de palavra para palavra: o inesperado é sua norma máxima. A seqüência 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, novidade vêm, e deixa de ser novidade. O *Catatau* é, ao mesmo tempo, o texto mais informativo e, por isso mesmo, o texto de maior redundância. Tese de base da Teoria da Informação. O *Catatau* não diz isso. Ele é exatamente isso (1989, p. 211).

La respuesta formó parte de un breve ensayo que Leminski incluyó para la reedición de su texto *Catatau*, presionado por aquellos que remarcaban la oscuridad de la novela, llamado "Quinze pontos nas ii". Y nos revela el archivo en toda su monstruosa ambigüedad de riqueza/pobreza.

Frente a ello, deberíamos preguntarnos entonces si *Catatau* es un trabajoso farfulleo que procura jugar con toda norma o una glosolálica respuesta para burlar la ley del padre. Sospecho que no, sospecho que más bien ese farfulleo cartesiano, entretejido por el accionar de otros tres personajes que a continuación detallaré, es lo que de un modo tosco voy a llamar, una *proliferación ordenativa*. El reordenar, el nombrar y el conjurar, son las estrategias utilizadas por Cartesius para

luchar contra "el mal de archivo". Si imagináramos *Catatau* como una batalla, y efectivamente lo es, aunque pacífica, tendríamos dos bandos, cuatro personajes, Cartesius, Artichewsky, Occam y Zenon de Elea. Artichewsky, un soldado polaco, puntúa la espera de Cartesius, y promete un arte de la sutura que no acontece. La ausencia de Artichewsky, o lo que es lo mismo su ebria y muda presencia al final del texto, impide la costura final de esa inestabilidad experiencial-discursiva. En cuanto a Occam, recordemos brevemente que Guillermo de Ockham participó, no sin intensidad, de lo que se dio en llamar "la querrela de los universales", refutando las posiciones Roscellino y Guillermo de Champeaux defendió un nominalismo severo; mientras que Zenon de Elea, como buen discípulo de Parmenides, contribuyó con sus paradojas a que el movimiento sea apenas una de las variantes de la quietud. El nominalismo de Occam, que destruye la ilusión de la referencialidad y por lo tanto la imbricación experiencia/lenguaje y las paradojas contra el movimiento de Zenon, que aporizan las reflexiones evolutivas de los concretos y enloquecen a la teoría de la información defendida por ellos, se convierten en aquellos conceptos que desteben una y otra vez los intento de sutura de Cartesius. Batalla irresoluta, sería entonces *Catatau*. El conjurado, el ordenado, el suturado: cirugías (im)posibles que Cartesius (no) lleva a cabo; la invocación, el desorden, la herida, son las respuestas (im)posibles a aquellas cirugías.

Catatau es una de las travesías leminskianas. Su atravesar, es decir su rigurosa espontaneidad, descompone el movimiento para transformarse en una espera, en un estar siempre al borde de la modernidad como aquello que nos exige su trascendencia al mismo tiempo que nos la niega. En esa quietud tempestuosa, evidentemente una paradoja, en ese "entre cuerpo y obra", Leminski piensa un *Catatau*, que como explicara Haroldo de Campos,⁶ significa, entre otras tantas definiciones: "sujeto de pequeña estatura" y también "coisa grande e volumosa" (1989), en el intento de conciliar esas nociones, entre el sujeto y la cosa, entre el pasado y el futuro, se levanta aquel discurso, apenas un fragmento de vida, una fuerza de la que pretendí determinar su origen pero de la que no me atrevo a predecir su trayectoria, en esa impredeción propongo este relato, situado entre De Campos y Veloso.

⁶ La cita de Haroldo de Campos se refiere a su artículo *Uma leminskiada barrocelica*. El mismo apareció pocos meses después de la muerte de Leminski y, a excepción del texto que integró *Caprichos & relaxos*, fue lo único de que de Campos escribió sobre Leminski. El hecho que haya escogido hablar de *Catatau* como un modo de homenaje póstumo reafirma mi hipótesis de que, más que una mención, se trató de una exclusión.

Abstract

Under the appealing to spectrology, this piece of work presents a re-reading of the origins of writer

Paulo Leminski, in a dialogue and confrontation with the introductions that Caetano Veloso and Haroldo de Campos made in 1983 for the first compiled edition of his poems, Caprichos & Relaxos.. This "first" presentation of Leminski's writings turns down another origin, which was the publishing of his novel Catatau in 1975.

So, reading those introductions, which dim from the previous edition of a novel, and restoring this novel piece in the genealogy of Leminski's works, we bring forth not only a shaded "another" origin, but "another" writer and a whole "different" literary project, inscribing Leminski in an awkward new place into the brazilian literary field. Finally, we tried in this peace of work to outline the paradoxical situation he assumed within this field, varying between his difficult link to the avant-garde and his need of transcending it.

Keywords: Spectrology; literary theory; brazilian literature; avant-garde.

Referências

AVILA, Carlos. Flashes de uma trajetoria. Disponível em: <<http://planeta.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/ensaio27.htm>>. Publicado originalmente em *Revista USP*, São Paulo, set./nov. 1989.

BONVICINO, Regis ; LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionario*. São Paulo: Editora 34, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. Uma leminskiada barrocodelica. Disponível em: <www.planeta.terra.com.br/arte/PopBox/Kamiquase/ensaios.htm>. Publicado originalmente em *jornal Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2 set. 1989. Caderno Letras, p. G4.

CAPISTRANO, Pablo. Deconstruindo o filósofo. In: _____. *Descoordenadas cartesianas: Em três ensaios de quase filosofia*. Natal: Sebo Vermelho, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Barcelona: Paidós, 1995.

LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. Londrina: Sulina, 1989.

_____. Quinze pontos nos iis. In: _____. *Catatau*. Londrina: Sulina, 1989.

_____. *Caprichos & Relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

- MATTOSO, Glauco. Lo que se dobla ya no puede ser doblado. *Tsé-Tsé*, Buenos Aires, n. 11, p. 84-89, 2002.
- RISERIO, Antonio. Paulo Leminski e as vanguardas. *Bric a Brac*, Brasília, n. IV, p.11-13, 1990.
- VALE SALVINO, Romulo. *Catatau: as meditações da incerteza*. São Paulo: Educ, 2000.
- VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. São Paulo: Record, 2001.
- VIRILIO, Paul. *La velocidad de la desaparición*. Buenos Aires: Manatíal, 1997.