

Sou Catatau: logo ex-isto

I am Catatau: therefore, ex-ist

Dalva de Souza Lobo

Universidade Federal de Lavras

Resumo: Este artigo tematizou a tradução intersemiótica a partir da transposição de Catatau, de Paulo Leminski para o cinema, com o Ex-isto, de Cao Guimarães. O problema norteador foi a construção do som-silêncio/ruído-silêncio em ambas as matrizes de linguagem, assumindo como objetivos identificar as características performáticas da personagem e analisar fragmentos da obra e do filme, considerando as fronteiras e convergências possíveis. Mobilizamos os conceitos de voz, performance e ruído, em Zumthor e Russolo, e de rizoma, em Deleuze e Guattari. Como resultado apontamos que a tradução intersemiótica promoveu o pensar dialético sobre o ato intersemiótico do qual derivam várias perspectivas.

Palavras-chave: Catatau; Tradução intersemiótica; Ex-isto; Performance de voz

Abstract: O This article focuses on intersemiotic translation from the transposition of Catatau, by Paulo Leminski, to the cinema, with Ex-isto, by Cao Guimarães. The guiding problem was the construction of sound-silence/noise-silence in both language matrices, assuming as objectives to identify the character's performative characteristics and to analyze fragments of the work and the film, considering the possible borders and convergences. We mobilized the concepts of voice, performance and noise, in Zumthor and Russolo, and rhizome, in Deleuze and Guattari. As a result, we point out that intersemiotic translation promoted dialectical thinking about the intersemiotic act from which various perspectives derive.

Keywords: Catatau; Intersemiotic translation; Ex-isto; Voice performance

Considerações iniciais

No contexto da geração do “desbunde”, muitas obras e poetas marcaram o momento crítico que grassava o país e, mediante uma linguagem mais porosa e não academicista, propuseram uma forma de compreender a si mesmos e ao próprio contexto em que se encontravam.

A obra *Catatau*, do poeta curitibano Paulo Leminski, traz essa marca histórica e estética, considerando o fato de que foi gestada por oito anos, vindo à luz em 1975, no contexto ditatorial, portanto. Nesse contexto, a verbosidade empreendida pela narrativa e o próprio layout do livro, não formatado segundo estética convencional, expressam a contravenção ao *recta-ratio*, ao deslocar um fato histórico ocorrido no país em meados do século XVII e conferindo a ele um outro viés a partir do qual se pode examinar a linguagem e o pensamento que constituem a fabulação do personagem *Renatus Cartesius*, nome por si já provocador.

Desse modo, dois movimentos animam narrativa de *Catatau*: o extroverso, decorrente da realidade extratextual, pautada no fato histórico, quando ocorreram as invasões holandesas no Brasil, entre os anos de 1630 a 1654, período em que, o então conde alemão João Maurício de Nassau, trouxe para Recife muitos fidalgos, intelectuais, sábios, geógrafos, matemáticos e físicos, com o intuito de mapear a fauna, a flora e a língua nativa.

Quanto ao movimento introverso, o start se deu a partir de uma aula de história do Brasil ministrada por Leminski, em meados de 1966, quando pensou na hipótese de o filósofo francês René Descartes ter vindo ao Brasil junto com os intelectuais trazidos por Nassau. A hipótese, por ele mesmo denominada hipótese-fantasia, foi o mote que deu origem ao *Catatau*, cujo título, inicialmente, seria *Zagadka*, palavra que significa enigma, em russo-polonês, conforme contou o amigo e biógrafo do poeta, Toninho Vaz (2009).

Todavia, após várias idas e vindas pelo Solar da Fossa, local onde habitou por algum tempo, Leminski acabou por adotar o nome de *Catatau*, devido ao fato de que os moradores do Solar, ao vê-lo com as folhas avulsas, saudavam-no com um alto “Lá vem o Leminski com aquele *catatau* embaixo do braço” (VAZ, 2009, p. 109.)

Nasceu, assim, um texto movente sob a égide do fracasso da lógica cartesiana, possibilidade vislumbrada pelo autor curitibano, levando em conta o país tropical em que o filósofo René Descartes teria aportado e que o teria impactado com sua fauna e flora exuberantes. Não bastasse a fauna e a flora, outros estranhos e ruidosos sons, somados ao calor excessivo, acabam por comprometer linguagem e pensamento e é nessa perspectiva que se busca compreender a configuração da relação som-silêncio/ ruído-silêncio.

Se ao texto impresso cabe o exercício da leitura vocalizada como potência, considera-se que ao ser traduzido em linguagem cinematográfica, esse exercício se torna potência criadora, parafraseando Nietzsche, na medida em que expressa hipercodifica voz, corpo, gestos, ruídos e silêncios.

Partindo de tal consideração, importa compreender, então, de que forma se constitui a relação entre do som-silêncio/ruído-silêncio no contexto da tradução intersemiótica, e que, nos limites desse trabalho, se volta exclusivamente ao diálogo entre obra impressa e o filme *Ex-isto*, de Cao Guimarães, lançado em 2010, para o projeto *Iconoclássicos*, do Itaú Cultural. Nesse contexto, destacam-se como

objetivos, analisar fragmentos da obra impressa e identificar características performáticas em ambas as matrizes de linguagem.

Adentrando o labirinto

Um papagaio pegou meu pensamento (CATATAU). Com base na afirmativa “ergo su, aliás, Ego sum Renatus Cartesius, cá perdido, aqui presente, neste labirinto de enganos deleitáveis” (LEMINSKI, 1989, p. 13), o filósofo Cartesius, tomado pelas ervas ministradas pelos tupinambás e sob o efeito do sol escaldante, vê-se diante de um cenário inusitado: os trópicos brasileiros, especificamente em Olinda, no Recife. Nota-se que nada é gratuito em Catatau, haja vista o nome do personagem, Renatus, palavra de origem latina que remete a “renascido” conotando o renascimento decorrente da constante metamorfose operada pela angústia diante do fracasso da lógica cartesiana no calor tropical.

Além disso, ao que parece, ele está sentado, provavelmente em uma árvore, à espera de alguém que lhe explique o que aconteceu enquanto está a “considerar o cais, o mar, as nuvens, os enigmas” (LEMINSKI, 1989, p. 13).

Sobre essa espera, trata-se de Artyczweski, alusão à importante figura no contexto extroverso, a saber, o general polonês Kristof Arciszewski, integrante da tropa de Nassau, cujo nome é grafado de formas diferentes ao longo da narrativa de Leminski. Esperar pelo general significa ser resgatado desse novo mundo e, conseqüentemente, recuperar a lógica, os conceitos e pensamentos anteriores, no entanto, aí reside uma contradição, pois o personagem reconhece estar num labirinto de enganos deleitáveis, como já dito.

O que se pode depreender é que existe o desejo de o personagem desbravar esse universo, ainda que o impacte a exuberância da flora e fauna que contempla com as lentes de sua luneta. São estes alguns dos enigmas que confundem seu pensamento, antes tão exato fazendo-o perceber que “tudo o mais que sei não cabe no que digo, já não há mais o que eu havia dito” (LEMINSKI, 1989, p.19), e nessa perspectiva reitera a impossibilidade do discurso lógico, linear, agora contraposto a uma nova estética da linguagem e do pensamento constantemente em metamorfose labirinto adentro, visto que neste são requisitos “perder-se, a ausência de mapas, miopia teórica e movimento” (CALBRESE, 1987, p. 49), exatamente como mostra o personagem que se encontra perdido:

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” (LEMINSKI, 1989, p.13)

Uma vez nesse labirinto, outra novidade: Occam, o monstro que metaforiza uma entidade perturbadora a qual desestabiliza a linguagem e o pensamento de Cartesius. “Olho bem, o monstro. O monstro vem pra cima de mim. Encontro-o.[...]. Não consigo entender o que digo, por mais que persigo” (LEMINSKI, 1989, p. 18).

Descentrados pensamento e linguagem, emergem outros caminhos e formas de pensamento que se instituem para além das convenções linguísticas, levando Cartesius a constatar que

ACONTECEU ALGO DE INACONTECÍVEL. Minha situação é perigosa. Não tenho boa impressão das coisas: impressiono-me facilmente. Nada me justifica. Para que falar do que não concerne? Resta a memória intacta. Membro e deslembro umas coisas. (LEMINSKI, 1989, p. 97)

O falar acaba por perder o sentido na medida em que não pode mais expressar o sentimento e pensamento que acometem o personagem, assim, eleva-se a voz junto aos ruídos e silêncios do labirinto, revelando a nova estética da linguagem, conforme assevera o pesquisador das poéticas da voz e do Medievo, Paul Zumthor, para o qual,

A relação da voz com o ruído é uma das dimensões da poesia oral. Tende a recuperar todo o universo sonoro. Essa recuperação assume, por vezes, um aspecto agônico, conflitual. (...). O efeito poético é tanto mais forte quanto melhor soa a voz: nos interstícios da linguagem imiscui-se, pela operação vocal, o desejo de se desvencilhar dos laços da língua natural, de se evadir diante de uma plenitude que não será mais do que pura presença. (ZUMTHOR, 2005, p.91-145).

Para Zumthor, a voz significa mais do que a simples oralização porque traz em seu bojo toda a dimensão social, cultural, emocional implicando o corpo em sua totalidade, daí considerá-la como performance. Obviamente, como ele disse, a voz é uma das dimensões da poesia oral, o que em Catatau significa a voz performática do personagem.

Ainda na perspectiva zumthoriana, a voz integra os gestos, os ruídos, os silêncios, configurando uma “voz em performance que implica energias vitais do corpo, das emoções, do pensamento” (LOBO, 2012, p. 14), como ocorre com Cartesius, para o qual nada mais é certo e sabido já que nos trópicos recifenses impera o refluxo linguístico se opõe a si mesmo, operando novas lexias, por vezes não facilmente articuláveis, uma vez que,

O texto escrito, não mais me entendi naquela artimanha. Larguei de floretes para pegar na pena, e porfiam discretos se a flor e a pluma nos autorizam mais às memórias. Hoje já não florescem em minha mão. Meti números no corpo e era esgrima, números nas coisas e era ciência, números nos verbos e era poesia. (LEMINSKI, 1989, p. 149)

Mais do que operar novas lexias, Cartesius corrompe, também, o código que orienta o pensamento, por isso ele desmembra e deslembra de modo que sua voz, não mais inteligível, amplia-se e amplifica-se no interior do labirinto de linguagens não previstas ou previsíveis. Dito de outro modo, a voz do personagem, enquanto performance, rizomatiza-se por espaços em devir. Do ponto de vista do rizoma, é justamente no contexto dessa voz que ele se coloca, pois expande o som para além da oralização, o que resulta em verborragia sonora. Essa questão é de extrema relevância, sobretudo quando se trata da tradução intersemiótica, posto que,

Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Cada cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos. Um método do tipo rizoma é obrigado a analisar a linguagem efetuando um descentramento sobre outras dimensões e outros registros. (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p.15-16).

Levando em conta o descentramento da linguagem, compreende-se que ao ser traduzido em linguagem fílmica, a obra opera outras dinâmicas, já que implica montagem, decupagem, planos, entre outras técnicas que potencializam a performance, pois,

O cinema não é apenas a câmera, é a montagem. E a montagem é indubitavelmente uma construção do ponto de vista do olho humano, ela deixa de ser uma construção do ponto de vista de um outro olho, e é pura visão de um olho não-humano, de um olho que estaria nas coisas. (DELEUZE, 1983, p. 96)

Se no labirinto rizomático de Cartesius vários Teseus se movimentam, no tecer de suas tramas, as linhas ou fios entrelaçam-se ao som, ruído e silêncio, tornando-se ora linhas de fuga, ora de sedimentação, é nessa direção que seguem as interlocuções do personagem, as quais, no filme se redimensionam em função dos elementos que constituem esse dispositivo.

O diálogo intersemiótico – traduzindo a linguagem

Saber não basta, carece corromper, comprometer e ameaçar o que existe (CATATAU). O diálogo entre obra literária e cinema consiste na tradução intersemiótica conjugada pelo dispositivo cinematográfico em cuja linguagem se assentam movimento, texto, ruídos, silêncio, gestos os quais, por sua vez, na obra impressa demandam mais da imaginação criadora e criativa do leitor. Isso não quer dizer que o cinema tenha mais valor que a obra impressa, ou seja, não se trata de comparar o grau de sofisticação de ambos os registros, mas, sim, de propor o diálogo, tendo em vista que cada qual, considerada sua especificidade, lida com imagem, porém de modo diferente. O que se modifica é a forma como esses dispositivos (livro e cinema) operam os significantes.

O cinema, como imagem em movimento, lida simultaneamente com as várias semioses (câmera, luz, imagem, texto, gesto, som, silêncio, etc), enquanto que o imagético textual do registro impresso busca, mediante as figuras de linguagem e de outros recursos, despertar a criatividade do leitor para que este possa construir tal movimento. Obviamente um livro pode conter imagens, no entanto, apesar do potencial, ainda são imagens estáticas as quais dependem mais da imaginação do leitor para preencher os horizontes de sentido a partir de sua leitura.

Reitera-se, aqui, a não supervalorização de um dispositivo em detrimento de outro, mas a potencialidade alcançada pela tradução intersemiótica da obra leminskiana para o filme o Ex-isto, motivo pelo qual é pertinente trazer alguns elementos que concorrem para o diálogo intersemiótico aqui proposto.

Partindo da definição apontada pelo pesquisador e teórico dos estudos cinematográfico, Ismail Xavier, segundo o qual, o filme

é constituído de sequências – unidades menores dentro dele, marcadas por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa. Cada sequência seria constituída de cenas – cada uma das partes dotada de unidade espaço-temporal. Partindo daí, definamos, por enquanto, a decupagem como o processo de decomposição do filme (e portando, das sequências e cenas) em planos. (XAVIER, 2008, p.27) (grifo e parênteses do autor).

Compreende-se que um filme se compõe de várias cenas que podem ser editadas, conforme o interesse do diretor, produtor ou de outros que estejam envolvidos com a construção fílmica e que, cada cena corresponde uma relação de tempo e espaço, ao que se denomina plano, ou seja, “o plano corresponde a cada tomada de cena, isto é, à extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo de imagem (XAVIER, 2008, p.27).

Esse fator é extremamente relevante, pois são os planos os responsáveis pela forma como a narrativa se constituem. E tão importante quanto os planos, são os ângulos, que tratam da posição adotada pela câmera para captar determinada cena.

Entre as técnicas que configuram a linguagem cinematográfica, a decupagem, isto é, a decomposição é uma das mais importantes na medida em que registra um ponto de vista ao qual se soma o ângulo sob o qual esse ponto de vista é adotado.

Na produção do *Ex-isto* (2010), de Cao Guimarães, os cenários inscrevem o real a partir de uma perspectiva semelhante àquela adotada pelo cinema novo, cuja prerrogativa era, usando as palavras do cineasta Glauber Rocha, “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. É dessa forma que se nos apresenta a experiência de *Renatus Cartesius*.

Alucinado pelo sol escaldante dos trópicos recifenses, o personagem, representado pelo ator João Miguel, desembarca de um barco de pequeno porte, quase uma canoa, seguindo do rio para as ruas de Recife. O silêncio de quem observa o cenário concorre com os pensamentos-vozes que emanam o “Sou René Descartes, com a graças de Deus. Ao inteirar-me disso, estrarei inteiro” (LEMINSKI, 1989, p.27) em contraposição ao “Ergo sum” que adentrará o labirinto de enganos deleitáveis.

Nas cenas abaixo, (fig.1) o rosto do personagem, filmado em primeiro plano (close up) aponta para o pensamento acima mencionado, ou seja, mais importante do que o local em que se encontra, nesse momento é o registro do sujeito sobre o objeto, no caso, o rio por onde navega, que se coloca como ponto de vista. É desse modo que o personagem reitera sua apresentação “Sou René Descartes” visualmente, estabelecendo com o leitor/espectador o diálogo.

Logo em seguida, a câmera se distancia do rosto para apresentar o espaço no qual *Cartesius* viverá suas agruras. O rio e a pequena canoa, em vez de um pomposo navio, conotam o adentramento no labirinto de enganos no qual ele mergulhará.

Ao privilegiar o cenário em detrimento do sujeito dessa vez, mediante o plano médio ou de conjunto, o filme apresenta ao espectador o labirinto que seguirá da floresta tropical para a urbanidade.

Figura 1 – Frame 1 do Trailer de Ex-isto (2010)



Fonte: EX ISTO (2010)

Figura 2 – Frame 2 do Trailer de Ex-isto (2010)



Fonte: EX ISTO (2010)

Seguindo adiante, na cena abaixo (fig.3), há um corte de cena mostrando o personagem sobre a árvore da qual ele examina o cenário, revelando mudança já na roupa; agora só com a camisa sob o calor tropical. A imagem dá indícios de que ele procura ficar à vontade, e isso vai se configurando também em suas palavras e pensamento, cuja rarefação se estende para espaços outros, visto que “os entes de razão estão indo caminho da execução, acontece algo daquilo que eu conto” (LEMINSKI, 1989, p.21).

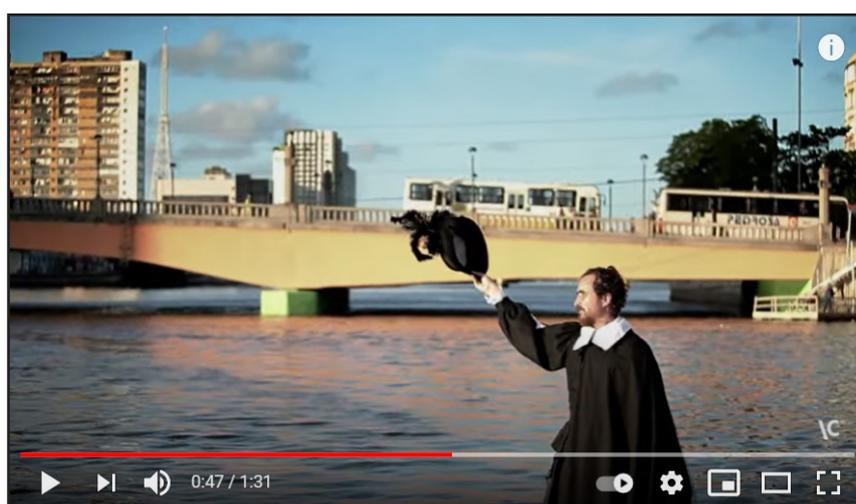
Figura 3 – Frame 3 do Trailer de Ex-isto (2010)



Fonte: EX ISTO (2010)

Na próxima cena (fig.4), Cartesius aparece na cidade contemporânea, na qual ele contempla a considerar o cais, não mais sobre o galho de uma árvore, mas agora representado pela ponte à qual saúda ao chegar/aportar. O diálogo entre a obra impressa, na qual a noção de início, meio e fim não se efetiva com o filme, conota a atualização da linguagem e do pensamento já descentrados e se abrindo ao inusitado pelo labirinto adentro, e nesse caso, a claustrofobia não se dá pelo espaço fechado, mas, antes, pelo espaço sem fim.

Figura 4 – Frame 4 do Trailer de Ex-isto (2010)



Fonte: EX ISTO (2010)

É importante ressaltar que as figuras 3 e 4 denotam o privilégio do espaço em que Cartesius atua, pois, tanto a floresta quanto a cidade apresentam-se como desafios na medida em que “o mundo saiu da cabeça de Deus geometria vista sob a água, começou a ficar torto e eu a ficar tonto” (LEMINSKI, 1989, p.26). Ao que parece, as coisas saem do lugar, entortando seu pensamento, já que “ao largo do fim do mundo, findo, construir cidade” (LEMINKSI, 1989, p.28), mostra-se imprescindível, tanto

quanto o é, desenvolver percepções outras, para além da razão cartesiana.

Nesse contexto, infere-se que a atuação do personagem é da ordem da performance, posto que “a performance “realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade [...] ela não simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela a marca”. (ZUMTHOR, 2007, ps. 31-32). Ao assumir o labirinto como possibilidade de migração, Cartesius vai, paulatinamente, se constituindo como voz autônoma, já deslocada da racionalidade cartesiana que o levaria a pensar com os entes da razão em vez de experimentar o novo.

Desse modo, constituindo-se como voz, ele acaba por compreender o quanto a razão e a experimentação são fundamentais para a compreensão do existir, já que o texto traz artimanhas que não contemplam mais esse sujeito agônico, sim, mas também o sujeito do poético, do inusitado e, por isso, capaz de interagir com o outro experimentando junto a ele, as sensações que poderiam, em outro momento, causar-lhe estranhamento, conforme mostra a cena (fig. 5), abaixo.

Figura 5 – Frame 5 do Trailer de Ex-isto (2010)



Fonte: EX ISTO (2010)

Para além do que pode se anunciar por meio de palavras escritas, o som, o ruído, a voz, esta última ainda que se trate de um monólogo, outra estratégia do filme, visto que o ouvimos as elucubrações do personagem, o que deixa claro sua capacidade de pensar, de sentir e de compreender o movimento entre ambos, apontam para o quanto os sentidos corporais (visão, audição, etc.), potencializam-se, na medida em que não são apenas órgãos de registro, mas de conhecimento e de reconhecimento.

Considerações finais

Levando em conta a perspectiva conceitual e a problematização que nortearam esse trabalho, é possível estabelecer algumas perspectivas de leitura, dentre as quais, destaca-se o quanto a tradução

intersemiótica potencializa o diálogo entre diferentes linguagens. E, especificamente no caso do objeto proposto, nota-se que a relação entre som/silêncio-ruído-silêncio é dialógica na medida em que a obra de Leminski, uma vez traduzida em filme, aponta para a questão da performance que, por se configurar em duas semioses diferentes reitera a amplificação do que se percebe como texto, criando novas epistemologias em função das possibilidades de articulação.

Ressalte-se que obviamente uma matriz de linguagem (escrita) não exclui as outras, pois é justamente a interface na qual os ritmos do corpo se colocam como concretização e energia que derivam o intercâmbio de experiências e de múltiplas linguagens, as quais, atualizam a babel de signos revelando outras poéticas que se rizomatizam, graças ao descentramento propiciados por tais linguagens, enquanto possibilidades em devir.

O personagem Cartesius, cuja narrativa foi analisada análise à luz dos conceitos elencados, revela que o ato de significar está menos preso às palavras, muitas vezes excessivas, do que à própria experiência, nos confirmando em nossa humanidade, cuja existência se concretiza no diálogo, por vezes conflitante entre razão, sentimento, sensação, ruído, silêncio, e todas as energias que nos mobilizam, tanto em relação à nossa babel interior, quanto em relação àquela que social, cultural e historicamente, nos constitui.

Referências

CALABRESE, O. **A Idade neobarroca**. Trad. Carmen de Carvalho e Artur Morão. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1987.

DELEUZE, G. **Cinema1 a imagem e movimento 1**. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983.

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

VAZ, T. **O Bandido que sabia latim**. 3^a ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007

ZUMTHOR, P. **Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Sônia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

EXISTO. Direção e roteiro: Cao Guimarães. Publicado pelo canal Itaú Cultural. 2010. Série Iconoclássicos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rxl9SkNIKmY>. Acesso em: 10 jul. 2021.