

# RISO E UTOPIA

EM MACHADO DE ASSIS E PAULO LEMINSKI



CLÁUDIO R. SOUSA

# RISO E UTOPIA

EM MACHADO DE ASSIS E PAULO LEMINSKI

1ª edição

*Miró*  
EDITORIAL

São Paulo

2014



Copyright © Cláudio R. Sousa 2014, 1ª edição,  
sob contrato com Miró Editorial.

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa,  
em vigor desde janeiro de 2009.

Produção Editorial **Miró Editorial**  
Editor **Márcia Lígia Guidin**  
Capa, projeto gráfico e diagramação **CaMaSa**  
Preparação de texto **Claudia Gomes**  
Revisões **Diego da Mata**  
**Cecília Madarás**  
Impressão e acabamento **DigitalPage**

Para adquirir esta obra, entre em contato com:

[editorial@miroeditorial.com.br](mailto:editorial@miroeditorial.com.br)

[www.miroeditorial.com.br](http://www.miroeditorial.com.br)

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Sousa, Cláudio R.

Riso e utopia : em Machado de Assis e Paulo Leminski  
/ Cláudio R. Sousa. -- 1. ed. -- São Paulo : Miró Editorial, 2014.

Bibliografia

ISBN 978-85-62381-35-5

1. Assis, Machado de, 1839-1908 2. Crítica literária 3.  
Leminski, Paulo, 1944-1989 4. Literatura brasileira - História e  
crítica 5. Utopias I. Título.

14-10858

CDD-869.909

Índice para catálogo sistemático

1. Literatura brasileira : História e crítica

869.909

ISBN 978-85-62381-35-5

Todos os direitos reservados

Miró Editorial Ltda.

**Miró**  
EDITORIAL

Rua Augusta, 2676, cj. 143.

CEP 01412-100 – São Paulo – SP

Tels. (55) (11) 3063-3390 / (55) (11) 3532-3342

Visite nosso site: [www.miroeditorial.com.br](http://www.miroeditorial.com.br)



# *Agradecimentos*

*À Capes/CNPq*

*Aos professores:*

*Dr. Omar Khouri*

*Dr<sup>a</sup>. Maria Rosa D. de Oliveira*

*Dr<sup>a</sup>. Vera L. Bastazin*



## *Dedicatória*

*A Andrea L. Harada Sousa, por cumplicidade,  
companheirismo, dedicação.*

*A Helena Sousa, por transformar minha  
ausência em amigos invisíveis.*

*A Miguel Sousa, pelos chutes certos.*

*A toda minha família e amigos, em especial à Vânia Rita Sousa.*

*A Fernando Segolin, pela nobreza,  
cordialidade e inteligência do mestre.*





## *Índice*

Um lance trans-histórico – duas obras: nenhum romance . . . . .	18
Utopia e pós-utopia: transgressão e permanência . . . . .	33
Bakhtin, Bakhtines, Bactin, Bajtin – qual o nome do pai? . . . . .	50
O riso como descompressor ontológico . . . . .	92
O sequestro da lógica . . . . .	109
A tradição da prosa inventiva brasileira: sincronia e diacronia . . . . .	132
Conclusão . . . . .	145
Bibliografia . . . . .	151
Revistas . . . . .	159



## Apresentação

O livro de Cláudio R. Sousa, *Riso e utopia em Machado de Assis e Paulo Leminski* é o resultado de um cuidadoso e relativamente longo trabalho de pesquisa, que se desenvolveu de sua Graduação ao Mestrado, na PUC de São Paulo. Isto já atesta a determinação e persistência do estudioso na busca de vias alternativas para a compreensão de obras que já adentraram o universo do consagrado: a de Machado de Assis, mais, e a de Paulo Leminski – a caminho –, acreditando no quão inesgotável é o signo artístico, com sua interpretabilidade, cujo desdobrar almeja o infinito.

Aqui, trata-se de abordagem da Prosa Ficcional Artística, que apresenta estranhezas instigadoras e que, mais e menos, cruza o caminho da Poesia propriamente. Mais de 90 anos separam as obras que o crítico aproxima em seu labor investigativo, apontando as afinidades existentes e o que faz das mesmas obras mais que primas: tanto de seus autores como da tradição na qual se inserem.

Cláudio R. Sousa reúne todas as qualidades necessárias para uma leitura mais-que-satisfatória de complexos sígnicos artísticos, daqueles que extrapolam o nível de excelência: elevado repertório específico no campo das Letras, coragem intelectual, curiosidade, apreço pelo(s) objeto(s)-de-estudo e rigor metodológico. Tais qualidades, ele já apresentava na época de sua formação universitária, com a dedicação ao estudo de textos experimentais que, por isto mesmo, representavam um desafio. E, num percurso traçado pelas mais criativas prosas que a literatura brasileira produziu, elegeu duas obras capitais: *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) de Machado de Assis, e o *Catatau* (1975) de Paulo Leminski.

Se o primeiro já contava com uma enorme fortuna crítica, o segundo se encaminhava para tal, contabilizando, inclusive, abordagens no âmbito da Academia. Sousa trabalhou esses textos amparado por um corpus teórico importante, em relação ao qual demonstra uma familiaridade incomum, o que lhe permitiu uma abordagem sob muitos vieses, tendo sempre em mente as questões morfossemânticas.

A sofisticação verbal, aqui, é algo ditado pela precisão que a metalinguagem séria exige. O autor, examinando os complexos signícos artísticos referidos, encontrou um meio de abordá-los de um modo original, fazendo uso de conceitos que só contribuíram para aclará-los. Considerando ambos os textos como partes integrantes da tradição do rigor e da invenção brasileira, e mais, como extremidades de um fio, explicitou seus pontos de contato e as suas diferenças. Como no fenômeno paronomástico, aproximou os dois “romances”, considerando as suas analogias formais, que se desdobram em pertinências de ordem semântica. E deixou claras questões que brotam à maneira de corolário da teoria jakobsoniana das funções da linguagem, como a de que à prevalência da forma na Poesia (na Arte em geral) corresponde uma potencialização semântica.

A leitura que Sousa fez desses pontos exponenciais da prosa (mais-que-prosa) brasileira é exemplar, levando-se em conta a felicidade das escolhas e o rigor da análise, mais a qualidade de seu exercício de escrituração de ideias. Trata-se de um trabalho de alto repertório, na melhor tradição da crítica brasileira. Portanto, qualquer prefácio para este seu livro verdadeiramente crítico (ou seja, de discernimento) torna-se dispensável.

E, se a função precípua da crítica é revelar à sociedade novos valores e/ou desvendar novos ângulos de abordagem de autores/obras já consagrados, Cláudio R. Sousa está no caminho certo. Brindemos!

OMAR KHOURI

São Paulo, janeiro de 2015

## Introdução

A pós ler o *Catatau*<sup>1</sup> pela primeira vez, ainda meio atordado pelo impacto, não sei por que processo mental fui tomado, mas me ficou a impressão de ter ali o dedo de Machado de Assis, principalmente o de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.<sup>2</sup> A partir de reflexões acerca da técnica utilizada na tessitura destas obras, foi possível perceber os caracteres icônicos e dialógicos da narrativa como elementos fundantes de suas estruturas.

Nossas indagações sobre estas organizações textuais e suas filiações históricas tornaram-se extremamente necessárias à medida que nossa hipótese – sobre uma possível caracterização da narrativa icônica/dialógica/pós-utópica e suas similaridades com *Catatau* e *Memórias póstumas* – foi se confirmando. Nesse tipo de narrativa, estes elementos fundantes ampliam o poder verbivocovisual do texto, criam uma relação ou uma fusão de códigos e estabelecem um diálogo trans-histórico por meio da forma aberta em que a menipeia se edifica.

A análise desses elementos e o cruzamento entre os dois romances encetaram um esquema matricial da narrativa experimental e seus desdobramentos. O legado machadiano (levado às últimas consequências por Leminski), a organização paratática e o dialogismo (polifonia e carnavalização) tornaram-se elementos causadores do caos romanescos, da

<sup>1</sup> Paulo Leminski. *Catatau*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 1989.

<sup>2</sup> Machado de Assis. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: W.M. Jackson Inc. Editores, 1955.

pós-utopia e da derrisão, porque funcionam como chave de leitura tanto de *Memórias póstumas* quanto de *Catatau*.

Dessa forma, de posse da chave, este trabalho teve por objetivo demonstrar algumas inflexões entre *Memórias póstumas de Brás Cubas*, referência histórica da prosa brasileira, e *Catatau*, atualização dessa linhagem romanesca. As duas obras inserem-se em uma tradição literária de inventividade e humor que, devido a suas complexidades, enquanto objetos artísticos, abrem profundas rupturas em relação a certas obras da “grande tradição literária”, em nível nacional, e experimentam novos processos de criação, além de colocar em xeque o próprio conceito de Literatura.

Nas obras de Machado e Leminski, a estrutura romanesca é questionada, pois, assim como já fizeram outros romancistas do fim do século XIX, ambos os autores “desconstroem”, no *Catatau* e em *Memórias póstumas*, o romance tradicional para reinventá-lo. A ideia é recontar e reconstruir propondo uma nova organização. Agindo dessa forma, Machado e Leminski nos permitem filiá-los a uma tradição radical da prosa que vem das sátiras menipeias e deságua na correnteza do experimentalismo moderno e contemporâneo.

A experimentação, a inventividade e o rigor compositivo tornam-se vetores em tais obras. Trata-se de textos que, além de trazerem em seu cerne um tipo de “autoindefinição”, procuram fundir-se com outros códigos (gráficos ou melódicos), ignorando supostas barreiras ou limites e criando relações e dependências com outras linguagens artísticas.

O imbricamento entre o icônico, o dialógico, o riso e a pós-utopia nos ofereceu a oportunidade de empreender uma tarefa árdua e, ao mesmo tempo, sedutora, pois tivemos de trabalhar estes elementos em dois textos de alta literatura. Mas como estabelecer relações entre *Memórias póstumas* e *Catatau*? A

priori elencamos alguns temas em comum: o fracasso (Renatus Cartesius testa a lente que não funciona nos trópicos, e Brás Cubas idealiza o emplasto que só daria certo na Inglaterra), a organização da sintaxe icônica (sobreposição da sintaxe da prosa à da poesia), a pós-utopia (Renatus Cartesius no Brasil e Brás Cubas como defunto-autor), os estados psíquicos aberrantes (desdobramento de personalidades e delírios), a falência do pensamento racional/liberal diante da realidade tropical (os pensamentos de Cartesius se “encarunxam”, os de Brás expiram), as referências filosóficas e literárias descontextualizadas com a finalidade de produzir o humor, o riso e o alter-ego filosófico (Cartesius/Occam e Brás/Quincas), redundância e fim da contiguidade (história sem história).

Porém, para assegurar a validade das abordagens temáticas, tivemos de operar no plano da linguagem para que descobríssemos uma dinâmica de correspondências. Para tanto, exploramos as camadas de significados de quatro figuras de linguagem que clarificam as conexões com uma sintaxe icônica: paronomásia, metáfora, metonímia e sinédoque. Elas são o fio condutor pelo qual perpassa a narrativa e, no plano verbal da representação, são responsáveis pelo sistema, pela plasticidade, pela imagem e pela sonoridade dos discursos aqui estudados.

Este trabalho também pretendeu discorrer sobre mais dois aspectos de *Catatau* e de *Memórias póstumas*. Em primeiro lugar, a análise dos processos de dialogismo, polifonia e carnavalização, de acordo com Bakhtin. Em segundo, o estudo das relações do *Catatau* com a tradição da chamada prosa de invenção, partindo de *Memórias póstumas* para fazer uma amarração das duas pontas da linha inventiva, ainda que outras obras intermediadoras destes polos tenham sido deixadas de lado. Debruçamo-nos então sobre as obras,

exclusivamente, para verificar como a carnavalização, o dialogismo, a estruturação paratática (sintaxe icônica) e quatro figuras de linguagem (paronomásia, metáfora, sinédoque e metonímia) se constituem em instrumentos discursivos fecundos e transformadores.

A comparação neste trabalho pareceu-nos importante para que as obras não ficassem isoladas e desreferencializadas, pois vemos como fundamental este relacionamento entre dois textos separados pelo tempo, mas entrelaçados à tradição inventiva da prosa brasileira pelo procedimento. Ao pensar assim, de um lado, o *Catatau* assume sua genealogia e historicidade, apresentando suas idiossincrasias e sua contribuição original para o alargamento do horizonte literário brasileiro, principalmente no que tange à produção da prosa; de outro, percebemos os abalos sígnicos no terreno do romance provocados por Machado de Assis. As inter-relações entre *Catatau* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* podem parecer fruto de uma mentalidade insana, entretanto não são. A título de exemplo, pensemos, a seguir, na abertura dos dois textos.

**Catatau:** “*Me nego a ministrar clareiras para a inteligência deste catatau, que, por oito anos, agora, passou muito bem sem mapas. Virem-se*”.<sup>3</sup>

**Memórias póstumas:** “(...) *evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas Memórias, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimiamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus*”.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Paulo Leminski. *Op. cit.*

<sup>4</sup> Machado de Assis. *Op. cit.*



A breve demonstração anterior é apenas um indício do que encontramos pela frente, mas nos assegura as correspondências, que, aliás, são inúmeras e se realizam isomorficamente, corroborando a validade da comparação. Quanto às correlações, notamos que a tessitura das narrativas, com suas organizações frasais peculiares e suas características imagético-cinematográficas, rompe com a contiguidade inerente à estruturação sintagmática das línguas ocidentais, criando, desta forma, textos construídos parataticamente.

Tal procedimento nos leva diretamente à configuração de uma sintaxe icônica, na qual as relações de contiguidade são quebradas e os escritores elaboram suas escrituras, segundo uma seleção de detalhes ou motivos verbivocovisuais, reordenando-os e estabelecendo novas relações de organização. Ao adotar o método supracitado, concluímos que o estudo nos forneceu dados suficientes para o entendimento da técnica de composição, usada no *Catatau* e em *Memórias póstumas*, e, conseqüentemente, nos permitiu compreendê-los melhor, superando o que era, de início, uma simples impressão.

# Capítulo I

“(...) não confunda o romance com a vida, ou viverá desgraçada...”

(Machado de Assis. *Histórias da meia-noite*)

UM LANCE TRANS-HISTÓRICO – DUAS OBRAS: NENHUM ROMANCE

Os efeitos da Revolução Industrial, finalmente, alcançaram o Brasil e satisfizeram parcialmente o desejo consumista da burguesia insurgente. A imprensa brasileira passou a ter um colorido local, expandiu-se, fez-se valer perante os leitores. Junto a estas transformações, ganha espaço a publicação dos famosos folhetins e revistas acompanhados de alguma crítica ou indicação de leitura. Aproveitando-se do momento, Machado de Assis revela-se não só como escritor, mas também como artista. Essa habilidade ajuda-o a impregnar suas obras de um certo pensamento moderno (muito próximo do que já fazia Dostoiévski), qual seja, explorar não apenas o verbal, mas também o visual em momentos como estes no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*:

AO VERME  
QUE  
PRIMEIRO ROEU AS FRIAS CARNES  
DO MEU CADÁVER  
DEDICO  
COMO SAUDOSA LEMBRANÇA  
ESTAS  
MEMÓRIAS PÓSTUMAS<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Vale a pena conferir *A escritura semiótica de Memórias póstumas de Brás Cubas*, dissertação de mestrado pela PUC-SP de Maria Rosa Duarte Oliveira.

Neste epítáfio, os aspectos visuais sugerem uma sintaxe espacial, através da qual é possível realizar uma leitura da decomposição orgânica da personagem, não só no sentido bioquímico, mas também no sentido artístico, já que a personagem tem sua carnadura formada por palavras, isto é, “é um ser de papel e tinta”, como diria Barthes. As palavras a que nos referimos anteriormente são “verme” e “eu”. **VERME** (ver me) e **EU** aparecem em forma de palíndromo e paronomásia: “primeiro”, “MEU”, “cadáver”, “lembrança”, “memórias”. Eu: “que”, “roeu”, “meu”, memórias póstumas.

Em seguida, vejamos outro tipo de exploração gráfica feita por Machado, numa iconização sutil da joia recebida por Marcela, no capítulo “Do trapézio e outras coisas”:

“... Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos.”

As reticências que abrem o capítulo iconificam o colar de diamantes dado por Brás a Marcela: “comprei a melhor joia da cidade, três diamantes grandes, encastoados num pente de marfim” (p. 37). Ainda seria possível visualizar na letra **M**, de Marcela, o **v** de Virgília, o próprio narrador as sobrepõe no capítulo “A alucinação”, o **N** de Nhã–Loló, e, exercitando um pouco a imaginação, esse **M** com duas “pernas” distintas (uma mais grossa que a outra) seria a iconização de Eugênia (a flor da Moita).

A sofisticação visual do texto machadiano provoca uma avalanche de recursos gráficos, chegando ao limite de pôr a linguagem verbal contra a parede, colocando em evidência o que há de verbal no não verbal, como na passagem que segue:

“.....”

Este é o capítulo LIII, pelo seu contexto se chamaria “O beijo”, porém melhor que dizer a palavra “beijo” é fazer o leitor dar o beijo, por isso o silêncio representado pelos pontos.

O capítulo “O velho diálogo de Adão e Eva” tem sido o mais comentado, ao longo do tempo, pela configuração icônica do ato sexual. E pensamos que não poderia ser diferente, pois, neste capítulo, o diálogo é sustentado pelos pontos (como falas entremeadas de beijos) que adquirem condição de palavras, isto é, Machado segue explorando o verbal no não verbal.

“Brás Cubas  
 . . . ?  
 Virgília  
 . . .  
 Brás Cubas  
 . . .  
 . . .  
 Virgília  
 . . . !  
 Brás Cubas  
 . . .  
 Virgília  
 . . .  
 . . . ?  
 . . .  
 Brás Cubas  
 . . .  
 Virgília  
 . . .  
 Brás Cubas  
 . . .  
 . . . !  
 . . . !  
 . . . !  
 Virgília  
 . . . ?  
 Brás Cubas  
 . . . !  
 Virgília  
 . . . !”

Poderíamos ainda apontar a inter-relação entre os capítulos “13” e “31”. No número 13, há o algarismo 1 isolado, representando Brás Cubas; no 3, há envolvimento de três pessoas unificadas na figura da família (Lobo Neves, Virgília e Nhonhô). Em um primeiro momento, parece que esse 1 atrapalha o seguimento da vida do(s) 3. Na sequência, forma-se o número 31, então percebemos que o 1, que era obstáculo, fora superado, ou melhor, ejetado, passado literalmente para trás, permitindo a continuidade do percurso do(s) 3. Em nível superficial, o enredo dos dois capítulos conta primeiro a inclusão de Brás como secretário de Lobo Neves, depois vemos Brás esquecido pelo casal e a partida da família.

Esse legado machadiano se espraia até o movimento modernista, que trouxe em seu bojo entrelaçamentos muito fortes entre as mais diversas formas de manifestação artística, fazendo com que as artes se aproximassem e se aproveitassem ao máximo dos recursos específicos de cada uma. Assim, a Literatura com Oswald de Andrade e a Pintura com Tarsila do Amaral andaram juntas, uma corroborando a estrutura e a estética da outra.

A radicalização do romance (estrutura paratática, icônica e descontínua) efetiva-se, no Brasil, com Oswald de Andrade e, internacionalmente, com James Joyce. Antonio Candido o soube através do próprio Oswald: “*Certa vez, em entrevista, o Sr. Oswald de Andrade referiu-se ao fato de ter lançado a técnica contrapúntica no romance*”.<sup>6</sup>

A tradição desse tipo de prosa ganha novos contornos com Guimarães e consolida-se com Haroldo de Campos. Este conjunto de obras, inevitavelmente, influencia Leminski. Contudo, há escassos trabalhos teóricos sobre essas obras,

---

<sup>6</sup> Antonio Candido. *Brigada ligeira e outros escritos*. p. 20.

principalmente no Brasil. James Joyce já foi cotejado por vários críticos internacionais, sobretudo os de língua inglesa, mas não podemos dizer o mesmo dos romances-invenção de um Oswald de Andrade e, com maior certeza, da narrativa leminskiana.

Como bem sabemos, Paulo Leminski é um herdeiro direto da radicalidade e da experimentação machadianas, oswaldianas, roseanas e haroldianas. Portanto, a semelhança entre a composição narrativa das obras citadas e *Catatau* é consequência direta do diálogo entre diversas gerações no campo da cultura literária. Todavia, unir as duas pontas da linha evolutiva da prosa, como fizemos, é perigoso, antes precisamos advertir que comparar Leminski a Machado não significa colocar o menos famoso à sombra da celebridade, mas “quando existe uma relação de analogia real entre os textos, cada um estabelece uma relação antitética com seu alter, double, duplo, no qual se revela aquilo que ele poderia ter sido, mas não quis ou não pôde ser, ou então se desvela no outro o que no primeiro estava em forma apenas embrionária. Deste modo surgem dados intrassistêmicos sobre a evolução literária, sobre o surgimento de novas técnicas e a reelaboração de temas, assim como sobre o olvido de antigos procedimentos e assuntos”.<sup>7</sup> Conclui-se então, que a disposição analógico-frasal do texto leminskiano vai, em uma linha histórica, como no *Memórias póstumas* machadiano, no *Miramar* oswaldiano, no *Grande Sertão* roseano e nas *Galáxias* haroldianas, abolindo as fronteiras entre os gêneros até apagar a risca divisória entre poesia e prosa.

Dentro da tradição inventiva, é possível afirmar que Machado em *Memórias póstumas* sonhou o Leminski do

<sup>7</sup> Flávio R. Kothe. *Paródia & Cia. In: Sobre paródia*. p. 106.

*Catatau*. Em outros termos, o traçado histórico percorrido pelas duas obras lembra uma corrida de revezamento: o primeiro recebeu o bastão e o levou até onde podia, e o segundo assume a tarefa de levá-lo até o próximo, sem deixá-lo cair, pois caso isso aconteça, todo o esforço feito pelos predecessores será inútil, isto é, *Memórias póstumas* e *Catatau* são duas narrativas ligadas por uma origem comum: o bastão mágico dos “leprosadores”.

Essa origem está vinculada historicamente ao gênero romanesco assentado na raiz carnavalesca, mais propriamente ligado à sátira menipeia, já que esta coloca em destaque o elemento cômico, mostra-se afinada com as liberdades da invenção, do diálogo e da fantasia ou como diria Bakhtin:

*“(...) o romance é fundamentalmente anticlanônico. Ele não permite o monólogo genérico. Insiste em um diálogo entre os textos que um dado sistema admite como literatura e os que estão excluídos de semelhante definição. O romance é uma espécie de fora da lei epistemológico, um Robin Hood dos textos”.<sup>8</sup>*

Este espírito de liberdade proporciona um deslocamento das posições socialmente cristalizadas, ou seja, torna-se franco o acesso do baixo ao alto, do elemento místico-religioso ao profano-grosseiro e, dessa maneira, pode-se expandir o ângulo de visão até um ponto em que seja necessário reeducar o olhar para que se possa identificar e decodificar aquilo que se apresenta.

Esse novo mundo que se abre, ancorado na sátira menipeia, favorece a experimentação e incorpora o inusitado de uma maneira quase familiar. Como tudo passa por uma ressignificação, as balizas se alargam, o muro colocado entre

<sup>8</sup> Michael Holquist e Katerina Clark. *Mikhail Bakhtin*. p. 294.

razão/loucura e sério/cômico se desmancha, então surgem no texto toda espécie de estado mental, duplos, devaneios, delírios e tantas outras possibilidades que vão do desejo individual ao coletivo. Em decorrência de sua abertura, a sátira menipeia serviu, ao longo do tempo, de depositária dos elementos da utopia social e, mais recentemente, da pós-utopia, introduzidos em forma de sonhos, de mundos triplanares e viagens a países misteriosos. Como observa Bakhtin: “*O elemento utópico combina-se organicamente com todos os elementos desse gênero*”.<sup>9</sup> Esta combinação está respaldada na flexibilidade da menipeia, na sua capacidade de dialogar com o inusitado e na interpenetração, promovida por ela, de mundos aparentemente opostos.

Por abraçar a diversidade, a menipeia se tornou um gênero muito utilizado em momentos de crise, isto é, a cada contexto histórico em que havia necessidade de uma ruptura com o modelo implantado, a menipeia se apresentava como meio de viabilização e transição de um modelo em ruínas para um novo projeto, foi assim na Antiguidade Clássica, no Renascimento, no Barroco, no Realismo, no Modernismo e no Pós-Modernismo. Isto não quer dizer que os autores já a conheciam como uma espécie de carta dentro da manga. Podemos mesmo afirmar o contrário: a menipeia é que se infiltra silenciosamente nos textos e os apodrece. Em nosso caso, Machado e Leminski não recorreram a ela abertamente, isto não afirma que eles não a conhecessem, mas foi a menipeia (sobretudo seu traço carnavalesco) que se apresentou como forma adequada às suas produções pelo momento histórico em que estavam inseridos: Machado no contexto da pós-utopia romântica/iluminista; Leminski, na pós-utopia vanguardista/marxista.

<sup>9</sup> Mikhail Bakhtin. *Problemas da poética de Dostoiévski*. p. 118.



Para atingir Machado de Assis, a menipeia atravessa o tempo histórico ao se sentir provocada pela possibilidade de novas técnicas gráficas e narrativas no fim do século XIX, no Brasil. Ela se instala nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o que leva Alfredo Bosi a identificar o momento crítico por meio dela e se manifestar da seguinte maneira: “*A revolução desta obra, que parece cavar um fosso entre dois mundos, foi uma revolução ideológica e formal: aprofundando o desprezo às idealizações românticas...*”<sup>10</sup>. O que há de revolucionário em *Memórias póstumas* está vinculado ao processo de carnavalesação, isto é, a abordagem humorística de questões cruciais, a interconexão entre o mundo dos vivos e dos mortos, o delírio de Brás Cubas, o duplo Quincas Borba e as vozes insurgentes em cartas e bilhetes.

A essas inovações juntaram-se as vanguardas históricas e, na sequência, vieram desaguar na obra de Leminski. Para este, a menipeia vem subsidiar movimentos artísticos como o Cubismo e suas técnicas que “*correspondem tão diretamente aos problemas artísticos/críticos do início do século XX que o próprio Cubismo mal havia aparecido quando seus recursos formais começaram a influenciar as outras artes, em particular a arquitetura e as artes aplicadas, mas também a poesia, a literatura e a música*”.<sup>11</sup> Essa técnica pictórica é transposta para a literatura primeiro por Oswald de Andrade, depois, e mais radicalmente, por Leminski. Tais técnicas de composição paratática estão presentes no *Catatau* durante todo o percurso da narrativa. Nela encontramos uma sobreposição de superfícies quando o narrador constrói uma trama que se alimenta de digressões e cenas desconexas, apresentadas, em verdade, em

<sup>10</sup> Alfredo Bosi. *História concisa da literatura brasileira*. p. 197.

<sup>11</sup> H.B. Chipp. *Teoria da arte moderna*. p. 195.

uma narrativa que não pretende, pelo menos de uma maneira “comum”, contar, mas sim “descontar” a espera de Cartesius, pois esta obra é, como anotou Haroldo de Campos, “*um cometimento neobarroco, de um ensaio de liquefação do método e de proliferação das formas em enormidades de palavras...*”<sup>12</sup>

Assim como um quadro cubista, a narrativa leminskiana apresenta um plano de fundo que, ao longo de sua construção, vai destacando os objetos em direção à sua frente (a fala de Occam, a fala da natureza, a falta de signos para representar o que se vê etc.), vai desperdiçando energia a tal ponto de saturação que o percurso da narrativa não se preocupa em criar relações, “*nem com a cronologia, nem com a história, nem com a geografia*”.<sup>13</sup> E essa disposição caótica rompe a linearidade do discurso, apresentando uma visão “*simultânea – a fusão de várias vistas de uma figura ou objeto numa única imagem*”.<sup>14</sup> Dessa forma, Leminski se depara com os preceitos relevantes do gênero menipaico que prepara as bases de uma prosa inovadora para uma circunstância histórica de rompimentos, pois o romance-ideia aspira à condição de um texto

“(...) *caracterizado por seu teor fragmentário, de ruptura com o princípio da continuidade lógica, tentando consagrar este instante temporário*”<sup>15</sup>, além de se sustentar em uma linguagem embebida na fantasia mais audaciosa e descomedida, cuja aventura é interiormente motivada, justificada e focalizada pelo fim pós-utópico, ou seja, tem a finalidade de propiciar

<sup>12</sup> Haroldo de Campos. *Uma leminskiada barrocodélica*. In: *Metalíngua e outras metas*. p. 214.

<sup>13</sup> H.B. Chipp. *Op. cit.*, p. 241.

<sup>14</sup> John Golding. *O Cubismo*. In: *Conceitos de arte moderna*. p. 40.

<sup>15</sup> Nádia Battella Gotlib. *Teoria do conto*. p. 55.

situações extraordinárias para provocar e experimentar uma nova ideia de composição textual.

Perante a dificuldade de transpor a barreira da semantização excessiva, a composição fanopaica/melopaica do *Catatau* pode ter também como correlato o processo criativo de Ítalo Calvino: “*A primeira coisa que me vem à mente na idealização de um conto é, pois, uma imagem que por uma razão qualquer apresenta-se a mim carregada de significado, mesmo que eu não saiba formular em termos discursivos ou conceituais*”.<sup>16</sup> Ou ainda a impressão de Santo Agostinho: “*outras (imagens) irrompem aos turbilhões e, enquanto se pede e se procura uma a outra, saltam para o meio, como que a dizerem: ‘não seremos nós?’. Eu então, com a mão do espírito, afasto-as do rosto da memória, até que se desanuvie o que quero e lá do seu esconderijo aparece à vista*”.<sup>17</sup>

Assim, na ordenação das vagas de imagens, sons, ideias e vozes que lhe vêm no pensamento, Paulo Leminski é movido por um processo mental icônico e particular, envolvido sobretudo por inferências de similaridade (recorrendo às metáforas), pois as imagens estão num estado natural de justaposição e são transcodificadas do plano imagético-fônico para o verbal (através de paranomásias) em frases parataticamente construídas. Esse processo em muito se assemelha ao que ocorre no cinema e na pintura. Segundo Eisenstein: “*o que caracteriza a montagem e, conseqüentemente a sua célula – a tomada, é a colisão. O conflito entre dois pedaços, um em oposição ao outro*”.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Ítalo Calvino. *Seis propostas para o próximo milênio*. p. 104.

<sup>17</sup> Décio Pignatari. *O rosto da memória*. Página de rosto.

<sup>18</sup> Eisenstein. *Ideograma e montagem In: Ideograma: lógica, poesia e linguagem*. Haroldo de Campos (org.), p. 158.

Esta organização caótica resulta numa radicalidade intensa, como a de um *Finnegans wake*, a ponto de muitos leitores considerarem o *Catatau* ilegível, porém é necessário rever a leitura tradicional, aprender com Machado a ler em pedaços, para que de fato se compreenda a formulação do texto pautado pela ilegibilidade e pela ininteligibilidade. Caso contrário, o leitor será tragado pelo texto-esfinge. É a velha charada: “decifra-me ou te devoro”.

Esta voz questionadora perpassa todo o texto por meio do traço dialógico. A dialogia na obra leminskiana “*vê na palavra uma palavra sobre a palavra, endereçada à palavra, um diálogo infinito de vozes, de possibilidades... nesta plurivocidade, a palavra não tem um sentido fixo para suportar a fixidez do sentido. Não tem um destinatário unificado para ouvi-la. A palavra/discurso se dispersa no contexto dos discursos, na intertextualidade*”.<sup>19</sup> O dialogismo é o elemento detonador da paródia, mas, acima de tudo, da carnavalização que nos conduz do irônico à gargalhada. Construído sobre o gênero menipaico, o tom carnavalesco coloca os textos matrizes em pé de igualdade; desta maneira, é possível colocar pensamentos filosóficos como os de Descartes ao lado de provérbios (este recurso também é utilizado em *Memórias póstumas*), sem lhes atribuir escalas de importância. A carnavalização e a estrutura paratática são responsáveis pela ausência de uma ideia principal. No *Catatau* e em *Memórias póstumas* pode-se notar uma convivência democrática entre o popular e o erudito, porque tudo acaba em dança sônica, ironia, riso e carnaval. Esta atitude carnavalizadora deforma o texto, priva-o de explicações lógicas, transforma-o em uma confluência de discursos descontínuos embutidos de uma força crítica e corrosiva.

<sup>19</sup> Bella Jozef. O espaço da paródia. In: *Sobre paródia*. p. 60.

Portanto, depois do que foi dito sobre *Memórias póstumas* e *Catatau*, fica estabelecida a filiação destas obras ao gênero menipaico de extração carnavalesca. Todavia, nos chama muito a atenção o modo como cada um se utiliza da meniopia para renovar o modelo de romance de sua época, destruindo-o para reinventá-lo, justificando parcialmente a ideia de romance como “um gênero de devir”, conforme apontava Lukács.

*Memórias póstumas* e *Catatau* colocam o leitor do gênero romanesco numa tocaia, pois não há pontos de referência fixados nem sinalizadores luminosos, tudo recua para que haja um avanço da linguagem, radicalizando a ideia de que “para o gênero romanesco, não é a imagem do homem em si que é característica, mas justamente a imagem de sua linguagem. Mas para que esta linguagem se torne precisamente uma imagem da arte literária, deve-se tornar discurso das bocas que falam, unir-se à imagem do sujeito que fala”.<sup>20</sup> Isto ocorre claramente com a tipologia romanesca, posto que já não é possível pensar estas obras como romances de viagem, de provas, biográficos, de educação ou formação, muito menos poderíamos caracterizá-las como produção típica da sociedade burguesa, porque demonstram justamente o fracasso do pensamento liberal-logocêntrico na sociedade brasileira em dois momentos distintos da História.

A ousadia da linguagem machadiana dissolve a tipologia do romance autobiográfico, a mais próxima desta obra, paulatinamente, pois este tipo de texto “se baseia em momentos típicos e fundamentais de qualquer vida humana: o nascimento, a infância, os anos de estudo, o casamento, a organização de um

---

<sup>20</sup> Mikhail Bakhtin. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. p. 137.

*destino humano, o trabalho e as obras, a morte etc.*”<sup>21</sup> Todas estas passagens estão dispostas de uma maneira tão salutar em *Memórias póstumas*, que por vezes não temos sequer uma só cena de Brás exercendo estas funções. Há, em verdade, um certo desprezo por estas passagens, isto fica evidente logo na abertura do livro em que o narrador se mostra em dúvidas quanto ao ponto de partida da narrativa, ele não sabe se começa a história de sua vida pelo fim ou pelo começo, agindo de maneira aparentemente desinteressada pela ordem. Brás não perde seu tempo em narrar detalhadamente aquelas atividades sociais que mais nos roubam o tempo como a escola, a família, a religião e o trabalho, contudo não desperdiça a oportunidade de abrir uma digressão (recurso estritamente dialógico) que encubra parcialmente as noções, que interessam tanto ao leitor convencional, de ação, tempo e espaço.

Ao contrário do que ocorre no romance autobiográfico tradicional, em que “*o herói e seu caráter se tornam uma grandeza variável. As mudanças por que passa o herói adquirem importância para o enredo romanesco que será, por conseguinte, repensado e reestruturado*”.<sup>22</sup> Em *Memórias póstumas*, há uma fixidez no comportamento de Brás Cubas (“**O menino é o pai do homem**”) que não o permite mudar de acordo com a progressão narrativa, posto que ele está confinado no cativado da linguagem, e em decorrência desta postura, tudo, quando percebido pela personagem, já está “cheirando a sepulcro”, inclusive a estrutura de romance autobiográfico.

Em relação ao *Catatau* não é diferente. Não há como aproximá-lo de qualquer tipologia sem forçar a barra. De modo

<sup>21</sup> Mikhail Bakhtin. *Estética da criação verbal*. pp. 231-232.

<sup>22</sup> *Idem. Op. cit.*, p. 237.