

CLÁUDIO JOSÉ DE ALMEIDA MELLO

A INTERTEXTUALIDADE PÓS-MODERNA

DE

AGORA É QUE SÃO ELAS

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada).

Orientadora: *Profa. Dra. Letizia Zini Antunes*

ASSIS

2001

CLÁUDIO JOSÉ DE ALMEIDA MELLO

A INTERTEXTUALIDADE PÓS-MODERNA

DE

AGORA É QUE SÃO ELAS

COMISSÃO JULGADORA

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE

Presidente e Orientador : Profa. Dra. Letizia Zini Antunes (UNESP – Assis)

2º Examinador: Prof. Dr. Joaquim Manuel Ávila (UEL – Londrina)

3º Examinador: Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves (UNESP – Assis)

DADOS CURRICULARES**CLÁUDIO JOSÉ DE ALMEIDA MELLO**

NASCIMENTO 25.01.1965 – Cornélio Procópio-PR

FILIAÇÃO Mário de Almeida Mello
Antonieta Bueno

1992-1995 Curso de Graduação em Letras
Universidade Estadual de Londrina

1998 Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, nível de
Especialização, na Universidade Estadual de Londrina

1999-2001 Curso de Pós-Graduação em Letras, nível de Mestrado, na
Faculdade de Ciências e Letras de Assis - UNESP

À Ângela, minha companheira em todos os momentos

À Mariana, minha filha

À minha mãe

AGRADECIMENTOS

Agradeço muito a todos que contribuíram para que este trabalho fosse possível, sobretudo:

à Profa. Dra. Letizia Zini Antunes pela orientação competente, por ter sido sempre tão acessível e também por ter respeitado meu desejo de alteração do objeto de estudo inicial;

ao Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves e à Profa. Dra. Ana Maria Domingues de Oliveira pela leitura atenta e pelas sugestões no Exame de Qualificação, além do empréstimo de material bibliográfico;

à colega de curso e amiga Vanderléia da Silva de Oliveira pelas discussões e por ter sugerido a obra de Leminski como objeto de estudo;

à minha companheira Ângela por ter sido minha interlocutora incansável e por ter mantido a porta fechada para que eu pudesse trabalhar, além de tudo mais;

à Mariana, que (vez ou outra) respeitou a porta fechada.

Lugar onde se faz
o que já foi feito,
branco da página,
soma de todos os textos,
foi-se o tempo
quando, escrevendo,
era preciso
uma folha isenta.

Nenhuma página
jamais foi limpa.
Mesmo a mais Saara,
ártica, significa.
Nunca houve isso,
uma página em branco.
No fundo, todas gritam,
pálidas de tanto.

Paulo Leminki

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I - UM ROMANCE ENJEITADO.....	11
1.1 – A trajetória de Paulo Leminski.....	11
1.2 – Fortuna crítica	16
CAPÍTULO II – PRINCIPAIS INTERTEXTOS EM AGORA É QUE SÃO ELAS.....	21
2.1 – Vladimir Propp e a <i>Morfologia do conto</i>	23
2.1.1 – As funções	23
2.1.2 - <i>Agora é que são elas</i>	32
2.2 – Psicanálise	44
2.3 – Diálogo com a cultura Ocidental.....	54
CAPÍTULO III – UMA POÉTICA DA TRANSGRESSÃO	66
3.1 – Erotismo	66
3.2 – Carnavalização	75
3.2.1 – Construção das imagens	76
3.2.2 – Linguagem	95
3.3 – Intertextualidade	110
CAPÍTULO IV – CONTEXTUALIZANDO O PÓS-MODERNISMO.....	118
4.1 – As transformações na forma do romance	118
4.1.1 – Sobre uma teoria do romance	118
4.1.2 - A questão da representação	122
4.1.3 – Tradição, vanguardas e pós-modernismo	125
4.2 – História e ficção	129
4.2.1 – Implicações da intertextualidade	133
4.2.2 - Hermenêutica.....	135
4.2.3 - Auto-reflexividade.....	145
4.3 – A crítica ao pós-modernismo	153
4.4 – Antropofagia na América Latina	157
CONSIDERAÇÕES FINAIS	162
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	167
Resumo	178
Abstract	179

INTRODUÇÃO

A imagem que se tem de Paulo Leminski é a de um poeta irreverente, que gosta de ser polêmico, fazer brincadeiras inventivas com a linguagem, sem se preocupar com as convenções sociais, ou melhor, preocupando-se com elas mas justamente para ridicularizá-las, sempre com humor. Talvez por isso, o poeta curitibano, que não fez somente poemas, mas também traduções, ensaios, biografias e romances, não tenha tido a devida atenção na publicação de *Agora é que são elas*, em 1984, menosprezada por uma crítica que viu superficialidade nessa obra, construída com uma linguagem coloquial e chula, um enredo sem sentido, tudo aparentemente sem propósito. O próprio Leminski, pouco antes de sua morte, em 1989, declarou que “*Agora é que são elas* é uma brincadeira com a mentira de escrever um romance redondo hoje” (apud Schnaiderman, 1999, p. 248). Talvez a falta de compreensão dessa declaração tenha levado o público a uma leitura apressada.

Entretanto, conhecendo-se a trajetória literária de Leminski, é de se estranhar que ele tenha escrito uma obra tão desprovida de valor. Isso nos intrigou e nos levou a elegê-la objeto de estudo em nossa dissertação de mestrado.

A relevância deste trabalho repousa na inexistência de trabalhos científicos sobre esta obra ou mesmo sobre as outras *narrativas* do autor. Em levantamento preliminar nas principais universidades públicas brasileiras, não encontramos nenhuma dissertação ou tese sobre as mesmas¹. O pouco

¹Depois que iniciamos nossos estudos, Rômulo Salvino defendeu dissertação de mestrado na PUC São Paulo sobre o *Catatau*, em 1999, publicada um ano mais tarde no livro *Catatau: as meditações*

(quantitativamente) que encontramos sobre *Agora é que são elas* é um artigo de Bóris Schnaiderman, escrito logo após a morte do autor.

Em nossa análise, mostramos que *Agora é que são elas* estabelece um diálogo com a cultura ocidental para desconstruir a sua lógica, o que é feito a partir, principalmente, da intertextualidade estabelecida com *A morfologia do conto*, de Vladimir Propp.² A forma utilizada nesse diálogo é a paródia, privilegiada por explicitar a condição de intertexto de *Agora é que são elas*, revelando que a tradição literária é formada por um conjunto de vozes (polifonia) que interage mutuamente. Ainda como *delimitação* de nosso estudo, apontamos que a temática da obra de Leminski coincide com sua própria estrutura de composição: é a transgressão do cânone tradicional da literatura, o que é feito pelo processo denominado por Bakhtin de *carnavalização*. Além disso, embasamos nossa análise com a teoria do pós-modernismo para mostrar a relevância de *Agora é que são elas* ser construída sob a ótica da contradição, revelando a precariedade de seu próprio discurso por meio de sua deliberada auto-reflexividade.

Como *procedimentos*, partimos da leitura da obra para então buscar os estudos teóricos apontados por ela necessários para situá-la na tradição literária e para iluminar a sua estrutura profunda. O texto desta dissertação está dividido em quatro capítulos, os quais são subdivididos em seções que chamamos

das incertezas, fazendo a análise mais aprofundada existente sobre o primeiro livro de Leminski, fundamental para estudiosos.

² Com a finalidade de clareza, nesta dissertação convencionamos grafar “Propp”, entre aspas, para nos referirmos ao *personagem* de *Agora é que são elas*, e Vladimir Propp, por extenso e sem aspas, para o sujeito empírico.

no corpo do trabalho de tópicos.³ No primeiro, abordamos a trajetória de Paulo Leminski e a fortuna crítica do romance; iniciando a análise, no capítulo seguinte, mais descritivo, apresentamos os principais intertextos com os quais *Agora é que são elas* dialoga; no terceiro, mais analítico, mostramos que a poética da obra é imbuída do espírito da transgressão, o que lhe dá coerência, na medida em que tudo nela converge para esse fim; e no último capítulo, mais teórico, fazemos uma contextualização do debate atual acerca das questões político-ideológicas que subsidiam nossa leitura.

Nosso *objetivo*, pertinente a nossa missão crítica, é resgatar *Agora é que são elas* da condição de “obra menor” e mostrar que ela é uma obra de grande valor, que congrega temática e esteticamente questões centrais no debate da teoria da literatura do século XX. Pretendemos, assim, contribuir com outras leituras do romance de Leminski, por meio desta interpretação aprofundada e sistematizada. Em coerência com a teoria pós-moderna – que não concebe uma Verdade absoluta – com a qual sustentamos nossa leitura, não é nossa intenção delimitar “de uma vez por todas” a significação do romance, mas, pretensamente, enriquecer outras interpretações, oferecendo uma leitura conscientemente parcial, talvez diferente de outras no que diz respeito à dedicação que lhe foi dispensada. Nosso propósito geral é ajudar a construir a memória literária brasileira, colocando *Agora é que são elas* no lugar que lhe cabe nessa tradição.

³ Nesta dissertação, as referências bibliográficas das citações extraídas de *Agora é que são elas* são constituídas apenas pelos números das páginas entre parênteses, suprimindo-se o sobrenome do autor e o ano de publicação.

CAPÍTULO I - UM ROMANCE ENJEITADO

Este capítulo, dividido em duas partes, pode ser lido como uma justificativa para a escolha de *Agora é que são elas* como objeto de estudo. Na primeira apresentamos a trajetória do autor, enfocando em sua biografia o que pode ter contribuído para a sua formação cultural; na segunda, a crítica ao romance.

1.1 – A trajetória de Paulo Leminski

Neto de poloneses pelo lado paterno, o curitibano Paulo Leminski Filho (1944-1989) era filho de um sargento do exército brasileiro e de uma dona de casa. Já no início de sua vida estudantil o menino, então com 11, 12 anos, demonstrava facilidade de aprendizagem e preferência por línguas – suas melhores notas foram em francês, latim e inglês – e fraqueza em matemática – sua pior nota. Devido ao seu desempenho notadamente precoce, que incluía a leitura de Camões, Antônio Vieira, Homero, ele foi aconselhado a procurar estudos mais rigorosos, o que acabou encontrando, por conta própria, no Colégio São Bento, em São Paulo, onde deu entrada aos 13 anos de idade. Lá, um mosteiro beneditino do século XVII, Leminski encontraria o impulso de que precisava para a sua cultura em formação: além da disciplina e do silêncio, uma biblioteca com cerca de 70 mil volumes, a qual lhe foi aberta por D. João Mehlmann, um doutor na Sagrada Escritura, que ficou impressionado pela inteligência e sagacidade do menino, que se destacava dentre os outros. A orientação do mestre em leituras dos clássicos direto do latim e do grego e a convivência com ele refletiram nas notas

do pupilo: 10 em história geral, 9 em latim e religião, 8 em francês e... zero em matemática. Para Toninho Vaz (2001, p. 37), na biografia de Leminski, “O comportamento do aluno, neste sentido, revelava uma forte inclinação pedagógica: as coisas que ele amava, amava muito e se esforçava para entender; as que não gostava, sequer tomava conhecimento”. O pouco tempo que passou no mosteiro, pouco mais de um ano, foi suficiente para Leminski ajudar a fundar informalmente uma academia de Letras, nos moldes da Brasileira, e esboçar uma biografia dos principais santos da Ordem. Entretanto, o garoto foi surpreendido com recortes de jornais contendo mulheres em trajes mínimos, e, por isso, convidado a se retirar. De volta a Curitiba, Leminski se dedica nos meses seguintes à continuação do estudo da história antiga e da literatura latina, grega, francesa e até das Sagradas Escrituras, em hebraico; nos anos seguintes vamos encontrá-lo sempre envolvido em atividades literárias, fazendo leituras que incluíam Maiakovski, Walt Whitman, Pound, Poe, e publicando suas primeiras crônicas e poemas em jornais estudantis.

Já na universidade – aprovado em primeiro lugar para o curso de Letras e em segundo para o de Direito, dos quais não terminou nenhum – e casado com sua primeira mulher, Neiva, Leminski, aos 18 anos, deslocou-se para Belo Horizonte para participar da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, onde conheceu pessoas importantes na literatura brasileira, como Pedro Xisto, Luiz Costa Lima, Bóris Schnaiderman, José Lino Grünwald, Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, em cuja casa ficou hospedado na passagem por São Paulo, e com quem passaria a se corresponder. Augusto lembra-se: “Eu fiquei

impressionado. Ele era muito novo e tinha um entendimento e uma identificação com o nosso trabalho como nenhum outro poeta naqueles anos” (Vaz, 2001, p. 69). Em razão desse encontro, Leminski participou da revista *Invenção*, expoente da vanguarda dos anos 60, e fundou informalmente, em sua própria casa, o Núcleo Experimental de Poesia Concreta de Curitiba, criando e também traduzindo nomes como John Donne e Mallarmé.

Os anos que se seguem são de atividades culturais ininterruptas. Começou a escrever o *Catatau*, o que levaria 8 anos, a partir de um conto apresentado a um concurso; em 1966, é classificado em primeiro lugar no II Concurso Popular de Poesia Moderna promovido pelo jornal *O Estado do Paraná*. Além disso, para sua sobrevivência, que andava precária – uma constante em boa parte de sua vida –, Leminski lecionou História, Literatura e Redação em cursinhos pré-vestibulares, tornando-se um dos professores mais disputados da capital paranaense em razão do sucesso com os alunos, devido ao seu conhecimento enciclopédico e idéias revolucionárias. Foi nessa época que praticou judô – tendo chegado à faixa preta –, quando passou a ter contato com a filosofia zen-budista e com a literatura e língua japonesas. Em 1968 passou a viver com Alice Ruiz, com quem teve Miguel, Áurea e Estrela.

Em busca de um centro maior, teve uma breve estada no Rio de Janeiro ao lado de outros intelectuais curitibanos, fazendo trabalhos para jornais e revistas, época em que aprendeu a tocar violão de forma autodidata, e compôs a primeira de suas várias músicas, posteriormente criadas em parceria com nomes como Moraes Moreira, Itamar Assunção, Jorge Mautner, José Miguel Wisnick e

Arnaldo Antunes. Em 1972, após deixar o magistério, ingressa na publicidade – que lhe renderia muitos trabalhos, amizades, agilidade na criação –, ramo em que também se destacou. Voltando a Curitiba, continua sempre escrevendo e agitando o meio cultural. Em razão de suas posições radicais, suas idéias piores de novidade, sempre desafiando os padrões, dizendo o que pensava, doesse a quem doesse, e em razão também de seu modo de vida, usando muita maconha e álcool, levando uma vida desregrada, descuidando da aparência física – enfim, o oposto do tipo bem comportado –, vai consolidando sua imagem de poeta maldito e criando em torno de si um verdadeiro mito.

1975 é o ano de publicação do *Catatau*, aclamado por críticos e poetas – dentre eles os irmãos Campos, Décio, Schnaiderman e Octávio Paz – como uma obra de referência na literatura contemporânea brasileira e latino-americana. Então Leminski começa a ser (re) conhecido local e nacionalmente. Em 1976 lança *Quarenta clics em Curitiba*, uma aproximação de fotografia e poesia, em parceria com o fotógrafo Jack Pires. Seu primeiro livro de poesia sai em 1980, *Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase*, uma seleção de sua produção desde 1963. No mesmo ano sai o segundo, *Polonaises*, dedicado ao professor Bóris Schnaiderman. Ainda em 1980, após dois anos de abstinência alcoólica, Leminski volta a beber. No ano seguinte, suas músicas começam a ser gravadas por grupos importantes: a banda Blindagem gravou um LP com sete músicas dele, seguidos por Paulinho Boca de Cantor, Caetano Veloso, os conjuntos A Cor do Som, MPB4 e Os Trovantes, de Portugal, e Moraes Moreira, com quem fez várias parcerias, dentre elas a música “Promessas demais”,

escolhida como tema de abertura de novela da Rede Globo. Em 1983, a editora Brasiliense o convida para escrever biografias, e ele escreve *Cruz e Souza*, que abre as portas da editora para o poeta. Nesse mesmo ano sai *Matsuó Bashô* e sua primeira tradução, *Folhas das folhas da relva*, de Walt Whitman. Ainda em 1983, publica uma coleção de poemas selecionados de *Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase, Polonaises* e revista *Invenção*, além de letras de música e os capítulos inéditos “Ideolágrimas”, “Sol-te” e “Contos semióticos”. O livro, intitulado *Caprichos e relaxos*, apresentado por Haroldo de Campos e Caetano Veloso, com circulação nacional e sucesso de vendas – três edições e 18 mil exemplares esgotados em menos de dois anos –, é muito bem recebido por críticos como Leila Perrone-Moisés e poetas como Régis Bonvicino, que apontou-o “Sem exagero, o melhor livro de poesia do ano” (Vaz, 2001, p. 242). Em 1984, outra biografia, *Jesus A.C.*, e duas traduções, *Pergunte ao pó*, de John Fante e *Vida sem fim*, de Ferlinghetti. Então, ele é convidado a escrever um romance para a coleção Cantadas Literárias, no prazo de seis meses: *Agora é que são elas*, primeiro livro do poeta mal recebido pela crítica – exceto por um ou outro –, como mostraremos na segunda parte deste capítulo. Apesar de beber muito – o que trazia sérios problemas de relacionamento com Alice – no ano seguinte ele publica as traduções *Supermacho*, de Alfred Jarry, *Satyricon*, de Petrônio, *Sol e aço*, de Yukio Mishima e *Um atrapalho no trabalho*, de John Lennon. Em 1986 vem a última tradução, *Malone morre*, de Samuel Beckett, e a última biografia, *Trotsky, a paixão segundo a revolução*, além de uma coleção de ensaios seus escritos ao longo dos anos, intitulado *Anseios crípticos*. Em meio a esses

trabalhos, ele viajaria várias vezes a São Paulo e ao Rio de Janeiro a trabalho; em 1987, um desses convites veio da Funarte, para a série de debates “Os sentidos da paixão”, ao lado de nomes como José Miguel Wisnick, Sérgio Paulo Rouanet e Marilena Chauí. Publica ainda o livro de poemas *Distraído venceremos* e, no final desse ano, em função dos problemas então insuportáveis advindos do alcoolismo, Alice se separa dele, como última tentativa para sua recuperação, em vão. Em 1988, morando em São Paulo e sem dinheiro, trabalha sete meses na TV Bandeirantes em um programa com o sugestivo nome de *Jornal de Vanguarda*, onde, segundo um dos diretores, demonstra um grande domínio da linguagem audiovisual (Vaz, 2001, p. 283). Ainda em 1988, sai *Guerra dentro da gente*, literatura infanto-juvenil, e o poeta conhece a cineasta Berenice Mendes, com quem viveria até os seus últimos dias, em Curitiba. Nessa época, seu estado de saúde era péssimo em função da cirrose hepática que o consumia e o levaria à morte, em sete de junho de 1989, ano em que sai a segunda edição do *Catatau e A lua no cinema*, literatura infantil (poemas). Depois disso, vem *La vie en close* (1991), *Metaformose* (1994) e *O ex-estranho* (1996), todos poesia.

1.2 - Fortuna crítica

Pelo seu percurso, partindo de um movimento de vanguarda, o Concretismo – logo de início! –, e incluindo poesia, prosa, música, tradução, não é difícil perceber em Leminski um autor voltado para a pesquisa estética, para as preocupações formais da literatura e para as questões teóricas contemporâneas. Mesmo assim, *Agora é que são elas* não teve a atenção merecida, visto não ter

sido reconhecida como uma obra de valor literário – talvez devido a comparações com o primeiro livro do autor, *Catatau*, respeitada como uma obra experimental de grande valor.

Exemplo disso é um artigo publicado na *Folha de S. Paulo* no mesmo mês do lançamento pelo crítico Eduardo Ramos Quirino, dizendo que *Agora é que são elas* “é muito influenciada pelo Joyce de *Retrato do artista quando jovem*, mais uma pitada de Flaubert e um outro tanto de Dostoievsky” (apud Vaz, 2001, p. 249). Sempre com ironia, Quirino ainda diz que “o forte do romance é sua narrativa e sua construção e não a linguagem como se poderia esperar vindo de um poeta”, concluindo tratar-se de “um belo romance, o suficiente para curar Paulo Leminski daquele problema de bexiga que teve junto com Guilherme Arantes” – numa alusão à música “Xixi nas estrelas”.

Conforme Vaz (2001, p. 249), “o livro passaria a sofrer do estigma de mal-amado pela crítica”. Quem saiu em sua defesa foi Bóris Schnaiderman, que resolveu relê-lo e apreciá-lo em um artigo denominado “Em torno de um romance enjeitado”, logo após a morte de Leminski, em 1989: “Na base disso e de uma releitura do romance de Leminski, tenho que contrariar a opinião consagrada da crítica, os desafetos e amigos do poeta e a própria opinião deste, pois, na medida em que posso tratar desse tema, considero *Agora é que são elas* uma das obras de ficção brasileira mais interessantes dos últimos anos” (Schnaiderman, 1999, p. 249). O célebre professor lembra que, apesar de Leminski gozar de prestígio devido a sua produção, “num ponto, porém, detratores e amigos parecem estar de acordo: haveria nesse conjunto uma

descaída, uma fraqueza indubitável – o romance *Agora é que são elas*. É uma opinião que se consagrou, há um consenso quase absoluto. Logo que o livro saiu, a crítica lhe caiu em cima, implacável e categórica” (Schnaiderman, 1999, p. 248). A obra que no consenso seria “um livro fracassado, resultado de um equívoco, algo de que o autor devia se envergonhar no futuro”, para Schnaiderman é rica em reflexões estéticas próprias do século XX:

Se *Catatau* continha uma idéia ficcional realmente extraordinária, com aquela vinda do próprio Descarte ao Brasil e o seu desmilingüir-se em meio ao luxuriante barroquismo da terra, se o livro todo continha um tratamento poético e joyciano da linguagem, neste *Agora é que são elas* a própria “impureza” como gênero dá à obra uma expressão variada e rica, saltitante, uma riqueza que exige releituras para a sua completa fruição”. (Schnaiderman, 1999, p. 250)

É nesse sentido que ele ressalta a relevância do aspecto lúdico e da preocupação com a linguagem em *Agora é que são elas*, os quais, menos do que banais, são fundamentais para a constituição do viés teórico subjacente na obra, coincidente tanto na sua temática como na sua própria estrutura de composição: “Esta brincadeira metalingüística, que tem seus precedentes em literatura e que foi explorada tão bem por Oswald de Andrade em *Serafim Ponte Grande*, encontra nesse livro uma aplicação exemplar, como elemento construtivo, indispensável para o clima indefinido e mutável aí criado” (Schnaiderman, 1999, p. 254).

E conclui seu artigo dizendo que, se *Agora é que são elas* já é, por si, um “objeto fascinante e perturbador” (Schnaiderman, 1999, p. 256), ela adquire uma nova dimensão se se levar em conta a trajetória de Leminski.

Apesar disso, há ainda quem considere *Agora é que são elas* uma brincadeira banal. Curiosamente, em uma direção contrária da dos outros detratores, na comparação com o *Catatau*, Lúcio Emílio do Espírito Santo Júnior (2001, p. 3) diz, comentando o “Leminski prosador”: “gostei do seu livro mais pichado: *Agora é que São Elas* [sic!] (1984), publicado numa coleção juvenil que ele chamou de romance sobre sua incapacidade de escrever um romance. Parece-me, no entanto, melhor pedida que o romance anterior, *Catatau* (1976)⁴, que embarca num neojoycianismo em tempo de clareza ...”. Em sua análise, Lúcio Emílio diz que “*Agora é que São Elas* [sic!] me pareceu um livro desprezioso, leve, engraçado e divertido. Mais recomendável para a moçada” (Espírito Santo Júnior, 2001, p. 3).

Claro, nem todos pensam assim: Manoel Ricardo de Lima – que defendeu dissertação de mestrado sobre a poesia de Paulo Leminski na Universidade Federal do Ceará, – escreveu um artigo em 1999 apontando que “Leminski mistura tudo (o leitor de Joyce e Rosa, de Oswald de Andrade, o tradutor de Beckett, dos modernos ficcionistas americanos)”, para recriar em *Agora é que são elas* “uma prosa que funciona em um diálogo sincero com as desnecessidades da literatura e da própria vida no dismantelo humano da contemporaneidade. Não pensa em máscaras, não elabora fugas, tudo é motivo de riso, tudo é um refinamento grosseiro e humor” (Lima, 1999, p. 2). O crítico cearense entende que:

⁴ Na realidade, o *Catatau* foi publicado em 1975.

a idéia básica desse seu romance – LEVAR A NADA – ao mesmo tempo que recria o vazio estabelece o que pode pretender a literatura hoje (mais ou menos como disse Raul Antelo): na necessidade de reconhecer os limites da razão, uma parte irreduzível, soberana, escapa ao ser, e “é dessa parte que se ocupa a literatura”. Ou seja, ocupa-se do que está caótico, confuso, em guerra, do que é a negação da condição de sujeito na vida contemporânea: “desses nadaas”: para que se imponha o pensamento sobre eles e nos percebamos, sujeitos, com alguma função de delicadeza neste mundo. Daí atribuir valor à narrativa “fascinante e perturbadora” desse livro.

Manoel Ricardo de Lima, em 1999, dizia que Bóris, o primeiro a defender o romance enjeitado de Leminski, talvez fosse também o único. Dois anos depois, dizemos que, de uma maneira geral – desde a sua publicação –, a crítica a *Agora é que são elas* ainda é muito breve, resumindo-se a pequenos artigos veiculados em jornais – exceto o do professor Schnaiderman, originariamente publicado na *Revista da USP* em 1989 e posteriormente, em 1992, no livro *Uma carta uma brasa através*, de Régis Bonvicino.

Daí a responsabilidade da empreitada que nos espera.

CAPÍTULO II – PRINCIPAIS INTERTEXTOS EM *AGORA É QUE SÃO ELAS*

Este capítulo visa fazer uma descrição dos principais intertextos presentes no livro e do tratamento dado a eles: Vladimir Propp e a sua *Morfologia do conto*, a psicanálise freudiana, e algumas referências à cultura ocidental e a um modo de pensar marcante dessa cultura. Embora seja o último capítulo aquele que vai aprofundar as questões pertinentes ao pós-modernismo, aqui elas já são introduzidas.

Agora é que são elas é uma narrativa fragmentária, dividida em muitos capítulos – são 31 em 163 páginas –, que, por sua vez, são subdivididos em fragmentos curtíssimos. As ações, muitas delas contraditórias e sem sentido, acontecem simultaneamente e algumas vezes em uma ordem temporal contrária ao tempo físico (uma consequência antes de uma causa), para espanto do narrador, que é autodiegético.

Por aí já se vê que é certamente simplificador pegar essa trama caleidoscópica, complexa e rica, e apresentá-la em um enredo, em poucas palavras. Isso é feito aqui à guisa de introdução à leitura da obra, para, em seguida, mostrarmos quais são os principais intertextos com os quais ela dialoga e qual é o tratamento dado a eles.

O narrador, cujo nome não é mencionado, está em uma festa, para a qual não foi convidado, onde conhece uma moça chamada Norma. Por não saber o que está sendo celebrado, ele vai embora, mas resolve voltar. Encontra a

casa, entretanto o mordomo, que também estava na festa, informa que esta ainda não tinha acontecido, pois a sua data seria na noite seguinte. Como estava chovendo, o narrador aceita a oferta de pouso do criado.

Uma parte da ação, absolutamente confusa, desenrola-se nessa festa, que muitas vezes parece estar apenas na mente do narrador, enquanto acontece uma guerra interestelar, em que ele é o próximo alvo. O narrador conhece então na festa uma menina também chamada Norma (ou Norminha), pivô da guerra, a qual conversa com os seres extraterrestres em uma língua humana, porém em idioma inexistente. Sem entender o que ocorre na festa, o narrador presencia o assassinato coletivo daquela primeira Norma em um ritual – do qual ele chega a participar na noite em que está na festa –, o que acontece na primeira sexta-feira de cada mês; entretanto, ela não “permanece” morta, pois sempre renasce em seguida.

Ao mesmo tempo, o narrador submete-se a um tratamento psiquiátrico com o personagem “Vladimir Propp” – o qual também aparece lá na festa –, que quer curá-lo utilizando o sistema de análise literária elaborado na “*Morfologia do conto*”, um livro de sua autoria que parece um manual de psicanálise, embora também seja um romance. Não se sabe se o tratamento dará certo, pois o narrador é o primeiro paciente do “professor Propp”, que se confunde na narrativa com o fundador da psicanálise, Sigmund Freud.

Além da Norma e da Norminha, há ainda a personagem Norma Propp, filha de “Propp”, com a qual o narrador tem um relacionamento amoroso.

2.1 – Vladimir Propp e a *Morfologia do conto*

Iniciando pela *Morfologia do conto*, resgataremos a seguir a leitura dessa obra de Vladimir Propp, para em seguida analisar o diálogo estabelecido com ela por *Agora é que são elas*.

2.1.1 – As funções

A *Morfologia do conto* foi originalmente publicada em 1928, em Leningrado. Quando traduzida para o inglês, nos Estados Unidos (1958), 30 anos após o seu aparecimento, foi utilizada como modelo de análise estrutural não apenas dos textos folclóricos, como também de outros textos narrativos. Há que se levar em conta que nessa época deu-se também o vertiginoso desenvolvimento da lingüística estrutural (p. ex., Roman Jakobson) e da semiótica, o que leva o meio literário a receber entusiasticamente a morfologia estrutural de Propp (Mélétinski, 1983, p. 242).

Por causa de sua obra-prima, Vladimir Propp ganha projeção ímpar no cenário mundial, deixando de ser um mero autor para ser uma personalidade histórica, um símbolo da abordagem formalista surgida no movimento de crítica literária denominado Formalismo Russo. Afastando-se da crítica impressionista do final do século XIX, esse movimento visa elaborar métodos científicos para o estudo da obra literária. Recusando os elementos extratextuais para sua explicação, os formalistas vão procurar estritamente *na obra* as características que a tornam literária, a partir de métodos descritivos e morfológicos. O Formalismo Russo representa, portanto, uma vertente crítica que,

em nome de um princípio racional, lógico, desconsidera os fatores sociológicos na análise da obra.

Propp inicia a *Morfologia do conto* fazendo um histórico do problema que comporta o estudo do conto, mostrando que os estudiosos antes dele não fizeram um trabalho rigorosamente científico.

Conforme o autor russo, antes de se passar a examinar o conteúdo do conto, é necessário conhecê-lo, e isso mediante a *descrição*. As pesquisas de outros antes dele não tiveram êxito, tendo em vista que não foram uma descrição científica, lógica; não podem ser manifestadas em termos de leis do conto, porque não abrangiam todos os casos.

Um desses estudos é a classificação por *assuntos* feita por A. Aarne que, segundo Propp, não poderia evidentemente abarcar *todos* os contos, não sendo, portanto, científica, embora tenha tido sua importância pelo simples fato de catalogar os contos. Sempre comparando com as ciências naturais, ele reconhece a importância do estudo de Aarne: “Pensem na importância que teve para a botânica a primeira classificação científica de Lineu. A nossa ciência está ainda no período que precedeu Lineu” (Propp, 1983, p. 49).

Outro estudioso citado por Propp é A. N. Veselovski, que tentou explicar a composição dos contos diferenciando o problema dos assuntos do problema dos motivos, que para ele seria “a unidade mais simples da narrativa” (Propp, 1983, p. 51), sendo que “Por assunto entendo um tema no qual se tecem diferentes situações – os motivos” (apud Propp, 1983, p. 51), ou seja, a fração indivisível de um assunto. Entretanto, essa teoria é colocada abaixo por Propp,

tendo em vista que os motivos exemplificados por Veselovski *podem* ser decompostos. Para aquele, o que é primário, estrutural nos contos, não são assuntos ou motivos, mas as *funções* exercidas pelos personagens.

Propp quer descobrir a gênese dos contos e, para isso, julga necessário conhecê-los. Ele não descarta a importância do estudo histórico, mas afirma “que enquanto não existe um estudo morfológico correcto não poderá haver um bom estudo histórico” (Propp, 1983, p. 55).

Em seu estudo o autor russo identifica a existência de uma estrutura nos contos analisados, formada por o que ele chamou de *funções* das personagens, apresentadas a seguir:

Parte introdutória, em letras gregas (α a θ)

1. α – Afastamento
2. γ – Interdição
3. δ – Transgressão
4. ε – Interrogação
5. ζ – Informação
6. η – Engano
7. θ – Cumplicidade

Esses sete itens são preparatórios para o início da intriga, quando se pratica a malfeitoria.

Parte principal, em letras latinas (A a W)

8. A – Malfeitoria

Os modos de malfeitoria são muitos, sendo representados por um número em sobrescrito. Exemplo: O agressor rapta um ser humano (A¹); O agressor rouba ou esconde um objeto mágico (A²); o agressor pilha ou estraga o que foi semeado (A³). O mesmo acontece com as outras funções.

Propp explica que há contos que não começam pela função “A” (malfeitoria), mas sim por uma situação de *falta* ou *penúria*, o que dá azo a uma busca análoga à que se segue a malfeitoria. Daí a conclusão de que a penúria pode ser considerada como morfológicamente equivalente ao roubo, por exemplo” (Propp, 1983, p. 75). Por isso, ele cria a função 8-a (definição: *falta*, designada por “α”)

9. B – Mediação, momento de transição

10. C – Início da ação contrária

11. ↑ – Partida

12. D – Primeira função do doador

13. E – Reação do herói

14. F – Recepção do objeto mágico

15. G – Deslocação no espaço entre dois reinos, viagem com

um guia

16. H – Combate

17. I – O herói recebe uma *marca*

18. J – Vitória

19. K – Reparação da malfeitoria inicial ou da falta inicial
20. ↓ – Volta do herói
21. Pr – Perseguição do herói
22. Rs – Socorro ao herói
23. O – Chegada do herói incógnito à sua casa
24. L – Pretensões falsas
25. M – Tarefa difícil
26. N – Tarefa cumprida
27. Q – Reconhecimento do herói
28. Ex – Descoberta do falso herói ou agressor
29. T – Transfiguração (o herói recebe uma nova aparência)
30. U – Punição do falso herói
31. W^o – Casamento

Estas são as trinta e uma funções elencadas por Propp. Para ele, esse esquema “aparece como uma *unidade de medida*. Do mesmo modo que se aproxima um tecido a um metro para saber o seu comprimento, podem-se aplicar estes contos ao esquema para os definir. Se se lhes aplicam diferentes textos, podem-se igualmente definir as relações entre eles” (Propp, 1983, p. 110).

Para o estudo morfológico de Propp, o que interessa são as funções e não *quem* as pratica. O elemento humano é mero combustível para a vida das ações: deve-se “definir as funções sem ter em conta a identidade de

quem as pratica. A enumeração das funções permitiu que nos convencêssemos que não se deve ter em conta também o modo como são desempenhadas” (Propp, 1983, p. 111).

Como o mesmo fato pode ter desfecho diferente, ocorre a ambigüidade do significado morfológico da função; por isso, o analista deve sempre observar a conseqüência gerada pela ação, que é o que determina a função do episódio (Propp, 1983, p. 112).

Esses episódios acontecem de forma seqüencial ou intercalada; o que move a intriga e a relação entre as funções são o que Propp chama de *elementos auxiliares*. Por exemplo, o que liga a perseguição de um malfeitor ao rapto da princesa é a informação de seu feito, e não uma outra função. Esses elementos que servem de laço entre as funções são designados por Propp (1983, p. 121) pelo sinal “§” – ligações.

Outro elemento auxiliar são as *motivações* (“*Mot*”): uma falta pode existir há muito tempo sem que o personagem prejudicado tome qualquer iniciativa, até que, em um certo momento, ele decide tomar providência (Propp, 1983, p. 122-6).

Apesar de não se ocupar das personagens, Propp reconhece que certas ações acontecem mais freqüentemente em torno de determinados tipos, o que o leva a conceber as *esferas* de ação. Por exemplo: a esfera de ação do *agressor* compreende a malfeitoria (A), o combate e as outras formas de luta contra o herói (H) (Propp, 1983, p. 127-9).

Quanto à relação entre as personagens e a ação, Propp diz que há certas maneiras rígidas de como cada tipo de personagem entra em cena. O que difere disso, o autor atribui a exceções, tendo em vista poder-se considerar “esta distribuição como a norma do conto”, como ilustra a citação seguinte:

O *agressor (o mau)* mostra-se duas vezes no decorrer da ação. A primeira vez, aparece de repente, lateralmente (vem a voar, aproxima-se furtivamente, etc.), e depois desaparece. A segunda vez, apresenta-se como uma personagem *que se procurava*, em geral no fim de uma viagem em que o herói segue um guia. (Propp, 1983, p. 133-4)

Tendo em vista a repetição dos atributos das personagens verificada no estudo com os contos maravilhosos, o autor considera que uma personagem substitui outra com facilidade, o que quer dizer que o que importa é a função, embora haja transformações de função ou personagem em um mesmo conto (um dragão pode vir a ser um doador). Essas transformações também foram catalogadas por ele, o que lhe permitiu concluir que mesmo essas transformações submetem-se a leis. É isso que o leva a afirmar que “poder-se-ia reconstruir a protoforma do conto maravilhoso” (Propp, 1983, p. 140). Ou seja, por meio de um estudo empírico, lógico, o estudioso russo chega à gênese estrutural do conto, um arquétipo do conto maravilhoso russo: “A análise dos atributos permite uma *interpretação* científica do conto . Do ponto de vista histórico, isso significa que o conto maravilhoso, na sua base morfológica, é um mito” (Propp, 1983, p. 141).

Propp reconhece a infinidade de assuntos que podem ser criados “artificialmente”, e as motivações que levam o escritor a produzir; entretanto, afirma que os aspectos psicológicos, o impulso interior, devem ser estudados à

parte. Aqui, no ponto fulcral da criação literária, o autor russo não é incisivo, e na realidade acaba desviando do problema:

Mas podemos supor que os momentos fundamentais e importantes do nosso esquema ... desempenham do ponto de vista psicológico também um certo papel de base. Por conseguinte [?], os novos contos nunca são mais do que combinações ou modificações de contos antigos. Isto parece significar [?] que o povo, quando se aplica ao conto, não cria obras de arte. (Propp, 1983, p. 170)

O que o próprio autor reconhece não estar totalmente correto na afirmação acima diz respeito à liberdade que o escritor tem para criar. Para ele, existe um domínio em que se verifica dependência do narrador (sem liberdade) e outro domínio em que este tem liberdade – percebe-se pela citação a seguir que, mesmo aqui, na realidade o narrador não é livre para criar, visto que a aludida liberdade restringe-se a escolhas em um esquema pré-estabelecido:

o narrador é livre, utiliza o seu génio criador, nos seguintes domínios:

1. Na escolha das funções.
2. Na escolha do meio pelo qual ... a função se efectua
3. O narrador é completamente livre na escolha da nomenclatura e dos atributos das personagens. Teoricamente, é aqui a sua liberdade maior. ... No entanto, devemos dizer que, também neste domínio, o povo não usa muito esta liberdade. Tal como se repetem as funções, também se repetem as personagens. ... O tipo transforma-se, mas raramente acontece que estas transformações sejam produto de uma *criação artística individual*. Podemos afirmar que o criador de um conto raramente inventa, que vai buscar algures, ou à *realidade contemporânea*, a matéria para as suas inovações, e que a aplica ao conto [grifos nossos].

4. O narrador é livre na escolha dos meios que a língua lhe oferece. Não cabe ao morfologista, que analisa a estrutura do conto, consagrar-se ao estudo deste domínio, extremamente rico. O *estilo do conto* é um fenómeno que deve ser objecto de um estudo especial. (Propp, 1983, p. 171-172)

Ou seja, a constatação de uma estrutura rígida na morfologia dos contos maravilhosos leva Vladimir Propp a concluir que não há criação artística na arte popular (Propp, 1983, p. 170), mesmo considerando-se a psicologia do narrador na construção do conto.

Note-se, no último parágrafo, a menção a um estudo (Estilística) puramente formal da linguagem, desagregando forma e conteúdo.

Por várias razões, podemos comparar o estudo dos contos ao das formas orgânicas na natureza. O folclorista, tal como o naturalista, ocupa-se dos gêneros e das espécies de fenômenos essencialmente idênticos. A questão da origem das espécies, posta por Darwin, pode ser colocada também nos nossos domínios (Propp, 1983, p. 201).

O método de análise proppiano é a comparação dos contos do ponto de vista da sua estrutura. Dividindo as partes que constituem o conto tem-se um número limitado de funções, independentemente do assunto abordado, ou das características das personagens: “Daí concluímos que se podem estudar as partes constitutivas sem ter em conta o tema que estas constituem ... Graças à união *mecânica* das partes constitutivas, o que é verdadeiro para cada elemento articular sê-lo-á para a formação geral” [grifos nossos] (Propp, 1983, p. 205).

No estudo das transformações por que passou o conto maravilhoso, Propp distingue a forma fundamental, à qual está ligada a origem do conto, da forma derivada, que está ligada à realidade, à vida. Em função da estrutura rígida do conto maravilhoso, Propp conclui que há muito pouco de vida nessas obras. Segundo ele, “A vida real não pode destruir a estrutura geral do conto. Dela se tira a matéria das diferentes substituições que se operam no antigo esquema” (Propp, 1983, p. 212).

2.1.2 - *Agora é que são elas*

Agora é que são elas é uma obra construída com uma intertextualidade explícita com a *Morfologia do conto*; vejamos de que maneira isso acontece.

As funções

As funções das personagens, resultado final do método científico de Propp, são utilizadas de forma paródica e duplamente em *Agora é que são elas*: aqui, além de serem instrumento de análise literária – o processo de construção da diegese é explicitado durante a narrativa, o que a torna auto-reflexiva –, elas são usadas para tratamento psiquiátrico do narrador. Entretanto, apesar de também serem normas no romance, as funções são deturpadas, deixando de ser a expressão de uma elaboração objetiva apoiada por uma explicação lógica.

Pegue a função XI, por exemplo, da lista de funções, “o herói deixa a casa”. Para ele, isso era um fato absoluto, diante disso qualquer por que era *puramente ornamental*. Era um tijolo da vida, uma entidade molecular, inútil buscar arquiteturas por trás. As coisas partiam *daí*. Para trás, apenas a imensa incógnita, que se media em anos-luz como as distancias entre os corpos celestes. (p. 77)

O narrador faz análise com o “professor Propp”, mas não acredita em seus métodos estruturais; na realidade, debocha deles. É algo que não faz sentido, e essa é uma das grandes características dessa obra, que tematiza o fato de que fazer sentido quer dizer pensar de acordo com uma convenção, e não que isso seja

verdade. É um exemplo das muitas contradições que compõem a estrutura de *Agora é que são elas*.

Por isso, a ilogicidade permeia toda a narrativa, tanto quanto as próprias funções, pois estas estão presentes no romance não apenas tematicamente, mas também na sua estrutura. O número 31, por exemplo, que expressa a quantidade das funções, é recorrente no livro: este é dividido em 31 capítulos; o último capítulo é dividido em 31 subcapítulos; o narrador discou 31 vezes para a casa de Propp (p. 162); girou a chave da porta 31 vezes “como quem gira o segredo de um cofre” (p. 161); Norma Propp tinha 31 hábitos. Essa obsessão zomba da teoria de Vladimir Propp – que limitou as possibilidades de certas narrativas a um determinado número –, como na passagem abaixo:

Todo entrecho, para ele, reduz-se à combinação de algumas funções básicas (trinta e uma, se não me engano: um dia, perguntei por que um número tão quebrado, por que não trinta ou quarenta, e ele me respondeu com uma frase latina, saiam da frente, Virgílios e Cíceros, algo assim como “nummerus impar deis placet”, *aos deuses agradam os números ímpares*, e rematou dizendo que, por mais que a gente tentasse reduzir a realidade e a vida aos números pares, elas sempre seriam ímpares, os pares não passando de uma mera fantasia humana, o médico e o monstro, o casal perfeito, Sansão e Dalila). (p. 28)

Esse diálogo entre a *Morfologia do conto* e *Agora é que são elas* é estabelecido por uma intertextualidade que plasma as duas obras, só que não de uma maneira “harmônica”, pois, considerando-se a importância das funções de Propp no romance de Leminski, tem-se a configuração de uma composição contraditória em sua essência, já que esta obra não segue um enredo lógico

baseado na causalidade, como o são os contos folclóricos dos quais o autor russo abstraiu seu método.

Outro ponto que sobressai na aproximação entre as duas obras diz respeito à figura do narrador. Se para Vladimir Propp ele tem importância diminuta, uma vez que “o narrador é completamente livre na *escolha* da nomenclatura e dos atributos das personagens. Teoricamente, é aqui a sua liberdade maior” (grifos nossos) (Propp, 1983, p. 172), de modo que “os novos contos nunca são mais do que combinações ou modificações de contos antigos” (Propp, 1983, p. 170), em *Agora é que são elas* ele é um foco de tensão vital, na medida em que, além de sua enunciação ser declarada – o que traz uma série de implicações na esfera da relação do homem com o mundo, como discutiremos no capítulo IV acerca da hermenêutica –, em alguns momentos ele parece ser um personagem de uma história de “Propp” – que seria, então, o narrador da diegese –, pois este o trata mesmo como um personagem, que deveria obedecer ao seu domínio supremo, já que “Em suas histórias, não havia modo de interromper a lógica que conduzia até o invariavelmente irremediável final”(p. 98).

Embora não seja “Propp” o narrador de *Agora é que são elas*, mas sim, obviamente, o nosso narrador autodiegético, e “Propp” um personagem, o narrador acaba se sentindo como um personagem do professor – justo ele, que não acredita nos métodos de “Propp” –: “Resolvi tirar Propp da cabeça. A merda é que quanto mais eu tento escapar mais proppiano me torno. Estou sempre me sentindo dentro de uma função” (p.88).

Deformadas em *Agora é que são elas*, as funções se relacionam à questão do livre arbítrio, que se resumiria a “escolhas” dentro de esquemas pré-estabelecidos, problematizando a concepção objetiva de Vladimir Propp. “Figura dedicada, de corpo e alma, à ciência, para ele, a rabínico-cossaco-prussiana disciplina do pensamento e da vida se organizando em esquemas” (p. 27).

A associação da *Morfologia do conto* com *Agora é que são elas* explicita que a contradição está no princípio de composição desta, uma vez que a primeira representa a normatização, ao passo que a segunda representa a desconstrução desse conceito que atrela a vida a estruturas, a um número limitado de possibilidades.

Normas para a vida

Com a extensão da aplicação das funções do âmbito da literatura para o da psicanálise em sua obra, Leminski suprime a barreira que separa a vida da literatura. Embora seja muito engraçada a aplicação das funções dos personagens no tratamento do narrador, o riso aqui é sério – como veremos nos estudos sobre a carnavalização de Bakhtin (1999) –, na medida em que o autor problematiza o fato de que a vida está cheia de normas, as quais não são questionadas em função do comportamento automatizado do homem. As estruturas não são transcendentais, são convenções criadas pelo homem que limitam as ações humanas e moldam a compreensão do mundo, o que elimina a possibilidade de uma ação humana “autêntica”, digamos, completamente

subjetiva. *Agora é que são elas* não nega isso nem oferece respostas verdadeiras, apenas problematiza, o que é uma característica pós-moderna.⁵

Misturando bem todas as cartas, talvez desse uma coisa parecida com isso que se combinou chamar de vida. Só ia ficar faltando *vida*, é claro. Mas a dita tem formas estranhas de se manifestar. Afinal, que é que uma Augustifolia Permanens Praguensis, um bacilo, uma cascavel, um golfinho, o que é que essas coisas têm que os esquemas de Propp não tinham?

O que é que *eu* tinha? (p. 121)

As funções dos personagens criadas por “Propp” são normas que abolem a possibilidade de vida para o narrador, independentemente de sua vontade.

– Professor, não agüento mais estes ímpetos de profetizar.

– É comum nesse período. Para resistir pense no efeito que você vai causar, se não antecipar nenhum momento da história. Você *tem* que chegar até a função gama-42.

Através de uma argumentação toda equipada de citações, Propp tinha me provado que o percurso da minha vida já tinha satisfeito todos os primeiros estágios da sua lista de funções dos personagens. ...

Em sua histórias, não havia modo de interromper a lógica que conduzia até o invariavelmente irremediável final. (p. 98-9)

Tal como no esquema de Propp, o narrador não tem liberdade em sua vida. A paródia feita por Leminski é bastante direta com aquilo que Vladimir Propp acreditava ser verdade, que “a vida real não pode destruir a estrutura geral do conto” (Propp, 1983, p. 212).

⁵ A acepção que temos do pós-modernismo, utilizada neste trabalho e aprofundada no capítulo IV, é aquela apresentada por Linda Hutcheon (1991, p. 20): “Como uma atividade cultural que pode ser detectada na maioria das formas de arte e em muitas correntes de pensamento atuais, aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político. Suas contradições podem muito bem ser as mesmas da sociedade governada pelo capitalismo recente, mas, seja qual for o motivo, sem dúvida essas

– Um actante só obedece a uma *lógica militar*, e deu um murro na mesa que fez a coruja de Minerva dançar um samba rasgado. Jamais suspeitei instintos bélicos naquele velhinho judeu, cuja vida parecia toda dedicada à plácida busca da sabedoria e da saúde.

Era a hora, e eu explodi:

– E A VIDA, PROFESSOR? ONDE É QUE A VIDA ENTRA NISSO TUDO?

– Vida?, ele disse. E *quem* falou em vida? (p. 153)

Como se vê, na paródia operada em *Agora é que são elas* o sistema de análise de “Propp” não se restringe a narrativas, mas extrapola o âmbito ficcional para estender-se ao empírico, histórico.

– O pessoal está no recreio. O professor deu uma hora pra gente ensaiar ao vivo.

– Ao vivo?, eu perguntei.

– É, ele mandou cada um assumir um personagem, escolher suas funções e partir para a vida.

– A vida?

– Claro, está todo mundo brincando de 31. Você conta até 31, e eu, bem, você sabe o que é 31. (p. 132)

Colocando “Propp” em primeiro plano, Leminski transforma-o em alegoria daquilo que as normas significam para o mundo: o arbitrário, a adoção das convenções como verdade absoluta: “Não largava da mão de Propp, e com sua mão na minha era como se estivesse segurando a mão de Norma, tinham mãos tão parecidas, e de repente larguei a mão dele como se tivesse tocado num sapo” (p. 160). Mas depois de tantas normas, tanta lógica e poder sobre as personagens, ele vai aos poucos sendo fragilizado: sua destruição representa a

contradições se manifestam no importante conceito pós-moderno da ‘presença do passado’ ”.

desconstrução da atitude humana de fazer normas e enquadrar a vida em estruturas.

Após o suicídio de “Propp”, o narrador vai lá e encontra o agora “velho professor” com a cabeça arrebitada; mais uma vez, toma uma atitude que não faz sentido: pega a arma, deixa nela suas impressões digitais. Era “uma pistola lúguer, dessas de oficial nazista da Segunda Guerra” (p. 162), numa alusão à conhecida prática daqueles militares contra os que não eram contemplados por suas verdades absolutas. Depois, telefona para a polícia e confessa o assassinato. “Nenhum advogado vai me convencer da minha inocência. Eu *quero* ser condenado” (p. 163). Como “Propp” identificava-se com o que é arbitrário, *ele* quer ser o responsável pela sua destruição. Se o professor tinha uma fórmula para a “vida eterna”, ele sintetiza seu pensamento, metaforicamente: “Eu não quero a vida eterna, professor. EU QUERO O INFERNO” (p. 163).

Sendo um intertexto paródico da *Morfologia do conto*, ao invés de cultuar as normas, *Agora é que são elas* as destrói de todas as formas: além das normas lógicas usurpadas, as pessoas chamadas Norma também se dissipam. Norma Propp foge com um tal de Bernardo, que parece existir só na mente dela; Norminha simplesmente desaparece da trama, aparentemente consumida pelo fogo; e a Norma da festa é simbolicamente destruída pelo assassinato sexual coletivo, embora, não tenha jeito, ela sempre renasça. Em dado momento o narrador explode: “O que eu buscava tateando no escuro com dez mil dedos era um botão para apertar e mandar Norma, todas as normas, pelos ares, que era seu lugar” (p. 119).

Portanto, o livro trata a relação do homem com o mundo como tema central de forma problematizada, na medida em que nele proliferam as normas, apesar de, contraditoriamente, a própria estrutura do livro não seguiu-las – pelo menos não as tradicionais, de um enredo lógico, um narrador demiurgo com domínio da narrativa, uma concepção de tempo teleológica.

Lógica e contradição

A conclusão de “Propp” é que não existe vida, que todos os atos humanos são previsíveis por uma lógica superior que rege o universo, algo transcendental independente da vontade humana, uma estrutura indestrutível. A vida eterna pode ser explicada por uma equação científica e a ciência, portanto, tem um status superior à vida, já que tudo são normas, os seres humanos não passando de autômatos.

– Boa noite, senhores.

– Boa noite, professor, respondemos em coro, e Propp foi até o quadro-negro, a mão cheia de pedaços de giz, e começou a encher o quadro de letras, números e sinais algébricos, até formar uma bela equação, que brilhou na noite, a constelação de Eridano numa madrugada de verão. As mãos de Propp tremiam enquanto ele escrevia. Apagou umas letras, pôs outras no lugar, até que deu um passo para trás, e ficou contemplando a obra. Virou-se para nós, com solenidade episcopal, limpou o giz das mãos no lenço, bafejou nos óculos, esfregou-os no paletó e anunciou, com a simplicidade com que diria “não quero que minha filha se case com você”:

– Senhores, hoje à noite, quero lhes comunicar, em primeiríssima mão, minha mais sensacional e recente descoberta, que representa anos de trabalhos, estudos e pesquisas.

Avançou um passo, estendeu o braço para o quadro com a exuberante equação, e não deixou por menos:

– Senhores, aqui está o segredo da vida eterna.

Nem me perguntem como foi que aquilo tudo foi se transformando nessa cena ridícula, todo mundo sentadinho, alunos silenciosos do professor.

Propp falou, deu aquele branco, e todo mundo começou a cochichar. O professor tolerou os cochichos com a paciência de uma estrela esperando os aplausos acabarem.

Então, perguntou:

– Quem está interessado na vida eterna?

A sala começou a gritar, e levantar o braço.

– Eu! Eu!

– Quero duas! Uma pra mim, outra pro meu pai!

– Vida eterna! Vida eterna! (p. 129-30)

Se na teoria de Vladimir Propp a lógica e a ciência são fundamentais para o seu embasamento filosófico, é justamente esses pilares que Leminski mais chacoalha. Construídas com o jogo da contradição, em *Agora é que são elas* as ações não fazem sentido, não possuem uma lógica baseada na relação de causa e efeito.

– Eu acabo de sair da festa. Mas voltei.

– Que festa?

– A festa que estava havendo aí quando eu saí.

– Mas, senhor, a festa vai ser *amanhã à noite*. ...

Era um escândalo, um insulto à realidade, à santíssima lógica das coisas ... (p. 23-4)

O pior é que isso fazia ainda *menos* sentido. E daí?, fazer sentido não é tudo na vida, já dizia minha tia. E viva Propp!, não qualquer um, é claro, mas só aquele que um dia me disse:

– A lógica? A lógica morreu de um tumor cerebral, no verão de 1878, em Clichy, uma pequena aldeia no interior da França, quase na fronteira com a Alsácia-Lorena. (p. 139-140)

Quando o narrador pensa em interpretar, acha que faz “ainda *menos* sentido”, o que para ele não tem importância, pois “fazer sentido não é tudo”, se até a lógica já morreu! Ou, de maneira contraditória mais explícita, o que faz sentido não faz sentido, ou vice-versa:

Então, eu ouvi: ...

Se esta casa,
se esta casa fosse minha...

Era uma menina cantando. Cheguei manso como quem chega para não assustar passarinho. Perguntei o nome.

Nem precisei ouvir para, *mais que saber*, TER CERTEZA.

– Norma, ela disse, com aquela vozinha de derreter o coração.

– E se fosse tua, que é que você fazia?

– Se fosse minha?, ela disse quase gargalhando. mas essa casa é *toda minha*. As pessoas que estão lá dentro são meus brinquedos. Alguns eu inventei. Alguns meu pai comprou.

Olhei para a casa, toda iluminada, e o que ela dizia parecia ser a única frase que fazia sentido em todo o universo. (p. 54-55)

A estrutura de *Agora é que são elas* é construída por um jogo de contradições em que a possibilidade (prática) de conhecimento é também a consciência (teórica) de sua precariedade. Segundo Linda Hutcheon (1991, p. 133),

A teoria e a prática também se entrecruzam em outra área de contestação: desta vez, a contestação às noções de continuidade e tradição. A metaficção historiográfica também tem a necessidade foucaultiana de desmascarar as continuidades que são admitidas como pressupostos na tradição narrativa ocidental, e o faz usando e depois abusando dessas mesmas continuidades. ... Seja histórico, teórico ou literário, o discurso é sempre descontínuo, apesar de se manter unido por regras, se bem que estas não sejam transcendentais.

Essa contradição situada no cerne da obra é a principal peculiaridade do pós-modernismo. Na literatura, Linda Hutcheon (1991) identifica um gênero que ela chama de “metaficção historiográfica”; são romances auto-reflexivos, que se apropriam da história ou de personagens para desconstruí-los; seu foco de interesse é a narrativa, misturando literatura, história e teoria.

Dado que tudo são convenções, as metaficções historiográficas as seguem – as convenções do pós-modernismo –, com a diferença de que explicitam isso, em vez de encobrir com uma lógica transcendental que regeria o universo. Como introdução a essa teoria – a qual será melhor estudada no capítulo IV –, podemos afirmar que o espírito do pós-modernismo é a contradição, uma vez que ele atua dentro daquilo que quer subverter, sem a pretensão de ser um novo paradigma, apesar de servir como marco na luta para o surgimento de algo novo (Hutcheon, 1981, p. 21). Nesse esforço, nem seu próprio discurso escapa ao questionamento, na medida em que se reconhece também como uma convenção não menos parcial do que aquilo que critica, exceto pelo fato de ter consciência dessa parcialidade, a qual faz questão de explicitar.

Paródia

A aproximação entre *Agora é que são elas* e a *Morfologia do conto* é realizada por uma intertextualidade pós-moderna, que instaura as normas da obra de Vladimir Propp, mas justamente para subvertê-las. Se as normas e a lógica são verdades absolutas para o autor russo, para o curitibano elas são convenções. No tratamento paródico, a falta de sentido vem sempre revestida de humor:

TUDO que ele sabia fazer por mim era me transformar num número de um de seus contos de magia e maravilha, ora herói, às vezes vilão, pivô da história num banguê-banguê bem vagabundo, desses que a gente já adivinha tudo desde a largada, desde o primeiro

tiro, desde o massacre da família do pistoleiro por uma quadrilha de mexicanos, até o duelo final entre o deserto e os sobreviventes.

O caso com Norma Propp começou eu me queixando dessas técnicas do pai.

Como não percebi logo que encontrá-la era (eu não sabia) a variante B da função 9, “herói se apaixona pela filha do pai”?

Contei isso, ela riu, riu, mas riu tanto que seus peitos nus balançavam como maçãs numa macieira chicoteada por uma tempestade. (p. 39)

Outras vezes, o livro aborda a questão da contradição, em que a convivência do diferente diz não ao absoluto. Como isso é feito por meio da paródia e a *Morfologia do conto* tem uma aura de seriedade, o tratamento estético dá um tom de trivialidade à trama do romance:

– Você não deixar as diferenças existir!
 – Existir, não, professor. *Existirem*.
 – Está bem. Não deixar as diferenças existirem!
 – Não, professor, ainda não. Não *deixa* as diferenças existirem.
 – VOCÊ NÃO DEIXA AS DIFERENÇAS EXISTIREM!
 E era ele que não deixar as diferenças existir. Ou existirem.
 Como Norma achar melhor. (p. 102)

Agora é que são elas faz uma apropriação antropofágica da *Morfologia do conto* desconstruindo parodicamente as verdades universais em que esta se apóia, problematizando a questão filosófica da hermenêutica em sua estrutura profunda.

Propp me ensinou (seria essa a palavra?, acho que *me adestrou*) a ser um protagonista invisível da minha vida, o personagem de vidro por onde a vida passa como um raio de luz por um cristal. Não por um vitral, onde já está escrito tudo aquilo que a luz tem que significar. Ou quase, talvez. Essa era outra das expressões favoritas do professor. *Quase, talvez*. Na dupla dúvida, uma dúvida lançando desconfiança sobre a dúvida vizinha, equação de quarto grau, nessa vertigem imaginava Propp fundar sua certeza.

Como todas as certezas, era apenas *uma*. Uma das N certezas, num universo onde todas são igualmente prováveis. Mas era, enfim, uma certeza, quem sabe. (p. 77)

Na intertextualidade operada pela paródia o outro texto está explícito, mas, obviamente, já não é o mesmo. Nesse jogo em que o sério é irônico, a paródia permite a reflexão sobre essas questões sem formular respostas, ou seja, o que acontece aqui não é um movimento dialético, visto que não há uma síntese, mas sim a convivência (na mesma obra) dos pólos opostos: a **contradição**.

2.2 - Psicanálise

Agora é que são elas faz uma aproximação do sistema de análise de Propp – sistema alicerçado na crença em um esquema científico para explicar normas e convenções para a literatura – com a psicanálise, que também oferece uma interpretação por meio do discurso para o que acontece na vida, e que também tem o status de ciência. No livro, os esquemas abstratos de “Propp” também se aplicam à vida, na medida em que eles são usados no tratamento do narrador: daí a convivência no mesmo personagem “Propp” do formalista Vladimir Propp e do psicanalista Sigmund Freud. Em alguns pontos essa convivência é explícita:

– ... Jung, Ferenczi, Adler, Reich, todos os meus colegas tinham suas próprias teorias, variantes dignas do pensamento do mestre. Só eu não tinha. ... E, de repente, ali estavam os esquemas, suas lógicas indiscutíveis, suas álgebras impecáveis. Me apossei daquilo, e transformei suas teorias na minha. Nessa em que *você* está, meu filho.

Sacudi o velho e perguntei, frenético:

– Qual era o nome dele? O nome dele!

– Meu filho, será que você nunca aprende mesmo? Evidente que o nome é Vladimir Propp, às suas ordens, para ser preciso. (p. 115)

O mestre dos nomes citados refere-se ao canonizado como fundador da psicanálise, *Sigmund Freud*. Era esse o nome que o narrador estava esperando ouvir. Poder-se-ia objetar que “Propp” se confessa apenas um colega dos psicanalistas citados (“todos os meus colegas tinham suas próprias teorias”), e não o próprio Freud. De fato, nesse fragmento há uma contradição, uma vez que ele se diz discípulo do mestre, mas quando vai anunciar o nome deste, diz o seu próprio (*ele* é o discípulo e também o mestre).

Mais do que na simples e explícita simbiose de Vladimir Propp e Sigmund Freud em um único personagem, como acabamos de demonstrar, o que julgamos relevante em *Agora é que são elas* é a intertextualidade com a *psicanálise*, operada pela proliferação dos *motivos sexuais* na obra, motivos que são os pilares da ciência freudiana.

Isso denota-se na utilização do erotismo de maneira abundante, o que vem a ser parte da essência da concepção desse romance de Leminski – como mostraremos no capítulo III. Por ora, registremos os elementos mais explícitos dessa intertextualidade. Salta aos olhos a grande quantidade de atos sexuais, grande parte deles em orgias; nessas partes do livro a evidência recai sobre o falo, representado em proporções enormes (“Oi, tesão, e esse pau enorme continua durão?”, p. 76), às vezes gigantescas (“O enorme fálus de couro que foi introduzido entre suas pernas por três dos cavalheiros presentes”, p. 79). Lembre-se que, na psicanálise, o falo é símbolo da força, da asserção, da agressão e da

potência (Moore & Fine, 1992, p. 73). Além do falo e da disseminação dos atos sexuais, há outro fator importante no estabelecimento da relação dos motivos sexuais em *Agora é que são elas* com a psicanálise: é o predomínio da felação nessas situações, mor das vezes por imposição de Norma Propp ou de Norma. Ainda é preciso registrar a existência do homossexualismo, cujo ato, conquanto não seja representado na narrativa, é referido na vida do narrador – logo no primeiro capítulo o narrador comete um “ato falho”⁶ (p. 9), ao mencionar nomes de homens com os quais teria se relacionado.

Note-se que todos esses motivos sexuais são utilizados em *Agora é que são elas* numa perspectiva de anormalidade perante as regras “sadias” da sociedade, a qual, deve-se admitir, cria normas para o relacionamento “normal”, reprimindo, assim, a *libido*.⁷ Com a repressão, o sujeito transfere para o inconsciente aquilo que lhe desagrada. Para a superação de seus problemas psíquicos advindos dessa transferência, a prática psicanalítica freudiana consiste em colocar o sujeito frente a frente com suas verdades, por meio do seu próprio discurso, para descobrir as causas em ação que provocaram nele esses “desvios”, e que estão no inconsciente, incontrolável intencionalmente; o indivíduo, portanto, é desconhecedor de seus desejos, os quais se manifestam na *linguagem* – note-se aí a paródia realizada pelo narrador ao dizer que o “professor Propp”, seu analista, estava escrevendo uma “Retórica do Desejo” (p. 29).

⁶ Na psicanálise, *atos falhos* são os lapsos de linguagem que permitem aflorar informações que estariam guardadas no inconsciente do sujeito (Laplanche & Pontalis, 1985, p. 25).

⁷ Do latim *libido*, “desejo violento, paixão, luxúria”, na psicanálise essa palavra significa a energia motriz dos instintos de vida, de toda a capacidade ativa e criadora do homem, estando, para Freud, ligada prioritariamente à fonte da excitação sexual (Laplanche & Pontalis, 1985, p. 343).

Por motivos culturais, a maior repressão é sobre o instinto sexual, o que se constitui no conflito mais importante para a criança, representado pelo complexo de Édipo, alegadamente universal (Claret, 1984, p. 105s). Como se sabe, no mito Édipo se torna rei ao desposar sua mãe, após assassinar o próprio pai. Traçado pelo oráculo, Édipo estava preso ao seu destino, do qual não podia fugir; existia, portanto, uma *norma* intransponível, da mesma forma que há no complexo de Édipo na psicanálise, posto que “Freud faz espontaneamente referência a um mito para além da história e das variações da vivência individual [e] Afirma imediatamente a *universalidade* do Édipo” (grifos nossos) (Laplanche & Pontalis, 1985, p. 117). Em *Agora é que são elas* o complexo de Édipo também tem importância vital.

Ao escancarar a porta, Propp ainda surpreende a cabeça do meu pau na boca de Norma. ...

Mas não saiu. Ficou sentado diante da mesa da saída, esfinge no caminho de Édipo. Eu *tinha* que chegar até Tebas, um príncipe de sangue real não vai se mixar para um velho, tão ancestral quanto a medicina que receitava sanguessugas.

Como a esfinge, o pai é aquele que sabe tudo, mas sabe tudo segundo a sua visão autoritária, como a “medicina que receitava sanguessugas”, que já foi uma verdade científica inquestionável.

O pai representa a autoridade, que precisa ser destruída. Só que, destruindo-a, o filho passa a ser o pai (o novo substitui o velho), na medida em que ele assume o seu lugar no poder (no mito, Édipo substitui Laio). Nesse complexo, a figura do pai avulta, sempre ligada ao falo, símbolo do poder.

E o que eu sentia não é o que se sente diante do pai, campeão do rei, será que eu posso com ele?, pau nosso que estás nos céus. Era mais o que se sente diante de avô, alguma coisa além do pai, alguma coisa que fosse alguma coisa que fosse algo assim como algo mais que um pai, o pai além do pai, uma obra de arte feita com a matéria-prima de que um dia um pai foi feito, avô é assim mesmo, bem mais complicado que pai, o pai do outro lado do vidro da vida. (p. 159)

O pai, portanto, figura como a repressão, como aquele que cria normas, que tem poderes; para desviar-se da tradição, o filho deve transgredir as normas impostas, deve derrotá-lo.

Da mesma forma que a paródia com a *Morfologia do conto* desconstrói a sua aura de verdade, objetividade e cientificidade, a paródia com a psicanálise freudiana também dessacraliza a seriedade desta, apresentando-a em *Agora é que são elas* como uma perspectiva parcial, uma medicina que receita “sanguessugas”, ao contrário de verdade científica absoluta – como acabou se impondo a teoria psicanalítica freudiana no ocidente. A paródia de Leminski desconstrói a questão a partir da qual a formação da personalidade e os problemas psíquicos são explicáveis por mitos, problematizando o fato de que estes são criações *humanas*, e não um protótipo transcendental a que toda a humanidade estaria condicionada – como foi o caso do complexo de Édipo, na psicanálise. Além disso, problematiza o fato de que a psicanálise é uma interpretação do discurso realizada no *presente*, e, portanto, não pode ser concebido como uma verdade.⁸

⁸ Esse raciocínio será desenvolvido no estudo sobre a hermenêutica, no capítulo IV.

Aliás, a própria comunidade científica vê a necessidade de uma revisão das teorias freudianas (Renik, 2000, p. 13), havendo aqueles que questionam até mesmo a sua cientificidade. Esta visão, notoriamente polêmica, ganhou destaque quando da mostra itinerante mundial sobre o fundador da psicanálise, “Freud: conflito e cultura”, organizada pela Biblioteca do Congresso em Washington, a qual estive no Brasil em dezembro de 2000. Exemplo disso é a opinião de Frederick Crews, para quem

Todo o sistema do pensamento psicanalítico clássico não repousa em nada mais substancial senão na palavra de Freud de que ele é verdadeiro. E é por isso que um antigo Nobel de Medicina, Peter Madawar, ficou famoso ao condenar esse sistema como um estúpido conto-do-vigário intelectual. (Crews, 2000, p. 18)

Como um dos principais argumentos que compõem a introdução de seu livro, o autor de *Unauthorized Freud* apresenta o fato de que Freud não deixou critérios para discernir se uma tal expressão deve ser interpretada *ipsis litteris* ou ter o seu entendimento alterado, já que pode ser a expressão da defesa do paciente, e não a sua “verdade”. Segundo Crews (2000, p. 20-1), dessa forma o analista poderá interpretar o que quiser do discurso, encontrando nele uma “lógica inconsciente” que diz mais respeito ao analista do que ao intérprete. Isso se daria pela maneira como Freud construiu o inconsciente:

Eis aqui um exemplo da concretude fora de propósito que Wittgenstein satirizaria no conceito do “sr. Ninguém”. Ao evocar um segundo espírito prematuramente arguto, que absolutamente não esquece, que faz trocadilhos multilíngues, que se oculta, mas deixa sua marca mesmo nos aparentes detalhes, Freud anunciou que improvisaria leis e interpretações sem evidência empírica, colhendo

“provas” das mais inocentes circunstâncias e declarando-as remontáveis, com gnóstica certeza, a ocorrências deformadoras nos primeiros anos de seus pacientes. O inconsciente, “dinamicamente” concebido, não é tanto um segmento da mente quanto uma senha para subverter as aparências e chegar a conclusões preestabelecidas. (Crews, 2000, p. 20)

Dessa maneira, o professor emérito da Universidade da Califórnia conclui que a teoria freudiana não suporta um exame científico, posto que fundada em noções interpretativas sem base empírica. É a mesma crítica à observação e experimentação do positivismo (Hutcheon, 1981, p. 213); além disso, a psicanálise freudiana carrega a conotação pejorativa de ser um discurso totalizante, uma perspectiva única que se instaurou nessa área (Hutcheon, 1981, p. 223).

Esses questionamentos à psicanálise iluminam a leitura do romance de Leminski. Quando o narrador diz “Logo eu que tinha tanto medo que mãos *que não as da minha mãe* tocassem na volátil película da minha subjetividade, quanto tempo você acha que eu passei procuração a ele para atribuir significado aos atos da minha vida?” (p. 71), fica evidente a postura autoritária do analista encarnado por “Propp”. No romance, o “professor Propp” é descrito como o pai, como o Pai – absoluto, com maiúsculas –, como um deus, aquele que dá sentido.

Num instante, me recompus, enfiei a sunga às pressas e, como estava, só de meias, todo despenteado, irrompi na sala de espera, bati continência, e me declarei:

– Professor Propp, amo sua filha. E quero casar com ela.

E Propp:

– Será que você não vai aprender *nunca*?

E eu, que me considerava apenas alguém em busca da sabedoria, caí chorando a seus pés, num soluço só:

– Perdão, papai, perdão! Juro que não faço mais! (p. 65-6)

Nessa associação, “Propp” deixa de ser apenas um, para ser outro, também, o pai do narrador. Ou seja, nós não somos aquilo que pensamos (não existe essa verdade absoluta). Na verdade o que acontece nessa narrativa é uma rede de intertextualidades, que utiliza o processo de colagens, de modo que o recorte com o qual se tem contato agora, na narrativa, não tem o mesmo sentido que tinha antes, e é exatamente esse processo de descodificação que está sendo evidenciado. As coisas têm um determinado sentido, mas quando são colocadas em outro contexto, mudam; e isso ocorre *sempre*, pois a interpretação de tudo que existe no mundo se dá pela presentificação do passado.

Assim, “Propp” não é só “Propp”, o narrador não é só o narrador, Norma são todas as Normas, e as coisas não são aquilo que parecem ser, como no excerto seguinte:

Como explicar ao pai que não era bem assim, que *certas coisas* não engravidam, que não era tão óbvio que eu fosse Propp, melhor dizendo, como explicar a Propp que eu não era o pai?

Agora é que são elas desconstrói, assim, a aura de cientificidade e de seriedade em torno da psicanálise, problematizando o fato de que ela é um discurso que interpreta um outro discurso. Como o diálogo estabelecido é paródico, em algumas partes o narrador confessa não crer nos métodos do “professor Propp” (apesar de continuar o tratamento): “O personagem favorito de Propp, eu, quem, diria? Foi nesse dia que me senti forte bastante, e perdi a fé nas

miraculosas pílulas do professor” (p. 87); em outras, o sistema de análise é ridicularizado: “Mas, professor, eu repliquei, sua filha está esperando um filho meu, e o senhor fica aí com esses joguinhos ridículos. Eu não acredito mais nisso” (p. 147). E em outras, ainda, é o embasamento científico do tratamento que é minado. No livro, o sistema de análise parte de algo plenamente abstrato, “abstrações produzindo abstrações, sistemas puros, quero dizer, *sem relação alguma* com a realidade, porra, você me entende!” (p. 11); o professor “Propp” – “figura dedicada, de corpo e alma, à ciência, para ele, a rabínico-cossaco-prussiana disciplina do pensamento e da vida se organizando em esquemas” (p. 27) – não se preocupava com a realidade, mas sim com suas estruturas arquetípicas:

Propp não. Ele era médico. Queria *curar*. Quer dizer, dizer NÃO ao real, que *quer* a doença. Não à inexorável lógica última e suprema de todas as coisas e de todos os processos, aquela coisa que quer que a pedra caia quando jogada pra cima, o que quer que seja que quer que as flores nasçam na primavera e no inverno a gente tenha que usar cinco (ímpar!) roupas sobre o peito. (p. 29)

Portanto, um sistema sem embasamento empírico que, além de ser utilizado para um tratamento psicanalítico –

Esse escafandrista das profundezas humanas, discípulo direto de Freud, que discutiu, como ele invoca, com Reich, Férenczi e Jung, ele deixou uma história ...
É a “Morfologia do conto Maravilhoso”. (p. 27)

– , é um método de análise literária –

O fato é que descobriu que todas as histórias, no fundo, constituem UMA SÓ HISTÓRIA. E aplicou-se a descobrir a cadeia de constantes, a lei lógica e matemática que rege a geração dos enredos, o vertiginoso movimento das constelações que constituem *uma intriga*. (p. 28)

– e também uma obra de ficção –

Seu romance é *abstrato*. Quer dizer, um romance feito de todos os romances, seus personagens são *todos os personagens possíveis*". (p. 28)

De todas essas questões levantadas pelo diálogo estabelecido entre *Agora é que são elas* e a psicanálise, o essencial que fica do livro é o fato de que a relação do homem com o mundo se dá pela linguagem, pela (re) elaboração do discurso. Assim sendo, o objeto da psicanálise é a análise do discurso, o que remete aos conhecimentos sobre a *intertextualidade* explorados no século XX; em síntese: a relação que o homem tem com o mundo depende dos seus conhecimentos prévios, e, portanto, também da tradição. Esse assunto será aprofundado no capítulo IV, sendo que aqui queremos apenas frisar a importância da *linguagem*: é por meio dela que o paciente presentifica os seus traumas para solucioná-los. A abordagem de Leminski sublinha que isso não pode ser feito mediante uma *norma* única para *toda* a humanidade. Ressaltando que tudo isso são convenções, *Agora é que são elas* registra que Freud também foi marcado historicamente.

2.3 – Diálogo com a cultura Ocidental

Percebe-se que a intertextualidade operada em *Agora é que são elas* diz respeito ao modo de pensar ocidental marcado pela crença na razão e na ciência, e não apenas à *Morfologia do conto* ou à psicanálise. Ou seja, há uma reflexão sobre a relação do homem com o mundo, na qual se destacam, além da ciência e da razão, também a mitologia, como explicação dessa relação.

Esta última era utilizada desde os primórdios para dar explicação ao mundo, o que ainda acontece em nossa cultura em certa medida, pois, como *Agora é que são elas* lembra, ela é utilizada na psicanálise como arquétipos – por exemplo, no complexo de Édipo –, ou ainda na astronomia – dando nome às constelações. Isso mostra que o céu é um espelho da Terra, que o homem projeta o seu interior naquilo que está fora dele; quando olha para um objeto, na realidade está olhando para os seus conhecimentos prévios.

As primeiras, razão e ciência, ganham grande impulso a partir do século XIX com as teorias científicas: a partir daí, o mundo passa pelo crivo da ciência. Essa concepção aparece parodiada em *Agora é que são elas*, na medida em que nos esquemas do “professor Propp” a vida passa a ser regida e explicada por “sistemas puros”. Como defensor da ciência e representante da academia, ele aparece em uma sala de aula para apresentar sua grande descoberta, a equação da “vida eterna” (p. 129). Para “Propp”, mediante pesquisas *racionais*, toda a riqueza da vida pode ser explicada pela *ciência*: “Na pedra, ainda, a equação do professor Propp resumia todas as possibilidades da vida humana, e

alguma incógnita ali ainda prometia a vida eterna” (p. 131). Viver, assim, seria algo como uma brincadeira, sem sentido algum, os seres humanos não passando de marionetes:

- O pessoal está no recreio. O professor deu uma hora pra gente ensaiar ao vivo.
- Ao vivo?, eu perguntei.
- É, ele mandou cada um assumir um personagem, escolher suas funções e partir para a vida.
- A vida?
- Claro, está todo mundo brincando de 31. Você conta até 31, e eu, bem, você sabe o que é 31. (p. 132)

Nota-se em *Agora é que são elas* o predomínio da explicação científica, embora, claro, sempre de forma paródica. Há também no livro ainda a presença de números ligados ao ocultismo, posto que passam a ter uma *significação* para além daquela abstrata. É o caso da numerologia, estudo da *significação* oculta dos números e da influência deles no caráter e no destino das pessoas. Este traço é antigo na cultura ocidental: de acordo com a filosofia de Pitágoras (século VI a.C.), “os números constituem a chave de acesso para a compreensão das leis harmônicas do cosmo, e por esse motivo são símbolos de uma ordenação universal divina” (Biedermann, 1993, p. 262); para Filolau (século V a.C.), os números são o princípio originário de todas as coisas, “a união dominante e não criada da perseverança eterna da essência das coisas” (apud Biedermann, 1993, p. 262). Em *Agora é que são elas* essa crença em abstrações é parodiada com a obsessão pelos números, sobretudo os ímpares e os primos – números não-nulos divisíveis apenas por si mesmos e pela unidade. Quando o

narrador acha que Norma Propp era maior de idade, “Propp” argumenta: “– Aí é que você se engana. Ela mal completou dezessete. Malditos números ímpares, para sempre malditos o 1, o 3, o 5, o 7, o 9. O 31. E, sobretudo, o 17. (p. 144). Na listas dos convidados, o narrador era o número 17. Na passagem a seguir o 31, cuja proliferação já sublinhamos, aparece invertido (13): “o estupor luminoso que, dizem os seres gasosos dos pantanais de Canópus, explode nos epiléticos treze horas antes de um ataque, o abismo lá no fundo, na boca do estômago, 31 graus abaixo de zero.” (p. 37). Note-se a recorrência aos ímpares, como naquela passagem em que eles estão “brincando de 31”: “– Eu conto, e você se esconde. – Não é justo. Par ou ímpar. Quem ganhar, se esconde. – Par. – Ímpar. – Dois. – Três. – Cinco. Ímpar. Ganhei. Eu me escondo” (p. 132). Ímpar ganha! E ganha tanta relevância que “Em nosso último encontro, [“Propp”] fantasiava uma psicanálise do ímpar”(p. 28). Como se não bastassem essas referências todas, não se pode olvidar que “*Aos deuses agradam os números ímpares*”. Essa recorrência mostra uma preferência pelos números quebrados, “imperfeitos”, em detrimento dos números pares, que representam uma relação binária, o certo e o errado, o sim e o não, enfim, a certeza “não passando de uma mera fantasia humana”.

Nessa paródia com o pensamento racional-científico presente no arcabouço da cultura ocidental, Leminski cria uma situação em que a lógica – representada por tudo aquilo que é abstrato, criações humanas para enquadrar o próprio pensamento humano: as normas, as convenções, as estruturas, os arquétipos – se opõe à vida “autêntica” e tem uma dimensão mais importante do que esta, pois, afinal, para o “professor Propp”, a vida não existe .

E, clínico, abriu cada um dos meus olhos (por que eu só tenho dois?), e olhou bem dentro deles um olhar obscuro, imoral, um olhar frio, sem emoção, nem afeto, um olhar onde brilhava apenas a branca luz de neon da lógica. (p. 153)

Note-se que as qualidades atribuídas à lógica são a falta de emoção, a frieza, o desafeto, ou seja, falta de troca de “calor humano”, *vida*. “– Vida?, ele disse. E *quem* falou em vida? Você anda lendo histórias demais ultimamente. A vida, meu filho, só existe nesses romances água-com-açúcar, esses mesmos que estão estragando tua vista” (p. 153). No pensamento racional-científico, a verdade objetiva se projeta, e tudo tem uma explicação lógica, baseada na causalidade. Como a paródia é a base de *Agora é que são elas*, na festa onde transcorre a maior parte da narrativa a ordem é subvertida, fugindo à lógica:

Levantei os olhos devagar para o carnaval de luzes em minha volta. Tudo parecia *idêntico*. As mesmas pessoas. As mesmas gargalhadas. Os gestos todos certos. *A certeza*.

Só que tinha *uma* coisa errada. TUDO tinha mudado.

Por segundos girei numa vertigem, sem saber o quê, em quê, por quê.

Ah, por quês?, como atingir a sabedoria sem vocês, porquês, por quês, porquês, diabólica máquina das causas e efeitos. O que tinha mudado? Nenhum POR QUÊ?, por favor. TUDO. (p. 14)

Na desordem da festa, o narrador olha para esse “carnaval” e sente uma “vertigem” ao perceber que a lógica do mundo (“TUDO”) tinha mudado. Como podem “os gestos [estar] todos certos” no mesmo momento em que “TUDO tinha mudado”? A convivência do diferente diz não ao absoluto da “*certeza*”, representada pelas normas. Por isso é que elas são destruídas na

narrativa. Lembremos do perfil de Norma Propp, que herdou do pai “O absoluto desprezo pela opinião alheia” e da mãe “A certeza de estar *sempre* com a razão” (p. 38). *Agora é que são elas* aponta que as normas da vida, portanto, são uma criação abstrata que não tem justificativa (para Norma, morrer é “Uma mera formalidade”, p. 49); quando elas são questionadas, são destruídas, porque não existem *a priori*, mas foram construídas pelo homem.

Essa era a certeza de “Propp” – aceitação das estruturas como “um fato absoluto” –, sustentada da seguinte maneira:

Ou quase, talvez. Essa era outra das expressões favoritas do professor. *Quase, talvez*. Na dupla dúvida, uma dúvida lançando desconfiança sobre a dúvida vizinha, equação de quarto grau, nessa vertigem imaginava Propp fundar sua certeza.

Como todas as certezas, era apenas *uma*. Uma das N certezas, num universo onde todas são igualmente prováveis. Mas era, enfim, uma certeza, quem sabe. (p. 77)

Nesse trecho nota-se a ironia com que é tratado o absolutismo do professor, transformado em expressões de dúvida como “quase, talvez”, e no relativismo de um universo onde todas as certezas “são igualmente prováveis”, isto é, não há certeza. Esse humor que justapõe os opostos perpassa toda a narrativa – ao invés de ser levada a sério, a certeza é utilizada para anedota:

Um dia, sonhei com ele [“Propp”]. No sonho, era o dono de um bar, onde eu chegava e perguntava:

– Tem cerveja?

E ele respondia.

– Não.

– Tem certeza?

– Também não. (p. 77)

Pela aproximação sonora, a “certeza” é diluída em “cerveja” no sonho do narrador.

Em todos esses casos, o narrador demonstra aversão por certezas: “Odiei o cara na hora, aquele sorrisinho boçal, o jeito de subir o cigarro até a boca e baixar, o olhar de quem *tinha certeza*”.

Nota-se que a utilização da contradição, já apontada como o princípio de composição da obra de Leminski, guarda coerência com essa “falta de sentido”, que, na realidade, faz uma oposição à lógica racional.

Outra dessas contradições, envolvendo música e literatura, vem do prólogo, em que o autor do livro – ao que parece, o “autor” do prólogo, e não o narrador – cria uma obra *multimedia*, interartes: um “romance-fuga”: “As duas músicas cantadas neste romance-fuga são *Watch What Happens*, de LeGrand e Gimbel, e *A House Is Not A Home*, de Bacharach e David. Devem ser imaginadas na voz de Ella Fitzgerald, tal como Ella as imortalizou em duas insuperáveis performances” (p. 5). Aqui, mais uma vez, ele dessacraliza a literatura, pois, paradoxalmente, coloca par e par um gênero literário (romance) cuja característica formal é ser inacabado e uma forma musical (fuga) cuja característica é ser disciplinada, como se vê na seguinte definição de fuga:

Forma de escrita contrapontística imitativa e disciplinada estabelecida no século XVII, resultando do *ricercare*, da *canzone* e formas afins do Renascimento. Em sua mais pura forma, uma fuga tem um número determinado de partes ou vozes e obedece a princípios razoavelmente estruturados. ... Se houver mais de duas vozes, as vozes restantes introduzem o sujeito, o contra-sujeito e a resposta, até que todas as vozes tenham entrado na devida ordem. (Martins, Isaacs, 1985, p. 139)

A estrutura lógica de um hipotético “romance-fuga” seria racional, bem equilibrada, com começo, meio e fim, com um tema claro, tudo obedecendo a uma tradição, com um sentido de imitação. Entretanto, o que se verifica é o contrário, ou seja, a aproximação entre essas duas formas, romance e fuga, é contraditória, não faz sentido, é a anti-norma, exatamente como acontece na estrutura da obra em estudo.

Ainda no amalgamento das duas artes, no romance há uma personagem que canta as citadas músicas: “Norma cantava. E então vi Norma. Vi no sentido mais pleno de ver. Ver como quem nasce, como quem goza e morre” (p. 32). Todavia, as instruções do prólogo são claras: as músicas “Devem ser imaginadas na voz de Ella Fitzgerald” (p. 5). Ou seja, Norma é Ella, o que é um absurdo (em razão da quantidade de Normas no livro, é inevitável relacioná-las às *normas*), pois Fitzgerald é uma *jazzwoman*, aquela que com suas “insuperáveis performances” executou as músicas. A execução no jazz tem um papel importantíssimo por causa do improvisado, da inspiração e da emoção do momento, que obviamente fogem a normas. Fruto dessa contradição, surgem momentos de êxtase em que o narrador transporta-se para outra dimensão:

Andei até a parede, bati, e comecei a apalpar, procurando a luz, vivendo naquela voz, como se vive dentro de uma vida, por quanto tempo não consigo determinar nem com precisão aproximada: no escuro e no silêncio, tempo é coisa muito relativa.

Quando consegui sair do quarto, desci uma escada e desagüei no grande salão, o salão da festa passada, *a que não houve*, o salão da festa que vai haver, e, que, provavelmente, quem sabe.

A voz enchia o ambiente como um dia. (p. 31)

Faz sentido, portanto, a escolha justamente de canções de *jazz* para a performance no livro, pois os seus característicos improvisos, a fuga a

esquemas rítmicos rígidos, as variações sem causalidade, subvertem a lógica, substituindo a razão pela intuição e emoção. Dessa maneira, “Visto como linguagem de busca e rebelião, o jazz adquire uma função desautomatizadora da percepção do mundo e, nessa medida, transforma-se num instrumento de indagação metafísica. Quebrando os hábitos perceptivos, desmascara o mundo, revela o real” (Arrigucci Jr., 1995, p. 42). A concretização disso está em um momento belíssimo da obra, em que a música leva o narrador a viajar num êxtase para uma outra dimensão da realidade, impossível pela via racional:

E daí comecei a ouvir aquele som, uma coisa doce vinda de algum lugar e de toda parte ao mesmo tempo, uma voz, sim, *era uma voz*, uma voz de mulher, em algum lugar no espaço e no tempo, uma mulher cantava, e coisas além do meu entendimento queriam que eu estivesse ali, escutando, como se ouvir aquela voz pudesse ser a razão de ser de toda uma vida, aquela voz doce que parecia iluminar a meia-noite com todas as vias-lácteas de que o céu é capaz. (p. 24-25)

Em função dessa homologia estrutural existente entre o *jazz* e *Agora é que são elas*, o primeiro funciona para o narrador como o segundo pode funcionar para o leitor: uma purificação, uma forma de ilusão que desmascara a realidade.

A contradição, pois, é o alicerce da obra de Leminski, motivo que nos leva a situá-la no pós-modernismo, na acepção de Linda Hutcheon (1991, p. 19): “[...] um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia [...]” – fenômeno presente nas diversas artes. Ignorando a distinção entre estas – imbricando música e literatura –, a obra do poeta curitibano brinca com o mito da instituição Literatura, radicaliza o

processo de renovação do gênero romance, sempre inacabado. Em lugar da seriedade da Literatura, *Agora é que são elas* coloca o humor, a linguagem mais simples possível, até mesmo de “baixo calão”. Uma possibilidade de vida, uma linguagem, enfim, que não faz sentido. “E daí?, fazer sentido não é tudo na vida, já dizia minha tia” (p. 139). Como no jazz: a aceitação da ambigüidade criada pela improvisação, pela variação sobre um tema, provoca a aceitação de outras possibilidades, a relativização, não a verdade única, daí porque não se propõe um novo paradigma em substituição do antigo.

O diálogo estabelecido em *Agora é que são elas* é, portanto, realizado por toda uma maneira de pensar que perpassa a cultura ocidental. Além dos intertextos já apresentados há outros que servem a esse propósito, todos interligados, formando uma ampla rede intertextual, como a que atravessa a tradição literária e histórica do ocidente, na seguinte citação:

Mergulhei naquele abismo, onde ouvia milhares de vozes conversando como as malditas vozes daquela maldita festa, as ilusões perdidas dos irmãos karamázov estão à procura do tempo perdido, e a hora que encontrarem vai correr sangue, o xerife Wyatt Earp e Doc Holliday já estão nos arredores de O. K. Corral, Lampeão e o bando dormem na Cova dos Anjicos, Marco Polo na corte do Khan em Cambaluc, a escalada do Everest pela face Norte, o lobo, agora cão, ouve ao longe, esfarrapados na nevasca, os primeiros acordes de The Call Of The Oscar Wild, vira para a loba de Roma e diz, querida, estão tocando nossa música, Nosferatu espera a luz baixar, o abominável homem das neves encontra o monstro da lagoa negra, Nostradamus profetiza, os 3 Mosqueteiros cruzam as espadas, um por todos, todos por um, Quetzacoatl parte numa jangada para o leste, o rei D. Sebastião vai voltar, voltar, voltar, voltar, todos vão, os 3 Reis que seguiram uma estrela e visitaram um certo menino recém-nascido, um certo sábio que fez um pacto com o diabo, um certo “hidalgo, de esos de lanza en astillero” que obrigou seu rei a jurar sobre a bíblia que não tinha matado seu irmão, uma, duas, três vezes, voltar, voltar, voltar, Nostradamus profetiza, era uma vez quatro rapazes de Liverpool que resolveram montar uma banda de rock, alguém é

processado por um crime cuja natureza desconhece, o ego de Fernando explode em mil pessoas, uma sonda espacial se aproxima de Saturno, um capitão perneta persegue uma baleia branca pelos sete mares, Marighela recebe a benção dos dois dominicanos, Getúlio não morreu, Nostradamus profetiza, ninguém morreu, calma, calma, calma, ninguém *nunca* morreu, ainda reina Ramsés III.

Mariel estaciona seu carro branco no sinal fechado, o falcão maltês sobrevoa a Casa de Usher, os nus e os mortos sentam na mesa de Bugs “Bigknife” Malone e pedem um breakfast at Tiffany’s, à sombra do sorriso do retrato do artista quando monalisa, romances água-com-açúcar!, o que eu não daria para viver um pouco, nem que fosse dessa vida efêmera, de milésimos de segundos, que vivem certos elementos radioativos da tabela química de Mendeleiev! (p. 153-4)

À luz de tanta vida – existente nessa passagem na *literatura* (“As ilusões perdidas”, “o tempo perdido”, os “Irmãos Karamázov”, “The Call of the Oscar Wild”, “Os três mosqueteiros”, “o abominável homem das neves”, “o monstro da lagoa negra”, “um capitão perneta [que] persegue uma baleia branca pelos sete mares”), na *história* (“o rei D. Sebastião”, “Lampeão e o bando”, “Getúlio” [Vargas]), na *religião* (“os 3 Reis que seguiram uma estrela e visitaram um certo menino recém-nascido”, “Nostradamus”), na *música* (“quatro rapazes de Liverpool que resolveram montar uma banda de rock”), na *mitologia* (“Saturno”, “a loba de Roma), na *astronomia* (“uma sonda espacial se aproxima de Saturno”), tudo isso fazendo uma rede indissociável (como se vê na procura do “tempo perdido” pelos “irmãos Karamázov”; na mistura interartes da *literatura* (James Joyce) com as *ártes plásticas* (Leonardo da Vinci) no “sorriso do retrato do artista quando monalisa” ou da *música* (“os primeiros acordes”) com a *literatura* (“The Call of The Oscar Wild”); e, ainda, na justaposição de diversos gêneros dessas áreas, como os “irmãos Karamázov” junto com o “xerife Wyatt Earp”) – à luz de tanta vida, dizíamos, os esquemas rígidos abstratos de “Propp” são reduzidos a

uma brincadeira, são ridicularizados: “romances água-com-açúcar!, o que eu não daria para viver um pouco”. Pois o narrador quer a vida, vida que não está nos esquemas de “Propp”: “Da vida? Da vida, não fala um actante de Propp. Mas eu falo, falo, falo. Falo até ficar rouco” (p. 154).

Enquanto “Propp” vê o abstrato, “um olhar onde brilhava apenas a branca luz de neon da lógica”, o narrador vê o concreto, a vida. *Agora é que são elas* problematiza o fato de a humanidade traçar normas de comportamento e normas para a compreensão, colocando uma determinada lógica como um dado absoluto, à qual estariam submetidas todas as pessoas. O livro leva à reflexão de que uma tradição não é algo estático, mas um processo em ação dessas “milhares de vozes” que consistem na polifonia de toda a cultura (sobretudo ocidental, no livro, mas que dialoga também com a oriental – “corte do Khan em Cambaluc”, “escalada do Everest”). Assim, *toda* a tradição vive (“Ninguém morreu, calma, calma, calma, ninguém *nunca* morreu”), presentificada pela intertextualidade estabelecida nessa *presença do passado*. Uma palavra leva a milhares de vozes; um “Fernando explode em mil pessoas”.

Além de todas essas referências à cultura ocidental, há que se frisar que *Agora é que são elas* é uma narrativa construída sobre um dos motivos mais importantes na cultura ocidental, o erotismo, o qual, além de ser vital para a psicanálise, presente na obra, como vimos, tem uma importância muito grande nessa cultura, devido a diversos aspectos, como o *tabu* em torno do sexo; o incesto, que determina a estrutura da formação da sociedade; a limitação da atividade sexual, decisiva na ordenação da atividade produtiva e,

conseqüentemente, para a configuração do mundo civilizado em oposição ao mundo do trabalho.⁹

Neste capítulo mostramos que os principais intertextos presentes em *Agora é que são elas*, o sistema de análise de Vladimir Propp e a psicanálise freudiana, na realidade são tratados na obra de Leminski naquilo que eles têm em comum, qual seja um tipo de concepção estrutural calcada no pensamento racional-científico ou mitológico, a qual medeia a relação do homem com o mundo. A obra de Leminski, portanto, problematiza a maneira como essa concepção é utilizada na construção do arcabouço da cultura ocidental, vale dizer, uma maneira hegemônica, sob o signo da Verdade.

No próximo capítulo apresentaremos estudos realizados para aprofundar a leitura de *Agora é que são elas*, de modo a compreender a sua estrutura profunda.

⁹ A importância do erotismo na estrutura de composição de *Agora é que são elas* será estudada no próximo capítulo.

CAPÍTULO III – UMA POÉTICA DA TRANSGRESSÃO

Agora que vimos os principais intertextos presentes em *Agora é que são elas* e que eles são tratados parodicamente na obra, passaremos a analisar a significação desse diálogo. Se o capítulo anterior enfatizou a descrição, este será mais analítico; nesta análise procuraremos resgatar os intertextos apresentados visando a comprovar *na obra* os motivos que nos levaram à interpretação.

Para entender o porquê da utilização de tantos motivos eróticos, julgamos necessário ter em mente o espírito do erotismo, razão por que iniciamos com esse assunto em um tópico específico. Veremos que o espírito do erotismo é a base da princípio da transgressão em *Agora é que são elas*, e que esse princípio norteia a criação das imagens, cujo processo é denominado por Bakhtin de *carnevalização*: por ser o centro de nossa interpretação, essa segunda parte deste capítulo será a mais extensa, pois nela retomaremos os intertextos já apontados no capítulo II a fim sustentar a nossa leitura do romance. No tópico seguinte mostraremos que a auto-reflexividade presente no romance de Leminski está voltada também para uma problematização acerca do (seu próprio) fazer literário.

3.1 - Erotismo

Como vimos na apresentação da psicanálise em *Agora é que são elas*, os motivos sexuais encontram-se disseminados na obra, freqüentemente em orgias:

E então vi Norma. vi no sentido mais pleno de ver. Ver como quem nasce, como quem goza e morre.

Lá estava ela, nua como um susto, deitada naquela cama, cercada pelos três paus duros. Repousava entre as pernas do mais moreno, cabeça inclinada sobre seu caralho, a cabeçorra roxa despontando entre seus cabelos. Um outro, parecia ser o mais moço, beijava sua bunda. E o mais avantajado olhava a cena, acariciando o pau de leve, como quem mantém calma uma pomba para que não voe.

...

Tirei a roupa, entrei no rolo e fui fundo. (p. 32-3)

Ademais, os relacionamentos coletivos não se resumem a isso, pois em alguns Norma é sacrificada naquilo que se caracteriza um verdadeiro rito.

Até que chegamos ao lugar do sacrifício.

Norma estava lá, deitada naquela cama de pedra, inconsciente.

A multidão a cercou, o dono da casa disse:

– A vítima está um pouco magra, não acham? O sacrifício tem que ser gordo. Vamos engordá-la?

Tirou o pau para fora, e a perfurou. Levou um tempo. Veio outro. E mais outro. E outro, e mais outro. Todos se serviram, sem tirar a roupa, rápidos.

Então, alguém disse:

– As senhoras presentes que quiserem se servir se sirvam.

Começaram a chegar em Norma, como quem aproxima a boca de uma fonte, e longamente a beberam, todas elas.

Normas apenas gemia, às vezes, como quem sonha algum sonho.

Fui um dos que comeram e beberam Norma, aquela noite. Fui um dos que a assassinaram. (p. 67)

Ou porque o rito se repete, ou porque o fato é representado em outra perspectiva, ou ambos, há momentos em que a participação do narrador consiste em assistir ao sacrifício:

Pela pequena janela, assistimos ao destino que coube a Norma.

O enorme fálus de couro que foi introduzido entre as pernas por três dos cavalheiros presentes, seus estertores violentos, o filete de

sangue escorrendo no canto dos lábios, a suspensão dos movimentos, a palidez cadavérica.

Fiquei ali, vendo, lívido, o coração cheio de areia. (80)

Norma estava morta. Ainda bem que morrer nesta vida não é tudo. Pela janela, assistimos aos preparativos para o funeral. Ela estava morta. Meu olhar a tinha matado. Os criados se aproximam. cobrem o corpo nu com um manto, enrolam-na e levam embora o que restou. ainda não é tudo. Os vivos precisam celebrar a morte, o gelado não estar mais, o por quê, o outro lado do lado de cá. (p. 80)

O cerimonial não para aí, uma vez que se repete em toda primeira sexta-feira de cada mês, pois, após ser assassinada, Norma ressuscita:

- Norma ressuscitou!
- Ela voltou à vida!
- Viva a vida! (p. 113)

Nesse conjunto de fragmentos, colhidos, como se vê, ao longo do livro, observa-se que, por meio do erotismo, concretizado nos atos sexuais, a morte de Norma não é um fim em si, mas uma condição para o seu renascimento. Para compreender-se a acepção do erotismo como a essência da estrutura de composição de *Agora é que são elas*, mister se faz remontar à sua origem – de acordo com a sua etimologia, do grego *Êros* -, o deus do amor.

Fato comum na mitologia grega, há várias versões para a história do deus Eros. Embora já existissem antes, foi a partir do poeta Hesíodo (VIII a.C.) que as divindades míticas da cultura grega passaram a ter uma coerência e uma genealogia sistemática. Se antes dele Eros era concebido apenas como agente fecundador do gado e do matrimônio, a partir de sua (re) organização o deus do Amor terá uma dimensão universal. Na *Teogonia*, uma de

suas principais obras, na qual ele faz uma narrativa da origem dos deuses, o poeta grego conta que antes de tudo existia o Caos absoluto; os primeiros a surgir foram Gaia (Terra) e Eros (Amor). Sem surgir de nada, Eros é o princípio, a própria vida, aquele que vai propiciar a fecundidade e a atração entre os seres, como inicialmente aconteceu com Gaia e Urano (Céu). Desse relacionamento nascem filhos que representam a força da natureza em desordem, criaturas monstruosas obrigadas por Urano, seu pai, a habitar reclusamente no interior escuro de Gaia, que sofre com isso e com a fecundidade contínua imposta por seu celeste esposo, do qual ela decide vingar-se. O único filho que aceita a missão é Saturno (Cronos), o Tempo, que toma o reino do pai cortando-lhe os membros com uma foice. Cronos, então, une-se a sua irmã Réia (Cibeles), e devora seus filhos tão logo nascem, com medo que lhe suceda o mesmo que ele fez com seu pai. Um deles, entretanto, Zeus (Júpiter), escapa ao desígnio paterno, e toma-lhe o reino. Iniciando a segunda etapa da gestação mítica, Zeus exercerá o poder supremo no Olimpo, *ordenando* o universo e estabelecendo a base das relações entre todos os seres, que deixarão de ser criaturas monstruosas para tomar feições humanas, conscientes e criadores (Abril Cultural, 1973, p. 17-48).

Em um de seus *Diálogos*, o Banquete, que versa sobre o Amor, Platão apresenta o relato de Aristófanes sobre o mito de Eros: no princípio, havia homens, mulheres e os seres andróginos (que possuíam ambos os sexos). Todos eles possuíam dois pares de pernas e braços, e também duas faces, viradas para lados opostos. Achando-se fortes, rebelaram-se contra Zeus, subindo ao céu para desafiá-lo. O deus do Olimpo, como castigo, dividiu-os ao meio, tornando-os

bípedes e com apenas um par de braços; sentindo-se incompletos, eles procuravam sua metade, morrendo de cansaço e inanição, pois não conseguiam fixar-se um no outro como dantes. Então, Zeus virou suas partes pudendas para a frente, para que se multiplicassem por meio da procriação. Eros, o Deus do Amor, aparece como o eterno desejo de retorno à perfeição primitiva, transgredindo a nova ordem estabelecida por Zeus (Platão, 1978, p. 58-63).

Portanto, se os esquemas abstratos de “Propp” – como já apontamos, associado a um deus – são a ordenação da vida, representam *normas* que o narrador deve seguir, a única maneira de transgredi-las e buscar a *vida* é pela via do erotismo: ele “perfurou” Norma, foi “um dos que a assassinaram” aquela noite, e também relacionou-se com Norma Propp, infringindo regras (“Um dia, nos surpreende, a Norma e a mim, em flagrante delito. ... Ao escancarar a porta, Propp ainda surpreendeu a cabeça do meu pau na boca de Norma”) (p. 65). Em qualquer caso, o erotismo se caracteriza pela transgressão necessária à vida, como na mitologia.

Nesse sentido, é significativa a instância primordial de Eros na hierarquia traçada por Hesíodo, na medida em que o deus passa a ser concebido como a criação de toda a vida, e o Amor como a força universal de atração, aquele que medeia as relações.

Partindo da apresentação de Aristófanes, o fenômeno do erotismo pode ser concebido como referente ao estatuto da (des) ordem, uma vez que representa a subversão, direcionando os seres para o reencontro em sua origem, em busca da completude perdida, opondo-se, pois, a um poder autoritário.

Em estudo sobre o erotismo, Georges Bataille (1980) parte de um fato biológico para condicionar a vida à morte, na medida em que a reprodução faz intervir seres descontínuos: no caso dos seres assexuados, um deles se divide, dando origem a outros dois (aquele primitivo deixou de existir, morreu); no caso dos seres sexuados, um espermatozóide e um óvulo se fundem, deixam de existir, dando origem a um novo ser, produto desses dois. A reprodução (sexuada ou não) é uma violência associada à morte de seres descontínuos, mortais, cuja continuidade depende disso. A morte, pois, aparece no pensamento de Bataille como uma das manifestações de Eros, assim como a violência e a agressividade.

É dentro desse espírito do erotismo que podemos enxergar a significação da tensão gerada pela oposição entre razão e ordenação, de um lado, e a ilogicidade e a violência de outro, em *Agora é que são elas*. A todo momento “Propp” quer fazer valer seus esquemas racional-científicos na conduta do narrador, enquanto este revida com um comportamento agressivo impregnado de sexo, como o assassinato de Norma, e com uma estrutura narrativa que permite perceber a sua perspectiva irracionalista .

A violência, portanto, está na base do erotismo, e é exatamente ela que passa a ser controlada pelo homem como medida necessária para a transformação de um mundo caótico em ordenado. Utilizando instrumentos para ajustar o mundo às suas necessidades (agora ele pode produzir seus alimentos), o homem cria um mundo diferente do animal na medida em que passa a ser regido

por proibições. Assim, a proibição instaura a oposição entre o mundo do trabalho e da razão e o mundo da violência.

Com a aparição do mundo do trabalho, Bataille (1980, p. 44-5) deduz que a violência da atividade sexual também sobre limitações (proibições), tendo em vista que uma coletividade não pode ceder aos impulsos sexuais na hora destinada ao trabalho. Dentro dessa ordenação, o sangue menstrual e o parto também passam a ser ligados ao horror da violência e afastados da convivência social, pois o que faz parte da reprodução (sangue, parto) lembra a violência da morte, destruição última do ser.

A proibição, portanto, configura-se uma rejeição à violência, que precisa ser dominada pelo trabalho a fim de criar um mundo profano em que prevaleça a razão humana, e que se afasta, assim, do mundo sagrado onde vigora a livre vontade divina, onde a violência é permitida.

A partir do momento em que o homem limita a liberdade, ele abre caminho para a transgressão à proibição, como única via de acesso à esfera do sagrado. Bataille (1980, p. 59-60) cita uma situação acontecida na Oceania, em que, quando o povo sabe da morte do rei, o qual representava a ordem estabelecida, passa a transgredi-la, liberando seus impulsos violentos: saqueia, mata, pratica orgias, as mulheres prostituem-se publicamente. Se o rei sucumbiu à violência da morte, o mundo da ordenação regido por ele também sofrerá um sacrilégio. Essa transgressão é um ato religioso pelo qual as pessoas, infringindo as proibições do mundo humano, acedem ao plano divino da continuidade. A

sociedade humana, portanto, é constituída tanto pelo mundo profano (das proibições) quanto pelo sagrado (da festa, dos reis e dos deuses).

É nesse sentido que as convenções aparecem suspensas no carnaval em que se constitui a festa de *Agora é que são elas*. Liberado da razão ordenadora e séria o ritual fúnebre é alegre, pois a morte erótica está indissociavelmente ligada à vida:

No caixão, Norma abriu os olhos, olhou em volta, e se ergueu derramando flores por todos os lados. E nua como estava, os peitões à mostra, sentada no caixão, começou a cantar e a gente deglutindo, vidrados. Vários dos presentes tiraram o pau pra fora, e começaram a se masturbar como se a vida fosse terminar ali. Nem faltou que algumas senhoras levassem a mão ao grelo, e comesçassem a acariciar o botão do amor, revirando os olhos, enquanto o carrossel das melodias subia e descia, fluindo da boca de Norma, ondas de luz quebrando nas praias da alma de todo mundo. ...

O dono da casa bateu palmas e gritou:

– Bravo! Bravíssimo!, e se virou para todo mundo.

– Isso merece uma comemoração. Que tal se a gente desse uma festa para Norma? Vamos comemorar a volta de Norma, pessoal. (p. 113-4)

É em termos desse tipo de transgressão religiosa que conduz à continuidade dos seres que Bataille situa o erotismo, um ato de violência extrema que viola a ordenação da razão, e no qual convergem morte e vida, coexistentes na reprodução – “O erotismo, no seu conjunto, é infração à regra das proibições: é uma atividade humana” (Bataille, 1980, p. 84), que dá vazão aos instintos animais. O aspecto desumano (violento) da atividade sexual está no quanto sua ação se afasta do comportamento permitido socialmente. O ato sexual, portanto, vem acompanhado de sua *proibição* e de seu *prazer* – aí está a essência do erotismo.

O desejo erótico como violação das normas e como ato religioso que conduz à continuidade é claramente perceptível em alguns tipos de transgressão, como o canibalismo, o assassinato e o sexo. No sacrifício (assassinato coletivo), a vítima assume status de divindade. Pela morte, a violência extrema toma posse da vítima e opera a ruptura com a vida ordenada. A morte ritual, portanto, revela a continuidade do ser descontínuo.

No ato sexual o irracional irrompe como força natural violenta, recheando a linguagem de sons “incompreensíveis” (“ahhhhhhh, é demais, iiiihhhh, eu vou morrer de novo, uuuuuuuui, como é bom”, p. 133) – morrer “de novo”, significando renascer –, outras vezes “revirando os olhos” (p. 114), outras gemendo “como quem sonha algum sonho” (p. 67).

Na orgia sexual, a razão cede lugar para o frenesim, a vertigem, a perda de consciência. Se o trabalho é a ordenação da vida e a festa a transgressão da proibição imposta por ele, a orgia sexual é o transbordamento desse brotar de vida, uma verdadeira revolução (Bataille, 1980, p. 100). O aspecto religioso surge na medida em que o próprio homem se projeta em um plano divino, haja vista a superação de sua condição de mortal, violando a descontinuidade. Sobressai, portanto, o plano coletivo na orgia, em que o indivíduo se perde no desejo de continuidade, extrapolando os limites do individual e ressaltando o erotismo como fusão, como supressão dos limites.

Essas transgressões configuravam-se uma explosão violenta (assassina ou sexual), motivada pela proibição à liberdade dessas violências. Essencialmente, representaram “a introdução duma violência sem limites no

mecanismo do mundo humano, organizado pelo trabalho” (Bataille, 1980, p. 103). Originariamente, portanto, a orgia não era uma prática desavergonhada, mas um rito religioso de alta intensidade.

Voltando a Eros, percebe-se coerência na abundância do erotismo em uma narrativa que desconstrói as normas preestabelecidas como algo transcendental, haja vista a condição *sine qua non* de desordem do deus da mitologia grega, que não se deixa dominar pelos controles e leis sociais do mundo “deserotizado”, em que prevalece o discurso da razão e da “lucidez”. Essa poética transgressora está concretizada na simples escolha das palavras, como veremos no próximo tópico; na construção do discurso, que, voltado para si mesmo, anula-se para renascer; na estrutura fragmentada da obra; na escolha das personagens, como “Propp”, representante do mundo racional-científico, destruído na história; no próprio nome das personagens (Norma); nas ações (orgias, morte ritual/renascimento). Assim configurada, essa poética da transgressão é impregnada de erotismo.

3.2 – Carnavalização

O fenômeno da *carnavalização* foi abordado por Bakhtin (1999) em seu estudo sobre a presença da cultura popular na obra de Francois Rabelais. O estudioso russo deu esse nome ao processo de dessacralização da cultura oficial, mediante a criação de um universo carnavalesco no qual se opera uma inversão dos valores desta, rebaixando o que é sublime, tornando cômico aquilo que é sério, enfim, fazendo uma paródia por meio da qual percebe-se o quão fútil

são os princípios sobre os quais a cultura dominante está sustentada, o que revela uma segunda intenção por trás desses princípios, intenção marcadamente ideológica.

Mostraremos neste tópico que a poética de *Agora é que são elas* é construída por esse processo, e que tudo na obra converge para a desconstrução da verdade unilateral da cultura oficial.

3.2.1 – Construção das imagens

É muito significativo que a maior parte da ação de *Agora é que são elas* aconteça na aludida festa, pois esta é um foco de tensão vital para a construção das imagens transgressoras no livro. Vejamos como é o seu ambiente.

Primeiramente, ressalta o seu caráter festivo. Desde o início, o narrador admira-se numa “vertigem” com o “carnaval de luzes” e com as “gargalhadas” (p. 14); o tom alegre é celebrado com “lindos fogos de artifício” (p. 45) já no começo da festa; e, mesmo nos episódios em que há agressões ou outros tipos de violência, predomina o clima comemorativo, frequentemente seguido de aplausos (p. 113). Outro aspecto nesse ambiente a ser notado é o fato de a festa não ter um motivo (“quando me disseram para vir, só disseram, uma festa. E eu vim sem saber *o que se celebra*”, p. 20); ou seja, a própria festa *em si* já é algo que contraria a lógica. Quanto aos convidados, havia de tudo, desde gente da nobreza até louco: é um ambiente de todos. Nessa festa universal, posto que sem fronteiras, paira no ar o clima ritualístico, dado as cerimônias realizadas (o casamento do narrador com Norma, o assassinio, ressurreição e velório desta) e a

constatação do narrador de que “ESTA FESTA E ESTA CASA É UMA MÁQUINA, UM MONSTRUOSO MECANISMO QUE SE TRANSFORMA E TRANSFORMA O REAL EM CERIMÔNIAS” (p. 91). Acrescentando a tudo isso o fato de as ações na festa não obedecerem à lógica do tempo físico – o narrador vê numa foto aquilo que ainda não aconteceu (um insulto à realidade, à santíssima lógica das coisas”, p. 24), ouve uma música que ainda não foi cantada (p. 33) –, o resultado é uma (des) ordem que não segue a racionalidade. Essas características são suficientes para percebermos que se trata de uma festa carnavalesca.

Conforme Bakhtin (1999, p. 69), o carnaval é o mais complexo sistema de imagens da cultura cômica popular, o que é permitido graças à liberdade de violar regras presente nesse verdadeiro rito, consagrado como um gênero da praça pública, onde, durante essa festa, pode-se travestir, rebaixar aquilo que é oficial.

É o que acontece na festa de *Agora é que são elas*, em que vigora um ambiente não oficial que se contrapõe à lógica racional e também aos padrões de comportamento da sociedade. Além de vários pequenos episódios que ajudam a criar esse ambiente transgressor na festa – como o professor “Propp” não o reconhecer na festa, o louco que acredita poder destruir o mundo ao pronunciar uma palavra, as frases idiotas –, melhor exemplo disso são as orgias sexuais já citadas, ou a passagem a seguir:

– Se alguém tem alguma coisa a dizer contra este casamento, fale agora ou cale-se para sempre.

E todos realizaram aquele nosso mais fundo desejo infantil. Um gritou:

- Eu tenho, reverendo! Essa mulher é uma vagabunda!
- Ela trepou com o noivo antes do casamento!
- Ela já é casada!
- Ela tem um amante!
- Ela cobra um absurdo pra chupar um pau!

Foi com muita fleugma que virei a cabeça para olhar a massa dos fiéis, donde saíam aquelas vozes.

Nisso, uma voz gritou:

- Esse cara é viado!
- A mãe dele está na zona!
- Vi ele de sacanagem com a menininha lá fora!
- Ele tem filho com tudo quanto é mulher!

Enquanto diziam aquelas coisas da minha noiva, eu ainda podia tolerar. Mas essa súbita mudança da fortuna, desviando a artilharia de impropérios para cima da minha pessoa, era intolerável. Localizei o cara, e gritei, que ecoou na igreja toda:

– Viado é a puta que o pariu!

E parti pra cima. Enfiei a aliança no mindinho da mão direita, e já cheguei batendo. A primeira porrada com a aliança acertou em cima do olho direito, e espirrou sangue. O filho do cara me agarrou por trás, e eu fiz ele ajoelhar contrito com uma cotovelada no saco.

O padre pulou como um tigre, e gritou para o sacristão:

– Protege o Santíssimo, o cibório, o ostensório, o turbulo, o cálice e a patena, que eu vou mostrar a esses filhos da puta o que acontece pra quem não respeita a Casa do Senhor. (p. 108-9)

A subversão da ordem é evidente. O que deveria ser o culto de um dos sacramentos vira uma “balbúrdia” em que a autoridade oficial (o padre e o sacristão) aparece rebaixada com atitudes condenadas, como a violência. Note-se a utilização do erotismo nessa cena – mais do que no fato de se tratar de um casamento – nos motivos para a oposição à união, todos relacionados à transgressão da proibição ditada pela Igreja – bigamia (“Ela já é casada!”, “Ela tem um amante!”, “Ele tem filho com tudo quanto é mulher!”), homossexualismo (“Esse cara é viado!”), prostituição (“Essa mulher é uma vagabunda”, “A mãe dele está na zona!”), estupro (“Vi ele de sacanagem com a menininha lá fora!”), sexo oral (“Ela cobra um absurdo pra chupar um pau!”), sexo não abençoado em

matrimônio (“Ela trepou com o noivo antes do casamento!”). A cerimônia séria é substituída pelo ambiente cômico do carnaval, pois se a simples menção desses palavrões em plena igreja já é algo inimaginável, que dizer da pancadaria em que a cerimônia se desfecha com a participação do próprio “homem de Deus”. Apesar de toda a violência, o clima é festivo e lúdico, como a imagem dos bancos da igreja caindo “como se fossem pedras de dominó” – lembre-se que este vocábulo, do latim *domino*, também significa uma “túnica, com capuz e mangas, para disfarce de mascarados pelo carnaval” (Ferreira, 1975, p. 489). Nesse carnaval convivem o sagrado e o profano, o que é percebido também na coexistência do vocabulário culto (com direito até a “versos em latim”) com o vulgar (“vou mostrar a esses filhos da puta o que acontece pra quem não respeita a Casa do Senhor”). A norma culta está presente *também*, mas seu estatuto como uma ordem vigente é suspenso, dando lugar para a cultura popular, marcada pela liberdade, o que aqui nessa citação observa-se no uso das injúrias e das agressões. Por fim, a inversão é total, na medida em que a esfera sagrada da igreja transforma-se no próprio inferno (“Mas que diabo de casamento é esse?”).

Além dessas inversões, o simples fato de haver nessa festa justamente um *casamento* – ainda mais esse, disparatado – já é uma indicação de que se trata mesmo de um carnaval. Sim, porque o matrimônio, sublinhando sua dimensão essencialmente erótica, pressupõe o fim de duas pessoas independentes, pertencentes a duas famílias antigas distintas, e o início de uma outra família jovem, portanto, morte e nascimento de uma esfera familiar. Na cerimônia carnavalesca é isso que acontece, a subversão do velho, do oficial, para a irrupção

do novo, do popular. Na citação em análise isso se dá duplamente, pois é notório tratar-se de um casamento atípico, “não verdadeiro”, pois, se o narrador nem sabe porque está na festa, somos levados a crer tratar-se de um casamento fictício, o que é reforçado se lembrarmos que Norma, sua noiva, é um ente abstrato – o que realça a aproximação dela com as *normas*, as regras – como se vê nos seguintes trechos: “E só então me dei conta que não conseguia lembrar as feições do seu rosto, nem da cor dos cabelos. Nem saberia dizer se era jovem ou madura. ... Contra o bloco nítido daqueles convivas todos, dos quais eu lembrava cada detalhe, a figura de Norma se destacava como uma massa de amnésia” (p. 21); em outro momento, é Norminha quem chama a atenção do narrador: “Você nunca notou, imbecil, ela não existe, nem *nunca existiu?*” (p. 110).

Voltando à citação do casamento, vemos sobressair nesse inferno em que se transformou a cerimônia a violência física, na qual convém demorarmos-nos um pouco mais. Segundo Bakhtin (1999, p. 173-4), por meio da flagelação, do destronamento e do disfarce, todas as lutas têm o mesmo aspecto carnavalesco, o que morre e o que ressurge. Nesse ambiente em que o ambiente popular se faz presente, a ordem oficial é suspensa: autoridade máxima no evento, o “homem de Deus” desce como um *animal* de onde estava com o sacristão; este, por sua vez, incumbido de proteger o santuário, bombardeia a balbúrdia justamente com aquilo que é mais sagrado e na língua “oficial” da Igreja (“hóstias, galhetas de vinho, mitras episcopais, versos em latim”). Note-se, nesse sentido, que a ambivalência vai além dessa usurpação destronadora, pois a hóstia e o vinho, símbolos na igreja do corpo e sangue do “Santíssimo”, também

significam, respectivamente, a “vítima oferecida em sacrifício à divindade” (Ferreira, 1975, p. 734) e aquilo que embebeda os convivas na festa; e a mitra, símbolo do “poder espiritual ou dignidade pontifícia ou episcopal”, também é um brasileirismo que significa astúcia, manha (Ferreira, 1975, p. 931). Essa ambivalência confere ao episódio um clima festivo, alegre e renovador, como o das orgias eróticas já assinaladas no tópico anterior, clima essencialmente carnavalesco em que sobressai a transgressão regeneradora, como encontrado naquele outro episódio da festa em que, voltando do jardim, o narrador entra em uma pancadaria no salão de festa; as agressões, recebidas com alegria, guardam o aspecto positivo da violência, pois são recebidas com alegria:

A pancadaria cessou, as pessoas começaram a se limpar, a pedir desculpas uns aos outros, as senhoras voltaram.

E por toda a sala se ouviam:

– O senhor esteve ótimo.

– Grande porrada a sua.

– Espero contar com seu soco na cara na próxima.

– Disponha. O senhor também bate muito bem. (p. 61)

Após esse episódio, fica registrado o processo de renovação do mundo operado pela violência: “Por todo o campo de *ruínas*, os criados juntavam coisas, amontoavam pratos quebrados, reacomodavam as flores amarfanhadas nos vasos, uns já *varriam*” (grifos nossos) (p. 61). Isso mostra que os golpes desferidos nas festas carnavalescas têm menos uma significação banal do que uma significação ambivalente, ampliada simbolicamente na medida em que, assim como no rito erótico, a morte aqui pressupõe a ressurreição: eis porque as pancadas são alegres e festivas e o acontecimento tem o caráter de ato cômico de festa popular (Bakhtin, 1999, p. 178).

Outro aspecto fundamental na configuração desse ambiente carnavalesco é a proliferação de todo tipo de *inversão* na obra. Já tivemos oportunidade de mostrar no capítulo II que isso se dá de uma geral, na falta de uma lógica racional na estrutura desta obra que faz uma paródia dos métodos racional-científicos, ou ainda, como também já mencionamos no mesmo capítulo, na fragilização do professor “Propp”. Esse aspecto da inversão, que para Bakhtin é sempre carnavalesco, cria um universo sem hierarquias, frequentemente construído com um movimento de cima para baixo. É assim que o padre *desce* do altar para misturar-se à massa, que Norma “começou a *descer*, degrau após degrau” (grifos nossos) (p. 61) após a última pancadaria citada.

Façamos aqui uma parada, retomando as imagens criadas no carnaval em que se constitui a festa de *Agora é que são elas*, para estabelecermos algumas considerações sobre um elemento fundamental na sua poética transgressora e regeneradora: o *tempo*.

Em todos os episódios mencionados, vimos haver um embate entre o novo e o velho, cujo conceito de destruição não tem uma natureza “morta”, estritamente negativa, mas preme de vida, a morte aí vista como uma condição para a vida. Isso está presente no erotismo e também no carnaval, que subverte a verdade absoluta e séria da cultura oficial, com as diferenças da cultura popular. Em função disso, a imagem cômica é carregada de uma tensão temporal, haja vista congregarem simultaneamente diferentes atos destruidores e edificantes. O tempo do carnaval é, portanto, alegre e festivo, pois a morte vem sempre acompanhada do nascimento, como já foi abundantemente demonstrado neste

capítulo. Nesse confronto entre o velho e o novo, desaparecem as hierarquias, as idades se anulam – em certa altura Norminha deixa isso claro: “Você pensa que Norma é minha mãe. Mas está completamente enganado. Eu sou a mãe dela” (p. 69). É nesse sentido, também, que Bakhtin (1999, p. 173-4) diz que a tradição de socos no casamento está entre os ritos carnavalescos associado à fecundidade, virilidade e tempo, uma vez que a destruição pressupõe a regeneração. O espírito do carnaval, portanto, guarda em si a consciência da imortalidade histórica.

Voltando ao ambiente da festa, há ainda a considerar a presença do riso nessa apreciação. De uma maneira geral, o humor é um elemento constituinte da intriga de *Agora é que são elas*. Muitas passagens são cômicas, algumas verdadeiramente hilárias. Ou seja, o próprio tratamento estético dado à trama já é revestido de humor. Além disso, o riso está presente de uma forma concreta nas ações (“rios de cabeças gargalhantes”, “dentaduras escancaradas” (p. 14), “uma gargalhada explodiu lá dentro da festa”, p. 149). Esse riso nada banal guarda uma significação importantíssima no que diz respeito ao rebaixamento da cultura oficial, como é próprio no processo da carnavalização.

Conforme Bakhtin (1999, p. 51-124), a cultura oficial séria expurgou do seu *medium* o riso, o qual se instalou na cultura popular em que há liberdade; as formas dessa cultura, portanto, exprimem a lucidez livre da praça pública, na medida em que o ato cômico pressupõe a expectativa de nascimento de algo melhor – tudo que era elevado é rebaixado para renascer. É nesse sentido que Bakhtin vê no riso um princípio universal de concepção de mundo que desconfia do sério da verdade dogmática, eterna e unilateral da cultura oficial. O

aspecto cômico da verdade popular deliberadamente não oficial é a concretização da alegria humana capaz de revelar-se acima do temporário, compreendê-lo como provisório. O riso carnavalesco, portanto, é positivo – e não simplesmente satírico –, posto que imbuído de um caráter alegre e festivo, investido no propósito de renovação do mundo.

Concluída essa caracterização do ambiente carnavalesco em *Agora é que são elas*, passaremos agora a analisar a característica grotesca das imagens utilizadas na obra.

Conforme Bakhtin (1999, p. 265s), os sinais normalmente atribuídos ao estilo grotesco são o exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso; entretanto, o teórico russo adverte que o principal no grotesco é menos isso do que aquilo que está em sua estrutura profunda, a ambivalência gerada pelo *destronamento* do sublime operado pelo baixo corporal e material, simultaneamente à renovação oriunda da *fecundidade* ligada à utilização dessas imagens grotescas.

Em *Agora é que são elas* o que é destronado são as verdades absolutas do mundo oficial, representadas pelas normas abstratas e por uma lógica racional-científica que se supõe transcendental, da qual, portanto, o homem não poderia fugir.

Por isso, na obra de Leminski é notável o embate entre o concreto e o abstrato, com proeminência do primeiro sobre o segundo, pela materialização corporal. Lembremos a esse propósito o episódio da sala de aula.

Senti uma dor na barriga, e filosofei: tenho que cagar. Levantei, pedi licença ao professor, e saí da sala em direção ao banheiro, por aquele corredor como uma tripa, que serpenteava pela casa até o cu de uma privada. O chão era uma areia movediça de papéis cagados, camisas-de-vênus cheias de porra, paninhos vermelhos de menstruação, boiando no vômito e no mijo. Sentei na privada sem tampa, encaixando a bunda naquela roda gelada, e caguei, caguei como um deus, caguei com o fervor de Jesus suando sangue no Horto das Oliveiras. Bem na minha frente, a janelinha estava aberta, e eu podia ver um pedacinho do céu estrelado. Como não tinha nada pra ler, e quando a gente caga a gente precisa ler pra esquecer que é bicho, comecei a observar a massa de estrelas que me era dado ver. A delta do Cão Maior? A alfa do Centauro? Ah, aquela ali não me engana, com aquelas pernas, aquele cabelo, aquela bucatinha apertada, só pode ser, você, a gama da constelação de Virgem, Cassiopéia? Pensei em Norma, e meu pau começou a ficar duro, só que a cabeça bateu na borda fria da privada, e o pau voltou, olímpico, nos oceanos infinitos das cloacas. Mais uma almôndega, e o caso estava encerrado. Peguei uma nota de cinco mil, limpei o cu, e já ia levantando as calças, quando vi que meu pau ainda dava sinais de vida. Fantasiei com Norma até ejacular, porra para a porra, vida para a vida.

Só então lembrei que, lá na sala, me esperava a equação da vida eterna. (p. 130-1)

Logo de início, estabelece-se uma correlação entre o plano das idéias (“filosofei”) e o plano concreto (“tenho que cagar”), ligado ao baixo corporal; se nos lugares oficiais da sociedade vigoram a polidez, a etiqueta, o narrador avança contra essas convenções, que caem, justamente em um espaço oficial em que se pratica a filosofia, a academia (ele está na sala de aula).

O fato de ele ter “filosofado” em função de uma “dor de barriga” também é importante, haja vista ser no abdômen que se instalam órgãos de finalidades em certo sentido opostas, mas que se complementam para a possibilidade concreta de vida: o ventre (que dá à luz), portanto relacionado ao início, ao nascimento, e o intestino (que, de certo modo, também dá à luz... excrementos), relacionado ao fim, à morte.

Também o fato de ele situar em uma das extremidades do corredor a academia e na outra a privada (“saí da sala em direção ao banheiro”) revela uma associação dos dois espaços, degradando o primeiro; além disso, o simples comparar “aquele corredor” com “uma tripa, que serpenteava pela casa até o cu de uma privada”, nos leva a perceber a dimensão grotesca degradadora.

Conforme Bakhtin (1999, p. 141), a utilização das tripas no estilo grotesco tem uma significação bastante ampliada, uma vez que ela encerra uma ambivalência material concreta: ao mesmo tempo que elas são um alimento, também conservam excrementos; da mesma forma que absorvem os alimentos, expõem os excrementos; e, como vimos há pouco, fazem parte das entranhas (tudo que há no abdômen), relacionando-se, pois ao nascimento e à morte. Sabendo-se que o narrador deixa de um lado dessa tripa a vida eterna – um constructo exprimível por uma equação matemática –, para encontrar no outro “o cu de uma privada” – com todas aquelas “coisas” concretas –, compreende-se o processo de degradação a que o abstrato “em si” se acha submetido, nessa passagem.

Esse rebaixamento, como já vimos nas inversões carnavalescas, tem na ambivalência uma prova de sua virilidade, pois aponta para o renascimento, revelando uma concepção de renovação do mundo. Seguindo a leitura da citação em análise, encontramos “papéis cagados, camisas-de-vênus cheias de porra, paninhos vermelhos de menstruação, boiando no vômito e no mijo”. Que exemplo do melhor estilo grotesco! Note-se a ambivalência na mistura dos elementos necessários à eternidade *concreta* da vida – “menstruação” e

“porra”, ligados ao início do ciclo da vida, misturados com “papéis cagados”, ligados ao fim, à morte, bóiam em uma outra mistura de vida-alimento e morte-excrescência, “vômito e mijó”. Todo esse conjunto localiza-se embaixo, “no chão”, e “digere” tudo o que estiver ao seu alcance, pois “o chão era uma areia movediça”. Nesse sentido, a ambivalência é irrestrita, uma vez que o chão, ao mesmo tempo encarna a morte – tudo que vive pertencer-lhe-á –, e também gera a vida (a fecundidade está na terra), o que pode ser estimulado se deitar-lhe em cima o excremento, como adubo: a renovação não pára, eternizando a vida de maneira concreta.

A concretude e a ambivalência desses motivos opõem-se veementemente ao caráter puramente abstrato da “vida eterna” do professor “Propp”. Enquanto a dele precisa de uma racionalização (“Vocês querem explicação? ... – Explica! Explica! Explica!”, p. 130), a do narrador prescinde de justificativa, por tratar-se da vida concreta mais elementar. Se para “Propp” “a alma era um subproduto da vida humana”, a opção do narrador é pela imortalidade corporal do homem em seus filhos, a imortalidade de um velho no sangue jovem de seus descendentes. Essa mesma oposição verifica-se no rebaixamento da morte abstrata de Jesus no “Horto das Oliveiras”, como uma promessa de vida eterna aos cristãos, aqui comparada a uma morte concreta derivada dos excrementos (“caguei como um deus ... suando sangue”). Seguindo o pensamento de Bakhtin, vê-se que o grotesco, muito mais do que representar simplesmente uma forma exagerada e incomum, consiste em uma concepção de

mundo, na medida em que significa o destronamento do ideal ascético, da eternidade abstrata e estéril, como acabamos de demonstrar.

Mais adiante no trecho de *Agora é que são elas* em análise, encontramos novamente a associação do nascimento com a morte no baixo corporal, não só pelo formato, mas também pelo movimento do pênis, “paralelo com um troço”. A ligação do pênis com o excremento e com o alimento (o excremento também é uma “almôndega”) remete a um outro trecho do livro, aquele em que os presentes “engordam” Norma com esperma para o sacrifício, “perfurando-a” com o pênis, deixando nítida a imagem do princípio corporal reprodutor, dando sentido à aproximação entre esperma e excrementos ao final da citação, “porra para a porra, vida para a vida”. Note-se a ausência da morbidez na morte grotesca, assim como a ausência do nojo nos excrementos, o que mostra que a imagem grotesca não tem um fim puro e simples, mas sempre regenerador. É o que se vê no mergulho “olímpico”, vitorioso, cheio de vida do “troço que saía do meu cu ... nos oceanos infinitos das cloacas”, em que o corpo, aberto, tem uma relação positiva com o mundo, fecundando-o.

Essas considerações mostram que na base das imagens grotescas existe uma “*concepção especial do conjunto corporal e dos seus limites*”, diferente das “imagens clássicas ou naturalistas” fechadas em si (Bakhtin, 1999, p. 274), haja vista esse relacionamento concreto com o mundo, permitido graças à ultrapassagem dos limites do corpo não acabado, em constante movimento. Diz Bakhtin que:

o papel essencial é entregue no corpo grotesco àquelas partes, e lugares, onde se ultrapassa, atravessa os seus próprios limites, põe em campo um outro (ou segundo corpo: o ventre e o falo; essas são as partes do corpo que constituem o objeto predileto de um *exagero positivo*, de uma hiperbolização; elas podem mesmo *separar-se do corpo*, levar uma vida *independente*, pois sobrepujam o restante do corpo, relegado ao segundo plano (o nariz pode também separar-se do corpo). Depois do ventre e do membro viril, é a *boca* que tem o papel mais importante no corpo grotesco, pois ela devora o mundo; e em seguida o *traseiro*. Todas essas excrescências e orifícios caracterizam-se pelo fato de que são o lugar onde *se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo*, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas. Por isso os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, *os atos do drama corporal* – o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc.), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo – *efetuam-se nos limites do corpo e do mundo* ou nas *do corpo antigo e do novo*; em todos esses acontecimentos do drama corporal, *o começo e o fim da vida são indissoluvelmente imbricados*. (Bakhtin, 1999, p. 277)

Esse corpo que absorve o mundo e é absorvido por ele não é um corpo individual, mas cósmico e universal. As imagens grotescas, portanto, são representadas em um corpo bicorporal, um elo por meio do qual do corpo velho nasce o novo.

Nesse particular, gostaríamos de lembrar que as situações de gravidez são recorrentes no livro. Norma Propp fica grávida, a casa está “grávida de uma festa” (p. 149), o narrador estava “grávido” de uma luz (p. 91) enfim, as imagens são férteis, estão fecundadas, trazendo o *novo*. Essas recorrências às situações de gravidez, unidas ao fato dessa concepção de um corpo cósmico, dão a dimensão concreta do novo sentido do mundo que a imagem do baixo material e corporal possui.

Outro aspecto presente em *Agora é que são elas* na criação das imagens grotescas é a mistura de traços humanos e animais – que, segundo

Bakhtin (1999, p. 276), é “uma das formas mais antigas do grotesco”. Na festa, o padre pula como “um tigre”, ouve-se “o cacarejar das damas”, na briga do salão um rapazinho “esperneava como um frango”, “As damas presentes lançavam altos brados, como as fêmeas dos babuínos, quando o bando é atacado pelo leopardo”, o narrador gane “como um cachorro”. Nesse processo de animalização, existem duas situações. De um lado, o homem se animaliza nas atitudes humanas: no mundo “civilizado” pelo trabalho, ele se distancia da natureza – a rejeição a essa situação está registrada na degradação do vil metal (“Peguei uma nota de cinco mil, limpei o cu”). De outro lado, o homem se humaniza nas atitudes animais: reprodução, alimentação, enfim, necessidades naturais – a preponderância dessa situação pode ser verificada quando o narrador diz que “quando a gente caga a gente precisa ler pra esquecer que é bicho”.

Há, portanto, em *Agora é que são elas*, uma representação *concreta* do movimento da vida, por meio do baixo material e corporal, daí porque o processo de *renovação* da vida não ser individual, mas cósmico, ligado aos elementos fundamentais: terra (como vimos, uma “areia movediça” formada por elementos fecundos), água (a tempestade que leva o narrador à festa, seu único lugar seguro, lembra o dilúvio, destruição e renovação do mundo), fogo (símbolo da destruição final, é várias vezes invocada narrativa, como veremos adiante) e ar (o cheiro de queimado é constante no livro, talvez em função da destruição das normas). Podemos concluir, por enquanto, que as imagens do baixo material e corporal em *Agora é que são elas* têm uma conotação de um alegre futuro, na medida em que, ridicularizando as pretensões de eternidade do indivíduo isolado

(como registrado na equação da vida eterna), marcam a consciência histórica do homem no movimento concreto da vida. A ambivalência dessas imagens promovem a carnavalização das concepções sérias e dogmáticas do mundo oficial e enfatizam o seu pólo positivo regenerador.

Resta-nos, ainda, analisar alguns aspectos da imagem do inferno, acessório indispensável do carnaval.

De fato, distanciando-nos e olhando de longe, essa casa lembra aquilo que normalmente se imagina do inferno – orgias sexuais, sacrifícios, palavrões, brigas, desordem, irracionalidade –,¹⁰ onde acontece a transgressão ilimitada das normas. Em certa altura, o próprio narrador compara o lugar de sacrifício de Norma com “aquele inferno medieval que ficava no fundo da terra”. Essa casa, “aquela coisa horrível, chaga na noite, grávida de uma festa” (p. 149), “fervendo como uma fogueira” (p. 94), o “quarto parecendo uma fornalha” (p. 162), com jardins em “escuros totais, donde saíam os monstros encarregados de me atormentar” (p. 148), essa casa diabólica invoca o próprio mundo (“Fui até a janela, e o céu estava em chamas”, p. 45), também pelo fato de na festa estarem pessoas dos mais diversos tipos, lugares e épocas, criando a imagem de uma reunião de toda a história, redimida pelo aspecto carnavalesco desse incêndio. Símbolo do inferno¹¹, a casa se transforma em uma grande fornalha no final do

¹⁰ Na realidade, essa imagem diz respeito ao inferno medieval. Conforme Bakhtin (1999, p. 345), “as imagens do inferno e do carnaval estavam estreitamente misturadas na consciência dos cristãos do século XI, que tanto temiam a Deus. No fim da Idade Média, essa mistura dá origem às formas das diabruras, onde o carnaval tem uma vitória definitiva e transforma os infernos em um alegre espetáculo, bom para ser montado em praça pública.

¹¹ Bakhtin (1999, p. 345) lembra que nas procissões de Nuremberg, no século XVI, o inferno era representado durante o carnaval por diversas formas, dentre elas uma casa, que era incendiada em

livro, destruindo o mundo com suas chamas regeneradoras: as normas do mundo oficial são subvertidas – literal e metaforicamente, pois Norma é assassinada e as normas são suspensas – pela liberdade da cultura popular.

É nesse mundo às avessas que o narrador tem a possibilidade de vida garantida (“A festa era a única garantia de que ia chegar vivo no dia seguinte, minha única salvação. MAS ONDE ESTAVA O DIABO DA FESTA? Alguém tinha levado ela embora, e era a única coisa que eu tinha esta noite, essa coisa gasosa que eu já tinha visto se transformar em orgia, sacrifício, caçada, missa negra, funeral”, p. 90). O que a festa tem de especial é que lá todas as convenções estão suspensas, a liberdade é total, as normas são usurpadas no ritual da transgressão (“ESTA FESTA E ESTA CASA É UMA MÁQUINA, UM MONSTRUOSO MECANISMO QUE SE TRANSFORMA E TRANSFORMA O REAL EM CERIMÔNIAS”, p. 91). Ou seja, enquanto as normas dogmáticas das culturas oficiais esterilizam o mundo, o carnaval e o inferno fecundam a vida por meio do rebaixamento operado pela cultura popular, a qual “esforçou-se sempre, em todas as fases da sua longa evolução, em vencer pelo riso, em desmistificar, traduzir na língua do ‘baixo’ material e corporal (na sua acepção ambivalente), os pensamentos, imagens e símbolos oficiais das culturas oficiais” (Bakhtin, 1999, p. 345-6).

Se a cultura oficial cultua uma Verdade única, no mundo carnavalizado a relatividade impõe-se sobre o absoluto, atingindo até mesmo aquilo que poderia ser inquestionável, a luz:

frente à prefeitura.

Não, não se aproximem, não sei se era bem *uma luz*. Melhor dizendo, *era*. Mas como algo que pudesse ser uma luz de brinquedo, uma falsa luz, uma coisa repugnante que tinha tomado o lugar da verdadeira luz, aquela boa e velha luz que fazia com que nossos avós vissem as coisas como elas são, simples, claras, necessárias. Essa coisa que tomava o lugar da verdadeira luz teve um parto difícil em mim. Me Recusei terminantemente a reconhecê-la como minha legítima luz, a luz que eu esperava, a luz que eu estava grávido desde que eu disse eu, olhei em volta e vi que aquilo. E foi à pseudo luminosidade dessa luz de mentira que entendi tudo, ou quase. (p. 90-1)

O real, portanto, é digerido em uma cerimônia carnavalesca, para que seja possível iluminar com uma outra luz pontos de vista relativos, presentes no próprio discurso do narrador (“não sei se era bem *uma luz*. Melhor dizendo, *era*”, só que era uma “falsa luz”). A “boa e velha luz” com a qual “nossos avós” viam o mundo de uma maneira absoluta, a “verdadeira” “luz que eu estava grávido” teve que morrer para que nascesse “essa coisa que tomava o lugar da verdadeira luz [, a qual] teve um parto difícil em mim”.

Outro aspecto desse inferno presente em *Agora é que são elas* é a sua localização topográfica, que o aproxima das imagens materiais e corporais, sempre direcionadas para baixo:

E segui a multidão que descia, descendo escadas e mais escadas, os cochichos ecoando pelos corredores, escadas abaixo, mais abaixo, parecia que todos queriam chegar no pólo sul, atravessar todo o gelo, todo o frio, e desciam mais, e mais, e mais, como se depois do frio quisessem chegar até o inferno, aquele inferno medieval que ficava no fundo da terra, no fundo das coisas, no fundo das profundas de tudo, e onde mais ficaria?

Até que chegamos ao lugar do sacrifício.

Norma estava lá, deitada naquela cama de pedra, inconsciente. (p. 66-7)

O movimento para baixo, enfatizado nessa citação e constante no livro todo dentro e fora da festa, é de fundamental importância em todo processo de carnavalização, demonstrando haver uma relação orgânica entre o estilo grotesco, o baixo material e corporal, o carnaval e o inferno, qual seja a função de rebaixamento de tudo aquilo que é elevado no ambiente oficial, promovendo uma destruição alegre, posto que preche de vida.

O dedinho me chamou em direção ao subterrâneo. Comecei a descer, escorreguei, e quase me dissolvi no chão de treva pura.

– Espere, ela falou. Eu tenho fogo.

Logo uma vela dizia pisa aqui, pisa ali, cuidado, esse degrau, parecia que não acabava nunca, eu estava descendo nas tripas de alguém em direção ao cu, e não tinha fim aquele intestino delgado, aquele intestino grosso, voltas e voltas, girando, girando ... No fim da escada, numa parede, aquela janela, pequena como um buraco, dava para o imenso salão, lá em baixo. Reconheci todo mundo em volta de Norma, ele, ela, aquele, eles dois, todos eles, todas elas. (p. 73-4)

Além da coincidência na localização topográfica do inferno e do baixo corporal, há outro aspecto que os une, que é a imagem concreta do corpo que absorve o mundo (“tripas”) e é absorvido por ele nos subterrâneos (“quase me dissolvi no chão de treva pura”); “descendo nas tripas de alguém”, o narrador torna-se o próprio excremento regenerador (fertilizante da terra); e é, ao que parece, do ânus (“eu estava descendo nas tripas de alguém em direção ao cu”), “aquela janela, pequena como um buraco”, que ele presencia a renovação do mundo, “todo mundo em volta de Norma”, uma vez que ela, já sabemos, ressuscitará.

Enfim, em *Agora é que são elas* o movimento para baixo das imagens populares, o tempo regenerador dessas imagens (morte e renascimento),

a imagem ambivalente do inferno, opõem-se à tendência hierárquica abstrata (“nem me peçam para historiar quando começou a função *estudante olha pra cima e vê Propp*”, p. 71), representada pelo pensamento racional-científico de “Propp”, pela Verdade absoluta única, pela promessa de uma vida eterna esquemática. É nesse sentido que, ao final, o narrador opta categoricamente: “Eu não quero a vida eterna, professor. EU QUERO O INFERNO” (p. 163).

3.2.2 – Linguagem

Chegando a este ponto do trabalho, em que já vimos de que maneira o erotismo e a carnavalização são empregados na transgressão de conceitos da cultura oficial, é interessante observar que essas questões, centrais no embasamento teórico de nossa análise, dão coerência ao caos da estrutura narrativa – seu caráter fragmentado –, na medida em que são fundamentais no que se caracteriza como uma verdadeira poética da transgressão, sendo, pois, utilizados em vários aspectos da composição da obra. Neste tópico, discorreremos sobre as implicações dessas questões na linguagem de *Agora é que são elas*, sobretudo quanto ao *vocabulário* e à *metalinguagem*.

O primeiro fato que chama a atenção na leitura da obra diz respeito à linguagem utilizada pelo narrador, que é popular, oral e chula. Talvez em função dessa linguagem ser *aparentemente* descuidada, por ser diferente dos padrões canônicos da literatura, uma impressão apressada pode julgar a obra como superficial, “não séria”.

Primeiramente com relação aos palavrões utilizados na obra, há que se levar em consideração que esses nomes designam as genitálias, ligando-se, pois, ao erotismo, por guardarem também a essência deste, a proibição e o prazer – já que são usados no segredo das paixões (Bataille, 1980, p. 123-4). É por via desses nomes que se representam os sentimentos mais elevados, em contraposição à violência de um mundo embrutecido, que se choca com tais palavras. Para o pensador francês, no uso dessas palavras há um sentimento que lembra a profanação sagrada, pois elas designam um órgão maldito; são, portanto, um tipo de transgressão, ou aquilo a que ela se reduziu: sua representação.

A primeira mulher que eu comi, passou o lenço lilás na buceta, e me disse:

– Se eu fosse juntar todos os paus que já levei, dava pra fazer mais de um quilômetro e meio, de eu atravessar na corda bamba por cima da baía da Guanabara.

Nem se esquecer de acrescentar:

– O teu não é dos piores. O tipo grosso é dos meus favoritos. Quando minha buceta alarga, sinto que estou ficando enorme, do tamanho de um homem. A porra é que não dura muito. ainda bem que homem é o que não falta.

Tinha que perguntar, gostou?

– Escuta aqui, garoto. Está falando com uma profissional. Ainda falta muita buceta pra você virar um campeão. (p. 142)

Por isso, em vista desse universo carnavalesco e erótico já caracterizados neste capítulo, consideramos que a linguagem carregada de palavrões de *Agora é que são elas* tem muito menos uma conotação depreciativa do que positiva, na medida em que o erotismo, ao mesmo tempo que transgride, também regenera – observe-se que os palavrões são utilizados com naturalidade no livre clima familiar instaurado pelo carnaval.

Além de chula, a linguagem predominantemente empregada na obra de Leminski é popular e oral, própria dos fóruns íntimos, confrontando-se com a linguagem padrão oficial do mordomo, por exemplo (“naquele tempo, a gente chamava garçons de mordomos: moravam em casa, nunca faziam cara feia e descendiam sempre de uma tradicional família de mordomos”, p. 19).

Essa linguagem do mordomo, uma pessoa de “classe”, oriundo do seio de uma família tradicional (que possui objetos que tinham pertencido ao “tetravô do dono da casa e da festa”, p. 15) , depara-se com a do narrador, um jovem de 18 anos de origem “desconhecida” (p. 71), de baixo poder aquisitivo (“vivíamos mudando de casa em casa”), que nem sequer conseguiu seguir a carreira profissional desejada – por seu pai. A linguagem deste é livre, em sintonia com o carnaval do qual ele participa.

No embate, a linguagem popular desestrutura a oficial, destrói-a parodicamente, por meio das palavras indisciplinadas que emprega. Essa tensão aparece na justaposição da linguagem padrão com a popular:

O doutor Wiesengrund ... acreditava sinceramente que isso tudo tinha cura. Era da velha escola. Um pouco de ar puro, farta alimentação, muita abstinência de lipídios, e uma buceta de vez em quando. Para as senhoras, caralhos, evidentemente. Um pinheirinho de Natal, coruscante de esmeraldas e rubis, ao seu lado, a senhora Wiesengrund fazia que sim com a cabeça, a cada palavra que o eminente pentelho regurgitava. (p. 17)

Ou então na simples menção de aspectos “não autorizados” pela etiqueta geral da sociedade, como “o notável clitóris da Condessa Vronsky” ou “as marcas de varíola do Coronel Hermógenes” (p. 19). Em outros pontos, essa tensão aparece,

ainda, no rigor da linguagem “culta” de alguns convivas, com a qual o narrador chega a indignar-se:

– Na Flandres, e mais na Alemanha, é proeza de alta galantaria, singeleza e boa lei, beberem os homens tanto, que perdem a tramontana. Mas esta tal usança não pode desmentir nem honrar o desvario que há nela, porque aquela demasia é de seu natural injuriosa.

– Senhor, há aí umas coisas que não são fastas nem nefastas, e só as faz assim o prolongado costumar. Folgara eu muito que vossa excelência me dera por adivinhado, sem me instar a ostentar exemplos mais sobejos. (p. 139)

Repare-se que, apesar de o referente desse diálogo ser uma bebedeira de grande proporção, a variedade lingüística utilizada é a norma padrão, o que cria uma tensão, muito mais se se levar em conta que essa construção é realizada durante uma festa, mais ainda uma festa *desse* tipo, na qual caem as convenções. Isso deixa claro a transgressão da linguagem, operada por ela própria (veremos logo abaixo outras implicações da metalinguagem). Incrédulo, o narrador fica abismado com esse despropósito:

Claro, eu estava sendo vítima de uma alucinação acústica.

E intuí que as emoções da noite e os estímulos do encontro me fizeram ouvir aquilo que, talvez, na realidade, tinha sido apenas algo como:

– Se não for o bastante, muito mais a gente apanha, foi um fato que nenhum juiz em boa fé duvidaria, viver com ela é um encanto, mas isso fica por conta do marido. (p. 139)

Ou seja, ele revida a construção da linguagem oficial com um disparate, que, ele mesmo concorda, “O pior é que isso fazia ainda *menos* sentido. E daí?, fazer sentido não é tudo na vida, já dizia minha tia” (p. 139). Essa

conclusão do narrador reflete o espírito do carnaval, no qual estão suspensos os sentidos convencionados pela sociedade dominadora, que ele quer transgredir interpondo os fenômenos não oficiais da linguagem, em um plano livre. Conforme Bakhtin:

Fenômenos tais como as grosserias, os juramentos e as obscenidades são os elementos não oficiais da linguagem. Eles são, e assim eram considerados, uma violação flagrante das regras normais da linguagem, como uma deliberada recusa de curvar-se às convenções verbais: etiqueta, cortesia, piedade, consideração, respeito da hierarquia, etc. Se os elementos desse gênero existem em quantidade suficiente e sob uma forma deliberada, exercem uma influência poderosa sobre todo o contexto, sobre toda a linguagem: transpõem-na para um plano diferente, fazem-na escapar a todas as convenções verbais. E essa linguagem, liberta dos entraves das regras, da hierarquia e das interdições da língua comum, transforma numa língua especial, uma espécie de jargão. Em consequência, ela propicia a formação de um grupo especial de pessoas iniciadas nesse comércio familiar, um grupo franco e livre na sua expressão. Era assim de fato *a multidão da praça pública*, em especial nos dias de festa, de feira, de carnaval. (Bakhtin, 1999, p. 162)

Cada comunidade em cada época tem as suas regras oficiais de linguagem. De acordo com o teórico russo, quando alguém em determinado ambiente utiliza construções não oficiais, estabelece-se uma permissão para exprimir-se em liberdade, o que é feito de maneira ampliada no ambiente popular da praça pública e de maneira completa no carnaval. Para ele, “Essas palavras e expressões criam um ambiente de franqueza, dirigem a atenção para alguns assuntos, trazem concepções não oficiais” (Bakhtin, 1999, p. 163).

Isso nos remete à reflexão sobre o ideal de representação literário, que seleciona determinadas construções lingüísticas autorizadas pela tradição, enquanto rejeita outras:

As palavras virgens da língua popular oral, ainda indisciplinadas em relação ao contexto literário livresco, com a sua diferenciação e seleção lexical rigorosas, *com as suas precisões e limitações de sentido* e de tons, sua hierarquia verbal, trazem a liberdade e a individualidade particulares do carnaval e, por esse motivo, transformam-se facilmente em nomes de personagens do drama carnavalesco das coisas e do corpo. (Bakhtin, 1999, p. 408)

Colocar no centro a linguagem de baixo calão do narrador – concebida como uma linguagem marginal excluída da sociedade bem comportada – configura-se uma opção marcadamente política do autor de *Agora é que são elas*, o que remete à questão de que todo discurso é um discurso de poder. Esse é o pensamento de Foucault (apud Hutcheon, 1981), de que o conhecimento humano (tanto a história quanto a literatura) são discursos que fazem um recorte dos acontecimentos para dar-lhes um sentido, o que, tradicionalmente, é feito sob a perspectiva da continuidade.

Aliás, conforme desenvolveremos no próximo capítulo, ao problematizar essa questão do status convencional da linguagem *Agora é que são elas* demonstra a consciência pós-moderna da incapacidade do homem de conhecer a realidade de forma não problematizada – questão que aproxima a história da ficção, por se depararem ambas com o mesmo problema da representação. O discurso pós-moderno é auto-reflexivo justamente para acentuar a dimensão ideológica de qualquer discurso, pois todos são interpretação, e interpretar, como indica Foucault, é exercer poder.

Concluimos que a utilização do vocabulário na linguagem de *Agora é que são elas*, em vista dessas questões discutidas neste tópico, guarda

coerência com o projeto estético da obra de transgressão da cultura oficial para problematizar a construção de seus mecanismos.

Passando para as considerações acerca da metalinguagem na obra de Leminski, vemos que, a partir do momento que a língua deixa de ser apenas o significante para ser também o significado, realçando a função poética da linguagem, ela desperta para diversas outras atividades na obra, e não apenas a comunicação.

A primeira dessas atividades diz respeito ao aspecto *concreto* da língua; as palavras *em si* são colocadas em relevo, e disso temos exemplos à farta no livro, como a palavra que poderia destruir todo o universo se pronunciada pelo louco, os versos em latim que o sacristão atirava nos fiéis durante a briga, a voz que o narrador ouviu “ecoar, bater nas paredes e voltar pra cima de mim, chuá!, uma onda das grandes que batesse nas pedras” (p.160), ou “As cacofonias da festa [que] se multiplicavam em minha volta, enquanto me chegavam partículas de palavras, destroços de frases, poeiras de som: (...) tesão, o maior tesão (...), ... me comer (...), meter de uma vez só (...), tudo aqui dentro (...) tudo, de uma vez (...) (p. 14). De um modo geral, o caráter plástico da língua é colocado em evidência, como nesse outro exemplo:

Eu viajava nos RRR, nos SHHHHH, nos AHHHHHs, naquele U, que era algo como entre A e E, só passando ligeiramente pela região do U, um U meio W, e não me importava que aquilo não tivesse sentido, contanto que eu pudesse continuar indo daquele F àquele Q, daquele P ao X, ao Y, ao Z. (p. 49)

As constantes digressões nesse sentido dão à linguagem um poder maior do que a simples comunicação. Exemplo disso vem do início do tratamento, quando o professor “Propp” alertou o narrador de que “A primeira coisa é *parar de tentar mudar os fatos com palavras*” (p. 71). Em outros termos, o professor lhe diz que a linguagem tem o poder de oferecer outros pontos de vista. Por isso, é preciso cuidado com as palavras:

Maior parte do tempo estão dizendo mais, *muito mais*, do que a gente gostaria que estivessem, como se sobrassem, como se quisessem viver uma vida maior do que a coisa que pretendemos para elas. *Como se soubessem*. Cuidado com as palavras, isso tudo é pra dizer que nunca, cuidado com as palavras, a primeira coisa que você tinha que saber antes de entrar numa com Norma. Tinha herdado do pai, a bandida, aquele dom de enxergar Brasília submersas debaixo de cada frase, quanto mais inocente a cara, mais suspeita. De modo que o que você dizia não era bem o que você dizia. Pelo menos, não era bem assim. Era como se você sempre estivesse *ligeiramente fora de foco*, aquele ar ridículo de fotografia mal tirada, vocês sabem. (p. 102)

Agora é que são elas aponta que, assim como qualquer norma, a linguagem é uma convenção, e não algo transcendental que pudesse existir *antes* do homem. Sendo um constructo humano, a simples seleção de palavras resulta de uma concepção de mundo, de uma visão de determinada época, e não há como fugir disso. A nosso ver, é nesse sentido que o narrador diz que Norma “significa tanto” (p. 118), ao mesmo tempo que “Norma não existe”. Ou seja, as normas são tudo na vida – sem convenções o homem nem poderia entender-se como tal; entretanto, não deixam de ser convenções – não são uma Verdade absoluta. Essa problematização é o cerne do romance de Leminski, como aprofundaremos no próximo capítulo.

Voltando às atividades da língua em *Agora é que são elas*, encontramos outro aspecto da função poética, desta vez relacionado à construção do texto. Em várias partes denota-se uma preocupação exacerbada com a seleção das palavras, em função do seu som e de sua grafia, como nessa: “... me convidaram para vir virar pedra, pedra, pedra, fita, fita, fita, nesta festa filhadaputa, enfim, essa história toda está *muito mal contada*” (p. 52). O efeito sonoro vem de uma seqüência de aliterações em “v” de “convidaram”, “vir” e “virar”; em “p” de “para”, “pedra” e “puta”; em “f” de “fita”, “filha”, “festa” e “enfim”; e de “t” em “fita”, “festa”, “puta”, “história”, “toda”, “está”, “muito” e “contada”. Ainda mais um exemplo, o da luta lingüística do narrador com o professor: “Propp insistiu. Eu perseverei. Ele reiterou. Eu recalitrei” (p. 40). Dispondo as orações em versos, teríamos quatro pentassílabos (considerando uma possibilidade de leitura do primeiro como “Pro/pp/in/sis/tiu”), e uma estrofe com rimas ricas no segundo e no quarto versos – a preocupação formal fica acentuada na utilização do verbo recalitrar (“replicar”), pouco usual.

Outra atividade da língua que identificamos em *Agora é que são elas* refere-se ao seu aspecto lúdico, revestido pelo bom humor que perpassa toda a obra (“Deve ter se gastado em um meio minuto todo o estoque de Ós que daria para abastecer uma língua indo-européia por um ano”, p. 94). Nessa liberdade festiva do clima carnavalesco há liberdade até para “inventar” outras línguas, lembrando aquelas brincadeiras infantis de aletramento (“Os seres gasosos dos pantanais de Canopus sempre foram temidos em muitas galáxias pela habilidade em aletrar, isto é, atrelar, isto é, *alterar* a estrutura molecular das suas vítimas”, p.

73), o que é uma grande arma desestabilizadora da unilateralidade dos discursos, demonstrando uma consciência subversiva contra o dogmatismo lingüístico da cultura oficial. Enfatizando a ruptura com a perspectiva única, nesse clima de liberdade irrestrita, aparece até uma língua inexistente, usada justamente por Norminha, uma criança, símbolo do novo que, mesmo sendo ilógica, é o que resta com sentido para o narrador nisso tudo:

Segundo a minha pequena guia nesses mundos, os seres gasosos viviam mais de duas miríades de iknatons. Quase tanto quanto uma ptyx, me segredou, como se tivesse medo que os warhoos a escutassem. Como eu não fazia a mínima idéia do que era uma miríade de iknatons, nem sabia o que era um ptyx, fiquei sonhando em grandezas infinitamente pequenas e infinitamente grandes, brincando de mistério com aquela menina meio pancada, que, vai ver, vai ver, era a *única pessoa* que fazia sentido naquela festa. (p. 87-8)

Esse aspecto lúdico da linguagem perpassa toda a obra, envolvendo-a em um tom pueril, o que pode ser notado quando o narrador diz que chegou “mais animado que um desenho animado” (p. 89); que nada que acontecia entre ele e Norma “não era o pior dos nadas, podia haver piores” (p. 104); que ouviu a voz de uma senhora que, “de tanto me notar, acabei notando” (p. 131); que o falso profeta “só profetiza um evento para que os presentes imaginem que ele está pensando o contrário, e assim ele pensa o óbvio, e assim ele faz completamente diverso, se é que isso faz algum sentido” (p. 99).

Outro tipo de atividade lingüística lúdica em *Agora é que são elas* é o *disparate, non-sense* cômico intencional que coloca a linguagem em liberdade. Além daquelas passagens já citadas – uma, quando de sua indignação frente ao vernáculo dos convivas na festa (p. 139) e outra, aquela sobre os vários

intertextos da cultura ocidental (p. 153) – há outras, como esta: “E virando para todo mundo, todo mundo tinha cara, a começar por mim, de pânico, com aquelas luzes *quem* conseguia não ficar muito pálido, o pavor abaixo da pele, a bomba, a última guerra, o fim de” (p. 12); ou estoutra, já citada: “... eu, e eu, ou eu e eu, ou” (p. 90). No trecho seguinte, o disparate vem acompanhado de cinismo: “No dia seguinte, procurei Propp, e já entrei dizendo com toda a *clareza e sinceridade* de que meu coração era capaz: – Professor, bem, o senhor sabe, eu, isto é, bem que a gente podia, o senhor não acha?” (grifos nossos) (p. 146). Apreende-se disso que, liberadas da lógica, a recreação das palavras em liberdade subvertem a hierarquia verbal. Nessa carnavalização da linguagem, a unilateralidade da concepção oficial do mundo apoiada em verdades absolutas é liberada da consciência humana.

Uma última atividade da língua relaciona-se a sua corporificação, deixando de ter uma dimensão abstrata para prestar-se a uma transgressão muito peculiar, de uma maneira concreta: a felação, como se vê nas citações seguintes, escolhidas para ilustração.

Ainda bem que mais apetite voltou logo, ela abriu as pernas para mim, me segurou pelos cabelos, e me trouxe boquiaberto até sua fenda que sorria, vertical. Pulou na minha língua como só pula cavalo de raça à primeira chicotada. (p. 41)

E eu entrava em seus jogos herói-sai-da-casa, herói-enfrenta-perigo, com o cheiro da buceta da sua filha em meus bigodes. (p. 42)

Ao escancarar a porta, Propp ainda surpreendeu a cabeça do meu pau na boca de Norma. (p. 65)

– Ai, lambida gostosa. Olha só como ficou. Até parece que está maior. Passa, ai, a língua aqui, por aí, assim, assim, aí, bem aí. (p. 76)

Até o meu rompimento com ele e com seu método deve fazer parte de alguma função do tipo “herói chupa a buceta da filha do professor, cai em desgraça e perde a fé. (p. 88)

Paremos por aí, pois não há intenção de inventariar os episódios todos da obra. O fato é que o predomínio desse tipo de relação sexual em *Agora é que são elas* tem uma dimensão importantíssima – talvez seja aqui que a carnavalização e o erotismo adquiram, juntos, o seu maior foco de tensão ambivalente –, na medida em que é por meio do órgão *língua* que o narrador transgredir as Normas (tanto a Propp quanto a da festa) de uma maneira *concreta*. De acordo com o que vimos na tópico da criação das imagens, o rebaixamento na carnavalização é sempre ambivalente: aqui, a língua une o homem ao mundo, transforma-o uma parte de si. Pela boca, o mundo é rebaixado aos infernos corporais, onde é digerido para que renasça um *novo mundo*. Quanto ao erotismo, força universal de união que comunga morte e nascimento, vemos que é exatamente isso que se dá nas relações sexuais do narrador. Norma Propp fica grávida sem ter havido penetração, apenas sexo oral: “Desci mais com a língua e a ponta deu a volta no clitóris, a parte do homem que fala dando pinceladas de Van Gogh na parte da mulher que só diz: ahhhhhhh, é demais, iiiihhhh, eu vou morrer de novo, uuuuuuuui, como é bom” (p. 132-3). Note-se o rebaixamento corporal da língua, que deixa de ter uma atividade somente lingüística (“a parte do homem que fala”) para ter serventia sexual (“dando pinceladas”), inversamente ao aparelho sexual feminino (a “parte da mulher”), que aqui tem uma função lingüística (“diz”). A dimensão erótica fica explícita no renascimento oriundo dessa morte (“vou morrer *de novo*” (grifos nossos)), que tem uma conotação

unicamente positiva (“como é bom”). Em função da existência unicamente de sexo oral entre eles, o narrador chega a pensar “que amor era apenas aquilo. Uma coisa *lésbica, lingüística, deglutiva*” (grifos nossos) (p. 43). Como se vê, aparecem aí três atividades da língua, todas utilizadas como um meio de transgressão em *Agora é que são elas*: a primeira (“lésbica”) estamos vendo aqui, no que concerne à felação; a segunda (“lingüística”) já vimos no embate entre a linguagem popular e a culta; e a terceira (deglutiva) também já vimos na criação das imagens do baixo corporal – na alimentação o homem corporifica o mundo.

A transgressão das normas realizada pela linguagem em *Agora é que são elas* – como vimos mostrando neste tópico, sempre rebaixando e corporificando as palavras, aproximando-as da *vida* material, em síntese, tornando-as mais concretas – estende-se ao órgão humano articulador da fala, a língua, o qual, por sua vez, transgride as *Normas*, em uma atividade também concreta, carnal. Essa atividade da língua, portanto, revela o embate entre concreto e abstrato, como fica claro no seguinte trecho: “Da vida? Da vida, não fala um actante de Propp. Mas eu falo, falo, falo. Falo até ficar rouco. Até gastar a língua, e ela ficar assim deste tamanhinho, do tamanho do grelo de Norma Propp” (p. 154). Falar pressupõe o estabelecimento de uma nova ordem, a atualização da língua, a criação de uma nova intertextualidade. O erotismo também faz isso, na medida em que opera, primeiro, uma transgressão, e, segundo, uma renovação. Nessa passagem, esse jogo erótico fica demonstrado com a utilização da polissemia da palavra *falo*, que tanto pode significar o presente do indicativo do verbo falar na primeira pessoa, “eu falo”, como também o substantivo concreto

que representa a genitália não só masculina, mas também feminina, nessa citação o “grelo”, alcunha chula de clitóris. As imagens dos dois aparelhos se fundem, sobretudo se se tiver à vista a definição de língua, a qual poderia bem ser aplicada tanto ao falo masculino como ao feminino – atente-se aos nossos grifos –: “*Órgão muscular carnudo, alongado, móvel, situado na cavidade bucal, a cuja parede inferior está presa pela base, e que serve para a degustação, para a deglutição e para a articulação dos sons da voz*” (Ferreira, 1975, p. 841). Além disso, ambos, língua e genitália, têm funções análogas: prazer (degustação e sexo) e sobrevivência (alimentação e procriação). Portanto, atendo-se às funções desses órgãos, “gastar a língua” até ela ficar “do tamanho do grelo” ressalta o caráter erótico da linguagem,¹² na medida em que ela necessariamente desencadeia um processo de renovação, cuja essência – assim concebida como cerne da visão presente em *Agora é que são elas* - cabe em uma palavra: intertextualidade.

Com essa atividade da língua, podemos fazer uma conclusão deste subcapítulo, uma vez que ela encerra todos os outros aspectos mencionados, que, no conjunto, relacionam-se simultaneamente à carnavalização e ao erotismo – característica que marca o livro, como já apontamos, encerrando o rebaixamento material e corporal, a oposição do concreto ao abstrato, a utilização do vocabulário popular, tudo sempre com motivos eróticos. Para Bakhtin (1999, p. 416),

¹² Há um brasileirismo do uso da palavra língua significando *intérprete*: “Era o língua de bordo” (Peregrino Júnior, apud Ferreira, 1975, p. 841).

Essa pluriatividade das línguas, a faculdade de olhar a sua própria língua do exterior, isto é, com os olhos das outras línguas, tornam a consciência excepcionalmente livre em relação à língua. Esta torna-se extremamente plástica, mesmo na sua estrutura formal e gramatical. No plano artístico e ideológico, o importante é principalmente a *excepcional liberdade das imagens e das suas associações, em relação a todas as regras verbais, a toda a hierarquia lingüística em vigor*. As distinções entre elevado e baixo, interdito e autorizado, sagrado e profano perdem toda a sua força.

Na realidade, trata-se do embate entre concreto e abstrato, já referido neste capítulo – a diferença é que aqui o círculo se fecha completamente, pois isso se dá com relação à própria linguagem, o que revela uma concepção de mundo na obra. Temos, pois, de um lado, a língua abstrata, sem ligação com a vida, como nos esquemas abstratos do professor “Propp”; no método intrínseco de análise do Formalismo Russo – aludido mais de uma vez em *Agora é que são elas*, como durante a bebedeira do professor “Propp” (“Um mundo desabava, e a gente discutia, sílaba por sílaba, as leis do verso russo, theco, croata!”, p. 159) ; e, ainda, na psicanálise, que utiliza estruturas transcendentais (por exemplo, o mito de Édipo) na interpretação da linguagem. Todos resultam de uma concepção racional-científica do mundo. E de outro lado, temos a língua concreta, *corporificada*, como acabamos de demonstrar. Nesse embate entre a língua padrão oficial e a popular, é a imagem da língua *em si* que fica em evidência, concreta, destronadora, cheia de obscenidades, característica perceptível já em uma leitura superficial da obra. Conforme Bakhtin (1999, p. 415),

As línguas são concepções do mundo, não abstratas, mas concretas, sociais, atravessadas pelo sistema das apreciações, inseparáveis da prática corrente e da luta das classes. Por isso *cada objeto, cada noção, cada ponto de vista, cada apreciação, cada*

entoação, encontra-se no ponto de intersecção das fronteiras das línguas-concepções do mundo, é englobado numa luta ideológica encarniçada. Nessas condições excepcionais, torna-se impossível qualquer dogmatismo lingüístico e verbal, qualquer ingenuidade verbal.

Portanto, na medida em que se afasta do modelo de linguagem tradicional canônico para privilegiar a plasticidade da linguagem, *Agora é que são elas* rejeita um ideal de representação que considera a linguagem como um simples meio, para enfatizar nela todo o seu poder ideológico.

Sobre a carnavalização em *Agora é que são elas*, concluímos tratar-se de um processo central na construção de uma poética da transgressão, que consiste na negação *concreta* da lógica (o que é representado sobretudo nas ações da festa) e do abstrato, evidenciando que estes são constructos humanos, e não transcendentais.

3.3 – Intertextualidade

Precisamos ainda neste capítulo enfocar um último aspecto dessa poética transgressora da obra de Leminski, determinante para a compreensão de sua estrutura profunda, aspecto que é a própria temática da obra. Trata-se da *metaliteratura*. De fato, lendo-se *Agora é que são elas* percebe-se uma obra voltada para o seu próprio processo de composição, o que fica claro na utilização do sistema de funções de “Propp”, como vimos no capítulo II, além de outras passagens em que a construção da narrativa é explicitada:

Circulei com segurança, sentindo meu rosto voltar à forma primitiva, a cara que eu fazia antes, bem antes de começar este romance, meu romance com Norma. (p. 15)

Não é sua?. perguntei, indignado, sacudindo o velho pelos colarinhos. Mas então você me bota nessa fria, me mete nessa história, me faz comer o pão que o diabo amassou, joga dragões na minha frente, me introduz e me tira de festas cheias de meninas birutas, mulheres que morrem, bacanais que não acontecem, me obriga a encarar esses enredos de filmes de terror classe C, e agora vem você, e me diz que *a teoria não é sua?* (p. 115)

Quando Propp começava com esses papos, eu não tinha dúvida, desligava a máquina e ficava projetando todo o que eu ia fazer com Norma no próximo capítulo. (p. 118)

– Com licença, professor. O senhor aqui? Onde mais?
– Venha me ver no próximo capítulo. Tem muito pra conversar. (p. 131-2)

– Tarde demais, disse Propp. Agora, eu percebo, você não é apenas desnecessário. É um elemento nocivo. Não vou deixar que contamine meus outros personagens com essa mania de grandeza. Caso ainda não saiba, eu sou um warhoo, e, pelo crime de me encher o saco, eu condeno você, ser gasoso dos pantanais de Canópus, a ser congelado em palavras no planeta Terra, e exilado para sempre até o próximo capítulo. (p. 136)

– Duas histórias, meu filho, não podem ocupar o *mesmo* lugar no espaço-tempo. Logo personagem algum pode dar conta de *mais de um enredo* no mesmo lapso. (p. 137)

Ao utilizar essa auto-reflexividade, *Agora é que são elas* confessa-se uma obra de ficção, e recusa a construção do mundo como mimesis – como é próprio da literatura realista. Em vez disso, a obra explicita a sua condição de texto central que opera a transformação e a assimilação de vários outros textos (“OK, professor, vou lhe mostrar com quantos plágios se faz um original”, p. 150), colocando em destaque a chave para a sua compreensão – que é, ao mesmo tempo, a sua temática e o seu processo de construção: a *intertextualidade*.

Dizer apenas isso talvez seja pouco para entender toda a discussão teórica que subjaz no livro de Leminski, a qual está presente nas

implicações trazidas pelo conceito de intertextualidade, que emergem em um momento em que os estudos de teoria da literatura passam por importantes reformulações, como passaremos a explicar.

Os estudos de literatura comparada, que já tiveram o método de fontes e influências como uma verdade na figura de um precursor como Paul Van Tieghem (1994), adquirem uma outra orientação a partir de novas perspectivas no século XX, segundo Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 91-99): o dialogismo de Bakhtin, um diálogo interno na obra e desta com as outras, pressupondo uma pluralidade de vozes (polifonia) e não uma única voz detentora de autoridade e de verdade; a intertextualidade de Julia Kristeva, que, a partir das idéias de Bakhtin, mostra que todo texto é composto também de outros textos, em um processo de absorção e transformação cuja importância está em *como* esses textos foram usados; e o novo conceito de tradição de Tiniánov, que vem mostrar que aquela tradição baseada no esquema de fontes e influências é falsa, já que a nova obra relaciona-se com a vida social (“um conjunto de séries culturais”) e com a literatura (“as outras obras literárias anteriores e contemporâneas”), mostrando que “Sobre determinado chão cultural (discursivo) podem ocorrer confluências, coincidências de temas e de soluções formais que nada têm a ver com as influências, mas com a existência de certas condições literárias em determinado momento histórico” (Perrone-Moisés, 1990, p. 95), tirando a importância sobre a questão de quem disse primeiro. Ainda como novas perspectivas na relação das obras com a tradição, há o breve estudo de Jorge Luís Borges (1960) “Kafka e sus precursores”, no qual o pensador argentino observa que uma obra pode alterar

a tradição, na medida em que a sua leitura faz com que passemos a perceber traços na tradição que antes dela não percebíamos: em uma linha linear, o escritor mais recente é quem cria seus precursores no passado.

Portanto, na medida em que presentifica o sentido das obras colocadas em diálogo, a intertextualidade se revela um olhar crítico sobre elas, o que acontece *sempre*, uma vez que, nas palavras de Laurent Jenny (1979, p. 5), “Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida”. Esse processo, explicitado em *Agora é que são elas*, é uma constante no pensamento de Leminski, como, por exemplo, o poema “Plena Pausa”: “Lugar onde se faz / o que já foi feito, / branco da página, / soma de todos os textos, / foi-se o tempo / quando, escrevendo, / era preciso / uma folha isenta. // Nenhuma página / jamais foi limpa. / Mesmo a mais Saara, / ártica, significa. / Nunca houve isso, / uma página em branco. / No fundo, todas gritam, / pálidas de tanto” (Leminski, 1990, p. 29).

Colocar em evidência em *Agora é que são elas* o seu próprio processo de construção, concebido como um diálogo com as outras obras da tradição – e especificamente com a *Morfologia do conto*, que a de Leminski parodia – ressalta toda essa questão da relação estabelecida entre uma obra e a tradição que a precede. O narrador de *Agora é que são elas* abdica da pretensão de construção de um mundo coerente, que existisse “por si só”, para revelar os mecanismos de construção de sua narrativa: *Agora é que são elas* é uma paródia de si mesma. Esse fato vai bem ao encontro do espírito da carnavalização, que

domina o romance, como já vimos no tópico anterior, o que vem dar coerência à obra de Leminski, na medida em que essa poética da transgressão reside menos em apenas alguns elementos isolados do que no cerne da estrutura da obra.

Faz sentido, assim, que a paródia seja a forma preferida em *Agora é que são elas* – em certa medida, “uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia. Ela também obriga a uma reconsideração da idéia de origem ou originalidade, idéia compatível com outros questionamentos pós-modernos sobre os pressupostos do humanismo liberal” (Hutcheon, 1981. p. 28). No lugar do conceito de originalidade do século XIX (a equação da vida eterna é a “mais sensacional e recente descoberta” (p. 129) de “Propp”; “para trás, apenas a imensa incógnita”), Leminski coloca o de intertextualidade, como o único possível, visto esse diálogo ser uma condição transcendental – como veremos no próximo capítulo. A paródia guarda a vantagem de não precisar omitir isso. Ao contrário, afirmando-se como uma obra pós-moderna, *Agora é que são elas* explicita a sua auto-reflexividade.

Esse confronto entre a concepção de originalidade e a de intertextualidade é representado no romance pela relação de “Propp” e o narrador: o primeiro quer impor os seus esquemas ao outro, mas, aos poucos, vai perdendo sua autoridade.

Inicialmente o “professor Propp” é um personagem forte, respeitável, convicto de sua teoria: “Eu sou o pai, eu sou o senhor, o mestre, o que dá presentes, o rei que derrota e a mão que derrama leite na tua boca, o sacerdote que te joga na frente da *verdade*” (grifos nossos) (p. 89-90).

Mas ao longo da narrativa esse poder é relativizado: “Tinha que dar um ponto final naquela história. Propp já tinha me enchido o saco com suas fábulas e tabelas que não saíam do lugar” (p. 90). Até que ele o perde de todo. Além de confessar que a “*Morfologia*” é ficção, admite que “A teoria não é minha” (p. 115): mais que plagiá-la, ele furtou-a. A dessacralização do “Professor Propp” e de seus companheiros atinge o próprio Formalismo Russo, por extensão: “– Não te falei dos porres que a gente tomava no Círculo de Moscou e depois no de Praga? ... O mundo ainda vai levar um século para compreender como nós fomos longe! Schlóvsky! Tiniânov! Össip! Eikhenbaum! Roman! Bakhtin!” (p. 158-9). Por fim, a destruição de “Propp” é literal e *concreta*: ele se suicida com um tiro na cabeça.

Sem acontecer linearmente e sem seguir a lei da causalidade – daí talvez a dificuldade em compreender *Agora é que são elas*, visto que as ações não fazem sentido, são, à primeira vista, apenas despropositadas – tem-se, assim, a fragilização do “professor Propp”, “Aquele velho pedaço de desgraça era o que dava sentido à história toda” (p. 160). Sua linguagem, que em certos momentos é culta, passa a ser também chula; seu comportamento de homem seguro, associado com a figura do pai (ou Pai), passa a ser pueril, demonstrando fraqueza; seu tratamento, que inicialmente é científico, inquestionável, passa a ser inconsistente – o narrador vem a saber que ele é o primeiro cliente submetido a esse sistema de análise; de analista, aquele que “dá as ordens”, ele passa a paciente.

Ou seja, nesse embate entre a originalidade e a carnavalização, “Propp” morre – justamente ele, que criara a equação da vida eterna – e o narrador quer o inferno (coincidência ou não, o nome de Bakhtin, colocado em

último lugar na citação acima, relaciona-se, por meio do carnaval, à última palavra do livro, “INFERNO”: a concepção de originalidade (própria do século XIX) é sobrepujada pela de intertextualidade (século XX).

A utilização justamente de “Vladimir Propp” como um dos personagens centrais de uma narrativa que não segue o modelo tradicional de representação mimética mostra, como o próprio autor já afirmou em entrevista com Denise Guimarães, que “*Agora é que são elas* é uma brincadeira com a mentira de escrever um romance redondo redondo hoje” (apud Schnaiderman, 1992, p. 163). Aí está a coerência de uma obra escrita sobre o jogo das contradições: de fato, tudo são normas, e não há como ser de outra maneira, porém, e justamente por isso, não se pode imaginar que elas são ontológicas, universais, porquanto construídas pelo homem, o que é problematizado pela ficção pós-moderna. Destarte, seu processo de construção é elaborado com a sua destruição.

Lendo *Agora é que são elas* como um intertexto da *Morfologia do conto*, percebe-se que mais do que o enredo, que é banal, o que dá sentido a esse romance é a explicitação de sua estrutura de composição como uma confissão pós-moderna da atribuição de significados feita pelo homem. Mostrando o avesso e o direito, as duas faces ao mesmo tempo, a temática é a elaboração estética hoje (e sempre).

Caracterizada como uma *metaficção* historiográfica, *Agora é que são elas* problematiza a compreensão e a representação do mundo sem fingir que está excluída desse processo. É nesse sentido que dissemos acima que a auto-

reflexividade aparece como eixo dessa narrativa, fazendo com que tudo convirja para a temática do fazer literário – esse é o mote. Não há uma reconstrução histórica, mas sim a tematização da (sua própria) atribuição de sentidos feitos por meio de uma narrativa, vale dizer, um texto que estabelece relações entre outros textos da tradição, processo comum à ficção e à história. Por esse motivo, o conhecimento da tradição cultural ocidental – como de resto qualquer outro – não é algo fixo e imutável, mas um constructo humano que guarda a ideologia de quem o elabora. Mas isso fica para o próximo capítulo.

Por aqui, sintetizando este, o que nos interessa no momento é sublinhar que *Agora é que são elas* é um texto *central* que faz convergir aquilo que Bakhtin chama de polifonia, uma multidão de vozes que passa a ter vida, o que se opõe ao discurso monológico da autoridade, da verdade única. O que a poética de *Agora é que são elas* faz é justamente – por meio de uma intertextualidade paródica que explicita seus mecanismos de construção – transgredir esse discurso autoritário da cultura oficial para renová-lo, instaurando em seu lugar a disparidade da multidão de vozes da cultura popular.

CAPÍTULO IV – CONTEXTUALIZANDO O PÓS-MODERNISMO

Neste último capítulo, eminentemente teórico, fazemos um embasamento à dimensão ideológica da opção estética pela intertextualidade auto-reflexiva de *Agora é que são elas*. Iniciamos por algumas considerações sobre as transformações na forma do romance, mostrando qual é a contribuição para esse gênero das conquistas estéticas do pós-modernismo, as quais estão presentes no livro de Leminski. Na seqüência, passamos à reflexão das questões político-ideológicas que estão por trás desses aspectos formais – os limites e aproximações entre história e ficção. Depois, apresentaremos um pequeno diálogo com a crítica ao a-historicismo do pós-modernismo, para finalizar com a inserção da obra de Leminski no contexto cultural latino-americano.

4.1 – As transformações na forma do romance

4.1.1 – Sobre uma teoria do romance

Agora é que são elas é uma brincadeira com a mentira de escrever um romance redondo hoje. Essa visão redonda do século XX acabou. O romance não é um ícone do século XX. Os grandes romancistas do século XX nasceram no século XIX. Kafka, Thomas Mann, Joyce fizeram a cabeça um pouco antes da Primeira Guerra Mundial. Seu universo era do século XIX. Escritores com a cabeça feita no século XX não são capazes de escrever um romance. São produtores de mensagens do século XX. O romance não é mais possível. *Agora é que são elas* é um romance sobre a minha

impossibilidade de escrever um romance. (Leminski, apud Schnaiderman, 1999, p. 248-9)

A declaração do autor sobre a impossibilidade de se escrever um romance no século XX elucidada a incorporação em *Agora é que são elas* das conquistas estéticas do romance contemporâneo; mais do que tematizar, sua obra *incorpora* essa questão, para cujo entendimento se faz necessária uma discussão teórica sobre a transformação desse gênero.

Na *Teoria do romance* (1915), Georg Lukács defende a tese do fim do romance, basicamente devido ao fato de este gênero possuir um herói problemático que se opõe ao seu próprio mundo. Conforme Letizia Zini Antunes (1998, p. 183),

A interpretação do herói problemático, em *A teoria do romance*, está diretamente ligada à convicção de que a busca nunca alcançará seu objetivo porque, nas condições sociais burguesas, não há possibilidade de reconciliação entre o eu e a sociedade, devido à desproporção que existe entre as aspirações da alma e a objetividade da organização social.

Para Lukács o gênero épico representado pela epopéia é superior ao romance, que surge no período do capitalismo. Lucien Goldmann avaliza esta tese justificando que, no período capitalista, o indivíduo reificado some, e o próprio romance também, pois, se não pode existir um homem provido de essência por causa da materialidade imperante nesse sistema, também não pode existir um personagem que o represente; sem personagem, não há romance. Para Lukács esse gênero é problemático porque, trabalhando com elementos

desprovidos de substância humana, não pode mais criar um universo que comunique uma experiência humana.

Entretanto, para Ferenc Fehér, o romance não é problemático, mas *ambivalente*; segundo ele, o que se tem no romance é um enriquecimento desse gênero, que comporta uma diversidade cada vez maior de elementos produzidos por uma civilização também cada vez mais complexa. A ambivalência geral do romance está em que ele provém da sociedade burguesa e reage contra ela. Para Fehér, o romance possui uma crise de representação, mas não está morrendo (Fehér, 1972, p. 13).

Nessa direção está também a opinião de Bakhtin (1941), para quem o romance é um gênero inacabado que se constrói em constante mutação no presente, uma época que “se caracteriza pela complexidade e pela extensão insólitas de nosso mundo, pelo extraordinário crescimento das exigências, pela lucidez e pelo espírito crítico” (Bakhtin, 1998, p. 428).

Para Fehér, essa crise de representação é devida a um problema vital para o entendimento das transformações pelas quais o romance passou, que é a *dualidade* entre o *Eu* e o *mundo externo*, sobre o que concorda Lukács. Nas sociedades arcaicas, representadas pelas epopéias antigas, o indivíduo estava plenamente inserido em um mundo que lhe era familiar. As ações representadas na epopéia são representativas dos anseios de uma coletividade, de uma nação; logo, os indivíduos se identificavam com as ações do herói, ressaltando o caráter público da epopéia, que não se preocupava em representar aspectos secundários da vida, mas sim a sua essência.

O romance, ao contrário, é *fruto* dessa dualidade entre Eu e mundo externo; ele nasceu em uma sociedade sem comunidade, “puramente social”, e busca representá-la: é a epopéia burguesa. Nele, as objetivações do herói não são diretamente utilizáveis pelo indivíduo, pois este não mais se identifica com as ações do herói, que constrói um universo para o *seu* uso *individual*, não coletivo. A ação na epopéia visava cumprir o designado, o herói tinha um destino; no romance, em sentido oposto, o herói luta por *si*, não segundo instâncias superiores. Por causa disso, ele, sem Deus, com liberdade, emancipado, quer construir um mundo integral, segundo a filosofia burguesa.

De tal modo que a dualidade sobre a qual vimos falando torna-se paulatinamente o elemento fundamental da estrutura do romance, e é o que leva Lukács a antever o seu fim. No romance, expressão da sociedade burguesa, não há relações normais com o sistema objetivo do mundo; sua esfera de representação se fecha cada vez mais; o valor que impera nessa sociedade moderna é o individualismo, não a coletividade. Fehér concorda que a dualidade entre o Eu e o mundo externo é consequência do caráter público excluído do romance, mas discorda que isto seja o seu fracasso; para ele, o romance não perdeu a esfera temática, mas sim, seu herói precisa de um *meio artificial*, que não existia na epopéia, já que lá tudo era natural.

Agora é que são elas aborda essa questão da representação do romance por meio de alguns elementos formais: o tempo que se dilui em uma dimensão não linear, as ações que ocorrem e depois se anulam, o espaço que é hostil e parece não existir e, sobretudo, um discurso que faz questão de explicitar

as condições de sua enunciação, revelando a sua precariedade. O narrador é um ícone da dualidade entre o homem e o mundo externo, da situação caótica em que o homem se encontra, e precisa, pois, de uma estrutura artificial para mover-se na vida, sempre às voltas com as normas, que lhe são estranhas. Essa temática teórica aflora por essas opções estéticas e também pelo uso das funções de “Propp” (que o narrador segue, mas, paradoxalmente rejeita, ao mesmo tempo) que parecem estar construindo o romance no presente da enunciação, uma vez que elas sugerem estar determinando o curso da narrativa no momento mesmo de sua criação, o que problematiza a questão da representação no romance – paradoxalmente, por meio de um romance. Conforme Boris Schnaiderman (1999, p. 249),

Pode parecer uma *boutade*, um gosto pelos paradoxos brilhantes, mas não é. A entrevista [de Leminski] confirma algo que ele repetia desde muito tempo. Essa morte do romance, tão cantada a partir da década de 20 pelo menos, era uma atitude que vinha dos fins do século anterior e se encontra em alguns dos grandes autores da época, desde Tolstói e Valéry até José Martí e Euclides da Cunha, mas ela parece não se sustentar diante de uma série de escritores, como Guimarães Rosa, Lezama Lima, William Faulkner, Italo Calvino. Seriam todos eles continuadores do século XIX na ficção? Não me parece. Acho muito mais acertada a visão de Bakhtin, que encara o romance como um gênero dinâmico, um gênero maleável e protéico, que reaparece sempre em formas novas.

4.1.2 - A questão da representação

Em seu famoso ensaio “Narrar ou descrever?”, Lukács (1968, p. 80) diz que a estética é criada em função da concepção da sociedade e sua evolução na história, e que a mediação das relações sociais é uma condição para

que um texto narrativo tenha verdadeiro valor como poesia épica: “Todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social” (Lukács, 1968, p. 57). O autor deve revelar na vida recriada – na diegese – a essência da práxis humana; iluminando por seleção os pontos culminantes, possibilita ao leitor um conhecimento além da superfície. “A narração distingue e ordena”. Assim, “a onisciência do autor dá segurança ao leitor e permite que este se instale familiarmente no mundo da poesia” (Lukács, 1968, p. 66-68). Para ele, todos os recursos utilizados no romance devem estar ligados ao entrecho, que somente adquire valor se as ações, as relações entre as coisas, os problemas e as personagens levarem ao aprofundamento de um conhecimento que revele a essência da práxis social. Portanto, Lukács concebe a literatura como uma função tanto mais libertadora, revolucionária, quanto mais ela leva o leitor a um conhecimento da realidade que desperta nele o desejo de transformá-la (Lukács, 1968, p. 89).

O problema é: qual realidade?

Na Idade Moderna, com a tecnologia, o mundo evolui numa velocidade progressiva. Conforme Rosenfeld (1976, p. 86), o processo produtivo em etapas, fragmentário, aliena o sujeito, impossibilita sua visão sistêmica: sua consciência é fragmentada. Não existe *uma* realidade em que acreditar, mas pontos de vista cada vez mais relativos.

As vanguardas literárias optam pela fragmentação dos elementos estruturais da narrativa por não acreditarem mais na capacidade do romance tradicional de, segundo Lígia Chiappini M. Leite (1985, p. 77-78),

“representar uma realidade cada vez menos inteligível, fragmentada e caótica, cujos caminhos de transformação ninguém acredita vislumbrar suficientemente para apontá-los a leitor algum”.

Em *Notas de literatura* (1973) e *Teoria estética* (1970), Theodor Adorno diz que o verdadeiro impulso do romance é decifrar o enigma da vida externa – o conflito entre o indivíduo e a coletividade, entre o homem vivo e suas relações petrificadas. Quanto mais esses conflitos e a alienação universal se acentuam, mais o intento do romance se transforma no esforço para revelar a essência, que aparece cada vez mais estranha e coberta de convenções. Para Adorno, o artista só consegue transmitir a essência da práxis social se ele se desvencilhar dessas convenções, onde tudo já foi reificado pela indústria cultural. Assim, somente por meio do *Novo*, que só pode ser conseguido pelo experimentalismo, o artista encontrará meios de transmitir a essência ao leitor, no caso da literatura.

Apesar desses argumentos, Lukács não acredita que a fragmentação leve o leitor à reflexão, mas sim que a desilusão subjacente a essa técnica na realidade revela uma apatia a problemas vitais, devido à recusa, à solidão, ao individualismo, à alienação do homem: uma revolta fracassada. “O esquema de tais composições é o reflexo imediato da experiência fundamental dos escritores modernos: a desilusão” (Lukács, 1968, p. 86). Lukács critica o subjetivismo inerente à literatura moderna, fruto da desilusão. Para ele, o que valida a subjetividade é a práxis, a verossimilhança dos conflitos.

Lukács e Adorno concordam com a necessidade da mediação social, mas divergem quanto à representação das relações entre os homens; enquanto o primeiro defende uma narrativa tradicional, o segundo situa-se mais nos aspectos estéticos formais. Adorno diz que, se o homem quiser continuar a narrar, deve abdicar da mimesis, porque ela já não representa a realidade (Adorno, 1962, p. 47).

4.1.3 – Tradição, vanguardas e pós-modernismo

É no bojo dessas considerações estéticas que situamos a temática de *Agora é que são elas*: para falar da vida, para tocar a essência da relação entre os homens, o escritor não poderia seguir as normas desse sistema que o aliena. Lukács acha que a literatura deve ser engajada, por meio de uma narrativa organizada; por outro lado, para Adorno a conscientização do homem de sua alienação – e o alcance da essência humana – só pode ser conseguida por meio das vanguardas, que conseguiriam inventar o *novo* ainda não cooptado pela indústria cultural.

Para Linda Hutcheon, a arte pós-moderna é engajada, mas não de uma forma organizada, como quer Lukács; para ela, esse engajamento está justamente na quebra da percepção acrítica e automatizada do indivíduo, o que é feito pela implosão dos modelos tradicionais: o pós-modernismo é “historicamente *engagé* e problematicamente referencial” (Hutcheon, 1981, p. 77). Daí a opção pelas conquistas estéticas no caso do romance contemporâneo.

Quanto à teoria adorniana, segundo a qual o único desafio só é possível pelas vanguardas, Hutcheon (1981, p. 261-2) acha que ela pressupõe um afastamento da vida para a criação de uma arte elevada, ao passo que o pós-modernismo mistura arte e vida, utiliza (até) a cultura de massa de forma subvertida, elimina as barreiras. Em *Agora é que são elas* isso aparece ironizado, pois, para “Propp”, “A vida é subliterata, meu filho” (p. 160).

Essa questão era um problema central para Leminski. Em uma das cartas que escreveu ao também poeta Régis Bonvicino, ele registra sua preocupação com uma literatura que não seja expressão da vida (Leminski & Bonvicino, 1999, p. 77):

cuidado com a literatura
CUIDADO COM A LITERATURA

LITERATURA A DEZ MS
PAREM

ATENÇÃO
CURVA VERBAL MAIS ADIANTE

CUIDADO

ERUDITOS TRABALHANDO
OS SENHORES ESTÃO CHEGANDO EM VIDA
BENVINDOS !
BENVINDOS À VIDA !
VIDA À VISTA

30 KMS
PARA VIDA

Pensando *Agora é que são elas* como gênero, à luz do que discutimos neste capítulo acerca da teoria do romance, concebemos a obra de Leminski como uma desmistificação dos nossos processos cotidianos de

estruturação do caos e de atribuição de sentido a esse caos; sua ação questiona qualquer autoridade totalizante, liberando o leitor das convenções, como é próprio da ficção pós-moderna, que

desafia o formalismo estruturalista-modernista e quaisquer simples noções mimeticistas/realistas de referencialidade. O romance modernista levou muito tempo para recuperar sua autonomia artística, que fora tirada pelo dogma das teorias realistas de representação; o romance pós-modernista levou o mesmíssimo tempo para recuperar sua historicização e sua contextualização, que haviam sido tiradas pelo dogma do esteticismo modernista (que incluiria, por exemplo, o hermetismo e o ultraformalismo dos *textes* da *Tel Quel*). Aquilo que quero chamar de pós-modernismo na ficção usa e abusa paradoxalmente das convenções do realismo e do modernismo, e o faz com o objetivo de contestar a transparência dessas convenções, de evitar a atenuação das contradições que fazem com que o pós-moderno seja o que é: histórico e metaficcional, contextual e auto-reflexivo, sempre consciente de seu *status* de discurso, de elaboração humana. (Hutcheon, 1981, p. 78)

É dessa maneira que *Agora é que são elas* problematiza as convenções sem oferecer uma resposta: é preciso rompê-las, mas não é possível viver sem elas. A obra explicita o fato de que tudo são convenções – ela própria, inclusive. Não é à toa que há no romance tantas normas, das quais o narrador quer se libertar, ao mesmo tempo em que não pode viver sem elas (casa-se com a Norma da festa, tem um relacionamento com Norma Propp e alia-se à Norminha, sua única salvação). Entretanto, todas essas normas são “transgredidas” (A Norma da festa é sacrificada eroticamente, Norminha auto-emola-se com fogo e Norma Propp, depois de fecundada, desaparece), e o narrador quer o inferno, onde as convenções (normas) são suspensas, depois de serem instituídas.

Assim, a ambivalência de que fala Fehér é potencializada nesse romance, em que a convivência da diferença e a contradição são a essência da sua estrutura de composição. Por uma questão de coerência, *Agora é que são elas* não tem uma resposta e, portanto, não tem um projeto de unidade, mas sim de disparidade: instaura as normas para subvertê-las. Como romance pós-moderno, não aceita qualquer voz que queira falar em nome de todos.

Foi especificamente o gênero romance que passou a constituir o campo de batalha para grande parte dessa afirmação – e dessa contestação – das crenças do humanismo liberal em relação ao *status* e à identidade da arte. A análise (já ideológica) de Ian Watt sobre a ascensão do romance inglês, por exemplo, foi posteriormente mais politizada por aquelas leituras do gênero à luz dos aspectos de classe e, é claro, dos sexos. Lennard Davis demonstrou que, em seus princípios (como moral e conservadora), a *teoria* predominante do romance deve ser contrastada com a realidade da própria *forma* (como moralmente ambígua e ambivalentemente radical e conservadora ao mesmo tempo). Isso sugeriria que talvez esses paradoxos pós-modernos da metaficção historiográfica sejam inerentes ao romance como gênero – conforme definido por Davis como um discurso duplicado que incorpora, de forma ambígua, funções políticas e morais opostas. Em outras palavras, o romance é potencialmente perigoso, não só por constituir uma reação contra a repressão social, mas também por atuar, ao mesmo tempo, no sentido de conceder autoridade a esse mesmo poder de repressão. Contudo, o que a ficção pós-moderna faz é reverter esse processo duplicado: ela insere o poder, mas depois o contesta. Entretanto, a duplicidade contraditória permanece. (Hutcheon, 1981, p. 228-9)

Largamente utilizada em *Agora é que são elas*, a forma preferida pelo pós-modernismo para fermentar essa reflexão essencialmente política é a paródia, “que provoca, de forma paradoxal, uma confrontação direta com o problema da relação do estético com o mundo de significação exterior a si mesmo, com um mundo discursivo de sistemas semânticos socialmente definidos

(o passado e o presente) – em outras palavras, com o político e o histórico” (Hutcheon, 1981, p. 42).

Tendo a contradição como princípio de composição, em que não há uma verdade, mas perspectivas que se sobrepõem, *Agora é que são elas* reconhece a impossibilidade de se escrever um romance “redondo” hoje, e registra o enriquecimento do gênero romance: afastando-se das características formais do romance tradicional (narrador de único ponto de vista, enredo organizado, tempo linear, lei da causalidade, forte distinção de gêneros, etc.) aproxima-se da diferença, do plural, do contraditório, revelando uma perspectiva ideológica (em nome de quem se enuncia?) que está presente na própria *forma* da obra. Essa opção estética é uma maneira de conscientização do homem de sua alienação.

Conforme Hutcheon (1981, p. 229-30),

O romance pós-moderno não começa (conforme Bakhtin afirmava a respeito do gênero como um todo) “por presumir uma descentralização verbal e semântica do mundo ideológico”. Ele começa criando e centralizando um mundo ... e depois contestando-o. As metaficcões historiográficas não são “romances ideológicos” na acepção que Susan Sulciman dá à expressão: eles não “procuram, por meio do veículo da ficção, persuadir seus leitores quanto à ‘correção’ de uma forma específica de interpretar o mundo”. Em vez disso, fazem com que seus leitores *questionem* suas próprias interpretações (e, por implicação, as interpretações dos outros).

4.2 – História e ficção

Ao longo dos capítulos precedentes escrevemos que a intertextualidade em ação em *Agora é que são elas* é declarada, explicitando a maneira como a tradição ganha significado no presente. Esse processo – comum à

história e à literatura em seus diálogos com a tradição – problematiza a noção de historicidade ao misturar o real e o fictício, nas figuras de Vladimir Propp, de Freud, da *Morfologia* e da psicanálise, e ao fazer simultaneamente os questionamentos já apontados acerca da lógica e da verdade presentes na cultura ocidental. Além desse processo, que evidencia a relação entre história e ficção, cuja problemática é estudada neste capítulo, há outras alusões a essa relação na obra de Leminski, como o fato de Norma Propp ter feito o curso de História (p. 85); de a *Morfologia do conto*, que de fato existe no mundo empírico, figurar no livro como *ficção*; de ser questionada no livro por “Propp” a possibilidade de *vida* nas narrativas; de haver uma mistura entre “entes imaginários” (“doutora Margaret, a namorada do Marcelo, as irmãs Consuelo ... sem falar nos ... Cabral de Mello, nos Cavalcanti Proença, os Leitão da Cunha, os Loyola Brandão”, todos estes nomes aparentemente reais, estes últimos talvez até conhecidos) com “as pessoas de carne e osso” (“King-Kong ... Madame Bovary ... Moby Dick”) (p. 36).

Comum nas metaficções historiográficas, o tom paródico do diálogo estabelecido pelo romance de Leminski debocha da pretensa seriedade dos textos históricos e da literatura que os inveja, questionando valores atemporais universais e propondo, em lugar da unidade e do absoluto, a multiplicidade e a disparidade. Onde Vladimir Propp vê estruturas – o possível histórico de sua época –, Paulo Leminski vê convenções – o que denota uma visão de mundo pós-moderna, que problematiza qualquer estrutura, qualquer atribuição de sentido. Daí

as metaficções historiográficas verem a tradição com ironia, não com inocência, entendendo que os signos da história não significam os acontecimentos do mundo.

Dessa maneira, aquele enfoque mimético adotado pelo romance realista e naturalista, com sua peculiar crença na reprodução de uma realidade empírica, cede lugar à problematização dessa relação entre ficção e história no romance contemporâneo pós-moderno. Para nós, trata-se do processo de “desrealização” apontado por Rosenfeld (1976), no qual o escritor confessa-se, primeiro, incapaz de entender e conseqüentemente reproduzir uma realidade caótica e, segundo, ciente de que esta é necessariamente aparente, posto que mediada pela convenção da linguagem. O próprio termo *metaficção historiográfica* (Hutcheon), utilizado para cunhar esses romances, explica o seu processo de composição e também a perspectiva ideológica que encerra: tem como ponto de partida a história, mas justamente para desmistificá-la; para isso, explicita sua condição de intertexto da história, chamando a atenção para o fazer poético e histórico.

Segundo Hutcheon, se até o século XIX a literatura e a história pertenciam ao mesmo ramo do saber, a partir da história científica de Ranke as duas vão constituir disciplinas diferentes, em função do tipo de relação que têm com a vida. Agora, as metaficções historiográficas contestam essa separação, concentrando as semelhanças entre ambas: mais do que uma verdade objetiva, elas têm suas forças na verossimilhança; são intertextuais, na medida em que, necessariamente, fazem um diálogo com a tradição; e utilizam a linguagem convencionalizada em suas formas narrativas. Gênero pós-moderno por

excelência, as metaficções historiográficas problematizam o fato de que tanto a história e a ficção quanto suas inter-relações são determinadas historicamente e, por conseguinte, alteram-se com o tempo, não fazendo sentido serem pensadas em termos absolutos (Hutcheon, 1991, p. 141).

Dada a universalidade da compreensão, o pós-modernismo vai problematizar a maneira como o conhecimento humano é elaborado, por meio de algumas questões básicas. A primeira delas é a *intertextualidade*, concebida como “uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto” (Hutcheon, 1991, p. 157); outra é a *linguagem*, que subjaz em toda experiência da compreensão, mediando a relação do homem com o mundo; uma outra questão, que pode-se pensar oriunda desta, é a *referência*, pois se tudo é mediado pela linguagem, o que foi o passado? E uma última, que é a *ideologia* presente em todo discurso, uma obsessão nos romances pós-modernos: de *quem* é a história que sobrevive?

A que se refere a própria linguagem da metaficção historiográfica? A um mundo de história ou a um mundo de ficção? É comum admitir que existe uma separação radical entre os pressupostos básicos que estão por trás dessas duas noções de referência. Presume-se que os referentes da história são reais; o mesmo não ocorre com os da ficção. No entanto, ... os romances pós-modernos ensinam é que, em ambos os casos, no primeiro nível eles realmente se referem a outros textos: só conhecemos o passado (que de fato existiu) por meio de seus vestígios textualizados. A metaficção historiográfica problematiza a atividade da referência recusando-se a enquadrar o referente (como poderia fazer a superfície) ou a ter prazer com ele (como poderiam fazer os romances não-ficcionais). Isso não é um esvaziamento do sentido da linguagem, como parece pensar Gerald Graff. O texto ainda comunica – na verdade, ele o faz de forma muito didática. Menos do que “uma perda da fé numa

realidade externa significante”, existe uma perda de fé em nossa capacidade de *conhecer* (de forma não problemática) essa realidade e, portanto de ser capaz de representá-la com a linguagem. Nesse aspecto, não há diferença entre a ficção e a história. (Hutcheon, 1991, p. 157)

Essas questões, que problematizam a relação entre história e ficção, serão abordadas neste tópico.

4.2.1 – Implicações da intertextualidade

O universo caótico presente em *Agora é que são elas* é paradoxalmente elaborado de forma coerente, confirmando um autor perspicaz, afinado com a teoria pós-moderna, que opera a desconstrução da realidade aparente. A metaficção historiográfica desmistifica as verdades e a construção da história, demonstrando que os pontos de vista são ideológicos, representam interesses e são parciais, embora sejam passados como um discurso oficial em nome da humanidade. *Agora é que são elas* explicita esse viés ideológico, como nesta passagem:

Insuportável nas normas desta vida é que elas não tenham uma tela de TV na testa para a gente poder ver o que está comprando, tudo o que Norma me dissesse já era uma interpretação, uma seleção olímpica de frases e palavras militarmente escolhidas para provocar determinado efeito sobre mim. (p. 117)

Para problematizar isso, o romance leminskiano não respeita os limites tradicionais entre ficção e história, remetendo-nos à reflexão de que todo conhecimento que se tem da história é formado por textos que, estes sim, dão sentido aos acontecimentos, mas sempre a partir de um foco, representando uma perspectiva do que aconteceu.

Isso se contrapõe tanto à história quanto à ficção tradicionais, construídas com uma concepção linear, evolutiva e teleológica, enunciadas por uma voz anônima como se fosse uma autoridade superior, em cujas concepções supprime-se a reflexão sobre o processo de construção de seus textos.

Segundo Derrida, a historiografia é sempre teleológica: ela impõe um sentido ao passado e o faz por meio da pressuposição de um final (e/ou de uma origem). Assim também procede a ficção. A diferença na ficção pós-moderna está em sua desafiadora autoconsciência sobre aquela imposição que a torna provisória. Como afirmou Michel de Certeau, a redação da história é uma operação de deslocamento do passado verdadeiro, uma tentativa limitada e limitadora no sentido de compreender as relações entre um local, uma disciplina e a construção de um texto. (Hutcheon, 1991, p. 132)

De acordo com o conceito de Bakhtin (1997), todo texto literário é um diálogo com outras obras. Da mesma forma, todo texto histórico é um diálogo com outro registro do passado: ambas, ficção e história, são formadas por intertextos.

Mesmo o texto “primeiro”, aquele que fez o registro de uma determinada situação, já é uma interpretação, tendo em vista que é a partir daí que o acontecimento se torna fato. Para Hutcheon (1991, p. 161), “A questão epistemológica referente à maneira como conhecemos o passado se reúne à questão ontológica referente ao *status* dos vestígios desse passado”. Os vestígios não são “naturais”, mas já uma tradução realizada pelas convenções da sociedade de onde partiu. Poder-se-ia objetar esse pensamento alegando as “provas” documentais; entretanto,

É claro que eles [os documentos] também são signos dentro de contextos já construídos semioticamente, contextos que são, eles próprios, dependentes de instituições (se forem registros oficiais) ou de indivíduos (se forem relatos de testemunhas oculares). Assim como ocorre na metaficção historiográfica, nesse caso a lição é a de que o passado já existiu, mas nosso conhecimento histórico a seu respeito é transmitido semioticamente. (Hutcheon, 1991, p. 162)

O passado não é negado; entretanto, só podemos conhecê-lo pelos vestígios do presente. De acordo com a teoria do pós-modernismo, tanto a história quanto a literatura são discursos, sistemas de significação que dão sentido ao passado, perspectiva foucaultiana que vem se contrapor ao modelo formalista de análise intrínseca da obra, como é o caso da *Morfologia do conto* de Vladimir Propp, uma vez que despreza o contexto na construção da significação da obra.

Assim como Derrida, Michel Foucault nos pediu que olhássemos para as coisas de maneira diferente, que mudássemos o nível de nossa análise saindo de nossas tradicionais divisões disciplinares e entrando no nível do discurso. Portanto, já não devemos lidar com a “tradição” ou com o “talento individual”, como Eliot queria que fizéssemos. O estudo das forças anônimas de dissipação substitui o estudo dos acontecimentos e das realizações “assinalados”, cuja coerência é dada pela narrativa retrospectiva; as contradições desalojam as totalidades; as descontinuidades, as lacunas e as rupturas são privilegiadas em oposição à continuidade, ao desenvolvimento, à evolução; o particular e o local assumem o valor antes mantido pelo universal e pelo transcendental. Para Foucault, são as irregularidades que definem o discurso e suas muitas redes interdiscursivas possíveis na cultura. Para a história, a teoria e a arte pós-modernas, isso significou uma nova consideração sobre o contexto, a textualidade, o poder de totalização e os modelos de história contínua. (Hutcheon, 1991, p. 132)

4.2.2 - Hermenêutica

Como se vê, a “porra-louquice” (como diria Leminski) desse romance “Mais recomendável para a moçada”, como chegou a pensar um crítico,

é a concretização do tratamento estético dado à desconstrução desse tipo de pensamento estruturalista autoritário – na medida em que vê estruturas como uma verdade absoluta –, como é o caso do formalismo de Propp, da psicanálise de Freud e da lógica racional-científica na cultura ocidental.

A fim de iluminar o que está por trás dessa desconstrução, neste tópico nos afastamos um pouco das questões estéticas e também do próprio romance de Leminski, para – conforme vínhamos anunciando ao longo desta dissertação – abordar a questão transcendental da compreensão do mundo, que nos parece crucial para o entendimento de *Agora é que são elas*.

Conforme os estudos sobre a hermenêutica apresentados por Hans-Georg Gadamer em *Verdade e método*, a compreensão é transcendental por não se tratar de uma faculdade humana, mas uma pré-condição para a sua existência inteligente, isto é, para a sua consciência de que ele próprio e também o mundo existem. Como a compreensão se dá por meio da interpretação – uma conversação entre a tradição e o intérprete –, a historicidade da compreensão (suas aparições no decorrer da história) revela, de um lado, a lingüisticidade da compreensão, e de outro, a impossibilidade de uma interpretação objetiva.

O conhecimento que se tem do passado é um constructo humano, elaborado por *certas* pessoas, segundo suas concepções; logo, não é *uma* verdade, mas uma construção narrativa operada mediante um diálogo intertextual realizado no presente, tempo em que se atribui significado aos vestígios do passado. Para Hutcheon (1991, p. 131), “a simples menção da palavra vestígio

lembra a contestação de Derrida em relação àquilo que chama de fundamentos metafísicos da historiografia”.

O que *Agora é que são elas* faz explicitamente é aquilo que Linda Hutcheon (1981, p. 226) apontou em outros romances pós-modernos: “enfraquecer os pressupostos ideológicos que estão por trás daquilo que tem sido aceito como universal e trans-histórico em nossa cultura: a noção humanista do Homem como um sujeito coerente e contínuo”.

A verdade não existe porque, por uma questão de método, o intérprete não tem como impedir sua projeção no objeto da investigação. “Como pode o historiador (ou o romancista) verificar qualquer relato histórico por comparação com a realidade empírica do passado, a fim de testar a validade desse relato? Os fatos não são preexistentes, e sim construídos pelos tipos de perguntas que fazemos aos acontecimentos” (Hutcheon, 1991, p. 162).

Qualquer que seja o objeto (um simples texto ou uma obra de arte), sua compreensão se dará sempre a partir de um conhecimento de mundo do intérprete, que já é dado quando ele entra em contato com o objeto. Para Gadamer, o que acontece é uma *fusão de horizontes*¹³, na qual o intérprete experimenta as suas pré-concepções, validando-as ou refutando-as de acordo com o texto. Nem o texto é uma Verdade absoluta que se impõe, nem as pré-concepções do intérprete utilizadas para a compreensão são arbitrarias. O texto é que traz à luz os juízos prévios necessários à sua compreensão. Como destaca, Gadamer (1999, p. 272),

¹³ Conforme Gadamer (1999, p. 307), “Horizonte é o âmbito de visão que abarca e encerra tudo o que é visível a partir de um determinado ponto”.

A compreensão somente alcança sua verdadeira possibilidade, quando as opiniões prévias, com as quais ela inicia, não são arbitrárias. Por isso faz sentido que o intérprete não se dirija aos textos diretamente, a partir da opinião prévia que lhe subjaz, mas que examine tais opiniões quanto à sua legitimação, isto é, quanto à sua origem e validade.

É por isso que o leitor espera no texto algo de si próprio – embora as inferências sejam balizadas pelo texto. Tal concepção pode ser entendida com a idéia do círculo hermenêutico, do qual a compreensão não pode fugir: o leitor, para compreender, precisa estar no círculo, precisa que o texto fale dele também (de suas pré-concepções, para confirmá-las), precisa, enfim, ter uma série de conhecimentos anteriores ao contato com o texto, a fim de que possa compreender aquilo que o texto diz (Lima, 1983, p. 69).

A experiência da tradição só pode ser compreendida pelos intérpretes porque estes também lhe pertencem: este é o significado da *pertença* em uma conversação. “Pertencente é aquilo que é alcançado pela interpelação da tradição” (Gadamer, 1999, p. 467). A tradição e a linguagem existem antes do ser. É o intérprete que lhes pertence, não o contrário. Por pertencer a um lugar-comum, a tradição, o intérprete pode comunicar-se com ela, compreendê-la: isso se dá quando ocorre a fusão de horizontes, permitida pela linguagem, que é comum a ambos.

As pré-concepções não são valores estritamente subjetivos, mas conhecimentos, maneiras de ver o mundo dados pela época em que o intérprete se insere – são, pois, históricas, não individuais. Percebe-se que a compreensão, para o filósofo alemão, não é uma conversação entre indivíduos (autor e intérprete),

mas entre coletividades (tradição e pré-conceitos do presente), acentuando o caráter histórico da compreensão e, logo, desmistificando o caráter absoluto de qualquer interpretação.

Portanto, a compreensão é essencialmente dialógica (para usar uma expressão bakhtiniana). O texto escrito guarda significações, mas só terá vida mediante o contato com um interlocutor; assim, cada contato possui um novo sentido, na medida em que, sendo lingüístico, esse sentido necessariamente precisa ser construído pelo intérprete a partir de um presente histórico, mutável. É por isso que Gadamer (1999, p. 476-477) diz que “Toda apropriação da tradição é historicamente distinta das outras, e isso não quer dizer que cada uma seja apenas uma acepção distorcida daquela. Cada uma é, antes, a experiência de um ‘aspecto’ da própria coisa”. Claro que o intérprete não conseguirá se desprover de todos os seus preconceitos, mas, para ter conhecimento do que a tradição tem para lhe transmitir, ele precisa deixá-la acontecer. Isso é análogo ao papel do tradutor, que não deve ler o texto com os olhos de sua própria língua, mas, antes, deixar que o texto fale na língua de origem, para assim compreender a experiência nele contida, e possibilitar “a reconstituição do texto guiada pela compreensão do que se diz nele” (Gadamer, 1999, p. 389). Só quando o tradutor viver o texto na língua original ele poderá falar o tema que pulsa dentro dele.

A experiência hermenêutica acontece quando o intérprete entra em contato não só com as palavras, mas com o mundo da tradição. Isso não pode ser alcançado objetivamente, por meio de instrumentos metodológicos com os quais se poderia extrair o significado da tradição, mas “o verdadeiro acontecer só

se torna possível, na medida em que a palavra que chega a nós a partir da tradição, e à qual temos de escutar, nos alcança de verdade, e o faz como se falasse a nós e se referisse a nós mesmos” (Gadamer, 1999, p. 465-6).

Para deixar que o mundo representado pelas palavras fale através delas, a interpretação deve construir a pergunta que originou o texto. Esse texto da tradição, que vem de longe, precisa arrancar do intérprete a pergunta-chave para a concretização da experiência hermenêutica, porque a interpretação não é a resposta, é a pergunta (Gadamer, 1999, p. 476); o *texto* é a resposta. Compreender é reconstruir a pergunta para a qual o texto foi resposta em uma determinada época. Essa divisão da compreensão em pergunta e resposta ressalta o caráter dialógico da hermenêutica.

A compreensão é universal, mas ela só se revela por meio da interpretação – esta é o seu *ser-aí* (*Dasein*) no mundo. O texto é sempre passado, mas seu conhecimento é sempre presente. A tradição é viva porque seu sentido não se repete, mas se aplica diferentemente a cada intérprete toda vez que ela é abordada no decorrer da história.

O *Dasein* é uma possibilidade interpretativa, uma visão parcial de um determinado intérprete, não a sua totalidade (nunca será). Aceitar o “em si” seria aceitar uma verdade imutável, como se algo pudesse *ser* independentemente de qualquer outra coisa – os intérpretes, no caso.

Como as coisas no mundo têm seu valor em função de sua relação nele e como essa relação se altera na história, fica fácil ver que a visão dos intérpretes também se altera com o tempo. Sendo assim, a coisa não significa por

si só, mas “para mim”, isto é, para cada intérprete, cada vez que entra em contato com o objeto. Aí vislumbra-se outros pontos do pensamento de Gadamer, como a inexistência de *uma* verdade, em função da impossibilidade de um método objetivo que a valide. Esse relativismo parte de que os intérpretes não conseguem abandonar suas pré-concepções; que nenhuma interpretação é neutra ou imparcial, mas todas são ideológicas.

Na compreensão de uma obra de arte percebe-se claramente como a representação faz parte do ser. Uma música, por exemplo, só pode ser ouvida (compreendida) se for interpretada; claro que outros artistas poderão interpretar a mesma música, mas já será uma outra interpretação, todas no presente. Não faz sentido falar, portanto, de uma música “em si”, embora as interpretações sempre levem à compreensão da mesma música; nem faz sentido falar de um método que leve à intenção de uma peça musical, já que ela se mostra ao mundo sempre por meio de uma interpretação presente. O *Dasein* da obra de arte é a sua representação, que recria o mundo dela.

Cada interpretação, por sua vez, faz parte de uma possibilidade de sua época, e pode influenciar a pré-concepção das épocas vindouras – a dialética da compreensão se revela por meio de sua própria historicidade. A temporalidade da compreensão lhe é essencial, está diretamente ligada ao manter-se vivo da tradição, que são as interpretações ao longo da história. Ricoeur (1978, p. 27) apresenta esse pensamento de forma bastante clara:

Achamos que a interpretação possui uma história e que esta história é um segmento da própria tradição. Não interpretamos de

parte alguma, mas para explicitar, prolongar e, assim, manter viva a própria tradição na qual nos encontramos. É assim que o tempo da interpretação pertence de certa forma ao tempo da tradição. Em compensação, porém, a tradição, mesmo entendida como transmissão de um *depositum*, permanece tradição morta, se não for a interpretação contínua desse depósito [...] Toda tradição vive graças à interpretação. É a este preço que ela dura, quer dizer, permanece viva.

A lingüisticidade imanente à compreensão deve ser vislumbrada pelo que há de transcendental entre a linguagem e a compreensão. Há um paralelo indestrutível entre ambas: são universais, revelam o todo possível, e têm os mesmos limites. Tudo o que o homem faz é compreender, e somente pela linguagem, logo, “vir à fala não quer dizer uma segunda existência, mas faz parte do ser” (Gadamer, 1999, p. 479). Seu (auto) conhecimento como um ser cultural se dá porque tem a faculdade de compreender uma tradição, e a relação desta com sua época e consigo próprio. A linguagem permite ao homem *ser*, possibilita-lhe trocar com o mundo.

Como todas as formas de comunidade de vida humana são formas de comunidade lingüística, a linguagem não é um simples código (Gadamer, 1999, p. 450), mas, tal qual a compreensão, um *medium* obrigatório para tudo o que é perceptível no mundo, do qual o homem não pode fugir – de fato há um paradoxo: o limite é o infinito, e é isso que torna a compreensão e a linguagem ontológicas. Evidenciar isso é uma das principais características da metaficção historiográfica, tal como acontece em *Agora é que são elas*.

Como a compreensão acontece pela confirmação dos pré-conceitos da época do intérprete, ele está *preso* historicamente, só consegue no

limite compreender os “possíveis” de sua época, do mesmo modo que o falante não pode desrespeitar os limites da estrutura prévia de sua língua.

Conforme Gadamer, o intérprete que se coloca frente a um texto é quem faz desencadear toda a compreensão. O texto a ser interpretado faz parte da tradição: aquilo que está escrito; o texto teve um sentido quando foi produzido, e guarda essa sua significação essencial, seu horizonte. O intérprete não lerá aquele sentido original, pois sua visão de mundo já é diferente. Essa *fusão de horizontes* faz o passado revelar-se ao intérprete em seu presente. O acesso à tradição se faz por meio dessa fusão; o sentido da tradição, sendo único, em cada interpretação será paradoxalmente sempre novo, pois o presente do intérprete é sempre novo. É dessa maneira que a contribuição do intérprete faz parte do sentido da compreensão. A esse fenômeno Gadamer chama *história eficaz* (Lima, 1983, p. 64).

A eficácia da história está justamente no quanto a tradição se faz entendida pelo “filtro” que é o intérprete em seu presente, na medida em que ele impede uma leitura totalmente objetiva do passado: por isso Gadamer discorda de que seja possível desvendar a intenção do autor. Para questionar essa intencionalidade, Gadamer escolhe a obra de arte como um símbolo de luta contra a objetividade da ciência, objetividade que quer se estender às ciências do espírito (filosofia, arte, história).

A objetividade científica permite a reconstrução do mundo experimentado, permite fazer o teste de validade de suas leis. Na experiência do mundo natural isso não é assim, pois não se pode objetivar o seu sentido, ele não é

concreto, nem mensurável; ele é uma experiência lingüística em que atuam os preconceitos do ser, e sua interpretação é apenas uma das possibilidades. Além disso, não há um lugar vazio de linguagem onde o estudioso se instale para objetivar tal experiência. Ou seja, ele usará a (mesma) linguagem para analisar a tal linguagem-experimento (Gadamer, 1999, p. 457).

Por isso não é possível uma objetivação sobre a linguagem. Para utilizar algo como objeto é necessário um distanciamento, a fim de manipular o objeto como um todo. Por causa disso o mundo científico não é o mesmo que o mundo natural. Ninguém pode estar fora do mundo lingüístico. Como diz Gadamer (1999, p. 456): “Não se pode querer olhar de cima, de modo correspondente, o mundo lingüístico, pois não existe nenhum lugar fora da experiência lingüística do mundo a partir do qual este pudesse converter-se a si mesmo em objeto”.

A linguagem só é tratada como objeto pelos lingüistas, porém isso não é feito com a linguagem em movimento, ou seja, eles precisam paralisar o uso e estudar apenas o signo – fazer um recorte sincrônico e estudar seu sistema como um objeto (mesmo o estudo diacrônico é uma comparação entre os sincrônicos); essa língua estudada por eles não é uma significação do mundo em toda a sua riqueza, do modo como pretende a hermenêutica:

Enquanto que a lingüística se move no recinto de um universo auto-suficiente e não encontra jamais senão relações intra-significativas, relações de interpretação mútua entre signos, [...] a hermenêutica encontra-se sob o regime da abertura do universo dos signos. [...] O que entendemos por abertura? O seguinte: que em cada disciplina hermenêutica a interpretação está na articulação do

lingüístico e do não-lingüístico, da linguagem e da experiência vivida (qualquer que ela seja). (Ricoeur, 1978, p. 57-58)

Portanto, a hermenêutica tal como Gadamer a entende é dialética: claro que o ponto de partida é a tradição, mas o seu sentido é construído pelo intérprete (daí a lingüisticidade de toda compreensão), o qual, ao mesmo tempo em que é captado pelo sentido daquela, também coloca nele as suas pré-concepções. A objetividade não é possível porque não há um método que exclua o intérprete. Conforme Palmer (1997, p. 170),

a hermenêutica dialética de Gadamer ... Fundamenta-se, não na autoconsciência mas sim no ser, na lingüisticidade do ser humano no mundo e por conseguinte no carácter ontológico do acontecimento lingüístico. Não se trata de uma dialéctica de teses requintadas que se opõem; é uma dialéctica entre o contexto em que cada pessoa se insere e o contexto da “tradição” [...].

4.2.3 - Auto-reflexividade

Consciente de que o mundo não tem um sentido nato, a metaficção historiográfica é um discurso que interpreta a história com sua enunciação declarada. O narrador não finge que tem o poder de construir e organizar o mundo, como vem acontecendo nos últimos séculos. Conforme Linda Hutcheon (1991, p. 104), o modelo teórico predominante desde o século XVII, denominado de “positivista”, “capitalista”, “experimentalista”, “historicista” ou simplesmente “moderno”, é designado por Timothy J. Reiss (*The discourse of Modernism*) por *discurso analítico-referencial*, tendo em vista nesta denominação coincidirem sistemas de significação, como a linguagem, com:

A ordenação lógica da “razão” e com a organização estrutural de um mundo que se admite como sendo exterior a essas duas ordens. Sua relação não é considerada como sendo apenas de analogia, mas de identidade. Sua afirmação exemplar é *cogito-ergo-sum* (mundo-sistema de mediação racional-semiótica). (Reiss, apud Hutcheon, 1991, p. 104)

Para Hutcheon, é o que tem acontecido com a ciência, a filosofia e a arte, que utilizam um discurso que, por ser anônimo, suprime a responsabilidade (ideológica) e o próprio *ato* da enunciação.

Entretanto, com a ruptura do poder (formalista) do texto por Hans Robert Jauss, que vem colocar um novo paradigma estético ao reconhecer o papel da recepção na produção de sentidos do texto, e com a formulação de Roman Jakobson para seu modelo de comunicação (1960), tanto a literatura quanto a teoria literária já não podem deixar de reconhecer a importância do contexto na formulação da enunciação e na produção de sentidos do texto (Hutcheon, 1991, p. 105-6).

Aqui é preciso mencionar um aspecto óbvio: a arte da enunciação sempre inclui um produtor enunciativo, bem como um receptor da enunciação, e por isso suas inter-relações constituem parte relevante do contexto discursivo. Esse aspecto só precisa ser mencionado porque, em nome coletivo da universalidade científica (e da objetividade), do realismo no romance e de vários formalismos críticos, é essa entidade enunciativa que tem sido suprimida. (Hutcheon, 1991, p. 106)

O discurso pós-moderno é auto-reflexivo porque precisa desconstruir o discurso analítico-referencial, revelando, assim, a situação enunciativa do discurso. Na ficção essa consciência é concretizada pela ênfase no “eu” narrador e no “você” leitor, não como indivíduos produtores/receptores, mas

como constitutivos *do texto*, haja vista o questionamento das estruturas de autoridade dentro do próprio texto, como acontece em *Agora é que são elas*:

– O narrador é um fantasma, ele mal-assombra as histórias, elas poderiam passar muito bem sem ele.

Elas, as histórias. Elas, palavras. Elas, as estrelas. Elas, quem?

Para Propp, as histórias se faziam sozinhas, por geração espontânea, gracinha, sem precisar de intervenção humana. Chego a desconfiar que imaginasse, que existissem, platonicamente, num universo anterior, maior e superior ao nosso. E que se materializavam, seres gasosos dos pantanais da Canópus. (p. 96)

Esta auto-reflexividade cria um universo intratextual que sugere uma confusão sobre a “realidade” diegética e quem é o narrador, pois o narrador vem narrando, e em dado momento Propp diz-lhe que ele, o narrador, é um de seus personagens (as funções estão em atuação em *Agora é que são elas*, traçando os caminhos que o narrador vai tomar, determinando sua vida).

– A minha teoria *não é minha*. ...

– Não é sua?, perguntei, indignado, sacudindo o velho pelos colarinhos. Mas então você me bota nessa fria, me mete nessa história, me faz comer o pão que o diabo amassou, joga dragões na minha frente, me introduz e me tira de festas cheias de meninas birutas, mulheres que morrem, bacanais que não acontecem, me obriga a encarar esses enredos de filmes de terror classe C, e agora vem você, e me dia que *a teoria não é sua?* (p. 115)

Nota-se que o narrador não consegue escapar das funções traçadas por “Propp”: “Através de uma argumentação toda equipada de citações, Propp tinha me provado que o percurso da minha vida já tinha satisfeito todos os primeiros estágios da sua lista de funções dos personagens” (p. 98). Só que, se

assim fosse, essa narrativa seria organizada, mas não é, mostrando uma contradição intrínseca que confunde quem é o “verdadeiro” narrador. É nesse sentido que as figuras de “Propp” e do narrador se misturam, mostrando a fragilização das certezas do narrador, até mesmo de sua identidade: “Como explicar ao pai que não era bem assim, que *certas coisas* não engravidam, que não era tão óbvio que eu fosse Propp, melhor dizendo, como explicar a Propp que eu não era o pai?”.

O importante nesse jogo é que a figura do narrador é colocada em evidência como um manipulador das ações humanas, confessando-se como aquele que dá sentido à narrativa, que constrói sempre apenas uma perspectiva sua, nunca uma verdade absoluta. O narrador de *Agora é que são elas*, consciente disso, abdica não só de uma fábula mimética, mas também de qualquer fábula que faça algum sentido lógico, para, assim, centrar a sua narrativa no processo de construção literário. A banalidade do enredo, portanto, registra a consciência do narrador de sua incapacidade de construir um mundo que não seja o das convenções. Retomemos um exemplo do livro:

No dia seguinte, procurei Propp, e já entrei dizendo com toda a clareza e sinceridade de que meu coração era capaz:

– Professor, bem, o senhor sabe, eu, isto é, bem que a gente podia, o senhor não acha?

– Me mostre a língua....

– Exatamente o que eu pensei, diagnosticou. Você está para entrar na função H, a luta contra o malfeitor, um combate em campo aberto.

– Mas, professor, eu repliquei, sua filha está esperando um filho meu, e o senhor fica aí com esses joguinhos ridículos. Eu não acredito mais nisso. Não sei se o senhor reparou, mas, agora, *eu sou real*. O que eu fizer, de agora em diante, é pra valer.

– Bravo, meu filho, assim é que se fala, ele disse. A dúvida quanto à validade do método é típica da passagem da função H para a I, o estigma, a marca imposta ao herói. Você *vai* chegar lá.

– Lá onde?, perguntei, oblíquo.

– Se eu contar o trajeto seguinte, e o final, vamos estragar todo o tratamento. Você *tem* que confiar em mim, meu filho. É a única chance que você tem.

– Chance? Chance de quê?

– De sair vivo e ileso desta história, seu imbecil! (p. 146-7)

Avulta a função poética da linguagem, na medida em que o narrador, “com toda a clareza” de que era capaz, diz algo tão obscuro como “Professor, bem, o senhor sabe, eu, isto é, bem que a gente podia, o senhor não acha”? Note-se que é por meio da língua que “Propp” diagnostica a conduta do narrador (“Me mostre a língua”).

Chamando a atenção para o contexto e para a situação enunciativa do discurso, a auto-reflexividade do discurso pós-moderno problematiza o fato de que ele também é uma convenção e, portanto, está preso ao discurso social, o que é comum à literatura e à história. Em vez de legitimar o passado, a metaficção historiográfica problematiza a sua significação, a *maneira* como os sistemas de discurso de cada comunidade dão sentido aos textos do passado.

Em um livro que fala tanto em vida, sobressai a importância da auto-reflexividade, que exprime a consciência do fazer literário como deliberada ficção (“De sair vivo e ileso desta *história*” (grifo nosso)). Isso é evidenciado nessa última citação na afirmação de que “agora, *eu sou real*” – ele concorda que antes era só um personagem dos “joguinhos ridículos” de “Propp”, enquanto que

“O que eu fizer, de agora em diante, é pra valer” –, colocando uma tensão em torno do limite entre ficção e história.

Sendo uma maneira de dar sentido aos fatos, a história e a ficção são discursos que se deparam com problemas teóricos que as unem:

Para [Hayden] White, a questão que hoje se coloca diante dos historiadores não é “Quais são os fatos?”, mas “como se devem descrever os fatos para sancionar uma forma de explicá-los, e não outra?”. Isso se assemelha ao tipo de questão que os críticos literários enfrentam no novo clima teoricamente autoconsciente da década de 80. Nas duas disciplinas, é cada vez mais difícil fazer a separação entre a história ou a crítica “propriamente ditas” e a filosofia da história ou a teoria literária. Os relatos históricos e as interpretações literárias são igualmente determinados por pressupostos teóricos subjacentes. E, também na ficção pós-moderna, a teoria e a narrativa se interpenetram e a diacronia é reinserida na sincronia, mas não de forma simplista: o conceito problemático do conhecimento histórico e a noção semiótica da linguagem como contrato social são reinseridos no sistema de significação da literatura, metafictionalmente autoconsciente e auto-regulador. Esse é o paradoxo do pós-modernismo, seja na teoria, na história ou na prática artística. (Hutcheon, 1991, p. 134-5)

Já vimos (no tópico 4.2) que a separação entre história e literatura é bem recente (Ranke) – por exemplo, muito do que se sabe dos gregos foi contado por Homero, o que mostra que essa distinção não existia. A metaficção historiográfica vem mostrar que a história não é posse restrita da disciplina de história. Conforme Hutcheon (1991, p. 136), “Na ficção pós-moderna, o literário e o historiográfico são sempre reunidos – e normalmente com resultados desestabilizadores, para não dizer desconcertantes”. Partindo do princípio de que tudo são convenções, essa ficção visa problematizar a história (e o fazer histórico), e não a emitir pareceres verdadeiros, a “concertar” a história.

Agora é que são elas não é uma crítica que pretende formular alguma resposta, mas um redemoinho que traz à tona as facetas das convenções não percebidas pela visão automatizada por elas mesmas. A contradição e a paródia são o eixo central dessa narrativa em que tudo “é sem *ser*”, como no seguinte fragmento em que “Propp” fala da autoria de sua teoria:

– A minha teoria *não é minha*. ...

– Não é minha, ele confessou, quase ganindo. Quem a formulou era um velho professor russo, maníaco por folclore, ele pegava as histórias populares, as fábulas e as anedotas, e as reduzia a funções num jogo algébrico, que era sempre o mesmo, e que dava sempre na mesma. Li seu livro, que passou despercebido na época porque, você sabe, naquela época, as pessoas estavam muito preocupadas em viver para prestar atenção nos problemas das histórias. Jung, Ferenczi, Adler, Reich, todos os meus colegas tinham suas próprias teorias, variantes dignas do pensamento do mestre. Só eu não tinha. Todo esforço que eu fazia nessa direção redundava em fracasso. Para mim, o dentro do homem era uma doença incurável. A subjetividade, uma ilusão de ótica e de acústica. A alma apenas o subproduto de uma pessoa ficar sozinha. Para mim, não tinha *nada* lá dentro, entende? Como é que eu ia, imagine como é que eu ia conseguir criar algum saber sobre alguma coisa que eu nem tinha certeza que sequer, talvez, existisse? E, de repente, ali estavam os esquemas, suas lógicas indiscutíveis, suas álgebras impecáveis. Me apossei daquilo, e transformei suas teorias na minha. Nessa em que *você está*, meu filho.

Sacudi o velho e perguntei, frenético:

– Qual era o nome dele? O nome dele!

– Meu filho, será que você nunca aprende mesmo? Evidente que o nome é Vladimir Propp, às suas ordens, para ser preciso. (p. 115-6)

Há aí uma contradição, na medida em que “Propp” diz que o sistema não é de sua autoria e, quando diz o nome do autor, diz que é ele mesmo. Como na ficção pós-moderna, aqui a perspectiva única totalizante é instituída (a princípio a teoria de “Propp” é uma verdade inquestionável) para ser subvertida

(“como é que eu ia conseguir criar algum saber sobre alguma coisa que eu nem tinha certeza que sequer, talvez, existisse?”), ativando a participação do leitor.

Outra implicação que a auto-reflexividade traz é a subjetividade do narrador. Em uma história que “se conta por si”, o narrador se esconde; aqui, ele é colocado em relevo, causando questionamentos em torno de sua personalidade. Quem é esse narrador? O que ele representa? De quem é essa voz? Qual a natureza da identidade e da subjetividade? (Para “Propp”, “A subjetividade, [era] uma ilusão de ótica e de acústica”). Na ficção pós-moderna, o narrador anônimo cede lugar à problematização da inserção da subjetividade na enunciação. A perda de autoridade do narrador e a problematização de sua subjetividade fazem com que o leitor não se identifique mais com ele, como acontecia no romance realista (Hutcheon, 1991, p. 156).

Explorando parodicamente a importância que Vladimir Propp representa para a crítica literária e para a Teoria da Literatura, o autor curitibano utiliza a teoria proppiana, mas justamente para subvertê-la, tematizando, assim, a relação do homem com a realidade, uma vez que a teoria de Propp estabelece estruturas transcendentais para a narrativa, desvinculando-a da vida. A banalidade do enredo e a auto-reflexividade de *Agora é que são elas* levam a que seu processo de composição seja constituído pela desconstrução de seus próprios mecanismos. Essa metaficção historiográfica não faz uma reconstituição da história – ainda que problematizada –, mas sim a problematização da (im) possibilidade de organizar o mundo por meio de narrativas. É um livro sobre teoria – outra característica pós-moderna.

4.3 – A crítica ao pós-modernismo

Como vimos mostrando, *Agora é que são elas* é uma obra rica em reflexões ideológicas marcadamente pós-modernas, inseridas em um contexto social, na medida em que problematiza a relação entre ficção e história, o que leva à reflexão sobre os seus processos de construção, sem necessariamente fazer uma reconstrução de um fato determinado. Entretanto, a grande crítica que se faz ao pós-modernismo é que ele é a-histórico. É basicamente com essa crítica que dialogaremos neste tópico, a qual é apresentada e rebatida por Linda Hutcheon.

O principal teórico citado por ela como um crítico do pós-modernismo é Terry Eagleton, para quem a obra pós-moderna é desistoricizada e desprovida de memória histórica, desprovida de conteúdo político, sem profundidade e sem estilo, cuja “encenabilidade” substitui a verdade (Hutcheon, 1981, p. 37).

Para Hutcheon a questão é que o pós-modernismo problematiza a *forma* como o homem se relaciona com o passado: “uma das lições do pós-modernismo é a de que, embora todo o conhecimento do passado possa ser provisório, historicizado e discursivo, isso não quer dizer que não damos sentido a esse passado” (Hutcheon, 1981, p. 193). Para concordar com ela, lembramos que é a lingüística da compreensão humana que permite ao homem atualizar a tradição, o que é feito, por uma condição *sine qua non*, por meio dos vestígios do passado no presente, sempre por um intérprete que vai atribuir uma nova

perspectiva aos acontecimentos – o que ela denomina “presença do passado” (Hutcheon, 1981, p. 39).

Mesmo a auto-reflexividade, que Hutcheon vê como o grande trunfo do pós-modernismo, pois denota a consciência da precariedade dos pontos de vista e, portanto, sua subversão, é vista por Eagleton, Jameson e outros como alienante, como uma “separação esteticista entre o histórico e o político”, como “uma forma de olhar solipsista para o próprio umbigo e de um vazio brincar lúdico”. Junto com ela não é o que pensa também McCaffery (apud Hutcheon, 1981, p. 260), para quem a auto-reflexividade é uma deliberada estratégia para “provocar os leitores, fazendo com que examinem de maneira crítica todos os códigos culturais e padrões estabelecidos de pensamento”.

Como se vê, essa crítica que cobra um contexto histórico ao pós-modernismo. Entretanto, a nosso ver, o pós-modernismo apenas atrela o conhecimento do passado e do mundo a uma questão transcendental, que é a compreensão humana necessariamente lingüística – portanto, historicamente datada dentro de convenções.

Vê-se aí de que maneira o pós-modernismo

levanta a questão incômoda (e normalmente ignorada) do poder ideológico por trás de aspectos estéticos como o da representação: *de quem* é a realidade que está sendo representada (Nochlin)? ... Conforme disse Bakhtin, “o estudo da arte verbal pode e precisa superar o divórcio entre uma abordagem ‘formal’ abstrata e uma abordagem ‘ideológica’ igualmente abstrata”. Para mim, a ficção pós-moderna é a forma que melhor ilustra o valor de uma tentativa desse tipo. Sua autoconsciência quanto a sua forma impede qualquer eliminação do literário e do lingüístico, mas sua problematização do conhecimento histórico e da ideologia atua no sentido de enfatizar a implicação do narrativo e do representacional nas estratégias que

utilizamos para o estabelecimento de sentido em nossa cultura.(Hutcheon, 1981, p. 232-3)

É dessa (auto) consciência que as metaficções historiográficas não abrem mão, o que denota uma simbiose entre estética e questões filosóficas sobre a história: elas têm, portanto, uma dimensão marcadamente política e social. O “problema” é que elas desafiam o cânone, e utilizam, por exemplo, a paródia e a auto-reflexividade para problematizar essas questões. Conforme Linda Hutcheon (1981, p. 45),

O paradoxo da paródia pós-modernista é o fato de *não* ser essencialmente destituída de profundidade, de não ser um *kitsch* comum, conforme acreditam Eagleton e Jameson, mas sim de poder conduzir, e fazê-lo de fato, a uma visão de interligação: “iluminando a si própria, a obra de arte simultaneamente lança luz sobre as atividades da conceitualização estética e sobre a situação sociológica da arte” (Russel). A irônica recordação pós-modernista da história não é nem nostalgia nem canibalização estética (cf. Jameson). E muito menos pode ser reduzida ao decorativo superficial (cf. Framton).

Por isso, o diálogo com o discurso pretensamente totalizante do passado só pode ser feito com ironia, daí a preferência pela paródia. *Agora é que são elas* sublinha sua dimensão política e histórica, exatamente por trazer a paródia como princípio formal, revelando no plano estético a dimensão sociológica, na figura do narrador declarado:

– Tarde demais, disse Propp. Agora, eu percebo, você não é apenas desnecessário. É um elemento nocivo. Não vou deixar que contamine meus outros personagens com essa mania de grandeza. Caso ainda não saiba, eu sou um warhoo, e, pelo crime de me encher o saco, eu condeno você, ser gasoso dos pantanais de Canópus, a ser congelado em palavras no planeta Terra, e exilado para sempre até o próximo capítulo. (p. 136)

A desmistificação do poder do narrador politiza o texto (Hutcheon, 1981, p. 260), e sublinha a ideologia da forma. Não é à toa que Leminski opta por colocar como um dos personagens centrais justamente “Vladimir Propp”, que quer aplicar as funções da *Morfologia do conto* para determinar a vida do narrador, sob a égide de uma metodologia científica transcendental; não é à toa que a enunciação é declarada, chamando a atenção o tempo todo para o fato de que ela é um constructo humano; não é à toa que a lingüisticidade da experiência é ressaltada (“ser congelado em palavras no planeta Terra”); e não é à toa, também, que a lógica não faça sentido (ela também é uma convenção).

Conforme Hutcheon (1981, p. 231), “Nos domínios visual e literário, artistas e críticos têm atuado no sentido de desafiar o cânone, de expor o sistema de poder que (embora não seja reconhecido) autoriza *algumas* representações enquanto bloqueia outras”. Em *Agora é que são elas* abundam passagens que exemplificam esse desafio ao cânone literário, como apresentado no estudo sobre a carnavalização no capítulo III.

Voltado para si mesmo, é preciso entender que o enredo banal de *Agora é que são elas* faz menos uma reconstrução do passado como uma reconstituição de fatos ou de algum período histórico – como seria esperado de uma narrativa tradicional, que Leminski nega – do que uma problematização filosófica da atividade humana de compreensão do mundo, da necessidade do homem de organizar o mundo em estruturas e, sobretudo, da ilusão do homem em supor que isso é uma verdade, algo inerente ao mundo, e, portanto, são normas.

4.4 – Antropofagia na América Latina

Se toda obra é um diálogo com outras obras, isso mostra que elas participam de um contexto literário, em função da inter-relação estabelecida entre elas. Entendendo que o conhecimento desse contexto ilumina a dimensão da obra, neste tópico mostraremos a relação que *Agora é que são elas* tem com a tradição literária brasileira e latino-americana, a fim de sublinhar sua relevância histórica e política.

Em um ensaio sobre independência cultural escrito em 1971, Silviano Santiago faz um panorama da relação entre a Europa e a América Latina, restringindo a condição de inferioridade desta ao plano econômico. Segundo ele, a Europa “civilizada” dominou a América pela mão da violência, impondo-lhe seus valores, tornando-a assim sua eterna devedora.

Entretanto, há uma reação dos colonizados, que o crítico carioca chama de “renascimento colonialista”, expressada pela pluralidade, pela mestiçagem, pelo hibridismo, pela subversão operada na *pureza* e *unidade* dos códigos lingüístico e religioso, transfigurando as *verdades* impostas pela Europa – o que é visto por ele como a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental (Santiago, 1978, p. 18).

Se é impossível à América Latina fechar as portas ao “Primeiro Mundo”, ela deve então digeri-lo, praticando a falsa obediência para *reagir*. Essa reação intelectual deve vir pela decretação da falência do método que subordina a cultura americana: a crítica reacionária de fontes e influências, que privilegia o

raciocínio do dominador. Para substituir este, Santiago apresenta um método em que o único valor crítico seja a *diferença*, como o que Roland Barthes empreendeu em *S/Z*, a “leitura-escritura” de Sarrasine, de Balzac.

O pensador francês divide os textos literários em legíveis e escrevíveis: aqueles são os clássicos por excelência, que levam o leitor a fechar-se *no* texto; estes são as obras “abertas”, para usar uma expressão de Umberto Eco, em que o leitor não é um consumidor passivo, mas um verdadeiro escritor antropófago que tenta surpreender o texto original nas suas limitações e fraquezas, rearticulando-o conforme sua direção ideológica.

É esse trabalho crítico que Santiago aponta em escritores de uma cultura “periférica” como a latino-americana, que desestabilizam o discurso pronto do dominador, que identificamos em *Agora é que são elas*, cuja compreensão exige um método que reconheça a diferença e a desconstrução devoradora como critério de valor.

Essas perspectivas permitem uma antropofagia cultural, conforme proposta por Oswald de Andrade (1928), em que o escritor, consciente de que não é um consumidor passivo da tradição, se apropria dela para digeri-la criticamente (Perrone-Moisés, 1990, p. 91-99).

Conforme Eduardo Coutinho (1995), os modelos europeus, tidos como universais, passam a ser desconstruídos por esse diálogo empreendido pelas obras latino-americanas. Para ele, “no terreno dos estudos literários os passos expressivos mais recentes vão ser dados pelo desconstrutivismo, com sua ênfase sobre a noção de diferença, e a revalorização da perspectiva histórica, que voltou

a chamar atenção para a importância do contexto” (Coutinho, 1995, p. 625). De acordo com essa perspectiva, o texto segundo não é um simples devedor, mas revitalizador do primeiro, mudando a concepção de direção única (fonte – influência) para a de reciprocidade; a ênfase não recai na semelhança e continuidade, mas na inovação intertextual do segundo. Ainda que ela se tenha originado na Europa, Coutinho lembra que essa teoria vem ao encontro do direcionamento crítico dos estudos literários que seguiam na linha dessas novas perspectivas do século XX, como apresentamos no final do capítulo III.

Essa atitude crítica tem importância vital para o escritor latino-americano, na medida em que ele não pode deixar de considerar a tradição européia, a qual subjugou a sua no ato da conquista, criando aqui um vazio cultural e histórico, conforme as idéias de Augusto Meyer e Beatriz Sarlo, apresentadas por Tânia Carvalhal: tanto no crítico brasileiro quanto na argentina, “a noção de deserto é estabelecida necessariamente numa mesma relação com a Europa que, de início, pela conquista, despojou as regiões latino-americanas de suas culturas, esvaziando-as e, a seguir, as repovoou no sentido físico e cultural” (Carvalhal, 1986, p. 14). Como a origem latino-americana é um vazio, e o escritor não tem uma tradição própria para se apoiar, ele precisa apropriar-se da do colonizador antropofagicamente.

Esse panorama mostra que, além dessa questão ontológica da relação de cada obra com a tradição, a literatura latino-americana tem uma questão política que é a relação da sua literatura, de um povo colonizado e até hoje subdesenvolvido economicamente, com a tradição do colonizador. Há na

América Latina, portanto, um contexto de escritores que não aceitam a condição de povo colonizado culturalmente, e se (re) voltam contra a perspectiva que coloca a tradição européia como superior e contra todo tipo de imperialismo cultural, por meio de um discurso baseado na destruição,¹⁴ criando, nas palavras de Haroldo de Campos (1981, p. 13), “Uma nova idéia de tradição (antitradição), a operar com contravolução, como contracorrente oposta ao cânone prestigiado e glorioso”.

É nesse contexto que inserimos *Agora é que são elas*, uma obra que, por sua abordagem estética pós-moderna, desconstrói o cânone literário, desmistificando a relação de cada obra com a tradição, o que é tão caro para o reconhecimento do valor da literatura e da cultura não só latino-americana, mas também de qualquer povo colonizado. Certa vez, Leminski declarou que sentia a “angústia da distância entre a poesia (e a produção de objetos artísticos) e a realidade social e econômica de um país subdesenvolvido do Terceiro Mundo, submetido a um estatuto colonial (Leminski & Bonvicino, 1999, p. 210).

A intertextualidade paródica de *Agora é que são elas* – como é próprio das metaficções historioráficas – reveste-se, pois, de uma conotação eminentemente política. Conforme Monegal, a teoria da carnavalização de Bakhtin é importante para a compreensão da literatura latino-americana, haja vista a existência de uma tradição em importar modelos pela cultura oficial, apesar da

¹⁴ Em um artigo de 1974, Angel Rama fala do projeto de um discurso único abrangendo toda a literatura latino-americana. Essa integração toma por base três traços definidores do comportamento cultural americano: a correlação cultural (Descobrimto, Renascimento, Revolução Francesa), a forma de apropriação das culturas estrangeiras, própria de economias dependentes (deslumbrada pelo exterior e desvalorizando suas tradições) e a estrutura cultural da

independência política. Com a paródia, esses modelos são inseridos no contexto latino-americano de forma desfigurada, adquirindo um outro sentido.

Para finalizar, emprestamos para Leminski o que Monegal (1980, p. 14) disse de Borges: “A carnavalização em sua obra é o resultado de um processo extremamente elaborado de paródia da cultura ocidental”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora *Agora é que são elas* tenha sido mal recebida pela crítica, nossos estudos mostraram tratar-se de uma obra séria, não só pelo tratamento estético coerente com as concepções que ela denota, mas também por congregar importantes preocupações da teoria da literatura próprias sobretudo da segunda metade do século XX.

Ao encontro desse parecer apresentamos a *temática* da obra, que podemos sintetizar como sendo a *desconstrução da lógica*. Por meio da paródia com a *Morfologia do conto* de Vladimir Propp, *Agora é que são elas* parte da explicitação de que as normas todas são convenções, criações humanas abstratas, para então desconstruir a própria lógica, que poderia parecer transcendental. O romance instaura a cultura oficial – representada pelas funções de “Propp”, pela psicanálise, pelas Normas – para depois subvertê-las, no processo de *carnevalização*, em que aquilo que é normalmente aceito como uma Verdade absoluta e única cede lugar ao que é relativo e permite a convivência do diferente, aquilo que é sério e dogmático cede lugar ao riso e ao novo. No fundo, portanto, o que a temática de *Agora é que são elas* faz é uma problematização da relação do homem com o mundo.

Além dessa relação, que terá implicações no fazer histórico, outra perspectiva dessa mesma temática diz respeito à teoria da literatura, na medida em que ela explicita que a construção da literatura se dá por meio da intertextualidade, uma referência mútua em que um texto altera o outro, um diálogo em que o novo também altera o velho.

O livro de Leminski ganha valor estético na medida em que essa temática, que revela uma concepção de mundo, está presente também na estrutura de composição da obra. É nesse sentido que as *ações* estão impregnadas de erotismo, força motriz renovadora responsável pela dinâmica da vida, o que vem dar coerência ao uso do sexo não “convencional” e da violência, em vista do espírito transgressor predominante na obra. O despropósito das *ações* faz sentido nesse conjunto, haja vista a dimensão irracional inerente ao erotismo, a qual se defronta com a racionalidade da lógica oficial. Outro aspecto da estrutura da obra fecundado pela transgressão regeneradora é o *tempo*, que rompe com a linearidade, freqüentemente anulando-se para renascer alegre, em consonância com o espírito carnavalesco. É nesse sentido também que observamos a descontinuidade do *enredo*, construído com capítulos curtos e fragmentados, substituindo a linha evolutiva e teleológica da literatura tradicional, organizando *ações* que se anulam. A maioria delas ocorrem dentro do *espaço* predominante da obra, uma casa, símbolo do inferno no carnaval, com sua topografia freqüentemente direcionada para baixo, substituindo o abstrato pelo concreto, enfim, onde as convenções da cultura oficial são rebaixadas, onde as normas são usurpadas. Orquestrando tudo isso, temos um *narrador* para quem “fazer sentido não é tudo na vida”, pois ao mesmo tempo que crê nas funções que *ordenam* sua vida de forma racional e científica, debocha delas. Em sintonia com esses elementos e também com a temática, temos, em contraposição à norma culta, a *linguagem* popular e oral do narrador, carregada de obscenidade, em consonância com o espírito do erotismo. O uso constante da metalinguagem realça o caráter

plástico da linguagem, elevando-a ao primeiro plano como força motriz no processo de renovação da tradição. Para completar, todo esse conjunto é impregnado pelo clima festivo e alegre do carnaval, garantido pelo humor que perpassa a obra.

Essa temática e o tratamento estético dado a ela revelam uma preocupação pós-moderna por excelência, que é a problematização do fazer literário – e também do histórico –, evidenciada pela adoção abundante no plano do discurso da *auto-reflexividade*, por meio da explicitação do processo de construção da narrativa e também da plasticidade da linguagem. A obra de Leminski se recusa a retratar a realidade como mimesis, a ser um “romance redondo” edificado por um narrador anônimo e todo-poderoso; em vez disso, há uma problematização da maneira como o discurso é elaborado, problema comum à história e à ficção. Essa intertextualidade pós-moderna desmistifica o discurso monológico e registra que a tradição é algo vivo, mutável, explicitando a dimensão ideológica de qualquer enunciação. Revelando uma concepção de mundo, a forma preferida nesse processo é a paródia, na medida em que ela faz uma referência a um outro texto alterando seu sentido de forma deliberada: a relatividade das coisas reside no fato de que a construção de sentido é um movimento dinâmico que passa pela linguagem e precisa ser presentificado por meio de um intérprete – daí *Agora é que são elas* opor ao abstrato e estéril das normas os elementos concretos da vida, enfatizando a importância do *homem* na construção da tradição, o que, a nosso ver, reflete um projeto literário

revolucionário: o de despertar as pessoas para a vida, rompendo o processo de alienação que automatiza o ser humano.

Outra qualidade que merece ser destacada em *Agora é que são elas* é a fluidez do discurso. Apesar de o enredo ser fragmentado, é difícil encontrar uma passagem em que o texto está “mal escrito”. Uma vez iniciada a leitura, cria-se uma identificação com o narrador, cuja maneira de pensar, percebida pela sua linguagem, pela construção da narrativa e pelo seu humor, está coerente com o todo da obra – a paródia, a contradição, a irracionalidade, o vocabulário, a temática, etc. Demonstrando ainda habilidade artística digna dos grandes escritores, verifica-se nos numerosos diálogos existentes no livro aquilo que Bakhtin chamou de polifonia – percebe-se as vozes dos próprios personagens, que ganham vida autônoma, e não a voz de um autor que se mostraria previsível nos diálogos daqueles.

Por tudo isso, *Agora é que são elas* é uma obra que merece posição de destaque na literatura brasileira, consolidando a imagem do autor de *Catatau* como um escritor maduro. Nesse romance, Leminski colocou as reflexões estéticas e políticas que o inquietavam, como se pode perceber pelo conjunto de sua obra e pelos relatos que deixou. Certa vez, em 1979, ele escreveu a Régis (Bonvicino, 1999, p. 148) dizendo que

talvez o q eu quis fazer com certos meios não seja possível de fazer com esses meios. quero fazer ficção. mas sem enredo. romance. sem personagens. realidade. com idéias apenas.

talvez meu material (contracultura &/x marxismo) dê ótimos ensaios. dê impulso à minha poesia. e me dê até motivos para viver. mas não dá um romance.

Esse romance veio, depois.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRIL CULTURAL. *Mitologia*. Vol. I. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Trad. Celeste A. Galeão e Idalina A. Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- _____. *Notas de literatura*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962.
- _____. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
- ANTUNES, Letícia Zini. Teoria da narrativa: o romance como epopéia burguesa. In: _____ (org.). *Estudos de literatura e lingüística*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.
- ARAUJO, Adão de. Paulo Leminski: o discípulo zen de Basjô. *Revista Tuiuti: ciência e cultura*, Curitiba, n. 1, 1996.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição de Julio Cortázar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- ÁVILA, Carlos. Flashes de uma trajetória. *Revista USP*, São Paulo, n. 3, set-out-nov/1989, p. 101-6.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. 4. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 1999.
- _____. *Problemas da poética de Dostoievski*. 2. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1997.
- _____. *Questões de literatura e de estética*. 4. ed. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1998.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. João Bernard da Costa. 2. ed. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

BIEDERMANN, Hans. *Dicionário ilustrado de símbolos*. Trad. Glória P. de Camargo. São Paulo: Cia. Melhoramentos, 1993.

BONOMI, Andrea. *Fenomenologia e estruturalismo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BONVICINO, Régis (org.). *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. Sem exagero, o melhor livro de poesia do ano. In: UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ (org.). *Paulo Leminski*. Curitiba: Scientia et Labor, 1988. p. 54-5.

BORGES, Jorge Luís. Kafka y sus precursores. In: ____ *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1960.

CAHN, Sammy et al. *Until the real thing comes along* (CD). Ella Fitzgerald, vocal. New York City: GRP, 01110516362, 1994.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração. *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gubenkian, n. 62, jul. 1981.

CARVALHAL, Tânia Franco. o lugar da literatura comparada na América Latina (preliminares de uma reflexão). *Boletim bibliográfico*, Biblioteca Mário de Andrade, 1986, p. 9-16.

CASE, Brian, BRITT, Stan. *The harmony illustrated encyclopedia of Jazz*. 3. ed. New York: Harmony Books, 1988.

CHAGAS, Robinson Benedito. *Identidade remota: a poética mix de Paulo Leminski*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Florianópolis, 1998.

CHAUÍ, Marilena. Édipo-Rei. In: ____ *Repressão sexual: essa nossa (des) conhecida*. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CLARET, Martin. *O pensamento vivo de Jung*. São Paulo, 1991.

COLLIER, James Lincoln. *Jazz: a autêntica música americana*. Trad. Carlos Sussekind, Tereza R. Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

CONTI, Mário Sérgio. Em voz alta. In: UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ (org.). *Paulo Leminski*. Curitiba: Scientia et Labor, 1988. p. 51-3.

COSTA, Ivan da. A literatura destronada (a literatura reconstruída). Posfácio In: LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 1989.

COUTINHO, Eduardo F. Sem centro nem periferia: é possível um novo olhar no discurso teórico-crítico latinoamericano? *Anais do 2º Congresso Abralic*. Belo Horizonte, 1995, p. 621-33.

CREWS, Frederick. O gênio da retórica. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22/10/2000, Caderno Mais!, p. 18-21.

DAVID, Hal, BACHARACH, Burt. *A house is not a home* (CD). Ella Fitzgerald, vocal. New York City: PolyGram, 3145331022, 1996.

DURÃO, Aylton Barbieri. “O fragmentário em W. Benjamin”. *Boletim do Centro de Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina*, n. 28, 1995.

ELIOT, T.S. A tradição e o talento individual. In: ____ *Ensaio de doutrina crítica*. Lisboa: Guimarães, s/d.

ESPÍRITO SANTO JÚNIOR, Lúcio Emílio. Leminski: caprichos e relaxos.

Disponível em: <<http://www.usinadeletras.com.br>>. Acesso em 10 maio 2001.

FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo?* Trad. Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

FEIJÓ, Almir. Diálogo: entrevista com o autor. In: UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. Curitiba: Scientia et Labor, 1988. p. 9-32.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FERRONI, Rosana Paulillo. Leminski: poesia e prosa. In: UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ (org.). *Paulo Leminski*. Curitiba: Scientia et Labor, 1988. p. 35-9.

FIGUEIREDO, Flora. Rimas, hai-kais e compulsão: Leminski voltou. In: UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ (org.). *Paulo Leminski*. Curitiba: Scientia et Labor, 1988. p. 58-60.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Trad. Flávio Paulo Meurer. 3^a ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

GIMBEL, Norman, LEGRAND, Michel. *Watch what happens* (CD). Ella Fitzgerald, vocal. . New York City: PolyGram, 3145331022, 1996.

GIMBEL, Norman, LEGRAND, Michel. *Watch what happens* (partitura) vocal. In: WONG, Herb. *The ultimate Jazz fakebook*. Milwaukee: Hal Leonard Publishing Corp., 1988.

GUIMARÃES, Denize Azevedo Duarte. A poesia de Paulo Leminski: capricho, irreverência e paixão. *Revista Letras*, Curitiba, n. 38, 1989, p. 85-93.

HOBSBAWN, Eric. *História social do jazz*. Trad. Angela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JACCARD, Rolan. *Freud*. São Paulo: Ática, 1990.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Poétique: revista de teoria e análise literárias*, Trad. Clara Crabbé Rocha, Coimbra, Almedina, v. 27, p. 5-50, 1979.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.-B. *Vocabulário de psicanálise*. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

LEMINSKI, Paulo. *Agora é que são elas*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense (co-ed. Fundação Cultural de Curitiba e Prefeitura da Cidade de Curitiba), 1984 (1. reimpressão, 1999).

_____. *Caprichos e relaxos*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

_____. *Catatau*. Curitiba, 1975.

_____. *Cruz e Souza: o negro branco*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Distraídos venceremos*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *Ensaio crípticos*. Curitiba: Criar, 1986.

_____. *Ensaio e anseios crípticos*. Alice Ruiz e Áurea Leminski (introd. e org.). Curitiba: Pólo Editorial do Paraná, 1997.

- _____. *O ex-estranho*. Alice Ruiz e Áurea Leminski (org.). São Paulo: Iluminuras, 1996.
- _____. Folhas da relva forever (a revelação permanente). Prefácio In: Whitman, Walt. *Folhas da relva da relva*. Sel. e trad. Geir Campos. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Guerra dentro da gente*. São Paulo: Scipione, 1988.
- _____. *La vie en close*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Leon Trotski: a paixão segundo a revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Melhores poemas de Paulo Leminski*. Sel. Fred Góes e Álvaro Marins. São Paulo: Global, 1996.
- _____. *Metaformose*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- _____. *Não fosse isso e era menos / não fosse tanto e era quase*. Curitiba, 1980.
- _____. Nossa linguagem. *Leite Quente I*, Curitiba, n. 1, mar. 1989.
- _____. *Polonaises*. Curitiba: ed. do autor, 1980.
- _____. *Quarenta clics em Curitiba*. Jack Pires (fotos). 2. ed. Curitiba: Etcetera, 1990.
- _____. *Uma carta uma brasa através / Cartas a Régis Bonvicino (1976-1981)*. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- _____. *Um escritor na biblioteca: Paulo Leminski*. Curitiba: BPP/SECE, 1985.
- _____. *Winterverno*. Suplicy Neto, João Virmond (ilustr.). Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1994.

LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

_____. *Mimesis e modernidade*. Formas das sombras. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

_____. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LIMA, Manoel Ricardo de. *Caprichos e relaxos: um pequeno percurso para uma poesia de vanguarda*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Ceará, 1998.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Trad. A. Margarido. Lisboa: Editorial Presença, s/d.

_____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MARINS, Álvaro. *Leminski: a trajetória de uma poética*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

MARQUES, Fabrício. *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MARTIN, Elizabeth, ISAACS, Alan (org.). *Dicionário de música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

MÉLÉTINSKI, Ezguéni. O estudo estrutural e tipológico do conto. In: PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. Lisboa: Vega, 1983.

MONEGAL, Emír Rodríguez. Carnaval, antropofagia, paródia. *Tempo brasileiro*. Rio de Janeiro, n. 2, jul-set 1980, p. 6-17.

- MOORE, Burness E., FINE, Bernard. *Termos e conceitos psicanalíticos*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Porto alegre: Artes Médicas, 1992.
- ODERIGO, N. R. Ortiz. *Historia del jazz*. 3. ed. Buenos Aires: Ricordi, 1980.
- OLIVEIRA FILHO, Joel Carlos de. *Paulo Leminski – autor e obra: uma introdução*. Dissertação de mestrado, Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, 1989.
- PALMER, Richard E. *Hermenêutica*. Trad. Maria Luísa Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1997.
- PASSOS, Gilberto Pinheiro. Um conceito operatório: a intertextualidade. In: ___ *A poética do legado: presença francesa em Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Annablume, 1996.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: ___ *Flores da escrivantina*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990, p. 91-9.
- _____. Leminski, tal que em si mesmo. *Revista USP*, São Paulo, n. 3., set-out-nov/1989, p. 99.
- _____. Leminski: samurai malandro. In: UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ (org.). *Paulo Leminski*. Curitiba: Scientia et Labor, 1988. p. 55-8.
- PLATÃO. Um banquete. In: ___ *Diálogos*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1978.
- PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1993.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. Lisboa: Vega, 1983.

PUGLIELLI, Hélio de Freitas. A filosofia de Paulo Leminski. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 20 ago. 1989, suplemento Caderno Almanaque.

PY, Fernando. Estilhaços (que o leitor poderá remontar). In: UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ (org.). *Paulo Leminski*. Curitiba: Scientia et Labor, 1988. p. 39-40.

QUIRINO, Eduardo Ramos. Quando a linguagem perde para a narrativa. In: UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ (org.). *Paulo Leminski*. Curitiba: Scientia et Labor, 1988. p. 33-4.

RAMA, Angel. Um processo autonômico: das literaturas nacionais à literatura latino-americana. *Argumento: revista mensal de cultura*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 3, janeiro de 1974, p. 37-49.

RENIK, Owen. Do divã para a sociedade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22/10/2000, Caderno Mais!, p. 13-14.

RIBEIRO, Leo Gilson. Um catatau: felizmente. In: UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ (org.). *Paulo Leminski*. Curitiba: Scientia et Labor, 1988. p. 40-4.

_____. Leitura no plural: cultura, lingüística, política e estética segundo Leminski. *Isto é/Senhor*, São Paulo, 11/12/89, p. 122-3.

RICOEUR, Paul. *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*. Trad. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

RISÉRIO, José Antonio. Catatau: artesanato. In: UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ (org.). *Paulo Leminski*. Curitiba: Scientia et Labor, 1988. p. 3-6.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SALVINO, Romulo Valle. *Catatau: as meditações da incerteza*. São Paulo: EDUC, 2000.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: ____ *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre independência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCHER, Steven Paul. Literature and music. In: BARRICELLI, Jean-Pierre, GIBALDI, Joseph (ed.). *Interrelations of literature*. New York: The modern language Association of America, 1982, p. 225-250.

SCHNAIDERMAN, Bóris. Em torno de um romance enfeitado. In: BONVICINO, Régis. *Uma carta uma brasa através: cartas a Régis Bonvicino (1976-1981)*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

_____. Em torno de um romance enfeitado. In: BONVICINO, Régis (org., com a colaboração de Tarso M. de Melo). *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

SOARES, Angélica. Poesia: experiência erótica? Respostas masculinas hoje. *Revista Letras*, Curitiba, n. 38, 1989, p. 176-81.

TIEGHEM, Paul Van. Crítica literária, história literária, literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo, CARVALHAL, Tânia Franco (orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

TODOROV, Tzvetan (apres.). *Teoria da literatura II: textos dos formalistas russos*. Lisboa: Ed. 70, 1989.

VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

VENTURELLI, Paulo Cesar. Leminski e o haicai. *Revista da UFRGS*, n. 8, 1991, p. 19-51.

MELLO, Cláudio José de Almeida. A intertextualidade pós-moderna de *Agora é que são elas*. Assis, 2001. 174 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciência e Letras, Universidade Estadual Paulista.

RESUMO

Esta dissertação faz uma análise crítica de *Agora é que são elas*, romance de Paulo Leminski publicado em 1984, cuja escolha justifica-se pela sua má recepção crítica, que apontou-a como uma obra desprovida de valor artístico, o que nos causou estranheza, haja vista Leminski ser considerado um escritor de vanguarda. Os resultados de nossa análise mostram que *Agora é que são elas* estabelece uma intertextualidade paródica com a cultura dominante, utilizando de maneira explícita alguns intertextos que ressaltam o seu caráter racional-científico. Nesse diálogo, a obra de Leminski utiliza o erotismo e a carnavalização para transgredir a lógica oficial da cultura ocidental – passada como um discurso único e transcendental –, desvendando seu processo de construção, devendo ser enquadrada, portanto, no pós-modernismo. *Agora é que são elas* problematiza a relação do homem com o mundo, mostrando que esta se dá pela linguagem, tanto na ficção quanto na história; consciente dessa mediação, explícita a sua auto-reflexividade, levando ao questionamento sobre a maneira como o conhecimento humano é construído. Esta análise tem por objetivo mostrar que *Agora é que são elas* é uma obra consistente, cujo cerne são importantes reflexões sobre o gênero romance frente a pós-modernidade, problematizando, pois, questões sobre a teoria da narrativa que emergem no século XX, sobretudo quanto à intertextualidade.

Palavras-chave: Intertextualidade; pós-modernismo; *Agora é que são elas* – Crítica e interpretação; Paulo Leminski, 1944-1989.

MELLO, Cláudio José de Almeida. *The postmodern intertextuality of Agora é que são elas*. Assis, 2001. 174 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciência e Letras, Universidade Estadual Paulista.

ABSTRACT

This work is a critic analysis of *Agora é que são elas*, Paulo Leminski's novel published in 1984, choiced by its bad critic reception, that classified it as a work unprovided of artistic value, fact that impressed us, once Leminski is considered a vanguard writer. The results of our analysis show that *Agora é que são elas* makes a parodical intertextuality with the dominant culture, using explicitly some intertexts that stick out its rational-scientific nature. In this dialogue, Leminski's work uses the eroticism and the carnivalization to transgress the official logic of the west culture – past as an only and transcendental speech –, revealing its construction process, that's why it must be situated in the postmodernism. *Agora é que são elas* reflects on the relationship of man with the world, showing that it is given by language, as much in fiction as in history; conscious of this mediation, explicits its self-reflexivity, taking us to question about the way the human knowledge is built. This analysis has the objective of showing that *Agora é que são elas* is a consistent work, which heart are important reflexions about the novel in the postmodernity, reflecting on, therefore, questions about the theory of narrative that emerge at the 20th century, especially about the intertextuality.

Key-words: Intertextuality; postmodernism; *Agora é que são elas* – criticism and interpretation; Paulo Leminski, 1944-1989.

Autorizo a reprodução deste trabalho.

Assis, 24 de julho de 2001.

CLÁUDIO JOSÉ DE ALMEIDA MELLO