



## *Agora é que são elas: um romance em xeque*

### *Agora é que são elas: a novel in check*

Jorge Fernando Barbosa do Amaral

Centro Universitário Conservatório Brasileiro de Música (UNICBE), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

jfbamaral@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6863-8316>

**Resumo:** O artigo analisa o romance *Agora é que são elas*, de Paulo Leminski, tendo como ponto de partida a ideia do próprio autor de que seria impossível escrever um romance nos moldes tradicionais em pleno século XX. Para Leminski, os grandes romancistas do século passado, como Joyce e Kafka, nasceram no século XIX e se formaram antes da Primeira Guerra Mundial, por isso sua produção estaria de acordo com os princípios criativos oitocentistas. Assim, o artigo investiga o *Agora é que são elas*, enquadrando-o tanto na “Teoria do túnel”, de Julio Cortazar, que diz que alguns escritores destroem as formas literárias tradicionais para construir a própria linguagem, quanto nas reflexões sobre a “Linguagem Invertebrada”, de Reinaldo Laddaga, que usa a imagem dos ossos como metáfora da rigidez criativa.

**Palavras-chave:** Paulo Leminski; *Agora é que são elas*; Teoria do Túnel; Linguagem Invertebrada.

**Abstract:** The paper analyzes the novel *Agora é que são elas*, by Paulo Leminski, taking as its starting point the idea that the author would be impossible to write a novel in the traditional ways in the twentieth century. To Leminski, the great novelists of the last century, as Joyce and Kafka, born in the nineteenth century and were formed before the First World War, so their production would agree with the nineteenth-century creative principles. Thus, the paper investigates the *Agora é que são elas*, framing it in both the “Tunnel Theory” by Julio Cortazar, who says that some writers destroy traditional literary forms to build its own language, as the reflections on the “Invertebrate Language”, by Reinaldo Laddaga, which uses the image of the bones as a metaphor for creative stiffness.

**Keywords:** Paulo Leminski; *Agora é que são elas*; Tunnel Theory; Invertebrate Language.

## 1. Primeiros distúrbios

Partindo das reflexões de Octavio Paz (1982), pode-se dizer que o escritor Paulo Leminski está inserido numa tradição literária de vanguardas.

A publicação de *Catatau*, em 1975, representou a continuação de um legado cujo principal alicerce estaria nas investigações poéticas de Stéphane Mallarmé e seu “poema-planta” (Campos, 2006, p. 56) *Un Coup de Dés*, que redirecionou a movimentação do veículo ficcional para dentro de sua própria realidade construtiva. Ainda não no estágio da experimentação poética, mas já apontando para essa mesma direção, a produção ficcional, a partir de Mallarmé, iniciou um tal processo de autorreferencialidade do plano da forma, que o tratamento estético dado ao significante passou a ser o principal foco de atenção das produções ficcionais da modernidade.

Nove anos após a publicação da prosa experimental do *Catatau*, Leminski lançou seu segundo livro de ficção, intitulado *Agora é que são elas*, que, segundo o autor, representava sua impossibilidade de escrever um romance redondo nos dias atuais. Em entrevista a Denise Guimarães, Leminski fala de sua visão da produção romanesca do século XX:

*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. (SCHNAIDERMAN, 1999, p. 248-249)

As palavras acima nos dão a impressão de que Leminski escreveu, na verdade, um metarromance. Um texto que nos faz refletir sobre o caminho que deve trilhar um escritor na produção romanesca nos tempos atuais. Paradoxalmente, sua declaração acaba trazendo à tona a discussão sobre a morte do romance, que esteve em destaque no início do século XX, como afirma Boris Schnaiderman:

Pode parecer uma *boutade*, um gosto pelos paradoxos brilhantes, mas não é. A entrevista 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 proteico, que reaparece sempre em formas novas. (SCHNAIDERMAN, 1999 p. 249)

Sobre essa possível morte do romance vale a pena pensar um pouco em Georg Lukács (s/d) e sua ideia de limitação das fronteiras romanescas, sobretudo se comparadas ao universo épico grego. Para Lukács, o romance problematiza justamente aquilo que na epopeia era o responsável pela manutenção da ordem e da harmonia entre homem e sociedade: a ausência da dúvida. Tudo era explicado e justificado pela presença da absoluta supremacia divina, o que resultava em uma sociedade homogênea, linear e equilibrada. O romance, ao contrário, individualizou a movimentação do herói, e rompeu com a totalidade existencial do indivíduo, que, agora, destrói aquela harmonia social e parte para uma eterna busca da totalidade existencial destruída. Para Lukács, então, o romance estaria fadado ao desaparecimento justamente porque o objetivo do herói nunca seria alcançado, uma vez que este, agora, está submerso numa realidade social que a objetividade capitalista tornou incompatível com os anseios individuais da alma humana.

Poderíamos contrapor essa visão fatalista de Lukács à opinião de Mikhail Bakhtin, que considera o romance um gênero dinâmico, inesgotável e que tem a propriedade de reaparecer em diversas e diferentes formas. Bakhtin considera o poderio estético do romance e enxerga nele um grande potencial multiestilístico, considerando-o contínuo e inesgotável:

A originalidade estilística do gênero romanesco está justamente na combinação destas unidades subordinadas, mas relativamente independentes (por vezes até mesmo plurilíngues) na unidade superior do “todo”: o estilo do romance é uma combinação de estilos; sua linguagem é um sistema de “línguas”. (BAKHTIN, 1993, p. 74)

A visão aberta e progressista de Bakhtin abre espaço para uma série de perspectivas críticas que libertam cada vez mais o romance das amarras sociais e o insere numa atmosfera de independência estética que, no plano da forma, chegará ao máximo da valorização do significante, como foi visto anteriormente, e no plano do conteúdo, chegará ao cume da representação da individualidade humana, invertendo as perspectivas fatalistas de Lukács, que previa a valorização do herói a partir de sua relação com a sociedade. Agora, é a sociedade que vai ser moldada, a partir da individualidade do ser. A organização social do romance moderno vai ser encarada a partir da visão do herói, e dele será reflexo.

## 2. O rebelde invertebrado

A recepção negativa da crítica em relação ao *Agora é que são elas* na época de seu lançamento contaminou até o próprio autor, que acabou por deixá-lo um pouco de lado em relação ao restante de sua obra. Sobretudo em relação à sua produção fictícia, esse romance estaria fadado a permanecer como uma eterna e insignificante sombra do *Catatau*. No entanto, em tempos recentes, *Agora é que são elas* vem ganhando grande valorização e sendo considerado como um dos grandes romances dos últimos anos, a ponto de merecer um entusiasmado ensaio do professor Boris Schnaiderman, escrito logo após a morte de Leminski:

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, reafirmada pouco antes de morrer, 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.)

Não é o caso, aqui, de tomar partido dessa ou daquela corrente sobre a qualidade do romance; no entanto, parece-me inegável que *Agora é que são elas*, ao alertar para “a impossibilidade de escrever um romance redondo hoje”, indica a inquietação do escritor contemporâneo, sobretudo aquele identificado com as inovações estéticas da vanguarda, ao estar em constante alerta em relação às normas tradicionais de concepção romanesca. Seus objetivos já haviam, de alguma forma, sido atingidos com a publicação de *Catatau*, que apontava para o fim da estrutura tradicional, mas a partir de um outro prisma. *Catatau* é um anti-romance, mas na linha da introspecção estética joyciana, cujas publicações de *Ulysses* e de *Finnegans Wake* despertaram nos críticos e teóricos um sentimento de esgotamento do gênero enquanto possibilidades de realização da linguagem. *Agora é que são elas* segue por um caminho mais conceitual, que dificulta sua digestão, sobretudo porque seu exercício metalinguístico está envolto por uma névoa de falsa fragilidade de enredo. A história não ocorre; se contradiz a cada impressão de avanço. Para ir ao encontro das reflexões, o leitor tem de atravessar a barreira da “porra-louquice” que se constitui o universo narrativo do texto:

– Telefone para o senhor.

Olhei para o mordomo, entre atônito e incrédulo. Telefonema pra mim? Aqui? Como?

O professor Propp, meu analista, me garantiu, ninguém me reconheceria nesta festa.

Segundo ele, nas histórias de magia e de mistério, o narrador está *sempre ausente*, nunca participando da festa, quero dizer, das ações. (LEMINSKI, 1984, p. 13.)

Em princípio, um exercício de contestação da norma deveria se servir de uma matéria-prima mais nobre para realizar seus intentos, como fez Joyce ao recriar o Ulysses, ou o próprio Leminski ao contestar o pensamento cartesiano, mostrando-o extremamente frágil e vulnerável às influências inebriantes das forças tropicais. Em *Agora é que são elas*, Leminski o camufla numa máscara de desleixo, como se o desinteresse pela trama funcionasse como uma forma de contestar, inclusive, o próprio ato de contestação formal do romance. É uma negação da negação.

Esse espírito rebelde em relação às formas tradicionais, que faz da negação um princípio primordial para novas formas de construção, me faz pensar nos escritos de Julio Cortázar, sobretudo na *Teoria do túnel*: "Essa agressão contra a linguagem literária, essa destruição de formas tradicionais tem a característica própria de um túnel; destrói para construir". (CORTÁZAR, 1998, p. 49).

As inquietações que levaram Leminski à elaboração de *Agora é que são elas* fazem com que ele seja incluído no grupo de escritores que Cortázar define como *rebeldes*, em oposição ao escritor nomeado por ele como *tradicional*. Este último é aquele atento às questões formais de sua obra, que podem chegar a graus elevadíssimos de manipulação narrativa, mas sem nunca pensar em atravessar as fronteiras estabelecidas pela norma. Escreve Cortázar sobre o escritor tradicional:

Nenhum deles tenta romper as formas estilísticas, limita-se a submetê-las às torções mais agudas, às mais sutis insinuações. Descobrimos logo que suas mais ousadas aventuras estão sempre simbolicamente contidas entre as capas do Livro. Ali se faz grande literatura, mas sempre a tradicional, a que decorre do uso estético da língua e não consegue sair dele porque não considera que seja necessário ou possível. (CORTÁZAR, 1998, p.37.)

O escritor rebelde, por sua vez, faz das experiências pessoais o grande veículo impulsionador de sua criação literária. Esse escritor, que surge no início do século XX, como se resgatasse o espírito desgarrado do início do período romântico, vai se afastar mais do Livro, este enquanto sistema de formas preestabelecidas, para dialogar mais estreitamente com os princípios criativos específicos do indivíduo. As formas fixas (termo aqui utilizado para

fazer uma aproximação proposital com a poesia parnasiana) não serão mais objetos de culto; elas agora não mais exercem o papel de bússola, com o poder de direcionar o espírito criativo do escritor. As formas agora ganharam o negativo status de fronteiras a serem ultrapassadas por esse mesmo espírito criativo. O resultado é a constante e ininterrupta necessidade de contestação da ordem, por parte do escritor rebelde, e a recorrente ânsia de renovação. Como afirma Cortázar:

Posto que as ordens estéticas foram jogadas ao mar, ou usadas também como recursos (pois de nada se priva o escritor rebelde), e portanto a linguagem torna a ser linguagem pura, cada imagem terá que nascer de novo ali, cada forma prosódica responderá a um conteúdo que crie sua justa, necessária e única formulação. (CORTÁZAR, 1998, p. 43)

Diante disso, acredito que *Agora é que são elas*, do escritor rebelde Paulo Leminski, deve ser encarado à luz das perspectivas críticas da linha de Cortázar, o que permitiria enxergá-lo como objeto autônomo, cujo anseio estético reside no cerne de seu próprio e singular espírito criativo. Considerando que essa autonomia criativa é uma forma de enxergar o romance de Leminski como objeto único e de direções e questionamentos próprios, vale mencionar outro estudioso que se ateu à singularidade criativa como forma de afirmação da obra de ficção. Quando Reinaldo Laddaga (2001) escreveu o ensaio *Introducción a un language invertebrado. Una situación de João Gilberto Noll*, além de Noll, obviamente, o autor atentou para nomes como Julio Cortázar e Guimarães Rosa, pertencentes a um grupo de escritores nascidos a partir da década de 1930, que teriam, na singularidade da escrita, um traço comum em seu ato de composição literária. Laddaga utilizou o termo *invertebrado* para reforçar a ideia de maleabilidade estrutural da escrita. Os ossos, aqui, são a metáfora da rigidez estilística, que caracteriza a impossibilidade da expressão pessoal. Acredito, então, que se formos transferir a ideia da ausência da linguagem para a estrutura do romance enquanto forma, poderíamos chamar *Agora é que são elas* de um romance *invertebrado*. O romance tem uma movimentação própria, com uma lógica que está plenamente a serviço da concretização dos anseios específicos do texto. Apenas para reforçar essa concepção, vejamos um trecho bastante significativo do romance:

Bati de novo. A chuva voltou a cair imediatamente, como se quisesse levar aquela casa a nocaute no segundo round, meu coração batia, punch, jab, cross, direto.

Bati de novo. E de novo. Até que ouvi aquela voz maravilhosa de um trinco se abrindo numa porta que você quer abrir.  
O velho criado pôs a cabeça na fresta da porta entreaberta.  
— Está perdido, cavalheiro?  
— Não lembra de mim? Acabo de sair daqui.  
— Perdão, senhor?  
— 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*. (LEMINSKI, 1984, p. 23)

O narrador de Leminski está em total desacordo com o mundo externo. Está voltando para um lugar que, em princípio, nunca esteve. No entanto, o romance inicia exatamente nessa festa que está sendo negada no trecho acima. O absurdo da situação é estranho ao narrador, mas ele logo é absorvido pela atmosfera: “Fiquei ali, no escuro, aquela vergonha de perguntar o óbvio” (LEMINSKI, 1984, p. 23). A vergonha, então, denuncia não o estranhamento do inusitado da situação, mas da incerteza em relação à sua própria posição diante da cena sem sentido. O narrador, então, nega-se a si mesmo como figura coerente e rende-se ao absurdo: “Muita gente na festa amanhã?, perguntei.” (LEMINSKI, 1984, p. 23). A ação e sua subsequente negação constitui um constante “quebrar de ossos”, uma contínua quebra de perspectivas, mas as perspectivas a serem quebradas são aquelas que postulam a existência de uma “espinha dorsal” comum a todo fazer romanesco. O romance de Leminski tem uma dinâmica própria. Se boa ou não, não cabe julgar. No entanto, sua leitura exige uma postura também “invertibrada”, cuja consciência receptiva deve acompanhar as mais sinuosas e maleáveis reviravoltas.

### **3. Agora é que são elas num arbusto de arame**

Como foi dito anteriormente, a produção literária de Paulo Leminski está em total sintonia com os escritores de vanguarda, sobretudo pela sua postura de contínua contestação das linhas produtivas de cunho conformista. *Agora é que são elas* é uma resposta irônica às tendências convencionais de concepção literária, que correspondem, segundo o próprio Leminski, a uma realidade existencial do século XIX; e caberia ao escritor com a cabeça em consonância com a realidade do século XX buscar novas formas de expressão dentro mesmo desse aparente caminho sem volta que é o gênero romanesco.

A atitude de Leminski relacionada à produção romanesca de seu tempo me faz lembrar da lição surrealista, num momento de agressiva contestação da prática divinizadora do Livro:

Se o livro é sempre o símbolo, a irreverência para com ele acaba sendo igualmente simbólica. A verdadeira batalha é travada no ponto em que duas atitudes diante da realidade e do homem se descobrem antagônicas. E quando um surrealista edita um livro amarrando páginas soltas num arbusto de arame, seu violento desafio cheio de troça, mau gosto, enfado, encobre uma denúncia de outra ordem, o estádio intermediário entre uma etapa de destruição já ultrapassada e o nascimento de uma etapa de construção sobre bases essencialmente diferentes. (CORTAZAR, 1998, p. 36.)

A aparente “bagunça” literária com que Leminski desenvolveu seu romance parece ser mais um ato de contestação do que desleixo, semelhante a amarrar “páginas soltas num arbusto de arame”. E uma análise mais detalhada de alguns aspectos de *Agora é que são elas* talvez possa ajudar a descobrir se “seu violento desafio cheio de troça, mau gosto, enfado, encobre uma denúncia de outra ordem”.

### 3.1. *A festa: sujeito paradoxal*

Em *Agora é que são elas*, tudo o que poderia se chamar de “ação do presente” se desenrolaria numa festa. Ela está em toda a extensão do romance, como uma espécie de ponto espaciotemporal para que o narrador pudesse se situar após suas divagações a respeito de acontecimentos passados. No entanto, essa festa, que deveria ser o grande ponto de equilíbrio do texto, tem sua identidade relativizada a todo o momento em que reaparece.

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.  
(LEMINSKI, 1984, p. 14)

Como que desistindo de achar respostas, ou melhor, nem tentando, o narrador mergulha naturalmente no universo absurdo: “E como TUDO tinha mudado me dei ao direito de também.” (LEMINSKI, 1984, p. 15) Em nenhum momento, no entanto, o absurdo é admitido como estranho ao universo narrativo. O narrador sente a força momentânea da falta de nexos,

mas não questiona o fato; na verdade, dá a impressão de estar estranhando sua incapacidade de dar conta racionalmente das situações insólitas.

Então, a festa funciona paradoxalmente como uma bússola de desorientação, que está presente em toda extensão do romance, mas ao mesmo tempo não está. Há momentos em que ela ganha destaque pela sua ausência, no entanto essa ausência é subsequente à certificação de sua presença, como no exemplo dado no capítulo anterior, e cuja parte reproduzo novamente: “— A festa que estava havendo aí quando eu saí.[...] — Mas, senhor, a festa vai ser *amanhã à noite*.” (LEMINSKI, 1984, p. 23)

Apenas recapitulando o fato, o narrador estava numa festa. Ele vai embora, mas resolve voltar, e quando o faz, recebe a notícia de que o evento, na verdade, não aconteceu ainda, será realizado no dia seguinte. A festa, então, ao mesmo tempo, ocorre, ocorreu, não ocorreu e ainda vai ocorrer. A confusão, nesse caso, é pertinente; como disse Boris Schnaiderman, “qual pode ser o tempo numa realidade que se anula?” E assim, o que deveria ser o grande ponto de equilíbrio do universo narrativo do romance é um acontecimento solto no tempo e na lógica, que pode ter ocorrido ou não: “Então lembrei vagamente de uma frase na festa sobre como tinham estado lindos os fogos de artifício. Eu estava assistindo ao começo da festa.” (LEMINSKI, 1984, p. 45.)

E mais: é, ao mesmo tempo, passado concretizado e uma projeção para o futuro. Paradoxalmente, então, ela situa a ação (grande parte do discurso do narrador ocorre enquanto ele está no evento) e ao mesmo tempo a põe em dúvida, pois ele nem ao menos sabe que tipo de comemoração está ocorrendo:

A ideia de uma festa sem objeto, uma festa que *não comemora nada*, me pareceu tão absurda quanto, sei lá, quanto a súbita visão de uma coisa-em-si. [...] casamento não era. Faltava no ar aquele clima venéreo, venusiano, dos casamentos, onde todo mundo ficava olhando para os noivos [...]

Busquei outros sinais, sinais de qualquer um desses acontecimentos que vão da vida até a morte, batizados, bar-mitzvas, noivados, bodas de prata, colação de grau, exéquias, velórios, guardamentos.

Nenhum sinal. Perguntei ao vestido das mulheres, a seus penteados renascentistas, e nada. (LEMINSKI, 1984 p. 20).

Ao mesmo tempo em que há uma negação de várias características para a festa, o decorrer da narrativa vai mostrá-la de muitas formas, como um ponto paradoxal de equilíbrio e desequilíbrio; como a única coisa em

que o narrador pode se apoiar, sendo, contudo, algo que é várias coisas e ao mesmo tempo não é nada:

A festa era a única garantia de que eu ia chegar vivo no dia seguinte, minha única salvação. MAS ONDE ESTAVA O DIABO DA FESTA? Alguém tinha levado 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. (LEMINSKI, 1984, p. 90).

Mas mesmo sendo essa conturbação conceitual, a festa, apesar de não ser efetivamente identificada, acaba se configurando o real combustível de movimentação dos personagens, pois o momento em que o narrador é expulso dela vai acabar indicando o fim do romance, como se não restasse mais nada para fazer, ou não fazer:

Em segundos, não havia mais nada que eu pudesse fazer, a não ser cair fora dali, e o mais rápido possível. Do segundo andar até o chão era uma queda e tanto. Só que a essas alturas eu já era um mestre na arte de saltar de precipício, cair de pé e sair correndo como um alucinado desses lugares perigosos que o acaso coloca em nosso caminho. (LEMINSKI, 1984, p. 162).

### **3.2. O narrador: sujeito objeto**

O narrador de *Agora é que são elas* não é o tipo de sujeito que toma para si as rédeas do discurso e guia todo o universo narrativo de acordo com as suas pretensões de desenvolvimento da trama. Ele é, na verdade, uma máquina de lembranças e reflexos da realidade insólita na qual está imerso. Não se nota nele nenhuma reação ativa no que diz respeito à organização do confuso universo em que está inserido, o que vai acabar resultando numa torrente de situações inexplicáveis e, por consequência, *inexplicadas*. Ele sempre se deixa levar: “É lá vou eu, atraído pela lei da gravidade, até o óbvio, a matéria, a verdade, quem sabe.” (LEMINSKI, 1984, 12)

O romance é narrado em primeira pessoa, mas é como se os fatos ocorressem sem que ninguém os tivesse apresentando. O narrador se anula de uma forma tal, que a própria trama acaba sendo também ocultada. O sujeito que fala, aqui, está numa posição de marionete de uma realidade absurda. Não se nota nele nenhum indício de incômodo; na verdade, ele está sempre em busca de entender o que ocorre (e o que não ocorre) para tentar

se adaptar à realidade do momento. E essa atitude vulnerável e confusa acaba se refletindo na própria linguagem:

Digamos um vocábulo qualquer, uma palavra comum, uma palavra qualquer de oito letras, uma como Bernardo, por exemplo. Escolhi essa, é claro, como podia ter escolhido qualquer outra, estão me entendendo? Claro que eu podia ter escolhido outra, afinal de contas, as palavras são tantas, tantas, tantas, Normas, Márcias, Vilmas, Kátias, Célias, Lúcias, várias. E não tem força no céu nem na terra que nos impeça de inventar todas as que a gente bem entender. O pior é que essa palavra, quero dizer, qualquer uma dessas me botava num estado, bem, digamos assim, entre o ódio e uma outra coisa que, daí, sim, não encontro palavras para dizer. Mas, enfim, quem foi que disse que *palavras* são tudo na vida? (LEMINSKI, 1984, p.127).

Diferentemente de *Catatau*, que apresenta um narrador cuja linguagem representa o resultado de um processo de esfumaçamento da lógica cartesiana num arranjo de linguagem oriundo do legado deixado pela estática da prosa joyciana, o narrador de *Agora é que são elas* vai lançar mão de uma linguagem funcional, que vai variar de ritmo e forma de acordo com a atmosfera local. Nesse caso, então, não pode haver pudores nas oscilações de tratamento. E realmente não há. O narrador pouco se importa em caminhar entre a elegância de um gesto de admiração e a crueza de uma cena pornográfica, ou mesmo pelo desvario ininteligível de quem está se referindo a uma possível guerra interplanetária que está acontecendo paralelamente à (não)história em que ele está inserido:

Não estava fácil ser um warhoo, naqueles dias de dominação dos povos gasosos de Canopus. Todas as imaltz de Rpex tinham sido silbt pelos flaflos de Schlept. Um klankt depois, e não havia um só samp que não fosse tranvik de Gosfrem. (LEMINSKI, 1984, p. 80).

Mas acima de tudo, o narrador é vulnerável. Seus movimentos são vulneráveis. E quando ele esboça alguma atitude de resistência, sua própria existência passa também a se tornar vulnerável.

— 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. (LEMINSKI, 1984, p. 136).

Nesse sentido, não se pode exigir que um indivíduo que corre o risco de ser exilado de um capítulo que ele mesmo narra nos forneça elementos narrativos que escapem à sua natural vulnerabilidade.

### 3.3. Propp, Norma Propp, normas, Norminha

Não podemos esquecer que *Agora é que são elas* é um romance que ironiza os processos tradicionais de concepção romanesca. Que traz à tona vários elementos primordiais na construção de um romance, e os desconstrói — mas tudo isso camuflado por uma máscara de desleixo literário e de situações sem nexos. Levando-se em consideração que o grau de tradicionalismo de uma obra literária pode ser medido pela disposição de seu autor em seguir uma quantidade cada vez maior de *normas*, ninguém melhor do que a própria Norma para manter uma tórrida e turbulenta história de amor com o narrador-personagem desse metarromance leminskiano.

Em princípio, é importante notar que Norma é filha do professor Propp, um personagem que, além de ser uma espécie de mestre do narrador, é psicanalista e, principalmente, um *teórico literário*, especialista em conto fantástico. A linha evolutiva do personagem Propp é bastante sinuosa. Em princípio, ele tem uma postura mais clínica, com um grande poder psicanalítico sobre o narrador:

Propp insistiu. Eu perseverei. Ele reiterou. Eu recalcitrei. Ele fez questão, eu também, e, no calor da luta, comecei a sentir vertigens, calafrios, enjôos, câimbras e ânsias de vômito. (LEMINSKI, 1984, p. 40).

Com o desenvolver do romance, o Propp teórico vai se revelando de uma tal maneira que, como está esboçado no início do livro, quando o narrador estranha o recebimento de um telefonema (uma vez que o professor Propp disse-lhe que ninguém o reconheceria na festa, já que “nas histórias de magia e de mistério, o narrador está *sempre ausente*”) (LEMINSKI, 1984, p. 13), a própria narrativa em que ele está inserido passa a ser objeto de aplicação de sua teoria. Há alguns momentos bastante indicativos dessa intromissão teórica de Propp na realidade da narrativa. Um deles é a sua posição em relação à importância da figura do narrador. Para ele, as histórias ganhariam muito se se desenvolvessem por si mesmas: “— O narrador é um fantasma, ele mal-assombra as histórias, elas poderiam passar muito bem sem ele. [...] Para Propp, as histórias se faziam sozinhas, por geração espontânea, gracinha, sem precisar da intervenção humana.” (LEMINSKI, 1984, p. 96).

A seguir o professor Propp se volta contra o próprio narrador, seu pupilo, tentando convencê-lo de ele que não é necessário em seu próprio universo narrativo: “— É. Isso. *Não é preciso você existir*. Essa é a raiz do seu mal. Mas não se preocupe, a gente vai dar um jeito. Logo, logo, você vai ter a sua função, e daí você vai se sentir sólido como um paralelepípedo e vai ver a vida com os outros olhos.”(LEMINSKI, 1984, p. 136).

Já chegando ao fim do romance, o grau de influência do professor na realidade da trama ganha mais autenticidade quando o próprio narrador questiona sua posição em todo aquele universo, ao saber de Propp que este não é o autor da morfologia do conto maravilhoso, mas sim outro Propp, o russo, Vladimir. (É importante frisar que a história contada pelo professor sobre a morfologia do conto maravilhoso está em total conformidade com a história real da teoria do estruturalista russo.) O narrador, então, admite sua posição passiva em relação ao desenvolvimento das ações, como se realmente tivesse todo o tempo sido guiado pelas intenções de Propp.

— A minha teoria *não é minha*.

Aquilo me fulminou como um raio, como se Norma tivesse mordido a cabeça do meu pau.

— 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, bacanaís 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?* (LEMINSKI, 1984, p. 115).

Essa relação do narrador com o professor Propp, e de Propp com a realidade do universo narrativo evidencia uma intenção metalinguística e reflexiva no *Agora é que são elas*. Essa intenção também é denunciada com bastante veemência na relação do narrador com as *Normas* presentes no romance, e que são personificadas, despersonificadas, criadas e destruídas. O romance é um constante afronto aos princípios normativos de construção literária, e isso é denunciado da forma mais evidente possível se pensarmos na variação de significados do nome da filha do professor Propp: “Então, eu soube. Ela se chamava Norma. De normas, vocês sabem, o inferno está cheio.” (LEMINSKI, 1984, p. 12.)

A partir desse trecho, a questão gráfica (N, n) tem seu sentido totalmente comprometido, e já não há mais muita importância se no decorrer do romance o narrador se relaciona com Norma ou norma. Os

dois casos se misturam, sobretudo se tivermos as intenções de Leminski sempre em mente. Aqui, Norma é mais que uma personagem, ultrapassa as barreiras convencionais da verossimilhança e é assassinada mais de uma vez, reaparecendo sem qualquer explicação ou questionamento. Como se não fosse possível dar continuidade ao desenvolvimento do texto sem a presença de uma norma para ordená-lo e dar-lhe algum sentido. A norma é autossuficiente, e por mais que a matem, ela retorna, como se fosse comum ao próprio ato de elaboração do texto. Como se não houvesse texto sem normas, e nem normas sem texto. Ela morre, não morre, brinca com a própria morte. Em uma dessas ocasiões, num velório de Norma, esta, é claro, vivíssima, tenta convencer o narrador de que o caixão em que o corpo dela deveria estar, na verdade, está vazio, e o acompanha para verificar. O resultado é uma afronta às noções convencionais de verossimilhança:

— O caixão está vazio, bobinho, ela sussurrou. Se você quiser, vamos lá ver.

Cada um se vestiu como pôde, e lá fomos descendo as escadas no escuro até a cena do velório. Não tinha ninguém. A única pessoa que tinha era uma velha dormindo, de maneira que *realmente* não tinha ninguém. Chegamos até o caixão. Lá estava, lá dentro, aquela puta mulher, que cantava pra caralho, e com a qual eu sabia que cedo ou tarde, ia ter que me casar. (LEMINSKI, 1984, p. 104.)

Parece que, percebendo a impossibilidade de destruir a norma, resta a Leminski, então, desvirtuá-la; e a relação do narrador com Norma será extremamente pornográfica, sem nenhuma formalidade, e caracterizada sempre por uma linguagem cheia de expressões de baixo calão. De qualquer forma, Leminski mostra que, mesmo para negá-la, é necessário se relacionar (nem que seja eroticamente) com ela.

— A fantasia erótica é a origem da ficção. E contar um sonho foi a primeira modalidade de fábula, o proto-gesto que fundou todo o fabular. Ou seria um efeito de brincar demais com bonecas, na primeira infância?

Quando Propp começava com esses papos, eu não tinha dúvida, desligava a máquina e ficava projetando tudo o que eu ia fazer com Norma no próximo capítulo. (LEMINSKI, 1984, p. 118.)

Ela, Norma, é uma personagem que pode ser várias. Pode ser a filha de Propp, poder ser as muitas normas que povoam o universo teórico das artes literárias, mas ainda pode ser Norminha, a pequena e esperta menina

que eventualmente cruza o caminho do narrador e que, ao final do livro, acaba salvando-o do linchamento e dos dentes de cães ferozes, quando ele é expulso da misteriosa festa.

Se formos pensar nos personagens que interagem no romance — basicamente três: o narrador, Propp e Norma —, é Norma a mais híbrida, a mais impessoal e, para usar uma expressão do livro, a mais “gasosa”. Será nela que estará centrada grande parte da força do desvirtuamento do convencionalismo narrativo, pois é (são) justamente ela(s) que Leminski quer atacar: “Lindo, mas não era o que eu queria aquela hora. O que eu buscava tateando no escuro com dez mil dedos era um botão para apertar a mandar Norma, todas as normas, pelos ares, que era seu lugar.” (LEMINSKI, 1984, p. 119.)

Por isso, Norma é a namorada do narrador. Por isso, ela é a filha de um teórico. Por isso, ela morre, por isso não morre, e, por isso, ela salva o narrador. E é por isso que *Agora é que são elas* é um romance sobre a impossibilidade de se escrever um romance. Porque gira em torno das muitas *Normas* que insistentemente se movimentam em torno da elaboração de um romance, seja ele tradicional ou não.

#### 4. Fragmentação da (não)história

Não podemos deixar de notar que *Agora é que são elas* é um romance desenvolvido sob a forma de fragmentos. Se fôssemos pensar qual seria a função de uma narrativa fragmentada, poderíamos dizer que é a total liberdade no que diz respeito à organização dos fatos. Um fragmento pressupõe certa autonomia histórica em relação ao restante da narrativa; uma espécie de autossustentação, em que uma ideia pode ser criada, desenvolvida e concluída dentro de um único fragmento. Essa ideia moderna de autonomia do fragmento surgiu no campo da filosofia, com os românticos alemães Novalis e Schlegel. Na filosofia, o fragmento tinha a propriedade de lançar dados para reflexão, ou seja, eram pequenas sementes cujo objetivo era deixar o terreno do pensamento mais fértil possível para o germinar de um sem-número de possibilidades reflexivas.

Na literatura brasileira, apesar de encontrarmos já em Oswald de Andrade alguns indícios de narrativa fragmentada, será na pós-modernidade que a fragmentação ganhará grande destaque, sendo o resultado de um processo de descentralização do sujeito, que já não vê motivo para manter um discurso unificado e coeso, uma vez que a sociedade em que ele se insere o condenou ao isolamento absoluto. O discurso fragmentado é, assim, o discurso do sujeito nômade, impessoal. Do sujeito caótico.

Em *Agora é que são elas*, a narrativa fragmentada vai contribuir para um enfraquecimento da noção convencional de coesão narrativa. O romance é constituído de fragmentos com total heterogeneidade de extensão e pode ter ou não ligação com o fragmento subsequente. Esse recurso foi interessante para as intenções de Leminski, porque lhe deu flexibilidade para transitar à vontade pelos mais diferentes momentos da narrativa sem que para isso fosse necessário um elemento de ligação.

Em alguns momentos, os fragmentos atingem sua função máxima, de total autonomia em relação ao romance, como se constituíssem um *pequeno romance*, solitário, mas independente:

— Era uma vez, num reino muito distante, um técnico em computação que trabalhava num grande banco. E ele bolou um grande golpe, que nem Deus ia notar. Programou o computador para retirar dez centavos de cada conta aberta no banco, e lançá-los no *último nome possível* da lista alfabética dos depositantes. Assim, ganhou fortunas, até que, um dia, abriu conta no banco um certo senhor Zyzwet, o nome que não podia existir. Zyzwet estranhou que seu saldo subisse constantemente, ficou com medo, procurou a gerência, e assim acabou uma bela carreira.

Um saco esses papos que a gente ouve nessas festas, meros pretextos para praticar em voz alta o nome dos povos, as feéricas notícias de jornal, esse saber que pensa saber tudo apenas porque sabe *o que todo mundo sabe*. (LEMINSKI, 1984, p. 79).

De forma geral, a soberania dos fragmentos foi um ponto significativo para o autor na constituição dessa grande não-história. Leminski pode jogar mais livremente com a ideia de continuidade/descontinuidade, passando de uma imagem à outra, retomando passagens incompletas de capítulos anteriores, criando novas situações sem a necessidade de contextualizá-las, e, como a citação acima, criando imagens soltas, que poderiam estar presentes em qualquer momento do livro. A ideia de fragmentação pressupõe essa noção de desimportância cronológica e maleabilidade temporal, o que reforça o caráter “invertebrado” de sua estrutura. Sem essa coluna vertebral da verossimilhança espaciotemporal, o romance torna-se mais sinuoso e aberto a todo tipo de variação. E, logo, tudo se torna possível. Assim, além de caracterizar um sujeito nômade e descentralizado, como na literatura pós-moderna, a narrativa fragmentada de *Agora é que são elas* tem uma função estética e conceitual muito mais ampla, pois acabou se transformando num recurso de crucial importância no processo proposital de desorganização

normativa do livro. Um elemento a mais na luta leminskiana de contestação e problematização das condutas tradicionais de concepção do romance.

## 5. Distúrbios finais

No início deste ensaio, sugeri uma aproximação das intenções de Paulo Leminski, ao escrever *Agora é que são elas*, da postura dos escritores surrealistas, que Julio Cortázar chamou de “escritores rebeldes”, em contraposição àqueles denominados de “tradicionais”. A atitude desses “escritores rebeldes” era romper com a formalidade petrificada que imperava nos processos de produção literária. No caso do romance, um dos pontos mais atacados pelos “rebeldes” era o caráter descritivo das obras, sobretudo aquelas do final do século XIX. O escritor surrealista André Breton, por sua vez, num ensaio-manifesto que visava estabelecer de vez a atitude surrealista no caminho evolutivo das artes literárias, lança mão de algumas palavras de Paul Valéry para atacar o convencionalismo da produção romanesca. Eis um trecho:

Por necessidade de depuração, Paul Valéry propunha reunir, ultimamente, numa antologia, o maior número possível de inícios de romances, de cuja insensatez muito esperava. Os autores mais famosos estariam contribuindo. Tal ideia ainda faz honra a Paul Valéry, que, anteriormente, a propósito dos romances, me assegurava de que, no que lhe diz respeito, ele sempre se recusaria a escrever: *A marquesa saiu às cinco horas*. Mas será que ele cumpriu sua palavra? (GOMES, 1995, p. 48).

Breton questiona a ordem das *normas* literárias vigentes na época, pois estavam sempre a serviço da lógica convencional. Segundo ele, “os procedimentos lógicos, atualmente, só se aplicam à resolução de problemas de interesse secundário.” (GOMES, 1995, p. 48)

E ao voltarmos a *Agora é que são elas* podemos encontrar, no final do primeiro capítulo: “A última coisa que vi, claro que foi, quem mais? Falava numa roda de amigas, aquele ligeiro tédio de quem diz, não, querida, isso é impossível, a marquesa saiu às cinco horas.” (LEMINSKI, 1984, p. 12.)

A expressão de Paul Valéry, via André Breton, é utilizada por Leminski também para denominar tédio, apatia narrativa. Por isso também em Leminski podemos encontrar, não uma cena sem importância ou um floreio narrativo despretensioso, mas sim um irônico (e nem por isso menos violento!) ataque às *normas* tradicionais de concepção narrativa. Por isso, independente da qualidade do romance, é impossível que não reconheçamos

nele seu caráter contestador e rebelde. Não importam as resoluções da trama ou que fim levaram os personagens. Dizer que Norma engravida e foge com um homem chamado Bernardo, ou que o professor Propp se mata e o narrador resolve assumir para si a culpa não é de crucial importância para as reais intenções do livro. O que importa é como as coisas se desenvolveram. O trâmite. O que importa, de fato, é que a partir da relação do narrador com o professor Propp (que todo o tempo discute questões literárias, inclusive sobre o desenvolvimento da própria narrativa em que estão inseridos), o livro ganha status de metarromance; e a partir da relação desse mesmo narrador com Norma(s) (filha de um teórico, que é todo o tempo desvirtuada, que morre e ressuscita, e que também corresponde à ideia convencional da palavra norma), o livro ganha status de anti-romance.

Provavelmente, o que menos importa é definir ou concluir se Leminski foi feliz na concretização de sua proposta paradoxal: escrever um romance sobre a impossibilidade de escrever um romance nos dias atuais. Qualquer que seja a nossa opinião, Paulo Leminski estará sempre certo, ou sempre errado, e esta deveria ser realmente a sua intenção.

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp. 3. ed. 1993.
- BONVICINO, Régis (org). *Envie meu dicionário – cartas e alguma crítica*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; e PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006
- CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica 1*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- GOMES, Álvaro Cardoso (org). *A estética surrealista – textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1995.
- LADDAGA, Reinaldo. Introducción a um lenguaje invertebrado. Una situación de João Gilberto Noll. *Palavra n° 7*. Rio de Janeiro: PUC, 2001, p. 157-167.
- LEMINSKI, Paulo. *Agora é que são elas*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Lisboa: Editorial Presença, s/d.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SCHNAIDERMAN, B. Em torno de um romance enjeitado. *In*: BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário – cartas e alguma crítica*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

STIERLE, Karlheinz. *A ficção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

Recebido em: 20 de julho de 2020.

Aprovado em: 23 de abril de 2021.