UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira

PAULO CÉSAR DE TOLEDO

AGORA É QUE SÃO ELAS:
O DESEJO DE LIBERDADE
CONTRA O SEM SENTIDO DAS NORMAS

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO
2021

PAULO CÉSAR DE TOLEDO

AGORA É QUE SÃO ELAS:
O DESEJO DE LIBERDADE
CONTRA O SEM SENTIDO DAS NORMAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Ivan Francisco Marques

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO
2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação Serviço de Biblioteca e Documentação Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Toledo, Paulo César de
T647a Agora é que são elas: o desejo de liberdade contra
o sem sentido das normas / Paulo César de Toledo;
orientador Ivan Francisco Marques - São Paulo, 2021.
303 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.
Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. Romance brasileiro. 2. Paulo Leminski.
3. Ditadura. 4. Liberdade. 5. AI-5. I. Marques, Ivan
Francisco, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA
DISSERTAÇÃO/TESE
Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Paulo César de Toledo

Data da defesa: 14/04/2021

Nome do Prof. (a) orientador (a): Ivan Francisco Marques

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 08/06/2021.

(Assinatura do (a) orientador (a))

Este trabalho é dedicado

a Denise (“pra sempre deveras”)

e aos meus pais, Sonia e Ivo (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente ao meu orientador, o professor Ivan Marques, pela enorme compreensão com minhas dificuldades de toda a ordem.

Agradeço aos professores Luiz Roncari e Yudith Rosenbaum, pelos importantíssimos comentários durante a qualificação.

Agradeço a bolsa de estudos concedida pela Capes, suporte fundamental para a realização desta pesquisa.

Agradeço ao companheiro Ademir Demachi, pela generosa ajuda “bibliográfica”.

Finalmente, agradeço ao Marióvski. Ele sabe o porquê.

RESUMO

O objeto da nossa pesquisa, o romance *Agora é que são elas*, de autoria de Paulo Leminski, foi publicado em 1984, e pode, portanto, ser inserido no que denominamos de “literatura pós-1979”, a literatura nacional publicada no intervalo que vai de 1979 a 1985. A “literatura pós-1979” tem início com a revogação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), decretada em 30/12/1978. Nosso estudo sobre *Agora é que são elas* objetiva demonstrar que há uma linha de continuidade em todo o trabalho literário de Paulo Leminski e que o romance leminskiano possui também vários pontos de contato com outras obras publicadas naquela primeira metade dos anos 1980.

Palavras-chave: Paulo Leminski. Romance brasileiro. Ditadura. Liberdade. AI-5.

ABSTRACT

The object of our research, the novel *Agora é que são são*, written by Paulo Leminski, was published in 1984, and can therefore be inserted in what we call “post-1979 literature”, the Brazilian literature published in the interval that goes from 1979 to 1985. “Post-1979 literature” begins with the revocation of Institutional Act N°. 5 (AI-5), revoked on 12/30/1978. Our study of *Agora é que são elas* aims to demonstrate that there is a line of continuity in all of Paulo Leminski’s literary work and that *Agora é que são elas* also have several points of contact with other works published in the first half of the 1980’s.

Keywords: Paulo Leminski. Brazilian novel. Dictatorship. Freedom. AI-5.

“— E agora?
— Agora é que são elas.
— Como assim?
— Sei lá.”

Agora é que são elas

SUMÁRIO

Introdução: <i>Agora é que são elas</i> , sua recepção crítica e o contexto histórico-cultural brasileiro "pós-1979"	12
1 - Recepção crítica	12
2 - Contexto histórico-cultural	19
 CAPÍTULO I - <i>Agora é que são elas</i> e <i>Catatau</i> : o desejo de liberdade	23
1 - Dessemelhanças	25
1.1 - Enredo	26
1.2 - As personagens	28
1.3 - A questão espaço-temporal	37
2 - Semelhanças	45
2.1 - Personagem histórica parodiada	45
2.2 - Cultura popular	47
2.3 - <i>Agora é que são elas</i> e o tema da opressão	74
2.3.1 - “Tem uma coisa sobre a qual eu não quero falar”	79
2.3.2 - Herói passivo ou revoltado?	83
3 - O <i>herói sem nome</i> e a guerra dentro da gente	87
 CAPÍTULO II - <i>A Morfologia</i> parodiada: o riso e a liberdade	97
1 - Parodização das 31 funções	100
2 - O Três, as Tríades	105
3 - Morte e ressurreição	117
4 - O rito sacrificial	124
5 - Triplicação parodiada	126
6 - Freud, Propp e a triplicação das Normas	140
7 - Parodização dos elementos constantes	144
7.1 - Temas recorrentes	145
 CAPÍTULO III - <i>Agora é que são elas</i> , o AI-5 e o desejo de liberdade	175
1 - Entre a derrota e a abertura	175
1.1 - O bar, a loucura e a marginalidade	176

1.2 – Poesia, vida e sociedade alternativas	188
1.3 - Fragmentação e resistência	196
2 - <i>Agora é que são elas</i> e a literatura brasileira "pós-1979"	204
2.1 - Erudição <i>pop</i>	206
2.2 - Erotismo imaturo	231
2.3 - Política e opressão	248
2.3.1 - A voz desesperançada de uma geração	249
2.3.2 - Ricardinho, a “lagartixa camaleônica”	254
3 - Da tentativa de integração à marginalização	261
4 - Paulo Leminski: de “bandido” a “profissional”	263
 Conclusões: o voto e a liberdade	 281
 Referências bibliográficas	 292

Introdução: *Agora é que são elas*, sua recepção crítica e o contexto histórico-cultural brasileiro "pós-1979"

1 - Recepção crítica

Conforme o já clássico artigo “Em torno de um romance enjeitado” (1992), de Boris Schnaiderman, e também de acordo com os dados que pudemos obter até o momento por meio de levantamento bibliográfico, o romance *Agora é que são elas*¹, de Paulo Leminski, desde seu lançamento, em 1984, parece ter recebido pouca ou rara atenção da crítica², sendo menosprezado, inclusive, pelo seu próprio autor. Em entrevista concedida a Denise Guimarães, Leminski declarou:

Agora é que são elas é uma brincadeira com a mentira de escrever um romance redondo hoje [...] O romance não é mais possível. *Agora é que são elas* é um romance sobre a minha impossibilidade de escrever um romance (LEMINSKI, 1992, p. 163).

Agora é que são elas não é, realmente, um “romance redondo”³. Assim como o *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, a obra leminskiana “se inclui na linha antinormativa do romance contemporâneo”, como afirmara Haroldo de Campos no ensaio “Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana”. Diz ainda o

¹ LEMINSKI, Paulo. *Agora é que são elas*. São Paulo: Brasiliense, 1999. Todas as citações serão feitas a partir dessa edição, com indicação da página entre parênteses.

² Toninho Vaz, em sua biografia sobre Leminski, cita apenas duas críticas publicadas em jornal sobre o *Agora é que são elas*: uma escrita por Eduardo Ramos Quirino e estampada na Folha de S. Paulo; e outra, em O Globo, redigida por Fernando Py (ver VAZ, 2001, p. 249).

³ Curioso compararmos essa entrevista de Leminski com esta passagem do pequeno texto introdutório à sua coletânea de contos *Gozo fabuloso*: “Vanguardas e outras subversões à parte, nunca vai faltar amor para uma canção bonita, aquela história redonda, o retrato da pessoa amada” (LEMINSKI, 2004, 13). A despeito da impossibilidade, admitida pelo poeta curitibano, de escrever um “romance redondo”, ele confessa, naquela breve introdução, que também pode ter amor pela “história redonda”, a qual pode nos encantar como uma “canção bonita”. No mesmo *Gozo fabuloso*, temos o conto “Transperto”, em que Leminski, ironicamente, cria um personagem que participa de um concurso realizado na cidade do narrador da história, cidade que “começava a cultivar o cacoete de promover concursos de contos todos os anos” (2004, p. 165). É claro que Leminski está ironizando a sua Curitiba natal. Porém, o trecho que mais nos interessa é o seguinte: “Atraídos pela importância do prêmio, uma verdadeira fábula para a época, enxames de lendeiros do país inteiro acorriam, esperançosos, à disputa, com seus **enredos mais redondos**, intrigas profundas, truques infalíveis e transparentes pseudônimos misteriosos” (2004, p. 166; negritos nossos). No excerto, o autor volta ao tema da “redondez” da narrativa, que, segundo ele, já estaria ultrapassada. Como se sabe, Leminski foi um crítico feroz do *boom* do conto nos anos 1960-70 e, em entrevista para o jornal *Nicolau* de janeiro de 1989, o poeta afirma: “Meu combate contra o conto nos anos 60/70 tinha finalidades precisas contra aquele quadro militar e político. Hoje aquilo pode não corresponder mais ao real (aproveito para anunciar que vou publicar um livro de contos, pela Brasiliense)” (GUIMARÃES, 1989, p. 9). Aqui, Leminski aproveita para fazer propaganda do *Gozo fabuloso*, seu único livro de contos.

poeta concreto, no mesmo ensaio: “Na prosa, a renovação se manifesta com a criação de obras que não mais se confinam no conceito tradicional de romance (o romance ‘acabado’, ‘bem feito’, do realismo oitocentista)” (CAMPOS, 1977, p. 30).

E lembremos que T. S. Eliot, escrevendo sobre o *Ulisses* de James Joyce – uma das obras fundamentais para a compreensão da prosa leminskiana –, afirmara: “Se [*Ulisses*] não é um romance, isso se deve simplesmente a que o romance é uma forma que não serve mais” (apud MORETTI, 2007, p. 247).

Agora que são elas está mais próximo da “fita de Moebius” do que da figura da esfera. A propósito, a obra máxima de Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, termina com a figura da elipse, o “oito deitado” representando o infinito (que, curiosamente, também é chamado de “lemniscata”, palavra fisicamente semelhante a Leminski). E, como procuramos demonstrar em nossa dissertação de Mestrado, intitulada *Catatau: um “romance de protesto” barroco e carnavalizado* (TOLEDO, 2014), Paulo Leminski foi um grande admirador da obra rosiana, tendo esta sido uma grande influência para a criação do *Catatau*⁴.

Na impossibilidade de escrever um “romance redondo”⁵, Paulo Leminski acaba elaborando um romance-paródia. E, parodiando, cria uma narrativa que contém elementos do “romance redondo” (tema, trama, cronologia, causalidade etc.) e que, ao mesmo tempo, deturpa carnavalescamente (no sentido bakhtiniano do termo) todos esses elementos.

Até hoje é difícil encontrar textos de fôlego sobre o “romance enjeitado” leminskiano. Além do já citado artigo de Boris Schnaiderman (1992), outros dois estudos interessantes sobre o romance de Leminski são: “Morfologia do *Agora é que são elas*” (2004), de Ricardo Silvestrin, e “Andar no mato de olhos fechados: uma leitura de *Agora é que são elas*” (2010), de Luís Bueno. Encontramos também breves considerações sobre o romance leminskiano nos artigos “Artilharia ligeira para um kamiquase”, de Ademir

⁴ Sobre o *Catatau*, afirma Leminski: “Mas tudo isso (que é muito exato do ponto de vista documental; me especializei em Brasil Holandês para escrever o *Catatau*) é apenas o contexto para uma aventura textual, que parte de James Joyce e da macarrônica, donde Joyce partiu, de Rosa, de Haroldo de Campos, da poesia concreta e da oralidade humorística do ‘Mad’ e do ‘Pasquim’” (LEMINSKI, 1992, p. 174). Sobre a relação entre a obra rosiana e o *Catatau*, ver o capítulo 3 da nossa dissertação, intitulado “*Catatau: Veredas*” (TOLEDO, 2014, pp. 63-65).

⁵ A respeito da obra de Clarice Lispector, Walnice Nogueira Galvão, no ensaio “Demiurgos”, afirma: “Ao analisar seus escritos, a primeira tentação a ser evitada é a de forçá-los a um rígido modelo exterior, espécie de leito de Procusto onde não cabem, seja por transbordarem dele, seja por ficarem aquém. Esse modelo seria o ideal épico da história bem feita, com começo, meio e fim; ou seja, o da narrativa que apresenta uma história, alheia ao narrador” (1998, p. 69). Segundo as palavras de Walnice, a obra de Clarice, assim como a de Leminski, também não se encaixaria no modelo do “romance redondo”.

Assunção (2004), “Estrelas devoram o azul, formigas apagando uma pétala”, de Claudio Daniel (2004), e “O vampiro elétrico de Curitiba”, de Antonio Risério (2004).

Até o momento, encontramos somente duas dissertações de Mestrado sobre o romance em estudo: uma de autoria de Cláudio José de Almeida Mello, concluída em 2001, intitulada *A intertextualidade pós-moderna de Agora é que são elas*; e *Formação do sujeito, uma experiência de leitura do Agora é que são elas*, de Gustavo Fritscher Lopes, apresentada em 2009. Dessas duas dissertações, apenas a de Mello, pelo menos até o momento, interessa-nos como fonte de diálogo e será mencionada mais adiante neste trabalho.

Observa-se, portanto, a necessidade de se ampliar os estudos sobre o romance leminskiano, que, a despeito de seus mais de trinta e cinco anos de publicação, tem sido objeto de ainda pouca reflexão crítica.

Os artigos acima citados de Ademir Assunção, Claudio Daniel e Antonio Risério foram publicados no livro *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski* (DICK, 2004). Aliás, como afirmam os organizadores, no texto que serve de prefácio, trata-se de um “livro-homenagem”, uma obra pensada para saudar os 60 anos que Paulo Leminski completaria, em 2004, se estivesse vivo. A despeito do caráter laudatório, o livro, segundo ainda seus organizadores, também teve a pretensão de “lançar uma nova visão crítica sobre a trajetória artística de Leminski” (2004, p. 11).

Considerando os artigos de Assunção, Daniel e Risério, podemos observar que o *Agora é que são elas* tende a ser lido sob a influência do que foi afirmado pelo próprio Leminski, quando disse que seu livro “é uma brincadeira com a mentira de escrever um romance redondo hoje” (LEMINSKI, 1992, p. 163). Ademir Assunção, depois de utilizar expressões como “jogada de mestre” e “jogada genial”, sentencia: “O enrijecimento de vanguardistas históricos não conseguiu detectar a malandragem⁶ de Leminski: desescrever o ‘romance’ tradicional utilizando as suas próprias armas, combatendo dentro de sua própria arena” (ASSUNÇÃO, 2004, p. 41). O que logo nos chama a atenção na frase de Assunção é a oposição “malandro” *versus* “vanguardista”. Essa oposição tem claramente um sabor anos 1970, bem “pós-tropicalista”, para usar uma expressão de Heloísa Buarque de Hollanda (1980). De um lado, tínhamos os “cerebrais” vanguardistas

⁶ Dentre os vários epítetos atribuídos a Paulo Leminski, temos o “samurai malandro”, cunhado pela crítica literária Leyla Perrone-Moisés, que disse certa vez: “Samurai e malandro, Leminski ganha a aposta do poema, ora por um golpe de lâmina, ora por um jogo de cintura. Tão rápidos que nos pegam de surpresa; quando menos se espera, o poema já está ali” (*apud* VAZ, 2001, p. 242).

(representados especialmente pelos poetas concretos), do outro, os “desbundados” (cujos representantes, na lírica, foram os “poetas marginais”) que buscavam mesclar *poesia & vida*. Quando Assunção fala em “romance tradicional”, ele está claramente se referindo ao que Leminski chamou de “romance redondo”. Porém, a pergunta que nos vem é a seguinte: estaria Leminski realmente “desescrevendo” o romance tradicional ou apenas seguindo uma “tradição de ruptura”⁷ a qual, entre nós, conta com autores como Oswald de Andrade (*Serafim Ponte Grande*), Guimarães Rosa (*Grande Sertão: Veredas*) e Haroldo de Campos (*Galáxias*)? Ou seja, o mais interessante, do ponto de vista de uma “nova visão crítica” da obra leminskiana, seria tentarmos compreender o porquê de o autor ter escolhido essa estrutura narrativa para o seu romance e não outra qualquer (como, por exemplo, a de linhagem naturalista, tão em voga nos anos 1970). E mais: qual a relação entre essa estrutura narrativa e os propósitos artísticos do romance?

Claudio Daniel, em seu artigo, seguindo a fala de Assunção e do próprio autor curitibano, afirma que o “romance de Leminski [é] sobre a impossibilidade de escrever romances” (DANIEL, 2004, p. 206). Daniel afirma ainda que o *Agora é que são elas* “desarticula a noção tradicional de enredo” (2004, p. 206). Isto é: mesmo considerando o pequeno espaço que tanto Assunção quanto Daniel utilizaram em seus artigos para tratarem do *Agora é que são elas*, parece que aquela declaração de Leminski “orientou” bastante as críticas ao livro. Mas, será que o *Agora é que são elas* é realmente um romance sobre a impossibilidade leminskiana de escrever um romance ou seria simplesmente uma das inúmeras maneiras de escrever um romance depois das experiências do alto modernismo? Como diria Silviano Santiago: “De todos os gêneros, o romance, como dizem os anglo-saxões, é o *lawless* por excelência” (SANTIAGO, 1989, p. 30). Enfim, a declaração de Leminski não poderia ser apenas uma forma de se defender de possíveis futuras críticas ao seu “romance enjeitado”⁸?

Por sua vez, Antonio Risério, no artigo supracitado, chama o *Agora é que são elas* de “novela intelectual”, diz que “o livro é filosoficamente banal, faz uso indevido de Propp” e que é também “caricatural em sua crítica política ao formalismo russo”

⁷ Afirma Octavio Paz (1993, p. 53): “A tradição moderna é a da ruptura, uma tradição que nega a si própria e assim se perpetua.” Sobre o mesmo assunto, ver o ensaio “A tradição da ruptura” (PAZ, 2013, pp. 13-28).

⁸ Sobre o romance e sua ambiguidade, diz Octavio Paz: “[O romance] Limita-se com a poesia e com a história, com a imagem e com a geografia, com o mito e a psicologia. Ritmo e exame de consciência, crítica e imagem, o romance é ambíguo. Sua essencial impureza brota de sua constante oscilação entre a prosa e a poesia, o conceito e o mito. Ambiguidade e impureza que lhe vêm do fato de ser o gênero épico de uma sociedade fundada na análise e na razão, isto é, na prosa” (PAZ, 1976, p. 69).

(RISÉRIO, 2004, p. 373). Para encerrar, Risério afirma que o que sobressai “é a irritação leminskiana diante do conhecimento lógico-científico” (2004, p. 373). O trecho de “O vampiro elétrico de Curitiba” (artigo que conta com 18 páginas), no qual Risério aborda o *Agora é que são elas*, é realmente muito curto, tendo pouco mais de meia página. A despeito do sucinto espaço dedicado ao romance leminskiano, seria interessante que o autor explicasse por que denominou o livro de “novela intelectual” (e não de “romance metalinguístico” ou “romance paródico”, por exemplo). Quanto à caricatura do formalismo russo, acreditamos que ela está justificada esteticamente pela linguagem carnavalizada da obra, linguagem esta que parodia e ironiza tudo o que é sério e institucionalizado, caricaturando e ridicularizando todo e qualquer tipo de poder, inclusive o poder ligado ao universo intelectual. (A propósito, Paulo Leminski, ao ridicularizar a filosofia cartesiana em seu *Catatau* – como procuramos demonstrar em nossa dissertação de mestrado (TOLEDO, 2014) –, já havia produzido essa ridicularização do poder intelectual.)

Para finalizar nossos comentários sobre a recepção crítica ao romance leminskiano, citemos o artigo “Morfologia do *Agora é que são elas*”, de Ricardo Silvestrin (2004). Nele, o crítico afirma que “o livro de Leminski não apenas se refere ao trabalho de Propp, mas é construído em aberto diálogo estrutural com as Funções das Personagens” (2004, p. 228). Silvestrin tenta provar esse “aberto diálogo estrutural” no final do artigo, quando faz comparações entre os capítulos do romance e as funções proppianas. O problema é que, como demonstraremos no Capítulo II desta pesquisa, o *Agora é que são elas* é uma grande paródia da *Morfologia* proppiana. Daí que, toda vez que uma das *funções* parece ser identificada, ela, na verdade, está sendo distorcida pelo riso paródico leminskiano. Um exemplo bem claro disso é a função “XXXI. O herói se casa e sobe ao trono” (PROPP, 1984, p. 58).

Silvestrin faz o seguinte resumo do cap. 31 para justificar a semelhança entre romance e teoria: “Norma Propp, que estava grávida, não casa com o herói. Ao contrário, foge com Bernardo” (2004, p. 233). O resumo é bem maior do que isso, mas esse trecho servirá ao nosso propósito. O herói, o protagonista-narrador, não se casa, pelo contrário, ele é abandonado pela namorada. Portanto, a função XXXI não se confirma, sendo apenas matreiramente sugerida (há um casamento, mas não o do herói). Aqui cabe a definição de paródia proposta por Linda Hutcheon: “A paródia é, pois, na sua irônica ‘transcontextualização’ e inversão, repetição com diferença” (HUTCHEON, 1985, p. 48).

Temos, pois, a *repetição* (a função “casamento”) com *diferença* (o casamento não é do herói).

E o trono? O que o *herói sem nome* conquistou depois de ser abandonado pela “princesa”? Certamente, não foi dinheiro ou poder. Quiçá alguma *sabedoria*. Mas sobre isso falaremos nos capítulos seguintes.

Um fato bastante curioso, observado em alguns textos escritos sobre a obra leminskiana, é o que costumo chamar de “tentação trocadilhesca e citacional”. Essa “tentação” provavelmente é motivada pela própria obra de Leminski, em especial pelos seus textos críticos (muitos deles publicados em *Ensaaios e anseios crípticos*, título, aliás, de sabor trocadilhesco), os quais, por sua vez, foram muito influenciados pelos textos críticos dos poetas concretos. É claro que, nas mãos de autores habilidosos, como Augusto de Campos e Décio Pignatari, o uso do trocadilho (ou da paronomásia, como preferiria Pignatari) pode ser altamente eficaz.

Porém, o problema surge quando o trocadilho parece ter a intenção apenas de mostrar que o autor do texto é tão “esperto” e “habilidoso” quanto Paulo Leminski. Rodrigo Garcia Lopes, por exemplo, em texto intitulado “Leminski: uma poesia entre o lema, o mim e o apocalipse”, publicado no nº 25 do jornal *Nicolau*, dedicado ao poeta recentemente morto, lembra que Paulo Leminski havia dito que “a poesia está estourada, espacializada, trocadilhesca, maravilhosamente maneirista, pela ação corrosiva da Poesia Concreta” (LOPES, 1989, p. 10). Tudo indica que essa poesia “trocadilhesca” também influenciou o texto de Lopes. Eis alguns exemplos: “Vestiu a técnica, mas não a túnica, era absolutamente Leminski.” (1989, p. 10); “Fazia uma poesia em que o tesão pesava mais que a tese. Entre o puro tesão e o puro artesão. Leminski não era só um *fabbro* febril, artífice rigoroso, poeta *full time*.” (1989, p. 10); “Fabbro e febre. Fibra e fúria.”; “Alguns segundos de desapareção e o poeta voltava com mais um satori lírico, filtrado por sua *zensibilidade*.” (1989, p. 10); “Aí é preciso perscrutar sendas menos insossas e ir descobrindo as pérolas no meio do caminho.” (1989, p. 11); “Pós-Leminski, pré-ele mesmo, o escambau. Entre relinchos & esculachos, ismos e oportunismos, a ‘besta dos pinheirais’ (sic) fez por onde.” (1989, p. 11); “Quem sabe um dia esta esfinge também me signifique. E fique.” (1989, p. 11).

Acreditamos ser desnecessário apontar todos os trocadilhos e citações que ocorrem nos trechos supracitados, posto que são mais do que evidentes. Contudo, podemos identificar algumas referências que, não coincidentemente, estão associadas à obra do próprio Leminski e à poesia concreta.

O termo “*fabbro*”, por exemplo, se refere obviamente a Dante Alighieri, que afirmara ser Arnaut Daniel “il miglior fabbro del parlar materno”. Mas o termo “*fabbro*” se “popularizou”, no Brasil, não só com as traduções da obra dos trovadores provençais feitas pelos concretos, mas também com a divulgação, por parte dos poetas paulistas, da obra de Pound, grande estudioso da poesia provençal, o qual escrevera, em seu *ABC da Literatura*: “Arnaut Daniel, o melhor artífice (‘il miglior fabbro’), como Dante o chamou, não se referiu apenas a pássaros que cantavam. Ele, efetivamente, fez os pássaros cantarem EM SUAS PALAVRAS (...)” (POUND, 1990, pp. 53-54). Lembremos que a tradução do *ABC* foi executada por Augusto de Campos – um dos maiores tradutores dos poetas provençais em nosso país – e pelo também poeta José Paulo Paes.

E, na mesma edição do jornal *Nicolau* em que foi publicado o texto de Lopes, encontramos um poema de Haroldo de Campos chamado “Celebração do poeta Leminski”, que diz: “te recordo Leminski/ lampiro de Curitiba/ capiau cósmico/ eletrônico violeiro astral/ **fabbro** – te recordo (...)” (CAMPOS, 1989, p. 23; negrito nosso).

Outras duas referências do texto de Lopes que merecem comentários são estas: “satori lírico” e “*zensibilidade*”. Aqui, a referência é claramente o universo da cultura japonesa e o influxo desta sobre a obra de Leminski, que pode ser observado na sua prática do haikai e do judô⁹, na sua tradução de *Sol e aço*, de Yukio Mishima¹⁰ e na “biografia” que escreveu sobre Bashô.

Por fim, temos: “Quem sabe um dia esta esfinge também me signifique. E fique.” Provavelmente, esse trecho se refere aos versos finais do poema “Curitibas”, do livro *La vie en close*, em que se lê: “Ser, eu sei. Quem sabe,/ esta cidade me significa” (LEMINSKI, 2013, p. 250). Lopes parece, em seu texto, estar comparando Paulo Leminski a Curitiba, no sentido em que o autor de *Winterverno* (identificado como “esfinge”!) significaria tanto para Lopes quanto Curitiba significaria para Leminski.

Para finalizarmos nossa observação sobre a “tentação trocadilhesca”, tomemos outro texto, agora do livro, já mencionado, *A linha que nunca termina*. O texto escolhido

⁹ Conta-nos Toninho Vaz: “Como atleta, Leminski participou de diversos torneios e campeonatos de judô, algumas vezes representando a seleção paranaense, outras competindo no circuito universitário. Foi campeão com o quimono da Academia Kodokan numa disputa direta com atletas das Forças Armadas, durante uma competição realizada no ginásio da Sociedade Thalia” (VAZ, 2001, p. 81).

¹⁰ Sobre Mishima e seu livro, ver “Taiyo to tetsu: entre o gesto e o texto” (LEMINSKI, 2011, pp. 226-240).

é “Valeu, meu”, artigo de Marcelo Tápia (título que remete à canção “Valeu”, cujas letra e música são de autoria de Paulo Leminski).

Vamos a alguns dos vários exemplos de “tentação trocadilhesca e citacional” encontráveis no texto: “Da única forma possível, veio o dia quando tudo que ele diz é poesia: suas palavras continuam por aí, despregando-se dos livros, aparentemente distraídas, relaxadamente dadas.” (TÁPIA, 2004, p. 87); “Ainda hoje, quando acordo bemol e tudo está sustenido, e sol faz, só não faz sentido, meu pensamento voa até você, só para ficar redivivo.” (2004, p. 90); “De um jeito que, caminho difícil, parece fácil, como um passo manso e lento, um sopro no bambu que só tira o que o lhe dá o vento” (2004, p. 91).

O exemplo da p. 87 é uma mistura de referências. Primeiramente, temos “veio o dia quando tudo que ele diz é poesia”, que se refere aos versos “vai vir o dia/ quando tudo que eu diga/ seja poesia” (LEMINSKI, 2013, p. 77), publicados em *Caprichos & relaxos*, título que, por sua vez, está relacionado com o trecho “aparentemente distraídas, relaxadamente dadas”.

Já a passagem da p. 90 (“acordo bemol e tudo está sustenido, e sol faz, só não faz sentido”) nos remete aos versos “acordei bemol/ tudo estava sustenido// sol fazia/ só não fazia sentido” (LEMINSKI, 2013, p. 104), também de *Caprichos & relaxos*.

Finalmente, a passagem da p. 91 é também um *mix* de citações. O “caminho difícil” se refere aos versos “Vim pelo caminho difícil,/ a linha que nunca termina” (LEMINSKI, 2013, p. 178), do livro *Distraídos venceremos*. E o trecho “um sopro no bambu que só tira o que o lhe dá o vento” é uma citação quase literal dos versos “soprando esse bambu/ só tiro/ o que lhe deu o vento” (LEMINSKI, 2013, p. 86), estampados em *Caprichos & relaxos*.

É claro que entendemos que os textos de Lopes e de Tápia têm caráter laudatório e que, por isso, as citações aos textos leminskianos contidas neles são, digamos, estilisticamente compreensíveis. Porém, ao pesquisarmos a fortuna crítica relacionada à obra leminskiana, verificamos que aquela “tentação trocadilhesca e citacional” atingiu vários outros autores. Enfim, essa “tentação” seguramente demonstra, entre outras coisas, a enorme influência que Leminski exerceu sobre toda uma geração de poetas, escritores e críticos literários.

2 - Contexto histórico-cultural

1984. Neste ano, em que todos se lembraram do famoso romance antitotalitarista de George Orwell, o povo brasileiro estava prestes a se ver livre de uma ditadura militar que já durava vinte anos, e foram todos para as ruas exigir “Diretas Já!”¹¹. Mas, como sabemos, as eleições diretas não aconteceram. A emenda constitucional Dante de Oliveira foi rejeitada pelo Congresso Nacional no dia 26 de abril daquele ano: “[A emenda] Recebeu 298 votos a favor, 63 votos contrários e três abstenções. Cento e treze deputados se ausentaram. Faltaram 22 votos” (SCHWARCZ, 2015, p. 484). No ano seguinte, um presidente foi eleito indiretamente e, pouco antes de assumir o cargo, morreu, deixando, na cadeira de presidente, um poeta de vasto bigode (não, o poeta não era Paulo Leminski) e futuro imortal da ABL. História pra George Orwell nenhum botar defeito.

Em 1984, o compositor Chico Buarque lançou o LP *Chico Buarque*, no qual gravou o samba “Vai passar”, de sua autoria em parceria com Francis Hime. Sobre a canção, disse Chico: “Comecei a ter a ideia musical e algumas pinceladas do que eu queria como letra. Foi na época daquela euforia das diretas” (HOMEM, 2009, p. 232). “Vai passar” toca no rádio e na TV e vira uma das canções-símbolo daquele ano. A despeito do ritmo alegre do samba, a letra é desalentadora, especialmente considerando-se a decepção com o fracasso das “Diretas!”. Diz a letra: “Ai que vida boa, olerê/ Ai que vida boa, olará/ O estandarte do sanatório geral vai passar”. Só mesmo a loucura (*folia*) do carnaval, com seus “napoleões retintos” e seus “pigmeus do bulevar”, para nos fazer esquecer (“passagem desbotada na memória”?) o sangue ainda quente que manchava o chão dos “porões”¹² e das ruas.

E também em 1984, nos Estados Unidos, Ronald Reagan era reeleito. O neoliberalismo confirmava seu triunfo em quase todos os países ocidentais¹³. Aqui, a inflação superava os 200% ao ano: “O ano termina com a inflação (IGP-DI) em 223,8%, a maior de todos os tempos, e o PIB cresce 5,4%” (GASPARI, 2016, p. 403). No rádio,

¹¹ Sobre o movimento em favor das eleições diretas, ver o capítulo “Diretas Já”, em *A ditadura acabada*, de Elio Gaspari (2016).

¹² Sobre o “porão”, ver GASPARI, 2016, pp. 357-362.

¹³ “A hegemonia deste programa não se realizou do dia para a noite. Levou mais ou menos uma década, os anos 70, quando a maioria dos governos da OCDE – Organização Européia para o Comércio e Desenvolvimento – tratava de aplicar remédios keynesianos às crises econômicas. Mas, ao final da década, em 1979, surgiu a oportunidade. Na Inglaterra, foi eleito o governo Thatcher, o primeiro regime de um país de capitalismo avançado publicamente empenhado em pôr em prática o programa neoliberal. Um ano depois, em 1980, Reagan chegou à presidência dos Estados Unidos.” (Trecho de “Balanço do neoliberalismo”, de Perry Anderson, in SADER, Emir; GENTILI, Pablo (Orgs.). *Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, pp. 9-23.)

tocava “Inútil” (gravada em 1983), da banda de *rock* Ultraje a Rigor, que dizia: “A gente não sabemos escolher presidente/ A gente não sabemos tomar conta da gente/ A gente não sabemos nem escovar os dente/ Tem gringo pensando que nós é indigente/ Inútil/ A gente somos inútil”¹⁴. Em outro trecho da canção, diz a letra: “A gente faz música e não consegue gravar/ A gente escreve livro e não consegue publicar”. Apesar da crise econômica brasileira gigantesca dos anos 1980, o mercado editorial, desde a década anterior¹⁵, crescia razoavelmente. E a gente escrevia livro... e publicava¹⁶.

Mas o que a gente publicava?

Walnice Nogueira Galvão, no artigo “As falas, os silêncios”, afirma que, nos anos 1980, “Nunca se escreveu tanto, traduziu-se tanto, editou-se tanto e vendeu-se tanto livro no Brasil” (GALVÃO, 1998, p. 57). E, a respeito da influência do mercado e da indústria cultural sobre literatura dos anos 1980, comenta a estudiosa:

¹⁴ “O porta-voz do general-presidente João Figueiredo, Carlos Átila, havia declarado que o comício das Diretas marcado para Curitiba só serviria para ‘desestabilizar o processo sucessório’. Em resposta, Ulysses prometeu que lhe mandaria o compacto de ‘Inútil’, do Ultraje a Rigor, como presente. A letra jocosa lamentava: ‘A gente não sabemos escolher presidente/ A gente não sabemos tomar conta da gente/ (...) Inútil! A gente somos inútil!’. Ulysses ainda prescreveu: ‘Ele que toque o disco e fique ouvindo.’” (Trecho de artigo publicado na coluna do jornalista Arthur Dapieve, em 25/04/2014: <https://oglobo.globo.com/brasil/o-rock-como-trilha-sonora-das-diretas-ja-12291239>)

¹⁵ Escreve Janete Gaspar Machado na “Introdução” ao seu livro (MACHADO, 1981, p. 15): “Uma primeira dificuldade, relativa aos procedimentos desta pesquisa, está em apreender a quantidade de romances surgidos nesse período [anos 1970], extraíndo daí a qualidade.// Fácil se torna perceber que, quantitativamente, o conjunto de romances é significativo. Um levantamento elementar, a partir das *Revistas Bibliográficas da Biblioteca Nacional*, demonstra, como resultado inicial, um total aproximado de 200 (duzentos) romances.”

¹⁶ Sobre o ambiente literário brasileiro nos anos 1970, escreve Regina Dalcastagnè (2001, p. 4): “Em plena ditadura militar — com as arbitrariedades acontecendo do lado de fora e a censura dentro dos grandes jornais — o Brasil viveu na década de 70 um período de efervescência literária e editorial. Só em 1979, 250 milhões de livros foram lançados. Nunca se publicou tanto. Nunca tantos escritores foram apresentados ao público. Concursos, jornais, revistas especializadas e antologias divulgavam novos autores, criavam renomes passageiros e mesmo consagravam definitivamente alguns, que passariam a fazer parte da vida literária do País.”

Ainda sobre o *boom*, ver a interessante conversa entre Luiz Ruffato e Julio Cesar Monteiro Martins. Eis um trecho da fala de Martins: “Você tem razão. Os anos 70, com duas gerações de brilhantes escritores produzindo intensamente, a do José J. Veiga, do Osvaldo França Jr. e do João Antônio, e a minha e do Caio Fernando Abreu, foi o período mais fértil e mais rico de toda a história da literatura brasileira, incluindo os celebrados anos 30, com a maturidade dos escritores modernistas. Mas não me parece tanto um paradoxo o fato de que a literatura tenha prosperado naqueles anos de censura e de repressão. Em primeiro lugar porque naqueles anos as formas de expressão artística coletivas, de larga difusão, como o cinema, o teatro e a canção popular eram muito visadas pelos militares, e a literatura, de circulação mais restrita e elitizada, permanecia imune à vigilância e aos cortes da censura. Alguns poucos livros foram censurados naqueles anos, é verdade, como o *Araceli* do Louzeiro ou o *Feliz Ano Novo* do Rubem Fonseca, mas eram casos episódicos, aleatórios e de curta duração.” A entrevista pode ser acessada no seguinte endereço eletrônico: <<http://www.el-ghibli.org/intervista-46/>>. Acesso em 27 out. 2017.

Por dentro e não por fora, o efeito disso tudo no livro se nota: no conformismo, na predileção pela escrita fácil, no abandono da experimentação formal, na redundância estética, na busca do impacto aprendida com o jornal e a televisão. [...] A fórmula segura de vender obriga os escritores a se repetirem, a não arriscar. Se deu certo no mercado, é melhor copiar – seja a outrem, seja a si mesmo (GALVÃO, 1998, p. 58).

Ou seja, num momento da história em que o neoliberalismo reinava absoluto, em que o Brasil ainda estava sob uma ditadura e seu povo sofria cada vez mais com crises econômicas e sociais, Paulo Leminski e os outros autores brasileiros viam-se diante de uma nova realidade, que era a da profissionalização na relação com o mercado editorial e o surgimento de uma nova necessidade, que consistia em atender os anseios daquele novo tipo de leitor: o leitor-consumidor¹⁷.

Tendo em vista as informações oferecidas pela análise da recepção crítica e considerando o contexto histórico em que foi concebido o *Agora é que são elas*, determinamos como principais objetivos de nossa pesquisa:

A) Descrever e analisar as semelhanças e dessemelhanças entre os romances *Catatau* e *Agora é que são elas* e, com isso, demonstrar que há uma linha de continuidade em todo o trabalho literário de Paulo Leminski e que o “desejo de liberdade” é uma poderosa força motriz que impregna toda a sua literatura.

B) Elaborar um estudo comparativo entre *Agora é que são elas* e outras obras brasileiras publicadas durante o período “pós-1979” por autores da geração de Paulo Leminski. Ao fazer isso, intencionamos produzir uma reflexão sobre a obra leminskiana e sua relação com o contexto histórico-cultural brasileiro do período entre 1979 e 1985.

Os capítulos a seguir buscarão cumprir esses objetivos.

¹⁷ Sobre as relações entre literatura e mercado, ver o ensaio “Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: o mordomo não é o único culpado)”, de José Paulo Paes (1990, pp. 25-38). E, sobre o mesmo assunto, afirma Octavio Paz: “Sobram as coisas requentadas na pintura e nas outras artes. Dirão que exagero. Talvez, mas é preciso exagerar. Embora as causas desta situação sejam múltiplas e complexas, acredito firmemente que uma das principais é a transformação do antigo comércio literário e artístico em um moderno mercado financeiro. Esta mudança econômica coincide com outra de ordem moral e política nas democracias do Ocidente: a conversão dos cidadãos em consumidores” (PAZ, 1993 p. 111).

CAPÍTULO I - *Agora é que são elas e Catatau: o desejo de liberdade*

“Nada poderia ser mais estranho para o leitor habitual de fábulas, ávido por emoções fáceis, detalhes picantes ou registros agudos do cotidiano, arquiteturas redondas e enredos envolventes.”

(Agora é que são elas)

Neste capítulo, faremos um trabalho comparativo entre os romances *Catatau* e *Agora é que são elas*. Objetivamos demonstrar que há uma continuidade no projeto literário de Paulo Leminski, continuidade essa que, considerando as palavras do próprio autor, parecia impossível, conforme podemos ler em algumas de suas cartas¹⁸ a Régis Bonvicino:

e (depois do catatau?) / não quero mais escrever LIVROS / não quero fazer carreira literária / acho que estamos depois da literatura (...) / sei que estou sujeito a todos os riscos / o provincianismo / a loucura inconsequente / a queda do rigor / o eruditismo livresco / talvez o catatau seja um tanto isso daí (LEMINSKI, 1992, p. 23)

2) quero fazer um livro onde a realidade ganhe (no catatau ela perde) (1992, p. 110)

com catatau, passei a limpo essa coisa de informação fechada, intratável. quero agora ser um útil operário do signo. falar de coisas que interessem às pessoas (importar é o que importa...), importar não no sentido de “ter importância para os outros”, não no sentido cosmopolita colonizado de mandar vir de fora, nossas divisas estão curtas, e o mercado interno, com (sem) a reforma agrária, está aí... virgem, cru, novo (epa!)... (1992, p. 111)

mas o livro vai ficar legal / tenho que por na rua um troço q não envergonhe o Catatau / como v. disse (1992, p. 128)

Os quatro trechos de cartas, todas elas escritas entre 1976 e 1979, nos levam a compreender basicamente duas coisas: 1) Leminski procurava, depois do *Catatau*, não ter uma carreira literária orientada pelos padrões estabelecidos pelo mercado ou pela crítica literária; 2) Leminski desejava produzir uma obra que proporcionasse uma comunicação mais direta com o público, diferentemente do que ocorreu com o *Catatau*, daí a intenção de “fazer um livro onde a realidade ganhe” (aqui, realidade parece ser

¹⁸ Sobre as cartas de Paulo Leminski a Régis Bonvicino, ver *Leminski, guerreiro da linguagem: uma leitura de cartas-poemas de Paulo Leminski*, de Solange Rebuzzi (2003).

sinônimo de redução de estranhamento¹⁹ da linguagem, ou seja, Leminski aparentemente pretendia produzir uma obra cuja linguagem fosse menos hermética do que o barroquismo carnavalizado catatauesco).

Portanto, segundo as palavras do poeta paranaense, a sua intenção era produzir uma obra que, além de não “envergonhar” o *Catatau*, teria de ser algo muito diferente deste, uma obra que desse maior relevo à *comunicação* do que à *composição*²⁰.

Este capítulo tem o propósito de demonstrar que *Agora é que são elas*, a despeito de não ser exatamente uma “coisa de informação fechada, intratável”, é uma obra muito mais complexa do que o seu tom brincalhão pode nos levar a acreditar, e que há muito mais semelhanças entre ela e o *Catatau* do que poderiam indicar as aparências mais superficiais.

Lembremos, por exemplo, que Leminski utiliza um excerto do *Catatau* como epígrafe ao *Agora é que são elas*. Eis a passagem: “As aparências enganam, mas, enfim, *aparecem*, o que já é alguma coisa, comparado com outras que, vamos e venhamos, talvez, nem tanto.” Mas por que o poeta escolheu esse trecho e não outro para servir de epígrafe? O *Agora é que são elas* é um romance, como veremos ao longo do nosso trabalho, em que imperam o absurdo e o *nonsense*, em que as “aparências enganam” o tempo todo: há uma festa que aconteceu, mas que, ao mesmo tempo, não aconteceu; há uma menina que afirma conversar com extraterrestres; há uma mulher que morre e que ressuscita; há um professor Propp que não é o folclorista russo V. I. Propp; há um *herói*

¹⁹ Lucrécia D'Aléssio Ferrara explica assim o conceito de “estranhamento”: “A teoria de Chklóvski que se apoia na ação de estranhar o objeto representado procura transpor o universo para uma esfera de novas percepções que se opõe ao peso da rotina, do hábito, do já visto. Extraíndo o objeto de seu contexto habitual e revelando-lhe uma faceta insólita, o artista destrói os clichês e as associações estereotipadas, impondo uma complexa percepção sensorial do universo” (FERRARA, 1986, p. 34).

²⁰ O crítico literário João Alexandre Barbosa afirma, ao comentar os livros de João Cabral, que este “redimensiona os termos do equilíbrio buscado entre comunicação e composição” (BARBOSA, 1975, p. 113). E o próprio João Cabral, em entrevista, disse uma vez: “Para mim, a poesia é uma construção, como uma casa. Isso eu aprendi com Le Corbusier. A poesia é uma composição. Quando digo composição, quero dizer uma coisa construída, planejada – de fora para dentro” (*apud* PEREIRA, 2002, p. 291). Ainda sobre a questão *comunicação e composição*, dizia o autor de *Museu de tudo* na famosa conferência de 1952, “Poesia e composição – a inspiração e o trabalho de arte”: “É evidente que numa literatura como a de hoje, que parece haver substituído a preocupação de comunicar pela preocupação de exprimir-se, anulando, do momento da composição, a contraparte do autor na relação literária, que é o leitor e sua necessidade, a existência de uma teoria da composição é inconcebível. O autor de hoje trabalha à sua maneira, à maneira que ele considera mais conveniente à sua expressão pessoal” (*apud* TELES, 1982, p. 380). Para finalizar, citemos uma passagem do artigo “Teses, tesões”, do próprio Leminski, escrito em meados dos anos 1980, ou seja, provavelmente logo depois do *Agora é que são elas*: “Aqui dentro, duas obsessões me perseguem (que eu saiba): a fixação doentia na ideia de inovação e a (não menos doentia) angústia quanto à comunicação, como se percebe logo, duas tendências irreconciliáveis” (LEMINSKI, 2011, pp. 17-18).

*sem nome*²¹ etc. A epígrafe, a despeito de ser escrita num estilo bastante diferente do utilizado no *Agora é que são elas*, parece assemelhar-se a este no seu caráter quase *nonsense* e no seu tom abertamente de brincadeira e de jogo. Afinal, “é preciso ser moleque/ ser bem relaxado com o rigor” (LEMINSKI, 1992, p. 55). E, também segundo Paulo Leminski, “grandes criadores foram sempre grandes brincadores”²².

Além do exercício de aproximação entre *Agora é que são elas* e *Catatau*, também apresentaremos, na última seção deste capítulo, um breve trabalho de análise comparativa entre o *Agora é que são elas* e a novela infanto-juvenil, escrita por Paulo Leminski em 1987, chamada *Guerra dentro da gente*. A comparação entre essas duas obras do escritor paranaense, aparentemente tão diversas, poderá trazer uma valiosa contribuição para a compreensão do conjunto dos textos leminskianos.

1 - Dessemelhanças

Começemos com as dessemelhanças entre as obras leminskianas. E, para efetuarmos essa comparação, tomaremos três dos elementos que, segundo Wellek e Warren (1971), compõem o “*Kosmos*” do romancista: o enredo, as personagens e o ambiente²³.

²¹ “Prezado Herr Doktor Professor,/ eu só queria saber/ por que nessa história/ todo mundo tem nome, menos eu/ atenciosamente,/ menos eu” (p. 36).

²² No artigo “Sem sexo, neça de criação”, Leminski contrapõe o gosto pela brincadeira, típico dos “grandes criadores, à “mística imigrante do trabalho” que, segundo o poeta, caracterizaria o povo curitibano: “A produção artística tem mais que ver com brincadeira do que com as coisas sérias. Sério é chato. E todo artista chato é medíocre. Artista tem que ser emocionante. Esse vício de seriedade, entre os artistas, é o reflexo do superego imigrante e mercador sobre nós. Uma opressão da mística imigrante do trabalho sobre os artistas. Os grandes criadores foram sempre grandes brincadores, em todas as áreas. Brincadores quer dizer gente capaz de superar a mera utilidade imediata (a mística imigrante do trabalho não tolera coisas IN-ÚTEIS). Para atingir a liberdade do jogo e dos jogos, a liberdade dos folguedos sexuais. Esta liberdade é contraditória com a mística imigrante do trabalho, que não prevê atos livres. Isto é, sem preço. E censura os gestos gratuitos, sem finalidade precisa, como sendo ‘irresponsáveis’, ‘perigosos’. A mística imigrante do trabalho é a que diz: é preciso não confundir liberdade com *libertinagem*. Ora, artística e existencialmente, não há liberdade sem *libertinagem*. Confundamos” (LEMINSKI, 2011, p. 115). A respeito do movimento Dada, escreve Giulio Carlo Argan (p. 358, 1992): “Sendo liberdade de qualquer obrigação, a arte é jogo; o jogo contradiz a seriedade do agir utilitário; contudo, visto que a liberdade é o valor supremo, apenas jogando é que se é realmente sério.” Como veremos ao longo deste trabalho, no *Agora é que são elas*, a despeito de não ser uma obra dadaísta, o jogo é um dos mais evidentes elementos da sua composição.

²³ “Este mundo ou *Kosmos* de um romancista – este traçado, ou estrutura, ou organismo, que inclui enredo, personagens, ambiente, concepção do mundo, ‘tom’ – é o que temos de perscrutar quando intentamos comparar um romance com a vida ou julgar esteticamente ou socialmente a obra de um romancista” (WELLEK; WARREN, 1971, p. 270).

1.1 - Enredo

Uma dessemelhança clara entre o *Catatau* e o *Agora é que são elas* é a questão do enredo. Numa entrevista para Régis Bonvicino, Leminski afirmou:

O *Catatau* não tem enredo. Tem apenas um contexto. No *Catatau*, quase nada acontece. No sentido da narrativa do século XIX, claro. No plano da linguagem e do pensamento, acontece quase tudo (LEMINSKI, 1992, p. 173).

Quando fala em “narrativa do século XIX”, Paulo Leminski parece estar novamente se referindo àquela noção de “romance redondo”²⁴, já citada em nossa Introdução. Em carta endereçada a Régis Bonvicino, e datada de 14/03/1980, afirma Leminski:

outrossim, leio sempre ficção francesa do séc. xix./ balzac, stendhal, merimé, nerval, flaubert./ v. sabe, aqueles romances que a gente sempre ouviu falar e nunca leu./ La Chartreuse de Parme, de Stendhal./ Le Père Goriot, de Balzac. L’Education Sentimentale, de Flaubert./ Aqueles sabiam.../ afinal, são os pais inventores do discurso realista, hoje, em bilionésima diluição (LEMINSKI, 1992, p. 136).

É claro que o *Catatau* se diferencia enormemente da ficção oitocentista, afinal, seria impossível encaixar o romance de Leminski, por exemplo, no *esquema quinário*, sobre o qual fala Greimas, esquema que divide a narrativa ficcional em cinco etapas: estado inicial, complicação, dinâmica, resolução e estado final²⁵. No *Catatau*, basicamente só há um “estado inicial” (quando, logo nas primeiras páginas, observamos Cartésio no meio da selva recifense) e um “estado final” (quando Artichevski chega, já nas últimas linhas do romance). O restante da narrativa é puro jogo, pura experimentação de linguagem.

Se, no *Catatau*, não há enredo (ou trama, como denominariam os formalistas russos²⁶), no *Agora é que são elas*, a despeito de não se tratar exatamente de um “romance redondo”, podemos, sim, identificar um enredo, que é um tanto confuso, mas perfeitamente observável. Massaud Moisés afirma que “o enredo pressupõe um nexo de

²⁴ Acreditamos que o romance de Leminski, a despeito de não ser um “romance redondo”, também pode ser classificado como “essa espécie de estômago de avestruz” de que fala Davi Arrigucci Jr.: “Da perspectiva de um gênero literário – o romance –, cuja história, no Ocidente, como se sabe, foi sempre a de uma contínua violação do que a cada momento se entendeu por romance (essa espécie de estômago de avestruz que sempre devorou as demais formas de ficção e outras mais, que lhe passaram à distância da boca onívora), *Rayuela* parece ter reaprendido a voracidade das origens” (1973, p. 289).

²⁵ Sobre o esquema quinário, ver REUTER, 2004, p. 49-51.

²⁶ Afirma B. Tomachevski: “Na realidade, a fábula é o que se passou; a trama é como o leitor toma conhecimento dele” (*apud* TOLEDO, 1976, p. 173).

causalidade entre os acontecimentos” (1995, p. 174). No *Agora é que são elas*, apesar do “embaralhamento” dos fatos, conseguimos perceber relações de causalidade entre eles. Observa-se, por exemplo, o namoro do protagonista com Norma, a filha de Propp, namoro certamente estranho e que, por fim, termina em separação, quando Norma foge com Bernardo²⁷ e escreve para o pai:

Querido papa, situação insustentável./ Parto hoje com Bernardo, Função E, desmascaramento do falso herói./ Não comunico nosso destino por razões óbvias./ Notícias assim que nosso nenê nascer,/ nada pessoal,/ Norma” (p. 157).

Ou seja, se o *Catatau* pode ser resumido como a história de um homem (Cartésio) que espera outro (Artichevski), o qual acaba chegando apenas nas linhas finais do romance, por sua vez, o *Agora é que são elas* é a história de um jovem herói²⁸ (sem nome) que afirma buscar a sabedoria, e que se envolve amorosamente com uma moça (Norma Propp) que é filha de seu analista (Propp), o qual, no fim do livro, comete suicídio. Este mesmo jovem participa de uma festa na qual uma mulher (Norma) é morta e, logo depois, ressuscita²⁹. Essa festa ocorre numa casa onde uma menina (Norminha) conversa com seres extraterrenos e que, no final, acaba também por suicidar-se.

No *Catatau*, pode-se falar de “rarefação do enredo”³⁰, nele é evidente a existência de um desejo de produzir o que Leminski chamou, numa carta a Régis Bonvicino, de

²⁷ A fuga de Norma com Bernardo parece já ter sido prenunciada na p. 123, quando o herói diz: “E se Norma me levasse a sério, e fosse embora com ele [Bernardo]? O que eu tinha não era muito, era apenas *tudo* o que eu tinha.”

²⁸ “Eu ainda era um rapaz em formação. E ainda podia escolher algumas coisas, o melhor ainda estava por vir” (p. 91).

²⁹ “— Norma ressuscitou!/ — Ela voltou à vida!/ — Viva a 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” (p. 113).

³⁰ Sobre a rarefação do enredo, citemos Décio Pignatari: “Em 1968 ministrei um seminário na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília (São Paulo, Brasil), destinado à análise do fenômeno da *rarefação do enredo* na prosa moderna de ficção. As duas conclusões mais importantes foram as seguintes:

1. a narrativa depende do número e da hierarquização dos caracteres (estrutura hipotática); implica um desenvolvimento linear discursivo;

2. a redução do número de caracteres causa, ao mesmo tempo, um “empobrecimento” da narrativa (rarefação do enredo) e a simultaneidade de ações (*Ulisses*, de Joyce, o tão comentado novo-romance francês, e *L'année dernière à Marienbad*, de Alain Resnais, podem ser aqui lembrados como exemplos e ilustrações)” (PIGNATARI, 1979, p. 107).

“informação fechada”: “com catatau, passei a limpo essa coisa de informação fechada, intratável”³¹ (LEMINSKI, 1992, p. 111).

Por seu turno, no *Agora é que são elas*, há enredo, há trama, não como havia nas narrativas oitocentistas³² (nele, inclusive, é muito difícil identificar as cinco etapas greimasianas já citadas), mas há claramente um desejo de fabulação, uma vontade de contar uma história (mesmo que não seja uma história “redonda”).

1.2 - As personagens

Conforme se observou, no *Catatau*, há tão-somente duas personagens: Cartésio e Artichevski. Se sobre este último não se pode dizer quase nada, a não ser que ele chega bêbado no final do livro, sobre Cartésio também não se pode dizer muita coisa. Seria ele uma personagem “plana” ou “esférica”³³, que tipo de caracterização Leminski deu a seu protagonista?

Se Cartésio não chega a ser uma caricatura, uma personagem de uma só e imutável característica, ele também não chega a ter aquela complexidade típica das personagens esféricas que sempre são “capazes de nos surpreender” (CANDIDO, 2014, p. 63). Na verdade, no *Catatau*, o que sempre surpreende é a linguagem utilizada no romance, a forma como Leminski criou uma máquina de invenção de funcionamento ininterrupto. Não há uma linha sequer em que não se encontre um rico jogo de palavras, uma metáfora surpreendente, uma subversão de provérbios³⁴ ou de frases feitas, enfim, *Catatau*, com

³¹ Quando se fala em “intratável”, imediatamente nos vêm à mente os belíssimos versos finais do famoso poema de Manuel Bandeira, “O cacto”: “- Era belo, áspero, intratável.” Se do *Catatau* não se pode dizer que seja “belo”, ele é certamente bastante “espinhoso”.

³² Ao comentar as obras literárias do período modernista brasileiro, Haroldo de Campos, afirma: “Na prosa, a renovação se manifesta com a criação de obras que não mais se confinam no conceito tradicional de romance (o romance ‘acabado’, ‘bem feito’, do realismo oitocentista)” (CAMPOS, 1977, p. 30). Ou seja, a prosa do *Agora é que são elas* faz parte de uma linhagem que vinha, pelo menos, desde Oswald de Andrade.

³³ Sobre personagens “planas” e “esféricas”, ver CANDIDO, 2014, pp. 62-63. Lemos em WELLEK; WARREN, 1971, p. 277: “A caracterização ‘plana’ (que comumente se justapõe à ‘estática’) apresenta um só aspecto, encarado como dominante ou socialmente mais evidente. Pode ser uma caricatura ou uma idealização abstrata. [...] A caracterização ‘redonda’, tal como a ‘dinâmica’, requer espaço e ênfase; é manifestamente utilizável em relação às personagens cujo ponto de vista ou interesse é central [...]”.

³⁴ Antonio Candido, no ensaio “O mundo-provérbio”, em que analisa o romance *I Malavoglia*, de Giovanni Verga, afirma que o “provérbio é na verdade o lugar-comum elevado pela repetição a um alto grau de formalidade” e que “o dito proverbial reveste um caráter frequentemente semirreligioso de sentença e oráculo, quase sacralizando as normas de sustentação do grupo” (CANDIDO, 2015, p. 96). Quando Leminski subverte os provérbios, distorcendo os sentidos originais deles, utilizando-se de humor e malícia, o que ocorre é uma dessacralização daquele “caráter frequentemente semirreligioso” dos ditos proverbiais, transformando aquilo que é apenas repetição monótona e redundante em “informação nova”, em mensagem rica de possibilidades significantes.

sua prosa hipnotizante, provoca no seu leitor o prazer de perder-se num “labirinto de enganos deleitáveis”³⁵ (p. 13), o “prazer da obnubilação”³⁶. A propósito, a figura do labirinto aparece várias vezes na obra leminskiana, e uma ocorrência das mais interessantes encontra-se na seguinte passagem: “Reta, o pior dos labirintos: altíssimo abismo – o tal ponto” (p. 205). Como afirmamos em nossa dissertação de mestrado (TOLEDO, 2014, p. 67): “Se o labirinto pressupõe a tortuosidade, a ambiguidade, o caos e o enigma, a reta, por sua vez, pressupõe o oposto de tudo isso. E mesmo assim, novamente de forma paradoxal, a reta catatauesca é ‘o pior dos labirintos’”.

Por sua vez, no *Agora é que são elas*, encontramos as seguintes personagens: o herói³⁷ (sem nome), Propp (o analista), Norma (a filha de Propp), Norma (a mulher que morre e ressuscita na festa), Norminha (a menina que fala com os extraterrestres) e Bernardo (com quem Norma Propp foge no final da história e sobre quem o leitor quase nada fica sabendo)³⁸.

Se analisarmos o protagonista do *Agora é que são elas*, o herói sem nome, este pode, sim, ser considerado uma personagem esférica. Afinal, ele começa a história afirmando buscar a sabedoria e termina forjando a sua própria culpa na morte de Propp. Afirma enfaticamente o herói: “Nenhum advogado vai me convencer da minha inocência. Eu *quero* ser condenado. / Eu não quero a vida eterna”³⁹, professor. EU QUERO O INFERNO⁴⁰” (p. 163). Se uma das características das personagens “esféricas” é

³⁵ LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. Porto Alegre: Sulina, 1989. Todas as citações serão feitas a partir dessa edição, com indicação da página entre parênteses.

³⁶ Sobre o “prazer da obnubilação” (o prazer da perda das referências, o prazer de procurar um caminho no meio de um ambiente totalmente desconhecido), ver *A idade neobarroca*, de Omar Calabrese, 1987, p. 155.

³⁷ “A próxima emoção que viesse ia ter que dormir no corredor, está certo que eu sou o herói, mas assim também já é demais. Vai ser herói assim na puta que o pariu” (p. 105).

³⁸ Há também a menção a uma personagem chamada Mai, que seria uma espécie de namorada do herói e que é citada apenas brevemente na seção 1 do cap. 22. O herói-narrador lamenta o fato de Norma Propp não perceber seu relacionamento com outra mulher e diz: “Norma, não havia jeito de eu conseguir que ela notasse a presença de Mai. E como? Na minha vida, Mai era algo assim como uma mancha de água mineral num lençol branco” (p. 101). Mai parece um nome oriental, mas também poderia significar “nunca” ou “jamais”, no idioma italiano. E ela, Mai, nunca mais voltou a ser mencionada no romance.

³⁹ Na seção 1 do capítulo 29, o professor Propp comunica aos seus alunos, entre eles o nosso herói sem nome, que havia feito a sua “mais sensacional e recente descoberta”. Afirma Propp: “— Senhores, aqui está o segredo da vida eterna” (p. 129). Logo após Propp anunciar sua descoberta, o herói diz não ter interesse na vida eterna. Propp, diante da classe, ironiza o herói e pergunta: “Conhece *alguma melhor*?” (p. 130). A que o herói responde: “Não, não conheço. Mas essa aí demora muito” (p. 130).

⁴⁰ No conto “O filho dele”, lemos a história de uma mulher que narra seus problemas com o marido violento, o qual deseja matar. No trecho a seguir, ela fala sobre esse desejo da morte do marido, apesar de saber que não teria forças para executar o assassinato (“Uma mulher tem pouca chance”, diz a narradora): “Aquilo era o inferno. Mas, naquele momento, só o inferno me interessava” (LEMINSKI, 2004, p. 80). A relação

surpreender, estamos diante, sim, de uma personagem dessa natureza. O jovem rapaz que avidamente procurava a sabedoria, de repente, diante do suicídio de seu “mestre”, decide dar um rumo totalmente inesperado à sua vida.

A respeito dessa característica do herói do romance de estar sempre à procura de alguma coisa, afirma Lukács:

O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar sua própria essência (LUKÁCS, 2015, p. 91).

Será que, ao final da narrativa, o herói leminskiano encontrou “sua própria essência”? Veremos.

Ainda a respeito do herói, podemos nos perguntar se ele seria mesmo um herói ou um anti-herói, afinal, o protagonista de *Agora é que são elas*, para usar as palavras de Massaud Moisés, parece comportar-se “como o reverso do herói”:

Na verdade, o herói identifica-se por atos de grandeza no bem ou no mal, enquanto o anti-herói não alcança emprestar altitude ao seu comportamento, seja positivo, seja negativo: ao passo que o herói eleva e amplifica as ações que pratica, o anti-herói as minimiza ou rebaixa. Em suma comporta-se como o reverso do herói (MOISÉS, 1995, p. 29).

Aparentemente, tudo o que o protagonista do romance leminskiano faz é banal e parece redundar em total fracasso. Ele fez um curso de astronomia bastante a contragosto⁴¹; namorou com Norma Propp e acabou sendo abandonado por ela; passou uma parte do livro fugindo de tiros e de cães furibundos; quase casou com a Norma da festa, mas o casamento terminou em briga generalizada. Enfim, o protagonista não salvou nenhuma vida, não fez nenhuma grande conquista e, principalmente, não se pode afirmar peremptoriamente que ele tenha alcançado a tão procurada sabedoria. O que nos leva a

entre a morte de alguém (aqui, o marido; em *Agora é que são elas*, o professor Propp) e o desejo do “inferno” nos levou a fazer essa ligação entre os dois textos.

⁴¹ “O que eu queria mesmo era ser médico, curar bastante gente, milionários de preferência, ficar rico e sair comendo mulheres bonitas naquelas festas que tem de caviar pra cima. Não deu. O que eu sabia era muito pouco. Fiz uma prova ótima. Para ser médico, não deu” (p. 80-1).

outra pergunta: seria ele aquela espécie de “herói fracassado” sobre a qual falava Mário de Andrade em 1941⁴²?

Me esquecia do sofrimento humano criado, ou pelo menos largamente desenvolvido na ficção contemporânea do Brasil, esse herói novo, esse protagonista sintomático de muitos dos nossos melhores romancistas atuais: o fracassado (ANDRADE, 1974, p. 189).

O autor de *Macunaíma* diferencia o “herói fracassado” brasileiro daqueles heróis europeus que igualmente fracassam, dando os exemplos de Otelo e Madame Bovary, e afirma que estes seriam “seres dotados de ideais, de ambições enormes” e “capazes de se impor, conquistar suas pretensões, vencer na vida”. De acordo com Mário de Andrade, nosso “herói fracassado” é um “ser sem força nenhuma”, “desfibrado, incompetente para viver, e que não consegue opor elemento pessoal nenhum, nenhum traço de caráter, nenhum músculo como nenhum ideal, contra a vida ambiente” (ANDRADE, 1974, p. 190).

Considerando as características apontadas por Mário, parece haver algumas semelhanças entre o (anti-)herói leminskiano – também ele um “ser sem força nenhuma”, um sujeito “desvirilizado”⁴³ – e a figura do “herói fracassado”. A única atitude aparentemente mais vigorosa “contra a vida ambiente” tomada pelo protagonista do livro foi assumir a culpa por um crime que não cometeu, a morte de Propp. Mas isso foi um ato de coragem ou foi apenas uma atitude escapista, uma maneira de se livrar das obrigações que o mundo adulto (lembramos que se trata de um jovem) impunha a ele e que o herói claramente não estava preparado para enfrentar?

⁴² Como esclarece Luís Bueno, no livro *Uma História do Romance de 30*: “O artigo [de Mário de Andrade] foi publicado originalmente no *Diário de Notícias* de 28 abr. 1940” (BUENO, 2015, p. 75).

⁴³ Lembremos novamente que as relações sexuais entre o herói e Norma Propp se resumiam ao sexo oral, levando o narrador a dizer: “Quase cheguei a pensar que amor era apenas aquilo. Uma coisa lésbica, linguística, deglutiva” (p. 43). Aquela “coisa lésbica” nos sugere a *desvirilização* do herói, que, ao não realizar a penetração, parece sentir que não exerce completamente a sua masculinidade, que alguma coisa está faltando: “Um dia, depois de três horas daquilo tudo, arrisquei:// — Tem certeza que não está faltando nada?// Ela hesitou. E quando entendeu:// — Não, não está faltando nada” (p. 43). E sobre a relação entre o herói fracassado e a “perda da virilidade”, comenta Ivan Marques: “Desnecessário lembrar que, embora o sentimento de frustração apresente conotações sexuais nos romances de 30, com a perda da virilidade se tornando inclusive questão importante para os narradores de *Angústia* e, notadamente, *Banguê*, o fantasma de um ‘mau segredo’ ou de uma ‘falha enorme’ a ninguém terá assustado mais do que ao próprio Mário de Andrade. No famoso balanço de 1942, o escritor define o movimento modernista como uma ‘festa em que nos desvirilizamos’” (MARQUES, 2015, p. 73). Ivan Marques, a respeito dessa desvirilização de que fala Mário, comenta em nota de rodapé: “De acordo com Sergio Miceli, a perda de virilidade está diretamente associada à trajetória do homem de letras que, afastado do poder econômico e das carreiras de prestígio, passa a viver um processo de ‘feminização’” (2015, p. 73).

Em *Uma História do Romance de 30*, Luís Bueno analisa a figura do fracassado e comenta a visão de Mário de Andrade sobre ela:

A hipótese de Mário de Andrade é a de que o fracasso domina o romance de 30 e define sua visão da nacionalidade. Contrapondo-a à sua própria visão de nacionalidade, é natural que vá considerá-la derrotista, vetor da desistência, “sintoma de que o homem brasileiro está às portas de desistir de si mesmo”, como dirá mais adiante (BUENO, 2015, p. 75-6).

Comenta, ainda, Bueno, contrapondo-se ao poeta modernista:

Mas esse pessimismo todo [dos romancistas de 30] não aponta necessariamente para uma ‘nacionalidade desarmada para viver’, como diagnosticou Mário de Andrade. Ao contrário, trata-se de uma nacionalidade que pretende mostrar sua força e seu aparelhamento para a vida ao encarar e incorporar o fracasso ao invés de escapular para outros planos – para o plano que os próprios romancistas de 30 chamariam de meramente estético, por exemplo (BUENO, 2015, p. 79).

Como se percebe, Bueno relaciona o surgimento do herói fracassado na literatura brasileira àquele momento histórico, os anos 1930. Então, se considerarmos coerente associar o herói de *Agora é que são elas* à figura do herói fracassado, teremos obrigatoriamente que nos questionar: haveria alguma relação entre o momento histórico em que Paulo Leminski escreve sua obra e os anos 1930? Por que na década de 1980 haveria ainda espaço para a criação de um herói fracassado?

Bueno afirma também que o Romance de 30 se afastou da “utopia modernista” e que ganhou “contornos próprios” retomados apenas “pela ficção brasileira pós-64, também dominada pelo desencanto” (BUENO, 2015, p. 80). Restaria algo desse “desencanto” da literatura pós-64 no *Agora é que são elas*? (Como se verá mais adiante em nosso trabalho, localizaremos o romance leminskiano no que chamamos de “literatura pós-1979”, que compreende o período entre o final do AI-5 e 1985, ano em que se encerra a longa ditadura militar.)

Então, afinal de contas, o que haveria em comum entre os anos 1930 e aqueles anos finais da ditadura brasileira? Segundo Bueno, o romance de 30 apresentaria uma “avaliação negativa do presente”, revelando a impossibilidade de criação de “qualquer projeto que pudesse solucionar o que quer que seja – enfim, é uma manifestação do que se está chamando aqui de espírito pós-utópico” (BUENO, 2015, p. 77).

Luís Bueno, ao falar de “espírito pós-utópico” está se referindo ao ensaio de Haroldo de Campos “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, publicado em 1984. Afirmo o autor de *Crisantempo*:

Sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador de vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao *princípio-esperança*, voltado para o futuro, sucede o *princípio-realidade*, fundamente ancorado no presente⁴⁴ (CAMPOS, 1997, p. 268).

Agora é que são elas participaria dessa “poesia da presentidade” de que fala Haroldo de Campos⁴⁵? Seria ele um romance da pós-utopia?

Porém, 1984, ano da escritura do romance (e também do ensaio de Haroldo), não foi o ano das “Diretas Já”? Não havia no ar um “espírito” utópico que comovia toda a população brasileira? Então, de onde viria o desencanto leminskiano, de onde viria aquela “avaliação negativa do presente” por parte do autor de *Winterverno*? A derrota da emenda Dante de Oliveira em 26 de abril de 1984 teria algo a ver com esse desencanto? Afinal, Leminski começou a escrever seu romance em torno de março de 1984, ou seja, a escritura da obra estava apenas começando quando o país entrou na depressão *pós-Diretas*.

Enfim, naquele 1984, com um país arruinado social e economicamente, sem a esperança de eleições diretas, vivendo num mundo já completamente dominado pelo neoliberalismo e agora assombrado pela epidemia da AIDS (o vírus foi identificado em abril de 1984), havia muitos motivos para todo artista ou pensador brasileiro sentir-se num momento não apenas pós-utópico, mas, até mesmo, distópico (distopia que nos remete, coincidentemente, ao romance *1984*, de George Orwell).

⁴⁴ Ao citar esse mesmo trecho do ensaio de Haroldo, Luís Bueno faz o seguinte comentário: “Como se vê, Haroldo de Campos lança mão de um jogo de conceitos muito novo àquela altura – o de ‘pós-utópico’, relacionado à derrocada dos regimes de esquerda no Leste Europeu, redimensionando o sentido de ‘utópico’ – e o define como um conceito de história literária aplicável aos movimentos de vanguarda em geral” (BUENO, 2015, p. 67).

⁴⁵ “Esta poesia da presentidade, no meu modo de ver, não deve todavia ensejar uma poética da abdicação, não deve servir de alibi ao ecletismo regressivo ou à facilidade. Ao invés, a admissão de uma ‘história plural’ nos incita à apropriação crítica de uma ‘pluralidade de passados’, sem uma prévia determinação exclusivista do futuro” (CAMPOS, 1997, p. 269). Parece-nos que *Agora é que são elas* faz exatamente isso: incorpora a “pluralidade de passados” da história literária (especialmente as conquistas técnicas da modernidade) de uma maneira crítica (e criativa) e sem ceder ao “ecletismo regressivo ou à facilidade”.

Se o *Catatau* foi um projeto de clara inspiração vanguardista (apesar de não o considerarmos exatamente uma obra de vanguarda⁴⁶), o *Agora é que são elas*, a despeito de se utilizar de muitos recursos técnicos da literatura de vanguarda, parece se assemelhar a obras classificadas por alguns críticos como pós-modernas⁴⁷.

Finalmente, uma última observação sobre o herói de *Agora é que são elas*. Em nossa Introdução, vimos que, de acordo com o biógrafo Toninho Vaz (2001, p. 248), em março de 1984, Paulo Leminski recebera um convite do editor Caio Graco para escrever um romance depois de entregar a este a tradução de *Pergunte ao pó*, obra de John Fante. Lendo o texto introdutório que Paulo Leminski escreveu para a edição do livro do escritor americano, nos veio a seguinte pergunta: Arturo Bandini, o herói de *Ask the dust*, teria, de alguma maneira, influenciado o autor de *Distraídos venceremos* na criação de seu herói sem nome?

Vejamos como Leminski descreve o romance de Fante:

Retrato do artista quando jovem e tolo o bastante para se julgar o melhor escritor do mundo, *Ask The Dust* abre um movimento complexo no interior do seu processo. Afinal é a história das desventuras de alguém querendo ser um grande escritor: um relato sobre o próprio escrever, desvelando seu fazimento (FANTE, 1984, p. 8).

Bandini e o protagonista leminskiano parecem ter algo em comum: personagem “jovem e tolo” à procura de algo⁴⁸. Enquanto Bandini busca ser um escritor consagrado, o herói sem nome busca a sabedoria.

⁴⁶Afirmamos em nossa dissertação de mestrado: “O livro de Leminski não nos parece uma obra de vanguarda, como muitos costumam afirmar. O *Catatau* tratar-se-ia, na verdade, de uma abordagem ‘cômico-séria’, uma paródia da tradição vanguardista, e ele também poderia ser entendido como uma carnavalização e uma ‘tropicalização’ dos procedimentos de vanguarda europeus” (TOLEDO, 2014, p. 75-6).

⁴⁷ Sobre a relação de *Agora é que são elas* com a pós-modernidade, ver *A intertextualidade pós-moderna de Agora é que são elas* (MELLO, 2001).

⁴⁸ Sobre o herói romanesco e sua busca por “algo”, afirma Georg Lukács, em seu *A teoria do romance*: “Assim, a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo” (LUKÁCS, 2015, p. 60). Algo semelhante diz Claudio Magris: “O romance é com frequência a história de um indivíduo que busca um sentido que não há, é a odisséia de uma desilusão” (*apud* MORETTI, 2009, p. 1018).

Tendo em vista essas características dos personagens e da própria narrativa, *Pergunte ao pó e Agora é que são elas* poderiam ser classificados como “romances de formação”⁴⁹?

Segundo Massaud Moisés, o *Bildungsroman* pode ser definido como: “Modalidade de romance tipicamente alemã, gira em torno das experiências que sofrem as personagens durante os anos de formação ou de educação, rumo da maturidade” (MOISÉS, 1995, p. 63). Apesar de afirmar ser uma modalidade “tipicamente alemã”, Moisés aponta alguns romances brasileiros que teriam as características do *Bildungsroman*, entre eles *O Ateneu*, de Raul Pompéia e *Amar, Verbo Intransitivo*, de Mário de Andrade.

A respeito do *romance de formação*, comenta Mikhail Bakhtin (2001, pp. 219-220):

O próprio herói e seu caráter se tornam uma *grandeza variável* na fórmula desse romance. A mudança do próprio herói ganha *significado de enredo* e em face disso reassimila-se na raiz e reconstrói-se todo o enredo do romance. O tempo se interioriza no homem, passa a integrar a sua própria imagem, modificando substancialmente o significado de todos os momentos do seu destino e da sua vida. Esse tipo de romance pode ser designado no sentido mais amplo como *romance de formação do homem*.

Os romances de Fante e de Leminski também apresentam as experiências de jovens personagens e suas jornadas rumo à maturidade. A diferença entre os dois personagens é que, enquanto Bandini, um sujeito com dificuldades econômicas, tem seu aprendizado ao se deparar solitariamente com as agruras da vida adulta, o herói leminskiano, pobre professor de vestibulandos⁵⁰, segue seu caminho até a possível sabedoria com o auxílio

⁴⁹ Sobre o *romance de formação*, afirma Marcus Vinicius Mazzari (2018, p. 17): “Cumprasse assinalar, em primeiro lugar, que ‘formação’ não é um mero sinônimo para ‘cultura’, ‘instrução’, ‘erudição’ etc. Buscar sua ‘formação’ significa também buscar uma desenvoltura nos assuntos mundanos, fazer novas experiências, aproximar-se o máximo possível de uma (sempre inatingível, porém) ‘maestria de vida’. ‘Formação’ não significa, portanto, apenas adquirir novos conhecimentos, mas também redimensionar o já sabido, passar em revista, criticamente, as opiniões, os juízos e ‘pré-juízos’, conceitos e ‘pré-conceitos’, e, desse modo, estar inserido num processo de contínuas transformações.”

⁵⁰ “Naquele tempo, a vida andava muito cara. E eu fiquei pensando no que ia ser de Norma, de mim e do nenê, se tudo fosse depender apenas das escassas e esparsas aulas de matemática que eu dava a uns sonolentos vestibulandos em algumas tardes de sábado” (p. 150). Lembremos que o próprio Paulo Leminski foi professor em cursos pré-vestibulares. E em entrevista para o jornal *Nicolau*, em janeiro de 1989, disse Paulo Leminski: “Eu sou um professor frustrado. Acho que sou um professor no sentido em que consigo transmitir clareza, porque procuro clareza para mim, para as coisas que me interessam. Mas acontece que na mecânica da transmissão do saber há uma coisa muito incompatível com o meu lado contracultural, meio *hippie*, meio bandido. Acordar às 8 horas, em plena segunda-feira, para dar aula é incompatível comigo. Peguei toda uma bandidice meio boêmia, dos anos 70, que é um dado fundamental meu. Sou um bandido que sabe latim” (LEMINSKI, 1989, p. 7).

do professor Propp, auxílio que, ao final do romance, não conseguimos afirmar se foi de grande valia para o jovem rapaz.

É claro que essas aproximações que fizemos entre os dois romances e os dois personagens são meras especulações. Não conhecemos, por exemplo, nenhuma declaração de Leminski a respeito de qualquer ligação entre *Agora é que são elas* e *Pergunte ao pó*. Contudo, não nos parece descabido pensar que o trabalho tradutório possa, de uma maneira ou de outra, influenciar a obra de um escritor ou de um poeta.

Um exemplo interessante dessa relação entre tradutor e obra traduzida é o que Augusto de Campos chama de “intraduções”. Gonzalo Aguilar define essa forma de criação poética da seguinte maneira: “Os procedimentos básicos das intraduições são: o recorte de unidades arbitrárias (não-determinadas pelo marco original), o uso de critérios visuais, a interpretação mediante tipografias, a atribuição de novo título e o *pastiche*” (AGUILAR, 2005, p. 282). No livro *Despoesia*, encontramos uma seção inteira de “intraduções”, que vai da página 38 a 71. Um dos exemplos mais conhecidos desse tipo de poema tem o título de “sol de maiakovski” (CAMPOS, 1994, p. 70-71):

Augusto de Campos, em seu artigo “Maiakóvski, 50 anos depois”, explica assim a sua versão do poema maiakovskiano:

Gostaria de terminar estas evocações maiakovskianas com uma versão das últimas linhas do poema, na qual associei as vozes dos poetascantores de agora (Caetano Veloso [“gente é pra brilhar”], Roberto Carlos [“que tudo mais/ vá pro inferno”]) à voz do grande poeta russo, com a irreverência que a sua obra autoriza (CAMPOS, 2002, p. 167).

Os demais personagens de *Agora é que são elas* serão abordados em outros momentos deste trabalho, com atenção especial ao professor Propp, que analisaremos quando tratarmos da parodização das personagens históricas na obra leminskiana.

1.3 - A questão espaço-temporal

Outro aspecto que diferencia o *Agora é que são elas* do *Catatau* é a questão espaço-temporal.

No *Catatau*, observamos Cartésio vagando pela selva recifense em pleno século XVII. Essa localização espaço-temporal é fundamental para a composição da obra, posto que a história se passa num período em que realmente René Descartes estava vivo, o que poderia dar a impressão - equivocada, é claro - de estarmos diante de uma espécie (estranha) de “romance histórico”⁵¹. Vejamos o que Lukács diz a respeito de Walter Scott e seus romances históricos:

A inclusão do elemento dramático no romance, a concentração dos acontecimentos, a suma importância dos diálogos, isto é, do conflito imediato entre concepções opostas que se manifestam na conversação, têm íntima conexão com o empenho em figurar a realidade histórica tal como de fato ocorreu (LUKÁCS, 2011, p. 58).

Diferentemente do que afirma Lukács a respeito do romance histórico, no *Catatau*, não há diálogos, muito menos “conflito imediato entre concepções opostas”. Não há nele, enfim, nenhuma intenção de “figurar a realidade histórica”, pelo contrário, naquele romance leminskiano, tudo é distorcido, tudo é oculto e disfarçado sob grossas camadas de linguagem barroizante. Vejamos como o autor descreve a Vrijburg (como Olinda era chamada pelos holandeses) e sua flora e fauna:

⁵¹ Interessante citar a observação de Delmo Montenegro a respeito da relação do *Catatau* com o romance histórico: “Existem também alguns desvios históricos em relação ao (anti-herói) plurinomes Arciszewski que devemos investigar. MEU OBJETIVO NÃO É MOSTRAR LEMINSKI COMO UM DESCONHECEDOR DA HISTÓRIA. ISTO SERIA FALSO. MEU OBJETIVO É DEMONSTRAR QUE CATATAU NÃO É UM ROMANCE HISTÓRICO. APESAR DE OCCAM, DESCARTES, NASSAU, ARCISZEWSKI E MARCGRAF TEREM EXISTÊNCIA CONCRETA PARA A CIÊNCIA HISTÓRICA, ELES NUNCA, NEVER, JAMAIS, COABITARAM TEMPORALMENTE UM MESMO SITUS. A LEITURA CRÍTICA DO CATATAU PRECISA ANTES DE TUDO TER CONHECIMENTO DESSES FATOS. É PRECISO CONHECER O PANO DE FUNDO SOBRE O QUAL LEMINSKI CONSTRÓI SUA IMAGEM-PARÓDIA DA FISSURA PROVOCADA NO PENSAMENTO OCIDENTAL PELA ALTERIDADE DOS TRÓPICOS” (apud DICK, 2004, p. 266).

Estar, mister de deuses, na atual circunstância, presença no estanque dessa Vrijburg, gaza de mapas, taba rasa de humores, orto e zôo, oca de feras e casa de flores. Plantas sarcófagas e carnívoras atrapalham-se, um lugar ao sol e um tempo na sombra. Chacoalham, cintila a água gota a gota, efêmeros chocam enxames. Cocos fecham-se em copas, mamas ampliam: MAMÕES. O vapor umedece o bolor, abafa o mofo, asfixia e fermenta fragmentos de fragrâncias. Cheiro um palmo à frente do nariz, mim, imenso e imerso, bom. Bestas, feras entre flores festas circulam em jaula tripla — as piores, dupla as maiores; em gaiolas, as menores, à ventura — as melhores. Animais anormais engendra o equinócio, desleixo no eixo da terra, desvio das linhas de fato (p. 13).

Como nos esclarece Leminski, em nota de rodapé, em Olinda foi construído “o primeiro zoo e horto botânico só com plantas e animais tropicais” (p. 13). Sem essa informação histórica, jamais poderíamos afirmar que estaríamos lendo uma descrição de um zoológico, a despeito das referências ao “zoo e orto”, à “jaula”, às plantas e aos “animais anormais”. A linguagem utilizada no trecho citado confunde e encanta o leitor, que vai sendo levado pelo ritmo da prosa, pela rica sonoridade e pela sequência de imagens que vão se acumulando barrocamente umas depois das outras. Daí que não há nenhuma intenção documental nessa obra leminskiana e, portanto, nenhum “empenho em figurar a realidade histórica tal como de fato ocorreu”. A despeito desse esforço de “desrealização” praticado por Leminski, a localização espacial da narrativa, ou seja, o fato de sabermos que se trata de uma história transcorrida no Recife holandês, é determinante para a compreensão da obra. Por exemplo: a crítica carnavalizada leminskiana à racionalidade europeia encontrada no livro só é possível com a criação do personagem Cartésio e seu convívio conflituoso com o Brasil ainda quase selvagem do séc. XVII.

Quanto ao *Agora é que são elas*, neste a história se passa aparentemente num tempo não determinado, “indefinido”, como afirmou Boris Schnaiderman:

Ora, qual pode ser o tempo numa realidade que se anula? Por isto mesmo, torna-se muito difícil indicar um esquema temporal para a “ação”. Na leitura ora se avança para um futuro, ora se recua, ou o deslocamento parece circular, mas é sobretudo indefinido [...] (*apud* LEMINSKI, 1992, p. 166).

A despeito da aparente indefinição temporal, há, contudo, uma informação encontrada no texto que demarca a posição temporal da narrativa: a passagem do cometa Halley em 1986.

— Não estou falando de você, ela se afastou. Estou falando do cometa.
 — Cometa? Que cometa?
 — Quer ser astrônomo e não sabe? O cometa Halley vem aí!
 Claro, claro, como é que eu podia ter esquecido? O Halley voltava em 1986 (p. 137).

Curiosamente, a despeito de o herói dizer que havia se esquecido da passagem do cometa, encontramos, na p. 16, ou seja, muito antes dessa conversa com a Norminha, uma rápida menção ao Halley: “(...) me resignar com a evidência gritante de que aquilo fosse o que era, a queda do império, a passagem do cometa Halley, o primeiro lugar na lista dos sucessos, uma bobagem dessas qualquer”.

Outra passagem do livro, muito curiosa e intrigante, em que o cometa Halley é mencionado, encontra-se na seção 29 do cap. 31. O texto é enigmático, não sabemos, por exemplo, o que o narrador quer significar quando diz: “Vai, Halley, vai fazer o que tem que ser feito” (p. 161). Afinal, o que o Halley tinha que fazer? Qual era a sua missão? E, na mesma página, diz o narrador: “Vinda, vida e vitória a ti, cometa, vai e justifica a existência de toda a matéria! Nem que seja por um instante, mesmo que seja já!”. Novamente, o narrador convoca o Halley para realizar alguma coisa sobre a qual não temos conhecimento, como se o cometa estivesse destinado a cumprir algo grandioso, algo que só o narrador parece saber. Finalmente, observe-se que, no último trecho citado, há duas citações. A primeira delas (“Vinda, vida e vitória”) refere-se à famosa frase atribuída ao romano Júlio César: “Veni, vidi, vici”. A segunda (“mesmo que seja já!”) parece ser uma referência a uma passagem do poema “Canção do exílio”, de Casimiro de Abreu, conforme observou Boris Schnaiderman em texto já mencionado (*apud* LEMINSKI, 1992, p. 168). A passagem do poema é a seguinte: “Se eu tenho de morrer na flor dos anos,/ Meu Deus! não seja já”.

Com relação ao espaço, tudo acontece, basicamente, na casa da festa e no consultório de Propp, dois locais também sem uma determinação espacial precisa, podendo ambos estarem em qualquer cidade do Brasil.

No trecho a seguir, temos o endereço do consultório com o nome da rua e o número da casa, mas não há nenhuma referência à cidade ou ao estado em todo o romance: “Em troca, o que é que me dava em troca? Se quiserem chamar de amor essa falta de sono, sigam em frente e dobrem a esquina. O consultório fica na Rua 3 de Outubro, 894” (p. 87). Porém, curiosamente, algumas páginas depois do trecho supracitado, lemos:

Quem mandou ouvir conselhos de amigos, conhecidos e desconhecidos, que diziam maravilhas dos métodos de Propp? Quem mandou tomar nota do telefone do consultório. Quem mandou marcar um encontro (a palavra não era consulta). Quem mandou eu apertar a campainha da 27 de Setembro, 894.

Quem mandou? Socorro! (p. 97).

Afinal, o consultório de Propp fica na “27 de Setembro, 894” ou na “3 de Outubro, 894”? Mais uma indeterminação em meio a tantas indeterminações deste romance em que impera o *nonsense*.

O mais interessante, na passagem da p. 97, é a repetição da expressão “quem mandou”. Esta expressão indica, ao mesmo tempo, o óbvio arrependimento do herói em travar contato com Propp e também a sua incapacidade de tomar decisões como um sujeito autônomo.

Outro detalhe que nos chamou a atenção nos dois trechos mencionados foram as sugestões de datas: “27 de Setembro, 894” e “3 de Outubro, 894”. Estaria Leminski brincando novamente com o leitor e deixando uma indicação cifrada do que poderia ser a data final da escritura do romance: 27/09/1984 ou 03/10/1984? Como já dissemos, o romance foi escrito entre março e setembro de 1984. Teria Leminski atrasado um pouquinho a finalização do livro e entregado sua obra apenas em outubro?

Se, no *Catatau*, um determinado momento da história brasileira é livremente ficcionalizado, no *Agora é que são elas*, a localização espaço-temporal serve apenas como mais um elemento confusionista do romance. Afinal, não sabemos se a casa onde ocorre a festa realmente existe ou se é um produto da imaginação do protagonista⁵²; e, quando este volta para a casa onde aconteceu a festa, descobrimos, ao mesmo tempo que o herói, que a festa ainda não havia acontecido, pelo menos segundo o mordomo da casa⁵³.

⁵² Numa passagem bastante interessante do livro, o narrador, ouvindo os convidados da festa conversarem, diz: “Às vezes parecia estar contando um filme, algumas frases pareciam pessoais, num dado momento pensei ouvir Norma dizer: e o tolo imaginou que já tinha começado, imaginem, um dia *antes* da festa começar. Todos riram. Menos eu” (p. 49). No trecho, sugere-se que Norma se refere ao herói e que este acredita ter participado de uma festa que, aparentemente, ainda não havia acontecido.

⁵³ A personagem do mordomo é apenas um dos muitos clichês utilizados com intenção paródica, ou seja, com função criativa. Eis um excerto interessantíssimo: “Pensei, já quase suando. E se for ‘você sabe com quem está falando?’// E que tal seu coração diante de um ‘fuja enquanto é tempo, tudo foi descoberto’? Insuportável imaginar um ‘desculpe, foi engano’” (p. 13-14). As expressões-clichê são colocadas entre aspas, evidenciando a intenção do autor em utilizar materiais pouco “nobres”, como os chavões e os lugares-comuns, na sua prosa paródica e inventiva. O uso desses *detritos linguísticos* nos recorda a obra de Kurt Schwitters, sobre a qual comenta Haroldo de Campos: “O despejo linguístico – esse amontoado residual de frases feitas, locuções dessoradas, ecos memorizados de anúncios, citações, convenções sentimentais, expressões de etiqueta, lugares comuns coloquiais etc. – também assumia o aspecto de um material a ser reencontrado e devolvido ao mundo novo do poema” (CAMPOS, 1977, p. 36).

Ou seja, no *Agora é que são elas*, a representação do tempo e do espaço não tem praticamente nenhum compromisso com a fidelidade documentária e nem possui qualquer intenção de produzir ilusão de verossimilhança. O que nos remete às palavras de Anatol Rosenfeld em seu “Reflexões sobre o romance moderno”, em que ele afirma:

[Na arte moderna] espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas. (...) [A arte moderna] Trata-se, antes de tudo, de um processo de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum (ROSENFELD, 1976, p. 81).

Aliás, diga-se, este romance leminskiano possui um clima de *nonsense*⁵⁴ típico de certa ficção do século XX, na qual é dramatizada uma confusão entre realidade e sonho, fato e fantasia. Analisando o *nonsense* nos *limericks* e na obra de John Lennon, traduzida por Paulo Leminski, diz o poeta curitibano no texto “Lennon rindo”: “Ora, só o sentido pode ser traduzido. O sem-sentido é opaco como uma escultura abstrata, um passo de dança ou um *happening*, coisas que só significam a si mesmas” (LEMINSKI, 2011, p. 257). E Augusto de Campos, tradutor de Lewis Carrol⁵⁵, lembra que “quando disseram a john lennon/ que a sua prosa lembrava o *ulysses*/ ele respondeu/ que nunca tinha lido joyce/ sua única influência literária era/ lewis carrol” (CAMPOS, 2020, p. 128).

A despeito de todas as diferenças, a casa do *Agora é que são elas* remete-nos ao conto “Casa tomada”⁵⁶, incluído na coletânea de contos *Bestiário*, de Julio Cortázar, um dos principais autores do “realismo mágico” e também do chamado *boom* da literatura latino-americana⁵⁷. Se, na história de Cortázar, a casa “expulsou” seus dois habitantes, na casa inventada por Leminski uma mulher morre e ressuscita, uma menina fala com

⁵⁴ Além do clima de nonsense, encontramos, no livro, vários diálogos que também poderíamos classificar como *nonsenses*. Um exemplo: “— Para que é atinar outro siso nem conceito? Agora creio o que diz aquele prócer, que o ventre achou o engenho, e a carência é mestra” (p. 143). Aliás, o *Catatau* também é recheado de longos trechos de puro *nonsense*, como o seguinte: “Um dia isto será apenas capítulo na história da repressão escrita numa catacumba das cidades futuras por netos, de renato não feitos, recebendo todo esse eco. O cão do lado de cada palavreado isca os pêlos do pegador de arrepio, pau de sebo onde ninguém sobe de surpresa” (p. 128). Analisamos, em nossa dissertação de mestrado (TOLEDO, 2014, p. 79), essa passagem do *Catatau*, em que se menciona, dissimuladamente, o método de tortura chamado “pau-de-arara”.

⁵⁵ Ver “Lewis Carrol: homenagem ao nonsense” (CAMPOS, 2020, pp. 121-140).

⁵⁶ Sobre o conto cortazariano, ver “Estranhas presenças” (ARRIGUCCI JR., 1999, pp. 23-28).

⁵⁷ Sobre o *boom* latino-americano, ver “América Latina: contra-boom da poesia” (CAMPOS, 2020, pp. 161-171).

extraterrestres, um casamento acaba em briga generalizada⁵⁸ e um homem ameaça dizer uma palavra que detonaria uma bomba implantada em sua cabeça⁵⁹. Ou seja, tanto na obra de Cortázar quanto na de Leminski, ocorre claramente uma subversão da lógica racionalista. Davi Arrigucci, em *O escorpião encalacrado*, ao comentar as semelhanças entre o Teatro do Absurdo e a obra cortazariana, afirma:

Também a narrativa cortazariana, historicamente paralela, tem uma série de pontos em comum com esse Teatro: o próprio absurdo; a valorização do irracional, a visão de uma realidade múltipla e caótica, com regiões escuras e indevassáveis, irreduzível ao pensamento conceptual que procura encerrá-la num sistema fechado, unitário e coerente; a exploração de recursos como o *nonsense*, a paródia, a ironia, enfim, a cerrada crítica da linguagem, o cerne antiliterário (ARRIGUCCI JR., 1973, p. 106).

Muitas dessas características apontadas pelo crítico podem ser facilmente observadas também na obra leminskiana, tais como a “valorização do irracional”, o uso do *nonsense* e da paródia, e a “cerrada crítica da linguagem”, crítica que, no *Agora é que são elas*, é feita sempre com muito humor e constante metalinguagem: “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” (p. 118).

A casa inventada por Leminski, aquela que transforma tudo em “ruínas da realidade”⁶⁰, nos lembra também o filme *O anjo exterminador*, de Luis Buñuel, no qual um grupo de pessoas ricas e sofisticadas, reunidas em uma mansão, acaba, sem nenhuma

⁵⁸ A cena da briga no casamento do herói com Norma (pp. 108-109) nos remeteu à tradição carnavalesca que Bakhtin denominou de “murros nupciais”, segundo a qual, durante o casamento, uma pessoa poderia dar socos em outra sem que esta pudesse devolver os golpes. Esclarece o teórico russo: “O costume dos murros nupciais encontra-se entre os ritos de tipo carnavalesco (está associado à fecundidade, à virilidade, ao tempo). *O rito atribui o direito de gozar de certa liberdade, de empregar certa familiaridade*, o direito de violar regras habituais da vida em sociedade” (BAKHTIN, 1996, p. 174). É claro que, no romance de Leminski, não ocorre exatamente a reprodução daquela tradição renascentista, mas o clima carnavalesco, o humor rebaixador da seriedade oficial é facilmente observado no *Agora é que são elas*: “O padre pulou como um tigre, e gritou para o sacristão: / — Protege o Santíssimo, o cibório, o ostensório, o turíbulo, 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. 109).

⁵⁹ Naquele início dos anos 1980, a ameaça nuclear ainda era real, posto que ainda vivíamos os estertores da Guerra Fria, e Paulo Leminski, por meio do humor, transformou o medo em riso: “[O homem] Tem uma idéia fixa. Meteu na cabeça que o Pentágono implantou uma microbomba atômica no interior do seu cérebro, um pouco abaixo do cerebelo. E lá está ela, esperando para ser acionada. Está certo que a guerra atômica vai começar com a explosão da bomba que carrega em seu cérebro. A bomba será imediatamente detonada no momento em que disser *uma determinada palavra*, evidentemente que não diz qual. Se disser, a vibração exata daquelas consoantes e vogais ativa o mecanismo da bomba, e o mundo vai pelos ares, a começar pelo cogumelo que se levantará da sua cabeça” (p. 47).

⁶⁰ “Esqueci completamente aquela casa monstruosa, onde todas as coisas reais sempre acabavam se transformando em cerimônias. Em ruínas da realidade” (p. 103).

razão plausível, impossibilitado de sair de onde estava. O aprisionamento durante vários dias produz a degradação física e moral dos convivas. Esse clima surreal do filme de Buñuel e a figuração da degradação da burguesia assemelham-se muito a certos trechos do *Agora é que são elas*, como, por exemplo, o episódio do “sacrifício” (pp. 66-67), em que os abastados participantes da festa, tanto homens como mulheres, participam de uma espécie de estupro coletivo, cuja vítima é Norma, a mulher que morre “toda a primeira sexta-feira do mês” (p. 68), mas volta a ressuscitar.

O sacrifício de Norma nos remete a outra obra de Cortázar, o conto “Instruções a John Howell”, do livro *Todos os fogos o fogo* (CORTÁZAR, 2011, p. 107-121). Em resumo, o conto é a história de um homem, Rice, que está num teatro para assistir a uma peça e é obrigado a participar como personagem dessa peça no papel de John Howell. Depois de receber instruções de três homens, Rice, contrariado, entra no palco contracenando com Eva, outra personagem da peça. Num determinado momento, Eva murmura para Rice: “Não deixes que me matem.” Afirma Davi Arrigucci Jr. sobre o conto cortazariano: “Trata-se de um jogo sem nenhum sentido, que não aponta para nada, pois é um jogo já jogado, cujo resultado se conhece de antemão: um absurdo ritual de sacrifício, maquinalmente repetido” (ARRIGUCCI JR., 1973, p. 196). Da mesma forma que Eva era aparentemente morta em todas as noites de espetáculo, Norma também era assassinada “toda a primeira sexta-feira do mês” (p. 68). Qual era o sentido desses “sacrifícios” humanos? Não sabemos. Afinal, tudo é um “jogo sem nenhum sentido”. Rice foge sem destino pelas ruas de Londres tentando se convencer de que não tinha nenhuma culpa pela provável morte de Eva: “Mas não tenho nada a ver com isso.” E o herói sem nome participa do sacrifício de Norma, mas depois eles se reencontram, fazem sexo e quase se casam. Arrigucci afirma que “Rice, ao abandonar o teatro, está tão enredado no absurdo quanto estava no palco” (1973, p. 198). O herói leminskiano também não escapa do absurdo, esteja ele na casa, assistindo ao sacrifício de Norma; ou conversando com uma menina que fala com extraterrestres; ou, ainda, esteja ele no consultório de Propp, onde o método do “professor” é transformado numa maneira de alcançar a vida eterna.

Essa aproximação apenas cogitada entre *Agora é que são elas* e a obra de Cortázar pode suscitar a pergunta: o romance de Leminski teria características do gênero maravilhoso? Tzvetan Todorov, em seu *As estruturas narrativas*, faz a seguinte distinção entre estranho e maravilhoso:

Se ele [o leitor] decide que as leis da realidade permanecem intatas e permitem explicar o fenômeno descrito, dizemos que a obra pertence ao gênero do estranho. Se, ao contrário, ele decide que se deve admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso (1969, p. 156).

No *Agora é que são elas*, certamente as “leis da realidade [não] permanecem intatas” e nós, leitores, se quisermos compreender a *lógica* da obra leminskiana, devemos, sim, “admitir novas leis da natureza”. Portanto, considerando essa diferenciação apontada por Todorov, a obra de Leminski se aproximaria do maravilhoso. Por outro lado, também afirma o linguista franco-búlgaro que, no maravilhoso, “os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens nem no leitor implícito” (TODOROV, 1969, p. 160). Porém, não é exatamente isso o que ocorre no *Agora é que são elas*. O *herói sem nome* reage, sim, ao absurdo que envolve a casa e seus frequentadores, tanto que ele afirma ser a casa um “monstruoso mecanismo”: “ESTA FESTA E ESTA CASA É UMA MÁQUINA, UM MONSTRUOSO MECANISMO QUE SE TRANSFORMA E TRANSFORMA O REAL EM CERIMÔNIAS” (p. 91).

Maravilhoso, estranho, fantástico⁶¹?

Para a fruição e compreensão da obra leminskiana, o que menos importa é fixá-la num gênero⁶². Como o próprio Leminski disse a respeito da literatura de Samuel Beckett, e que poderia valer também como comentário à sua própria obra, a prosa do escritor irlandês é “um desses híbridos, típicos da modernidade” e que só são chamados de

⁶¹ Em um artigo publicado nos anos 1940 denominado “Surrealismo no Brasil”, Antonio Candido se utiliza da terminologia “super-realismo” que, segundo o crítico, compreenderia “não só a variação francesa do Surrealismo, como todos aqueles processos literários consistentes em violentar a contingência física e romper o nexo lógico” (CANDIDO, 2011, p. 95). Afirma também Candido que o “super-realismo é uma tendência irracionalista constante do espírito ocidental desde os fins do século XVIII” (2011, p. 96). Essas características do “super-realismo” apontadas por Candido, o rompimento com o “nexo lógico” e a “tendência irracionalista”, estão presentes, como vimos, tanto na obra de Julio Cortázar quanto na de Paulo Leminski. Como o termo “super-realismo” nos remete necessariamente ao surrealismo, lembramos do ensaio de Décio Pignatari, publicado em 1998, “Metáfora: barroco, surrealismo, Rosa”, em que ele, nas últimas linhas do texto, afirma ironicamente: “O surrealismo não ‘pegou’ por aqui porque o país é surrealista, disse eu há mais de duas décadas. E acho que o bem disse” (PIGNATARI, 1998, p. 106).

⁶² Sobre a questão dos gêneros literários, Arrigucci cita um texto de Cortázar em que este defende a integração de todos os gêneros numa “obra poética *total*, que abraza simultaneamente formas aparentes como el poema, el teatro, la narración” (*apud* ARRIGUCCI JR., 1973, p. 51). Comenta ainda Arrigucci: “A justificativa [de Cortázar] para o não-reconhecimento ou para a visão demolidora dos gêneros literários, reside sempre para o autor na origem comum dos seus próprios textos: todos eles representariam o *testemunho de um estranhamento* diante da realidade, tornando-os um mesmo instrumento poético de busca do real” (ARRIGUCCI JR., 1973, p. 51). Ainda a respeito do gênero literário, ver WELLEK; WARREN, 1971, pp. 285-300.

híbridos porque o “sistema de gêneros” ainda vigora na mente do “público médio” (*apud* BECKETT, 2004, p. 153).

Enfim, a despeito de não haver aqui nenhuma intenção de rotular o romance leminskiano, não deixa de ser curioso pensar o *Agora é que são elas*, uma obra que é primordialmente uma grande paródia à *Morfologia do conto maravilhoso*, como um romance que guarda semelhanças com o gênero... *maravilhoso*.)

2 - Semelhanças

As semelhanças entre o *Catatau* e *Agora é que são elas* estariam especialmente representadas em três características: 1) a utilização de personagem histórico de maneira cômica e paródica (René Descartes e sua filosofia, no *Catatau*; Vladimir Propp e sua *Morfologia*, em *Agora é que são elas*); 2) o aproveitamento estético da cultura popular⁶³; 3) e o fato de ambas as obras – além de combaterem, por meio especialmente do “riso alegre”⁶⁴, todo tipo de opressão – serem movidas por um mesmo “desejo de liberdade”, como procuraremos demonstrar.

2.1 - Personagem histórica parodiada

A paródia e o humor carnavalescente parecem-nos ser duas características que aproximam o *Catatau* do *Agora é que são elas*. Em ambas as obras, tudo é inversão paródica e tudo o que se lê está transfigurado por espelhos deformantes, capazes de ludibriar nossos sentidos e nossa razão.

Uma clara semelhança entre *Agora é que são elas* e *Catatau* é a utilização de personalidades históricas como protagonistas das obras. No *Catatau*, temos o filósofo René Descartes. No *Agora é que são elas*, o folclorista Vladimir I. Propp é o psicanalista do herói do romance. E, em ambos os livros, não há nenhum respeito à verossimilhança. Os dois personagens, Descartes e Propp, ao serem retratados parodicamente, constituem-se como reflexos deformados daqueles sujeitos empíricos.

⁶³ Em nosso trabalho, não faremos diferenciação entre cultura de massa e cultura popular. Portanto, manifestações culturais como provérbios e *rock and roll* serão ambas consideradas por nós como “cultura popular” em oposição à chamada cultura erudita. Sobre os conceitos de “cultura de massas” e “cultura popular”, ver o Cap. II do livro *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*, de Ecléa Bosi (1986, pp. 63-93). Ver também o cap. “Cultura de massa e ‘níveis’ de cultura”, de Umberto Eco, em *Apocalípticos e Integrados* (1970, pp. 33-67).

⁶⁴ Mikhail Bakhtin sentencia: “Todo caráter determinado e acabado, acessível à época, era em certa medida cômico, pois era, afinal, limitado. O riso era alegre, porque toda determinação limitada (e portanto todo acabamento) dava origem, ao morrer e decompor-se, a novas possibilidades” (BAKHTIN, 1996, p. 400).

No *Catatau*, o discurso filosófico cartesiano é parodiado ao longo de todo o romance. Observemos estes trechos da obra leminskiana:

ergo sum, aliás, Ego sum Renatus Cartesius, cá perdido, aqui presente, neste labirinto de enganos deleitáveis (...) (p. 13)

Duvido se existo, quem sou eu se este tamanduá existe? (p. 18)

Só digo besteiras. Isso é pensar? Um gênio maligno impele seu rebanho de ovelhas negras, de pensamentos tortos nos campos do meu discernimento, é o xisgaraviz, um azogue. (p. 26)

Em nossa dissertação de mestrado (TOLEDO, 2014, p. 92), ao comentar as passagens acima, observamos que o famoso “cogito ergo sum” é substituído pelo “ergo sum, aliás, Ego sum”. Por sua vez, Cartésio está perdido no “labirinto de enganos deleitáveis”, com seu cérebro formigando por causa de um tamanduá que, inacreditavelmente, existe. Devido a isso, o “filósofo das ideias claras” acaba por duvidar (dúvida hiperbólica?) se realmente existe. Nesse meio tempo, um certo “gênio maligno” faz com que Cartésio, perseguido por “pensamentos tortos”, diga “besteiras”.

A primeira vez em que Propp é citado no *Agora é que são elas*, o humor paródico e metalinguístico já é imediatamente percebido:

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 (p. 13).

Se o narrador não poderia estar presente e, no entanto, está, então nosso herói-narrador acaba por violar as “normas” proppianas, rindo delas e de toda a teoria do pensador russo. (Mas, é claro, o *Agora é que são elas* não é uma “fábula de magia”, daí que a lógica proppiana jamais poderia funcionar dentro da estrutura narrativa criada por Paulo Leminski⁶⁵.)

⁶⁵ É interessante e importante citar a justificativa de Haroldo de Campos para a aplicação da teoria proppiana à análise de *Macunaíma* desenvolvida no seu livro *Morfologia do Macunaíma*: “No caso do *Macunaíma*, a pertinência do método de Propp se impõe como hipótese de trabalho. Embora se trate de uma obra de invenção literária (e de singular e marcante invenção), tem como substrato basilar o cânon da fábula que Mário, como estudioso do folclore, depreendeu à maravilha (senão teoricamente, na prática do seu texto)” (CAMPOS, 2008, p. 65). Se a obra andradiana “tem como substrato basilar o cânon da fábula”, *Agora é que são elas* dialoga com a tradição da moderna prosa de ficção ocidental, sendo, portanto,

Mais um exemplo da forma paródica pela qual Leminski trata a obra proppiana encontra-se na p. 27, onde o narrador afirma que o folclorista russo escrevera um romance (“Seu principal romance, porém, que merda!, ainda não saiu à luz.”). Esclarece, ainda, o narrador: “É a ‘Morfologia do Conto Maravilhoso’, admito, um nome um pouco abstrato para uma obra de ficção.” Aqui, o trabalho teórico de Propp transforma-se em algo pertencente ao universo ficcional, ou seja, ao universo da invenção e não da verdade científica.

Voltaremos a analisar mais detidamente o personagem Propp no próximo capítulo, quando abordaremos a questão da parodização da morfologia proppiana.

2.2 - Cultura popular

Um importante aspecto que aproxima os dois romances leminskianos é a utilização de elementos da cultura popular⁶⁶, como a gíria, os clichês, o calão, o provérbio e o ditado⁶⁷. No *Agora é que são elas*, verificamos também referências à canção popular (nacional e internacional), ao cinema e a algo que nos parece muito típico daquele início da década de 1980, o universo da ficção científica⁶⁸ representado, no romance de Leminski, pela personagem Norminha e seu “relacionamento” com os extraterrestres.

estruturalmente muito diverso das fábulas estudadas por Propp ou daquelas que serviram de fonte ao *Macunaíma*.

⁶⁶ No artigo “O povo sabe o que diz”, publicado em 1977 no *Diário do Paraná*, Leminski faz as seguintes afirmações: “No terreno da língua, o povo (o proto-poeta) é soberano, campeão absoluto. Joyce não dava pra saída. E sabia-o. O ‘Finnegans Wake’, com toda a sua sofisticação, é uma obra, em termos de língua, profundamente ‘popular’ pelo vasto e amplo uso que Joyce faz de ditos populares, expressões pitorescas, ditados, etc. [...] A grande inventividade (aquela que compromete a linguagem) está no povo. É só saber ver. Escutar. Aprender. [...] O povo não é acadêmico. E, muitas vezes, não é figurativo. Isto é: não é discursivo. O povo analógico. O povo ideogrâmico. O povo como inventor [...] A necessidade de síntese do povo, que é de ordem prática, e a necessidade de síntese do artista de vanguarda, que é de ordem estética, são irmãs” (LEMINSKI, 1977, p. 6). Essa defesa da linguagem popular realizada por Leminski se baseia claramente no arsenal teórico dos poetas concretos, desde a menção a James Joyce (um dos autores do “paideuma” concreto), passando pela ideia de invenção (“povo como inventor”), e por conceitos como “analógico”, “ideogrâmico” e “proto-poeta” (este último termo podendo remeter às *Galáxias* haroldianas, em que se lê: “o povo é o inventa-línguas”). Sobre esse artigo de Leminski, ver MORAES, 2016, pp. 97-98. Paulo Leminski realizou a tradução de um trecho do *Finnegans Wake* para o jornal *Nicolau* em 1988. Sobre esse trabalho tradutório, escreveu o poeta: “Traduzir o *Finnegans Wake*, como sempre, é uma aventura constante.// Impossibilidades.// Barreiras intransponíveis.// Desafios.// Não se pode traduzir só significados.// Tem-se que traduzir também O SIGNIFICANTE” (LEMINSKI, 1988, p. 20).

⁶⁷ Afirma Ecléa Bosi: “Os ditados, frases de sabedoria, são necessários à medida que reduzem situações difíceis ao contexto do já conhecido, da tradição. Quanto aos provérbios, são sistemas de referência que organizam a percepção do mundo no plano emocional e racional, significando para os que os vivenciam uma verdade sintética, sabedoria e apoio” (BOSI, 1986, p. 64).

⁶⁸ Boris Schnaiderman também observa o influxo da ficção científica no romance de Leminski: “Assim, de um jogo de esconde-esconde com o leitor, em torno de uma realidade que se anula, o romance nos introduz

Citemos um trecho da nossa dissertação sobre o *Catatau*, em que tratamos da cultura popular e de sua fusão com o erudito na obra leminskiana:

O *Catatau* também se alimenta da cultura popular e, até por esse motivo, Paulo Leminski, como já nos referimos anteriormente, chama seu livro de "pororoca" (LEMINSKI, 1992, p. 174), mistura de Poesia Concreta (tradição erudita) e "Tropicália baiana" (cultura *pop*). Esse *mix* de erudição e cultura popular é muito evidente em todo o *Catatau*, como no trecho a seguir, repleto de trocadilhos: "Mil são outros quinhentos, seiscentistas como nós, similia omnibus curantur!" (LEMINSKI, 1989, p. 116). Temos, na mesma frase, expressão popular ("são outros quinhentos") e texto latino ("similia omnibus curantur"), o alto e o baixo se entrecrocando e produzindo continuamente novas possibilidades de leitura (TOLEDO, p. 76, 2014).

Quanto ao *Agora é que são elas*, as referências ao universo da cultura popular aparecem logo na pequena apresentação do livro, em que a cantora de *jazz* Ella Fitzgerald e os compositores LeGrand, Gimbel, Bacharach e David são mencionados. E, nessa mesma apresentação, Paulo Leminski cita a canção romântica *A house is not a home*. Teria o autor se referido a essa canção apenas para fazer uma brincadeira com o leitor que, logo no início do romance, depara com uma casa que não sabemos se realmente existe ou se é apenas produto da imaginação do protagonista? Nessa casa ocorreu uma festa que, na verdade, aparentemente ainda não havia acontecido:

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* (p. 23).

Ella Fitzgerald é mais uma vez citada no livro, agora juntamente com a banda de *rock* Rolling Stones, numa cena em que o protagonista, tentando lembrar-se de fatos ocorridos na festa, diz: "Seriam os Stones ou Ella, como lembrar, tantas bucetas depois, como evitar este ponto de interrogação?" (p. 11). No excerto, observamos três elementos bastante frequentes em todo o livro: a música popular (Stones, Ella), o calão ("bucetas")

numa ficção científica mais puxada a Alfred Bester que a Ray Bradbury, mas também com evidentes repercussões das malukeiras de Spielberg" (*apud* LEMINSKI, 1992, p. 166).

e a metalinguagem⁶⁹ (o que não se pode evitar, é duplamente representado: primeiramente, como signo verbal [“ponto de interrogação”], depois, como sinal gráfico [“?”]).

Outras menções à música popular podem ser observadas, como no trecho em que o autor parodia a famosa canção “Ronda”, composta por Paulo Vanzolini: “[...] e assim por diante até aquela cena de sangue num bar da Avenida São João [...]” (p. 40). Aliás, o longo período de que faz parte esse trecho do romance é um comentário, um tanto machista, sobre a relação do herói com Norma Propp e sobre o amor. Citemos o trecho que vai do início do período até o final da passagem já mencionada:

Quem não sabe, no fundo, amor é invenção do coração da mulher, que ela tenta vender para o primeiro que aparecer e o seguinte, e o seguinte, e o seguinte, e assim por diante até aquela cena de sangue num bar da Avenida São João (...).

Poderíamos resumir as ideias do herói da seguinte maneira: o amor, que provoca desgraças (“cena de sangue”) é uma invenção da mulher que, além de inventá-lo, ainda o *vende*, e não somente para um homem, mas para vários, como se ela fosse uma mercadora de infortúnios e o homem, a sua inocente vítima. Posteriormente, falaremos mais sobre o machismo⁷⁰ do herói-narrador.

A música popular é também mencionada na seguinte passagem, em que uma banda de *rock* norte-americana dos anos 1960 é citada: “E eu senti uma dor no peito como se meu coração tivesse sido atravessado por um agudo da vocalista dos Big Brothers and The Holding Company” (p. 157). O *herói sem nome* descreve essa sensação de dor após

⁶⁹ Outra das várias ocorrências de metalinguagem no *Agora é que são elas* encontramos nesta passagem: “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). A palavra “romance” ganha, no trecho, uma clara ambiguidade, podendo significar também o gênero literário ao qual se poderia inserir o *Agora é que são elas*. Mais um exemplo de humor metalinguístico, lê-se no seguinte trecho, em que dialogam Propp e o *herói sem nome*: “— 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). No excerto, o vocábulo “Norma” também pode se referir às normas, no caso, gramaticais, que regulariam a forma gramaticalmente correta da frase produzida por Propp.

⁷⁰ Sobre a questão do feminismo, assim se manifestou Paulo Leminski em entrevista para o jornal *Nicolau*, em janeiro de 1989: “Eu me considero feminista no sentido em que sinto que o ser humano só vai atingir a sua plenitude a partir do momento em que as duas ‘metades do céu’ (o homem e a mulher, para os chineses) atingirem a harmonia. Já num feminismo agressivo, de quebrar o pau, sair às ruas – até compreensível naquele momento de Betty Friedan –, essa harmonia me parece mais complicada, porque as mulheres estariam negando o seu próprio jeito de jogar o jogo” (GUIMARÃES, 1989, p. 6).

ter lido o bilhete de Norma Propp anunciando a sua fuga com Bernardo (ver p. 157). Aquele “agudo” atravessando um coração dolorido é uma imagem propositadamente *kitsch*, mas de um *kitsch* “crítico”, como aponta Haroldo de Campos (1977, p. 198):

Para mim, o essencial aqui é o fator *crítico*. Quando certos artistas de hoje repropõem um estilema arrancado do *Kitsch* em contexto diverso, operam um *ato crítico*, e por esta tomada de consciência se afere sua atitude criativa e sua capacidade de conferir informação original ao lugar comum.

Outra referência à música popular encontra-se na página 113, quando o herói narrador revela seu sentimento ao ouvir a Norma da festa cantar:

Até um sujeito meio vazio que nem eu sentia vontade de ir para o céu, se é que já não estava lá, quando ouvia Norma, naquilo:

Cold,
No, I won't believe your heart is cold,
Maybe he is just afraid
To be broken again...

O trecho da letra em inglês pertence à canção “Watch what happens”, de autoria de Tony Bennet. A canção foi gravada por Ella Fitzgerald e é por isso que Norma a canta, já que ela, como vimos, é uma espécie de *cover* da cantora americana.

Finalmente, temos o seguinte trecho: “Daqui não saio, daqui ninguém me tira, refleti, pescando um morango daquela enorme taça de nata” (p. 126). Esta passagem refere-se à famosa marchinha de carnaval, composta, em 1950, por Paquito e Romeu Gentil, chamada “Daqui não saio”. Eis os versos iniciais da canção: “Daqui não saio/ Daqui ninguém me tira/ Onde é que vou morar/ O senhor tenha paciência/ De esperar”.

O livro *Distraídos venceremos* é dedicado a Alice Ruiz, companheira de Leminski, e também “Para Antonio Cicero, Arnaldo ‘Titã’ Antunes e – sobretudo – para Itamar Assumpção” (LEMINSKI, 2013, p. 169). Além de Alice e Cicero, ambos letristas, Arnaldo é músico e poeta, e Itamar foi um dos principais cancionistas da sua geração.

Em seu livro de poemas, *Caprichos & relaxos*⁷¹, Leminski escreve, a título de apresentação: “Aqui, poemas para lerem, em silêncio, o olho, o coração e a inteligência.

⁷¹ Sobre o livro, comenta Fabrício Marques: “*Caprichos e relaxos* é uma boa amostra da multiplicidade de interesses de Leminski, sob a forma de poemas assemelhando-se a frases de parachoque de caminhão, grafites, hai-kais, versos epigramáticos, poemas concretos e textos semióticos” (MARQUES, 2001, p. 19). Sobre *Caprichos & relaxos*, ver também Dantas (1986, pp. 49-51).

Poemas para dizer, em voz alta. Poemas, letras, lyrics, para cantar. Quais, quais, é com você, parceiro” (LEMINSKI, 2013, p. 27). Interessante ler o convite feito ao leitor-“parceiro” para a sua participação no livro, incitando-o não só a ler, mas, quem sabe, a musicar os *poemas-lyrics*.

Em *Distraídos venceremos*, essa convocação à participação se repete novamente numa nota de rodapé ao poema “para que leda me leia” (LEMINSKI, 2013, p. 206), que diz: “Este poema já foi musicado duas vezes. Uma por Moraes Moreira, outra por Itamar Assumpção. Que tal você?”.

E em *Caprichos & relaxos* encontramos alguns poemas que fazem referência à música popular: “Desmontando o frevo” (LEMINSKI, 2013, p. 36), “Riso para Gil” (2013, p. 98), “QUE TAL SE” (2013, p. 106), “it’s only life” (2013, p. 110) e “tudo” (2013, p. 139). Dentre os poemas citados, dois são homenagens a Gilberto Gil: “Riso para Gil” e “QUE TAL SE”. E “tudo” é uma louvação a Rita Lee, no qual se lê: “tudo/ que/ li/ me/ irrita/ quando/ ouço/ rita/ lee”. Finalmente, temos “it’s only life”, que dialoga com a canção “It’s only rock’n’roll (but I like it)”, da banda Rolling Stones: “it’s only life/ but i like it// let’s go/ baby/ let’s go// this is life// it is not/ rock and roll”.

E, por falar em *rock and roll*, lembremos de uma passagem do belo texto de Paulo Leminski “O último *show* de *rock* quem chora?”: “Chora quem imaginou que o *rock* (*trilha sonora da contracultura*) era eterno como sua própria juventude” (LEMINSKI, 2011, p. 55-58).

O cinema também é uma referência muito frequente no livro⁷². No trecho a seguir, observamos a alusão a vários “personagens” que ficaram célebres e populares por suas aparições na tela grande, como King Kong, Moby Dick, Drácula, entre outros:

Deste lado, as pessoas de carne e osso: King-Kong, Bruce Lee, Greta Garbo, O Homem Que Ri, O Velho E O Mar, Jesse James, Erik Leif o Vermelho, Madame Bovary, Hugh Selwyn Mauberley, Moby Dick, El Cid, Kublai Kã, Corisco, Rett Butler, Gregory Peck, Rose Sélavy, a hipótese, Drácula, a medusa, D. Sebastião, o quadrado da hipotenusa, a felicidade universal, things like that. Todo mundo, *menos Nostradamus*, por favor (p. 36).

⁷² Outro autor brasileiro, que se utilizou de elementos do cinema – em especial do cinema americano – na sua literatura, foi José Agrippino de Paula em seu *PanAmérica*. Eis alguns trechos do livro: “O caminhão passou ao lado da biga de John Wayne que trotava pelas ruas. (...) Eu acenei para Yul Brynner e fiz sinal para que ele permanecesse no lugar. (...) Eu soltei Marilyn Monroe no chão e a apresentei cordialmente ao meu produtor dizendo que Marilyn Monroe iria representar dois papéis na superprodução: o de Betsabá e o de Sara. (...) Charles Boyer conversou com o maquilador e este desculpou-se inclinando o corpo para mim” (PAULA, 1988, pp. 12-14).

O excerto citado é uma lista de possíveis convidados para uma festa imaginada pelo *herói sem nome*, uma festa organizada por ele mesmo, que tivesse o objetivo de, como ele diz, “comemorar o meu fim” (p. 35). Há, na passagem acima, assim como igualmente ocorre na prosa do *Catatau*, uma rica mistura de cultura popular e cultura erudita⁷³. Simultaneamente, observamos: astros e estrelas do cinema mundial, como Gregory Peck, Greta Garbo, Bruce Lee e o personagem Rett Butler, de *E o vento levou...*; referências literárias e artísticas, tais como *Madame Bovary* (romance de Gustave Flaubert), *O velho e o mar* (romance de Ernest Hemingway) e *Hugh Selwyn Mauberley* (poema de Ezra Pound), Rose Sélavy⁷⁴ (personagem criada por Marcel Duchamp); e grandes personalidades da história mundial, como El Cid, Kublai Khan, Nostradamus e D. Sebastião.

Um parêntese sobre Duchamp.

A citação de Rose Sélavy nos fez lembrar novamente de Julio Cortázar, que, há poucas páginas atrás, afirmamos ter em sua obra semelhanças com o *Agora é que são elas*. Segundo Davi Arrigucci Jr., Duchamp era um “ponto de referência constante na obra cortazariana” (1973, p. 90), como podemos observar em textos como “Marcelo do

⁷³ Fredric Jameson, ao analisar a estética pós-moderna, chama a atenção para uma de suas principais características: a convivência das chamadas culturas alta e baixa. O trecho é um tanto longo, mas nos parece bastante esclarecedor: “É bastante lógico, então, que o pós-modernismo em arquitetura se apresente como uma espécie de populismo estético, como sugere o próprio título do influente manifesto de Venturi, *Aprendendo com Las Vegas*. Por mais que se queira reavaliar essa retórica populista, ela teve, pelo menos, o mérito de dirigir nossa atenção para uma característica fundamental de todos os pós-modernismos enumerados acima, a saber, o apagamento da antiga (característica do alto modernismo) fronteira entre a alta cultura e a assim chamada cultura de massa ou comercial, e o aparecimento de novos tipos de texto impregnados das formas, categorias e conteúdos da mesma indústria cultural que tinha sido denunciada com tanta veemência por todos os ideólogos do moderno, de Leavis ao *New Criticism* americano até Adorno e a Escola de Frankfurt. De fato, os pós-modernismos têm revelado um enorme fascínio justamente por essa paisagem ‘degradada’ do brega e do *kitsch*, dos seriados de TV e da cultura do *Reader's Digest*, dos anúncios e dos motéis, dos *late shows* e dos filmes B hollywoodianos, da assim chamada paraliteratura - com seus bolsilivros de aeroporto e suas subcategorias do romanesco e do gótico, da biografia popular, histórias de mistério e assassinatos, ficção científica e romances de fantasia: todos esses materiais não são mais apenas ‘citados’, como o poderiam fazer um Joyce ou um Mahler, mas são incorporados à sua própria substância” (JAMESON, 2000, p. 28).

⁷⁴ Rose Sélavy (cuja pronúncia em francês soaria como “Eros c’est la vie”) foi criada em 1920, quando Duchamp assinou sua obra “Fresh widow” com aquele pseudônimo feminino. Em entrevista a Pierre Cabanne, Duchamp fala sobre a origem do pseudônimo: “Desejava, com efeito, trocar de identidade e a primeira ideia que me veio foi a de adotar um nome judeu. Eu era católico e já seria uma mudança passar de uma religião a outra! Não encontrei um nome judeu que me agradasse, ou que me tentasse, e, de repente, tive uma idéia: por que não trocar de sexo? É muito mais simples. Então, daí veio o nome de Rose Sélavy” (CABANNE, 2008, p. 110). Sobre a *personagem-obra-de-arte* Rose Sélavy, ver Mink (1994, p. 70) e também Duve (2008, p. 309).

Campo, ou mais encontros fora de hora”, publicado em *Último round* (CORTÁZAR, 2008, pp. 167-175), ou “De outra máquina celibatária”, do livro *A volta ao dia em oitenta mundos* (2008, pp. 123-138). Acreditamos que tanto a obra de Cortázar quanto a de Paulo Leminski (especialmente o *Catatau*, mas também muito do *Agora é que são elas*) possuem pontos de contato com o *espírito duchampiano* de invenção, humor e crítica aos parâmetros estéticos previamente estabelecidos. Sobre Duchamp, comenta Davi Arrigucci Jr. (1973, p. 90):

Nas criações de Duchamp (que Cortázar chega a relacionar, através de fios insólitos, com os engenhos de Horacio Oliveira, em *Rayuela*), há como que uma *bricolagem* caótica, um aproveitamento absurdo dos objetos mais variados (como em Cortázar dos textos mais heterogêneos), que, de repente, se articula num todo com terrível força crítica, capaz de esfacular a auréola de “seriedade” e empáfia que rodeia a obra de arte tradicional.

Para fecharmos este parêntese, citemos um trecho de uma carta de Leminski a Régis Bonvicino, datada de 11 de outubro de 1978. Na carta, o poeta curitibano diz que participou de um “troço chamado Art-show”, num local chamado Teatrinho da Passagem, lá ele tocou violão e cantou “para o povão” canções como “Verdura”, e finaliza dizendo: “encerrei o show escrevendo pixando na parede com tinta letras garrafaís:// o pinico de duchamps (*sic*)// é a fonte da juventude” (LEMINSKI, 1992, p. 101).

Acreditamos que Cortázar assinaria esse “pixo” leminskiano.

Outro elemento da cultura popular que chama a atenção tanto no *Catatau* quanto no *Agora é que são elas* é a linguagem coloquial⁷⁵. Esta linguagem, caracterizada pela espontaneidade e por fugir às regras da gramática normativa, habitualmente contém vícios de linguagem (pleonasmos, solecismos, barbarismos e cacofonias) e se utiliza de gírias,

⁷⁵ Comentando as mudanças na poesia moderna europeia ocorridas no início do século XX, mencionando autores como Pound e Eliot, Octavio Paz afirma: “Todas essas mudanças se fundaram em outra: a substituição da linguagem ‘poética’ – ou seja, o dialeto literário dos poetas de fim de século – pelo idioma de todos os dias” (PAZ, 2012, p. 82). Paz observa que o “idioma da poesia ‘culto’” foi substituído pela “conversação, a linguagem das grandes urbes do nosso século” (2012, p. 82). Esse “idioma de todos os dias” foi, no Brasil, primeiramente incorporado pelos modernistas, não só na poesia como também na prosa, e, posteriormente, a linguagem coloquial como material literário foi utilizada amplamente por autores do porte de João Antonio e Rubem Fonseca. Sobre o autor de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, Paulo Leminski uma vez escreveu, em tom de galhofa: “E bronca é ferramenta de otário (ihh, essa frase me saiu meio chegada a João Antonio! Alô, alô, Central, vamos corrigir essa programação, OK? O serviço, hoje, está péssimo)” (LEMINSKI, 2011, p. 152).

lugares-comuns, clichês, expressões vulgares etc. Segundo Hudinilson Urbano, o vocabulário da linguagem coloquial

Compõe-se, na sua grande maioria, de palavras de teor concreto, ligadas a coisas ou a situações reais. Junto a um léxico afetivo, composto de uma multidão de formas exclamativas e apreciativas, de termos equivocados, aparecem palavras abstratas de grande convencionalismo e termos para a informação utilitária do dia a dia. Ocorrem espontaneamente na linguagem corrente e são aprendidas geralmente de ouvido (URBANO, 2011, p. 82).

No *Catatau*, a influência da *língua oral*⁷⁶ é enorme na fatura do texto. Vejamos os exemplos a seguir, ambos encontrados na p. 181: “Que digo? Picas. Pacas.”; “Cara de poucos amigos: fala feia, para nós, pelo menos, é fome. E fome é fogo.”; “Tomando a prepúlsio – o improprio, ora – vão amérdica! Na bunada não vai dinha?”.

No primeiro trecho, temos o vocábulo chulo “picas”, que teria o sentido de “coisa alguma, nada”, seguido de “pacas”, que significaria “em grande quantidade”. Ou seja, o narrador afirma que diz coisa alguma e, ao mesmo tempo, que diz muita coisa. Essa indeterminação é bastante típica da linguagem do *Catatau*. Além disso, “pacas” pode significar apenas o nome dos animais que Cartésio vê na selva recifense, como no trecho a seguir: “Nuvens que o gambá fede empalidecem o nariz das pacas” (p. 14).

No segundo excerto, observamos expressões populares como “cara de poucos amigos” e “é fogo”⁷⁷, além da reelaboração da expressão “cara feia, pra mim, é fome”, que se transformou em “fala feia, para nós, pelo menos, é fome”.

⁷⁶ Sobre a relação entre língua oral e literatura, ver “A língua oral e a literatura: cem anos de indecisão”, de Dino Preti (1984, p. 103-124). Segundo Preti, foi a partir principalmente do Modernismo de 22 que a língua oral passou a ser mais fortemente incorporada aos textos literários. Afirma o autor: “Os autores [modernistas] se preocuparam mais que nunca com os problemas da transcrição da língua falada nos diálogos, enveredando comumente pela ortografia fonética e utilizando vários recursos gráficos, na tentativa de visualizar melhor a altura da voz na frase, os alongamentos na pronúncia de certos fonemas. Por isso, empregaram-se largamente espaços, diacríticos, negritos, caixa alta, destaque de sílabas, seccionamento de palavras, parênteses, para marcar a quebra da tonalidade na emissão normal da frase” (p. 114). Vários desses recursos apontados por Preti são observados tanto no *Catatau* quanto no *Agora é que são elas*. No primeiro, temos: “Do parque do príncipe, a lentes de luneta, CONTEMPLO A CONSIDERAR O CAIS, O MAR, AS NUVENS, OS ENIGMAS E OS PRODÍGIOS DE BRASÍLIA” (p. 13). Aqui o uso da “caixa alta” mimetiza a amplificação da imagem produzida pela luneta de Cartésio. Por sua vez, no *Agora é que são elas*, também temos um exemplo de uso da “caixa alta” que é utilizada para enfatizar a fala do herói narrador, como que mimetizando, nas últimas palavras do livro, um grito final: “Eu não quero a vida eterna, professor. EU QUERO O INFERNO” (p. 163).

⁷⁷ Sobre as expressões “cara de poucos amigos” e “é fogo” ver o livro de Hudinilson Urbano, *Dicionário brasileiro de expressões idiomáticas e ditos populares*: desatando nós (2018, p. 352-3 e 392).

Na passagem seguinte, além da referência ao “prepúcio” (“prepúlsio”: prepúcio + pulso? Essa palavra-valise seria uma alusão ao gesto da masturbação masculina?), há duas “expressões vulgares”, uma reelaborada (“vão améridica” = “vão à merda”) e a outra (“Na bunada não vai dinha?”) uma frase em que duas palavras inexistentes no léxico português (“bunada” e “dinha”) disfarçam o sentido despudorado da mensagem.

Por seu turno, os exemplos de linguagem popular no *Agora é que são elas* são inúmeros, como nestas passagens em que aparece a mesma expressão vulgar “puta que o pariu”:

Vamos mudar. Mas vai mudar assim na puta que o pariu” (p. 15).

Fiquei ali, anulado, esperando o trovão passar e ir fazer barulho lá na puta que o pariu (p. 23).

Estava mais calmo, dava um gole, e parecia ter desistido, por hora, de mandar o mundo de volta para a puta ou para o deus que, um dia, o pariu (p. 52).

Vai ser herói assim na puta que o pariu” (p. 105).

— Viado é a puta que o pariu! (p. 109).

— Que história é essa?, já entrei perguntando. Vida eterna é a puta que o pariu! (p. 133).

Um dos palavrões mais encontráveis no livro de Leminski é “buceta” (pp. 10, 11, 17, 20, 29, 42, 97, 102, 140, 141, 142, 145, 161), grafado sempre com “u” e não “o”, como seria a forma dicionarizada “boceta”. Curiosamente, encontramos apenas uma ocorrência de um sinônimo para “boceta” em todo o livro: “vagina” (p. 141). Duas das mais interessantes passagens em que o termo obsceno é utilizado encontram-se nas páginas 42 e 89:

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

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 fê” (p. 89).

Nos excertos citados, o herói fala do seu relacionamento com Propp e Norma Propp e aproveita para ridicularizar o método do professor, rebaixando as funções proppianas a meros “jogos” (“jogos de herói-sai-de-casa, herói-enfrenta-perigo”) e chegando a

inventar uma função de claro sabor paródico: “herói chupa a buceta da filha do professor, cai em desgraça e perde a fé”. Curiosa é a associação feita entre o caráter científico do método proppiano e a religião (“perde a fé”), o que, obviamente, tem a intenção de rebaixar comicamente a “cientificidade” do método.

Outro termo chulo muito comum em todo *Agora é que são elas* é “pau”. Citemos alguns dos trechos em que há a ocorrência daquele vocábulo obsceno:

— Inteligência em homem é que nem pau duro, mulher alguma resiste (p. 11)

Ela me empurrou, e eu caí de costas aos pés da cama, o pau duro, apontando para o teto (p. 41).

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

— Ôi, tesão, e esse pau enorme continua durão? (p. 76).

— Ôi, tesão. E esse pau, continua durão? (p. 83).

Agarrei Norma pelos cabelos, e cravei meu pau em sua boca (p. 90).

— Oi, tesão, e esse pau, continua durão? (p. 90).

Isso, é claro, quando e *se* eu viesse, um dia, a ter a cabeça do pau maior que o cérebro (p. 92).

Vários dos presentes tiraram o pau pra fora, e começaram a se masturbar como se a vida fosse terminar ali (p. 113).

Aquilo me fulminou como um raio, como se Norma tivesse mordido a cabeça do meu pau (p. 115).

Pensei em Norma, e meu pau começou a ficar duro, só que a cabeça bateu na borda fria da privada, e o pau voltou, paralelo com um troço que saía do meu cu para mergulhar, olímpico, nos oceanos infinitos das cloacas (p. 131).

As ondas magnéticas dos oceanos de poeira cósmica se abram diante de você como os pentelhos de uma buceta diante de um pau! (p. 161)

O que primeiramente nos chama a atenção nos trechos supracitados é a ocorrência de três passagens exatamente iguais nas páginas 76, 83 e 90: “— Oi, tesão, e esse pau, continua durão?”. Essa fala é de Norma, a da festa, a cantora que morre mas sempre volta à vida.

Na primeira ocorrência, a da p. 76, o herói ouve ao telefone a frase de Norma e, confuso, não consegue ter certeza se aquela ligação era mesmo destinada a ele: “Pensei

rapidamente, se meu nome não é aquele, se minha presença aqui é um equívoco, estou recebendo o telefonema endereçado a quem?” (p. 76). Essa confusão se dá porque o mordomo pouco antes se dirigiu ao herói e lhe perguntou: “O senhor não é fulano de tal, assim, assim, assado?” (p. 76). Não, aquele não era o nome do herói, havia algum engano. Como ele mesmo disse: “O convidado para a festa *não era eu*” (p. 76). O herói, além de não ter nome, além de ser confundido com outra pessoa, foi também chamado por outro nome, o nome de seu rival no coração de Norma Propp: “— Não, Bernardo, um teu antepassado, ela [Norma Propp] ironizou” (p. 133).

Por sua vez, a citação da p. 83 faz parte de uma cena que só vai se encerrar na p. 90. Nessa cena, antes de ouvir a frase de Norma, o narrador diz: “Abri e entrei no quarto iluminado” (p. 83). Na continuação dessa cena, lemos: “Quando abri a porta e entrei no quarto iluminado e dei de cara com Norma, alguém ficou petrificado, Perseu sem espelho, olhos nos olhos da Medusa, eu, e eu, ou eu e eu, ou” (p. 90). Essa forma de composição da narrativa, com largos intervalos entre parte de uma cena e sua continuação várias páginas adiante, é muito característica do *Agora é que são elas*.

A maioria das outras passagens citadas em que o termo “pau” aparece está relacionada a Norma Propp (p. 41, 65, 90, 115, 131). O trecho que nos parece merecer um comentário é o da p. 65, em que Propp flagra sua filha e o herói num momento constrangedor: “Não deu tempo. Ao escancarar a porta, Propp ainda surpreendeu a cabeça do meu pau na boca de Norma” (p. 65). Logo após o flagrante, o herói vai até Propp e diz querer casar com Norma. Ao que Propp responde: “— Será que você não vai aprender nunca?” (p. 66). O herói se joga aos pés de Propp e, aos prantos, diz: “— Perdão, papai, perdão! Juro que não faço mais!” (p. 66). Se Propp é o “papai”, Norma, a filha do “professor”, seria a irmã do herói? Teríamos aí uma sugestão de incesto, mesmo que um incesto *simbólico*? Voltaremos a falar desse “incesto” mais adiante neste trabalho.

Um parêntese: a frase “— Será que você não vai aprender nunca?” (p. 66) é bastante similar a um trecho de outra fala de Propp, também dirigida ao herói: “[...] ah, vá à merda, você não aprende nunca [...]” (p. 90). E, curiosamente, a Norminha, em dois momentos da narrativa, também diz algo semelhante ao herói: “— Mas você não entende *nada*, não é mesmo?” (p. 136); “— Você não está entendendo, você nunca entendeu nada” (p. 161). O herói, que tanto busca sabedoria, “não aprende nunca”, “não entende *nada*”, “nunca entendeu nada”, pelo menos, segundo o “professor” Propp e Norminha, seu “anjo da guarda” (p. 80) e sua guia pelos mistérios da casa (ver, p. ex., pp. 73-74). Mas por que

Norminha teria falas semelhantes às de Propp? Outra coincidência entre Propp e Norminha pode ser verificada nos trechos a seguir: “E fiquei passando a mão em seus cabelos” (p. 137) ; “Passei a mão pelo branco dos seus raros cabelos” (p. 160). As duas falas são do herói. Na primeira, o herói tenta acalmar a Norminha, que acredita que o cometa Halley estaria chegando para levá-la embora; e, na segunda, o herói acarinha Propp, depois de deixá-lo dormindo no sofá do escritório. Se Norminha pode ser considerada uma criação da imaginação do herói durante o seu processo psicanalítico, poderia estar ocorrendo uma “transferência”, na qual o herói projetaria na figura de Norminha algumas características de Propp? Lembremos também que Norminha e Propp cometem suicídio.

Voltando às ocorrências de expressões obscenas, poderíamos citar também as passagens das páginas 54 e 88, em que são identificadas as expressões “até o cu fazer bico” e “me foder de pai e mãe”:

E a chuva tinha deixado entre as árvores em volta da casa aquela sensação de vazio que a chuva tem a mania de deixar depois que chove até o cu fazer bico (p. 54)

E me foder de pai e de mãe talvez não fosse um mau negócio, quem sabe (p. 88).

Como se pode observar, o palavrão é utilizado constantemente no romance, e, sendo o calão um dos “elementos não oficiais da linguagem”, teria ele a função de transgredir o bom tom e a etiqueta verbal, como esclarece Mikhail 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. (BAKHTIN, 1996, p. 162).

Porém, em 1984, ano da publicação de *Agora é que são elas*, essa linguagem obscena ainda teria a capacidade de agredir a sensibilidade do público leitor médio? Em artigo escrito em 1980, “A propósito do ‘palavrão’ e de seu dicionário”, Dino Preti afirma que muitas palavras “proibidas” foram incorporadas às manifestações culturais, como a música, o teatro, o rádio e a literatura:

A própria literatura contemporânea incorporou esse vocabulário ao estilo de seus escritores, incursionando perigosamente pelos domínios da linguagem vulgar, pitoresca, que, às vezes, entretanto, se revelou eficiente para transpor a ideologia da violência e da agressividade urbana, através da palavra de seus narradores ou de suas personagens (PRETI, 1984, p. 43).

Portanto, se a palavra obscena foi, aos poucos, sendo admitida no dia a dia das pessoas, o poder de transgressão dela parece ter sido bastante reduzido. Então, por que *Agora é que são elas* utiliza essa linguagem tão explicitamente pornográfica⁷⁸? Qual a função dessa linguagem? Será que Paulo Leminski, homem de propaganda⁷⁹ que era, já conhecia seu “público-alvo” (jovens, intelectuais, artistas, poetas, escritores) e sabia que este, além de não se incomodar com a sua linguagem despudorada, ainda veria nesta uma forma de agredir a parcela “careta” da sociedade que fazia parte da classe dominante do país, aquela ligada aos valores “pátria, família e propriedade”?

Outro exemplo de uso da linguagem coloquial encontra-se no trecho: “- Fogo? Não posso brincar com isso. Minha mãe diz, quem brinca com fogo mijá na cama” (p. 56). Essa fala é de Norminha, a menina que conversa com extraterrestres. Aqui, observamos a referência aos ditos populares “brincar com fogo” e “quem brinca com fogo, faz xixi⁸⁰ na cama”.

Mais uma ocorrência de dito popular, temos na seguinte fala do *herói sem nome* dirigida a Norminha, que apontava o dedo para o céu e identificava as estrelas: “— Contar estrelas dá berruga no dedo, eu falei” (p. 59). No trecho, além da expressão popular

⁷⁸ Em texto de apresentação para uma seleta de poemas com temas eróticos, escritos por vários autores e publicados no jornal *Nicolau*, Paulo Leminski afirma: “A pornografia beira os limites do máximo da imaginação, da qual, como fantasia erótica, é dimensão fundamental da vida humana. Só os animais fazem sexo sem imaginação. A liberação da pornografia é pressuposto básico de qualquer nação civilizada. Uma nação como uma tribo do Xingu, os xavante, os txucarramãe, os kren-akarore, onde a atividade sexual é franca e aberta e falar de sacanagem é uma das principais atividades simbólicas” (LEMINSKI, 1988, p. 10)

⁷⁹ Curioso lembrar de um artigo leminskiano escrito para a *Folha de Londrina*, em abril de 1989, chamado “Vai uma mãe aí?”. Nele, Paulo Leminski escreve sobre o mundo da comunicação de massa e como esta “infantiliza” o seu fruidor-consumidor: “Publicidade, TV, cinema, todos os aparatos de comunicação de massa da nossa civilização parecem estar a serviço da tarefa, simples e complexa, de reduzir todo mundo à condição infantil” (LEMINSKI, 2017, p. 37).

⁸⁰ A palavra “xixi” remete-nos à canção “Xixi nas estrelas”, composta em 1984 (tal como o *Agora é que são elas*), que conta com letra de Paulo Leminski e música de Guilherme Arantes. Informa-nos Toninho Vaz: “Ao mesmo tempo, Leminski desenvolveria com Guilherme Arantes a trilha sonora do musical infantil *Pirlimpimpim 2*, da Rede Globo. Foram sete músicas em parceria, sendo que a mais tocada nas rádios era “Xixi nas estrelas”, nome do show de Arantes, no Canecão. Eles trabalhariam diariamente pelo telefone, fazendo ligações entre São Paulo e Curitiba. O músico improvisaria um pedestal para o telefone em seu estúdio, para que pudesse cantar e falar com Leminski sem sair do piano” (LEMINSKI, 2001, p. 246).

conhecida, também é usado o vocábulo “berruga” (variante popular) no lugar de “verruga” (variante culta).

Nesse emprego de ditos populares e provérbios⁸¹, o *Agora é que são elas* igualmente se assemelha ao *Catatau*, o qual, como afirmou Régis Bonvicino, foi “engendrado e articulado por meio de um recurso corrente na linguagem popular”: “o corriqueiro provérbio” (*apud* LEMINSKI, 1992, p. 171).

O uso de frases-clichê com intenção irônica e paródica também é constante no *Agora é que são elas*, como se observa no trecho: “— Que tal aplicar o esquema de funções a essa coisa? Talvez tenha cura. Deus é grande, professor.// Uma semana me olhando a zero graus centígrados” (p. 35). O professor, obviamente, não poderia gostar da pergunta. O herói, ao se referir a Deus e à religião, ridiculariza e “rebaixa” a ciência racionalista de Propp, sugerindo que esta não seria suficiente para dar conta do que pretenderia explicar.

Outra passagem em que há ocorrência do clichê é a que segue: “A vida não é tão péssima assim, veja tudo com olhos de criança, pense positivo, o pior já passou, o Natal está aí, e o amor até existe⁸²” (p. 115). Esta frase é pronunciada pelo *herói sem nome* para consolar o professor Propp que, nesse momento, está deitado no colo do herói aos prantos. Logo depois, o professor faz uma confissão: “A minha teoria não é minha” (p. 115). O herói exige explicações e exige que Propp revele o nome do verdadeiro autor da teoria. O professor, após uma longa e absurda argumentação sobre os motivos de ter roubado a teoria, afirma: “— Meu filho, será que você nunca aprende mesmo? Evidente que o nome é Vladimir Propp, às suas ordens, para ser preciso” (p. 116). A teoria não é de Propp, apesar de ser de Propp. No *Agora é que são elas*, o princípio lógico da não-contradição definitivamente não funciona. Nessa obra de Leminski, A é B e B não é A⁸³.

⁸¹ Ainda sobre a fascinação de Leminski com os provérbios e ditos populares, ver a nota escrita por Régis Bonvicino para o livro *Uma carta uma brasa através*, na qual o poeta paulista comenta sobre o *Prólogo da Comédia Eufrosina*, uma coletânea de provérbios reunida por João de Espera de Deus (*apud* LEMINSKI, 1992, p. 146-7).

⁸² Há uma canção composta por Roberto e Erasmo Carlos, gravada em 1965 e chamada “Não quero ver você triste”, que diz: “O que é que você tem, conta pra mim/ Não quero ver você triste assim/ Não fique triste o mundo é bom/ A felicidade até existe”. Seria a canção do “Rei” mais uma referência à cultura popular encontrada no livro de Leminski?

⁸³ Essa ambiguidade radical produzida pela linguagem leminskiana também pode ser observada, por exemplo, na obra de Jorge Luis Borges, como nos esclarece Davi Arrigucci Jr.: “Para que o projeto borgiano se realize, necessita de uma linguagem fundamentalmente *conjetural*, que não afirme nem negue de forma completa, que diga que é e não é ao mesmo tempo, que proponha sempre, à maneira de hipótese, a oscilação ambígua entre o real e o irreal, transgredindo a antítese das categorias do ser e do não-ser” (ARRIGUCCI JR., 1973, p. 187).

Um último exemplo de uso de frases- clichê encontramos na cena em que o corpo de Norma, depois de ser morta por “três dos cavalheiros presentes” na festa (p. 79), vai ser velado na capela da casa. Ao ouvirem o anúncio do mordomo, os convivas levantam-se e começam a falar platitudes como essas:

- Coitada, sofreu tanto, um comentava.
- Para morrer, basta estar vivo, arriscou uma dama mais filosófica.
- Quem diria? Tão moça e tão cheia de vida.
- Descansou, afinal.
- Pelo menos, não sofreu.
- Cantava tão bem.
- Quando chega a hora, minha filha.
- A vida é assim, quando chega na metade, já estamos no fim (p. 81).

Outra ocorrência muito interessante de linguagem popular pode ser observada na página 27:

O singular no caso foi o *uso* que ele fez desse seu romance no tratamento de gente como eu, como nós, nós, que frequentamos a caverna de Propp, e perguntamos:

— Tem jeito?

E ele diz:

— Diga A.

E nós todos dizemos, ah, hoje não vai dar.

Nesta passagem, o herói, quando se refere ao “seu romance”, está se referindo ao livro *Morfologia do conto maravilhoso*, tratado jocosamente como uma obra de ficção e não como um livro de teor científico (ficção, a *res fictae*, como o contrário da verdade factual, a *res factae*; o *ficto*⁸⁴ em oposição ao *fato*).

No trecho, há também uma brincadeira com a caverna de Platão (“caverna de Propp”), comparando o consultório de Propp à alegoria platônica e seus pacientes aos alienados habitantes da caverna. A comparação é bastante curiosa, afinal, os habitantes da caverna platônica tomavam como verdade não o mundo real, mas imagens desse mundo projetadas numa parede, por sua vez, os pacientes de Propp estariam alienados do mundo real pelo discurso aparentemente racional e científico do seu professor e analista. Qual a intenção de Leminski ao fazer essa comparação? Estaria o autor sugerindo que,

⁸⁴ Guimarães Rosa, no conto “O espelho”, escreve: “Eu não tinha formas, rosto? Apalpei-me, em muito. Mas, o invisto, o ficto. O sem evidência física” (ROSA, 1988, p. 70). E Haroldo de Campos, no texto “dois dedos de prosa sobre uma nova prosa”, em que comenta sobre as suas Galáxias, diz: “o fato e o ficto. sem diferença. o que foi e o que podia ser. o que é. monólogo exterior” (CAMPOS, 1964, p. 112).

em nosso mundo contemporâneo, a racionalidade científica também contém algo de mistificação, ou seja, acreditamos na ciência com a mesma fé alienada que aqueles cavernícolas acreditavam nas sombras que passeavam pelas paredes?

Por fim, a imagem clichê do médico pedindo ao paciente para abrir a boca é usada comicamente (“Diga A.”), seguida da resposta dos pacientes em forma de trocadilho (“ah, hoje não vai dar.”).

Uma das passagens do *Agora é que são elas* em que a mistura de cultura erudita e popular é realizada de forma bastante inventiva encontra-se nas páginas 153 e 154, nas quais vemos o *herói sem nome*, pressionado pelo professor Propp e seu método, narrar, num louco fluxo de consciência, uma enorme lista de personagens e personalidades reais e inventados: “as ilusões perdidas dos irmãos Karamazov estão à procura do tempo perdido”, 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 loba de Roma”, “Nosferatu espera a luz baixar”, “os 3 Mosqueteiros cruzam as espadas”, “D. Sebastião vai voltar”, os “quatro rapazes de Liverpool que resolveram montar uma banda de rock”, “Marighella recebe a bênção dos dois dominicanos”, “Getúlio não morreu”, “Fernando explode em mil pessoas”, “ainda reina Ramsés III”, “o falcão maltês sobrevoa a Casa de Usher” etc.

Nas páginas acima mencionadas, o personagem mais citado é Nostradamus, com três menções do seu nome. Lembremos da passagem da página 36, já referida, em que o herói faz uma lista de possíveis convidados para a “festa” da sua morte e, ao final, diz: “Todo mundo, *menos Nostradamus*, por favor” (p. 36). Curiosamente, na p. 154, lemos: “Getúlio não morreu, Nostradamus profetiza, ninguém morreu, calma, calma, calma, ninguém *nunca* morreu, ainda reina Ramsés III⁸⁵”. Se “ninguém *nunca* morreu”, por que o receio de convidar Nostradamus para a festa?

Na p. 54, temos a cena em que primeiramente aparece a personagem Norminha. E esta surge cantando uma cantiga infantil⁸⁶, outro exemplo de uso da cultura popular no romance: “Se esta casa,/ se esta casa fosse minha,/ eu mandava,/ eu mandava

⁸⁵ A menção ao faraó Ramsés III nos faz lembrar que Paulo Leminski traduziu poesia egípcia antiga no livro *Fogo e água na terra dos deuses*, publicado em 1987. Outra referência à cultura egípcia encontramos no conto “Amon / Aton”, do livro *Gozo fabuloso* (LEMINSKI, 2004, pp. 121-24).

⁸⁶ Há uma outra passagem do livro em que Norminha canta. Porém, dessa vez, a letra da canção parece se dirigir especificamente ao herói: “O, P, Q, R, S,/ tire da cabeça/ essa idéia maluca,/ a alma só cresce/ quando se machuca” (p. 138). O herói – adulto, porém imaturo – recebe um conselho da criança: para amadurecer (“a alma só cresce”), o herói deve sofrer (“quando se machuca”).

ladrilhar...”⁸⁷. O herói se aproxima da menina, “como quem chega para não assustar passarinho”, e pergunta seu nome: “Nem precisei ouvir para, *mais que saber*, TER CERTEZA.// — Norma, ela disse, com aquela vozinha de derreter o coração”. O herói parecia adivinhar o nome da menina. Mas por quê? Provavelmente porque, na sua primeira aparição, Norminha, assim como a outra Norma (a da festa), também canta. Essa cena do herói com Norminha continua na p. 55, quando se desenrola o seguinte diálogo:

— 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.

Se considerarmos que Norminha pode ser um produto da imaginação do herói no seu processo de análise com o professor Propp, tudo ali (a casa, a festa, as pessoas etc.) poderia pertencer à menina, o que significaria dizer que tudo pertenceria à mente fantasiosa do *herói sem nome*.

Na passagem a seguir, temos um exemplo de humor paronomástico, em que o herói-narrador “rebaixa” a rígida lógica proppiana com um simples trocadilho:

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).

A “certeza” é um dos principais temas do romance, certeza que é todo o tempo relativizada e, em alguns momentos, ridicularizada, como vemos na seguinte passagem: “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). Ou neste trecho, em que o herói conversa com o mordomo da casa: “— Tem certeza?// — Absoluta, senhor.// Ainda bem que ainda tinha gente com certezas absolutas.// Eu já não tinha mais nenhuma. Ou *quase nenhuma*, o que é ainda pior” (p. 32).

⁸⁷ Aqui há uma pequena mudança na letra da cantiga tradicional, que, numa de suas versões mais conhecidas, diz: “Se essa rua/ Se essa rua fosse minha/ Eu mandava/ Eu mandava ladrilhar/ Com pedrinhas/ Com pedrinhas de brilhantes/ Para o meu/ Para o meu amor passar”.

Propp, analista do herói e “discípulo direto de Freud” (p. 27), transforma-se, como mostra o trecho da p. 77, em personagem de sonho que, como se sabe, é um elemento fundamental para a análise psicanalítica freudiana⁸⁸. Mas por que Propp é “dono” do bar e não apenas um funcionário, um barman, por exemplo? Ser o dono significaria ser uma figura com autoridade e poder, o “dono da verdade”, como parece ser o professor Propp e sua forte ascendência sobre o herói?

Para finalizar nossas observações sobre a influência de elementos da cultura popular no *Agora é que são elas*, falaremos de Norminha e seu “relacionamento” com os extraterrestres.

Acreditamos que a utilização dos extraterrestres como material para a composição do romance deve-se ao influxo da cultura de massas, em especial do cinema norte-americano. Se, desde a década de 1950, Hollywood já produzia filmes de ficção científica, como “O dia em que a Terra parou” (1951), ou “A guerra dos mundos” (1953), nas décadas de 1970 e 1980, o cinema norte-americano produziu vários grandes sucessos de bilheteria no gênero ficção científica. Citemos alguns: “O homem que caiu na Terra” (1976), “Contatos imediatos de terceiro grau” (1977), “Invasores de corpos” (1978), “Alien” (1979) e, finalmente, “E. T. - O extraterrestre” (1982), provavelmente o mais bem-sucedido filme de ficção científica da história do cinema. Escolhemos esses cinco filmes porque foram lançados poucos anos antes de Paulo Leminski escrever o *Agora é que são elas*. E, como se pode ler num poema de *Distraídos venceremos*, o poeta curitibano era um admirador do cinema americano⁸⁹: “podem ficar com a realidade/ esse

⁸⁸ A psicanálise freudiana é mais uma vez parodiada na seguinte fala de Propp: “— 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?” (p. 118). Outra passagem muito interessante do livro, em que há referência à psicanálise freudiana, encontra-se na p. 150, na qual vemos o herói flagrar Norma e seu pai conversando a respeito dele: “Um dia, cheguei no consultório mais cedo do que de costume, e os surpreendi. Falavam de mim, eu tinha certeza./ — Acha que já está na hora de suspender o lobo?/ — Nada disso, ele sentenciou. Muito cedo. A retirada do lobo só é aconselhável depois da passagem da função J para a K, entre a vitória sobre o agressor e a reparação do dano.” O que significaria o “lobo”? Além de mais uma paródia ao método propiano (“passagem da função J para a K”), teríamos também, nesse trecho, uma referência cifrada ao “homem dos lobos”, caso clínico estudado por Sigmund Freud em 1914 (ver FREUD, 1996)? Outra passagem do livro que pode sugerir a referência a esse caso estudado por Freud encontramos na p. 152. Diz o herói a Propp: “— Espere, professor, espere um pouco, já sei, vejo um menino perdido numa floresta.” Esse “menino” seria o paciente de Freud às voltas com os lobos do seu sonho?

⁸⁹ Sobre a predileção de Leminski pelo cinema americano, ver o conto “O. K. Curral”, em que lemos o diálogo de dois homens sobre o evento ocorrido no final do século XIX no “velho oeste” e transplantado para o cinema por grandes diretores americanos. Logo no primeiro parágrafo, há a menção ao cinema: “Sobre o que houve no Curral O. K., em Tombstone, na manhã de 11 de março de 1883, só sobram três filmes, notáveis todos os três, ‘My Darling Clementine’, de John Ford. ‘O. K. Curral’, de John Sturges.../ - Qual era o nome do terceiro?/ - Dos Earp ou dos Clanton?” (LEMINSKI, 2004, p. 162). Como vimos

baixo-astral/ em que tudo entra pelo cano// eu quero viver de verdade/ eu fico com o cinema americano” (LEMINSKI, 2013, p. 200).

A propósito, Paulo Leminski escreveu, pelo menos, dois poemas que se referem diretamente ao cinema: “A lua no cinema” (2013, p. 199), e “Cine luz” (2013, p. 263). Há também dois poemas que fazem referência a títulos de filmes famosos, mas cujos temas não têm nada a ver com o cinema: “M, de memória” (2013, p. 226), que sugere o longa-metragem “Dial M for murder”, de Alfred Hitchcock; e “Blade Runner Waltz” (2013, p. 277), referência explícita ao filme dirigido por Ridley Scott, “Blade Runner”. Outra peça que pode ser citada é “Travelling life” (2013, p. 294), cujo tema também não é o cinema, mas que, no seu título, faz referência a um tipo de movimento de câmera (o *travelling*) e que contém três versos que se utilizam da terminologia cinematográfica: “como se fosse uma tela/ onde cada filme que passa/ toda imagem congela”. Observemos agora um trecho de “Cine luz”: “cine me ensine// a ser sim// e a ser senda”. Percebe-se, nos versos citados, a importância que o poeta atribui ao cinema na sua formação (“me ensine”: me enCINE), cinema que também ensina o poeta, adepto da cultura oriental (judoca, haikaísta e biógrafo de Bashô), a ser uma vereda, um caminho (“senda”), o que nos remete ao “tao” (chinês) ou “dô” (japonês), palavras que significam “caminho”. Conforme nos esclarece Leminski, em *Vida* (2013, pp. 135-36), assim como há um *ken-dô* (o caminho da espada) e um *chá-dô* (o caminho do chá), poderíamos presumir que, para o “samurai malandro” (Leyla Perrone-Moisés *dixit*), haveria a possibilidade também de um *cine-dô*?

Além da admiração de Leminski pelo cinema americano, em *Agora é que são elas*, são também citados artistas de língua inglesa, como Ella Fitzgerald, Rolling Stones e Beatles. Além disso, nesse romance, encontramos expressões na língua de Shakespeare, como as destacadas em negrito: “- Você acredita em qualquer coisa que vê, **don’t you?**” (p. 80); “- Ora, **come on**, ele disse. **You can do better than that. Try again**” (p. 152); “(...) sempre aquela pergunta martelando e doendo tudo aqui por dentro, **what am I doing here, after all?**” (p. 156).

anteriormente, esse episódio do “O. K. Curral” é citado na p. 153 do *Agora é que são elas*: “o xerife Wyatt Earp e Doc Holliday já estão nos arredores de O. K. Corral”. No documentário “Ervilha da Fantasia” (<https://www.youtube.com/watch?v=zkl57-hC3ko>), Leminski diz: “O cinema americano é uma das grandes paixões da minha vida. É uma paixão tão grande que, às vezes, eu tenho a impressão que não nasci na realidade, que eu nasci dentro do cinema americano. Tudo o que eu sei da vida eu aprendi no cinema americano.”

Essas referências à língua inglesa e à sua cultura podem parecer uma simples coincidência ou um mero capricho, mas também podemos observá-las, por exemplo, nos livros de poemas *Caprichos & Relaxos*, *Distraídos venceremos* e *O ex-estranho*, e também nas cartas trocadas entre Paulo Leminski e Régis Bonvicino na obra *Uma carta uma brasa através*.

No artigo “Três línguas”, em que Leminski escreve sobre o latim, o português e o inglês, afirma o poeta sobre a língua inglesa: “É a língua do Império. E, conseqüentemente, a segunda língua de todos nós.” E continua, mais adiante: “O território que resiste mais bravamente a essa invasão da língua inglesa é a literatura”. E finaliza: “Qual o modo mais eficaz de resistir a essa invasão?// Aprendendo inglês, ora” (LEMINSKI, 2011, p. 159).

Curiosamente, a despeito da ideia de resistir à “invasão”, em *Caprichos & Relaxos*, encontramos poemas inteiros escritos em inglês (LEMINSKI, 2013, pp. 49, 110, 114, 141) ou textos em que se misturam inglês e português (2013, pp. 97 e 157). Não coincidentemente, dois desses poemas dialogam com canções dos Beatles e dos Rolling Stones, bandas também citadas no *Agora é que são elas*.

No poema “business man” (LEMINSKI, 2013, p. 49), lemos nos últimos versos: “you’ll never know/ how the strawberry fields/ it will be forever”. Aqui temos uma clara referência à canção “Strawberry fields forever”⁹⁰, composta por John Lennon (mas creditada à dupla Lennon-McCartney). Por sua vez, o poema “it’s only life” (2013, p. 110), já mencionado neste trabalho, é um intertexto com a canção “It’s only rock’n’roll (but I like it)”, dos Rolling Stones.

Em *Distraídos venceremos*, encontramos apenas um poema escrito totalmente em inglês, “Hard feelings (*a riddle for Martha*)” (LEMINSKI, 2013, p. 205): “Oceans,/ emotions,/ ships, ships,/ and other relationships,/ keep us going/ through the fog/ and wandering mist.// What is it/ that I missed?”.

⁹⁰ Steve Turner explica a origem da canção, que começou a ser composta por John Lennon no outono de 1966, na Espanha, quando Lennon participava como ator da filmagem de *Como ganhei a guerra*, do diretor Dick Lester. A canção terminou de ser composta após o *beatle* retornar à Inglaterra: “Strawberry Field (o “s” foi acrescentado por John) era um grande edifício vitoriano em estilo gótico, que fora comprado em 1936 pelo Exército da Salvação. Localizado na Beaconsfield Road, em Woolton, ficava a cinco minutos a pé de sua casa [de Lennon] na Menlove Avenue. (...) Era um lugar que John visitava com tia Mimi em festas de verão, mas também para onde se esgueirava à noite e em fins de semana com amigos como Pete Shotton, David Ashton e Ivan Vaughan” (TURNER, 2016, p. 177-178).

Em *O ex-estranho*, também há ocorrência de apenas um poema escrito em inglês, “Twisted tongue (2)” (LEMINSKI, 2013, p. 344): “my ears/ can’t believe my eyes// the water falls/ bet the fire/ flies”.

Por sua vez, em *Uma carta uma brasa através* (LEMINSKI, 1992), verificamos vários trechos de cartas em que é utilizada a língua inglesa. Citemos alguns:

nós que temos o know-how e o dont-know-how
temos que ter esse what
esse whatever it is
dont you think so? (p. 43)

i must do what i must do (p. 93)

ok? let me know, do this for your best friend (p. 102)

se for, god help us, vamos mudar de emprego (ou pelo menos de arte!)
(p. 104)

never felt better before in my life (p. 107)

happiness is a letter from you (p. 110)

não fosse você o epistoleiro mais rápido (the quickest gun) da tua
camada generacional (of your generation) (p. 110)

time, i need time (p. 110)

anyway, it’s good to be alive again (p. 110)

i dont believe in paideumas my love
i dont believe in falésias anymore (p. 111)

nada de espetaculosamente novos, of course, anyhow, who cares? (p. 117)

É um sonho paranóico de 10 anos come true! (p. 122)

vamos às news (p. 123)

what is happening, man? (p. 128)

mas eu preciso. de ver coisa boa, nova e forte, got to give me some
rock and roll.
make it fast, baby! (p. 138)

Então, depois de observarmos o gosto de Leminski tanto pela língua quanto pela cultura do mundo anglófono, cabe a pergunta: de onde vem essa preferência?

Paulo Leminski nasceu em 1944, ou seja, ele pertence à geração do pós-guerra, uma geração muito influenciada especialmente pelo *american way of life* e seus produtos

culturais, como o cinema e o *rock and roll*. A geração que bebia Coca-Cola, falava *ok, baby!*, só vestia calça *jeans* e imitava o corte de cabelo dos Beatles⁹¹.

Um poeta da geração de Leminski que também fez uso da língua inglesa em seus poemas foi Waly Salomão (que, aliás, assinava Waly Sailormoon), poeta baiano nascido em 1943. No “Me segura que eu vou dar um troço” (SALOMÃO, 2014), escrito em 1972, encontramos termos e expressões como estas: “self-portrait” (2014, p. 29), “jail mental hospital” (2014, p. 33), “write your own slogans” (2014, p. 37), “Take kindness for weakness” (2014, p. 40), “no space from death” (2014, p. 43), “Big Boy” (2014, p. 48), “the body is the message of the artist as a young man” (2014, p. 48), “plan for the distribution of 8 loudspeakers. Telemusic” (2014, p. 49), “Longhair” (2014, p. 54), “do it” (2014, p. 61), “clean water” (2014, p. 64), “my way against Babylon” (2014, p. 65), entre outros. E no texto “The beauty and the beast”, há um longo trecho todo escrito em inglês, onde se lê, nas últimas linhas: “the price of hating other human beings is loving one-self less” (2014, p. 66).

Porém, esse interesse de Leminski pelo inglês pode não ser apenas uma influência geracional, mas também fruto da sua atividade intelectual e profissional. Leminski era tradutor e verteu para o português diversos autores anglófonos, tais como Walt Whitman, John Lennon, Samuel Beckett, John Fante, James Joyce e Lawrence Ferlinghetti. Sobre este último, Leminski escreveu “Ferlinghete-se!”, um texto muito esclarecedor não apenas sobre a obra do poeta americano, mas principalmente sobre o método leminskiano de tradução poética. Em certo trecho, o poeta curitibano esclarece o porquê de determinada escolha e não outra: “isso, é claro, se eu não tivesse certos compromissos e responsabilidades de sentido que nunca nos deixam, a nós, tradutores, fazer o que queremos, em matéria de música” (LEMINSKI, 2011, p. 264).

Contudo, a despeito desse gosto leminskiano pela língua inglesa, temos certeza de que, como seu amigo Caetano Veloso, o compositor de “Verdura” sempre preferiu sentir a sua língua roçar a língua de Luís de Camões. Afinal, como disse o poeta curitibano:

⁹¹ Silviano Santiago, nascido em 1936, ou seja, oito anos antes de Paulo Leminski, também sofreu a influência da cultura norte-americana, como relata em seu ensaio “Literatura e cultura de massa”: “Como toda criança que cresceu e se educou em qualquer cidade da América Latina durante a II Grande Guerra desde cedo fui um consumidor da cultura de massa, que então começara a nos chegar de maneira avassaladora dos Estados Unidos. Ao lado do automóvel, que tinha tomado conta das ruas, e dos aviões e zeppelin, que encantavam os céus, novas formas de deslumbramento técnico eram proporcionadas pelas pequenas máquinas elétricas do cotidiano doméstico. Aos olhos de crianças e adultos, a cultura de massa norte-americana se impunha de modo feérico nas telas do cinema através dos filmes, desenhos animados e seriados” (SANTIAGO, 2004, p. 106).

“Embora a língua portuguesa seja o idioma dos nossos ex-dominadores e colonizadores, é dela que é feita a substância da nossa alma (LEMINSKI, 2011, p. 162).

Voltando aos seres extraterrestres, no romance de Paulo Leminski, eles estão quase sempre associados a Norminha (cuja presença no romance se dá apenas na p. 54), com exceção de dois momentos, um na p. 28 e outro na p. 37:

Como *isso* foi possível, só o gênio do professor explica, e o gênio é inexplicável, como nós todos, seres gasosos dos pantanais de Canópus, sabemos (p. 28).

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).

Nessas passagens, o herói parece prenunciar o surgimento de Norminha, que só começará suas conversas com seres extraterrestres a partir da p. 60: “— Oi, Andrômeda! Como você está bonita hoje! Que tal, os warhoos conseguiram vencer os povos gasosos do planeta Smargh?”. E, na cena da p. 62, o herói atende um telefonema e ouve: “— Os warhoos venceram os seres gasosos dos pântanos de Achernar, e quem estiborna agora são os comários de Quadrak.”

Os trechos em que há referências aos extraterrestres são vários e seria desnecessário e maçante citá-los todos. Contudo, há algumas passagens que merecem, ao menos, um breve comentário. Vamos a elas.

Encontra-se, na p. 75, o seguinte diálogo entre Norminha e o herói:

— Sinto a presença dos seres gasosos de Canopus, ela suspirou, enquanto a gente passeava debaixo das árvores.
— Bobagem, é a neblina depois da chuva.
— Não acredita em nada, não é mesmo? Pois você vai ver.

Norminha critica o ceticismo do herói, mas na p. 80, quando ela e o herói estão testemunhando o sacrifício de Norma (a cantora da festa), a menina diz: “— Você acredita em qualquer coisa que vê, don’t you?”. Afinal de contas, o herói “não acredita em nada” ou “acredita em qualquer coisa”? Se Norminha, a festa e a casa são, como parecem ser, apenas uma invenção da imaginação do herói-narrador⁹², a fala de Norminha seria o

⁹² Eis o trecho que parece confirmar que tudo o que diz respeito à festa e à casa é apenas produto da imaginação do herói: “Mas então você [Propp] me bota nessa fria, me mete nessa história, me faz comer o

inconsciente do herói dizendo alguma coisa que ele estaria reprimindo? Ou seja, Norminha quando diz que ele acredita em tudo e, ao mesmo tempo, que não acredita em nada, estaria ela (o inconsciente do herói) dizendo que ele precisa decidir no que acreditar? Ou seja, o inconsciente do herói (não à toa, representado por uma criança) estaria exigindo dele uma atitude mais madura diante da vida?

Outra passagem bastante curiosa, em que há referência a seres extraterrenos, ocorre nas pp. 87-88:

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.

Aqui a curiosidade fica por conta das denominações dos extraterrestres: “iknatons” e “ptyx”⁹³. A palavra “iknatons” sugere Akhnaton, ou Aquenáton, faraó egípcio da XVIII dinastia, que morreu por volta de 1336 ou 1334 a.C. Por sua vez, o vocábulo “ptyx” é certamente uma referência ao famoso soneto de Mallarmé com rimas em “yx”. Eis o verso em que o vocábulo aparece, na tradução de Augusto de Campos: “Sobre aras, no salão vazio: nenhum ptyx [...]” (CAMPOS, 1991, pp. 64-65). Octavio Paz escreveu um ensaio sobre o poema mallarmaico chamado “Stephanne Mallarmé: o soneto em ix”, no qual afirma:

Desde a sua publicação este soneto assombrou, irritou, intrigou e maravilhou. À parte as dificuldades sintáticas e de interpretação, o vocabulário apresenta vários enigmas. O mais árduo: o significado de *ptyx*” (PAZ, 1976, pp. 185-86).

Ainda segundo Paz, o enigma teria sido elucidado pela escritora belga Émile Nouet, que disse: “se nos remontamos à origem grega da palavra, ficamos conscientes de que a

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?*” (p. 115). As “meninas birutas” e as “mulheres que morrem” são uma evidente referência à Norminha e à Norma da festa. Portanto, tudo o que se refere à festa e à casa parece ser pura fantasia, invenção do jogo entre o “analista” Propp e o *herói sem nome*. Porém, num romance em que tudo é puro *nonsense*, não podemos jamais estar absolutamente certos sobre o que é “real” e o que é fantasia.

⁹³ Referências ao poema mallarmaico também encontramos em dois contos leminskianos, “Nominator” e “O imperador no aquário”. Eis os trechos: “Ainda te imaginava nas Gálias, combatendo aqueles horríveis gigantes com nomes em ix” (LEMINSKI, 2004, p. 102); “(...) o Ptyx que risca na água sem parar uma linha hipnótica de fios de luz azuis e vermelhos” (2004, p. 126).

ideia de dobra é fundamental... ptyx significa uma concha, um desses caracóis que ao aproximarmos do ouvido nos dão a sensação de escutar o rumor do mar” (PAZ, 1976, p. 186).

Outra passagem do romance em que o tema dos extraterrestres aparece, e na qual se pode observar nova referência a uma obra literária, encontra-se na p. 148: “— Medved surts rinforcs! Odradek! Odradek!”. O curioso vocábulo “odradek” verifica-se no conto “A tribulação do pai de família”, de Franz Kafka. Esse texto é estudado por Haroldo de Campos no ensaio “Kafka: um realismo de linguagem?” (CAMPOS, 1997, pp. 129-138). Coincidentemente, Haroldo associa a palavra “odradek” ao “ptyx” mallarmaico:

O caráter subversivo da existência de ODRADEK ([Roberto] Schwarz) está, a meu ver, em que esse objeto de palavras, esta aparentemente desengonçada criaturinha verbal (herói-cômica réplica do PTYX mallarmeano), é a própria concreção – signo icônico com seu perfil de letras desconexas – da obra de K. e sua força criativa e desmistificadora (CAMPOS, 1997, p. 136).

Encontramos a palavra “odradek”, ligeiramente alterada, numa outra passagem em que são mencionados os seres extraterrenos: “Que se fodam os quartzos de Randôri, os burlemarx de noigandres, os odradex de Íon” (p. 107). Neste trecho, vale observar os vocábulos “burlemarx” e “noigandres”. O primeiro termo é uma clara menção a Roberto Burle Marx, grande paisagista brasileiro falecido em 1994. Por seu vez, “noigandres” é o nome da revista, criada em 1952, pelo grupo de poetas concretos de São Paulo, surgido na década de 1950 e composto por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, os “patriarcas”⁹⁴ de Leminski. Sobre a palavra “noigandres”, esclarece Gonzalo Aguilar:

A enigmática palavra “noigandres” foi tomada do poeta provençal Arnaut Daniel e remete a uma passagem dos *Cantares* de Ezra Pound: “Noigandres! NOIgandres!/ Faz seis meses já/ Toda noite, qvando fou dormir, digo para mim mesmo:/ ‘Noigandres, eh, noigandres/ Mas que DIABO quer dizer isso?’” (Cantar XX, tradução conjunta de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos). “Afugentar o tédio” é uma das possíveis soluções para a interpretação semântica dessa “palavra de cor escura” (AGUILAR, 2005, p. 358)

⁹⁴ Sobre a relação de Leminski com os “patriarcas”, ver a carta endereçada a Régis Bonvicino datada de “9, 10, 11 / jul/ 1977” (LEMINSKI, 1992, pp. 33-37).

“Odradek”, “noigandres”, “iknatons”, “ptyx”: a estranheza desses vocábulos é equivalente à estranheza causada por uma menina que, além de conversar com extraterrestres, revela ao herói que não é filha, mas, ao contrário, mãe de Norma (a da festa) e que a “casa é toda minha” e as “pessoas lá dentro são meus brinquedos” (p. 55).

Voltando à citação das pp. 87-88, é importante observar que o herói afirma ser “aquela menina meio pancada”, Norminha, “a *única* pessoa que fazia sentido naquela festa”. Portanto, o que o herói-narrador afirma é que só o *sem sentido* (“meio pancada”) *faz sentido* (“a *única* pessoa que fazia sentido”). Ou seja, como já foi observado anteriormente, a lógica de *Agora é que são elas* é a lógica do *nonsense*.

Outra passagem muito interessante em que os extraterrestres são mencionados é a seguinte:

Telefone grudado na orelha pra abafar a algazarra da festa, perguntei, de saco cheio:

— E daí?, que foi que os seres gasosos dos pantanais de Canópus fizeram? (pp. 109-110)

Quase todas as vezes em que o herói atende o telefone no meio da festa, a voz que ele ouve é a de Norma (a da festa), como nesta passagem:

— Telefone para o senhor.

— Sim?

— Ôi, tesão, e esse pau enorme continua durão? Uma lambida nele (p. 76).

Não deixa de ser intrigante o fato de Norminha também ligar para o herói, já que apenas ela e Norma (a da festa) fazem isso. Enquanto uma fala em “seres gasosos”, outra fala obscenidades. De um lado, o mundo infantil da invenção e da fantasia; de outro, o universo adulto e suas obsessões sexuais. Será que essa confusão entre o mundo infantil e o adulto simbolizaria a imaturidade do herói que, ainda em busca da sabedoria, não conseguiria separar fantasia (a festa, a casa, Norminha, Norma) de realidade (Propp, Norma Propp, curso de Astronomia, aluguel, trabalho)? No capítulo 9, o herói-narrador comenta o fato de sua família não aceitar a sua escolha profissional (“aquele curso [Astronomia] absurdo que minha família abominava”). E o pai era especialmente avesso à escolha do filho:

[Meu pai] Padecia de um dos males mais comuns da sua turma: ver o filho médico, advogado, engenheiro, um filho cheio de dinheiro. E lá

estava eu que não sabia nem para que o dinheiro servia. Nem imaginava que ele trabalha sozinho, que pode fazer milagres sozinho, crescendo, num banco, como os pães e peixes que Jesus multiplicava” (p. 43).

Na passagem, Paulo Leminski trata com humor uma das maiores ambições das famílias de classe média no Brasil: tornar o filho “doutor” (“médico, advogado, engenheiro”), ou, melhor dizendo, “dotô”. E essa incapacidade de o *herói sem nome* lidar com o dinheiro (“não sabia nem para que o dinheiro servia”) é outra clara demonstração da sua imaturidade.

Para finalizar, observemos mais três passagens nas quais os seres extraterrenos são mencionados:

Tinha vez que aparecia na fúria de uma palavra, um talvez qualquer, onde eu sentia, num relâmpago, a presença do inimigo, a passagem do perigo, aquela sombra na parede podia, bem que podia ser *ele*, um dos seres gasosos dos pantanais de Canópus tinha furado a barreira de antimatéria e os contracorpos dos warhoos, eu warhoo, sabia (p. 126).

— 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).

— Warhoo, você vai ver agora os poderes dos seres gasosos dos pantanais de Canópus (p. 162).

O que há de comum entre as três passagens supracitadas é o fato de os personagens, Propp e o herói, serem identificados como um “warhoo”.

Na passagem da p. 126, diz o herói: “eu warhoo, sabia”. Já no trecho da p. 136, Propp afirma: “Caso ainda não saiba, eu sou um warhoo [...]”. E na p. 162, Norminha chama o herói de “warhoo”: “— Warhoo, você vai ver [...]”.

Por que o herói e Propp seriam “warhoos” e não “seres gasosos dos pantanais de Canópus” ou “seres gasosos dos pântanos de Achernar” ou qualquer outro ser extraterrestre inventado pela cabeça daquela “menina meio pancada”?

O que sabemos dos “warhoos” é que eles têm como seus “tradicionais inimigos” (p. 73) os “seres gasosos dos pantanais de Canópus” e que a “principal característica destas figuras era exatamente PODER SE TRANSFORMAR EM QUALQUER COISA”

(p. 73). O que podemos apreender da fala de Norminha é que ela seria um dos “seres gasosos dos pantanaís de Canópus”. Portanto, se Propp e o herói são “warhoos”, eles são inimigos de Norminha, um “ser gasoso” (que, ao incendiar seu quarto (p. 162), virou, literalmente, fumaça).

Mas o que isso tudo poderia significar? Apenas mais um dos lances de puro *nonsense*?

Talvez.

Porém, se Norminha, como já foi dito, é apenas um produto da imaginação do herói, ou seja, uma criação do inconsciente dele, a *guerra* entre os “warhoos” (Propp e o herói) e os “seres gasosos dos pantanaís de Canópus” (Norminha) poderia ser entendida como uma batalha entre as forças do inconsciente e o método científico da psicanálise?

Talvez.

Talvez parece ser a resposta mais adequada para as questões levantadas por um romance em que tudo parece ser e não ser ao mesmo tempo.

2.3 - Agora é que são elas e o tema da opressão

Acreditamos que a poética de toda a obra leminskiana estaria resumida numa das frases que compõem o poema “Limites ao léu”, publicado no livro *La vie en close*⁹⁵, em que a poesia é definida como “a liberdade da minha linguagem” (LEMINSKI, 2013, p. 246). Essa definição da poesia já se encontrava num texto leminskiano publicado em 1977, no *Diário do Paraná*, em que se verificam, entre outras, as seguintes definições para a arte da poesia⁹⁶:

1 Poesia é uma certa opacidade do discurso que torna visível o significante, invisível na prosa.

⁹⁵ Como informa a “nota do editor” do livro *Toda poesia – Paulo Leminski*, “*La vie en close* foi publicado postumamente em 1991, pela editora Brasiliense. Reúne textos selecionados por Leminski e Alice Ruiz S em 1988, além de alguns poemas que ele escreveu até a sua morte, em 1989 (...)” (LEMINSKI, 2013, p. 242).

⁹⁶ Algumas dessas definições foram incorporadas ao “Limites ao léu”, como a de nº 9, “A poesia – toda – é uma viagem ao desconhecido” (Maiakovski), que, no poema, foi aproveitado apenas o trecho “uma viagem ao desconhecido” (Maiakovski). Em “Limites ao léu” também há a definição sartriana de poesia (“palavra-coisa”), que claramente inspirou a definição nº 12 do texto de 1977: “O discurso poético é espesso, opaco, resistente à leitura: é coisa.” Também em 1977, no mesmo *Diário do Paraná*, verifica-se uma página chamada “Grafite para Rettamozo”, na qual estampou-se um texto intitulado “VIVA A LIBERDADE DA MINHA LINGUAGEM!” (*apud* MORAES, 2016, p. 70). Em outro texto, este de 1988, publicado no jornal *Nicolau*, lê-se: “Por isso, poesia não é literatura, é música, é pintura, é desenho, é imagem, é orgasmo de linguagem.” Poesia é a liberdade da minha linguagem” (LEMINSKI, 1988, p. 3).

(...)

4 Poesia é liberdade da minha linguagem.

(...)

8 Poesia não é literatura.

9 “A poesia – toda – é uma viagem ao desconhecido” (Maiakovski).

(...)

12 O discurso poético é espesso, opaco, resistente à leitura: é coisa.

13 A poesia tem, portanto, mais afinidades com as artes plásticas e com a música do que com o conto e o romance, por exemplo.

14 Poesia é materialidade. Fisicalidade. A boa poesia ama cores, melodias, ritmos, gestos, coisas. A poesia – toda poesia – é, nesse sentido, “concreta”.

(...)

20 Quem pensa saber o que é poesia, nada entende de poesia. A melhor poesia é aquela feita por um poeta que está sempre se perguntando o que é poesia.

21 Poesia: um sujeito com problemático predicado.

(*apud* MORAES, 2016, p. 142)

No *Catatau*, como buscamos expor em nossa dissertação de mestrado (TOLEDO, 2014), a opressão do indivíduo e a supressão da sua liberdade são representadas pela ditadura militar implantada, em nosso país, com o golpe de 1964. Na seção 3 do cap. 4 de nossa dissertação, intitulada “Publicística: o jornalismo carnavalizado”, afirmamos que Leminski produz uma satirização da “atualidade ideológica” que, no *Catatau*, pode ser dividida em dois planos temporais: “a) o presente da narrativa, ou seja, o Brasil holandês do século XVII; b) o presente do escritor, ou seja, o Brasil da ditadura militar, iniciada com o golpe de 1964” (TOLEDO, 2014, p. 97). Por sua vez, na seção “3.2 - Carnaval no quartel” da mesma dissertação, ressaltamos a forma original com que Paulo Leminski tratou o Brasil da ditadura militar, utilizando-se da forma “cômico-séria” advinda da tradição da literatura carnavalizada, no que se diferenciou da maioria dos outros ficcionistas brasileiros que também abordaram o tema, mas com uma estética “jorno/naturalista” (2014, p. 99). Nessa mesma seção, apresentamos vários exemplos de trechos do *Catatau* em que há uma crítica, sempre velada, ao regime de exceção em vigor. Para não nos alongarmos, citemos apenas uma passagem que nos parece representar muito bem esse posicionamento crítico do autor diante da opressão totalitária: “Maltratado que nem cavalo de exu, apanha mais que cachorro de bugre, mais bem apanhado que arara caída do pau!” (p. 134). Sobre esta passagem, fizemos o seguinte comentário em nossa dissertação:

O pau-de-arara é identificado, nesse trecho, mais explicitamente (“arara caída do pau!”). Já o humor é conseguido por meio da criação

de imagens absurdas contendo animais sendo maltratados (“cavalo de exu”, “cachorro de bugre” e “arara”), numa linguagem que soa o falar do povo em dia de feira ou em pleno carnaval. A tortura, máquina repressiva, é desmontada pelo humor, pela eterna inventividade provinda do povo e de seu riso poderosamente subversivo (TOLEDO, 2014, p. 103).

Enfim, no *Catatau*⁹⁷, Paulo Leminski decidiu combater o terror da ditadura com golpes de riso, ridicularizando o *monstro* para demonstrar que ele era algo terreno, uma criação do próprio homem e que, por isso, poderia ser exterminado, mais cedo ou mais tarde (TOLEDO, 2014, p. 105).

Por sua vez, a opressão, que acreditamos poder ser observada em *Agora é que são elas*, é exercida pela autoridade repressora da *Lei-Norma* e pelo *Pai-Propp*.

Citemos um trecho de uma carta de Leminski a Régis Bonvicino, datada de 23 de julho de 1978:

tem lugar pra todo mundo vamos deixar de ser fascistas / o concretismo ou significa liberdade / ou não significa NADA // chega de leis / basta de normas (LEMINSKI, 1992, p. 71).

Na passagem supracitada, dois elementos nos chamam a atenção: o tema da liberdade e o concretismo. No início da carta, Leminski afirma: “tudo o que os concretos disseram/ é certo/ só que tem que ser lido num modo relativo/ não num modo absoluto” (LEMINSKI, 1992, p. 69).

A influência concretista sobre vários poetas brasileiros, a despeito dos vinte anos de publicação do “plano-piloto para poesia concreta”⁹⁸ (o manifesto foi publicado na

⁹⁷ Paulo Leminski, em entrevista para o jornal *Nicolau*, em janeiro de 1989, fala sobre o *Catatau* – que, naquele ano, ganharia uma reedição – e seu caráter engajado: “O *Catatau* é um livro sobre a América Latina. Neste sentido é engajado, porque nasceu numa época engajada. Sou uma pessoa articulada com minha realidade histórica, política e tal. Fui contemporâneo de Guevara – ele é meu herói” (GUIMARÃES, 1989, p. 8).

⁹⁸ Em 31 de julho de 1977, no *Diário do Paraná*, os poetas Paulo Leminski, Régis Bonvicino e Antonio Risério publicaram um “manifesto” chamado “Plano Pirata”, que era uma espécie de paródia ao “plano piloto” concretista: “Este PLANO PIRATA, paródia, é mais que uma paródia do PLANO PILOTO DA POESIA CONCRETA, que, em 1958, deu novos rumos à criação textual brasileira. É o modo de ver e sentir de alguns poetas mais jovens que, embora tocados fundo pela passagem da poesia concreta, exigem seus próprios caminhos. Na paródia, homenagem” (*apud* MORAES, 2016, p. 138). Para uma análise do “Plano Pirata”, ver MORAES, 2016, pp. 138-158. Esse riso paródico representado pelo “Plano Pirata”, nos remete às palavras de Alfredo Bosi (1983, p. 165): “Há um momento em que o poeta mostra não tomar a sério os valores de uma certa cultura, ou melhor, as relações entre forma e conteúdo que a dominam: é a hora da paródia.”

revista *Noigandres* 4, em 1958), ainda se mostrava muito forte⁹⁹. Aqui temos dois jovens poetas (Paulo Leminski¹⁰⁰ tinha 34 anos e Régis Bonvicino¹⁰¹, 23) refletindo sobre como lidar com a herança concretista, sobre o que ainda seria válido nas proposições do “plano-piloto”. E, para o autor de *Winterverno*, a vanguarda concretista não deveria se limitar a apenas determinar o fim do verso ou de qualquer outra coisa¹⁰², mas deveria, principalmente, criar uma abertura para novas possibilidades artísticas e poéticas, ou seja, a lição dos concretos deveria ser sinônimo de liberdade criativa absoluta¹⁰³, como ele

⁹⁹ Antonio Carlos de Brito, o Cacaso, era outro jovem poeta daqueles anos 1970 que questionava o papel dos “grupos de vanguarda” e, especialmente, o exercido pela poesia concreta. Num artigo escrito em 1975 sobre o livro *Muito prazer*, do poeta Chacal, afirma Cacaso: “a liberdade é para ser encarnada agora e não para ser uma meta futura, como na poesia missionária de esquerda, ou simplesmente sufocada e administrada, como nos autointitulados grupos de vanguarda” (*apud* LIMA, 2013, p. 107). Na biografia *O bandido que sabia latim*, de Toninho Vaz, este narra um episódio envolvendo o poeta curitibano e Cacaso, em que ambos participavam de um debate sobre literatura e do qual Leminski se evadira, olhando para Cacaso e dizendo: “- Olha, brother, qualquer bar em Curitiba, numa sexta-feira à noite, tem um nível de discussão mais alto do que o desta mesa. Vou tentar pegar o Bife Sujo aberto...” (VAZ, 2001, p. 59). Para terminar, o biógrafo relata que, depois daquele episódio, Leminski, com seu humor característico, criara um trocadilho: “nenhum lance de dados abolirá o Cacaso” (2001, p. 60).

¹⁰⁰ Na entrevista concedida por Leminski a Bonvicino em 1976, já citada por nós, o autor de *Metaformose* afirma o seguinte: “Minhas ligações com o movimento concreto são as mais freudianas que se possa imaginar. [...] A coisa concreta está de tal forma incorporada à minha sensibilidade que costumo dizer que sou mais concreto que eles: eles não começaram concretos, eu comecei” (LEMINSKI, 1992, p. 176). Em carta datada de “9, 10, 11 / jul / 77”, ou seja, no ano seguinte àquela entrevista, Leminski fala a Bonvicino: “em muitos momentos do nosso trabalho/ às vezes mais às vezes menos/ já consegui ver a fimbria de algo/ q já não é mais concretismo/ embora o pressuponha e o tenha deglutido” (1992, p. 35). Pode-se observar claramente, nas palavras do poeta curitibano, aquilo que Harold Bloom chamou de “angústia da influência”. O concretismo foi “deglutido” oswaldianamente, mas ainda assombra o poeta e sua produção literária.

¹⁰¹ Em seu site (www.regisbonvicino.com.br) Bonvicino apresenta vários de seus trabalhos literários, como entrevistas, poemas, artigos, vídeos etc. Na seção de artigos do site, encontramos textos sobre os três poetas concretos de São Paulo: Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari. A respeito do autor de *Crisantempo*, no artigo “Algumas tensões na figura de Haroldo de Campos”, afirma Bonvicino: “Pouco anos depois, Haroldo estaria participando ativamente, como um de seus idealizadores, do movimento concretista, em meados dos anos 1950, que, além de libertá-lo de um tom, como já se disse, um tanto passadista de seu primeiro momento, projetá-lo-ia para mais adiante da fronteira nacional, em todos os aspectos.” Continua Bonvicino: “O concretismo foi um movimento que repôs o paradigma internacional-erudito, valendo-se, também, dos instrumentos da cultura popular mas não nacional: a ele interessava o poema cartaz e o design dos letreiros, o design da luz em movimento, o confronto da palavra com página branca. Haroldo escreveu pouquíssimos poemas concretos estrito senso, apesar da fama em direção oposta” (<http://www.regisbonvicino.com.br/catrel.asp?c=11&t=87>).

¹⁰² “poesia concreta: produto de uma evolução de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso (...)” (CAMPOS, 1987, p. 156).

¹⁰³ Antonio Cicero analisa, com perspicácia, a função dos movimentos de vanguarda para a poesia e, consequentemente, para a arte em geral: “Fazia parte da retórica tanto das vanguardas quanto dos seus inimigos falar de *destruição*, de *morte* ou *fim*: os primeiros se vangloriavam da destruição, da morte ou fim do verso, da rima, do tema etc., e os segundos a lamentavam. Independentemente das ambições e das ilusões dos seus protagonistas, o fato é que nada disso realmente desapareceu. Todas as possibilidades formais descobertas continuavam disponíveis e são empregadas em algum momento ou lugar. O verdadeiro sentido da vanguarda não foi a renúncia, mas a desprovincianização e a cosmopolitização da poesia. Ao mostrar

mesmo afirmou em seu artigo “Poesia: vende-se”: “Ao contrário do que dizem, a poesia concreta paulista, nos anos 1960, ampliou ainda mais o indeterminado dessa liberdade [de criação literária], sabe Deus se bênção ou maldição” (LEMINSKI, 2011, p. 135).

Se, no *Catatau*, a opressão estava representada pelas referências à ditadura militar¹⁰⁴, no *Agora é que são elas*, está materializada nas referências à Lei (o herói é forçado a casar-se aos 18 anos¹⁰⁵, por exemplo), ao “pai” Propp e, é claro, à “Norma”: “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). Quando o protagonista diz “todas as normas”, parece claro que ele se refere não apenas às três personagens chamadas Norma, mas ao “poder da Norma”, a todas as regras e regulamentações que constroem a liberdade do indivíduo. Sobre esse “poder da Norma”, afirma Michel Foucault em *Vigiar e punir*:

Aparece, através das disciplinas, o poder da Norma. Nova lei da sociedade moderna? Digamos antes que desde o século XVIII ele veio unir-se a outros poderes obrigando-os a novas delimitações: o da Lei, o da Palavra e do Texto, o da Tradição. [...] Compreende-se que o poder da norma funcione facilmente dentro de um sistema de igualdade formal, pois dentro de uma homogeneidade que é a regra, ele introduz, como um imperativo útil e resultado de uma medida, toda a gradação das diferenças individuais (FOUCAULT, 1987, p. 153).

A opressão também é expressa na impossibilidade de o herói falar determinada coisa, impossibilidade que é manifestada toda vez que o personagem repete, de maneiras variadas, o que denominamos como um dos *temas recorrentes* do livro (os outros *temas recorrentes* serão abordados no próximo capítulo): “tem uma coisa sobre a qual eu não quero falar”. Essa “coisa” não é esclarecida em todo o romance, ela é “reprimida” pelo herói, como se um todo-poderoso superego impedisse o protagonista de se expressar livremente. Afirma Herbert Marcuse (1986, p. 192): “[...] o superego, como representante

novas possibilidades, o que a vanguarda fez foi relativizar as possibilidades antigas; mas relativizar uma coisa não é destruí-la” (CICERO, 2007, p. 19).

¹⁰⁴ Sobre a crítica política ao regime militar, ver seção “3.2 - Carnaval no quartel” da nossa dissertação de mestrado (TOLEDO, 2014, pp. 99-106).

¹⁰⁵ “Aos 18 anos, pensei ter atingido a sabedoria. / Era baixinha, tinha sardas e tirei-lhe o cabaço na primeira oportunidade. / Não ficou por isso. / A lei falou mais forte. E tive que me casar, prematuro como uma ejaculação precoce” (p. 9). Outra referência à lei, encontramos na seguinte passagem, quando Propp ameaça o herói, obrigando-o a casar-se com Norma Propp, que estaria grávida dele (algo impossível, afinal, ambos faziam unicamente sexo oral): “— Bem, você sabe, existem *leis*. E as leis não gostam que namorados andem por aí engravidando suas namoradas. Principalmente, quando elas são menores de idade. A pena, para esses casos, é o casamento” (p. 144).

mental da moralidade, é, de um modo não-isento de ambiguidade, o representante do princípio de realidade, especialmente do pai proibitivo e punitivo”. O “pai proibitivo”, como veremos mais adiante, é encarnado pelo professor Propp.

2.3.1 - “Tem uma coisa sobre a qual eu não quero falar”

Citemos agora algumas das ocorrências do tema “tem uma coisa sobre a qual eu não quero falar” e suas variações. As duas primeiras são pronunciadas pelo herói-narrador durante a sua passagem pela casa onde ocorre a festa:

Cheguei devagar o telefone no ouvido e do outro lado ouvi... merda!, tem uma coisa sobre a qual eu não quero falar (p. 14).

A foto também não registra o cheiro de queimado que senti, desde o começo, mas, bem... Tem uma coisa sobre a qual eu *não* quero falar (p. 20).

Na citação da p. 14, o herói segura o telefone entregue pelo mordomo, depois de tentar convencer o criado de que seria impossível alguém procurá-lo naquela festa, afinal, segundo Propp, seu “analista”, “nas histórias de magia e de mistério, o narrador está *sempre ausente*, nunca participando da festa, quero dizer, das ações” (p. 13). Aqui observam-se, como tantas vezes ao longo de todo o romance, a metalinguagem, o *nonsense*, a linguagem carnavalizada e a parodização da teoria propiana.

Por sua vez, a passagem da p. 20, também uma fala do herói, ocorre no final de uma sequência em que o narrador descreve e comenta uma fotografia que mostra o momento anterior àquele da p. 14 em que ele apanha o telefone do mordomo: “Sou aquele mais magrinho ali no fundo da poltrona verde musgo, com cara de hipopótamo abatido. Ao meu lado, o telefone nas mãos do mordomo [...]” (p. 19).

No excerto a seguir, o herói pronuncia essa frase durante uma sessão de análise de Propp: “— Tem uma coisa sobre a qual *eu não quero* falar, eu insisti” (p. 40). Um pouco antes de pronunciar a frase, o herói diz que “Propp exigiu que eu lhe contasse uma coisa que eu não digo *nem pra mim mesmo*” (p. 40). O herói resiste ao processo psicanalítico, que é descrito como uma luta entre analisado e analista: “no calor da luta, comecei a sentir vertigens, calafrios, enjoos, câimbras e ânsias de vômito” (p. 40). Depois de descrever essa batalha, o narrador apresenta mais um trecho em que ri do método de Propp e da psicanálise, quando diz que Norma Propp o leva ao banheiro para despejar “no vaso três funções, quatro traumas, e só não saiu aquele dilema porque, bem, por quê?” (p. 40).

Na p. 75, voltamos a observar o tema “tem uma coisa sobre a qual não quero falar”:

Ainda teve outro incidente que nem mencionei, mas é que tem uma coisa sobre a qual não quero falar, bem, mas acontece que aconteceu uma coisa na festa, e eu não posso continuar com essa história toda sem contar que lá um mordomo me procurou, me dizendo, desculpe, o senhor é o número dezessete, eu disse, o quê?, por que dezessete?, e ele disse, não, na lista aqui dos convidados o senhor está como dezessete (p. 75).

Nessa segunda seção do cap. 16, o herói narra um “incidente” no qual o mordomo se aproxima do protagonista e lhe informa que ele é o “número dezessete”: “na lista aqui dos convidados o senhor está como dezessete. O senhor não é fulano de tal, assim, assim, assado?” (p. 76). Não, nosso herói não tinha aquele nome, só poderia ser algum engano. Mas a conclusão a que chega o herói foi: “O convidado para a festa *não era eu*” (p. 76). Se o herói não é o “número dezessete”, se ele não é o convidado que deveria estar lá, quem é o nosso *herói sem nome* e como ele foi parar naquela festa?

Algumas páginas adiante, encontramos outra ocorrência do *tema recorrente* em análise: “— Bem, tem o caso dos nunaks. Mas é que tem uma coisa sobre a qual *eu* não quero falar” (p. 80). Porém, curiosamente, o tema agora é pronunciado por Norminha. Por que Norminha usaria uma fala que pertence ao herói? Uma resposta plausível, mas, obviamente, não definitiva, seria: Norminha é uma invenção da mente do herói e, por isso, as falas dela são manifestações do inconsciente dele.

Encontramos, mais à frente, o *tema recorrente* em outra nova versão: “Mal sabia ele que... bem, mas tem uma coisa sobre a qual eu nem quero pensar” (p. 98). Novamente, a fala é do herói. O trecho citado fecha a seção 3 do cap. 21, no qual o narrador descreve o método proppiano, suas “histórias de deslumbramento”, seus “esquemas” e suas “funções”. Toda essa teoria (apresentada de forma parodiada, é claro) impacientava o herói: “— Professor, não aguento mais estes ímpetos de profetizar” (p. 98). Por fim, depois que o protagonista é informado por Propp que “Saúde era perfazer *todo* o percurso do Herói” (p. 98), ele diz a frase com o *tema recorrente* supracitado. Mas o que se passava pela cabeça do nosso herói, o que era aquela “coisa sobre a qual eu nem quero pensar”?

Se, como vimos anteriormente, o *tema recorrente* em análise foi colocado na boca de Norminha, no trecho a seguir, uma variação do tema é pronunciada por Norma Propp:

— Tem uma coisa que eu não te contei ainda.

Tiro de carabina na minha orelha esquerda, facada nos rins, soco de enfarte, agulha de derrame cerebral, bem-vindos! Por que é que Norma tinha que vir, de vez em quando, com aquele, com aquela, com aquilo, *tem uma coisa que eu não te contei ainda?* Vai ver era por isso que eu vivia com aquela sensação pavorosa de que alguma coisa horrível ia acontecer a qualquer momento (p. 118).

Conforme lemos na passagem acima, o herói afirma que Norma Propp costumava “vir, de vez em quando, com aquele, com aquela, com aquilo, *tem uma coisa que eu não te contei ainda?*”. Ou seja, o *tema recorrente* “tem uma coisa sobre a qual eu não quero falar”, na sua forma modificada “tem uma coisa que eu não te contei ainda”, quando na voz da filha de Propp, contém não a negação de algo impronunciável, mas a perspectiva de uma revelação. Porém, qual seria essa revelação? Qual o segredo de Norma? Mais adiante na narrativa, descobrimos que Norma está grávida: “- Acho que estou grávida.// Nem olhem pra mim. Saliva não emprenha ninguém” (p. 140). Como sabemos, Norma e o herói fazem apenas sexo oral, daí a estupefação do herói diante da notícia. Mas seria essa a revelação de Norma, a sua gravidez? Essa é mais uma coisa que o livro não esclarece completamente.

No próximo excerto citado, observamos novamente o *tema recorrente* em mais uma de suas variações:

Segundo Propp, depois do Dano, vem a carência do herói. Ainda bem que não era ele que, bem, todo mundo sabe. Mas tem uma coisa sobre a qual eu não quero. De jeito nenhum (p. 119).

O trecho começa com uma referência ao método proppiano (funções “VIII - O antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família” e “VIII-A - Falta alguma coisa a um membro da família, ele deseja obter algo” (PROPP, 1984, pp. 35-39)). Porém, qual era o “dano” sofrido pelo herói? E qual sua “carência”? A única coisa que sabemos é que o herói busca a sabedoria. Mas é realmente isso que falta ao *herói sem nome*? E o que ele quis dizer com: “Ainda bem que não era ele que, bem, todo mundo sabe.” O que “todo mundo sabe”? E por que “Ainda bem que não era ele [Propp]”? Mais questões que ficam em aberto num romance repleto de perguntas sem respostas, um romance que apenas suscita dúvidas e mais dúvidas, enquanto a certeza fica por conta da “dupla dúvida” proppiana:

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” (p. 77).

Essa “dupla dúvida” seria uma paródia da “dúvida hiperbólica” de René Descartes, a inspiração para o herói catatauesco que se dizia perdido num “labirinto de enganos deleitáveis”¹⁰⁶? Em nota escrita para as *Meditações*, o também filósofo Gérard Lebrun comenta a questão da dúvida naquela obra cartesiana:

A dúvida assim posta em ação: a) distinguir-se-á da dúvida vulgar pelo fato de ser engendrada não por experiência, mas por uma decisão; b) será “hiperbólica”, isto é, sistemática e generalizada; c) consistirá, pois, em tratar como falso o que é apenas duvidoso, como sempre enganador o que alguma vez me enganou (*apud* DESCARTES, 1973, p. 118).

Em outra passagem de *Agora é que são elas*, o tema recorrente (em mais uma de suas versões) é mais uma vez pronunciado pelo herói-narrador:

Coisa sobre a qual eu não quero falar, não me obrigue a lhe dizer umas verdades. Não me obrigue a lhe dizer que, bem, você sabe muito melhor que eu que *não é bem assim* (p. 134).

A pergunta que cabe aqui é: a quem o narrador está se dirigindo? Quem é esse “você” a quem o herói diria “umas verdades”? Na sequência do texto, o herói diz: “Você que vive no silêncio [...]”. Quem é essa pessoa que “vive no silêncio”? Propp fala, Norma Propp fala, Norminha fala, a Norma da festa fala... e canta. O único personagem que, em todo o romance, não pronuncia uma palavra sequer é Bernardo. Mas o herói jamais encontra Bernardo. Então, quem seria esse ser que vive “nas trevas das profundidades abissais do oceano” (p. 134)? Estaria o herói falando consigo mesmo, com uma parte obscura e oculta da sua personalidade? Disso também não poderemos ter certeza.

As três últimas ocorrências do tema “tem uma coisa sobre a qual eu não quero falar” são as seguintes:

Como é que pode alguém, bem, vocês sabem, tem uma coisa sobre a qual de uma vez por todas, eu *não quero* falar (p. 146).

¹⁰⁶ Afirmamos em nossa dissertação de mestrado: “Logo no início do *Catatau*, lemos: ‘ergo sum, aliás, Ego sum Renatus Cartesius, cá perdido, aqui presente, neste labirinto de enganos deleitáveis’ (LEMINSKI, 1989, p. 13). O labirinto surge aqui como um perfeito paradoxo barroco: ‘labirinto de enganos deleitáveis’. Como um engano pode ser deleitável para o filósofo das ideias claras? Que deleite pode haver no erro e na desorientação labiríntica para o filósofo do *Discurso do Método*?” (TOLEDO, 2014, p. 66).

Acontece que tem uma coisa sobre a qual eu não quero falar, e fiquei com medo que Propp percebesse que estava evitando a história que diria *mais do que convém que uma história diga* (p. 152).

Minha profissão não permitia que eu bebesse muito. Afinal, para distinguir entre uma constelação e outra é preciso uma mente clínica e lúcida. Eu bebia muito raramente, dois conhaques como aquele eram o bastante para provocar o estouro da boiada de todos os meus mil demônios. Principalmente um, que, bem, tem uma coisa sobre a qual, *nem com dois mil conhaques* (p. 160).

O trecho da p. 160 parece sugerir como intertexto os versos do “Poema de sete faces” drummondiano: “Eu não devia te dizer/ mas essa lua/ mas esse conhaque [*“nem com dois mil conhaques”*]/ botam a gente comovido como o diabo [*“meus mil demônios”*]”.

Por seu turno, a ocorrência da p. 152 nos parece ser a mais interessante, pois apresenta mais uma vez a tentativa do herói de resistir ao método analítico de Propp. Antes do trecho citado, lemos: “Um dia, Propp chegou e disse:/ — Me conte sua história favorita. A primeira que lhe vier. Vamos lá, vamos, já, o que é que está esperando?” (p. 152). Diante da opressão do *Pai-Propp*, o herói ficou “com medo que Propp percebesse que estava evitando a história que diria *mais do que convém que uma história diga*”. Mas qual história o herói não quer contar? O que ele tanto reprime? Seria a sua “história favorita” aquela do rapaz que assume a culpa por um crime que não cometeu?

2.3.2 - Herói passivo ou revoltado?

Conforme observamos, o *tema recorrente* que viemos analisando é um dos mais importantes do livro, posto que a frase (em todas as suas variações) parece realmente representar uma espécie de resistência ao processo psicanalítico elaborado por Propp¹⁰⁷.

Ao não falar, o herói tenta resistir à opressão do *Pai-Propp*, que diz:

¹⁰⁷ Sobre a resistência ao tratamento psicanalítico, podemos também citar a seguinte passagem: “E lá estava ele [Propp], de novo, citando aquele velho rabino da Idade Média, *não tente melhorar o mundo, você só tornaria as coisas piores*. Claro que eu não concordava. Mas Propp achava a resistência ao tratamento um sintoma seguro de recuperação, um sinal de boa vontade em relação à mudança” (p. 77). Na verdade, a frase atribuída ao “velho rabino” é uma referência a um texto do compositor John Cage. Augusto de Campos, comentando a influência de e. e. cummings sobre o músico americano, diz: “Alguns dos próprios textos de Cage parecem dever algo a outros de Cummings. É o caso do título de ‘Diary: How to improve the world (you will only make matters worse)’, 1965, que recorda o ‘sonnet entitled how to run the world’ de *No Thanks*” (*apud* CUMMINGS, 1999, p. 18). Ainda sobre o livro de John Cage, afirma Augusto de Campos, no texto “Cage: chance: change”: “o seu *diário: como melhorar o mundo/ (você só tornará as coisas piores)*/ 1965-1972/ é o único poema longo consistente/ escrito depois dos *cantos* de Ezra Pound/ que consegui ler e amar” (CAMPOS, 2020, p. 213).

- Quero sim. E quero dizer o que eu bem quiser. Quem é o pai aqui? Eu sou o pai, eu sou o senhor, o mestre, o que dá presentes, o rei que derrota e a mãe que derrama leite na tua boca, o sacerdote que te joga na frente da verdade. E esta que é a verdade, meu adorado imbecil. NÃO EXISTE NOVIDADE (p. 89).

Se para o *Pai-Propp* não há novidade, tudo é sempre igual, tudo é “elemento constante”, para o jovem herói a vida não pode ser somente isso, apenas um repetir-se incessante e eterno: “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). Nosso herói quer sair do lugar(-comum), quer escapar da opressão, ele não quer o sempre igual da vida eterna¹⁰⁸ (o equivalente ao modorrento paraíso cristão?), ele quer a vida e a liberdade, mesmo que elas sejam infernais. Segundo Albert Camus¹⁰⁹, Nietzsche dissera: “O que importa [...] não é a vida eterna, e sim a eterna vivacidade” (*apud* CAMUS, 2018, p. 98). Afinal, ao nosso herói sobra vivacidade e ele também sabe que tem futuro e, quem tem futuro, tem horizonte, tem liberdade: “Fiquei quieto, com aquela certeza miúda e quentinha por dentro. *Eu* tinha futuro” (p. 143).

Então, nas últimas linhas do romance, segurando a arma com que Propp deu fim à sua vida, o herói narra:

Foi então que eu peguei a lúguer, limpei as impressões digitais de Propp, apertei a arma na mão até ter certeza que ela ia ter *minhas impressões*. Só então peguei o telefone¹¹⁰, e telefonei polícia, alô,

¹⁰⁸ “Atendi o chamado do professor, e fui ao consultório tirar a limpo aquela história de vida eterna.// — Que história é essa?, já entrei perguntando. Vida eterna é a puta que o pariu! O senhor mesmo me disse que um terceiro lugar já é uma marca e tanto” (p. 135). Quanto à crítica à religião cristã, há um trecho do romance que liga Propp à figura paterna e que, ao mesmo tempo, faz referência ao cristianismo: “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” (p. 159). Esse Propp-Deus seria uma maneira de representar a religião como uma das formas de opressão? Recorde-se que Leminski, quando menino, foi seminarista no Mosteiro de São Bento. E sobre essa experiência religiosa, Leminski escreveu “In honore ordinis sancti benedicti”: “à ordem de são bento/ a ordem que sabe/ que o fogo é lento/ e está aqui fora/ a ordem que vai dentro// a ordem sabe/ que tudo é santo/ a hora a cor a água/ o canto o incenso o silêncio/ e no interior do mais pequeno/ abre-se profundo/ a flor do espaço mais imenso” (2013, p. 260). Ainda sobre o Mosteiro de São Bento, na entrevista de Leminski ao jornal *Nicolau*, publicada em janeiro de 1989, perguntado sobre um livro que escrevera quando da sua passagem pelo Mosteiro, declara o poeta: “É a história do mosteiro, com seus santos. Eu tinha uns 10 anos e ia ser monge. O primeiro livro que escrevi foi um caderno. Eu me interessei pela Ordem, multissecular, 2.000 anos quase, pela Idade Média, aqueles monges que copiavam manuscritos, toda aquela história beneditina... Serei beneditino até o final” (GUIMARÃES, 1989, p. 7).

¹⁰⁹ Albert Camus, em seu *O mito de Sísifo*, ao comentar o romance *Os possessos*, de Dostoiévski, cita um diálogo entre os personagens Stavroguin e Kirilov: “Stavroguin: - Você acredita na vida eterna no outro mundo?// Kirilov: - Não, mas acredito na vida eterna neste” (CAMUS, 2018, p. 124).

¹¹⁰ Conforme já pudemos observar em outros momentos do nosso trabalho, o *herói sem nome* várias vezes é avisado pelo mordomo da casa que alguém está querendo falar-lhe ao telefone. A primeira vez que isso ocorre é na p. 13, as primeiras palavras do cap. 2: “- Telefone para o senhor.” Aliás, esta mesma frase, como

polícia?, acabo de matar alguém, em quanto tempo vocês podem estar aqui?, quinze¹¹¹ minutos?, ótimo, eu espero, o endereço?, claro, o endereço. Nenhum advogado vai me convencer da minha inocência. Eu quero ser condenado./ Eu não quero a vida eterna, professor. EU QUERO O INFERNO” (p. 162-3).

O que se observa nessas linhas finais de *Agora é que são elas* é uma mudança radical de comportamento do herói: de herói passivo¹¹², que aceita tudo o que lhe acontece (as ordens de Propp, a forma de amor imposta por Norma Propp, a condição de universitário frustrado, o emprego ruim etc.), o *herói sem nome* chega ao fim da narrativa como um *homem revoltado*¹¹³.

Próximo ao final do livro, lemos a seguinte fala de Propp, dirigida ao herói: “Um actante *não obedece* a normas” (p. 152). Duas páginas depois, diz o herói: “Sei até o que o senhor vai dizer: você, PENSAR? Mas é isso, seu monstro sem coração, *eu estou pensando*. Sim, eu, eu, eu, eu, actante de Propp” (p. 154). Se o herói é um “actante”, e um “actante *não obedece* a normas”, portanto, o herói não mais obedece a normas. O *herói*

já pudemos observar anteriormente, aparece exatamente igual também nas páginas 49 e 76. Raras são as vezes em que o herói faz uma ligação para alguém. Uma dessas raras oportunidades ocorre na p. 62: “Pedi um telefone ao mordomo e disquei o número. E a voz que atendeu ao meu alô só respondeu:/ — Os warhoos venceram os seres gasosos dos pântanos de Achernar, e quem estiborna agora são os comários de Quadrak.” Não ficamos sabendo para quem o herói ligou, mas tudo indica que a “voz” seria da Norminha. Porém, esse é mais um mistério deixado por uma narrativa já plena de mistérios indecifráveis. São muitas as cenas em que o herói aparece recebendo telefonemas, sejam eles de Norma Propp, de Norma (a da festa) ou da Norminha. O que nos faz questionar: essa presença constante do telefone seria um prenúncio do *telefonema final*, aquele em que o herói sela o seu destino ao ligar para a polícia e se incriminar pela morte de Propp?

¹¹¹ Ao longo de todo o livro, há repetições das expressões “quinze minutos” e “meia-noite e quinze”: “Olhei para o relógio. **Meia-noite e quinze**, os ponteiros escreviam um L. Sentei e olhei em frente.” (p. 16); “Atrás, na parede, o relógio marca **meia-noite e quinze**.” (p. 19); “Tinha apanhado muita chuva, ao voltar para a casa, **quinze minutos** batendo na porta até o criado abrir.” (p. 46); “Me casei com um copo de uísque, e fomos felizes juntos durante alguns **quinze minutos**.” (p. 48); “**Meia-noite e quinze!**” (p. 72); “Até que, por fim, quis ser apenas só aquilo mesmo, um punhado de estrelas soltas, algumas palavras de uma história ouvida em pedaços na balbúrdia de um bar depois da **meia-noite e quinze**.” (p. 152) (negritos nossos). Essa repetição do numeral “quinze” poderia também ser considerada uma espécie de prenúncio daquele telefonema do herói para a polícia?

¹¹² Sobre a “passividade do herói romanesco”, diz Lukács, em *A teoria do romance*: “Ora, a passividade do herói romanesco não é uma necessidade formal, antes define a relação do herói com sua alma e sua relação com seu mundo circundante. Ele não precisa ser passivo, e por isso sua passividade tem uma qualidade psicológica e sociológica própria e define um determinado tipo nas possibilidades estruturais do romance” (2009, p. 92).

¹¹³ *O homem revoltado* é o título de um livro de Albert Camus, publicado em 1951. Nessa obra, lemos a seguinte definição: “Que é um homem revoltado? Um homem que diz não. Mas, se ele recusa, não renuncia: é também um homem que diz sim, desde o seu primeiro movimento. Um escravo, que recebeu ordens durante toda a sua vida, julga subitamente inaceitável um novo comando. Qual o significado deste ‘não?’” (CAMUS, 2020, p. 27).

sem nome confronta o *Pai-Propp* e impõe-se como um “actante” desobediente... e que pensa! Esse novo comportamento do herói diante das “normas” e do mundo o levará a tomar a grave decisão que leremos nas linhas finais do romance.

Haveria algo nessa revolta¹¹⁴ que poderia ser comparado àquela de Meursault, o personagem absurdo de *O estrangeiro*, de Camus?

A fala final do herói leminskiano nos remete à cena em que Meursault agarra o capelão “pela gola da batina” e começa a “gritar em altos berros”:

Mas estava certo de mim mesmo, certo de tudo, mais certo do que ele [o capelão], certo da minha vida e desta morte que se aproximava. Sim, só tinha isto. Mas ao menos agarrava esta verdade tanto quanto esta verdade se agarrava a mim (CAMUS, 2017, p. 124).

Parece-nos que Meursault e o *herói sem nome* têm em comum essa revolta contra o absurdo da vida, absurdo que nenhuma garantia de vida eterna pode eliminar. Segundo Angela Binda:

Para Camus, a revolta é a única forma de evasão existente ao absurdo. De fato, Vicente Barreto [...] explica que a revolta é o meio disponível ao homem para reagir contra o absurdo. Uma vez que este homem nega o divino e a esperança, tem na revolta uma forma de ação possível (BINDA, 2013, p. 118).

O herói de *Agora é que são elas*, ao negar “o divino e a esperança”, ao negar a vida eterna e escolher o inferno, somente lhe resta a revolta lúcida contra o absurdo. Ainda de acordo com Angela Binda:

Insurgir-se contra a própria condição humana à procura da felicidade é a solução possível para o homem absurdo, que tem como características, por um lado, não atribuir importância a Deus ou ao futuro e, por outro lado, viver lúcido quanto ao fato de que a morte é iminente aos homens e negar assim qualquer esperança. Essa revolta nada tem a ver com o divino e procura respostas do homem à sua condição humana (BINDA, 2013, pp. 118-9).

O *herói sem nome*, em sua caminhada em busca da sabedoria: perde Norma (a da festa), avistada pela última vez cercada por três homens; Norma Propp o abandona para ficar com Bernardo; vê Norminha suicidar-se num círculo de fogo; e, finalmente, encontra

¹¹⁴ “[...] a revolta, o confronto perpétuo do homem com sua própria escuridão” (CAMUS, 2017, p. 68).

o racionalista Propp morto com um tiro na cabeça. Todas essas perdas e mortes não têm uma explicação lógica, tudo é insensato, absurdo¹¹⁵. Qual poderia ser a reação do herói a não ser a revolta contra um mundo que lhe impõe, opressoramente, suas aparentemente irracionais normas de funcionamento? Esse sentimento da revolta pode indicar que o herói, finalmente, haveria alcançado a sabedoria? Seria a descoberta do absurdo camusiano¹¹⁶ aquilo que fez o *herói sem nome* chegar finalmente à “liberdade de ação”¹¹⁷ de que fala o autor de *A peste*? Novamente, Angela Binda: “Quando o homem absurdo percebe que estava vinculado a ilusões, ele se solta da trava que o prendia e aí sim é livre para gozar a vida sem esperanças” (BINDA, 2013, p. 52).

Nosso herói afirma “Eu quero ser condenado”, e, dessa forma, liberta-se das ilusões mencionadas por Binda e, livre também de qualquer esperança alienadora, assume as rédeas da sua vida e vive a liberdade de quem, lucidamente¹¹⁸, sabe que a decisão foi sua e somente sua.

3 - O *herói sem nome* e a guerra dentro da gente

¹¹⁵ Diz Propp: “— 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. 140). Não sabemos por que Leminski escolheu aquelas data (1878) e localização (Clichy) para a composição da passagem citada, mas, coincidentemente (ou não), há uma obra de Édouard Manet chamada “Vue prise de la Place Clichy”, pintada em 1878. A Place Clichy também pode ser um referência ao prefácio que Paulo Prado escreveu para o livro *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade. Diz Prado: “Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra” (*apud* ANDRADE, 1985, p. 59). Quem nos chamou a atenção para essa possível relação entre o prefácio e o texto leminskiano foi o professor Ivan Marques.

¹¹⁶ A primeira e famosa frase de *O mito de Sísifo*, de Albert Camus, afirma o seguinte: “Só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio” (CAMUS, 2018, p. 17). Há uma passagem do *Agora é que são elas* em que o herói diz: “Tem a coragem de cortar a garganta de alguém? Passar a navalha no pescoço de um, abrindo aquela buceta de orelha a orelha? Essa é a única questão *realmente filosófica*” (p. 154). Diferentemente de Camus, para o *herói sem nome*, a grande questão filosófica não é o suicídio, mas o homicídio, ou melhor, a coragem de cometer um homicídio. Curiosamente, a única pessoa que é assassinada no livro é a Norma da festa, que, como sabemos, sempre volta a ressuscitar. Por outro lado, ocorrem dois suicídios, o de Propp e o da Norminha.

¹¹⁷ “Ora, se o absurdo aniquila todas as minhas possibilidades de liberdade eterna, também me devolve e exalta, pelo contrário, minha liberdade de ação. Tal privação de esperança e de futuro significa um crescimento na disponibilidade do homem” (CAMUS, 2018, p. 70).

¹¹⁸ “De acordo com Camus, o homem absurdo vive à margem de Deus. Ele é centrado na razão lúcida e não há nada mais além dessa razão” (BINDA, 2013, p. 53). Segundo Camus: “Para um espírito absurdo, a razão é vã e não existe nada além da razão” (CAMUS, 2018, p. 50); “E o que constitui o fundo do conflito, da fratura entre o mundo e o meu espírito, senão a consciência que tenho dela?” (2018, p. 66); “O que é, de fato, o homem absurdo? Aquele que, sem negá-lo, nada faz pelo eterno. Não que a nostalgia lhe seja alheia. Mas prefere a ela sua coragem e seu raciocínio” (2018, p. 81).

Se as semelhanças entre o *Catatau* e o *Agora é que são elas* parecem evidentes, proporemos agora uma análise comparativa entre o *Agora é que são elas* e outra obra de Paulo Leminski que, provavelmente por se tratar de uma pequena novela escrita para o público infanto-juvenil, costuma ser raramente mencionada pelos seus comentadores: *Guerra dentro da gente*¹¹⁹.

Guerra dentro da gente foi escrito em 1987, como indicado no final do livro: “Curitiba, 27 de julho de 1987” (LEMINSKI, 1991, p. 62). Ou seja, cerca de três anos após a publicação de *Agora é que são elas*. Também em 1987, Paulo Leminski terminou de escrever o livro *Metaformose*, como nos informam seus editores: “Este livro começou a ser escrito no final de 86, na Cruz do Pilarzinho, Curitiba, Paraná, e terminou no mesmo local em março de 87” (LEMINSKI, 1994, p. 14). No mesmo ano, Leminski publicou *Distraídos venceremos*. Como se vê, 1987 mostrou-se um ano bastante produtivo para o autor, a despeito dos problemas de saúde que ele já enfrentava devido ao alcoolismo¹²⁰.

A curta novela juvenil (além das ilustrações, há pouco mais de 50 páginas de texto) narra as aventuras de Baita, um garoto que vive com seus pais e que, um dia, encontra um velho numa ponte. Este velho, chamado Kutala (Baita e nós, leitores, só saberemos o nome do velho muitas páginas depois do início da narrativa), ordena a Baita que busque a sandália que ele mesmo, Kutala, havia jogado lá embaixo, na beira do rio. Baita obedece imediatamente. Depois disso, apesar dos protestos dos pais, o jovem rapaz torna-se um seguidor de Kutala, que lhe promete ensinar a “arte da guerra”: “Você sabe das coisas – o velho falou. – Quer aprender a arte da guerra¹²¹?” (LEMINSKI, 1991, p. 7). A partir de então, Baita passa por várias aventuras ao lado de Kutala, mas, principalmente, sozinho. Sempre em busca do aprendizado da arte da guerra.

Paulo Leminski, como ele mesmo informa na apresentação de *Guerra dentro da gente*, era neto e filho de militares. Diz ele: “cresci com a ideia de que a guerra era a mais nobre atividade a que podia se dedicar o ser humano” (LEMINSKI, 1991, p. 4). E, na

¹¹⁹ Segundo Toninho Vaz, a “principal interlocutora [de Leminski] na construção do texto seria a pequena Estrela [sua filha], que passava as tardes ao seu lado, em casa” (VAZ, 2001, p. 266). Ainda no mesmo livro de Vaz, lemos uma declaração de Paulo Leminski sobre o livro: “— É um livro que vai atingir meninos e meninas, ambos vão se identificar com os personagens. Eu quis fazer uma história que atingisse os dois sexos. Mas é justamente a menina que acaba mostrando o outro lado do céu, a dimensão feminina da novela” (*apud* VAZ, 2001, p. 282).

¹²⁰ Ver VAZ, 2001, pp. 262-274.

¹²¹ Há duas obras famosas com o título de *A arte da guerra*: uma de Sun Tzu, escrita no séc. VI a.C.; e outra de Maquiavel, escrita no séc. XVI.

biografia escrita por Toninho Vaz, lemos um trecho do depoimento de Leminski, gravado por César Bond, em que o poeta discorre sobre a guerra:

A lógica dos militares é a pré-lógica. O macaco-homem se fez pela guerra, se construiu pela guerra e pode morrer pela guerra. Por que nós nos matamos? Para mim ainda é um mistério. Perseguir o mistério da guerra é tentar desvendar todos os mistérios onde a morte está envolvida. E a estratégia da guerra só está absolutamente correta quando a vida humana é reduzida apenas às leis físicas. É a ação mais simples para obter o máximo de efeito: como num haikai. Não quero dizer com isso que sou a favor da guerra. Sou totalmente contra. Mas a exatidão do raciocínio me fascina (*apud* VAZ, 2001, p. 361).

Num texto em que Paulo Leminski trata especificamente da arte da guerra, chamado “Plano dois”, e publicado em 1989, na *Folha de Londrina*, há esta declaração do fascínio leminskiano pela guerra:

Napoleão é meu herói e o *Da Guerra*, do general Von Clausewitz, é meu livro de cabeceira. Nada faço sem antes consultar o manual do general prussiano, clássico máximo, estudo obrigatório em todo Estado-Maior do mundo inteiro (LEMINSKI, 2017, p. 49).

Certamente não é coincidência o fato de os dois únicos personagens do *Catatau*, Descartes-Cartésio e Artischevski, serem militares (Descartes foi oficial do exército de Nassau e Artischevski, um coronel mercenário a serviço da Companhia das Índias Ocidentais). No mesmo *Catatau*, como observamos em nossa dissertação de mestrado, ocorre a oposição “*guerra-festa*”, bem representada pelas seguintes passagens do livro: “Cheguei tarde na guerra, já era festa e eu com armas” (p. 83); “Na guerra — o necessário, na festa — o luxo nesse cenário” (p. 49). Sobre essa oposição, escrevemos:

Outro aspecto que pode ser salientado é a oposição *guerra-festa* construída no *Catatau* como mais uma maneira de rebaixar a classe dominante representada pelos militares. A *guerra* corresponderia ao mundo repressivo da ditadura, enquanto a *festa* representaria o mundo alegre da utopia e da liberdade, o mundo do carnaval (TOLEDO, 2014, p. 100).

Igualmente não é coincidência que, no *Agora é que são elas*, haja uma espécie de “guerra dos mundos”, narrada pela Norminha, a menina que falava com os extraterrestres, como se vê no excerto seguinte:

Nunca tinham sido raça de guerreiros, os warhoos, seu domínio indo dos póis de planetas entre Achernar Austral na constelação de Eridano até os arredores de Pólux Boreal, na constelação de Gêmeos. Seus tradicionais inimigos, os seres gasosos dos pantanais de Canopus, souberam aproveitar muito bem uma falha dimensional entre Vega e Adelbaran, e penetraram em seu sistema molecular (p. 73).

No texto de apresentação de *Guerra dentro da gente*, já mencionado, Leminski faz a seguinte declaração: “Aos dezesseis anos, vivi, pela primeira vez, o medo de uma confrontação nuclear: a guerra total, sem vencidos nem vencedores” (LEMINSKI, 1991, p. 3). A possibilidade de uma guerra nuclear parece ter sido realmente algo que marcou a vida de Paulo Leminski, tanto assim que, além dessa menção do conflito atômico no texto de apresentação, verificamos, por exemplo, a guerra nuclear ser citada num artigo de 1986, “Punk, dark, minimal, o homem de Chernobyl”, cujo assunto é a pós-modernidade: “Todos sabem que uma guerra total entre Estados Unidos e União Soviética significaria (ou significará?) o fim da civilização, da humanidade enquanto espécie e até da vida no planeta Terra” (LEMINSKI, 2011, p. 90). Essa, digamos, obsessão leminskiana pela “guerra total” certamente o motivou a criar, para o *Agora é que são elas*, aquele personagem, também já mencionado, que acredita ter uma bomba atômica implantada em sua cabeça:

Alguns eu conhecia, clientes de Propp, como aquele biruta que achava que o Pentágono tinha implantado uma minibomba atômica na base do seu cérebro e que, se ele dissesse uma determinada palavra, as ondas das vogais e das consoantes iam fazer a bomba explodir, dando início à solução final do problema da existência humana. Bem, essas coisas (p. 124)

Lembremos que Paulo Leminski viveu praticamente toda a sua vida (1944-1989) durante a chamada “Guerra Fria”, conflito entre as duas maiores potências nucleares do pós-guerra, Estados Unidos e União Soviética, o qual ameaçou destruir todo o planeta.

Outra referência à guerra que encontramos na obra de Leminski é o projeto, não realizado, de um livro sobre a Guerra do Paraguai¹²². Sobre esse livro, escreve Leminski em carta a Régis Bonvicino:

¹²² Em *Agora é que são elas*, a Guerra do Paraguai é referida na seguinte passagem: “O que me valeu mesmo na minha **retirada da laguna** é que eu estava conhecendo muito bem a geografia daquele jardim (...)” (p. 156; negritos nossos). A Retirada da Laguna foi um famoso episódio da Guerra do Paraguai, ocorrido em 1867, no qual as forças militares brasileiras foram obrigadas a recuar após serem derrotadas pelo exército paraguaio e também pela epidemia de cólera. Lembremos que Paulo Leminski foi professor de História em cursos pré-vestibulares e que, da mesma forma que a ideia inicial do *Catatau* surgiu durante um de seus cursos, o seu interesse pela Guerra do Paraguai também pode ter se iniciado numa daquelas aulas.

o texto tem duas partes: guerra e paz// a primeira parte é Y (água em guarani)// é uma cosmogonia tropical: o rio os paraguaios uma// paz paradisíaca mas tensa// a segunda parte é TATÁ (fogo em tupi/guarani)// é a Guerra a Invasão é Lopes (*sic*) (LEMINSKI, 1992, p. 60).

Na mesma carta, Paulo Leminski cita “Mitamoroti (monólogo nô)”, poema ainda não publicado em livro¹²³, mas que foi reproduzido em *Uma carta uma brasa através*. O poema tem como narrador o presidente paraguaio Francisco Solano López¹²⁴, que, nos últimos versos, diz: “a guerra é o grande acontecimento na vida de um povo// eu fui a guerra/ eu fui lopes/ eu fui o paraguai” (LEMINSKI, 1992, p. 60).

Portanto, a guerra foi um tema caro a Paulo Leminski, presente, de uma maneira ou de outra, em vários de seus textos.

Para finalizar, citemos esse belo poema leminskiano, publicado como pórtico ao texto que escreveu para o livro *Sol e aço*, de Yukio Mishima:

guerra sou eu
guerra é você
guerra é de quem
de guerra for capaz
guerra é assunto
importante demais
para ser deixado
na mão dos generais

(LEMINSKI, 2001, p. 226)

Antes de começarmos propriamente nossa análise das semelhanças entre o *Agora é que são elas* e *Guerra dentro da gente*, julgamos interessante observar que a novela leminskiana possui uma estrutura circular: ela começa com o encontro entre Baita e Kutala na ponte e termina novamente com os dois, vários anos mais tarde, na mesma ponte. Isso nos remete ao *Finnegans Wake*, obra da predileção de Paulo Leminski e clara

¹²³ Em *Toda poesia*, há uma seção chamada “poemas esparsos”, em que foram publicados poemas dos livros *Polonaises* e *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase*, porém, “Mitamoroti (monólogo nô)” também não consta dessa seção.

¹²⁴ Num asterisco, provavelmente escrito pelo próprio Leminski, somos informados que “mitamoroti” significa “menino branco, em guarani, apelido com que os paraguaios chamavam ao mariscal solano lopes (*sic*)” (LEMINSKI, 1992, p. 63).

influência para a realização do *Catatau*¹²⁵. Citemos Augusto e Haroldo de Campos em *Panaroma de Finnegans Wake*:

Com *riverrun* (riocorrente), em letra minúscula, irrompe o *Finnegans Wake*, no meio de uma sentença iniciada na última linha do volume. Joyce imaginou para o seu livro uma estrutura aberta: a derradeira palavra prossegue na primeira, num “continuum” circular: *continuarração*, rio-romance (CAMPOS, 1986, p. 81).

Outra obra leminskiana que possui uma estrutura circular é *Metaformose*, texto que narra, em forma literária e poética, o universo da mitologia grega. *Metaformose* tem como início a apresentação da personagem Narciso: “[surgido] antes de tudo, filho de um rio e de uma ninfa da água, Narciso, o filho da Náíade, deitava de bruços e se olhava no trêmulo espelho da fonte” (LEMINSKI, 1994, p. 15); e termina com a sua morte: “(Narciso morre de sede, ao beber sua imagem)” (1994, p. 39).

Além do tema da guerra e da estrutura circular identificáveis em *Guerra dentro da gente*, outra característica dessa obra, que também encontramos no restante do trabalho literário de Leminski, é a influência da cultura oriental¹²⁶, em especial, a cultura japonesa. Kutala, por exemplo, é identificado como um “*tengu*” pelo pai de Baita: “– Aquilo não é um velho, garoto idiota – o pai berrou. – É um *tengu*, um espírito da floresta. Ele não tinha um nariz comprido?” (LEMINSKI, 1991, p. 9). *Tengu* é a denominação de certas criaturas sobrenaturais do folclore japonês que têm cor avermelhada e possuem um longo nariz. No artigo “A hora da lâmina”, escrito em 1989, Leminski menciona os *tengu* ao falar sobre o livro de Chozan, *Discurso sobre a arte dos demônios da montanha*:

O espadachim vai se isolar nas montanhas, consultar os *tengu*, os espíritos do céu, duendes de nariz comprido (no imaginário nipônico, os *tengu* são modelos de orgulho, força e sabedoria: diz-se “está se sentindo um *tengu*”, para dizer “está orgulhoso de si”) (LEMINSKI, 2017, p. 62).

¹²⁵ Haroldo de Campos, em *Metalinguagem e outras metas*, aponta a influência da prosa joyciana sobre o *Catatau*: “As influências nessa *Leminskiada*, como eu aqui a batizo, são muitas. Algumas óbvias. Como Joyce. Mais do que o do *Ulisses*, o do *Finnegans Wake*, ou *Finnicius Revém*, já fragmentariamente abrigado por Augusto de Campos e por mim na antologia *Panaroma* (1ª edição, 1962)” (CAMPOS, 1992, p. 216).

¹²⁶ No Concurso de Contos do Paraná, em 1966, Leminski inscreveu “Descartes com lentes” (texto que deu origem ao *Catatau*) sob o pseudônimo de “Kung”, um nome de origem chinesa (ver VAZ, 2001, pp. 83-84).

A presença do *tengu* sugere que temos, como cenário da narrativa, o Japão. E, certamente, o nome da princesa Sidarta – o grande amor de Baita, como veremos mais adiante – é mais uma referência à cultura oriental: Sidarta Gautama, o Buda, foi um príncipe que, tal como aquela princesa, abandonou o trono e as riquezas materiais para se dedicar a aliviar o sofrimento humano.

Como sabemos, Paulo Leminski, o “kamiquase”¹²⁷, praticou judô, traduziu Yukio Mishima, escreveu uma biografia de Bashô¹²⁸, fez contos com temática japonesa¹²⁹, produziu dezenas de haicais¹³⁰, era leitor de Sun Tzu e, em seus artigos, sempre voltava ao universo da cultura japonesa. Dentre esses artigos, podemos citar “Click: zen e a arte da fotografia”, escrito em 1986, em que o poeta afirma:

Os parentescos íntimos entre o “haikai” e a fotografia me intrigam, desde que, por volta de 1965, comecei a me interessar por essa estrutura poética mínima que os japoneses praticam há, pelo menos, quatrocentos anos (LEMINSKI, 2011, p. 139).

Outro artigo, em que Leminski demonstra toda a sua admiração pela arte japonesa, foi publicado no jornal *Nicolau*, em novembro de 1987 (mesmo ano da escritura de *Guerra dentro da gente*), chamado “Ventos ao vento: rabiscos em direção a uma estética”. Nele, o autor de *Catatau* discorre, entre outras coisas, sobre as diferenças entre a concepção de arte no Japão e no mundo ocidental. Afirma o poeta:

A palavra japonesa *Gen-jitsu* para significar “as artes” é um composto recente, calcado no conceito ocidental. Havia pintura *sumi-ê*, *ikebana*, arquitetura, teatro *Nô*; nunca houve uma palavra específica para designar, genericamente “artes” ou “a Arte”. Não havia, portanto, um termo próprio para significar “artista” (LEMINSKI, 1987, pp. 22).

A cultura oriental também é tema do artigo “Comunicando o incomunicável”, em que Leminski trata do que ele chama de “modalidades básicas” de oração, de prece, em

¹²⁷ Ver LEMINSKI, 2013, p. 152.

¹²⁸ O famoso haikai de Bashô sobre a rã que salta no velho poço é citado parodicamente tanto no *Agora é que são elas* quanto no *Catatau*. Eis as passagens em que o poema é mencionado: “Olhou-se numa poça d’água, e pensou estar vendo imaginou estar vendo um sapo apenas um sapo mergulhando num poço” (*Agora é que são elas*, p. 152); “Velho poço, Tales filosofa e catrapum!” (*Catatau*, p. 125).

¹²⁹ Ver os contos do livro *Gozo fabuloso* (LEMINSKI, 2004): “Daruma arigatô” (pp. 56-59) e “O imperador no aquário” (pp. 125-127).

¹³⁰ Sobre os haicais leminskianos, ver MARQUES, 2001, pp. 32-42.

várias culturas. Dentre essas formas de prece, o autor discorre sobre o “Za-zen” que, “em japonês, quer dizer ‘sentar-meditar’” (LEMINSKI, 2011, p. 184).

E, finalmente, recorde-se que o poema “Mitamoroti”, já citado, tem como subtítulo “monólogo nô”. Sobre o Nô, no texto introdutório de seu *Hagoromo de Zeami*, no qual traduz a peça *Hagoromo* (“O Manto de Plumas”) de Motokiyo Zeami (1363-1443), escreve Haroldo de Campos: “O Nô combina passagens em verso (sob a forma de canto ou de recitativo) com outras em prosa (*kotoba*), declamadas de forma lenta e solene, sem acompanhamento musical” (CAMPOS, 2006, p. 14). Infelizmente, não temos mais nenhuma informação sobre o “Mitamoroti”, além daquelas fornecidas pelo próprio Leminski na carta citada. Contudo, é realmente intrigante a ideia de um poema, na forma de “monólogo nô”, que trata da vida de um personagem como Solano López. Por que Leminski decidiu se utilizar dessa forma poética? Afinal, qual a relação entre López e a cultura japonesa, entre o Paraguai e o Japão? Será que a palavra “mitamoroti” sugeriu, pela proximidade fônica, alguma relação com a língua japonesa? Infelizmente, não temos subsídios para darmos uma resposta a essas questões.

Passemos, agora, para a análise das similitudes entre *Agora é que são elas* e *Guerra dentro da gente*.

A primeira semelhança que podemos apontar entre as obras é a que se observa entre os seus protagonistas: Baita e o *herói sem nome*. Ambos são jovens, Baita um pouco mais novo que o *herói sem nome*, sendo que este aparenta ter uns vinte anos de idade, enquanto que Baita, no início da narrativa, parece ter algo em torno de quinze anos. Porém, os dois igualmente estão à procura de alguma coisa. O *herói sem nome* busca a sabedoria, como já vimos, e Baita quer aprender a arte da guerra, que, ao final, se mostra, na verdade, uma “arte da vida”, uma espécie de caminho para a sabedoria, um *Bushi-dô*¹³¹. De acordo com essas características, *Guerra dentro da gente*, assim como *Agora é que são elas*, também poderia ser considerado um exemplo de “romance de formação”.

E, para conquistar seus aprendizados, o *herói sem nome* e Baita contam ambos com seus “mestres”: Propp e Kutala. Outra coincidência evidente entre *Agora é que são elas* e *Guerra dentro da gente*.

¹³¹ Esclarece Leminski: “(...) ‘Bushi-dô’, o caminho do guerreiro, aquele código global de postura e comportamento que caracterizava a casta samurai (e que, de um jeito ou de outro, acabou por impregnar a mentalidade de todos os japoneses em geral)” (LEMINSKI, 2011, p. 235). No poema “Aço em flor”, publicado em *Distraídos venceremos*, e dedicado a “Koji Sakaguchi, portal amigo entre o Japão e o Brasil”, lemos nos versos finais: “quem nunca viu/ a ternura que vai/ no fio da lâmina samurai,/ esse, nunca vai ser capaz” (LEMINSKI, 2013, p. 198).

Ao longo de suas aventuras (ao lado de Kutala e também sem ele), Baita aprende várias coisas, entre elas que, na guerra, não havia beleza: “Ele [Baita] achava que a guerra era uma coisa bonita. Mas a guerra era horrível” (LEMINSKI, 1991, p. 39). E, já nas últimas linhas da narrativa, ele alcança o aprendizado final: “– Ninguém ganha uma guerra – dizia. – Numa guerra, todos perdem” (1991, p. 61).

Se não podemos afirmar peremptoriamente que o *herói sem nome* alcança a tão almejada sabedoria, por sua vez, Baita parece conquistar algo semelhante a isso, tanto assim que o “Grande Rei”, de quem, já perto do fim da história, Baita torna-se o supremo general, diz: “– Além de valente, você é sábio, General Baita” (LEMINSKI, 1991, p. 57).

Lembremos que o pai de Baita é violento e que agride fisicamente Baita e sua mãe. A fuga de Baita da sua casa para partir junto a Kutala é também uma maneira de o rapaz se revoltar contra a opressão paterna, o que pode ser visto como mais uma semelhança entre *Guerra dentro da gente* e *Agora é que são elas*, posto que, neste último, verificamos a resistência do *herói sem nome* contra a opressão do *Pai-Propp*.

Outra similitude entre o *herói sem nome* e Baita é o fato de ambos perderem as mulheres que amam. O *herói sem nome* é abandonado por Norma Propp, que foge com Bernardo. E Baita perde a princesa Sidarta, que, apesar de também o amar, decide espalhar o seu amor pelo mundo, auxiliando as pessoas necessitadas: “Mas tudo o que ele [Baita] recebia eram informações sobre uma mulher que andava de vilarejo em vilarejo, consolando os sofredores, ajudando os pobres, cuidando dos doentes, ressuscitando os mortos” (LEMINSKI, 1991, p. 61).

Como Leminski afirmara, “Não quero dizer com isso que sou a favor da guerra. Sou totalmente contra” (*apud* VAZ, 2001, p. 361), certamente por isso o poeta citou, na apresentação de *Guerra dentro da gente*, o famoso *slogan* antiguerra “Faça amor, não faça a guerra”, criado nos anos 1960, durante a Guerra do Vietnã. Considerando o *slogan*, podemos afirmar que a princesa Sidarta representa, claramente, o *amor*, enquanto que Baita, a *guerra*. Porém, ao final da narrativa, a beleza do amor sobrepuja o poder bélico e Baita, influenciado por Sidarta, abandona seu posto de general, desiste da guerra.

Em consequência da fuga de Norma Propp, o professor Propp se suicida, e, devido ao desaparecimento de Sidarta, o rei morre de desgosto: “O Grande Rei, desgostoso com o sumiço da filha, morreu; um sobrinho ocupou o seu lugar” (LEMINSKI, 1991, p. 61). A morte desses dois pais mostra-se igualmente como outra semelhança entre as duas obras leminskianas.

Essas similaridades entre *Agora é que são elas* e *Guerra dentro da gente* ajudam a demonstrar que toda a obra de Paulo Leminski está ligada por aquela “força motriz”, a qual podemos igualmente identificar no *Guerra dentro da gente*, e que se trata do “desejo de liberdade”, este claramente observável na desobediência de Baita a seu pai tirano e, principalmente, nas linhas finais do livro, quando Baita, já um ancião, volta para a sua terra natal e reencontra Kutala naquela mesma ponte e, ao receber novamente a ordem do velho para ir buscar sua sandália, que fora jogada no rio, diz o rapaz: “Vá você” (LEMINSKI, 1991, p. 62).

Baita, finalmente, está liberto de toda a opressão.

É sábio e livre.

CAPÍTULO II - A *Morfologia* parodiada: o riso e a liberdade

“O riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso.”

(Mikhail Bakhtin)

A obra *Morfologia do conto maravilhoso*, de V. I. Propp, é certamente o principal intertexto¹³² com o qual o *Agora é que são elas* dialoga. Porém, lendo uma entrevista de Paulo Leminski concedida a Régis Bonvicino em 1976, passamos a acreditar que o romance leminskiano poderia também dialogar com outra obra relacionada ao livro do teórico russo. Vejamos o trecho da entrevista:

Não vou muito com o Mário de Andrade. Vejo nele, em grande estilo, algumas das coisas chatas da cultura brasileira: ufanismo, “macumba para turistas” e, principalmente, sentimentalismo barato. Veja as cartas dele a Drummond, que saíram na “José”: babaquice total.// “Macunaíma” é o momento legal. Mas não sou fanático. Acho, inclusive, que Haroldo de Campos exagerou ao dedicar um livro de 400 páginas, analisando o Macunaíma à luz de Propp. O texto não comporta tanto (LEMINSKI, 1992, p. 175).

Oito anos depois dessa entrevista, Leminski publicaria *Agora é que são elas*. Haveria o poeta curitibano se inspirado, de alguma maneira, no *Morfologia do Macunaíma*, de Haroldo de Campos?

Segundo Antonio Risério, “boa parte da obra leminskiana é um diálogo edipiano com Haroldo” (RISÉRIO, 2004, p. 373), que seria o “pai” literário de Leminski, de acordo ainda com o crítico e antropólogo baiano¹³³. Seria o *Agora é que são elas* uma resposta à

¹³² Sobre a noção de intertexto, ver “Interdiscursividade e intertextualidade”, de José Luiz Fiorin (2010, pp. 161-195). Neste texto, Fiorin cita a seguinte passagem de Julia Kristeva: “O discurso (o texto) é um cruzamento de discursos (de textos) em que se lê, pelo menos, um outro discurso (texto)” (FIORIN, 2010, p. 163). Algo semelhante disse Michel Foucault: “As fronteiras de um livro nunca são bem definidas: por trás do título, das primeiras linhas e do último ponto final, por trás de sua configuração interna e de sua forma autônoma, ele fica preso num sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede” (apud HUTCHEON, 1991, p. 167).

¹³³ A influência de Haroldo de Campos sobre Leminski pode ser verificada de várias maneiras, como por exemplo: 1) nas cartas de Leminski a Régis Bonvicino, em que chama Haroldo, Augusto de Campos e Décio Pignatari de “patriarcas” (LEMINSKI, 1992, p. 34) e se mostra um pouco decepcionado com a recepção de Haroldo ao *Catatau* (“haroldo, de haroldo nunca ouvi uma palavra (p. 36)); 2) na dedicatória feita aos três poetas concretos no *Catatau*; 3) ou, finalmente, no poema “o que quer dizer”, dedicado a Haroldo e publicado em *Distraídos venceremos* (LEMINSKI, 2013, p. 190), em que Leminski chama o poeta paulista de “*translator maximus*”.

obra de Haroldo, uma maneira que Paulo Leminski encontrou de rir ao mesmo tempo de Propp, de Haroldo e de Mário? Contudo, é bom que se diga, o riso de Leminski não é um riso destruidor, mas o riso alegre de que fala Bakhtin¹³⁴, aquele que, simultaneamente, critica e louva o texto parodiado. Porque aqui não se trata de sátira, mas de paródia, como nos esclarece Linda Hutcheon:

Tanto a sátira como a paródia implicam distanciamento crítico e, logo, julgamentos de valor, mas a sátira utiliza geralmente essa distância para fazer uma afirmação negativa acerca daquilo que é satirizado – “para distorcer, depreciar, ferir”. Na paródia moderna, no entanto, verificamos não haver um julgamento negativo necessariamente sugerido no contraste irônico dos textos (HUTCHEON, 1985, p. 62).

A despeito dessa forte crítica a Mário de Andrade¹³⁵, tanto no *Catatau* quanto no *Agora é que são elas*, o poema “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta”, que abre o livro *Remate de Males*, é mencionado parodicamente: “Acrescentacento e acrescentaquatrocentos!” (*Catatau*, p. 106); “- Olha, amanhã vou me matar, e gostaria antes de celebrar com alguns amigos. Só o pessoal mais chegado. Uns trezentos, trezentos e cinquenta” (*Agora é que são elas*, p. 34). Interessante observar que, enquanto no segundo exemplo, a citação é facilmente identificada, no primeiro exemplo, a relação de semelhança com o texto original dá-se pela identificação dos numerais ocultos nas duas “palavras-valise” (“Acrescentacento e acrescentaquatrocentos!”) e pela sintaxe da frase, composta por duas orações, assemelhando-se ao que ocorre no verso andradiano. Voltando ao trecho de *Agora é que são elas*, seria esse suicídio imaginário do herói (“amanhã vou me matar”) uma referência antecipada ao suicídio real de Propp ocorrido no final do romance? Afinal, a morte de Propp acaba por provocar a morte “simbólica” do herói, posto que este assume a culpa pela morte do seu analista e, por este motivo, será condenado ao “inferno” da prisão.

Outro trecho do romance em que há uma referência antecipada ao suicídio de Propp é o que segue: “[Propp] Preparava, pouco antes do seu trágico desaparecimento, uma retórica do desejo, que o tempo não permitiu acabar. Da ‘Retórica do Desejo’, guardo

¹³⁴ “O riso alegre, aberto, festivo. O riso fechado, meramente negativo da sátira. Não é riso ridente. O riso de Gógol é alegre. Riso e liberdade. Riso e igualdade. O riso aproxima e familiariza” (BAKHTIN, 2011, p. 370).

¹³⁵ Sobre o poeta de *Pauliceia Desvairada*, escreve Leminski, em torno de 1986, ou seja, dez anos após aquela entrevista a Régis Bonvicino: “Em Mário de Andrade, forte poeta, o peso da reflexão e da teoria quase chega a esmagar a importância do contributo poemático.// Oswald e Mário de Andrade não se limitam ao pensar sobre poesia. São pensadores da cultura, em geral” (LEMINSKI, 2011, p. 16).

ainda algumas notas, pepitas de ouro recolhidas nas enxurradas da vida” (p. 29). O trecho é todo irônico e paródico. Obviamente, o personagem histórico Propp jamais escreveu uma “retórica do desejo” e a descrição das “notas” como “pepitas de ouro recolhidas nas enxurradas da vida” é de um sabor propositalmente *kitsch*. Há também outra passagem em que a morte de Propp é antecipada: “Propp previu que ia precisar de mais uns cinco anos para aprofundar a função desse personagem. Mau profeta, morreu antes” (p. 99). O “personagem” de que fala o herói-narrador é o “falso profeta”, que corresponderia, segundo o herói, à “função dzeta-43”. Esta função não existe no método do Propp-sujeito-histórico. Portanto, a invenção dessa função é mais uma forma de Leminski parodiar os esquemas do estudioso russo.

Outra passagem de *Agora é que são elas* que nos remeteu à obra de Mário de Andrade — mais especificamente à “Carta pras Icamiabas”, episódio IX do *Macunaíma* — foi a seguinte:

— 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).

No excerto citado, Leminski, assim como fez Mário de Andrade, parodia um tipo de linguajar pretensamente erudito e também cheio de afetação. Com isso, o autor paranaense faz a crítica a um certo grupo social economicamente privilegiado que se utiliza desse modo de falar para demonstrar uma erudição que, na verdade, não passa de artificialidade vazia¹³⁶. O assunto de que trata o trecho citado é o hábito de “beberem os homens tanto, que perdem a tramontana”. Ou seja, fala-se da embriaguez dos homens e a consequente perda do “rumo” (“tramontana”), um assunto cuja banalidade contrasta com a afetação da linguagem utilizada, criando, com isso, o efeito do ridículo.

¹³⁶ Sobre a “Carta pras Icamiabas”, ver o ensaio “Miramar na mira”, de Haroldo de Campos. Afirma Haroldo: “Neste episódio – onde o *Macunaíma* declaradamente vira *urbano* e entra, assim, na área do *Miramar* e do *Serafim* – o recurso literário usado foi a *paródia*, o arremedo parodístico de um linguajar rebuscado e falso e, através dele, a caracterização satírica do status de uma determinada faixa social urbana de letrados bacharelescos a que ela servia de emblema e de jargão de casta” (CAMPOS 1995, p. 9). Sobre o mesmo texto de Mário de Andrade, ver “Modernismo: Intertextos”, de Walnice Nogueira Galvão (1998, p. 38).

Mas, voltemos à *Morfologia* de Propp e como seu conteúdo é utilizado criativamente no livro de Leminski.

1 - Parodização das 31 funções

Agora é que são elas pode ser lido como, entre outras coisas, uma paródia da obra *Morfologia do conto maravilhoso*, publicada em 1928 por V. I. Propp. O livro do pensador russo trata da descoberta de esquemas narrativos que se repetem, ou seja, Propp descobriu que há elementos constantes nas narrativas e chamou esses elementos de funções, que são “as partes fundamentais do conto maravilhoso” (PROPP, 1984, p. 26). Propp observa que para definir uma *função*, “não se deve nunca levar em conta o personagem que executa a ação” e deve-se considerar “o significado que possui uma dada função no desenrolar da ação” (1984, p. 26). Resumindo: “*Por função compreende-se o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação*” (1984, p. 26). Como esclarece Meletínski:

Propp descobriu que as *funções dos personagens* são os elementos constantes e repetitivos dos contos de magia. Trata-se de um total de trinta e uma funções [...] Nem todas estas funções estão sempre presentes, mas seu número é limitado e a ordem em que aparecem no decorrer do desenvolvimento da ação é sempre a mesma (*apud* PROPP, 1984, p. 147).

Esse ordenamento rígido das funções é parodiado por Paulo Leminski na seguinte passagem em que o herói ouve do professor Propp: “— Duas histórias, meu filho, não podem ocupar *o mesmo* lugar no espaçotempo. Logo personagem algum pode dar conta de *mais de um enredo* no mesmo lapso” (p. 137). No trecho, além da paródia ao esquema proppiano, há ainda uma referência paródica a Isaac Newton e ao seu Princípio de Impenetrabilidade, o qual afirma que “dois corpos não podem ocupar o mesmo lugar no espaço ao mesmo tempo”.

E, no *Agora é que são elas*, quando aparentemente ocorrem algumas das 31 funções proppianas, elas são sempre adulteradas pelo humor carnavalizado da obra. A forma mais explícita de parodização das 31 funções encontrada no *Agora é que são elas* é a utilização do numeral 31 com intenção cômica.

Eis um primeiro exemplo: “— Claro, está todo mundo brincando de 31. Você conta até 31, e eu, bem, você sabe o que é 31” (p. 132). Essa fala pertence a um dos “alunos” a quem Propp estaria ensinando “a equação da vida eterna” (p. 131). Antes dessa fala, o

aluno diz ao herói: “— É, ele [Propp] mandou cada um assumir um personagem, escolher suas funções e partir para a vida” (p. 132). Aqui a função proppiana é reduzida a uma brincadeira em que os alunos, em pleno “recreio”, brincam de viver¹³⁷. Estaria Leminski jogando com a ideia de que as pessoas, no mundo dos *yuppies* anos 1980, já não saberiam mais viver e que, por isso, precisariam de fórmulas, de livros de autoajuda, de guias espirituais para conseguirem se orientar numa realidade em que reina a alienação e na qual a vida parece vazia de sentido? Lembremos que o *best-seller* *O diário de um mago*, de Paulo Coelho, foi publicado em 1987, apenas três anos após o *Agora é que são elas*.

Citemos outra passagem cheia de humor em que o numeral 31 novamente aparece: “Cada uma das Funções, até 31, tinha um nome e uma definição precisas (*sic*) (uns dois anos para decorá-las todas, no rigor da sua ordem: enquanto isso, quem vai ter tempo para ter problemas psíquicos?)” (p. 29). O herói, que passa pelo tratamento psicanalítico de Propp, ridiculariza o valor das funções (e, por tabela, a psicanálise) ao exagerar sua extensão e a consequência da sua memorização (eliminação dos “problemas psíquicos”). Num trecho anterior, o herói-narrador comenta o método psicanalítico de Propp e aproveita para brincar com a teoria do complexo de Édipo, criada por Freud¹³⁸:

Não ficava perguntando se você já tinha alguma vez tido a vontade de chupar a buceta de sua mãe para voltar ao útero, e, mamando, acabar com tudo isso, de uma vez por todas. Ou se você tinha fantasiado ver o saco do seu pai servido num prato ao molho pardo (p. 29).

O capítulo 18 se inicia com outra menção ao numeral 31 e ao personagem Bernardo: “Dos trinta e um hábitos de Norma que me irritavam até a pele, um em particular fazia tricô nos meus nervos, aquela muito sua mania de pronunciar ‘Bernardo’, com sotaque britânico, como quem dissesse ‘Bernárdou’” (p. 85). Norma Propp só poderia mesmo ter “trinta e um hábitos” irritantes, segundo a lógica *nonsense* do livro. Mas por que o

¹³⁷ Curiosamente, no conto leminskiano “Me escondendo e outros brinquedos”, em que um narrador fala sobre as suas aventuras da infância, temos a seguinte passagem: “Das brincadeiras que a gente gostava mais era brincar de esconder. Um sujeito ficava contando até 31, e nesse intervalo, a gente corria se esconder atrás da primeira pedra” (LEMINSKI, 2004, p. 92). Teria Leminski escrito esse conto num período próximo em que escreveu o *Agora é que são elas*?

¹³⁸ Toninho Vaz narra uma conversa entre Leminski e Antonio Risério a respeito de Freud: “— Percebo por suas preferências de leitura que Freud não tem nenhuma importância, nem mesmo como linguagem. Como pode alguém no mundo moderno dispensar Freud?/ A pergunta foi uma surpresa. Bem ao seu estilo, Paulo ergueu lentamente a cabeça, ajeitando os óculos e a sobrancelha, deu uma bafurada no cigarro e reagiu com precisão:/ — Acontece que eu não tenho psiquê. Eu sou a Besta das Araucárias. Não me faz a menor falta o universo freudiano. Até mesmo porque tudo está na mitologia grega” (VAZ, 2001, pp. 198-199; *itálicos no original*).

“sotaque britânico” para dizer o nome de Bernardo, seu suposto ex-namorado? Não há nenhuma explicação em todo o livro para essa forma de pronunciar o nome daquele personagem. Poder-se-ia, num primeiro momento, acreditar que Bernardo fosse um cidadão britânico. Mas nada sabemos sobre ele a não ser que fora “colega dela [Norma], no curso de História”, ou seja, Bernardo conhecera Norma bem antes de ela travar contato com o nosso herói. Norma, ao sugerir que Bernardo tivesse nacionalidade estrangeira, estaria provocando nosso herói puramente brasileiro, colocando diante deste um rival do “primeiro mundo”? O herói, que diz ter a vida dele com Norma “mal-assombrada pelo nome e pela presença de Bernardo” (p. 85), teria que enfrentar um rival que conhecia sua namorada há mais tempo e que, ainda por cima, teria a “vantagem” de pertencer à nata da civilização ocidental. É claro que Leminski constrói tudo isso com muito humor, o que relativiza qualquer noção de valor, inclusive o valor “civilização ocidental”. Além do mais, pronunciar “Bernárdou” o tempo todo é claramente mais uma maneira de tornar a relação entre Norma e o herói ainda mais estranha e ridícula.

Já quase no final do romance, nosso herói está fugindo de uma multidão de convidados da festa (acompanhados de cães raivosos) que acreditam ser ele um ladrão. E a perseguição começou quando um desses convidados, aquele que dizia ter uma “bomba atômica implantada no cérebro” (p. 155), apontou o dedo para o herói e gritou: “- Pega ladrão!” (p. 155). Enquanto os cães latiam e corriam atrás dele, o *herói sem nome* subia uma “escadaria que levava até o segundo andar, saindo naquele corredor todo cheio de portas, onde, num dos quartos, tinha *alguém* dando tiros na minha cabeça” (p. 158). Algumas páginas adiante, vemos o herói chegando à porta de onde estariam vindo os tiros contra ele: “A chave estava para o lado de dentro, e girei, uma, duas, três, quatro, cinco, vinte, trinta, trinta e uma vezes, como quem gira o segredo de um cofre” (p. 161). Depois de girar a chave “trinta e uma vezes”, ele consegue entrar no quarto e escapar dos “mastins, baskervilles¹³⁹ e dobermans” (p. 161). O interessante dessa citação do numeral 31 é a sugestão de que as 31 funções e, conseqüentemente, o método proppiano, teriam o poder de revelar um “segredo”, de “abrir portas” para algum tipo de conhecimento. Novamente, é necessário lembrar que Leminski sempre utiliza a teoria de Propp de forma paródica, portanto, esse poder de revelação, sugerido pelo trecho citado, não deve, obviamente, ser levado a sério.

¹³⁹ Citação paródica do livro *O cão dos Baskervilles*, de Conan Doyle.

A última ocorrência do numeral 31 do livro encontra-se na penúltima página da obra, na seção 31 do capítulo 31: “Telefonei direto, 223-7866, uma, duas, três, trinta e uma vezes, e nada” (p. 162). O herói estava ligando para o consultório de Propp, preocupado com o estado do seu psicanalista depois de este ter se embebedado na noite anterior, motivado pela tristeza com a fuga de Norma Propp com Bernardo. Depois de ligar “trinta e uma vezes, e nada”, o herói foi até o consultório, empurrou “a porta e lá estava ele, sentado na mesa, com a cabeça desabada dentro de uma mancha vermelha, um sangue enorme que escorria da mesa e continuava no chão” (p. 162). Propp havia se suicidado¹⁴⁰ com “uma pistola lúger, dessas de oficial nazista da Segunda Guerra” (p. 162). Por que uma pistola de oficial nazista? Propp era de origem russa, como ele mesmo havia dito ao herói: “— Não te falei dos porres que a gente tomava no Círculo de Moscou e depois no de Praga?” (p. 158); “Fomos mais longe que qualquer tropa! O mundo ainda vai levar um século para compreender como nós fomos longe! Schklóvsky! Tiniânov! Óssip! Eikhenbaum! Roman! Bakhtin!” (p. 159). Nos trechos citados, há referência ao Círculo Linguístico de Moscou, criado em 1915, e ao Círculo Linguístico de Praga, fundado em 1926. V. Chklóvsky, J. Tyninov, Óssip Brik, B. Eikhenbaum, R. Jakobson¹⁴¹, M. Bakhtin e o próprio V. I. Propp foram alguns dos membros desses “círculos”¹⁴². Sobre o Círculo de Moscou, comenta Boris Schnaiderman, no prefácio à obra *Teoria da literatura: formalistas russos*:

Desde o início a nova corrente se caracteriza por uma recusa categórica às interpretações extraliterárias do texto. A filosofia, a sociologia, a psicologia, etc., não poderiam servir de ponto de partida

¹⁴⁰ Curiosamente, o suicídio de Propp nos leva à função **XXX - O inimigo é castigado**, descrita na *Morfologia do conto maravilhoso*: “[O inimigo] Leva um tiro, é desterrado, é amarrado à cauda de um cavalo, suicida-se, etc.” (PROPP, 1984, p. 58). Propp, o analista do *herói sem nome*, morre com um tiro, suicida-se. Mas seria Propp o antagonista de *Agora é que são elas*? Nada parece nos levar a essa conclusão. O antagonista mais provável seria Bernardo que, ao invés de morrer, acaba se casando com a “heroína”, ou seja, Bernardo, ao final, toma o lugar do herói e realiza a função **XXXI - O herói se casa e sobe ao trono** (PROPP, 1984, p. 58).

¹⁴¹ No livro *La vie en close*, encontra-se um poema em homenagem a Roman Jakobson, cujos versos finais dizem: “Roma, Roman, romântico romã,/ Jak, Jákov, Jakobson, filho de Jacó,/ preservar as palavras dos homens./ Enquanto houver um fonema,/ eu nunca vou estar só” (LEMINSKI, 2013, p. 272).

¹⁴² Em *Agora é que são elas*, há uma outra referência ao contexto literário russo daquele início do século XX: “— Por favor, puxei Propp pelo braço, e ele caiu sentado olhando para o copo cheio, kha, triumph, plunft, **zaúm**, fazendo tanto sentido quanto uma sílaba isolada” (p. 159; negrito nosso). A palavra russa “zaúm” (que, no trecho, transforma-se numa simples onomatopeia) significa “língua transmental” e foi criada pelo poeta Vielimir Khliébnikov. Esclarece Boris Schnaiderman: “A língua transmental (*zám*) era para ele [Khliébnikov] algo bem concreto e preciso: os sons aglutinados não eram fortuitos, embora estivessem desligados do conceito habitual” (CAMPOS, 1968, p. 5).

para a abordagem da obra literária. Ela poderia conter esta ou aquela filosofia, refletir esta ou aquela opinião política, mas, do ponto de vista do estudo literário, o que importava era o *priom*, ou processo, isto é, o princípio de organização da obra como produto estético, jamais um fator externo (SCHNAIDERMAN *apud* TOLEDO, 1973, p. IX).

Mas, voltando à pergunta anterior: por que uma pistola de oficial nazista? Uma explicação possível – mas que não tem nenhum respaldo no texto – é que essa pistola seria uma espécie de *souvenir* da Segunda Guerra Mundial, quando o Exército Vermelho soviético derrotou, na famosa batalha de Stalingrado (1942-3), os soldados de Hitler.

Para encerrar, a ocorrência do numeral 31 que mais nos chamou a atenção foi a da p. 37, em que lemos: “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.” O curioso deste trecho é a referência aos “seres gasosos dos pantanais de Canópus”, os quais só apareceriam na narrativa quando citados por Norminha, que, por sua vez, surgiria pela primeira vez no livro apenas na p. 54:

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.

Aliás, a primeira referência aos “seres gasosos dos pantanais de Canópus” ocorre na p. 28: “Como *isso* foi possível, só o gênio do professor explica, e o gênio é inexplicável, como nós todos, seres gasosos dos pantanais de Canópus, sabemos.”

Se o narrador ainda não conheceria Norminha, como ele poderia citar os “seres gasosos dos pantanais de Canópus”? A única resposta plausível, como já sugerimos anteriormente, seria: Norminha é uma invenção da mente do herói. Será?

A cena da p. 37 ocorre logo após o herói voltar para a casa onde aconteceu a festa que, segundo o mordomo, ainda não havia acontecido. O mordomo da casa acomoda o herói em um quarto e este, ao acordar, tem as sensações narradas no trecho supracitado (“estupor luminoso”, frio no estômago: “31 graus abaixo de zero”).

Este excerto da p. 37 nos remeteu à análise que Décio Pignatari fez de uma passagem de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Eis o trecho de Machado, entre aspas, seguido da análise do autor de *Panteros*:

“Agarrei-me à esperança da recusa, se o decreto viesse outra vez datado de 13; trouxe, porém, a data de 31”.

Paronomásia puramente visual, ideogrâmica, pois não possui correspondente fonético: *treze / trinta e um*” (PIGNATARI, 1979, p. 85).

No excerto de *Agora é que são elas*, os numerais 13 (“treze horas”) e 31 (“31 graus abaixo de zero”), assim como nas *Memórias*, também ocorrem na mesma frase. A diferença entre Machado e Leminski é que enquanto o primeiro faz uso de dois numerais arábicos (13 e 31), o segundo utiliza um vocábulo substantivo masculino (treze) e um numeral arábico (31). Daí que, se em Machado ocorre uma “paronomásia puramente visual”, em Leminski, a similaridade formal entre “treze” e “31” depende da participação do leitor e da sua capacidade de fazer a associação entre as duas formas de representação do numeral. Paulo Leminski era, além de amigo, um grande admirador e leitor de Décio Pignatari (um dos três “patriarcas”, lembremos). Teria o poeta paranaense lido essa análise de Décio e, posteriormente, se inspirado nela para compor este trecho do *Agora é que são elas*?

2 - O Três, as Tríades

“(...) os gregos costumavam usar os superlativos com o número de três como agora falam os franceses” – por exemplo, nas expressões “très fort”, “très bien”, “très chic”...

Giambattista Vico

É longuíssima a lista de narrativas que se utilizam de algum tipo de tríade. As Três Graças, Os Três Reis Magos, Os Três Patetas. O tridente de Poseidon, os três sobrinhos do Pato Donald, as três cabeças do Lúifer dantesco¹⁴³.

¹⁴³ No campo da literatura, o “triadismo” também é bastante rico, como nos mostra Décio Pignatari: “Pode-se dizer que o triadismo, dialético ou não, perde-se nas longínquas bordas míticas da história do homem. No Ocidente, incorporado e consagrado pela teologia cristã, iria encontrar em Dante a sua suprema e mais estruturada expressão poética. Embora de passagem, cabe apontar aqui que a *Divina Comédia* se estrutura com base na *terza rima*, estrofe ternária em que a rima do verso central ‘dá a deixa’, como se diria em teatro, para a rima da estrofe seguinte, num dinâmico empuxe fugado, que é, ao mesmo tempo, cadeia e escada, elos e degraus sígnicos pelos quais a alma ascende e se religa (*religare* = religião) a Deus” (PIGNATARI, 1981, p. 19).

No campo das ideias e da filosofia, o três também é onipresente: a tese, a antítese, a síntese, em Hegel; o ícone, o índice, o símbolo, em Peirce; o amor, a ordem e o progresso, em Comte.

O lema da Revolução Francesa: “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”. Os três poderes: Executivo, Legislativo e Judiciário. “Era no tempo do rei”: nobreza, clero e povo.

Octavio Paz, em seu belíssimo *O arco e a lira*, para designar a ocorrência dessas “triplicações” em nossa cultura ocidental, fala em “ritmo ternário”:

Nossa cultura está impregnada de ritmos ternários. Da lógica e da religião até a política e a medicina, tudo parece ser regido por dois elementos que se fundem e se absorvem numa unidade: pai, mãe e filho; tese, antítese, síntese; comédia, drama, tragédia; inferno, purgatório, céu; temperamentos sanguíneo, muscular e nervoso; memória, vontade e entendimento; reino mineral, vegetal e animal; aristocracia, monarquia e democracia (2014, p. 67).

E Manuel Bandeira também se rendeu ao três: “O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá!”¹⁴⁴.

A relação entre “três mulheres” e literatura brasileira nos lembra imediatamente das *Três mulheres de três PPPês*, livro de Paulo Emilio Salles Gomes. Numa das novelas que compõem a obra, “PI: duas vezes com Helena” – que narra a relação entre três personagens, Polydoro, o professor Alberto e Helena –, o escritor faz uso dos números com intenção cômica, inclusive do número três¹⁴⁵.

Em encontro com Polydoro, seu ex-amante, Helena revela suas angústias e descreve as atitudes e as ideias de Alberto, seu marido:

Era no maior desalento que eu examinava a cesta repleta de folhas amarfanhadas: números, só números dispostos nas mais variadas composições e acompanhados de sinais de + ou -, destituídos porém de qualquer função aritmética (GOMES, 1996, p. 61).

Por outro lado, como proibi qualquer exercício à minha imaginação, vou morrer sabendo apenas que meu filho foi preso e morreu quando completou vinte e cinco anos (1996, p. 63).

A combinação entre o *dois* e o *cinco* pode ser das mais funestas e quando Alberto se lembrou de que você [Polydoro] fizera vinte e cinco

¹⁴⁴ BANDEIRA, 1993, p. 150-1.

¹⁴⁵ Afirma Roberto Schwarz que “(a primeira história não é cômica por natureza, mas é tratada neste espírito, pois os cálculos do professor têm o seu fundamento em especulações numerológicas)” (*apud* GOMES, 1996, p. 26).

anos precisamente no dia em que me engravidou, nunca mais parou as leituras e cálculos na esperança de ver anuladas por algum erro as conclusões invariavelmente aziagas da numerologia (1996, p. 65).

Procurou ele [Alberto] refletir sobre a natureza da contradição entre *três* e o *dois*. Pareceu-lhe transparente a possibilidade de fusão entre a Trinca e o Único. [...] Se o *três* e o *um* se apelam incoercivelmente, é também incoercível a repulsa recíproca entre o *dois* e o *três* (1996, p. 66).

Águas de São Pedro é pequena demais para nós três (1996, p. 67).

Nos excertos citados, além das referências ao número três, há a importante e “funesta” (para Alberto e sua “fé” na numerologia) relação entre o *dois* e o *cinco* (os 25 anos de Polydoro quando engravidou Helena e os 25 anos do filho de Helena quando foi morto pela ditadura militar). Como fica óbvio, 5 e 2 podem ser transformados na equação: $5 - 2 = 3$.

O 3 simbolizando o triângulo amoroso “aziago” que teve como consequência um filho morto pela ditadura militar e “três dementes”, como afirma Polydoro, “um enlouquecido pela frustração do gênio [Alberto], as outras duas [Helena e a namorada do seu filho] pela dor” (GOMES, 1996, p. 68).

Outro ótimo exemplo de uso inventivo dos números encontramos em *Paradiso*, romance de Lezama Lima, em que observamos Fronesis e Cemí¹⁴⁶ num longo diálogo a respeito dos numerais e suas simbologias. Aqui citamos apenas o excerto em que Fronesis discorre sobre o número três:

– O ternário – voltou Fronesis –, o triângulo equilátero, o mais belo, segundo Platão. “O porquê, diz Platão, seria longo de contar. Mas quem nos demonstrasse que estamos errados receberia de nós uma acolhida favorável.” A Trindade. O triângulo equilátero era chamado pelos pitagóricos de Atena, a Tritogenia, nascido do cérebro de Zeus. Trifólia grega: bem, verdade e beleza. No tempo: passado, presente e futuro. No espaço: a linha, o plano e o volume. Na dança clássica da época de Lully: *Fuite, opposition e ensemble*. Nos mistérios: o Pai, o Verbo e o Espírito Santo (LIMA, 1987, p. 431).

¹⁴⁶ José Cemí, segundo Haroldo de Campos, é um “personagem em que há muito de autobiográfico (além, talvez, de uma voluntária anagramatização onomástica: *Lezama Lima* / EZ – IM / CE – MI)” (CAMPOS, 1977, p. 34).

Se o *Catatau* leminskiano, segundo Haroldo de Campos, era “barrocodélico” (CAMPOS, 1992, p. 214), *Paradiso*¹⁴⁷, para o autor das *Galáxias*, é neobarroco

pela metaforização gongorina do cotidiano; pelo prodígio de uma linguagem que é um escândalo romanesco, na medida em que substitui, às convenções de “tipo” do romance realista, com seus requisitos de verossimilhança, a unidade plurifacetada do discurso poético do autor (...) (CAMPOS, 1977, p. 34).

Conforme observamos na passagem do *Paradiso*, os gregos eram fascinados pelas tríades. Além das citadas, podemos acrescentar: Cronos, Zeus e Poseidon; Atena, Hera e Afrodite; as três Horas, as três Moiras, as três Górgonas.

Juntamente com Esteno e Euríale, Medusa era uma das três Górgonas. Sobre elas, Paul Diel afirma que “são monstros, devendo simbolizar, portanto, o inimigo interior a ser combatido. As deformações monstruosas da psique devem-se às forças pervertidas das três pulsões: sociabilidade, sexualidade e espiritualidade” (1991, p. 93). Mais uma tríade: “sociabilidade, sexualidade e espiritualidade”.

No *Agora é que são elas*, temos um ótimo exemplo de uso para fins literários da fábula grega de Perseu e a Medusa: “Quando abri a porta e entrei no quarto iluminado e dei de cara com Norma, alguém ficou petrificado, Perseu sem espelho, olhos nos olhos da Medusa, eu, e eu, ou eu e eu, ou” (p. 90). Mas quem seria esse “alguém” que “ficou petrificado”? A princípio, seria o próprio herói/Perseu que vira a Norma/Medusa diante de seus olhos e ficara “petrificado”, até porque há pouco ele acabara de ver Norma sendo morta¹⁴⁸, o que justificaria estar “petrificado” de estupefação. Algumas linhas após o trecho supracitado, lemos um diálogo entre o herói e Norma:

— Que foi aquilo que eu vi lá em baixo?
— O que é que você acha que viu?

¹⁴⁷ Paulo Leminski era muito amigo de Josely Vianna Baptista, a tradutora de *Paradiso* que, na edição que utilizamos, se refere ao poeta curitibano como um dos “caros e lúcidos primeiros leitores” do texto traduzido. Na biografia *O bandido que sabia latim*, de Toninho Vaz, há um belo depoimento da poeta e tradutora paranaense sobre sua relação com Paulo Leminski: “Além dos traços mais evidentes de sua personalidade, como a transbordante criatividade e a generosidade (típica, aliás, dos grandes artistas), lembro-me de seu bom humor e de uma paradoxal fragilidade, revelados através de uma poderosa e romântica imaginação poética, que lembra a ‘vivência oblíqua pela imagem’ de que falava Lezama Lima, e de uma atitude muito particular que ele assumia nos momentos mais adversos” (*apud* VAZ, 2001, p. 340).

¹⁴⁸ Há outra passagem do livro em que o herói diz ter virado pedra: “Passei por Norma, e joguei o olhar que melhor significasse, assim não brinco mais, lamentável que tudo tenha que ter sido desse jeito, não fui eu que inventei o mundo nem a vida nem a maldita hora em que me convidaram para vir virar pedra, pedra, pedra, fita, fita, fita, nesta festa filhadaputa, enfim, essa história toda está *muito mal contada*” (p. 52).

- Você morta sendo velada.
- Aquilo não era eu, meu anjo, meu príncipe, meu herói (p. 91).

Da mesma forma que a morta era e, ao mesmo tempo, não era Norma, o herói era aquele *alguém* que ficou petrificado e, ao mesmo tempo, não era. Essa recorrente ambiguidade e essa incerteza quanto à realidade dos fatos fazem parte da “lógica” do *Agora é que são elas*. E essa “lógica” pode ser resumida por uma fala do herói sobre Norma Propp: “Ela até que era lógica. Só que a lógica dela não fazia sentido” (p. 87). O sem-sentido, o *nonsense*: esta a “lógica” do romance leminskiano. Assim como escreveu Tristan Tzara, em seu “Manifesto Dadá 1918”, Leminski também poderia dizer: “pela contínua contradição, pela afirmação também, eu não sou nem para nem contra e não explico por que odeio o bom-senso” (*apud* TELES, 1982, p. 138).

A respeito da petrificação provocada pela imagem da Medusa, diz Paul Diel: “A petrificação pelo horror (pela cabeça de Medusa, espelho da subjetividade deformante) é devida à incapacidade de suportar objetivamente a verdade em relação a si mesmo” (DIEL, 1991, p. 97).

Poderíamos aplicar essa análise de Paul Diel ao nosso herói? Ou seja, a sua petrificação diante da Norma/Medusa seria devido a sua “incapacidade de suportar objetivamente a verdade em relação a si mesmo”? Porém, qual seria essa “verdade”? Quando Norma chama o herói de “meu anjo, meu príncipe, meu herói” (outra triplicação, diga-se), estaria ela propondo a ideia de que ele, o *herói*, não seria uma *pessoa*, mas uma *personagem*? Certa vez, Norma Propp diz ao herói: “— Bobagem. Meu pai gosta muito de você. Até me disse o outro dia que você era o personagem favorito dele” (p. 86). Seria essa a angústia do herói, o fato de ele não ser *alguém*, mas, sim, ser apenas uma personagem do esquema proppiano¹⁴⁹? Um pouco mais adiante na narrativa, diz o herói: “Resolvi tirar Propp da cabeça. A merda é que quanto mais eu tento escapar mais

¹⁴⁹ Numa passagem curiosíssima do livro, em que há um diálogo entre o *herói sem nome* e Propp, vemos o pensador russo dizendo ao herói que ele não seria necessário e que ele não precisaria existir. Diante da indignação do herói, afirma seu “analista”: “— 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). Aqui, Propp não é mais Propp, mas um “warhoo”; e o herói não é mais ele, mas um “ser gasoso dos pantanais de Canópus” que será transformado em palavras. Propp enlouquecera ou tudo é um sonho do herói? Ou este trecho do romance é apenas mais uma brincadeira do autor que, ao fazer esse jogo metalinguístico (“exilado para sempre até o próximo capítulo”), produz o famoso *distanciamento* brechtiano? Ou seja, Leminski quer que fique claro para o leitor que o herói-narrador é, antes de tudo, *invenção, ser de letras, ficção*.

proppiano me torno. Estou sempre me sentindo dentro de uma função” (p. 88). O herói, absurdamente, se admite um persogem dos esquemas de Propp. Como disse o próprio herói, ele *não existia*: “Não precisava inventar nenhum Bernardo. A gente, realmente, tinha muita coisa em comum. A gente *não existia*, por exemplo” (p. 124). Norminha também parecia ter algo em comum com o *herói sem nome*, ela, segundo a Norma da festa, também não existiria: “[Norma] vive dizendo por aí que eu não existo, imagine” (p. 68). Por sua vez, Norminha diz ao herói: “— Você nunca notou, imbecil, ela [a Norma da festa] não existe, nem *nunca existiu*?” (p. 110). O herói não existe¹⁵⁰, Bernardo não existe, Norminha não existe, a Norma da festa não existe, a festa não existe, o que existe, afinal, naquele universo de puro *nonsense*? Apenas *words, words, words*, como diria Hamlet?

Voltando à Medusa¹⁵¹, no livro *Metaformose*, encontramos várias ocorrências desse mito, como no seguinte trecho:

Ninguém pode matar a Medusa, quem pode se subtrair à força daquele olhar que transforma o contemplador em pedra? Como matar alguém que não se pode ver? Duas foram as armas de Perseu (...) Espada numa mão, espelho na outra, lutando por não vê-la, Perseu transpassa a Medusa e, sem olhá-la, corta-lhe a cabeça, os cabelos de serpente (LEMINSKI, 1994, p. 25).

O “espelho” é o escudo que Palas Atena (que, segundo a *Morfologia* de Propp, seria a doadora do objeto mágico, “função F”), filha de Zeus, ofertou a Perseu, o “escudo simbólico, espelho da verdade” (DIEL, 1991, p. 97); e a “espada” é o “gládio cortante, símbolo da força lúcida do espírito” (1991, p. 98), segundo Paul Diel, em seu *O simbolismo na mitologia grega*.

Encontramos também no *Metaformose* o seguinte trecho: “Eu, Ajax. Eu, Agamêmnon. Eu, Odisseus. Eu, Heitor. Eu? Eu, Proteu” (LEMINSKI, 1994, p. 38). Esta passagem guarda semelhanças com o excerto já citado de *Agora é que são elas* que, para facilitar a comparação, reproduzimos novamente: “Quando abri a porta e entrei no quarto

¹⁵⁰ Ainda sobre essa não-existência do herói, o trecho a seguir parece demonstrar com clareza como o protagonista se sente dentro do universo absurdo em que vive: “Com isso, 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” (p. 77). Porém, já perto do final do livro, o herói se revolta contra essa sua “inexistência” e diz a Propp: “Não sei se o senhor reparou, mas, agora, *eu sou real*. O que eu fizer, de agora em diante, é pra valer” (p. 147).

¹⁵¹ Um belíssimo comentário sobre o mito da Medusa, encontra-se no livro *Seis propostas para o próximo milênio*, de Italo Calvino, em que o escritor italiano se utiliza da narrativa grega para discorrer sobre o seu conceito de “leveza” (ver CALVINO, 1990, pp. 16-19).

iluminado e dei de cara com Norma, alguém ficou petrificado, Perseu sem espelho, olhos nos olhos da Medusa, eu, e eu, ou eu e eu, ou” (p. 90). Em ambas as passagens, há várias ocorrências do vocábulo “eu”, seja na forma de pronome pessoal, seja como um anagrama oculto nos nomes mitológicos. PersEU, ProtEU, OdissEUs: EU, EU, EU. O “eu” se metamorfoseando, qual Proteu, em vários “eus”. Metamorfooses, mudanças: tudo no *Agora é que são elas* se modifica e se transmuda, especialmente naquela casa, onde tudo o que acontece pode, ao mesmo tempo, não ter acontecido: “TUDO ESTAVA MUDANDO. Algo de maligno naquela casa impedia que as coisas *permanecessem como estavam*” (p. 62). Tudo muda, a despeito do que possa querer Propp e suas verdades absolutas:

E esta é que é a verdade, meu adorado imbecil. NÃO EXISTE NOVIDADE. Abra bem as orelhas e ouça, tudo será como sempre foi, nada nunca mudou, tudo é igual, todas as coisas permanecem para todo o sempre, ah, vá à merda, você não aprende nunca, sabia que não devia ter lido meu horóscopo hoje. Nativo de Virgem¹⁵², cuidado que seu filho está passando dos limites” (pp. 89-90).

Quando Propp fala na imutabilidade das coisas, temos aqui uma paródia da morfologia e seus “elementos constantes”. Porém, o mais curioso e engraçado é ver Propp se referindo ao “horóscopo”, uma forma não-científica de prever as coisas, e que, por isso, não deveria, supostamente, fazer parte da vida de um pensador tão rigoroso quanto ele.

Voltando aos gregos, a Esfinge¹⁵³, o monstro que desafiou Édipo, contém em si outra tríade: mulher, águia e leão.

Conta Paulo Leminski, poeticamente:

A Esfinge é um problema: da mulher, tem a malícia, a astúcia e o conhecimento da condição humana, das aves, de quem tem as asas, tem a liberdade de voar, superior ao chão e aos obstáculos, de leão, tem as patas, armadas de garras carniceras, já que toda pergunta é uma espécie de ferocidade (LEMINSKI, 1994, p. 22-23).

¹⁵² Curiosamente, Paulo Leminski, nascido em 24/08/1944, era de Virgem.

¹⁵³ Sobre a Esfinge, afirma Paul Diel: “Paradoxalmente, a Esfinge, que é de origem egípcia, na Grécia é representada com asas. Mas, contrariamente às asas de Pégaso, símbolo da perversão sublimada, as asas da Esfinge não a elevam. Desde que vencida pelo intelecto, uma vez resolvido seu enigma, a bestialidade e o embrutecimento banal deixam de possuir uma base: a Esfinge é obrigada a atirar-se do alto de seu rochedo e arrebentar-se sobre a terra; ela é, como o mito reporta, engolida pelo abismo (outro símbolo da banalização)” (DIEL, 1991, p. 151).

A malícia de mulher atribuída à Esfinge nos remete à canção “Dom de iludir”, de Caetano Veloso, cuja letra diz: “Não me venha falar na malícia/ De toda mulher/ Cada um sabe a dor e a delícia/ De ser o que é”. O dom de iludir do ser monstruoso terminou diante da inteligência de Édipo¹⁵⁴. Seria esta uma narrativa de fundo machista? A vitória da racionalidade masculina sobre a “malícia” feminina demonstraria uma visão depreciativa da mulher? É claro que aplicar uma determinada visão contemporânea do mundo a um momento histórico totalmente diverso do nosso é algo sempre arriscado, mas, ao que parece, a sociedade grega estava muito longe de ser uma sociedade matriarcal. Afirma Lilian Amadei Sais:

A sociedade dos poemas homéricos traz homens e mulheres atuando em esferas diferentes: aos homens cabem os assuntos de política, guerra, e os discursos (falas de autoridade, nas quais se pode inserir a função de cantor/aedo), já às mulheres cabe o trabalho doméstico, no qual se destaca a produção de vestes, e a lamentação dos mortos (SAIS, 2015, p. 8).

Também sobre o patriarcalismo dos gregos, comenta Erich Auerbach (2009, p. 18):

A classe senhorial [dos tempos homéricos] é ainda tão patriarcal, tão familiarizada com as atividades quotidianas da vida econômica, que às vezes se chega a esquecer seu caráter de classe. Só que ainda é inconfundivelmente uma espécie de aristocracia feudal, cujos homens dividem a vida entre a luta, a caça, as deliberações no mercado e os festins, enquanto as mulheres vigiam as criadas em casa.

Ainda em seu *Metaformose*, livro em que o poeta reflete criativamente sobre o que ele chamava de “imaginário grego”, afirma Leminski: “Mito (fábula), conceito e número: esses três instrumentos com que a mente humana procura colocar ordem no caos desconexo dos fenômenos” (LEMINSKI, 1994, p. 59).

Outra tríade: mito, conceito e número.

O autor de *Winterverno*, para “colocar ordem no caos”, além de “acessar” o mundo grego, com sua fabulação, sua filosofia e suas tríades, recorreu sempre à prática do haicai,

¹⁵⁴ Sobre Édipo, comenta Paul Diel: “Ele [Édipo] não é, miticamente, ‘o enviado da divindade’. Deseja ardentemente a recompensa prometida por Laio e não está de posse da arma suprema simbolicamente cedida pelas divindades, a força de espiritualização-sublimação. A arma na qual ele deposita toda confiança é a sutileza de seu intelecto, com o que espera resolver o enigma” (DIEL, 1991, p. 148).

forma poética japonesa composta por três versos¹⁵⁵. Em seu livro *Distraídos venceremos*, Paulo Leminski faz uma observação muito instigante sobre o ideograma “kawa”, composto por três traços: “O ideograma *kawa*, ‘rio’ em japonês, pictograma de um fluxo de água corrente, sempre me pareceu representar (na vertical) o esquema do haikai, o sangue dos três versos escorrendo na parede da página...” (LEMINSKI, 2013, p. 233). Por que para Leminski os traços do ideograma representariam sangue e não água, posto que o ideograma representa o rio? Seria porque ele considerava a escrita do haikai (e, por extensão, de todo poema) uma maneira de colocar o “sangue” no papel, de rasgar as veias e transformar vida em texto, sangue em tinta?

Um haikai de Leminski, que nos parece dos mais bem realizados, é este, publicado também em *Distraídos venceremos*:

cortinas de seda
o vento entra
sem pedir licença

(LEMINSKI, 2013, p. 239)

A despeito de não seguir exatamente o formato do haikai tradicional¹⁵⁶, o poema contém um elemento que poderíamos classificar de “passivo” (cortina) e um elemento “ativo” (o vento). Temos um elemento da cultura (cortina) e um da natureza (vento). A leveza da seda cede à força suave do vento e este invade o espaço da cultura (sala? quarto?), provocando uma alteração da situação inicial (imobilidade das cortinas e do observador) e a posterior mobilização da sensibilidade do sujeito poético. Em seu aspecto sonoro, o poema é composto primordialmente por palavras cujas tônicas recaem sobre a vogal “e” e sua forma nasalizada (“sEda”, “vENto”, “ENtra”, “sEM”, “licENça”). Antonio Candido, seguindo a teoria de Maurice Grammont, observa que as nasais podem transmitir a sensação de “lentidão, brandura, langor, timidez” (CANDIDO, 1996, p. 35). Lentidão e brandura certamente são duas sensações que temos ao ler/ver o vento soprar levemente a seda. Nas outras duas palavras do poema (com exceção da preposição “de” e do artigo “o”), “cortinas” e “pedir”, a tônica recai sobre a vogal “i”. Ou seja, o poema

¹⁵⁵ Define Massaud Moisés: “A estrutura tripartite do haikai como que reproduz, pictoricamente, a milenar sabedoria que nele se plasma: a alternância cinco-sete sílabas refletiria a irregularidade cíclica da Natureza, e a recorrência do verso pentassilábico, a sua regularidade. Por outro lado, as dezessete sílabas parecem equivaler a uma emissão de emanção da própria alma, ou atestam no jogo cinco, sete, cinco, os três movimentos da existência humana: ascensão, apogeu-decadência” (MOISÉS, 1995, p. 270).

¹⁵⁶ Sobre a estrutura do haikai, ver PAZ, 1976, p. 163 e LEMINSKI, 2013, pp. 111-112.

possui uma organização formal rigorosa, a qual está a serviço da criação de uma imagem simples porém carregada de significado. O vento que adentra o mundo do sujeito poético representaria, nos parece, o inesperado – a surpresa da vida que nenhuma ciência pode prever – e o inexorável – a força delicada da natureza que jamais pode ser contida¹⁵⁷.

Também em *Distraídos venceremos* encontramos o poema “Três metades”, constituído de três estrofes de seis versos. Citamos aqui a última delas:

Como se a gente tivesse
metades que não combinam,
três partes, destempestades,
três vezes ou vezes três,
como se quase, existindo,
só nos faltasse o talvez.

(LEMINSKI, 2013, p. 214)

Não podemos afirmar peremptoriamente que Leminski tivesse uma afeição especial pelo número 3, mas em sua obra poética encontramos alguns poemas de cuja composição fazem parte os números, como, por exemplo, este, também de *Distraídos venceremos*:

um bom poema
leva anos
cinco jogando bola,
mais cinco estudando sânscrito,
seis carregando pedra,
nove namorando a vizinha,
sete levando porrada,
quatro andando sozinho,
três mudando de cidade,
dez trocando de assunto,
uma eternidade, eu e você,
caminhando junto

(LEMINSKI, 2013, p. 245)

E também este “1987, tende piedade de nós”, publicado em *O ex-estranho*:

¹⁵⁷ Essa força delicada, que faz o vento leve afastar a seda macia, nos lembra a história narrada por Leminski sobre a origem do judô, arte marcial japonesa “impregnada de zen”: “Quanto ao judô, conta-se que, um dia, um mestre de lutas observava a neve que caía sobre as árvores, entre as quais um salgueiro. A neve se acumulava sobre os galhos das árvores mais rígidas, até quebrá-los com seu peso. Só o salgueiro permanecia intacto sob a neve: seus galhos flexíveis dobravam, deixando a neve cair. Deste princípio de *não resistir*, vencendo com a própria força do oponente, nasceu o judô, ensinado pela própria natureza” (2013, p. 132). O vento seria a neve; a seda, o salgueiro. Diante da força da inspiração, do *insight*, do desejo de significar... *não resistir*. Diria o poeta: “não discuto/ com o destino// o que pintar/ eu assino” (2013, p. 94).

anos ímpares
 são anos vítimas
 anos sedentos
 de sangue e vingança
 todo gozo será punido
 e o deserto será nossa herança

anos ímpares
 são sarampo ínguas cataporas
 bocas que praticam
 tacos e cacos de línguas
 lixos onde mora a memória

muda a regra, muda o mapa,
 muda toda a trajetória
 num ano ímpar,
 só não muda a nossa história

(LEMINSKI, 2013, p. 354)

Em carta de 10 de janeiro de 1980, Paulo Leminski escreve a Régis Bonvicino:

(quanto ao “80”, pintou inteiro com a puta LUA de ano novo / um lírico virando épico / depois que lembrei e v. escreveu q v. edita pela 8 ou 80 / enfim... há tempo q tava querendo um poema com n°s mas com emotion! / pessoal tem se amarrado / dá um posterzão lindo, se produzido em alto estilo) (LEMINSKI, 1992, p. 132)

Eis o poema mencionado na carta:

1980
 a lua um 0
 olhos 8
 80
 800
 8.000
 80.000
 800.000
 8.000.000

(LEMINSKI, 1992, p. 134)

Interessante observar o trecho da missiva em que ele diz “tava querendo um poema com n°s mas com emotion!”. Estaria Leminski ainda preocupado com a influência da

poesia concreta e sua linguagem racionalista, sua “matemática da composição”¹⁵⁸ aparentemente desprovida de emoção? (É claro que o racionalismo concretista jamais impediu a produção de peças carregadas de sensibilidade e sentimento, como é o caso do poema “lygia fingers”¹⁵⁹, de Augusto de Campos, ou mesmo “nascemorre”¹⁶⁰, de Haroldo de Campos.¹⁶¹) Afinal, o “80” é claramente um poema de linhagem concretista. Nele, os números iconizam os olhos dos admiradores da lua e a própria lua, os quais, lua e olhos, se confundem com a data, o ano de (19)80. Milhões de olhos admirando a lua e o novo ano que se iniciava. (A propósito, o tema da lua aparece em vários poemas leminskianos, como no belíssimo haicai: “lua à vista/ brilhavas assim/ sobre auschwitz?” (LEMINSKI, 2013, p. 140).)

Essa iconização dos *olhos-zeros* nos remete à análise de Décio Pignatari sobre os versos de Byron, em que o poeta concreto analisa assim os versos “And where he gazed a gloom pervaded space”:

No verso de Byron, *gloom* está igualmente no lugar de “olho(s)”, ocorrência comum na poesia, onde encontramos uma espécie de significado *ad hoc*. (...) Elas [as palavras] adquirem feições icônicas – e eu insisto na ideia de que as feições sonoras são feições icônicas, como podemos observar na música, no canto, no ruído e na fala (PIGNATARI, 1979, p. 114).

Agora, após observarmos a ocorrência dos números¹⁶² (inclusive do número três) na obra de Paulo Leminski, e antes de falarmos sobre o fenômeno da triplicação no *Agora é que são elas* e como ele ocorre no *Macunaíma* e é analisado por Haroldo de Campos

¹⁵⁸ Ver “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”, de Haroldo de Campos: “A poesia concreta caminha para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática (ou quase-matemática). I.é: em vez do poema de tipo palavra-puxa-palavra, onde a estrutura resulta da interação das palavras ou fragmentos de palavras produzidos no campo espacial, implicando, cada palavra nova, uma como que opção da estrutura (intervenção acentuada do acaso e da disponibilidade intuicional), uma estrutura matemática, planejada anteriormente à palavra” (CAMPOS, 1987, p. 96).

¹⁵⁹ Ver CAMPOS, Augusto de. *Viva Vaia: Poesia - 1949-1979*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2000, p 71.

¹⁶⁰ Ver CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de estrelas: percurso textual - 1949-1974*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976, p. 118.

¹⁶¹ Sobre o poema “lygia fingers”, ver AGUILAR, 2005, p. 286-297 e, sobre “nascemorre”, ver AGUILAR, 2005, p. 312-319.

¹⁶² Leminski traduziu um poema do poeta romântico francês Alfred de Vigny chamado “A poesia dos números (a Henri Mondeux, matemático aos 14 anos)”, que foi estampado no livro *Uma carta uma brasa através*. Seria apenas coincidência, ou o poeta curitibano realmente tinha um interesse especial pelos números? Eis os versos iniciais: “Os números, criança, no céu te aparecem,/ Móvel coro de espíritos harmoniosos/ Que se unem no ar, se confundem, se parecem,/ Constelações perfeitas pra teus grandes olhos” (LEMINSKI, 1992, p. 140).

em seu *Morfologia do Macunaíma*, faremos um rápido comentário sobre uma semelhança entre o romance de Leminski e a rapsódia¹⁶³ de Mário de Andrade: a morte e ressurreição do “herói sem nenhum caráter” e a também morte e ressurreição de Norma.

3 - Morte e ressurreição

No cap. V - Piaimã, Macunaíma é morto pelo gigante Venceslau Pietro Pietra que desfere uma flechada no herói: “Se ouviu um grito gemido comprido, juuuque!, e Macunaíma agachou com a flecha enterrada no coração” (ANDRADE, 1984, p. 55). E, graças aos feitiços de Maanape, Macunaíma é ressuscitado.

O herói picado em vinte vezes trinta torresminhos bubuiava na polenta fervendo. Maanape catou os pedacinhos e os ossos e estendeu tudo no cimento pra refrescar. Quando esfriaram a sarará Cambigique derramou por cima o sangue sugado. Então Maanape embrulhou todos os pedacinhos sangrando em folhas de bananeira, jogou o embrulho num sapiquá e tocou pra pensão.

Lá chegando botou o cesto de pé assoprou fumo nele e Macunaíma veio saindo meio pamonha ainda, muito desmerecido, do meio das folhas. Maanape deu guaraná pro mano e ele ficou taludo outra vez (ANDRADE, 1984, 57).

Haroldo de Campos comenta que essa passagem do *Macunaíma* corresponde, segundo a morfologia proppiana, ao esquema “tentativa mal-sucedida diante de um ser hostil”. O autor de *Crisantempo* observa também que “reanimação” e “morte” formam um “par de funções estavelmente conjugadas” (CAMPOS, 2008, p. 210). Como nos esclarece Meletínski, esse par é explicado pelo caráter binário da maioria das funções: carência - reparação da carência; proibição - transgressão da proibição; combate - vitória; etc. (*apud* PROPP, 1984, p. 149). O par “carência - reparação da carência” pode ser exemplificado pela perda da muiraquitã e a sua posterior recuperação após a morte de Pietro Pietra, “o gigante Piaimã comedor de gente”:

Macunaíma quando voltou da sapituca foi buscar a muiraquitã e partiu na máquina bonde pra pensão. E chorava gemendo assim:

– Muiraquitã, muiraquitã de minha bela, vejo você mas não vejo ela!... (ANDRADE, 1984, p. 178)

¹⁶³ Esclarece José Paulo Paes: “A designação de ‘rapsódia’, introduzida a partir da segunda edição de *Macunaíma*, para definir-lhe a forma narrativa, pode ser entendida, literariamente, no sentido de imitação do estilo de compor dos rapsodos ou cantadores populares e, musicalmente, no sentido de fantasia livre e exuberante sobre motivos folclóricos” (PAES, 1990, p. 84).

No capítulo 14 de *Agora é que são elas*, o herói, depois de descer por vários corredores e escadas¹⁶⁴, acompanhando a multidão de convivas, assiste ao que parece ser um rito sacrificial de Norma:

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? (p. 67).

Depois da pergunta dirigida aos convidados, o dono da casa estupra Norma, seguido por vários e vários outros homens e mulheres. Dentre eles, estava o nosso herói: “Fui um dos que comeram e beberam Norma, aquela noite. Fui um dos que a assassinaram” (p. 67).

O fato de o herói ajudar a matar Norma, a “donzela” em perigo, e não, ao contrário, salvá-la, nos sugeriu uma leitura junguiana do episódio. No livro de Carl G. Jung, *O homem e seus símbolos*, Joseph L. Anderson, no ensaio “Os mitos antigos e o homem moderno”, analisa o salvamento da donzela e afirma que:

Esse salvamento simboliza a liberação da alma dos aspectos “devoradores” da imagem materna. Só quando alcança essa libertação é que um homem torna-se realmente capaz de se relacionar bem com uma mulher (*apud* JUNG, 2016, p.162).

Segundo Jung, o arquétipo da alma é a “face interna” da psique, em contraposição à persona, a sua “face externa”. Enquanto o arquétipo do *animus* é o lado masculino da psique feminina, a *anima* é o lado feminino da psique masculina. Afirmam Hall e Nordby (1993, p. 38): “Vivendo e interagindo um com o outro durante gerações, cada sexo adquiriu características do sexo oposto que facilitam as respostas adequadas e a compreensão do outro sexo.” Também segundo os autores supracitados, a aceitação ou rejeição de qualquer mulher por parte do homem depende da “imagem da mulher” que

¹⁶⁴ Esta cena é uma clara referência ao inferno de Dante. Vejamos como é descrito o inferno de *Agora é que são elas*: “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?” (p. 66-67). A descida ao “inferno medieval” e o “gelo” e o “frio” nos remetem ao ambiente gelado do inferno dantesco, gelado pela falta de amor, no que se opõe ao Paraíso. Esclarece Haroldo de Campos: “Desamor (gelo infernal) vs. *Amore* (fogo paradisíaco). Giudecca vs. Empíreo. Judas vs. Cristo. Satã vs. Deus” (CAMPOS, 1998, p. 78).

inconscientemente é estabelecida em sua mente. E a atração que um homem sente por uma mulher tem os motivos primários “assentados no inconsciente” (HALL, 1993, p. 39).

Portanto, quando o nosso herói, ao invés de salvar a donzela, ajuda a assassiná-la, estaria demonstrando sua incapacidade de libertar-se dos “aspectos ‘devoradores’ da imagem materna” e, por consequência, revelando sua impossibilidade de relacionar-se de uma forma harmoniosa com o sexo oposto?

Eis um trecho do romance que vai nos ajudar a pensar essa questão:

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 [Propp] para atribuir significado aos atos da minha vida?” (p. 71).

O trecho, originalmente em itálico (“*que não as da minha mãe*”), é uma forma de caracterizar comicadamente o *herói sem nome* como um sujeito inseguro e imaturo¹⁶⁵. Ou seja, nosso herói, ao não conseguir livrar-se da “imagem materna”, teria, se considerarmos os conceitos junguianos, muita dificuldade em lidar com a sua *anima*.

Lembremos que a relação entre o herói e Norma Propp era um tanto estranha, posto que Norma só permitia a prática do sexo oral. Recorde-se também que o herói chama Propp, mais de uma vez, de pai, um pai simbólico, certamente, mas um pai:

E eu, que me considerava apenas alguém em busca da sabedoria,
caí chorando aos seus pés, num soluço só:
- Perdão, papai, perdão! Juro que não faço mais (p. 66).

Portanto, se Propp seria o pai simbólico, a filha de Propp seria a irmã simbólica do herói¹⁶⁶. Relacionar-se com a irmã, mesmo que simbólica, configuraria uma relação incestuosa? Daí a proibição da penetração? (A proibição é a segunda função da lista proppiana: “impõe-se ao herói uma proibição”. Dentre os exemplos de proibição que

¹⁶⁵ Afirma M.-L. von Franz, em “O processo de individuação”, publicado em *O homem e seus símbolos*: “Se o homem sente que a mãe teve sobre ele uma influência negativa, sua *anima* vai expressar-se, muitas vezes, de maneira irritada, depressiva, incerta, insegura e suscetível” (*apud* JUNG, 2016, p. 236).

¹⁶⁶ O próprio herói-narrador brinca com a possibilidade do incesto ao utilizar, de forma carnalizada, a teoria proppiana, conforme observamos no seguinte excerto: “Como não percebi logo que encontrá-la [Norma Propp] era (eu não sabia) a variante B da função 9, ‘herói se apaixona pela filha do pai’?” (p. 39). Na verdade, a *função IX* é definida assim por Propp: “É divulgada a notícia do dano ou da carência, faz-se um pedido ao herói ou lhe é dada uma ordem, mandam-no embora ou deixam-no ir” (PROPP, 1984, p. 39). Ou seja, a *função IX* proppiana não tem nada a ver com aquela “variante B da função 9” mencionada pelo herói narrador.

podem ser observadas no conto maravilhoso, Propp cita o “não beijar a irmã” (PROPP, 1984, p. 32).)

O herói de *Agora é que são elas*, que passa todo o tempo da história em busca da sabedoria, e que parece também ter problemas com a sua *anima*, ironicamente vê-se tendo que lidar com três mulheres, três Normas, uma triplicação infernal: “De normas, vocês sabem, o inferno está cheio” (p. 12).

A “cama de pedra” em que Norma estava deitada (p. 67) sugere a clássica cena de certas produções hollywoodianas em que são narrados rituais de sacrifício em sociedades primitivas, como a asteca ou a do antigo Egito. Na página seguinte à narração do “sacrifício”, o narrador volta ao momento anterior ao estupro coletivo, quando Norminha diz ao herói que sabe o que vão fazer com Norma:

— Tudo o que fazem com ela, toda a primeira sexta-feira do mês.
— E o que é?
— Eles a matam (p. 68).

A regularidade temporal (“toda a primeira sexta-feira do mês”) é também outra característica dos rituais de sacrifício. Algumas páginas adiante, praticamente a mesma cena é narrada com Norminha guiando o herói até o local onde Norma seria sacrificada:

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. 74).

No capítulo 17 de *Agora é que são elas*, composto por menos de seis páginas inteiras, Norma morre e ressuscita. E novamente é narrado o sacrifício de Norma, agora com o acréscimo de novos elementos:

O enorme fálus de couro que foi introduzido entre suas 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 (pp. 79-80).

Apesar da evidência da morte de Norma, Norminha afirma que ela estaria fingindo e, dirigindo-se ao herói, pergunta: “— Você acredita em qualquer coisa que vê, don’t you?” (p. 80).

O corpo de Norma é carregado para ser velado na capela: “E lá fomos nós atrás do cadáver de Norma, na capela toda iluminada e florida. Tantos gerânios! Ela era louca por

gerânios” (p. 81). Observe-se que a última frase do excerto (“Ela era louca por gerânios”) tem, como tantas outras do livro, um tom intencionalmente *kitsch*.

Logo após ver Norma sendo morta, ao tentar escapar de tiros que o herói não sabia de onde vinham, ele sobe uma escada, percorre um corredor escuro, abre uma porta, entra num quarto iluminado e ouve:

— Oi, tesão. E esse pau, continua durão?
Olhei bem, era Norma, a mesma voz, o mesmo rosto. Agora sim, agora tudo estava começando a fazer sentido. Nada como *um pouco de lógica* para acalmar os nervos da gente (p. 83).

Norma estava viva novamente. Ou nunca havia morrido?

Morta e viva. Viva e morta. Tudo era possível naquela casa e sua *lógica* claramente irracional.

ESTA FESTA E ESTA CASA É UMA MÁQUINA, UM
MONSTRUOSO MECANISMO QUE SE TRANSFORMA E
TRANSFORMA O REAL EM CERIMÔNIAS (p. 91).

No capítulo 19, a cena do encontro do herói com Norma é retomada e prossegue com uma cena de sexo entre os dois e o seguinte diálogo:

— Que foi aquilo que eu vi lá em baixo?
— O que é que você acha que viu?
— Você morta sendo velada.
— *Aquilo* não era eu, meu anjo, meu príncipe, meu herói.
— Então, quem?
— Agora, venha. Quero que você ponha uma roupa bem bonita. Vamos descer e anunciar nosso noivado (p. 91).

Norma morre, ressuscita, faz sexo com o herói e lhe informa que eles vão noivar, noivado que é anunciado no capítulo 24 diante dos convidados da casa. E, logo depois que o padre faz a pergunta-clichê “— Se alguém tem alguma coisa a dizer contra este casamento, fale agora ou cale-se para sempre” (p. 108), inicia-se uma briga generalizada entre os convivas, com a participação inclusive do padre.

Do alto do púlpito, o sacristão bombardeava a balbúrdia com hóstias, galhetas de vinho, mitras episcopais, versos em latim, gritando sem parar:

— Mas que diabo de casamento é esse? (p. 109)

No capítulo 13, várias páginas antes da cena de luta do noivado, há outra cena de briga generalizada: “Quando cheguei no salão, o pau comia” (p. 60). A despeito de não haver nenhum motivo aparente para toda aquela violência, o herói decide participar do combate: “Já entrei dando cacete” (p. 61). E, da mesma forma que a briga começou sem motivo algum, também terminou sem nenhuma explicação:

Num clic, tudo parou. 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).

A ética e o bom comportamento burgueses, que deveriam dar o tom na festa rica, são ridicularizados pelo humor *nonsense* do texto¹⁶⁷. O clima de absurdo de toda a cena se assemelha a um filme dos irmãos Marx ou a algum episódio do seriado de TV *Os três patetas*.

Antes da cena da p. 109, numa conversa entre o herói e Norminha, esta, que havia dito anteriormente que Norma estaria se fingindo de morta, afirma que ele não poderia se casar com Norma. Questionada sobre qual seria a razão dessa afirmação, Norminha diz: “— Ora, você sabe. *Nós vimos*. Ela está morta” (p. 95). E algumas páginas adiante, a mesma Norminha diz: “— O caixão está vazio, bobinho, ela sussurrou. Se você quiser, vamos lá ver” (p. 104). Porém, Norminha estava errada: “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” (p. 104).

Finalmente, no capítulo 25, a ressuscitação de Norma é anunciada aos convidados da festa.

— Norma ressuscitou!

— Ela voltou à vida!

— Viva a 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

¹⁶⁷ Exemplo de diálogo *nonsense* encontramos também no conto leminskiano “Wanka, o dia em que as pedras pensaram”: “O capitão e Gervásio se falaram, aos solavancos, durante mais de uma hora, um tempo que nunca terminava. Uma fala toda circular, vazia, sem sujeito nem objeto./ - Por supuesto que sí, mi capitán./ - Por mi puesto que no./ - No más./ - Deus queira./ - En ese caso.../ - En lo malo, lo mejor es lo peor./ - Donde comen tres, comen quatro, pero no tanto./ - Una puerta se cierra, otra se abre, mi capitán.” (LEMINSKI, 2004, p. 24).

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 comessem 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 (p. 113).

Diante da nudez de Norma, homens e mulheres começam a masturbar-se. Novamente, como aconteceu na cena do rito sacrificial, observamos a reunião de Eros e Tânatos, pulsão de vida e pulsão de morte¹⁶⁸.

Entre as páginas 66 e 114, vemos Norma morrer e ressuscitar. Vemos Norminha negar e depois afirmar a morte de Norma, que o herói imaginava ser a mãe da Norminha, mas que, segundo esta: “— Você pensa que Norma é minha mãe. Mas está completamente enganado. Eu sou a mãe dela” (p. 69).

A lógica aristotélica não faz parte da *lógica* do *Agora é que são elas*. Tudo é e não é ao mesmo tempo: Norma é a mãe e a filha de Norminha; Norma está morta e está viva. E, como disse, ironicamente, o *herói sem nome*: “Ainda bem que o professor Propp sempre me alertou, a lógica não passa de uma média estatística, uma probabilidade [...]” (p. 22).

Mas se Macunaíma ressuscita para poder cumprir sua tarefa/função de matar o gigante Pietro Pietra, por que Norma ressuscitou?

Lembremos que Norma desaparece e seu desaparecimento é narrado pelo herói no capítulo 31, o último do livro.

A última vez que eu a tinha visto, estava bem ali, se abrindo para uns três caras, atenção especial para um deles, aquele que está encostado na parede, com uma perna levantada, o pé na parede, como se estivesse na rua, encostado num poste, esperando a buceta de Norma passar cantando. 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*. Se eu estivesse armado, ia até lá, jogava um copo de cianureto de potássio na cara dele e dizia, olhe aqui, seu viadinho, a próxima vez, vamos lá pra fora, a próxima vez, eu vou lhe acertar um tiro bem no meio da cara. Essa tinha sido a última vez que eu tinha visto Norma, depois, ela tinha sumido. Aliás, o cara também (p. 145).

¹⁶⁸ Afirma Paulo Leminski, em *Metaformose*: “Nos amores entre Ares, deus da guerra, e Afrodite, a deusa da beleza e da paixão, os gregos intuíram e significaram a íntima união entre os princípios da geração e da destruição. Dois mil anos depois, Freud os chamaria de ‘eros’ e ‘thánatos’” (LEMINSKI, 1994, p. 51).

Voltando à pergunta: por que Norma ressuscitou? E qual a função da morte-ressurreição de Norma? Se ela se casasse com o herói, teríamos a função proppiana número XXXI (PROPP, 1984, p. 58). Mas ela não se casa com o herói, já que o casamento foi aparentemente interrompido pela confusão entre os convidados (ver pp. 108-109).

Porém, se o *Agora é que são elas* é uma enorme paródia da *Morfologia do conto maravilhoso*, por que a morte-ressurreição de Norma haveria de ter uma função? O fato de ela se casar e, ao mesmo tempo, não se casar com o herói pode ser uma forma de rir da *função XXXI* e, conseqüentemente, rir de todo o método proppiano.

4 - O rito sacrificial

Antes de retornarmos ao tema da triplicação, gostaríamos de tratar rapidamente do rito sacrificial de Norma, à luz das ideias de Marcel Mauss e Henri Hubert encontradas no livro *Sobre o sacrifício*.

Chegamos então à seguinte fórmula: *o sacrifício é um ato religioso que mediante a consagração de uma vítima modifica o estado da pessoa moral que o efetua ou de certos objetos pelos quais ela se interessa* (MAUSS, 2013, p. 21).

Após o seu sacrifício, Norma é velada na capela da casa, o que poderia dar um caráter religioso ao sacrifício. Mas todo sacrifício, segundo Mauss e Hubert, deve ser realizado num local consagrado: “O próprio local da cena deve ser sagrado: fora de um local santo a imolação não é mais que um assassinato” (MAUSS, 2013, p. 33). A casa da festa poderia ser considerada um local sagrado? Parece claro que Leminski não quis criar realisticamente uma cena sacrificial, seguindo à risca todos os seus rituais e incorporando todos os seus elementos. Mas algo do sacrifício religioso podemos encontrar no sacrifício de Norma.

Temos, por exemplo, os sacrificantes. Mauss observa que “Quando é uma coletividade, o grupo pode exercer o ofício de sacrificante, isto é, assistir em conjunto ao sacrifício” (MAUSS, 2013, p. 18). É o que ocorre na cena das páginas 66-67, em que não apenas o “dono da casa”, mas todos os convidados (inclusive o herói) estupram a vítima, terminando por assassiná-la. Por sua vez, na cena das páginas 79-80, os sacrificantes são “três dos cavalheiros presentes” que introduzem na vítima um “enorme fálus de couro” que acaba por matar Norma. O “enorme fálus de couro” poderia ser identificado como um dos instrumentos do sacrifício, tendo a mesma função da arma que abate o animal

sacrificado. Como nos relata Mauss, em alguns rituais era proibido tocar o animal imolado, daí que, no ritual hindu, “o sacrificante só toca a vítima por intermédio de um dos instrumentos do sacrifício” (2013, p. 40).

Portanto, podemos identificar, no sacrifício de Norma, alguns elementos: o local sagrado (a casa da festa); os sacrificantes (o dono da casa, os convidados, o próprio herói); o instrumento do sacrifício (“enorme fálus de couro”).

Contudo, o sacrifício de Norma seria do tipo curativo ou expiatório? Mauss afirma que tanto o curativo quanto o expiatório têm “por objeto fazer passar à vítima, graças à continuidade sacrificial, a impureza religiosa do sacrificante e eliminá-la com ela” (MAUSS, 2013, p. 60).

Como aparentemente não há nenhum mal que deva ser curado na casa, seria do tipo expiatório o sacrifício de Norma?

Como tudo no livro de Leminski, essa provável expiação seria também paródica, apesar do suposto tom grave das cenas sacrificiais. Quando Leminski fala da morte de Norma descrevendo os “estertores violentos, o filete de sangue escorrendo no canto dos lábios, a suspensão dos movimentos, a palidez cadavérica” (pp. 79-80), há neste trecho um exagero na descrição quase naturalista, que soa *kitsch* e que confere à passagem um humor bastante sutil.

Mauss afirma que todo sacrifício tem uma função social e que os indivíduos “pela expiação redimem-se da maldição social, consequência da falta, e se reincorporam à comunidade” (MAUSS, 2013, p. 110).

Mas quem eram aqueles indivíduos na festa?

O dono da enorme casa com mordomo, como nos informa o narrador, “era senhor de muitos recursos” (p. 16) e seus convidados eram, conforme se nota pela descrição das personagens, pessoas também abastadas, compostas por damas com “penteados renascentistas” (p. 20) que chegaram à festa em “máquinas caríssimas como seus donos e donas” (p. 21). Portanto, estamos numa festa de gente da classe rica brasileira.

Lembremos também que Norma, após o sacrifício, ressuscita. Seria Norma uma espécie de Cristo-mulher, um cordeiro consagrado que deveria expiar os pecados da sua classe social? E qual seria a “maldição social” dessa classe, quais pecados deveriam ser expiados?

Conforme comentamos anteriormente, *Agora é que são elas* foi escrito em poucos meses durante o ano de 1984 e publicado no mesmo ano. Como se sabe, 1984 foi o penúltimo ano de um período ditatorial que teve início em 1964. E, também como se sabe,

a ditadura civil-militar foi sustentada por parcela importante das classes abastadas brasileiras. Seria esse o pecado dessa classe, ter ajudado a colocar o país nas trevas do autoritarismo durante 21 anos?

5 - Triplicação parodiada

Voltando às triplicações, reelaboremos a nossa pergunta anteriormente apresentada: seria a ocorrência das triplicações no *Agora é que são elas* uma resposta ao *Morfologia do Macunaíma*, uma maneira que Leminski encontrou de rir ao mesmo tempo de Propp, de Haroldo e de Mário?

Propp assim define o fenômeno da triplicação:

A triplicação como tal tem sido suficientemente examinada nos textos científicos; por isso não precisamos deter-nos agora neste fenômeno. Assinalaremos apenas que podem triplicar-se alguns detalhes particulares de caráter atributivo (dragão de três cabeças), bem como funções isoladas e pares de funções (perseguição-salvamento), grupos de funções ou sequências inteiras. A repetição pode ser uniforme (três tarefas, três anos de serviço), ou produzir uma intensificação (a terceira tarefa pode ser a mais difícil, o terceiro combate o mais terrível), ou apresentar por duas vezes um resultado negativo, e na terceira vez um positivo (PROPP, 1984, p. 67).

Haroldo de Campos, no *Morfologia do Macunaíma*, analisa as triplicações na fábula andradiana e encontra vários exemplos desse fenômeno ao longo de toda a obra.

Um dos trechos analisados por Haroldo é o seguinte:

No outro dia pediu pra Sofará que levasse ele passear e ficaram no mato até a boca-da-noite. Nem bem o menino tocou no folhíço e virou num príncipe fogoso. Brincaram. Depois de brincarem três feitas, correram mato fora fazendo festinhas um pro outro (ANDRADE, 1984, p. 12).

Antes dessa cena da “brincadeira” entre Macunaíma e Sofará, mulher de Jiguê, ambos já haviam “brincado” em outras duas ocasiões. Ou seja, há aqui uma terceira ocorrência (triplicação) do mesmo tipo de ação entre os personagens. Comenta Haroldo de Campos “que o roubo da mulher de um dos irmãos por outro é uma das formas de ‘dano’ do exemplário de Propp [...]” (CAMPOS, 2008, p. 117). “Dano” (*função VIII*) é a função que, segundo Propp, “dá movimento ao conto” (PROPP, 1984, p. 35). Um dos exemplos de “dano” citado pelo estudioso russo que se assemelha à narrativa andradiana

é o seguinte: “Os irmãos mais velhos roubam a noiva do mais novo” (PROPP, 1984, p. 35).

O autor de *Galáxias* também analisa a triplicação da luta entre Macunaíma e Pietro Pietra (CAMPOS, 2008, pp. 176-177). Com a vitória de Macunaíma (*função XVIII: o antagonista é vencido*), a muiraquitã é recuperada e o “dano” é removido (*função XIX: o dano inicial ou carência são reparados*). Sobre a “função XIX”, Propp afirma: “Com esta função o conto atinge o ápice” (PROPP, 1984, p. 51).

Por fim, no cap. XVII, observamos a ocorrência de outra triplicação (esta de caráter atributivo), quando Pauí-Pódole faz uma feitiçaria e transforma Macunaíma na Ursa Maior:

Então Pauí-Pódole teve dó de Macunaíma. Fez uma feitiçaria. Agarrou três pauzinhos jogou pro alto fez em encruzilhada e virou Macunaíma com todo o estenderete dele, galo galinha gaiola revólver relógio, numa constelação nova. É a constelação da Ursa Maior (ANDRADE, 1984, p. 221).

O número três de “três pauzinhos” se repete em outros trechos do romance, como os citados por Haroldo de Campos em seu *Morfologia de Macunaíma* (2008, p. 116): “Afinal uma pedra lascou o canto da boca da moça e moeu três dentes” (ANDRADE, 1984, p. 13); “No outro dia Jiguê entrou em casa com uma cunhatã, fez ela engolir três bagos de chumbo pra não ter filho e os dois dormiram na rede” (1984, p. 160).

Ainda sobre o fenômeno da triplicação no *Macunaíma*, restou falarmos sobre os três irmãos da narrativa de Mário de Andrade: Macunaíma, Maanape e Jiguê.

Considerando a definição de triplicação fornecida por Propp (1984, p. 67), podemos afirmar que a dos irmãos seria de caráter atributivo, posto que se trata de uma triplicação de personagens e não de funções. Haroldo de Campos, em seu livro, faz uma análise bastante aprofundada dos irmãos e de como eles se relacionam entre si (CAMPOS, 2008, p. 179-180).

Agora, passemos ao *Agora é que são elas* e observemos como a triplicação ocorre no romance leminskiano.

Ao longo de todo o *Agora é que são elas* verifica-se a utilização recorrente do número 31, o que configura uma referência paródica à hiper-racionalização do método proppiano e às suas 31 funções. Uma passagem do romance, que revela claramente a carnavalização das teorias de Propp, é a seguinte:

Todo trecho, 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 “num-merus 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).

No excerto citado, as 31 funções de Propp são ridicularizadas ao serem questionadas pelo jovem e tolo herói em busca de sabedoria: “por que um número tão quebrado, por que não trinta ou quarenta”. A resposta do “analista” russo¹⁶⁹ – usando uma frase latina e afirmando que a realidade e a vida “sempre seriam ímpares”¹⁷⁰ – acaba soando absurda (afinal, por que seriam ímpares?) por não possuir o mesmo lastro racionalista da sua teoria. Essa obsessão de Propp pelos números ímpares nos faz pensar que ele poderia ser um pitagórico, já que, nas palavras de Umberto Eco:

(...) tudo leva a crer que para Pitágoras e seus discípulos imediatos, na oposição de dois contrários, só um deles representa a perfeição: o ímpar, a reta e o quadrado são bons e belos, as realidades opostas representam o erro, o mal e a desarmonia (ECO, 2015, p. 72).

A brincadeira com os números ímpares reaparece em vários outros trechos do livro. Citemos alguns:

Acreditem ou não, era nele e seus esquemas que eu pensava, deitado lá dentro daquele quarto escuro, ouvindo aquela voz, aquela voz única, no fundo, a *única* que eu ouvia desde que tinha chegado naquela festa, festa, aliás, que *não houve*, ou não tinha havido, ou, enfim, tinha caído

¹⁶⁹ “O professor Propp, meu analista, me garantiu, ninguém me reconheceria nesta festa” (p. 13). Miriam Chnaiderman, ao analisar a morfologia proppiana à luz da psicanálise, faz a seguinte observação: “Se as funções têm a ver com desejo, não nos estranha que todas as funções de Propp remetam à teoria freudiana, ou seja, as funções de Propp são constelações do desejo tal como é teorizado seja por Freud, seja por seus seguidores mais contemporâneos” (CHNAIDERNAN, 1989, p. 135). É realmente muito interessante essa coincidência entre a aproximação que Chnaiderman faz entre Propp e Freud e a criação de Paulo Leminski de um personagem que é não só “psicanalista” mas também “discípulo direto de Freud” (p. 27).

¹⁷⁰ Mamede Mustafa Jarouche, na “apresentação” de uma edição de suas traduções do *Livro das mil e uma noites*, nos informa: “A transformação dessas ‘Mil noites’ em *Alf Layla wa Layla* [Mil e uma noites], operada aproximadamente entre o século IX e o XIII, é até hoje um mistério que desafia a imaginação de críticos e escritores. Em mais de uma ocasião, o escritor argentino Jorge Luis Borges louvou o ‘temor mágico’ dos árabes semitas pelos números pares, temor esse que os teria levado a trocar ‘mil’ por ‘mil e um’” (JAROUCHE, 2012, p. 8). Propp, o hiper-racionalista personagem leminskiano, também compartilharia daquele “temor mágico” pelos números pares?

num número ímpar qualquer, como o professor Propp tinha previsto (p. 30).

No fundo, toda diferença é insuportável. O ímpar do professor Propp, a gente quer tudo par (p. 40).

— Claro, está todo mundo brincando de 31. Você conta até 31, e eu, bem, você sabe o que é 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.

— Um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete, vinte, vinte e nove, trinta, trinta e um (p. 132).

Malditos números ímpares, para sempre malditos o 1, o 3, o 5, o 7, o 9. O 31. E, sobretudo, o 17 (p. 144).

No excerto da p. 30, temos a referência à festa que aconteceu e, ao mesmo tempo, não aconteceu. E há também a alusão a Propp e sua capacidade (obviamente absurda) de prever, por meio de seus esquemas, o destino do herói.

Na passagem da p. 40, surge novamente a questão do par e do ímpar (“a gente quer tudo par”).

No terceiro exemplo, p. 132, o herói e um dos “alunos” de Propp brincam de esconde-esconde, que ele chama de brincar de 31. Aqui, o rigoroso método proppiano é transformado em brincadeira de criança¹⁷¹, o que configura outra forma de *rebaixamento* da teoria do pensador russo, ou seja, a teoria proppiana, que se associa a “tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 1996, p. 17), é aproximada à pura diversão, a um ludismo infantil sem método nem rigor. E, para completar o tom irônico da passagem, o herói ganha no par ou ímpar (“Cinco. Ímpar. Ganhei. Eu me escondo”). O ímpar venceu, como gostaria Propp e sua “psicanálise do ímpar” (p. 28)¹⁷².

¹⁷¹ A brincadeira de criança, o esconde-esconde, nos remete novamente à obra de Arrigucci sobre Julio Cortázar, em que o crítico afirma que, além da “aliança de jogo e poesia”, um elemento importante para a compreensão da obra do autor argentino seria a sua “visão infantil do mundo, como outro fator do estranhamento” (ARRIGUCCI JR., 1973, p. 75). O lúdico, a brincadeira aparentemente sem finalidade, tudo isso encontramos também em *Agora é que são elas*, especialmente nas cenas em que o *herói sem nome* encontra-se com Norminha e seus extraterrestres invisíveis.

¹⁷² “Em nosso último encontro, [Propp] fantasiava uma psicanálise do ímpar.// — Ménage à trois, professor?” (p. 28). A menção àquela modalidade sexual, que tem um número ímpar em seu nome (“*trois*” = três), é outra maneira de ridicularização e rebaixamento do método proppiano.

No último trecho citado, p. 144, o herói amaldiçoa os números ímpares depois que Propp ameaça fazê-lo casar-se com Norma Propp que, diferentemente do que pensava o herói, não era maior de idade e tinha apenas 17 anos¹⁷³. Essa situação do herói, vendo-se obrigado a se casar, lembra o início do romance em que se lê:

Aos 18 anos, pensei ter atingido a sabedoria.
Era baixinha, tinha sardas e tirei-lhe o cabaço na primeira oportunidade.
Não ficou por isso.
A lei falou mais forte. E tive que me casar, prematuro como uma ejaculação precoce (p. 9).

O casamento forçado, depois de o herói ter tirado a virgindade de uma moça (“tirei-lhe o cabaço”), representaria um exemplo – carnavalesco, é claro – da *função III - a proibição é transgredida* (PROPP, 1984, p. 33)? Sobre essa função, esclarece o folclorista russo: “As formas de transgressão correspondem às formas de interdito. As funções II [proibição] e III [transgressão] constituem um elemento *par*. O segundo membro pode existir, às vezes, sem o primeiro” (1984, p. 33). No trecho citado, o herói, que pensou “ter atingido a sabedoria”, desvirginiza uma moça e é obrigado a se casar. Mas por quê? A moça era menor de idade como Norma? O tipo de *proibição* não é esclarecido, apenas sabemos que houve uma *transgressão* da lei. Como diz Propp no trecho supracitado, a *transgressão* pode existir sem que a *proibição* seja esclarecida.

Quanto ao número 3 (e suas variantes: terceiro(a), triplo), são várias as ocorrências em todo o romance, mas, por se tratar de uma parodização do método proppiano, a maior parte dessas ocorrências não pode ser classificada como triplicação.

O trecho a seguir nos remete à fixação de Propp quanto ao número ímpar: “— Não estou acostumado? Não estou acostumado? Você não me conhece, meu filho. Garçon, garçon, mais um, mais um! Duplo! Não! Triplo! Triplo!” (p. 158). Aqui, Propp pede ao

¹⁷³ O herói e Propp dialogam: “— Só. O que mais eu podia querer? Não sou eu quem vai ter o bebê. Além do mais, ela é maior de idade, e deve saber o que faz.” — “Aí é que você se engana. Ela mal completou dezessete” (p. 144). Anteriormente, na p. 75, o número 17 já havia aparecido: “(..) e eu não posso continuar com essa história toda sem contar que lá um mordomo me procurou, me dizendo, desculpe, o senhor é o número dezessete, eu disse, o quê?, por que dezessete?, e ele disse, não, na lista aqui dos convidados o senhor está como dezessete.” O *herói sem nome* não era aquele “dezessete”, ou seja, ele estava sendo confundido com outra pessoa. Mas por que “dezessete”? Esse numeral teria sido escolhido pelo escritor para significar um sinal de mau agouro, confirmado pelo episódio da gravidez de Norma Propp e a descoberta da sua verdadeira idade?

garçom uma bebida, provavelmente um uísque (ou uma vodca russa) “triplo”, para se consolar da fuga de sua filha com Bernardo¹⁷⁴.

As três próximas ocorrências do número três e sua variação (“terceira”) que citaremos estão todas inter-relacionadas.

E vi a bala arrancar lascas de um tronco de árvore, a três passos de mim (p. 82).

Nada. Aliás, nada não, que eu vi aquela janela apagar lá no segundo andar, a terceira da esquerda para a direita (p. 149).

1, 2, 3, a terceira janela da esquerda para a direita (p. 150).

A citação da página 82 se refere à perseguição sofrida pelo herói por um atirador até então desconhecido por ele. A segunda (p. 149) e a terceira (p. 150) citações correspondem à mesma cena: o herói descobre de que local estavam vindo os tiros. Aliás, esse procedimento de repetição praticamente da mesma frase (“a terceira da esquerda para a direita”; “a terceira janela da esquerda para a direita”) em mais de uma passagem do texto é muito comum em toda a obra¹⁷⁵.

Um exemplo curiosíssimo desse procedimento de repetição de frases ou trechos inteiros, temos nas páginas 10 e 48, nas quais lemos praticamente o mesmo texto, com uma pequena redução no trecho da página 48. Eis as passagens:

Com aquela cara de homem fingindo estar interessado no papo de uma mulher apenas porque está com vontade de comê-la, com aquela cara de mulher costurando e bordando pensamentos apenas porque está a fim de ser comida por ele, cheguei, caprichei, relaxei, lembrei tudo que tinha aprendido em Kant e Hegel, repassei toda a teoria dos quanta, a morfologia dos contos de magia de Propp, o vôo do 14-bis, cheguei e não perdoei:
— Tem fogo? (p. 10).

¹⁷⁴ Norma Propp deixa um bilhete para o pai: “Querido papa, situação insustentável.// Parto hoje com Bernardo. Função E,// desmascaramento do falso herói.// Não comunico nosso destino por razões óbvias.// Notícias assim que nosso nenê nascer,// nada pessoal,// Norma” (p. 157).

¹⁷⁵ Outra semelhança entre *Agora é que são elas* e *Macunaíma* é a repetição de frases e trechos de frases ao longo da narrativa. Os exemplos mais facilmente identificáveis de repetição na obra de Mário de Andrade são: “- Ai! que preguiça...”, “Maanape era feiticeiro” e “Jiguê era muito bobo”. Mas há outro exemplo bastante curioso: “No outro dia...”. Essa expressão aparece várias e várias vezes em toda a obra e indica um período não preciso, como algo que aconteceu num tempo que não é regulado pelo relógio (uma espécie de “Era uma vez...”), mas pelo ritmo da natureza, pela “lógica” do mito. Sobre a relação entre ritmo, rito e mito, afirma Octavio Paz: “Em todo conto mítico se revela a presença do rito, porque o relato não é mais que a tradução em palavras da cerimônia ritual: o mito conta ou descreve o rito” (PAZ, 2012, p. 65).

Com aquela cara de homem fingindo estar interessado no papo de uma mulher apenas porque está com vontade de comê-la, com aquela cara de mulher costurando e bordando pensamentos apenas porque está a fim de ser comida por ele, cheguei, caprichei, relaxei, e não perdoei:

— Tem fogo? (p. 48).

Alguns aspectos dos dois trechos merecem uma breve análise. Observamos que, no primeiro trecho, o herói cita Kant, Hegel, Santos Dumont e até Propp. O narrador transforma conhecimentos científicos e filosóficos em meros instrumentos para a conquista amorosa, ou seja, há um rebaixamento carnavalizante do caráter sério da ciência e da filosofia. Outro aspecto interessante é a autocitação: uma das principais obras leminskianas é o livro *Caprichos e relaxos*, de 1983, mencionado no trecho “cheguei, caprichei, relaxei” o qual, por sua vez, nos remete à famosa frase “Vim, vi e venci”, atribuída ao imperador romano Júlio César (porém, ironicamente, o herói não “vence” e é ignorado por Norma¹⁷⁶). Finalmente, algo que nos chama a atenção nas passagens acima é o trecho “com aquela cara de mulher costurando e bordando pensamentos”. Enquanto o herói se vale de vários conhecimentos eruditos para a conquista amorosa, a mulher fica “costurando e bordando pensamentos”. Haveria na escolha da metáfora do *costurar e bordar* (ofícios pretensamente femininos) uma inconsciente postura machista por parte do narrador? Lembremos que nosso herói é um jovem imaturo que é capaz de utilizar um linguajar de uma agressividade quase adolescente, como neste excerto, já citado, em que aparece o termo “viadinho”: “Se eu estivesse armado, ia até lá, jogava um copo de cianureto de potássio na cara dele e dizia, olhe aqui, seu viadinho [...]” (p. 145). Outro exemplo sobre a possível postura machista do narrador podemos observar no seguinte excerto:

O doutor Wiesengrund achava que quem sabe. E 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 (p. 17).

¹⁷⁶ “Norma brilhava no meio de uma roda de amigas, contando alguma história que as divertia demais. Minha chegada, além de inoportuna, era ligeiramente indelicada.// Olhou para mim como quem tira os olhos do fundo do mar, polvos, lagostas, lulas e algas ainda palpitando nas pupilas. Me olhou como uma pessoa hipnotizada, sonâmbula, ausente, e voltou a contar sua história” (p. 49).

Além da utilização de linguagem chula (“buceta”, “caralhos”), muito comum em todo o livro, o trecho nos faz perguntar: por que “evidentemente” as senhoras escolheriam “caralhos”?

Finalmente, um último exemplo de trecho que nos parece conter um teor machista encontra-se na p. 11: “— Inteligência em homem é que nem pau duro, mulher alguma resiste”. Ou seja, as reflexões do herói nos fazem crer que estamos diante de um sujeito provido de ideias machistas.

Voltando às repetições no *Agora é que são elas*, temos exemplos bastante curiosos, como os das páginas 93 e 94:

A segunda vez foi bem diferente (p. 93).

A segunda vez foi *bem* diferente (p. 94).

O trecho da p. 93 encerra a seção 1 do cap. 20, enquanto o da p. 94 inicia a seção 3 do mesmo capítulo. As duas seções apresentam cenas com o herói e Norma Propp, que discutem sobre seu relacionamento e nas quais acabamos sabendo que a filha de Propp não desejava nada de mais sério com o herói¹⁷⁷. Entre essas duas seções, temos a seção 2, que mostra o herói e Norma, a da festa, anunciando seu noivado para os convivas: “Todo mundo estava ali para ouvi-la cantar. Então, ela disse:// — Antes de cantar, quero anunciar meu noivado” (p. 94). Portanto, enquanto nas seções 1 e 3 o herói parece estar prestes a perder sua “namorada” Norma Propp, na seção 2, ele fica noivo da outra Norma (mais adiante na narrativa, descobrimos que o noivado não deu certo).

Outro exemplo de frase que se repete ao longo da narrativa é: “— Telefone para o senhor.” Esta frase é pronunciada pelo mordomo da casa e ocorre nas páginas 13 (primeira linha do cap. 2), 49 (última linha do cap. 10) e 76 (primeira linha da seção 3 do cap. 16).

Com exceção da p. 49, em que a frase é a única linha da seção 10 do cap. 10, as ocorrências das páginas 13 e 76 nos levam a cenas em que o herói ouve pelo telefone uma voz que lhe diz obscenidades, tais como:

As cacofonias da festa 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).

¹⁷⁷ Diz Norma: “— Você deve estar louco. *Nunca* houve nada entre nós” (p. 95).

— Ôi, tesão, e esse pau enorme continua durão? Uma lambida nele (p. 76).

Se, no trecho da p. 14, o herói parecia não entender quem estaria por trás daquela voz ao telefone, já na p. 76 ele diz: “Reconheci a voz”. O herói a reconhece, mas nós, leitores, só saberemos quem é a dona da voz algumas páginas adiante, quando a frase da p. 76 é repetida com uma pequena modificação: “— Ôi, tesão. E esse pau, continua durão?// Olhei bem, era Norma, a mesma voz, o mesmo rosto” (p. 83). O herói, ao tentar se proteger contra tiros¹⁷⁸, corre para dentro da casa e, ao entrar num dos quartos, encontra Norma. Esse encontro fecha o cap. 17 e continua na p. 90, na qual ocorre uma cena entre o herói e Norma que termina com os dois fazendo sexo e ela dizendo que anunciará o noivado entre os dois.

Ou seja, aquela frase do mordomo (“— Telefone para o senhor.”), repetida por três vezes no romance (novamente o número 3!), primeiramente cria um mistério (“Quem é a dona da voz?”), depois leva o herói a reconhecer Norma como dona da voz e, finalmente, anuncia o encontro amoroso entre os dois personagens.

Mais uma repetição curiosa, observa-se nos seguintes trechos:

O dono da casa bateu palmas e gritou:
— Bravo! Bravíssimo!, e se virou para todo mundo (p. 113).

E o prazer que eu sentia quando era menino em jogar sapos vivos nas brasas de uma fogueira só para vê-los inchar, virar uma bola e explodir, enquanto eu aplaudia e gritava, bis, bis, bravo, bravíssimo! (p. 114).

Como se pode observar, a repetição aqui é das palavras “bravo” e “bravíssimo”, as quais compõem duas expressões de entusiasmo, uma proferida pelo “dono da casa” e outra, pelo herói. Entretanto, conforme já dissemos, se considerarmos a festa um produto da imaginação do herói, a fala do “dono da casa” seria tão somente mais uma criação do herói. Daí que, quando o narrador, conversando com Propp, repete aquelas mesmas palavras (“bravo, bravíssimo!”), estaria o herói apenas reproduzindo o que ele mesmo colocou na boca de um de seus *personagens*, o “dono da casa”.

Além da repetição¹⁷⁹ de trechos inteiros, há uma expressão que aparece constantemente no livro de Leminski: “você sabe”. Eis apenas algumas das ocorrências:

¹⁷⁸ “Uma conclusão se impunha, *estão atirando em mim*” (p. 82).

¹⁷⁹ Paulo Leminski era um grande admirador da obra de Guimarães Rosa, daí ser bastante interessante compararmos os seguintes trechos de *Grande sertão: veredas*: “Diadorim, digo” (ROSA, 1968, p. 122),

- Você sabe. Os dois (p. 52)
- É, papai e mamãe, você sabe, ora, como você sabe! (p. 52).
- Ora, você sabe, não se faça de boba (p. 94).
- Ora, você sabe. Nós vimos. Ela está morta (p. 95).
- Bem, do tipo de coisas que vocês, bem, você sabe (p. 141).
- Você sabe, o estado de Norma (p. 143).
- Bem, você sabe, existem leis (p. 144).
- Você sabe, ele pra nascer, a gente junto, essa coisa toda (p. 146).

Num livro em que, como vimos, o herói-narrador afirma estar em busca da sabedoria, a repetição ostensiva da expressão “você sabe” não deixa de ser intrigante. Afinal, o herói, que estudava astronomia¹⁸⁰, não sabia (ou, pelo menos, se esquecera) nem mesmo que o cometa Halley estava prestes a atravessar os céus do Brasil:

- Não estou falando de você, ela se afastou. Estou falando do cometa.
- Cometa? Que cometa?
- Quer ser astrônomo e não sabe? O cometa Halley vem aí!

“Digo, Diadorim” (1968, p. 123); e de *Agora é que são elas*: “Não Propp” (p. 28), “Propp não” (p. 29). E também fazemos a comparação da famosa passagem do *Grande sertão*: “Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa” (1968, p. 15) com este trecho de *Agora é que são elas*: “Com Norma, nunca se sabe, só se desconfia” (p. 86). Devido ao alto nível de “consciência de linguagem” de Paulo Leminski, duvidamos que essas semelhanças sejam apenas meras coincidências. A propósito da influência de Rosa, vale citar a seguinte passagem da biografia escrita por Toninho Vaz: “Vítola apareceu no horário das visitas e o encontrou risonho, lendo ‘pela enésima vez’ *Grande Sertão: Veredas*:// – Quando a gente chegou, o Paulo estava se divertindo, tentando imitar Guimarães Rosa, meio bichona, falando aquele texto do Diadorim. Era engraçado porque não combinam: *Grande Sertão* é um texto para macho” (VAZ, 2001, p. 88).

¹⁸⁰ O fato de o herói *sem nome* ser astrônomo poderia ser um outro elemento de ligação entre o *Agora é que são elas* e o *Catatau*? Afinal, um astrônomo é aquele que trabalha observando o espaço através de lentes e Descartes era, segundo o próprio Leminski, “um dos pais da Ótica como disciplina científica” (LEMINSKI, 1989, p. 212). Portanto, de um lado, temos um astrônomo que busca a sabedoria, mas “vive com a cabeça na lua” (para usar uma expressão popular, recurso linguístico caro ao autor), e de outro, Cartésio, um filósofo e cientista que observa o mundo armado de luneta e de um cigarro de maconha: “E a doença doendo, eu aqui com lentes, esperando e aspirando” (p. 206). Sobre a relação entre luneta e maconha, escrevemos em nossa dissertação de mestrado: “A luneta (símbolo do racionalismo europeu) proporciona ver as coisas de longe, com distanciamento científico. E o cigarro de maconha (símbolo do mundo bárbaro: ‘tabaqueação de toupinambaoult, gês e negros minas’) distorce a visão, coloca fumaça entre a razão e a realidade (como Brás Cubas, que via tudo ‘através de um nevoeiro’), enevoando carnavalescamente a lógica cartesiana” (TOLEDO, 2014, p. 97).

Claro, claro, como é que eu podia ter esquecido? O Halley voltava em 1986 (p. 137).

Várias vezes, neste texto, associamos o *Agora é que são elas* à brincadeira, ao jogo lúdico¹⁸¹, comparando-o, inclusive, à literatura de Júlio Cortázar. Silviano Santiago, ao analisar a literatura brasileira produzida no início dos anos 1970, faz o seguinte comentário:

Tudo indica pois que a arte da nova geração, erguendo-se como *brinquedo*, encontra sua satisfação numa apreciação lúdica em que o interesse maior vem do fato de o leitor (visto que a palavra leitor, já nessa altura, guarda certo ranço) manobrar o texto como se apresentasse ele “modelos para armar” (Julio Cortázar) (SANTIAGO, 2000, p. 133).

E registremos o que o próprio Leminski disse sobre o seu romance: “*Agora é que são elas* é uma brincadeira com a mentira de escrever um romance redondo hoje” (LEMINSKI, 1992, p. 163). A propósito, termos como “brincando”, “brincar”, “brinquedo” e “brincadeira” ocorrem várias vezes ao longo de todo o romance. Citemos apenas algumas dessas ocorrências:

Mas essa casa é *toda minha*. As pessoas que estão lá dentro são meus brinquedos. Alguns eu inventei. Alguns meu pai comprou (p. 55).

— Fogo? Não posso brincar com isso. Minha mãe diz, quem brinca com fogo mijá na cama (p. 56).

Propp tinha uma brincadeira que o divertia muito, quando eu lhe perguntava o porquê de alguma coisa:

— Com porquê é mais caro, e só depois das cinco (p. 76).

— Vamos brincar de futuro? (p. 110).

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

Portanto, se a obra leminskiana possui realmente esse caráter de brincadeira, e se, como acabamos de observar, ela joga com as repetições de variadas maneiras, poderíamos nos arriscar a afirmar que Leminski segue o que Walter Benjamin, no artigo “Brinquedo

¹⁸¹ Antonio Candido, no ensaio “Esquema de Machado de Assis”, ao analisar as diversas facetas do autor de *Dom Casmurro*, afirma sobre um dos “Machados”: “Nele se manifesta o amor da ficção pela ficção, a perícia em tecer histórias, que se aproxima da gratuidade determinativa do jogo” (CANDIDO, 1970, p. 32). Acreditamos que, nesse “amor da ficção pela ficção”, no prazer pela invenção e pelo jogo, Leminski seja da linhagem do grande Machado de Assis.

e brincadeira”, denominou de a “grande lei” que “rege o mundo da brincadeira em sua totalidade: a lei da repetição” (BENJAMIN, 1994, p. 252). Segundo Benjamin, a “repetição é para a criança a essência da brincadeira” (1994, p. 252) e que a criança “não quer fazer a mesma coisa apenas duas vezes, mas sempre de novo, cem e mil vezes” (1994, p. 253). No *Agora é que são elas*, além dos *temas recorrentes*, há longos trechos repetidos, frases repetidas, expressões repetidas, palavras repetidas, o ritual de morte de Norma se repete “toda a primeira sexta-feira do mês” (p. 68), e, como disse Propp ao *herói sem nome*: “— Grande bosta. Não seja idiota, meu filho. Novidade, eu já lhe disse, é uma brincadeira de criança” (p. 89). Não há novidade, tudo se repete, segundo o *Pai-Propp*.

Paulo Leminski se embriaga nos prazeres da brincadeira¹⁸² e da repetição, assim como faria um músico de *jazz* em seu incessante improvisar sobre o mesmo tema.

Voltando às ocorrências do número três, um exemplo muito interessante é o que segue:

Numa festa como aquela eu não precisava de coisa alguma, muito menos de encontrar o professor Propp, conversando, como se fosse três, numa roda, com um copo de uísque¹⁸³ na mão, ele que nunca bebia (p. 123).

Por que Propp conversava “como se fosse três”? Seria ele a encarnação da Santíssima Trindade, uma espécie de Deus todo-poderoso para o jovem herói em busca da sabedoria? Na passagem citada a seguir, o herói segura na mão de Propp, que acabara de se embriagar. Diz o herói: “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” (p. 159). A sugestão de caráter “divino” de Propp está na referência paródica ao trecho da oração “Pai

¹⁸² Poderíamos associar o jogo e a brincadeira ao que Leminski denominou de “inutensílio”. Segundo ele, no artigo “Inutensílio” (LEMINSKI, 2011, pp. 85-87), vivemos sob o “lucrocentrismo” que obriga tudo a ter um preço e uma função. A poesia, a brincadeira, o sexo, a festa seriam *inutensílios* exatamente por não se sujeitarem a essa lógica do “lucrocentrismo”, sendo todos eles manifestações “inúteis” da vida humana e essas “Coisas inúteis (ou ‘in-úteis’) são a própria finalidade da vida” (2011, p. 86). E continua o poeta: “Vivemos num mundo contra a vida. A verdadeira vida. Que é feita de júbilo, liberdade e fulgor animal” (2011, p. 86). Ao final da leitura de *Agora é que são elas*, concluímos que Leminski produziu um legítimo e “indispensável inutilensílio”. Sobre o “inutensílio”, ver “O direito à poesia”, artigo de Paulo Leminski, *apud* MICCOLIS, 1987, pp. 131-132.

¹⁸³ O “copo de uísque” nos lembra o trecho já citado em que o professor, “que nunca bebia”, pede um “triplo” ao garçom: “Garçom, garçom, mais um, mais um! Duplo! Não! Triplo! Triplo!” (p. 158).

Nosso”¹⁸⁴. Aliás, a relação entre o órgão genital masculino e a figura paterna também pode ser observada em outro trecho do romance: “Ele [Propp] lembrava do professor Freud, ele ria, ria, lembrando que Freud tinha dito que essa função [“função alfa-37”] era apenas a projeção do pasmo infantil do menino, quando constatava que o pau do pai era maior que o seu” (p. 98). A “função alfa-37”, sugerida neste trecho, também é uma parodização do método proppiano, posto que não existe tal função na *Morfologia do conto maravilhoso*.

Ou Paulo Leminski matreiramente estaria propondo a existência de três Propp em três diferentes “dimensões”: o Propp pai de Norma e analista do herói; o Propp na festa que é uma espécie de “invenção/sonho” do herói; o Propp real, o folclorista russo nascido em São Petersburgo em 1895?

Os excertos que citaremos a seguir nos apresentam três cenas em que uma mesma personagem (Norma) é localizada em três momentos diferentes realizando três ações bastante semelhantes entre si. Devido a essas características, esses excertos poderiam ser considerados exemplos de triplicação?

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. (p. 32).

O enorme fálus de couro que foi introduzido entre suas 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 (p. 79)

A última vez que eu a tinha visto, estava bem ali, se abrindo para uns três caras, atenção especial para um deles, aquele que está encostado na parede, com uma perna levantada, o pé na parede, como se estivesse na rua, encostado num poste, esperando a buceta de Norma passar cantando (p. 145).

Primeiramente, o que se deve observar é que a ação praticada pela personagem não constitui nenhuma das 31 funções de Propp. Seria, portanto, essa “triplicação” mais uma maneira de Leminski parodiar a teoria proppiana? Ao criar três cenas contendo ações

¹⁸⁴ Outra referência à religião cristã, feita também em tom paródico, encontra-se no seguinte trecho: “Reconheci a voz. E continuei ouvindo o festival de fantasias eróticas, em nome do pai, do filho e do espírito tonto” (p. 76). Nesta passagem, o herói está ao telefone ouvindo obscenidades proferidas por Norma, a da festa.

bastante similares, o autor sugere a ocorrência da triplicação, mas não a constrói estritamente de acordo com a definição propiana. Como costuma ocorrer em todo o romance, uma determinada coisa (neste caso, o fenômeno da triplicação) é e, ao mesmo tempo, não é.

A primeira cena citada termina com o herói participando da orgia: “Foi um momento, e ela me chamou com um aceno de dedo.// Tirei a roupa, entrei no rolo e fui fundo” (p. 33). A participação do herói na orgia nos remete à cena do rito sacrificial em que o herói, juntamente, com outros convidados da festa, é um dos que matam Norma: “Fui um dos que comeram e beberam Norma, aquela noite. Fui um dos que a assassinaram” (p. 67).

A segunda cena supracitada também se refere ao rito sacrificial de Norma. Porém, a cena é diferente daquela em que o herói participa do assassinato. Aqui, “três cavalheiros” matam Norma introduzindo-lhe um “enorme fálus de couro”. Provavelmente, esse novo assassinato pode ser explicado pelo fato de o sacrifício ocorrer de maneira cronologicamente regular, em “toda a primeira sexta-feira do mês”, como nos informa Norminha (p. 68).

No último excerto, temos Norma “se abrindo para uns três caras”, o que sugere uma cena de flerte entre ela e os três homens. Na continuação da narração da cena, o herói afirma odiar especialmente o homem com o “pé na parede”, seu “sorrisinho boçal” e seu “olhar de quem *tinha certeza*” (p. 145). Para um personagem que vive em busca da sabedoria, estar diante de alguém que “*tinha certeza*” e que, ainda por cima, ameaçava conquistar aquela que quase foi sua noiva, deveria ser uma situação emocional bastante difícil. Não à toa, o herói imagina, inclusive, matar o seu oponente

Se eu estivesse armado, ia até lá, jogava um copo de cianureto de potássio na cara dele e dizia, olhe aqui, seu viadinho, a próxima vez, vamos lá pra fora, a próxima vez, eu vou lhe acertar um tiro bem no meio da cara (p. 145).

Nosso herói mataria seu antagonista desde que “estivesse armado”, o que poderia demonstrar que ele, assim como Macunaíma¹⁸⁵, não se notabiliza pela coragem. Porém,

¹⁸⁵ Gilda de Mello e Souza contrapõe Macunaíma ao herói do romance de cavalaria, sendo o personagem andradiano uma versão carnalizada daquele herói. Afirmar a estudiosa: “No entanto, ao contrário do que se poderia supor, isto não permite identificá-lo à figura mais perfeita do cavaleiro andante carnalizado, que é Dom Quixote. Em Cervantes, a carnalização se efetua no sentido da hipertrofia das qualidades do cavaleiro, portanto, do exagero e da caricatura; mas o traço distintivo do personagem continua sendo a coragem, que só se torna ridícula devido ao desacordo grotesco que se estabelece entre o heroísmo

curiosamente, há duas cenas de briga generalizada (pp. 60-1 e pp. 108-9), já citadas por nós, em que o herói participa da confusão sem pestanejar.

Para finalizar nossos exemplos da ocorrência do número três no *Agora é que são elas*, citemos as seguintes passagens do texto:

Nos pulsos ainda me ardem as cicatrizes de três mal sucedidas tentativas de suicídio (p. 9).

Claro que era eu, o tempo todo. Mas não era em você que eu atirei três vezes (p. 162).

Um dia, num encontro mais violento, no fim do terceiro round, Propp exigiu que eu lhe contasse uma coisa que eu não digo nem pra mim mesmo (p. 40).

A semelhança entre os três trechos se dá no fato de que três personagens praticam ações por três vezes consecutivas. No primeiro excerto, o herói tenta por três vezes se matar. No segundo, Norminha diz para o herói que disparara três vezes, mas não com o intuito de matá-lo. No terceiro trecho citado, o herói compara a sessão de psicanálise que ele tem com Propp a uma luta em que já se haviam passado três *rounds*.

Há também uma semelhança entre as três ações (a tentativa de suicídio, os tiros disparados e a sessão de psicanálise): todas as três são frustradas. O herói não se mata, Norminha não atinge o seu antagonista e Propp não consegue fazer o herói falar.

As três ações frustradas nos sugerem o fenômeno da triplicação, posto que a repetição de uma mesma ação por três vezes caracteriza a ocorrência da triplicação. Porém, o que sempre acontece nos contos maravilhosos é que, pelo menos na terceira tentativa, o objetivo almejado pelo herói é alcançado, o que não acontece no romance leminskiano. Sendo assim, podemos considerar que aqui também ocorre uma parodização da triplicação proppiana: as ações são triplicadas, mas nenhuma delas é bem-sucedida.

Tudo no *Agora é que são elas* é frustração, tudo resulta em nada, em fracasso. O herói perde a noiva (Norma, a da festa), perde a namorada (Norma Propp) e, por fim, perderá a liberdade.

6 - Freud, Propp e a triplicação das Normas

despendido e a insignificância dos obstáculos interpostos. Em Mário de Andrade, ao contrário, a carnavalização deriva da *atrofia* do projeto cavaleiresco, da sua negação, da paródia: Macunaíma é dominado pelo medo e as suas fugas constantes estão em desproporção com a realidade dos perigos; ele é, por conseguinte, o avesso do Cavaleiro da Triste Figura, representando a carnavalização de uma carnavalização” (SOUZA, 2003, p. 77).

Miriam Chnaiderman, no capítulo 3 do seu livro *O hiato convexo: literatura e psicanálise*, opera uma aproximação entre a psicanálise freudiana e o método propiano. No capítulo mencionado, nos interessa especialmente o subcapítulo intitulado “Sonho: conto e mito”, no qual a estudiosa se refere ao ensaio de Freud “O tema da escolha do cofre” (que, na edição que temos em mãos, leva o título de “O tema dos três escrínios”).

Nesse ensaio, Freud analisa narrativas em que ocorrem *triplicações*. A primeira dessas narrativas é a peça shakespeariana *O mercador de Veneza*, cuja história narra a disputa de três pretendentes pela mão de Portia. Esposará a moça aquele que escolher o escrínio em que há guardado um retrato dela. São três os escrínios: um de ouro, um de prata e um de chumbo. Bassanio, um dos pretendentes (aquele a quem Portia já deseja), escolhe o de chumbo, o escrínio certo, e ganha a competição. Freud observa que os escrínios, assim como as imagens de “arcas, cofres, caixas, cestos etc.”, são “símbolos do que é essencial na mulher” (FREUD, 1996, p. 316). O pai da psicanálise também analisa a simbologia do chumbo e associa este metal à mudez e ao palor, que, por sua vez, são qualidades associadas à morte.

Freud, ao citar outras narrativas em que ocorre uma escolha entre três mulheres, também menciona outra peça de Shakespeare, *Rei Lear*, além das histórias mitológicas de Páris e de Psiquê, e do conto sobre a Cinderela. Como explica o psicanalista, em todas as narrativas, a terceira das mulheres é sempre “a mais excelsa” (FREUD, 1996, p. 317). E sempre a terceira é a que decide calar-se ou ocultar-se, como ocorre com Cordélia (que se cala) e com Cinderela (que se esconde). Freud vê nas características dessas mulheres uma relação com o escrínio de chumbo (mudez, palor, morte). Afirma o psicanalista vienense:

Seria certamente possível coligar outras provas, nos contos de fadas, de que a mudez deve ser compreendida como representando a morte. Estas indicações levar-nos-iam a concluir que a terceira das irmãs entre as quais a escolha é feita é uma morta. Mas ela pode ser também algo mais – a saber, a própria Morte, a Deusa da Morte. Graças a um deslocamento que está longe de ser raro, as qualidades que uma divindade confere aos homens são atribuídas à própria divindade. Um deslocamento assim surpreender-nos-ia ainda menos em relação à Deusa da Morte, visto que nas versões e representações modernas, que estas histórias estariam assim antecipando, a própria Morte nada mais é que um morto (FREUD, 1996, p. 320).

Após associar a mudez à morte, Freud demonstra que, a despeito de todas as mulheres citadas serem exemplos de beleza e de virtude, na vida mental há “substituições

pelo contrário exato” e que nela há também “forças motivadoras que ocasionam a substituição pelo oposto, na forma do que é conhecido como formação reativa” (FREUD, 1996, p. 322). Explica Freud que o homem, “a fim de satisfazer os desejos que a realidade não satisfaz” (1996, p. 322), substituiu a Deusa da Morte pela Deusa da Beleza. Com isso, o homem “supera a morte” (1996, p. 323), realizando seus desejos:

Não é concebível maior triunfo da realização de desejos. Faz-se uma escolha onde, na realidade, há obediência a uma compulsão; e o escolhido não é uma figura de terror, mas a mais bela e desejável das mulheres (FREUD, 1996, p. 323).

Resumindo: Freud, ao analisar *O Mercador de Veneza*, observa que o chumbo de que é feito o terceiro escrínio simbolizaria a morte; ele demonstra também que a terceira mulher escolhida – seja ela representada em narrativas mitológicas ou ficcionais – é sempre uma representação da morte, a despeito de sua aparência bela e virtuosa.

Para finalizar seu ensaio, Freud afirma ter chegado “a uma interpretação alegórica superficial das três figuras femininas do tema” e diz que há “três inevitáveis relações” entre um homem e uma mulher, sendo elas: a mãe, a companheira e a destruidora, que, segundo ele, “são as três formas assumidas pela figura da mãe no decorrer da vida de um homem” (FREUD, 1996, p. 325).

Mas o que essas triplicações freudianas têm a ver com o *Agora é que são elas*?

A partir deste momento, tentaremos analisar a *triplicação das Normas leminskianas* à luz dessas ideias de Freud. Qual das Normas assumiria a forma da figura materna? E quem seria a companheira? E a Morte, qual delas seria? O herói estaria também diante de uma escolha? Mas se ele teve um relacionamento com a Norma da festa e com a Norma Propp, e ainda era “amigo” da Norminha, o herói escolheu todas e, no final, ficou sem nenhuma. Seria esse o castigo de quem não faz a escolha certa, ficar sem nenhuma das três?

Começemos com Norminha. Certamente, ela não poderia ser considerada a *companheira*, posto que isso resultaria numa *transgressão de uma proibição* (diria Propp), a pedofilia. E Norminha aparentemente também não poderia ser a *mãe*. Mas não é ela que guia o herói pela casa e mostra para ele o sacrifício de Norma (p. 73-74)? Não é ela que o lembra da passagem do cometa Halley (p. 137)? Não é Norminha que diz ser ela não a filha mas a mãe de Norma (p. 69)? E é ela que chama a atenção do herói e diz, maternalmente: “— Você acredita em qualquer coisa que vê, don’t you?” (p. 80). Seria

Norminha um exemplo daquelas “substituições pelo contrário exato” de que trata Freud? A menina Norminha, que tem idade para ser filha do herói, seria, na verdade, a sua *mãe*? Ou Norminha seria a representação da *morte*? Afinal, o herói quase morre atingido pelos tiros dela e, no final do livro, Norminha se mata numa espécie de morte ritual (p. 162), quase levando o herói junto com ela.

Norminha: *mãe* ou *morte*?

E a Norma da festa? Seria a *companheira*? Ela e o herói fazem sexo e eles quase se casam (pp. 108-109). Mas, antes de desaparecer definitivamente¹⁸⁶, Norma morre várias vezes, “toda a primeira sexta-feira do mês” (p. 68). Afirmo o herói: “E então vi Norma. Vi no sentido mais pleno de ver. Ver como quem nasce, como quem goza e morre” (p. 32). Gozo e morte: “la petite mort”, como diriam os franceses. O herói viu Norma como quem *morre*.

A Norma da festa: *companheira* e *morte*.

Finalmente, temos Norma Propp, a namorada do herói, o que a transforma necessariamente na *companheira*. Mas que tipo de *companheira*? Como vimos, ambos só praticavam sexo oral, sem penetração.

E, conforme anteriormente observado, Norma Propp poderia ser considerada uma espécie de irmã¹⁸⁷ simbólica do herói, o que sugeriria uma *transgressão de uma proibição*, uma violação das normas. E toda transgressão supõe um castigo. E o castigo do herói seria perder o “pai” Propp e ficar sozinho, sem nenhuma das Normas, restando-lhe apenas o inferno¹⁸⁸ (o fundo mais fundo da Terra Mãe, outro símbolo da *morte*)? Lembremos também que Norma Propp foge com Bernardo, e o seu desaparecimento, um equivalente à ocultação da Cinderela, poderia igualmente simbolizar a *morte*.

Norma Propp: *companheira* e *morte*.

¹⁸⁶ O desaparecimento de Norma seria o equivalente da ocultação da Cinderela, ou seja, outro símbolo da morte. Diz Freud (1996, p. 319): “Esconder-se e não ser encontrado – algo com que o príncipe se defronta por três vezes na história de Cinderela – constitui outro símbolo inequívoco de morte nos sonhos [...]”.

¹⁸⁷ Curiosamente, há uma passagem em que o narrador chama Norma Propp de “verdadeira mãe”: “Norma cultivava meu desassossego com aqueles desvelos de jardineiro oriental, arrancava essa muda daqui, plantava ali adiante, trocava a terra e regava, uma verdadeira mãe, todas aquelas plantas carnívoras que viviam de bicar meu coração” (p. 126). Nessa parte do romance, o narrador fala do ciúme que sente de Norma e sua relação com Bernardo. Então, estaria o *herói sem nome* com ciúme da sua “verdadeira mãe”, sugerindo, novamente, o tabu do incesto?

¹⁸⁸ “Nenhum advogado vai me convencer da minha inocência. Eu *quero* ser condenado. / Eu não quero a vida eterna, professor. EU QUERO O INFERNO” (p. 163).

A desgraça final do herói, a sua ida ao inferno, seria fruto de sua escolha errada? Havia alguma possibilidade de escolha para ele?

Sobre a escolha entre as três mulheres/irmãs, afirma Freud:

A livre escolha entre as três irmãs não é, propriamente falando, uma escolha livre, pois deve necessariamente recair na terceira, do contrário todo tipo de malefício pode acontecer, como sucede em *Rei Lear* (FREUD, 1996, p. 323).

Se, como parece, o herói de *Agora é que são elas* não tinha escolha (as Normas seriam sua sina?) ou não sabia o que escolher (trata-se de um jovem imaturo em busca da sabedoria¹⁸⁹), a sua escolha seria necessariamente equivocada. E, como demonstra Freud, ao realizar a escolha errada, “todo tipo de malefício pode acontecer”.

E, por fazer a inevitável escolha errada, o nosso herói transgredia a norma-lei¹⁹⁰ e acaba tendo como única possibilidade de fuga a ida ao inferno. Mas seria essa descida ao inferno também uma possibilidade de reencontro. Afinal: “De normas, vocês sabem, o inferno está cheio” (p. 12).

7 - Parodização dos elementos constantes

Outra maneira que Leminski encontrou de parodiar a obra de Propp e suas 31 funções foi criar elementos que se repetem em toda a narrativa, como se fossem os “elementos constantes” descobertos pelo estudioso russo. Denominamos esses elementos repetitivos (que funcionam como “duplos destronantes¹⁹¹” daqueles elementos proppianos) de *temas recorrentes*. Dentre esses *temas*, os principais seriam: “tem uma coisa sobre a qual eu não quero falar” (já analisado no capítulo anterior), “sabedoria”, “luz”, “mudança”, “fogo” e “cheiro de queimado”.

Todos esses *temas recorrentes* se repetem de maneira sempre modificada, como no *jazz* e seus temas e variações. Coincidentemente (ou não), logo na pequena apresentação do livro, Paulo Leminski cita Ella Fitzgerald, uma das maiores divas do *jazz*. E nessa mesma apresentação, o autor chama sua obra de “romance-fuga”, sugerindo a relação

¹⁸⁹ Ele mesmo admitia sua imaturidade: “Eu ainda era um rapaz em formação” (p. 91).

¹⁹⁰ Como já o fizera aos 18 anos, coisa que sabemos logo nas primeiras linhas do romance (p. 9).

¹⁹¹ Afirma Mikhail Bakhtin: “O parodiar é a criação do *duplo destronante*, o mesmo ‘mundo às avessas’” (1991, p. 109). Enquanto os “elementos constantes” proppianos estão relacionados com a cientificidade e com a certeza, os *temas recorrentes* se relacionam com a invenção artística e com a produção da dúvida.

entre a forma do seu romance e a fuga¹⁹², composição musical caracterizada, assim como o *jazz*, por tema e variações¹⁹³. Ou seja: temas = elementos constantes; variações = elementos não-constantes.

7.1 - Temas recorrentes

Acreditamos que haja uma ligação entre quase todos esses *temas recorrentes*, especialmente entre “luz”, “sabedoria”, “fogo” e “cheiro de queimado”, como alguns dos termos já parecem indicar (luz – sabedoria; luz – fogo; fogo – cheiro de queimado). Além disso, alguns dos *temas recorrentes* figuram, por vezes, num mesmo trecho, como ocorre no exemplo a seguir: “A foto também não registra o **cheiro de queimado** que senti, desde o começo, mas, bem... **Tem uma coisa sobre a qual eu não quero falar**” (p. 20; negritos nossos).

Mudança

Para começarmos nossas análises, tomemos o *tema recorrente* “mudança”.

Conforme poderemos observar nos exemplos colhidos desse tema, a maior parte das suas ocorrências está relacionada com a festa na casa que é, juntamente com o consultório de Propp, um dos dois principais cenários do romance. Como sabemos, o romance começa com o herói numa festa onde encontra Norma (a cantora) e, depois que sai da festa, decide retornar e encontra a casa às escuras, sem nenhum sinal de que ali

¹⁹² Assim esclarece José Miguel Wisnik (1989, p. 120): “Simplificando, a fuga é uma forma em que um tema melódico é apresentado por uma voz e retomado sucessivamente e a cada vez por outras, de modo que se instaura um tecido de semelhanças (ou imitações) defasadas, em que as vozes parecem se perseguir sem nunca coincidir, a não ser no acorde final.”

¹⁹³ Quando se fala em literatura e *jazz*, imediatamente lembramos de Julio Cortázar. Comenta Arrigucci Jr. a importância do *jazz* para o autor argentino: “Ora, o *jazz* não é apenas um elemento temático fundamental, desenvolvido até os estratos mais fundos do significado da obra, pelas suas articulações com o tema da busca e as conseqüentes projeções simbólico-míticas. Na verdade, para Cortázar, o *jazz*, equivale a um parâmetro da criação artística, a uma linguagem inventiva que serve ao mesmo tempo de paralelo e modelo para a linguagem literária, com todas as implicações decorrentes da visão que se tem desse tipo de música na obra, conforme se acabou de estudar. O autor transfere essa visão para a linguagem da literatura” (ARRIGUCCI JR., 1973, p. 39). Outro artista que se inspirou no *jazz* foi Piet Mondrian, autor da obra *Victory Boogie-Woogie*. Sobre essa pintura, comenta Décio Pignatari em seu *Semiótica da arte e da arquitetura*: “Na fantástica dança da vitória, prenunciadora da derrota nazista e de um novo mundo artístico, senão de um novo mundo humano, configurada na *Victory Boogie-Woogie*, sua última obra, inacabada, estão a dança, a tecelagem e a cidade. A dança é direta e verbalmente mencionada no título (como já o fora antes, no *Broadway Boogie-Woogie*); pela designação do símbolo verbal, recupera-se o ícone dessa variedade de *jazz* dançável” (PIGNATARI, 1981, p. 81). E Leminski, falando sobre o *Catatau* em “Quinze pontos nos iis”, afirma que sua obra “Reduz a multiplicidade do universo ao âmbito de um ego só./ Economia de um quadro de Mondrian” (LEMINSKI, 1989, p. 211).

houvera uma festa. O que fora confirmado pelo “velho criado” da casa que lhe diz: “- Mas, senhor, a festa vai ser amanhã à noite” (p. 23).

Mas antes de se ausentar da festa, o herói tem a sensação de que “TUDO tinha mudado” (p. 14), como demonstram os trechos a seguir:

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 (p. 14).

E como TUDO tinha mudado me dei ao direito de também. Meu rosto, de senhorial mudou para o desespero, de raivoso passou para o desânimo, em meu rosto, meu rosto mudou, rapidamente, flashes de slide projetados na cara de uma estátua por uma máquina des governada (p. 15).

Vamos mudar. Mas vai mudar assim na puta que o pariu (p. 15).

Só existia uma verdade absoluta. TUDO tinha mudado (p. 16).

Estava na companhia de algo maior, muito maior, infinitamente maior que qualquer medo. *TUDO* tinha mudado (p. 17).

Todos esses cinco excertos citados pertencem ao capítulo 2 do livro. E, no início deste capítulo, o mordomo da casa onde acontece a festa diz ao herói: “- Telefone para o senhor” (p. 13). O herói é pego de surpresa, pois, para ele, ninguém poderia saber que ele estava ali. Pensa o herói: “O professor Propp, meu analista, me garantiu, ninguém me reconheceria nesta festa.// Segundo ele, nas histórias de magia e mistério, o narrador está *sempre ausente*, nunca participando da festa, quero dizer, das ações” (p. 13). Ou seja, o herói-narrador está presente numa festa na qual ele, como narrador, não deveria, segundo as ideias de Propp, estar presente, festa que depois ele descobre ainda não ter acontecido. A referência paródica aos esquemas proppianos nos faz associar os “elementos constantes” da *Morfologia* ao tema recorrente “mudança”. Afinal, se “Só existia uma verdade absoluta. TUDO tinha mudado”, e se tudo muda o tempo todo naquela festa e na vida do herói (“E como TUDO tinha mudado me dei ao direito de também.”), isso quer dizer que os “elementos constantes” não são uma verdade absoluta, isto é, a teoria de Propp não funciona, pelo menos no universo do *Agora é que são elas*.

Porém, o curioso é que, a despeito de admitir que tudo estava mudando, o herói parece resistir a esse fato, como se vê no nosso primeiro exemplo supracitado: “Só que

tinha *uma* coisa errada. TUDO tinha mudado.” O herói sente-se incomodado com a mudança, pensa que é “*uma* coisa errada” e até profere um palavrão para falar da mudança: “Vamos mudar. Mas vai mudar assim na puta que o pariu”. A mudança, inclusive, gera medo no herói: “Estava na companhia de algo maior, muito maior, infinitamente maior que qualquer medo. *TUDO* tinha mudado”. Essa resistência à mudança é provavelmente influenciada pelo “tratamento” que recebe do analista Propp, o qual certa vez lhe disse que “NÃO EXISTE NOVIDADE” e que “tudo será como sempre foi, nada nunca mudou, tudo é igual, todas as coisas permanecem para todo o sempre” (p. 89-90).

No início do cap. 3, a sensação de incômodo com aquela festa é mais uma vez exposta pelo narrador: “TUDO TINHA MUDADO. E uma angústia deste tamanho começou a tomar conta” (p. 20). Afinal, pergunta-se o herói: “que é que esta festa está comemorando?” (p. 20). Ele se questionava se poderia ser um casamento ou “um desses acontecimentos que vão da vida até a morte, batizados, barmitzvas, noivados, bodas de prata, colação de grau, exéquias, velórios, guardamentos” (p. 20). Não encontrando respostas, o herói sai da festa para, depois de ser surpreendido por uma tempestade, retornar e encontrar a casa às escuras e descobrir que a festa, da qual ele acabara de sair, ainda não havia acontecido. Dentro da sala da casa, o herói encontra uma fotografia de uma festa: “Não havia a menor dúvida. *Era* a foto que tinha sido tirada na festa, da qual eu tinha acabado de sair e, agora, não existia mais” (p. 24). Como o herói dissera, indignado e furioso, aquilo era um “insulto à realidade, à santíssima lógica das coisas” (p. 24). Novamente, no romance de Leminski, a lógica é subvertida e certezas são apagadas com a mesma naturalidade com que pessoas são eliminadas de fotografias. No *Agora é que são elas*, tudo é dissolução da causalidade, tudo é aquilo que Anatol Rosenfeld, em seu ensaio “Reflexões sobre o romance moderno”, chama de “desrealização”¹⁹⁴. Aliás, a obra de Leminski tem muito pouco, ou quase nada, daquilo que Ian Watt chamou de “realismo formal”, afinal, sobre *Agora é que são elas* não se pode dizer exatamente que “constitui um relato completo e autêntico da experiência humana”. Citemos Watt:

¹⁹⁴ Desrealização, segundo Rosenfeld, “se refere ao fato de que a pintura [na arte moderna] deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível” (ROSENFELD, 1976, p. 76).

Na verdade, o realismo formal é a expressão narrativa de uma premissa que Defoe e Richardson aceitaram ao pé da letra, mas que está implícita no gênero romance de modo geral: a premissa, ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações - detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias (WATT, 1990, p. 31).

Por fim, a única certeza de que tinha o herói era esta: “Eu estava certo. Não podia mais haver engano. A verdade me atingiu no meio da testa. TUDO TINHA MUDADO” (p. 24). A única certeza é de que tudo é dúvida, tudo heraclitianamente muda o tempo todo. Pelo menos, naquela casa e naquela festa.

Algo interessante na passagem acima é o trecho “A verdade me atingiu no meio da testa”. Esse “atingiu” nos remeteu ao tiro que Propp deu em si mesmo (“um buraco na têmpora direita” (p. 162)) e ao trecho do romance em que o herói se lembra que estão tentando matá-lo a tiros: “Eu podia ser atingido por um tiro, a qualquer momento, a lembrança me atingiu com a velocidade de uma bala” (p. 95).

Outra ocorrência do *tema recorrente* “mudança” pode ser observada na seguinte passagem:

Nesse meio tempo, eu, você, Hércules, Ulisses, Kennedy, Alice, Fausto, Adão, Guilherme Tell, Robin Hood, Frankenstein, o herói, enfim, passava, a gente passava por certas peripécias básicas, sempre as mesmas, *só mudava a ordem* (p. 29).

Aqui o herói-narrador explica para o leitor o esquema de Propp, o personagem do livro, segundo o qual todos (inclusive nós, leitores) devem passar pelas mesmas “peripécias básicas” (“personagem sai de casa, enfrenta os perigos do mundo, personagem volta pra casa” (p. 29)). É claro que se trata de mais uma brincadeira de Leminski com a teoria proppiana, e a afirmação do herói de que “*só mudava a ordem*” das peripécias não é exatamente o que afirma Propp, o folclorista russo, que diz que “a sequência dos acontecimentos tem suas leis”. E continua Propp: “A sequência dos elementos, como veremos adiante, é rigorosamente *idêntica*. A liberdade neste terreno é limitada por regras bastante rígidas, e que podem ser determinadas com precisão” (PROPP, 1984, p. 27). Ou seja, o herói, por exemplo, não pode enfrentar o antagonista

antes de sair de casa; ou, ainda, não pode se casar com a princesa antes de vencer o antagonista.

Voltando ao tema “mudança”, na página 62, observamos a ocorrência de mais três exemplos:

De repente, alguma coisa começou a mudar. A voz de Norma começou a acelerar como uma gravação que ganha mais e mais rotações por segundo. Eu sabia! Eu sabia! (p. 62).

TUDO ESTAVA MUDANDO. Algo de maligno naquela casa impedia que as coisas *permanecessem como estavam* (p. 62).

Olhei para a cara dos presentes. Todos tinham mudado. Os rostos tinham adquirido uma expressão perversa, até a luz parecia ter mudado, e o silêncio, depois da voz de Norma, era quase insuportável (p. 62).

Mais uma vez, o tema da “mudança” está associado à festa e à casa.

No primeiro excerto, o que muda é a voz de Norma, que cantava “Until the real thing comes along”, música que se tornou famosa na voz de Ella Fitzgerald. Repentinamente, a voz de Norma parece um disco fora de rotação, como se ela não estivesse cantando mas, sim, dublando a cantora americana e a vitrola tivesse quebrado. Mais uma vez, no *Agora é que são elas*, uma certeza – a voz de Norma – deixa de ser uma certeza. E o herói diz (parece gritar): “Eu sabia! Eu sabia!”. Mas ele sabia o quê? Que aquela voz maravilhosa não poderia ser de Norma? Ou que “TUDO ESTAVA MUDANDO”?

Logo após a voz de Norma mudar, ela desmaia e é socorrida pelos convidados da festa. Mas que “algo de maligno” tinha naquela casa que “impedia que as coisas *permanecessem como estavam*”? Qual mal fazia com que todos mudassem, inclusive os convivas, e em seus rostos se observasse repentinamente “uma expressão perversa”?

Após o desmaio, Norma é levada “nos braços do dono da casa” (p. 62) e todos os presentes passam a caminhar, como numa espécie de “missa negra”¹⁹⁵, bem atrás do corpo desfalecido de Norma. Algumas páginas adiante, essa cena é concluída com o sacrifício

¹⁹⁵ “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. 91). Neste trecho, o herói-narrador compara a festa a uma “coisa gasosa”, o que nos lembra os “seres gasosos dos pantanais de Canópus” citados no livro tanto pelo herói quanto por Norminha. Se aqueles seres são apenas fruto da imaginação de uma menina (ou do herói?), então a festa seria tão somente uma invenção da mente do *herói sem nome*?

de Norma (p. 66-67). Esse é o “algo de maligno” da casa? A casa é um local de sacrifícios humanos? Porém, como sabemos, apesar de ser assassinada “toda a primeira sexta-feira do mês” (p. 68), Norma sempre ressuscita.

A última ocorrência do tema “mudança”, que possui uma relação com a festa, encontra-se na página 142:

Foi provar e cuspir. Estava podre. Podre como aquele morango. Podre como um cachorro morto e podre num terreno baldio. TUDO TINHA MUDADO. E eu filosofei, com toda a raiva:
— Merda. O serviço nessa festa está cada vez pior (p. 142-3).

“TUDO TINHA MUDADO”, até mesmo o estado e o sabor das coisas. Podres estavam as fatias de rosbife servidas na festa, as quais o herói-narrador afirma, antes de prová-las, estarem olhando para ele “com a cor e a cara da buceta de Norma Propp” (p. 142). A associação do órgão genital de Norma Propp ao gosto de podre nos remete à página 140, em que se lê: “Na [“buceta”] de Norma, eu sempre sentia *outra coisa*: alguma coisa assim que ver com um certo cheiro de queimado” (p. 140). Portanto, a genitália de Norma Propp, além de ter “cheiro de queimado” (outro dos *temas recorrentes*), também é associada às “fatias de rosbife” que têm gosto de podre. Por que estariam essas sensações desagradáveis associadas ao sexo de Norma Propp? Quando analisarmos o tema “cheiro de queimado”, voltaremos a esse assunto.

Um outro trecho em que surge o tema “mudança” é encontrado na seção 7 do capítulo 23. Eis a passagem, que é também o início da seção:

Naquele tempo, a gente mudava muito. Os preços dos aluguéis viviam subindo, passavam do limite do orçamento, e a gente mudava, sempre para um lugar pior, mais longe, mais apertado e mais cheio de maridos espancando a mulher e crianças chutando os cachorros.
E assim lá ia eu para a minha quinta mudança em um ano e meio (p. 105).

A referência à situação econômica do país (“Os preços dos aluguéis viviam subindo...”) é uma das raras vezes em que o narrador faz alguma menção especificamente ao contexto sócio-histórico brasileiro no qual se situa a narrativa do *herói sem nome*.

Outra passagem do livro, em que há uma referência ao contexto social e econômico, se encontra na p. 11, na qual é reproduzida uma fala de um dos convidados da festa: “— A inflação mundial, dinheiro produzindo dinheiro, sem passar pela produção, abstrações produzindo abstrações, sistemas puros, quero dizer, *sem relação alguma* com a realidade,

porra, você me entende!”. Essa fala certamente faz menção ao ambiente econômico neoliberal predominante no mundo ocidental naqueles anos 1980. Mais uma referência ao contexto econômico brasileiro encontra-se na seguinte passagem: “Nenhum segundo a perder, se não quisesse virar uns **doze mil cruzeiros** de bifes de alcatra, ou menos” (p. 157; negritos nossos). A moeda nacional da época, o cruzeiro, não apenas é mencionada, mas também podemos observar a sua desvalorização, afinal, comprar carne com “doze mil cruzeiros” sugere que o dinheiro brasileiro havia perdido muito o seu poder de compra. Essa desvalorização da moeda já estava ocorrendo há bastante tempo e, em 1977, Francisco Santana compôs a canção “Saco de feijão”, que ficou muito popular na voz da sambista Beth Carvalho. Diz um trecho da letra: “Depois que inventaram o tal cruzeiro/ Eu trago um embrulhinho na mão/ E deixo um saco de dinheiro/ Ai, ai, meu Deus”.

E o ano em que se passa a história, como já vimos, parece ser algo entre 1984 (ano da escritura e publicação do livro) e 1986, ano em que o cometa Halley cruzou os céus do Brasil. Uma das raras referências à passagem do cometa, encontra-se na página 106: “Naquele ano, parecia que todo mundo tinha enlouquecido. Como se algum cometa estivesse para chegar” (p. 106).

O herói muda de casa, “parecia que todo mundo tinha enlouquecido”, o Halley estava prestes a chegar. Se considerarmos que a história se passa em 1984, os problemas financeiros do herói e o “enlouquecimento”¹⁹⁶ de todos são plenamente justificados pela situação política e econômica de um país convulsionado pela campanha das “Diretas!” e que termina o ano com uma inflação de 223,8%. Afirmo Elio Gaspari: “Depois de vinte anos a ditadura vai para seu fim com resultados econômicos piores que os de João Goulart” (GASPARI, 2016, p. 403).

Os últimos exemplos de ocorrência do tema “mudança” a serem analisados estão associados à relação do herói com Propp e sua filha.

No primeiro excerto, vemos o herói conversando com Propp e depois sendo entrevistado por Norma Propp:

— A primeira coisa é *parar de tentar mudar os fatos com palavras*, depois virão as outras, Propp falou, me deixou intrigado, e chamou a filha para fazer minha ficha, primeira vez que Norma e eu nos vimos, vimos? (p. 71).

¹⁹⁶ “Naquele ano, parecia que todo mundo tinha enlouquecido. Como se algum cometa estivesse pra chegar./ Quem nunca rezou, estava fazendo novena. Materialistas apareciam usando contas de Oxalá. Quem nunca roubou um palito de fósforo, estava dando desfalque em banco. Os filhos estavam virando pais, aos milhares, e os pais e mães mijavam nas fraldas e pediam colo./ Aquele ano, vocês sabem” (p. 106).

Poucas linhas antes, o herói-narrador diz que, em seu primeiro encontro com Propp, este lhe pergunta “o que você quer?”, ao que o herói responde: “atingir a sabedoria, é claro” (p. 71).

Como costuma ocorrer em várias das vezes em que o herói conversa com Propp, este se comporta como o “Pai”, como aquele que tem a verdade e vai orientá-lo em seu caminho para a tão almejada *sabedoria*: “A primeira coisa é *parar de tentar mudar os fatos com palavras*, depois virão as outras [...]”.

O herói tem que “*parar de tentar mudar*”, já que, para Propp, novidade “é uma brincadeira de criança” (p. 89). Novamente, Paulo Leminski ri dos “elementos constantes” proppianos e da pura racionalidade do pensador russo.

Na passagem citada, o herói revela que aquela foi a primeira vez que viu Norma Propp: “primeira vez que Norma e eu nos vimos, vimos?”. Nesse primeiro encontro, Norma inicia um questionário que é uma paródia das fichas médicas¹⁹⁷, com perguntas absurdas, tais como: “sua mãe é séria?”, “já praticou vudu?” e “consegue, de pau duro, atingir seu próprio cu com a glândula?”.

Como já afirmamos, o herói e Norma Propp cultivam uma relação um tanto incomum: eles fazem apenas sexo oral. Ou melhor, Norma só permite esse tipo de sexo entre eles.

Só que lhe [a Norma] repugnava a idéia de alguém *furá-la*, dilacerar parte do seu corpo, com um órgão que funcionava como uma arma, a *Ur-Waffe*, dizia seu pai, e será por isso que vocês são tão violentos, por que têm essa coisa dura no meio das pernas, e nós já temos essa ferida pronta para receber o golpe, por que é que as coisas tinham que ser tão sangrentas? Dizia, quase chorando, e já caindo de boca, engolindo tudo, duro ou mole, como se voltasse para uma pátria muito querida e muito distante (p. 42).

¹⁹⁷ Esse “interrogatório” a que se submete o herói nos remeteu ao que Michel Foucault, em *Vigiar e punir*, afirma a respeito do “exame” e de suas “técnicas documentárias”: “*O exame, cercado de todas as suas técnicas documentárias, faz de cada indivíduo um ‘caso’*: um caso que ao mesmo tempo constitui um objeto para o conhecimento e uma tomada para o poder. O caso não é mais, como na casuística ou na jurisprudência, um conjunto de circunstâncias que qualificam um ato e podem modificar a aplicação de uma regra, é o indivíduo tal como pode ser descrito, mensurado, medido, comparado a outros e isso em sua própria individualidade; e é também o indivíduo que tem que ser treinado ou retreinado, tem que ser classificado, normalizado, excluído, etc.” (1987, p. 159). Como se trata de uma paródia do interrogatório médico, o objetivo de descrição e classificação do indivíduo – no caso, do *herói sem nome* – é frustrado pelo “riso destronador” de que fala Mikhail Bakhtin.

Muito curiosa essa comparação do órgão masculino com uma arma, a Ur-Waffe, termo alemão que poderia ser traduzido como “arma primordial”, ou como lemos no trecho citado, “a arma primeira e protótipo de todas”. Mas por que o uso de um termo em alemão e não em russo, língua materna de Propp? A Ur-Waffe também nos lembra outra coisa: a arma com que Propp se mata no final do romance, “uma pistola lúguer, dessas de oficial nazista da Segunda Guerra” (p. 162). Assim como a Ur-Waffe, a pistola também tem nome alemão. Curiosamente, Propp se suicidou devido ao desgosto de ver Norma fugir de casa com Bernardo (ver p. 157). Norma Propp, grávida, se deixou ser “furada” pela Ur-Waffe. Temos, portanto, mais uma relação entre a Ur-Waffe e a lúguer, além dos nomes alemães: ambas as armas tiveram relação com a morte de Propp.

Esse tipo de relacionamento entre o casal faz com que o herói comece a ficar insatisfeito com o seu relacionamento com Norma e, como ele mesmo disse: “Também não sei o que você [leitor] vai fazer com ela [Norma]. *Eu nunca soube*” (p. 105).

A falta de “variação” na relação entre eles fez o herói afirmar o seguinte:

Parecia que nada ia adiante. TUDO TINHA MUDADO, está certo. Mas tudo só mudava *do parado para o parado*. Minha relação com Norma passava meses sem que acontecesse nada (p. 104).

“TUDO TINHA MUDADO”, mas para não sair do mesmo lugar, “tudo só mudava *do parado para o parado*”. Isso que o herói afirma sobre seu relacionamento com Norma não poderia ser dito sobre o próprio comportamento do herói no livro. Neste, o que não faltam são peripécias: vemos o herói numa festa que ele descobre não ter acontecido, mas que vai acontecer; ele entra numa briga generalizada, com a participação, inclusive, de um padre; quase se casa com Norma (a da festa); corre de um lado para o outro do jardim, escapando de tiros; conversa com Norminha sobre extraterrestres; namora com Norma Propp e depois a perde para Bernardo; enfrenta o “tratamento” de Propp; foge dos convidados e de cães que o perseguem; e, por fim, assume a culpa por um crime que não cometeu.

Poderíamos afirmar, também, que, no *Agora é que são elas*, é muito difícil conseguir definir com exatidão quais seriam as chamadas funções cardinais e quais seriam as catálises. Define Roland Barthes essas duas unidades de funções:

Para retomar a classe das *Funções*, suas unidades não têm todas a mesma “importância”; algumas constituem verdadeiras articulações da narrativa (ou de um fragmento de narrativa); outras não fazem mais do

que “preencher” o espaço narrativo que separa as funções-articulações: chamemos as primeiras de *funções cardinais* (ou *núcleos*) e as segundas, em consideração a sua natureza completiva, de *catálises* (BARTHES, 2011, p. 33).

Em *Agora é que são elas*, certas ações que parecem apenas uma brincadeira, um jogo¹⁹⁸ do autor, uma piada sem consequências, se analisadas mais atentamente, mostram-se essenciais para a compreensão do livro, constituindo-se, como diz Barthes, em “verdadeiras articulações da narrativa”. Como é o caso, por exemplo, da ação narrada logo na segunda frase do livro: “Era baixinha, tinha sardas e tirei-lhe o cabaço na primeira oportunidade” (p. 9). Essa ação do herói tem como consequência a obrigação de casar-se com a moça: “A lei falou mais forte. E tive que me casar, prematuro como uma ejaculação precoce” (p. 9). Aparentemente, esse fato da vida do herói não tem nenhum efeito no restante da narrativa. Mas, lembremos que Norma Propp engravida e que Propp ameaça o herói, tentando obrigá-lo a se casar: “— Bem, você sabe, existem *leis*. E as leis não gostam que namorados andem por aí engravidando suas namoradas. Principalmente, quando elas são menores de idade. A pena, para esses casos, é o casamento” (p. 144). Em comum nos dois trechos, a força opressora da “Lei”. Aquela primeira ação (o desvirginamento da moça e o posterior casamento forçado) parece ser um prenúncio da segunda ação (a gravidez de Norma Propp e a ameaça de Propp). Ou seja, aquela primeira ação abriria “uma alternativa consequente para o seguimento da história”, e teríamos, portanto, a ocorrência de uma função cardinal: “Para que uma função seja cardinal, é suficiente que a ação à qual se refere abra (ou mantenha, ou feche) uma alternativa consequente para o seguimento da história, enfim que ela inaugure ou conclua uma incerteza [...]” (BARTHES, 2011, p. 33).

Para encerrar, mais uma conversa entre o herói e Norma Propp:

— Ah, vamos mudar de assunto, não tem nada mais chato que lembranças dos tempos de escola. Todo mundo igual, todo mundo os mesmos problemas, todo mundo aquelas coisas, até parece os esquemas do meu pai (p. 138).

¹⁹⁸ “Pois será que um jogo, olhando bem, não é um processo que parte de uma descolocação para chegar a uma colocação, a uma situação – gol, xeque-mate, cabra-cega? Não será uma cerimônia que se encaminha para a fixação final que a coroa?” (CORTÁZAR, 2008, p. 35). Esta passagem do texto de Julio Cortázar, “Do sentimento de não estar totalmente”, parece-nos resumir o *modus operandi* do autor de *Agora é que são elas*. Em seu romance, Leminski cria uma história, aparentemente confusa e sem nexos, que produz uma “descolocação” da realidade considerada “normal”. Ao final do *jogo-leitura*, o leitor-jogador não sabe exatamente quem sofreu ou deu “xeque-mate”, mas o prazer do jogo é garantido a todos.

Agora Leminski usa a voz de Norma para rir da teoria proppiana. A banalidade de uma conversa (“vamos mudar de assunto”) sobre os “tempos de escola” é comparada com o rigor científico dos esquemas de Propp. Na mesma conversa, o herói questiona Norma a respeito dos esquemas do pai: “Já viu alguém ficar bom com aquele tratamento?” (p. 138). Ao que ela responde: “Bem, ela falou. Ainda é cedo para dizer. Afinal, você é o primeiro” (p. 138).

Após analisarmos praticamente todas as ocorrências do *tema recorrente* “mudança”, podemos afirmar que, em quase todos os excertos citados, identificamos o que se pode chamar de “rebaixamento paródico” (Bakhtin) da teoria proppiana.

Luz

Passemos agora para a análise do *tema recorrente* “luz”.

Quase todas as referências a esse tema estão ligadas à festa e à casa. A primeira menção à luz encontra-se logo no início do romance, em que os temas “fogo” e “sabedoria” também são verificados, todos fazendo parte da seção 6 do capítulo 1. Vejamos o trecho:

— Tem fogo?
Isso lá é jeito de chegar numa dona, conversar com uma senhora, hein, seu isso e aquilo, que pensou ter atingido a sabedoria? Mulher tem que ser abordada com vinte e cinco canhões de bolhas de sabão, princesa e flor do oriente, rosa de incenso, filé minhon da parte esquerda do meu cérebro, abra os braços, isto é, os pássaros, isto é, faça-se a luz, paradise me now... (p. 11).

Nessa passagem, depois de ver Norma na festa e pedir “fogo” a ela, o herói comenta a sua própria abordagem desajeitada, citando a sua imaturidade (“seu isso e aquilo, que pensou ter atingido a sabedoria?”) e louvando a mulher, utilizando, inclusive, referências à Bíblia, como na alusão ao Cântico dos Cânticos (“princesa e flor do oriente”) e ao Gênesis (“faça-se a luz”). O que se pode observar na linguagem do trecho de louvor à mulher é uma mistura enorme de referências, que vão da Bíblia, passando por uma exagerada e *kitsch* forma de exaltação (“vinte e cinco canhões de bolhas de sabão”) e por uma comparação pouco romântica e nada habitual (“filé minhon da parte esquerda do meu cérebro”), terminando com uma expressão em inglês (“paradise me now”) que também contém uma referência bíblica, o paraíso adâmico.

No capítulo 1, encontramos ainda mais duas referências ao tema “luz”, ambas relacionadas à festa.

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).

Entrei no salão principal, um fósforo aceso no interior da luz absoluta, adeus, matéria! A luz que sopra em cada partícula um vento em cada molécula que um vento sopra em cada instante e cada momento transformando tudo em luz, um halo só, a luz suprema de uma festa, qualquer festa, bem-vindo, brilho, os sentidos que vão morrer te saúdam! (p. 12).

No primeiro trecho, o herói-narrador descreve o inexplicável pavor dos convidados da festa e do próprio herói no meio da festa, fazendo referências à “bomba”, à “última guerra” e ao “fim de”¹⁹⁹. Seriam essas referências ao medo da guerra nuclear que, ainda naquele ano de 1984, ano em que foi escrito o livro, ameaçava destruir toda a vida na Terra²⁰⁰? Paulo Leminski, em 1986, no artigo “Punk, dark, minimal, o homem de Chernobyl”, demonstra toda a sua preocupação com a saúde do planeta:

(...) ao lado de “guerra atômica”, a palavra “poluição” parece ser o emblema-totem do mundo “pós-moderno”. Todos sabem (no mundo “pós-moderno”, *todos* sabem) que o chamado processo civilizatório, a sociedade industrial, está depredando e destruindo inexoravelmente os recursos naturais do planeta (LEMINSKI, 2011, p. 90).

No excerto seguinte, temos outra referência à morte: “os sentidos que vão morrer te saúdam!”. Como vimos, a casa é também um lugar de sacrifício humano. Haveria alguma conexão entre esse medo da ameaça nuclear por parte dos integrantes da festa e a cerimônia sacrificial? Teria o sacrifício a função de apaziguar a fúria dos Deuses da Guerra?

No capítulo 3, verificamos várias referências ao tema “luz”, todas relacionadas à casa e à festa.

Não é do meu feitio suportar muito tempo coisas que eu não entendo. Esses lustres, esses candelabros, essa luz toda não me

¹⁹⁹ A referência ao conflito nuclear também aparece no conto “Morangos mofados”, de Caio Fernando Abreu. O narrador vai se consultar com um médico e, no meio da consulta, diz (ou pensa): “Mas se o futuro, doutor, é um inevitável finalmente alguém apertou o botão e o cogumelo metálico arrancando nossas peles vivas [...]” (ABREU, 1984, p. 139).

²⁰⁰ Nos anos 1980, vários longas-metragens abordaram o tema da guerra nuclear, o que demonstra a importância do tema naquele período. Dentre esses filmes, podemos citar: “O dia seguinte” (1983), “Herança nuclear” (1983), “Catástrofe nuclear” (1984) e “Caçada a Outubro Vermelho” (1984).

merecem. Minha integridade exigia uma medida enérgica, minha honra tinha que ser lavada em distância (p. 20).

— A tempestade apagou a luz, pensei.
Mas cadê aquela multidão de carros estacionados em frente?
Apagou a luz e todo mundo fugiu para suas casas, me reconfortei (p. 22).

— Deixe-me acender alguma luz, o criado ouviu meus pensamentos.

Fiquei ali, no escuro, aquela vergonha de perguntar o óbvio. Uma luz se fez. Outra. Velas acendiam velas. Candelabros arreganhavam as dentaduras pela sala. Nada. Nenhum sinal de festa, havida ou por haver (p. 23).

Enquanto o criado acendia luzes e mais luzes, dei um passeio pela sala. Estava tudo lá, a poltrona-hipopótamo, a cabeça de javali na parede, a mesa, o piano. Me aproximei. Sobre o piano, as fotos de gente cujas caras não me diziam nada (p. 23).

Olhei bem para a foto, à luz de todos os candelabros (p. 24).

Lendo os trechos em sequência, acompanhamos a saída do herói da festa (“minha honra tinha que ser lavada em distância”), o seu retorno a ela, a percepção de que algo estava diferente (“Mas cadê aquela multidão de carros estacionados em frente?”), a reentrada na casa acompanhado pelo criado, as luzes todas sendo acesas, o reconhecimento de que era a mesma casa (“Estava tudo lá, a poltrona-hipopótamo, a cabeça de javali na parede, a mesa, o piano.”) e, por fim, a visão da foto da festa da qual ele havia participado mas que, segundo o criado, ainda não havia acontecido. Na foto, estava Norma, mas ele não: “E descobri. *Norma*. Norma está nesta foto. *E eu não estou*” (p. 24).

A próxima referência ao tema “luz”, encontra-se no início do capítulo 5.

Nem precisa dizer que levantei da cama, vestido como estava, e tateei em volta. Enfiei a mão no bolso à procura de fósforos. 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 (p. 31).

Nesta passagem, o herói, depois de ser acomodado em um quarto pelo criado da casa, é acordado por uma voz, procura em vão por fósforos (e ele sem fogo, novamente), tenta acender a luz, também em vão, até que consegue sair do quarto. A voz, como ficamos sabendo posteriormente, é de Norma. Curiosamente, o herói-narrador cria uma

imagem que sugere a comparação da voz de Norma à luz do dia: “A voz enchia o ambiente como um dia” (p. 31). Por que a voz de Norma seria associada à luz? Como pode Norma ser associada ao dia, sendo ela parte de um ritual obscurantista? Além disso, aparentemente Norma não era a dona daquela voz.

A confirmação de que a voz não seria de Norma vem no seguinte trecho:

Então, ouvi na plena luz dos lustres e candelabros aquela voz que eu tinha ouvido (ou tinha pensado ouvir?) na noite passada, quando voltei para a festa, durante a tempestade, na casa vazia, só eu e o criado, e eu tive aquele sonho, se é que sonho foi (e *eu posso provar* que não foi).

De repente, alguma coisa começou a mudar. A voz de Norma começou a acelerar como uma gravação que ganha mais e mais rotações por segundo. Eu sabia! Eu sabia! (p. 61-62).

O herói sugere que pode ter ouvido a voz em um sonho e diz que novamente ouve a voz, mas agora, “alguma coisa começou a mudar”. A voz de Norma é, na verdade, o som de um disco tocado numa vitrola com defeito (como já observamos anteriormente quando fizemos a análise do tema “mudança”).

A próxima ocorrência do *tema recorrente* “luz” surge numa sequência em que o herói tenta escapar dos tiros e busca voltar para a festa. Ele entra num quarto e encontra Norma, que deveria estar morta, afinal, ele a viu sendo sacrificada. Depois disso, o herói faz uma longa digressão, refletindo a respeito da “luz”:

Lentamente, com um movimento tão lento como se uma pedra me pensasse, mas definitiva como a pedra, alguma luz se fez em mim.

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 de 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 (pp. 90-91).

A luz que se fez no herói não era “aquela boa e velha luz que fazia com que nossos avós vissem as coisas como elas são, simples, claras, necessárias”, mas, sim, era “uma falsa luz, uma coisa repugnante que tinha tomado o lugar da verdadeira luz”. Contudo, foi motivado por essa “pseudo luminosidade” que o herói teve um *insight*, uma iluminação:

ESTA FESTA E ESTA CASA É UMA MÁQUINA, UM
MONSTRUOSO MECANISMO QUE SE TRANSFORMA E
TRANSFORMA O REAL EM CERIMÔNIAS (p. 91).

A casa da festa assemelha-se ao próprio livro de Leminski. Na casa e na festa tudo se transforma, aliás, a festa é descrita como “essa coisa gasosa que eu já tinha visto se transformar em orgia, sacrifício, caçada, missa negra, funeral” (p. 91). Lembremos que, para os “seres gasosos dos pantanais de Canopus”, “qualquer ser pode ser transformado em qualquer um” (p. 73). A festa, “essa coisa gasosa”, e os Canopus, portanto, se assemelham nessa propriedade de se transformarem em qualquer coisa. Mas qual a relação entre a festa e os seres extraterrestres aparentemente inventados pela Norminha? Resposta possível: todos – a Norminha, a casa, a festa, os ETs – são invenção do desvairado imaginário do narrador. Na narrativa do *herói sem nome* tudo se transforma, inclusive ele mesmo, quando Propp faz dele um “número de um de seus contos de magia e maravilha”:

TUDO que ele [Propp] 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-banguê²⁰¹ 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 (p. 39).

E no *Agora é que são elas* tudo igualmente se transforma: a morta (Norma) volta a viver, o folclorista Propp vira psicanalista, o herói vira Bernardo²⁰², e tudo o que parece real é transformado em pura linguagem, em puro jogo²⁰³, em exercício lúdico de produção

²⁰¹ No trecho, observamos que Leminski escolhe um tipo de narrativa característica do cinema norte-americano: o “filme de banguê-banguê”, ou “cinema western”, como também é chamado. Conforme já vimos anteriormente, o autor de *Catatau* disse, num poema, ser um aficionado do cinema produzido nos Estados Unidos (ver LEMINSKI, 2013, p. 200).

²⁰² Se o *herói sem nome* não se transforma exatamente em Bernardo (já que este nunca aparece na narrativa e nem sabemos se realmente existe), numa cena em que ele e Norma Propp estão em um jantar, o herói é chamado pelo nome do seu antagonista: “— Não está sentindo um cheiro de queimado?// — Quem, eu?, eu perguntei, separando as batatas fritas do arroz que tentava atacá-las como glóbulos brancos atacando uma célula amarela de câncer.// — Não, Bernardo, um teu antepassado, ela ironizou” (p. 133). Norma Propp, ao chamar nosso herói de Bernardo, estaria apenas fazendo uma provocação entre namorados, ou isso poderia ter um significado maior para a compreensão da história? Ser comparado a alguém que “não existe” diria algo sobre a “existência” do herói? “Não precisava inventar nenhum Bernardo. A gente, realmente, tinha muita coisa em comum. A gente *não existia*, por exemplo” (p. 124).

²⁰³ Nesse sentido, *Agora é que são elas* se assemelha à obra cortazariana, na qual o jogo, bem como o jazz (lembramos da referência a Ella Fitzgerald no livro de Leminski) e a poesia, é um elemento. Sobre a função do jogo na obra de Cortázar, afirma Davi Arrigucci Jr.: “O jogo parece implicar uma possibilidade de

de metalinguagens e paródias, em livre invenção sem compromisso nenhum com verismos literários.

Para encerrarmos nossas análises sobre o tema “luz”, vamos abordar três excertos que narram o confronto do herói com aquele que supostamente parece querer matá-lo a tiros:

Em minha frente, descia o jardim, arbustos multiplicando as luzes da festa pelos restos de pingos de chuva que caiu ainda há pouco, passando pelas áreas de sombra, até os escuros totais, donde saíam os monstros encarregados de me atormentar.

Nas minhas costas, a casa, aquela coisa horrível, chaga na noite, grávida de uma festa, acendia e apagava como o painel de um computador, onde a luz jogava os supremos fliperamas infinitesimais do amor e da dor (p. 148).

Pus a cabeça num raio de luz, um segundo, dez, trinta, um minuto: nada. Caminhei uns passos em direção a um canteiro de plantas rasteiras, girando a cabeça e olho aceso em todas as janelas, norte, sul, leste, oeste, me virei de frente para a casa. *Então, pela primeira vez, a vi em todo o seu esplendor.* Era tão linda, com todas aquelas luzes. Pena que queria me matar (p. 149).

1, 2, 3, a terceira janela da esquerda para a direita. É *essa*, foi aqui que apagaram a luz, quando eu me expunha no pátio, me arriscando a levar um tiro entre meus dois braços abertos (p. 150).

Aqui novamente as luzes vêm da casa. E, junto com as luzes, há as sombras, os “escuros totais, donde saíam os monstros encarregados de me atormentar”. A casa, “aquela coisa horrível”, local de sacrifício humano, era também um lugar de renovação da vida, afinal, estava “grávida de uma festa”. Vida e morte metaforizadas por uma imagem ao mesmo tempo surpreendente e de sabor *kitsch*: “a luz jogava os supremos fliperamas infinitesimais do amor e da dor”. Amor e dor: luz e sombra se entrecrocando como as bolinhas metálicas do fliperama.

Logo após o trecho da página 148, o herói afirma que a casa “me olhava pelos olhos quadrados das dezenas de janelas” e que haveria em alguma delas “alguém-lee-oswald” mirando a sua “têmpora direita” (p. 149). Lembremos que na cena em que o herói

passagem, uma abertura à participação, exatamente como o jazz e a poesia” (ARRIGUCCI JR., 1973, p. 57). A obra leminskiana também exige a participação ativa do leitor, sem a qual o romance pode parecer apenas uma brincadeira inconsequente. Um ótimo exemplo do que se poderia chamar de “jogo de linguagem” encontramos na seguinte passagem: “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). Leminski brinca com os anagramas perfeitos “aletrar”, “atrelar” e “alterar” e cria um jogo em que faz as palavras se *alterarem* assim como é *alterada* a “estrutura molecular” das vítimas daqueles “seres gasosos dos pantanais de Canopus”.

encontra Propp morto, o narrador diz que havia um “buraco na têmpora direita” (p. 162) do seu analista. Qual o motivo dessa “coincidência”? Ou não seria coincidência, mas apenas outra brincadeira do autor, sugerindo que nada do que o leitor lê é gratuito, tudo é previamente planejado e que as *têmporas direitas* de Propp e do herói não são *têmporas* e nem estão do *lado direito*, mas são, sim, apenas texto, invenção literária, elementos de um jogo ao qual o leitor é continuamente convidado a participar.

Quanto ao *portmanteau*²⁰⁴ “alguém-lee-oswald”, há aqui uma explícita referência a Lee Harvey Oswald, que, em 22 de novembro de 1963, teria sido o atirador que assassinou o presidente norte-americano John F. Kennedy.

No excerto da página 149, o herói desafia o seu antagonista e se coloca à mostra, esperando pela reação do atirador. Nesse momento, o herói contempla a casa na sua plenitude: “*Então, pela primeira vez, a vi em todo o seu esplendor*”. A casa, “tão linda”, encantava e aterrorizava (“Pena que queria me matar.”). Novamente: vida e morte; luz e sombra.

Num acesso de coragem, o herói grita em direção à casa: “— Atira, seu filho da puta, corno, viado, te mostra, covarde, ou só sabe atirar pelas costas, num homem desarmado?” (p. 149). Interessante observar o uso do calão que, nessa passagem, tem a função de agredir verbalmente alguém do sexo masculino (“filho da puta”, “corno”, “viado”). Mas por que o herói imaginara que seu agressor fosse um homem? Mais adiante, ele descobrirá, e os leitores também, que o atirador é bem diferente do que ele poderia imaginar.

Porém, no parágrafo seguinte, o narrador já admite que a coragem não era, assim, tão grande: “Ou só sabe atirar pelas costas, num homem desarmado, eu já disse meio desanimado, a voz baixando como quem desliga o rádio bem devagar pra não passar muito rápido do show para o silêncio” (p. 149).

²⁰⁴ O *portmanteau* foi um recurso literário muitíssimo utilizado por Paulo Leminski no *Catatau*. Sobre isso, diz o autor de *Metaformose*: “Em 1975, publiquei *Catatau*, monólogo cartesiano, que me tomou oito anos, onde o *portmanteau* desempenha papel principal” (LEMINSKI, 2011, p. 255). Leminski escreveu a respeito do *portmanteau* no ensaio “Lennon rindo”, no qual ele afirma que “a palavra-montagem parece ser uma invenção de Lewis Carroll” (2011, p. 250) e esclarece também que *portmanteau*, “em inglês, designa uma valise de couro, com dois compartimentos” (2011, p. 249). Outra observação interessante feita por Leminski a respeito da palavra-montagem, ou *portmanteau*, é a seguinte: “O princípio de síntese e velocidade que ela representa tem muito a ver com a velocidade das máquinas da Revolução Industrial, que explode na Inglaterra no século XIX [período em que viveu Lewis Carroll]” (2011, p. 250). Enfim, o *portmanteau* pode ser definido como a união de uma ou mais palavras para a criação de um vocábulo anteriormente inexistente. Define Leminski: “Duas palavras são projetadas uma dentro da outra, produzindo uma terceira, nova totalidade, uma unidade poemática” (2011, p. 253). No caso de “alguém-lee-oswald”, temos a junção de “alguém” + “Lee Oswald”. Esse “alguém” (que faz função de sujeito) ganha uma adjetivação do nome “Lee Oswald”.

de que algo ruim estava prestes a acontecer. Após o desfalecimento de Norma, ela será levada pelos convivas até o local do seu sacrifício (pp. 66-67).

Na passagem a seguir, o *herói sem nome* é guiado por Norminha até um subterrâneo, até chegarem a uma janela de onde podiam ver o “imenso salão” onde se encontrava Norma, pronta para o sacrifício:

Pum!, eu parei, suando com o exercício daquela descida, a camisa empapada, roupa grudando, a casimira da calça pinicando as pernas, sempre sentindo aquele cheiro de queimado, fervendo de febre: *eu queria ver*, eu queria assistir aquilo, fosse o que fosse, *ver era a felicidade*, e talvez, talvez, talvez. 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).

Novamente, o “cheiro de queimado” parece associado ao sacrifício de Norma, ou seja, à morte. O *herói sem nome* mostra-se um *voyeur* sádico, cuja felicidade máxima é a testemunhar o sofrimento alheio.

Nas passagens seguintes, em que ocorre o *tema recorrente* em estudo, há sempre a presença de Norma Propp.

Parecia que nada ia adiante. TUDO TINHA MUDADO, está certo. Mas tudo só mudava *do parado para o parado*. Minha relação com Norma passava meses sem que acontecesse nada. Não era o pior dos nadas, podia haver piores. A gente se via, até fizemos algumas coisas, mas nada podia disfarçar aquele cheiro de queimado, a gente cultivando aquela falta entre nós, duas pessoas cuidando juntas da mesma planta carnívora (p. 104).

— Não está sentindo um cheiro de queimado?

— Quem, eu?, eu perguntei, separando as batatas fritas do arroz que tentava atacá-las como glóbulos brancos atacando uma célula amarela de câncer.

— Não, Bernardo, um teu antepassado, ela ironizou (p. 133).

No primeiro excerto, o herói comenta sobre sua relação um tanto monótona com Norma (“tudo só mudava *do parado para o parado*”) e observa que “nada podia disfarçar aquele cheiro de queimado”. O que era aquele cheiro de queimado? O que ele anunciava? Seria a futura separação dos amantes?

Na passagem da p. 133, é Norma quem sente o cheiro de queimado. E, curiosamente, ela chama o *herói sem nome* de Bernardo, aquele por quem futuramente a

filha de Propp o trocaria. Portanto, o “cheiro de queimado” novamente parece anunciar que algo de ruim está prestes a acontecer.

Outra passagem em que o tema “cheiro de queimado” pode ser observado encontra-se na página 156:

Tudo fedia, fedia a queimado, quando ouvi alguém gritar, com a voz do dono da casa:

— OS CACHORROS! TRAGAM OS CACHORROS! CHAMEM HERR DOBERMANN! QUERO TODOS OS CACHORROS AQUI, AGORA MESMO! (p. 156).

Novamente, o “cheiro de queimado” é associado a circunstâncias ruins para o herói. Aqui ele é perseguido pelo “dono da casa” e pelos convidados da festa. Na sequência, o herói consegue fugir de seus perseguidores até alcançar o quarto de onde antes vinham os tiros contra ele. No quarto, ele encontra Norminha, que diz ao herói: “Claro que era eu, o tempo todo. Mas não era em você que eu atirei três vezes” (p. 162). Logo após dizer isso, Norminha incendiou o quarto: “Traçou um círculo no tapete, jogou gasolina e atirou um fósforo, o fogo deu uma volta, e logo o quarto parecia uma fornalha” (p. 162). Norminha morre em meio ao fogo, enquanto o herói salta pela janela e consegue se salvar. A sequência começa com o herói afirmando que tudo “fedia a queimado” e termina com o incêndio do quarto e a morte da Norminha. Mais uma vez, o “cheiro de queimado” prenuncia fatos ruins e relaciona-se com a morte, como na cena, já citada, do sacrifício de Norma (p. 73).

Vejamos mais este excerto, em que o tema “cheiro de queimado” novamente aparece relacionado a Norma Propp:

No ar, o azedo e o amargo do perfume de Norma, e aquele cheiro chato de queimado, lembrando vagamente o cheiro do fumo do cachimbo de Propp (p. 151).

Este último trecho nos propõe novas indagações. Afinal, por que o cheiro de queimado, tão onipresente na sensibilidade do herói, lembraria a este o fumo de Propp²⁰⁵? Estariam as ideias de Propp tão impregnadas na alma e na sensibilidade do herói como o

²⁰⁵ Curioso observar que, em uma de suas imagens mais conhecidas, Freud aparece com um charuto na mão. E lembremos que Propp é descrito pelo herói-narrador como “discípulo direto de Freud”: “[Propp] Esse escafandrista das profundezas humanas, discípulo direto de Freud, que discutiu, como ele invoca, com Reich, Férénczi e Jung, ele deixou uma história que, se ainda houver um resquício de luz e amor na humanidade, um dia, vai ser publicada” (p. 27).

misterioso “cheiro de queimado” o qual, aliás, ele não sabe de onde vem? Essa onipresença do cheiro de queimado poderia também ser interpretada como a onipresença opressora do Pai-Propp sobre o herói?

Porém, ainda mais intrigante é o fato de esse “cheiro de queimado”, além de lembrar o cachimbo, também lembrar outra coisa relacionada a Propp: “Na [“buceta”] de Norma, eu sempre sentia *outra coisa*: alguma coisa assim que ver com um certo cheiro de queimado” (p. 140). Haveria, na mente do herói, alguma relação entre o fumo e o órgão genital da filha de Propp? Será que a opressão do *Pai-Propp* tenta se manifestar em forma de “cheiro de queimado” quando o herói faz sexo oral com a filha do seu analista? Afinal, se Propp é o *pai*, Norma seria a *irmã*. E fazer sexo com a irmã é uma transgressão da norma. Daí o “cheiro de queimado” como um aviso, uma advertência contra o cometimento da grave falta?

Fogo

A maior parte dos trechos em que se verifica o *tema recorrente* “fogo” tem relação com a festa em que o herói tenta, entre outras coisas, conquistar Norma. A propósito, a primeira ocorrência desse tema se dá na p. 10, num trecho da narrativa que é quase absolutamente igual à passagem da p. 48. Esse dois trechos, aliás, já foram comentados por nós algumas páginas atrás.

Com aquela cara de homem fingindo estar interessado no papo de uma mulher apenas porque está com vontade de comê-la, com aquela cara de mulher costurando e bordando pensamentos apenas porque está a fim de ser comida por ele, cheguei, caprichei, relaxei, lembrei tudo que tinha aprendido em Kant e Hegel, repassei toda a teoria dos quanta, a morfologia dos contos de magia de Propp, o vôo do 14-bis, cheguei e não perdoei:

— Tem fogo? (p. 10)

Com aquela cara de homem fingindo estar interessado no papo de uma mulher apenas porque está com vontade de comê-la, com aquela cara de mulher costurando e bordando pensamentos apenas porque está a fim de ser comida por ele, cheguei, caprichei, relaxei, e não perdoei:

— Tem fogo? (p. 48)

Entre as páginas 10 e 11, que fazem parte do cap. 1 e que têm como assunto e cenário a festa, verificam-se mais três ocorrências do *tema recorrente* em análise.

O *tem fogo* saiu meio esquisito. Nem parecia que eu tinha estudado três anos de mecânica celeste, dois de escultura em metal e tinha sido, podem perguntar, um jogador pra lá de razoável na minha equipe (p. 10).

Uma dessas confusões sorridentes onde as pessoas riem porque sabem que vão morrer no fim, e todo mundo disfarça a evidência de que tudo já está mortinho da silva, o vaso no centro da sala, a árvore estampada na cortina, e até os Stones na radiola já exalam aquele fedor típico de múmia de faraó da vigésima dinastia, uma festa dessas em que alguém te chega, cigarro ereto, e fulmina:

— Tem fogo? (pp. 10-11)

— Tem fogo?

Isso lá é jeito de chegar numa dona, conversar com uma senhora, hein, seu isso e aquilo, que pensou ter atingido a sabedoria? (p. 11)

No primeiro trecho, o narrador volta a comparar o jogo da conquista amorosa com o conhecimento erudito (“eu tinha estudado três anos de mecânica celeste”), assim como já fizera algumas linhas antes na mesma p. 10 (“lembrei tudo que tinha aprendido em Kant e Hegel, repassei toda a teoria dos quanta”). É claro que se trata de uma brincadeira com a inutilidade de certos saberes mais sofisticados diante de algumas circunstâncias cotidianas e banais, como fazer a corte a uma mulher em uma festa qualquer, em uma casa qualquer.

Por sua vez, o que chama a atenção na passagem que se inicia na p. 10 são as referências à morte (“pessoas riem porque sabem que vão morrer no fim”; “tudo já está mortinho da silva”; “fedor típico de múmia de faraó da vigésima dinastia”). Como sabemos, na casa onde se passa a festa, ocorrem duas mortes: a de Norma (que morre e sempre volta a ressuscitar) e de Norminha (seu suicídio “ritualístico” é narrado na p. 162). E o “fedor típico de múmia”, que sugeriria a putrefação de tudo o que envolveria a festa e seus convidados, teria alguma ligação com o “gosto de podre” que é mencionado em algumas passagens do livro? Citemos alguns trechos:

A festa era minha *única* segurança. Daqui não saio, daqui ninguém me tira, refleti, pescando um morango daquela enorme taça de nata. Quase cuspi, quando senti o gosto de podre (p. 126).

Foi provar e cuspir. [O rosbife] Estava podre. Podre como aquele morango. Podre como um cachorro morto e podre num terreno baldio (p. 142).

— A geléia eu não recomendaria.

— Não me interessa o que o senhor recomendaria. Passe a geléia.

— Depois não reclame, eu digo, esse gosto de podre (p. 151).

Quer ver? Pronto. Eu esqueci. Esqueci o telefone de Norma. O endereço da casa. Esqueci até o que a gente veio fazer aqui neste planeta que apodrece como um repolho no lixo (pp. 154-155).

A imagem do morango podre que aparece nos trechos das páginas 126 e 142 é certamente uma referência ao livro *Morangos mofados*, de Caio Fernando Abreu, editado em 1982 pela Editora Brasiliense, que também publicou *Agora é que são elas*. No conto que dá título ao livro de Caio Fernando, o narrador, no meio da sua consulta com o médico, ao ver na parede do consultório imagens de natureza morta, pensa: “Um morango mofado – e este gosto, senhor, sempre presente na boca?” (ABREU, 1984, p. 139). Diferentemente do gosto de podre sentido pelo herói leminskiano, o gosto de morango mofado que não sai da boca do personagem de Caio Fernando é provocado por uma causa anímica: “mas não é no cérebro que tenho o câncer, doutor, é na alma” (p. 138).

Mas voltemos ao *Agora é que são elas* e à passagem das pp. 154-155. Aqui o herói está falando com Propp e o ameaça dizendo: “Eu sou capaz de esquecer COMPLETAMENTE” (p. 155). Diz o herói que, se ele se esquecer, tudo desaparece: “Desaparece você, desaparece essa festa, a tua filha, nosso casamento, seu neto por nascer, desaparece essa história toda” (p. 154). Obviamente, trata-se de outro jogo metalinguístico do livro. Afinal, se o narrador-protagonista se esquece de tudo, não há narrativa, não há fábula. Curiosamente, logo após a frase “Eu sou capaz de esquecer COMPLETAMENTE”, o narrador afirma: “Devem estar lembrados daquele cavaleiro na festa, o tal que tinha uma bomba atômica implantada no cérebro [...]” (p. 155). O herói pode “esquecer COMPLETAMENTE” mas não esquece, o que proporciona a narrativa; e o herói ainda nos faz participar do jogo, nos incitando a lembrar (“Devem estar lembrados [...]”) dos fatos narrados anteriormente, já que sem essa participação, sabe o Autor, o jogo literário não tem sentido²⁰⁶.

Retornemos ao *tema recorrente* “fogo”.

²⁰⁶ Sobre a participação do leitor na criação literária, afirma Sartre: “(...) já que, na verdade, a leitura é criação, minha liberdade não se apresenta para si mesma apenas como pura autonomia, mas como atividade criadora, isto é, ela não se limita a outorgar-se a sua própria lei, mas apreende-se como constitutiva do objeto” (SARTRE, 2004, p. 48).

Além das passagens já citadas, em que o tema em estudo tem relação com a festa, também podemos citar os seguintes trechos em que o herói continua sua saga em busca do fogo perdido, como um Prometeu²⁰⁷ fracassado:

Nada. Eu estava sem fogo. E tive que me resignar.
Foi principalmente esta falta de fogo que me fez lembrar
Norma (p. 21).

O que eu precisava mesmo era voltar para aquela festa, com
chuva ou sem. Lá pelo menos tinha alguma coisa pra dizer. Nem que
fosse:

— Tem fogo? (p. 119)

A passagem da p. 21 mostra o herói logo após ter abandonado a festa, parado à margem da estrada, esperando a chuva passar e tentando acender um cigarro. Mas novamente ele não tem fogo, o que o faz lembrar de Norma, a quem, pouco antes, pedira fogo na festa. O mais interessante é que ele se recorda dela mas “não conseguia lembrar das feições do rosto, nem da cor dos cabelos” (p. 21). O herói ainda diz que se recorda claramente dos convivas, mas “a figura de Norma se destacava como uma massa de amnésia” (p. 21). O que teria provocado essa “amnésia” no herói? Algumas páginas adiante, na seção 3 do cap. 5, o herói finalmente reencontra Norma: “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” (p. 32). O herói vê aquela cena e acaba participando de uma orgia com Norma e mais três homens. Porém, logo depois, na seção 4, descobrimos que o herói havia acabado de acordar: “Tinha dormido com roupa e tudo [...]” (p. 33). Ou seja, tudo aquilo poderia ter sido apenas um sonho do herói. Mas, como costuma ocorrer no *Agora é que são elas*, isso é outra coisa da qual não podemos ter certeza.

O trecho da p. 119 parece retomar a cena das pp. 21-22 quando vemos o herói sair da festa e logo depois voltar para ela: “Todas essas perguntas empalideciam diante de uma: volto ou não volto? Dei meia-volta, e voltei para casa” (p. 22). Porém, há uma diferença significativa: na cena das pp. 21-22 o herói está sozinho em seu carro, por sua vez, na p. 119, Norma está diante do herói: “Norma olhou pra mim com aquele ar que a gente faz quando vira o rosto em direção ao vento, farejando cheiro de queimado.// E mandou contra o vento:// Cold, No, I won’t believe your heart is cold” (p. 119). Será

²⁰⁷ A imagem de Prometeu nos levou aos belos versos de “Finismundo: a última viagem”, de Haroldo de Campos: “Teu fogo prometéico se resume/ à cabeça de um fósforo – Lúcifer/ portátil e/ou/ ninharia flamífera” (CAMPOS, 1992, p. 127).

que Norma realmente estava ali ou seria apenas mais um sonho ou uma alucinação do herói?

Há duas passagens também muito interessantes em que o *tema recorrente* “fogo” se relaciona com os estudos de astronomia do herói:

Fui até a janela, e o céu estava em chamas. Rodas de fogo espirravam lágrimas de todas as cores, para todos os lados, uma chuva de brasas, as estrelas tinham enlouquecido (p. 45).

Embora de dimensões pequenas, seu núcleo contém matéria *tão densa* que a quantidade dessa matéria necessária para encher uma caixa de fósforos (tem fogo?) pesaria 50 toneladas (p. 53).

Na verdade, no trecho da p. 45, as “Rodas de fogo” são fogos de artifício que anunciavam o início da festa e não algum espetáculo da natureza, como chuva de meteoritos ou coisa parecida. Mas a multiplicidade de cores, as estrelas enlouquecidas e as chamas girando em círculos não lembrariam “A noite estrelada”, famosa pintura de Vincent van Gogh?

Para encerrar nossas observações sobre o *tema recorrente* “fogo”, analisaremos três passagens do romance em que esse tema está relacionado com a Norminha, a menina que tem contato com extraterrestres:

Ainda estava com o cigarro por acender numa mão e, automaticamente, ia pedir fogo, aliás, pedi, só para ouvir:

— Fogo? Não posso brincar com isso. Minha mãe diz, quem brinca com fogo mija na cama (p. 56).

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 (p. 73).

Norminha levantou, encostou o rifle na parede e avançou até a porta, onde os cães se atiravam de unhas e dentes. Traçou um círculo no tapete, jogou gasolina e atirou um fósforo, o fogo deu uma volta, e logo o quarto parecia um fornalha. Tentei apagar enquanto gritava, menina biruta, você vai matar todo mundo (p. 162).

O trecho da p. 56 encontra-se na seção 3 do cap. 12. Essa seção é, como a maioria das outras, bastante curta, ocupando menos de meia página. Nessa passagem, o herói, com um cigarro apagado na mão, pede fogo para Norminha, enquanto ela se balançava numa “balança” (brinquedo também conhecido como “balanço” ou “balancê”). Ela diz que não tem fogo e ele, vendo-a balançar-se começa a ficar tonto. Curiosamente,

Norminha o ameaça, dizendo que ela pode trocá-lo por outro “brinquedo”. Como já afirmamos anteriormente, não há como ter certeza se a casa, a festa e, inclusive, a Norminha, realmente existem ou se são produto da imaginação do herói-narrador. Então, o que poderia significar essa ameaça da Norminha? Por que o herói seria um “brinquedo” dela se ela pode nem mesmo existir? Seria essa mais uma brincadeira que o livro faz com o leitor, criando mais uma das muitas confusões ao sugerir que, na verdade, quem realmente existe é Norminha e que o herói é apenas um “brinquedo” criado pela rica imaginação da menina que fala com extraterrestres?

Se na passagem da p. 56, Norminha não tinha fogo, na p. 73, é ela quem tem o fogo que acende a vela: “— Espere, ela falou. Eu tenho fogo.” Por que agora ela tem fogo? A mãe dela não a havia proibido de “brincar com fogo”? Na seção 6 do cap. 15, onde encontramos a passagem citada, Norminha acende uma vela e guia o herói por uma escadaria escura no final da qual há uma janela por onde se vê Norma rodeada por várias pessoas: “No fim da escada, numa parede, aquela janela, pequena como um buraco, dava para o imenso salão, lá embaixo. Reconheci todo mundo em volta de Norma, ele, ela, aquele, eles dois, todos eles, todas elas.” Essas pessoas participam, como já vimos anteriormente, do sacrifício de Norma, que morre mas sempre volta à vida.

Por fim, há a passagem da p. 162 (seção 30, cap. 31), em que ocorre o suicídio de Norminha, um suicídio também de caráter ritualístico, como parece demonstrar o “círculo no tapete” desenhado com a gasolina. Novamente, Norminha “tem fogo” e esse fogo, que para o herói serviria apenas para acender um cigarro, acaba se transformando na causa da morte de Norminha e em mais uma fuga espetacular do herói, que salta do segundo andar para se salvar do incêndio (incêndio que já estaria prenunciado pelo “cheiro de queimado”, como observamos anteriormente, outro dos *temas recorrentes*): “Só que a essas alturas eu já era um mestre na arte de saltar de precipício, cair de pé e sair correndo como um alucinado²⁰⁸ desses lugares perigosos que o acaso coloca em nosso caminho” (p. 162).

Com este trecho, termina a seção 30 e logo nas primeiras linhas da seção 31 do cap. 31, último do livro, lemos: “Quando acordei, meu primeiro pensamento foi para o velho Propp, que eu tinha deixado dormindo no sofá do consultório, a noite anterior” (p. 162). O herói acorda. E com o que ele sonhava? Com a morte de Norminha? A “noite anterior” a que o narrador se refere é aquela em que o herói e Propp ficaram bebendo num bar e na

²⁰⁸ O herói sem(a)-luz(lucinado).

qual o herói acaba levando Propp para o consultório, deitando-o no sofá: “Lá ficou no sofá do consultório, onde caiu dormindo, assim que o larguei” (p. 160). Logo depois, o herói fica observando o professor, passa a mão nos seus “raros cabelos” e diz: “— Adeus, meu velho. Foi uma aventura e tanto” (p. 160). Por que esse tom de despedida? O narrador estaria sugerindo algo para nós, leitores?

Na manhã seguinte, como vimos, o herói liga para o consultório de Propp, mas este não atende a ligação. O herói vai às pressas até o endereço do professor e, chegando lá, vê Propp morto: “Cheguei, empurrei a porta e lá estava ele, sentado na mesa, com a cabeça desabada dentro de uma mancha vermelha, um sangue enorme que escorria da mesa e continuava no chão” (p. 162).

Ao sabermos do suicídio do professor, aquele tom de despedida ganha, afinal, um sentido. Em um livro tão explicitamente metalinguístico, o adeus do herói ao seu velho mestre sugere que, se o herói não tinha como prever a morte de Propp, o narrador não só sabia, é óbvio, dessa morte como quis, sub-repticiamente, antecipá-la a seus leitores.

Sabedoria

Para encerrar nossa análise dos *temas recorrentes*, vamos abordar certamente o mais importante deles, o tema “sabedoria”.

Logo na primeira linha do romance, lemos: “Aos 18 anos, pensei ter atingido a sabedoria” (p. 9). Ao invés da sabedoria, o que o herói conseguiu aos 18 anos foi ser obrigado a casar com a moça desvirginada por ele: “A lei falou mais forte. E tive que me casar, prematuro como uma ejaculação precoce” (p. 9). O herói é apresentado ao leitor como um sujeito imaturo e oprimido pela lei.

A segunda ocorrência do tema “sabedoria” encontramos logo a seguir, quando o herói encontra a Norma da festa: “Isso lá é jeito de chegar numa dona, conversar com uma senhora, hein, seu isso e aquilo, que pensou ter atingido a sabedoria?” (p. 11). Conforme observamos anteriormente, Leminski faz uso de trechos praticamente idênticos, como o da p. 9 e este, da p. 11: “pensei ter atingido a sabedoria”; “pensou ter atingido a sabedoria”.

Na p. 12, o tema “sabedoria” surge associado a Norma, a da festa: “Ela irresistível como uma página de papel em branco. Quem sabe a sabedoria, quem sabe, alguma outra coisa” (p. 12). Por que Norma poderia representar a “sabedoria” para o herói? O leitor de *Agora é que são elas* perceberá que o relacionamento do herói com as três Normas dará

a ele, se não a tão desejada sabedoria, pelo menos uma experiência de vida que ele ainda não possuía.

O tema “sabedoria” volta a aparecer na p. 14: “Ah, por quês?, como atingir a sabedoria sem vocês, porquês, por quês, porquês, diabólica máquina das causas e efeitos” (p. 14). Neste trecho, o interessante é a ocorrência da palavra “diabólica” associada a “porquê” (causa, razão, motivo) num romance em que a palavra “diabo” aparece sete vezes (ver pp. 53, 90, 95, 109, 115, 153, 154) e no qual o “inferno” é um símbolo tão importante²⁰⁹.

Além dessas ocorrências já mencionadas do tema “sabedoria”, ainda há mais de uma dezena de referências àquele *tema recorrente*. Algumas dessas ocorrências nos parecem muito importantes para a compreensão do romance, outras são apenas curiosas ou engraçadas, como as citadas a seguir:

Daqui para diante, só as florestas, os desertos, os pantanais e os céus da sabedoria (p. 16).

Vejam bem, quando digo *sabedoria*, não estou querendo dizer saber *como as coisas funcionam* (p. 39).

Só então comecei a entender. Não era ainda a sabedoria. Mas já era alguma coisa (p. 41).

— Coisa de velho. Sabedoria é coisa de velho, tesouro (p. 48).

Nesse momento, o cheiro de coisa queimada, e senti como é duro o caminho até lá, até a sabedoria, se é que essa porra existe (p. 72).

Belo começo para um candidato à sabedoria, nem sabia como conseguir o que os galos, os antílopes e até os polvos conseguem sem maiores histórias (p. 97).

E, quando visse, ia querer e ia ganhar, e ia ganhar Norma, porque o caminho para o coração das mulheres entra por baixo, isso nem precisava ter atingido a sabedoria para perceber (p. 105).

Um rapaz a caminho da sabedoria, como eu, tinha que ficar atento aos mínimos detalhes. Às vezes me parecia tão difícil quanto amar *duas mulheres* ao mesmo tempo (p. 122).

Ia passar da defesa para o ataque, estava para atingir alguma coisa muito maior que a sabedoria (p. 146).

²⁰⁹ As duas principais ocorrências do termo “inferno” encontram-se na p. 12, logo no início do romance, e na última página: “De normas, vocês sabem, o inferno está cheio” (p. 12); “Eu não quero a vida eterna, professor. EU QUERO O INFERNO” (p. 163).

Jamais suspeitei instintos bélicos naquele velhinho judeu, cuja vida parecia toda dedicada à plácida busca da sabedoria e da saúde (p. 153).

Pedi mais um conhaque, peguei a mão de Norma, e fiquei olhando pra ela pensando se não era melhor pedir uma felicidade em vez da sabedoria. Dizem que, nesses casos, os garçons atendem mais depressa (p. 156).

Por sua vez, duas passagens do romance em que ocorre o tema “sabedoria” parecem esclarecer muito do que é o herói e sua relação com o Pai-Propp:

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. 66).

Nosso primeiro encontro, ele me disse, o que você quer? Eu respondi, atingir a sabedoria, é claro. E ele me disse, o que é que você entende por isso? Eu respondi, e o senhor acha que, se eu soubesse, ia estar aqui perguntando? (p. 71).

A passagem da p. 66 já foi mencionada por nós algumas páginas atrás, quando falamos do “incesto” que seria cometido pelo herói ao fazer sexo com a filha de Propp, seu pai simbólico. Esse trecho também demonstra a opressão que Propp exerce sobre o herói, que, ao chamar Propp de “papai” e dizer “Juro que não faço mais!”, se comporta como uma criança diante do pai opressor.

Curiosamente, a passagem da p. 71 mostra o herói menos temeroso diante de Propp. Na verdade, a sua resposta, irônica e debochada, é até afrontosa. Essa posição pouco respeitosa do herói diante de Propp encontramos também nas pp. 114-115, quando o herói e o professor conversavam no consultório e este, num determinado momento, começou a chorar no colo do herói: “Nessas alturas, o professor, comovido, já estava deitado no meu colo, soluçando, e eu fiquei alisando seus poucos cabelos brancos [...]” (p. 114). Depois de alguns instantes tentando consolar seu analista, diz, rispidamente, o herói: “— Qual é, cara? Vai ficar nessa a noite toda? Pensando o quê? Que meu colo é banco de praça?” (p. 115).

Conforme observamos, o herói tem um comportamento ambíguo diante de Propp. Às vezes, submete-se como uma criança à opressão do Pai, outras vezes, trata seu analista com a sem-cerimônia de um sujeito atrevido e abusado.

Mas, afinal, nosso herói alcançou a sabedoria? Uma coisa é certa: ele não alcançou a felicidade, apesar de, como ele mesmo disse, às vezes ser “melhor pedir uma felicidade

em vez da sabedoria. Dizem que, nesses casos, os garçons atendem mais depressa” (p. 156).

Ao parodiar a obra proppiana, Paulo Leminski elabora o seu “canto paralelo”²¹⁰ e cria um “duplo destronante” que, ao mesmo tempo, promove um elogio à obra-referência e brinca com ela, retirando-lhe todo o caráter de autoridade e fixidez. Em suma, a paródia, em *Agora é que são elas*, pode funcionar como uma estratégia de resistência contra as normas, contra as leis, sejam elas jurídicas ou literárias. Sendo assim, o uso da paródia mostra-se também como uma maneira de confirmar o “desejo de liberdade” como uma relevante força motriz da obra leminskiana.

²¹⁰ Afirma Haroldo de Campos, numa longa nota de rodapé, em seu livro *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*: “Utilizei este conceito etimológico de *paródia* (do gr. *pará*, junto, ao lado de; *odé*, ode, canto) em minha introdução crítica (1966) a Oswald de Andrade - trechos escolhidos, R. Janeiro, Agir, ‘Nossos Clássicos’, 1967. Escrevi então: ‘Um dos principais recursos, no *Miramar*, é a *paródia* (da qual se valeram também Joyce e Thomas Mann, as duas grandes admirações de Oswald de Andrade no romance moderno). Paródia que não deve ser necessariamente entendida no sentido de imitação burlesca, mas inclusive na sua acepção etimológica de *canto paralelo*’” (CAMPOS, 1981, p. 73). Alfredo Bosi também fala em “canto paralelo” ao referir-se à paródia: “E a paródia, ‘canto paralelo’, só se faz possível quando uma formação literária e um gosto outrora sólidos, entram em crise, isto é, sobrevivem apesar do cotidiano, sobrevivem como disfarce, véu ideológico” (BOSI, 1983, p. 164).

CAPÍTULO III - *Agora é que são elas*, o AI-5 e o desejo de liberdade

Nas considerações finais de sua dissertação de mestrado, intitulada *A intertextualidade pós-moderna de Agora é que são elas*, Cláudio José de Almeida Mello define a temática da obra leminskiana como sendo “a desconstrução da lógica”. E, mais adiante, afirma: “No fundo, portanto, o que a temática de *Agora é que são elas* faz é uma problematização da relação do homem com o mundo” (MELLO, 2001, p. 162). Quanto à “desconstrução da lógica”, acreditamos que isso realmente ocorra no livro, mas nos parece que a verdadeira temática da obra é a ridicularização de todas as formas de opressão (as leis, as normas, a autoridade do “Pai” etc.). E concordamos com Mello a respeito da “problematização da relação do homem com o mundo” efetuada pelo livro de Paulo Leminski. Porém, que mundo seria esse? Haveria alguma particularidade nesse mundo que levou o poeta curitibano a essa “problematização”? Na pesquisa de Mello, esse mundo não é caracterizado. Aliás, em toda a dissertação, não é citado sequer um autor contemporâneo de Leminski ou qualquer referência ao contexto histórico em que foi publicado o livro.

Neste capítulo, objetivamos localizar a obra de Paulo Leminski dentro do universo da literatura brasileira a que chamamos aqui de “pós-1979”, ou seja, o período compreendido entre a extinção do AI-5 (decretada em 31 de dezembro de 1978²¹¹) e 1985, ano em que o Brasil finalmente viu-se livre de uma ditadura que já durava 21 anos.

Contudo, antes de começarmos a tratar da literatura “pós-1979”, façamos um pequeno percurso pela literatura brasileira produzida entre 1969 e 1978, período em que vigorou o famigerado AI-5²¹².

1 - Entre a derrota e a abertura

Falamos aqui em “derrota” e “abertura” motivados pelo crítico Renato Franco (1998) que, em sua obra *Itinerário político do romance pós-64: A festa*, dividiu o

²¹¹ “No dia 31 de dezembro de 1978, o *Jornal do Brasil* estampava numa manchete: ‘Regime do AI-5 termina à meia-noite de hoje’. Muita gente surpreendeu-se, inclusive Ulysses Guimarães. O mais duradouro instrumento ditatorial da história brasileira extinguiu-se dez anos e dezoito dias depois de sua edição” (GASPARI, 2016, p. 127).

²¹² Comentando os prejuízos que a censura produziu nos fruidores brasileiros de arte e cultura, especialmente no jovem, que se tornava “um cidadão de pensamentos e sensações amputados, mal-informado quanto a problemas estéticos, sociais, políticos e econômicos”, Silviano Santiago, em seu artigo “Repressão e censura no campo das artes na década de 70”, afirma: “Essa é a geração que teremos pelos anos 80 afora e que Luciano Martins, em recente artigo, batizou de ‘geração AI-5’” (SANTIAGO, 1982, p. 52).

chamado “romance pós-64” em três partes: 1º Movimento - literatura e política (1964-1969); 2º Movimento - o romance da cultura da derrota (1969-1974); e 3º Movimento - o romance na época da abertura (1975-1979).

Nesta seção do nosso trabalho, trataremos, como dissemos anteriormente, do período que vai de 1969 a 1978 (que abrangeria os 2º e 3º movimentos definidos por Renato Franco), ou seja, aquele momento da história brasileira em que vigorou o AI-5, apontando algumas das características da literatura nacional da época e algumas das suas principais tendências literárias. Percorreremos a década de 1970 com o intuito de apresentar uma breve mostra da produção literária que antecedeu e que certamente influenciou sobremaneira a literatura praticada nos anos “pós-1979”²¹³.

1.1 - O bar, a loucura e a marginalidade

Renato Franco, no livro já mencionado, fala de uma tendência literária que ele denominou “romance da cultura da derrota”, caracterizada pela criação de obras cujos personagens eram ambientados em bares e perambulavam pela vida noturna²¹⁴. Segundo Franco, esses boêmios demonstravam a “convicção de que a resistência armada ao regime militar e a adesão, por grande parte da esquerda, à guerrilha ou estavam destinadas ao massacre ou eram politicamente inconsequentes” (FRANCO, 1998, p. 73). Em meio ao “sufoco” dos tempos de AI-5, tanto o engajamento político²¹⁵, quanto a literatura²¹⁶

²¹³ Segundo Paulo Andrade: “Affonso Romano de Sant’Anna observa que, após o ‘carnaval’ (os anos festivos e criativos da década de 60), veio a ‘quaresma’ (os anos 70), provocada pelo AI-5 e a falência dos movimentos políticos. Por ser um período conturbado, Sant’Anna considera ser impossível assinalar como se deu a passagem da ‘alegria do carnaval’ para a ‘quaresma’, momento em que se perde a euforia e nasce um novo conceito de *curtição* – o *underground*” (ANDRADE, 2002, p. 151).

²¹⁴ Renato Franco cita quatro obras significativas dessa tendência literária: “Dentre esses, merecem destaque – mais por seus defeitos do que por suas virtudes, os quais são cicatrizes da época no corpo dos textos – ao menos três publicados em 1971: *Combati o bom combate* de Ari Quintella, *Os Novos* de Luiz Vilela e *Bar Don Juan* de Antonio Callado, além de *Cidade calabouço* de Rui Mourão, publicado em 1973” (FRANCO, 1998, p. 73).

²¹⁵ Sobre o desmantelamento dos grupos guerrilheiros que combateram a ditadura militar, afirma Elio Gaspari: “A destruição das organizações armadas começou em julho de 1969, a partir da centralização das atividades de polícia política dentro do Exército. (...) No final de 1970 estavam desestruturadas todas as organizações que algum dia chegaram a ter mais de cem militantes. (...) Entre 1964 e 1968 foram 308 denúncias de torturas apresentadas por presos políticos às cortes militares. (...) Em apenas cinco meses, de setembro de 1969 a janeiro de 1970, foram estourados 66 aparelhos, encarceradas 320 pessoas e apreendidas mais de trezentas armas” (GASPARI, 2002, pp. 159-160).

²¹⁶ Um romance que não pode ser classificado como “romance da cultura da derrota”, mas que toca no tema da inutilidade da literatura é *A festa*, de Ivan Ângelo, publicado em 1976. Lemos no primeiro parágrafo do capítulo “Antes da festa”: “(Anotação do escritor: / Escrever o que nesta terra de merda? Tudo que eu começo a escrever me parece um erro, como se estivesse fugindo do assunto. Que assunto? Merda! E quem disse que isso é responsabilidade minha? Por que não escrever um romance policial ou um balé-revista infantil?)” (ÂNGELO, s/d, p. 101).

pareciam não fazer qualquer sentido. Ao comentar o livro *Os novos*, de Luis Vilela, afirma Renato Franco (1998, p. 81):

Acusam-se [os jovens personagens do romance] pela impotência política, a qual afeta suas experiências culturais, quase todos nutrem ambições e projetos, alguns anunciam estar escrevendo contos ou romances que, entretanto, não são escritos. Um dos motivos centrais da impotência é o sentimento de que escrever é inútil, de que a literatura não implica nenhuma consequência.

Em contraposição a essa “cultura da derrota”, em que a desesperança inebriava os notívagos frequentadores de bares, citemos um poema leminskiano, escrito provavelmente no final dos anos 1970, que também tem o bar como cenário:

pariso
novayorquizo
moscoviteio
sem sair do bar

só não levanto e vou embora
porque tem países
que eu nem chego a Madagascar

(LEMINSKI, 2013, p. 105)

Paulo Leminski era um frequentador assíduo de bares, especialmente os de Curitiba, e pode ter sido num dos bares da capital paranaense que ele escreveu esse poema carregado de ironia, que em nada lembra a melancolia da “cultura da derrota”. O mundo todo está ao alcance da imaginação do eu-lírico, que, ao transformar os nomes de algumas das principais cidades do planeta em verbo (“pariso”, “novayorquizo”, “moscoviteio”), acaba por tornar essas cidades algo íntimo dele, tão íntimo como um copo sobre uma mesa de bar. Jogar com o nome das cidades é como viver dentro delas, apesar da enorme distância entre o sujeito lírico e aqueles afastados pontos no mapa.

Por outro lado, podemos nos perguntar: por que “pariso”, “novayorquizo” e “moscoviteio” e não *buenosairizo*, *pequinizo* e *lisboeteio* (para usar cidades importantes mas que não figuravam, na época em que o poema foi escrito, entre as grandes potências econômicas e políticas)? Seria um sinal de “provincianismo” do poeta brasileiro (na periferia do capitalismo mundial) e curitibano (na periferia da vida política e econômica do país)? Não há nada no poema que exija o uso do nome daquelas três cidades. E, portanto, quaisquer outras cidades poderiam ser mencionadas. Então, por que a escolha

especificamente daquelas três? Seria um desejo – inconsciente, talvez –, de estar no centro do mundo, de fazer parte dos grandes acontecimentos e não estar ali, no bar de uma cidade provinciana, vendo passar a “vida besta” drummondiana ante seus olhos²¹⁷?

Em carta a Régis Bonvicino, escreve Leminski sobre Curitiba:

tudo de vento em popa/ nesta cidade simbolista/ quieta/ caipira/
metrópole tímida/ terra de bares e longas encucações/ fria/ com poentes
longos como agonias/ não brasileira/ de gente que não é pobre nem rica/
média/ mediana/ medíocre” (LEMINSKI, 1992, p. 125).

Em outra carta, Leminski faz um desabafo ao amigo poeta:

há anos/ levo uma luta sem tréguas/ livre atirador sem companheiros/
nesta curitiba de contistas/ sei que estou sujeito a todos os riscos/ o
provincianismo/ a loucura inconsequente/ a queda do rigor/ o
eruditismo livresco/ talvez o catatau seja um tanto isso daí”
(LEMINSKI, 1992, p. 24).

Percebe-se, na passagem transcrita, o receio do “provincianismo” de um poeta que vivia, segundo ele, sem interlocutores e, conseqüentemente, sem a possibilidade de um diálogo mais elevado e mais crítico, ficando ele “sujeito a todos os riscos”. Essa relação conflituosa com sua cidade se deu desde muito cedo, como demonstra esse trecho de uma entrevista de 1967:

— Curitiba é a capital do segundo Estado da Federação em potencial econômico, mas sob o ponto de vista cultural é uma aldeia. O intelectual curitibano típico é um aventureiro que passeia de galochas entre a literatura, o cinema e a música, sem se preocupar com a especialização. O que está superado na Europa ou no Rio e São Paulo, passa aqui como vanguarda. Falta de curiosidade, falta de dedicação, falta de fé, de radicalidade (*apud* VAZ, 2001, p. 91).

A despeito de sua posição crítica em relação à sua cidade, Leminski escreveu este belíssimo poema sobre Curitiba:

CURITIBAS

²¹⁷ Comentando o provincianismo em José Paulo Paes e em Drummond, afirma Davi Arrigucci Jr.: “(...) na província só se vê de perto, em singular miopia, a figuração imaginária e difusa do distante, apalpável quando muito nas miudezas vizinhas, as únicas ao alcance da mão. (...) Ali [na província] a vida privada e a pública se confrontam todo dia na rua, no mercado, na igreja, nos bares. O íntimo está sempre exposto, de modo que o cotidiano na província é um pouco teatro e tribunal, e, claro também, involuntário testemunho” (ARRIGUCCI JR., 1999, p. 202).

Conheço esta cidade
como a palma da minha pica.
Sei onde o palácio
sei onde a fonte fica,

Só não sei da saudade
a fina flor que fabrica.
Ser, eu sei. Quem sabe,
esta cidade me significa.

(LEMINSKI, 2013, p. 250)

Ainda tendo como objeto de reflexão a cidade de Curitiba, podemos mencionar os artigos “Sem sexo, neca de criação” (LEMINSKI, 2011, pp. 111-118) e “Culturitiba” (2011, pp. 163-166), ambos publicados originalmente no livro *Anseios críticos*, de 1986.

Voltando aos autores da “cultura da derrota”, o período em que eles surgiram, com seus personagens boêmios e desesperançados do futuro, é denominado, por alguns críticos, como Heloísa Buarque de Hollanda, de “pós-tropicalista”²¹⁸. Neste período, surge a tendência da “experiência da loucura”, assim descrita pela crítica carioca:

E a experiência da loucura não é apenas uma atitude “literária” como foi por tanto tempo na nossa história da literatura. Nesse momento, a partir da radicalização do uso de tóxicos e da exacerbação das experiências sensoriais e emocionais, vimos um sem-número de casos de internamento, desintegrações e até suicídios, bem pouco literários (HOLLANDA, 1980, p. 69).

Portanto, de um lado, temos o boêmio desesperançado e embriagado; do outro, o louco com tendência suicida²¹⁹. Ambos os personagens encarnavam a situação de impossibilidade de resistência à opressão ditatorial. Diante da força bruta e da violência institucionais²²⁰ que limitavam os horizontes de toda uma geração, parecia restar apenas a embriaguez do álcool e da loucura.

²¹⁸ A tendência “pós-tropicalista” é assim definida por Hollanda (1980, p. 56): “O fragmento, o mundo espedaçado e a descontinuidade marcam definitivamente a produção cultural e a experiência de vida tanto dos integrantes do movimento tropicalista, quanto daqueles que nos anos imediatamente seguintes aprofundam essa tendência, num momento que, por conveniência expositiva, chamaremos de pós-tropicalismo (fins dos anos 60, princípios dos anos 70).”

²¹⁹ Comentando esse período, observa Davi Arrigucci Jr., em “Jornal, realismo, alegoria”: “Se der um balanço nos temas, você tem índices diretos da coisa: divisão da personalidade, loucura, suicídio, tortura, degradações de várias espécies” (ARRIGUCCI, JR., 1999, p. 98).

²²⁰ Afirma Silviano Santiago: “A descoberta assustada e indignada da violência do poder é a principal característica temática da literatura brasileira pós-64” (SANTIAGO, 1989, p. 16).

Uma das manifestações artísticas mais importantes e mais influentes da década de 1970 foi, sem dúvida, a canção popular. Nesse período, surgiram compositores como o “maldito” Sérgio Sampaio. Este, em homenagem a seu amigo Torquato Neto (que se suicidara em 1972), compôs a canção “Que loucura”, gravada no disco *Tem que acontecer*, de 1976:

Fui internado ontem
Na cabine cento e três
Do hospício do Engenho de Dentro
Só comigo tinham dez

Estou doente do peito
Eu tô doente do coração
A minha cama já virou leito
Disseram que eu perdi a razão

Tô maluco da ideia
Guiando carro na contramão
Saí do palco e fui pra plateia
Saí da sala e fui pro porão

Na letra, observam-se a referência ao hospício²²¹ onde Torquato foi internado (“Engenho de Dentro”), a linguagem coloquial (“Tô maluco da ideia”) típica dos anos 1970 e, no último verso, a menção ao “porão”. Este porão seria uma alusão aos “porões da ditadura”, onde se torturavam e matavam aqueles que se opunham ao regime militar?

E em 1977, Raul Seixas grava a canção “Maluco beleza”, em que se encontram versos como estes:

Enquanto você
Se esforça pra ser
Um sujeito normal
E fazer tudo igual
Eu do meu lado
Aprendendo a ser louco
Um maluco total
Na loucura real

²²¹ Sobre a representação do hospício na literatura brasileira pós-64, comenta Eloésio Paulo Reis: “No que se refere à representação da loucura, os três romances [*Confissões de Ralfo* de Sérgio Sant’Anna, *Quatro Olhos* de Renato Pompeu, e *Armadilha para Lamartine* de Carlos Sussekund] convergem na crítica da instituição manicomial e, portanto, numa adesão à idéia trágica da insanidade. Em dois deles, *Confissões de Ralfo* e *Quatro Olhos*, é bastante evidente a intenção alegórica pela qual o hospício é constituído como lugar fechado a funcionar como redução em escala da sociedade brasileira sob a ditadura militar” (REIS, 2012, p. 206).

Esse trecho da letra demonstra claramente uma postura contracultural de alguém que se opõe frontalmente ao bom burguês cumpridor de seus afazeres e obrigações (aquele “sujeito normal” que faz “tudo igual”) e que, *maluco beleza*, prefere aprender a ser louco, “um maluco total”.

O citado Sérgio Sampaio e outros compositores de música popular surgidos nos anos da contracultura, como Jards Macalé, Jorge Mautner, Luiz Melodia e Walter Franco, foram rotulados de “malditos” pela imprensa por não encontrarem espaço nas grandes gravadoras para as suas inovações estéticas. O crítico Frederico Coelho define assim o conceito de “maldito”:

E *maldito*, por fim, é o intelectual ou artista que, em busca da ‘grande obra’ ou da inovação formal constante, se isola do seu meio produtivo e de seus pares, não cedendo nem fazendo concessões ao mercado ou à estética dominante” (COELHO, 2010, p. 217).

Esse rótulo “maldito”, aliás, ajusta-se perfeitamente ao “espírito” daqueles dias em que se valorizava a figura do marginal, daquele que confrontava as normas estabelecidas pelos detentores dos poderes políticos e econômicos. Sobre o tema da marginalidade, afirma Hollanda (1980, p. 68):

A marginalidade é tomada não como saída alternativa, mas no sentido de ameaça ao sistema; ela é valorizada exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente. O uso de tóxicos, a bissexualidade, o comportamento descolonizado são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e, portanto, assumidos como contestação de caráter político.

E, quando se fala em marginalidade e loucura²²², deve-se necessariamente mencionar Waly Salomão e seu *Me segura qu’eu vou dar um troço*, de 1972, no qual encontramos os seguintes versos do poema “Huracan”: “O poeta carrega um estandarte escrito: **SOU SEMPRE DOIDO**” (SALOMÃO, 2014, p. 105). A respeito deste livro de 1972, comenta Waly:

²²² O tema da loucura também faz parte da poética do irmão de Waly, Jorge Salomão, que escreveu, no poema “Loucúria”, publicado na revista *Navilouca*, de 1974: “Loucura é o canal da lucidez/ Vértice do triângulo/ onde explodem as estruturas e sangüifica o ser.” Na mesma revista, declara Waly Salomão: “Mas eu não dou nenhuma importância a estas áreas culturais, porque as pessoas que me interessam são aquelas como o Rogério Duarte, que assumem integralmente a sua loucura, pessoas em constante mutação – como eu mesmo, que sou capitação de cargueiro, que sente como quem olha e pensa como quem anda.”

Meu primeiro texto teve de brotar numa situação de extrema dificuldade. Na época da ditadura, o mero porte de uma bagana de fumo dava cana. E eu acabei no Carandiru, em São Paulo, por uma bobeira, e lá dentro eu escrevi “Apontamentos no Pav. 2”. Não me senti vitimizado, de ver o sol nascer quadrado. Para mim, foi uma liberação da escritura (*apud* CÍCERO, 2007, p. 25).

No poema citado por Waly, “Apontamentos no Pav. Dois” (SALOMÃO, 2014, p. 15), a vida na cadeia é descrita com a linguagem dura do marginal:

Os bunda mole fazendo faxina trazendo água tomando porrada. O tarado da menina de 9 anos esbofeteado pelos tiras e pelos marginais e torturado na delegacia. (...) O menino babaca de óculos meio viado baleado roubando pneu de carro esbofeteado jogado de um lado pra outro do xadrez por não soltar o rabo. (...) O perigo total. O cu no ponto. Não abrir as pregas as coxas.

Verificamos, nos versos, a linguagem da violência tentando dar conta do horror, da tortura, do espancamento e do estupro (praticados tanto pelos presos como pela instituição prisional). Waly Salomão nos apresenta, sem meias-palavras, os personagens desse universo violento e brutal: os “bunda mole”, o “tarado”, os “tiras”, o menino “meio viado”, e tantos outros espalhados pelo longo poema. Em cada frase-cena, uma nova ação, um novo cenário, um novo personagem, como numa sequência cinematográfica. Não à toa, comenta Heloísa Buarque de Hollanda: “[*Me segura qu’eu vou dar um troço* é] Um livro de montagem, de flashes, uma tentativa de abrir frestas para o não-literário, para o jornal policial, a escuta de orelha, a transcrição de textos oficiais, a cópia e o plágio” (HOLLANDA, 1980, p. 78). A técnica da montagem, diga-se, foi um recurso estético muitíssimo utilizado pelos autores da década de 1970. Segundo Franco (1998), a montagem ajudaria o narrador “a relacionar, de maneira ágil, os acontecimentos do passado, do presente e os que previmos para o futuro” (p. 131). E a sensação de simultaneidade, “o estilhaçamento do narrador, a estética do fragmento”²²³ são prevalentes no poema de Waly Salomão: várias cenas sendo projetadas na nossa *tela-olho* ao mesmo tempo, proporcionando diversos ângulos de um mesmo fato, de uma mesma “realidade”. E ao mencionarmos “tela”, “ângulos” e “cenas”, lembramos do poema-frase “A memória é uma ilha de edição”, do livro *Lábia*, publicado em 1998 (SALOMÃO,

²²³ Sobre o livro *Me segura qu’eu vou dar um troço*, ver SÜSSEKIND, 1985, pp. 56-57 e SANTIAGO, 2000, pp. 128-145.

1998, pp. 272-273). A deusa Mnemosine é a grande estrela da cinepoesia de Waly Salomão.

Voltando ao tema da loucura, lembremos também de uma passagem do *Catatau* que, além de parodiar o racionalismo do “cogito ergo sum”, mostra Cartésio enlouquecendo em meio à selva recifense: “Brasília, enlouqueceste Cartésio? Sou louco logo sou” (p. 195). (Importante observar que, apesar de o *Catatau* ter sido publicado em 1975, sua elaboração iniciou-se em 1966. Portanto, o processo de escritura do romance atravessou todo o período dos “anos de chumbo”, sendo essa escritura claramente influenciada por aquele terrível momento histórico.)

Sobre o trecho supracitado, escrevemos em nossa dissertação de mestrado:

“Brasília”, nome latinizado do país, mas também nome da capital do poder. A Brasília catatauesca combina passado e presente, séc. XVII e séc. XX. Nela, Cartésio só poderia ser sendo louco. E como manter a sanidade na Brasília dos Atos Institucionais, da repressão e das torturas? (TOLEDO, 2014, p. 87).

Outro exemplo do tema da loucura na obra de Leminski encontramos no poema “dois loucos no bairro”, do livro *Polonaises*, publicado em 1980. Nesse poema, o eu-lírico leminskiano se sabe alguém diferente, alguém fora dos padrões “normais” de comportamento, segundo, é claro, as normas estabelecidas pela sociedade burguesa.

dois loucos no bairro

um passa os dias
chutando postes para ver se acendem

o outro as noites
apagando palavras
contra um papel em branco

todo bairro tem um louco
que o bairro trata bem
só falta mais um pouco
pra eu ser tratado também

(LEMINSKI, 2013, p. 73)

Aqui, um dos loucos é o poeta que passa as noites “apagando palavras/ contra um papel em branco”. A loucura da poesia, para Paulo Leminski, parece ser exatamente isso: conceber o impossível; apagar o que sequer existe; fazer do nada, signo.

Após a promulgação do AI-5, aparentemente a única saída seria “viajar” na *Stultifera Navis*²²⁴, “recusando as formas acadêmicas e institucionais da racionalidade” (HOLLANDA, 1980, p. 71) e se afastando da banal e opressiva realidade:

podem ficar com a realidade
esse baixo astral
em que tudo entra pelo cano

eu quero viver de verdade
eu fico com o cinema americano

(LEMINSKI, 2013, p. 200)

Este poema, já anteriormente mencionado, apesar de publicado em 1987, podemos observar nele algumas particularidades da estética “pós-tropicalista”, como o uso de gírias (“baixo astral” e “entra pelo cano”), a referência à cultura de massa (“cinema americano”) e, claro, o tema da fuga da vida cotidiana e do “mundo administrado”, sobre o qual falava Theodor Adorno. Segundo o poema, “viver de verdade” não é ter um emprego fixo, um lar e uma família, mas entregar-se ao universo mágico do cinema norte-americano²²⁵. Nesse aspecto, o caráter da poesia de Paulo Leminski poderia se assemelhar àquele dos contraculturais anos 1970 em que o “poeta é o grande batalhador: investe contra a ordem do cotidiano, contra os laços de família, a tradição religiosa, os pais culturais” (HOLLANDA, 1980, p. 76). É claro que não deixa de ter um sentido quixotesco essa visão do poeta como alguém que “investe contra” forças mais poderosas do que ele,

²²⁴ *Stultifera Navis* era o nome do “navio que na Idade Média circundava a costa recolhendo os idiotas da família, desgarrados e fora de ordem” (HOLLANDA, 1980, p. 73). E esse navio foi a inspiração para o nome da revista *Navilouca*: “*Navilouca*, a mais importante publicação de conjunto de pós-tropicalismo, organizada por Torquato Neto e Waly Sailormoon, reúne textos literários de Torquato e Waly, de Rogério Duarte, Duda Machado, Jorge Salomão, Hélio Oiticica, Luciana Figueiredo, Ivan Cardoso, Caetano Veloso e outros, entre poetas, artistas plásticos, músicos e cineastas, reforçando o caráter de multimeios dessa tendência” (1980, p. 71). Segundo Paulo Andrade: “Os artistas que figuram na revista *Navilouca* viraram a década trazendo maior radicalidade aos projetos estéticos experimentais dos anos 60, que haviam sido caracterizados como ‘metamorfose de todas as linguagens’, por Mário Pedrosa, em razão da rede de conexões na qual interagiam a linguagem do cinema, da literatura, da música e do teatro” (ANDRADE, 2002, p. 165).

²²⁵ Interessante observar que, no poema, “cinema americano” sugere imediatamente a ideia de narrativa aventuresca, do tipo “filme de *cowboy*” ou guerra interplanetária. Mas, como sabemos, se o cinema americano produziu as aventuras juvenis de Steven Spielberg e George Lucas, ele também deu ao mundo obras de alta complexidade artística, como as de Orson Welles e de Woody Allen.

batalhando em nome de um sonho que, no Brasil da década de 1970, acreditamos poder ser resumido em uma única palavra: liberdade. A ideia de liberdade é fundamental para compreendermos os anos 1970, anos em que a “barra pesava”. Afirmo Luiz Carlos Maciel, o guru da contracultura no Brasil:

Como a experiência concreta do real estabelecia a necessidade da liberdade individual, de que cada indivíduo vivesse sua própria liberdade, isso, naturalmente, para o sistema, para a sociedade organizada, para as regras estabelecidas, parece transgressão; é um desaforo” (*apud* ALMEIDA, 2007, p. 65).

Por outro lado, a valorização do cinema americano poderia também indicar a aceitação alienada, por parte do poeta, de um tipo de “americanização” da cultura nacional? Comenta Renato Franco (1998, p. 79):

Talvez não seja supérfluo afirmar que tal processo [a americanização da cultura] teve, como impulso decisivo, a decretação do AI-5 em 1968 e que a censura estatal, truculentamente imposta ao país no início dos anos 70, favoreceu-o de modo acentuado: afinal, ao pretender calar a voz da sociedade, é a cultura local que a ditadura militar deseja suprimir.

Antonio Candido, no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, analisa a influência da cultura americana sobre os “países subdesenvolvidos” e chama a atenção para o consumo alienado de certos produtos culturais:

É *normal*, por exemplo, que a imagem do herói de *far-west* se difunda, porque, independente dos juízos de valor, é um dos traços da cultura norte-americana incorporado à sensibilidade média do mundo contemporâneo. (...) Mas é *anormal* que tais imagens sirvam de veículo para inculcar nos públicos dos países subdesenvolvidos atitudes e idéias que os identifiquem aos interesses políticos e econômicos dos países onde foram elaboradas (CANDIDO, 2017, p. 175).

Será que Leminski poderia ser acusado, como fizeram com Carmen Miranda, de ter se arrepiado ouvindo uma cuíca? Não, absolutamente não nos parece que um poeta tão sofisticado (um “caipira ‘de luxo’”, como uma vez ele se definiu²²⁶) quanto o tradutor

²²⁶ No texto “Cenas de vanguarda explícita”, afirma Leminski (1992, p. 18): “Um hieróglifo egípcio pode estar muito mais cheio de sentido do que uma palavrinha qualquer borrifada em holograma, que pode não passar de uma mera exposição das possibilidades técnicas de uma nova ‘mídia’. Ficar basbaque com isso, pra mim, é coisa de caipira. Como poeta de vanguarda, eu, caipira ‘de luxo’, prefiro Homero. Lido em grego, é claro.”

de Petrônio, Alfred Jarry, James Joyce, entre outros, pudesse fazer um poema apenas laudatório à cultura americana. A não ser que aqueles versos sejam lidos sem se considerar a ironia que os organiza: “viver de verdade” não é factível no mundo contemporâneo do poeta (mundo da alienação, da opressão econômica e política), daí que a única alternativa possível seria a fuga para outro mundo, o mundo da fantasia²²⁷, e promover essa fuga não para escapar da “vida real”, mas para não abandonar o sonho e o desejo de inventar novos mundos.

Ainda sobre a relação de Leminski com a cultura americana, é interessante citar um poema que ficou muito conhecido ao ser musicado por Caetano Veloso²²⁸ no seu disco *Outras palavras*, de 1981:

de repente
me lembro do verde
da cor verde
a mais verde que existe
a cor mais alegre
a cor mais triste
o verde que vestes

²²⁷ Disse Paulo Leminski, em 1986, numa entrevista para Ademir Assunção (1986, pp. 14-15): “Eu acho esse negócio de realismo uma vida seca. Estou interessado na insurreição da fantasia.” Essa declaração de Leminski é claramente uma crítica jocosa à estética realista por meio da alusão ao romance *Vidas secas*. Contudo, apesar da menção a Graciliano Ramos, acreditamos que a crítica de Leminski não recaia exatamente sobre o realismo – que, como ele fazia questão de enfatizar, não é “sinônimo de naturalismo” (LEMINSKI, 2011, p. 103) – mas, sim, sobre a estética “jorno/naturalista”, conforme lemos no artigo “Forma é poder”: “O apogeu do naturalismo (Europa, segunda metade do século XIX) coincide com a explosão do jornalismo./ O discurso jorno/naturalista representa o triunfo da razão branca e burguesa: o discurso naturalista é a projeção do naturalismo na literatura” (2011, p. 101). Continua Leminski: “O discurso jorno/naturalista é o discurso do Poder” (2011, p. 102). E acrescenta: “O naturalismo é incompatível com o experimento. Com a linguagem inovadora” (2011, p. 103). Entendemos que essa “linguagem inovadora” estaria associada ao que Paulo Leminski entendia como “fantasia”, ou seja, a possibilidade de invenção de novas formas de representação da realidade.

²²⁸ No seu livro *Verdade tropical*, Caetano Veloso narra, no capítulo inicial, “Elvis e Marilyn”, as suas impressões da cultura americana e como ela influenciava os jovens de Santo Amaro, cidade natal do compositor: “Costumo dizer que, se dependesse de mim, Elvis Presley e Marilyn Monroe nunca teriam se tornado estrelas. Fui eu, no entanto, o primeiro a mencionar – não sem que isso representasse um certo escândalo – a Coca-Cola numa letra de música no Brasil. Na segunda metade dos anos 50, em Santo Amaro, eram muito poucos os meninos e meninas que se sentiam fascinados pela vida americana da era do rock’n’roll e tentavam imitar suas aparências” (VELOSO, 1997, p. 23). Sobre a Coca-Cola, Caetano Veloso revela, em seu texto “Diferentemente dos americanos do norte”: “A primeira Coca-Cola da música popular brasileira, a de ‘Alegria, alegria’, passou por caminhos semelhantes: eu detestava Coca-Cola e continuei detestando Coca-Cola até bastante tempo depois de ter incluído seu nome na famosa canção (...). Mas foi considerando o valor simbólico da Coca-Cola, que para nós queria dizer século XX e também hegemonia da cultura de massas americana (o que não deixava de ter seu teor de humilhação para nós), que a incluí, um pouco à maneira dos artistas plásticos pop, na letra da canção (...)” (VELOSO, 2005, pp. 51-52). Sobre a canção “Alegria, Alegria”, afirma Augusto de Campos: “*Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso, parece-me assumir, neste momento [1967], uma importância semelhante a *Desafinado* [de Newton Mendonça e Tom Jobim, e interpretada por João Gilberto], como expressão de uma tomada de posição crítica em face dos rumos da música popular brasileira” (CAMPOS, 1974, p. 151).

o verde que vestiste
o dia em que te vi
o dia em que me viste

de repente
vendi meus filhos
a uma família americana
eles têm carro
eles têm grana
eles têm casa
a grama é bacana
só assim eles podem voltar
e pegar um sol em Copacabana

(LEMINSKI, 2013, p. 100)

A despeito de não ter um título, esse poema, ao virar letra de música, ganhou o nome de “Verdura”²²⁹ e, segundo Leminski, a canção foi censurada pelo governo militar²³⁰. De acordo com Rodrigo Garcia Lopes, “Verdura” possui uma história que é revelada pela companheira de Paulo Leminski, Alice Ruiz. Declara a poeta que estava vestindo verde quando Leminski a conheceu (“o verde que vestes/ o verde que vestiste/ o dia em que te vi/ o dia em que me viste”), o que motivou a criação da primeira estrofe. Alice diz que Leminski ficou repetindo a primeira estrofe até que ela “comentou uma notícia do jornal sobre crianças nordestinas que, por conta da fome e da miséria, estavam sendo comercializadas pelos pais para famílias norte-americanas” (LOPES, 2018, p. 81). Isso bastou para Leminski completar a canção: “de repente/ vendi meus filhos/ a uma família americana etc.”.

²²⁹ Caetano Veloso, em texto publicado na quarta capa da primeira edição de *Caprichos & relaxos*, diz sobre “Verdura”: “‘Verdura’ é um sonho. É genial. É um haikai da formação cultural brasileira” (*apud* LEMINSKI, 2013, p. 396). E o compositor baiano, no texto “Cartas de Paulo Leminski”, que serviu de apresentação ao livro *Uma carta uma brasa através*, afirma: “(...) o orgulho de ter visto na canção “Verdura” um luminoso exemplo de superação dos dilemas que ele se colocava a respeito de comunicação e rigor, superelite e supervárzea, poema e canção” (VELOSO, 2005, p. 286). Caetano, quando fala em “supervárzea”, certamente se refere ao poema de Leminski, publicado em *Caprichos & relaxos*, que diz: “quero a vitória/ do time de várzea// valente// covarde// a derrota do campeão// 5 X 0/ em seu próprio chão// circo/ dentro/ do pão” (LEMINSKI, 2013, p. 99). Curiosamente, a alusão que o poema faz à expressão “pão e circo” nos remete ao disco inaugurador da Tropicália chamado *Tropicália ou Panis et Circensis* (a forma latina correta seria “panem et circenses”). Sobre esse título, comenta Celso Favaretto: “O título – *Tropicália ou Panis et Circensis*, em latim macarrônico, apresenta as mesmas cores [as cores nacionais do Brasil]. É curioso que no selo do disco a música-título vem grafada de modo diferente – *Panis et Circenses* [sic] – simples descuido ou aplicação da oswaldiana ‘contribuição milionária de todos os erros?’” (FAVARETTO, 1996, p. 72). Ainda sobre “Verdura”, ver “*Caprichos & relaxos*: um livro de poeta”, de Fabiano Calixto (*apud* DICK, 2004, p. 135). Ver também TOLEDO, 2014, p. 19 e MARQUES, 2001, p. 48.

²³⁰ Em carta de 13/04/1978, endereçada a Régis Bonvicino, diz Leminski: “censura vetou ‘verdura’, única das minhas/ nossas canções q/ engatou” (LEMINSKI, 1992, p. 59). Em nota, Régis Bonvicino esclarece: “A letra [de ‘Verdura’] foi vetada pela censura do Governo Militar em 1978, quando o grupo ‘Chave’ tentava cantá-la num de seus shows” (*apud* LEMINSKI, 1992, p. 148).

Se alguns se entregaram à desesperança e ao álcool, e outros foram levados à loucura e às drogas²³¹, houve também aqueles que misturaram atitude transgressiva com alegria e “desbunde”. Estes últimos foram chamados de *poetas marginais*.

1.2 – Poesia, vida e sociedade alternativas

Outra tendência literária que teve muita força nos inícios dos contraculturais anos 1970 foi a chamada “poesia marginal”²³², que buscava mesclar *poesia e vida* utilizando-se de uma linguagem que emulava o falar cotidiano e se inspirava livremente no “poema-piada” modernista²³³, mas sem nenhum compromisso com os cânones literários, como explica Hollanda (1980, p. 98):

Nos textos, uma linguagem que traz a marca da experiência imediata de vida dos poetas, em registros às vezes ambíguos e irônicos e revelando quase sempre um sentido crítico independente de comprometimentos programáticos. O registro do cotidiano quase em estado bruto informa os poemas e, mais que um procedimento literário inovador, revela os traços de um novo tipo de relação com a literatura, agora quase confundida com a vida. São os já famosos “poemas marginais”.

²³¹ No capítulo “Narciso em férias”, de *Verdade Tropical*, Caetano Veloso relata sua passagem pela prisão e sua experiência com o enlouquecimento e o uso de drogas naqueles anos imediatamente posteriores ao AI-5: “Depois que saímos da cadeia, começamos a nos habituar com as notícias de amigos que eram levados de prisões para sanatórios ou vice-versa. Acompanhamos diversos processos de enlouquecimento e, como já contei, afastei-me definitivamente das drogas: escapara da loucura por um triz (fora salvo por meu pai, como contarei), não tinha condições de correr o risco” (VELOSO, 1997, p. 363).

²³² Leila Miccolis, no livro *Do poder ao poder*, divide a poesia marginal em dois períodos: de 1964 a 1974 e de 1975 em diante. Segundo a autora: “Até 1974, a poesia independente/marginal tem como principais características: a impulsividade, o retorno à oralidade, a distribuição mão a mão e os correios, a seu serviço” (MICCOLIS, 1987, p. 36). Por sua vez, o segundo momento da poesia marginal se caracteriza por uma maior “conscientização” por parte dos autores: “os poetas começaram a avaliar sua força, e a tentar organizar uma ação mais coletiva, sem sufocar as manifestações isoladas” (1987, p. 41). E complementa: “O fazer poético não ensaja só o ato de escrever, mas também o de compreender o que se escreve” (1987, p. 41).

²³³ Paulo Henriques Britto afirma em seu artigo “É possível transgredir no momento poético atual?": “Recorrendo ao poema-piada do primeiro modernismo e ao verso livre longo e frouxo dos *beats* norte-americanos, precursores da contracultura sessentista, os poetas da geração mimeógrafo reafirmaram valores como liberdade e subjetividade, contrapondo-se ao rigor construtivista e objetivista dos concretos” (*apud* ALMEIDA, 2007, p. 45). Sobre a influência do modernismo de 22, Carlos Alberto Messeder Pereira tem uma opinião diversa da maioria dos críticos e afirma que “esta aproximação imediata [da poesia marginal com a poesia modernista] é não apenas simplificadora como também enganosa. Tal afirmação, na verdade, desempenha um papel muito mais legitimador desta produção poética mais recente do que explicativo” (*apud* MICCOLIS, 1987, p. 99).

No momento em que as manifestações culturais como a música popular, o teatro e o cinema sofriam mais terrivelmente a repressão da censura²³⁴, e o mercado editorial brasileiro começava a parecer mais fechado para os novos escritores²³⁵, alguns jovens poetas, estimulados pelo Modernismo de 22, pelo tropicalismo e pela contracultura²³⁶, passaram a fazer uma poesia que falava diretamente para a sensibilidade de seus pares: os jovens leitores das áreas urbanas do país²³⁷. Cacaso, Chacal, Chico Alvim, entre outros, levaram a linguagem das ruas para dentro do poema, criando, entre este e o jovem leitor, uma imediata identificação, uma “cumplicidade”²³⁸. Num seminário, realizado em 1985, sobre “A poesia brasileira hoje”, afirmou, em tom de reprovação, Raúl Antelo (1990, p. 73):

²³⁴ A censura do governo ditatorial, como observa Renato Ortiz, era, além de estúpida e violenta, também “seletiva”: “Durante o período 64-80 a censura não se define tanto pelo veto a todo e qualquer produto cultural, mas age primeiro como repressão seletiva que impossibilita a emergência de determinados tipos de pensamento ou de obras artísticas. São censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial. O ato repressor atinge a especificidade da obra mas não a generalidade da sua produção” (ORTIZ, 1986, p. 89).

²³⁵ Em artigo de 1973, Cacaso fala sobre o mercado editorial da época: “A capitalização crescente do nosso mercado editorial tem significado para os novos autores um fechamento sistemático das possibilidades de publicação e distribuição normais. Na tentativa de superar este bloqueio que os marginaliza, tais autores são levados a soluções que por mais engenhosas são sempre limitadas. Já há quem fale de uma ‘geração do mimeógrafo’, de uma poesia pobre, que se vale de meios os mais artesanais e improvisados de difusão, num âmbito necessariamente restrito” (*apud* HOLLANDA, 1980, p. 97). Ainda sobre o mercado editorial, afirma Glauco Mattoso (1982, p. 68): “A impossibilidade de acesso dos novos poetas ao sistema editorial não era apenas por questão de falta de vagas ou excesso de critérios de qualidade, mas principalmente por um controle ideológico exercido sobre a literatura impressa na época: os editores simplesmente não queriam ver ‘seus’ livros barrados pela censura e apreendidos.”

²³⁶ Sobre a contracultura, comenta Glauco Mattoso (1982, p. 56): “Trata-se de uma contestação a nível *cultural*, isto é, comportamental. Isso envolve até a rejeição pacífica de todo um sistema social, pela afirmação de valores alternativos (droga, sexo, *rock*, *gíria*) que dentro da sociedade de *consumo* são reprimidos ou explorados comercialmente.” Ainda sobre a contracultura, ver “*Por que não?*”: rupturas e continuidades da contracultura (NAVES, 2007).

²³⁷ Sobre a poesia “alternativa”, ou marginal, Leminski comenta (2011, p. 64): “Na ‘alienação’, no individualismo, na fragmentação, na atomização, no psicologismo individualista, a poesia alternativa, realmente, foi a legítima expressão do seu público, de um determinado público, as elites jovens urbanas de classe média, a neoboemia pós-hippie.”

²³⁸ Falando da relação do “poeta marginal” com seus leitores, que passaram a comprar os livros diretamente com o autor, afirma Sússekind (1985, p. 73): “Agora o que se passa a exigir dos poemas é cumplicidade. Não é à toa que volta e meia os poetas se permitam confidências amorosas, intimidades ao pé do ouvido desse comprador potencial.” Ainda sobre essa proximidade autor-leitor, dizia Heloísa Buarque de Hollanda em 1975: “A presença de uma linguagem informal, à primeira vista fácil, leve e engraçada e que fala da experiência vivida contribui ainda para encurtar a distância que separa o poeta e o leitor. Este, por sua vez, não se sente mais oprimido pela obrigação de ser um entendido para se aproximar da poesia” (HOLLANDA, 2007, p. 10).

[...] Se o poema se mimetiza com a situação coloquial, com a conversa cotidiana, deixa de existir a divisão do público. Em lugar da provocação do público, que gera a divisão, aparece a ideia da sedução do público.

O que caracteriza a poesia destes últimos 20 anos é a conquista e a captura de um público, deslocando-se a discussão, assim, para os meios de se chegar a esse público. Assim se explicam a poesia-mimeógrafo, a poesia-xerox, o varal literário, etc. Quando o poeta vende seus livrinhos de mão em mão, encurta-se para zero a distância entre poeta e público, entre poesia e vida.

Um bom exemplo desse uso da “situação coloquial” e do desejo de mistura de *poesia e vida* encontramos em “Na corda bamba”, de Cacaso (*apud* HOLLANDA, 1980, p. 106):

Poesia
eu não te escrevo
eu te
vivo

e viva nós!

O último verso, “e viva nós!”, parece ter saído da boca de algum jovem, ébrio de cerveja e “biotônica vitalidade”²³⁹, sentado com os amigos em algum boteco de alguma das milhões de esquinas brasileiras. Aqui o desejo de comunicação mostra-se claramente muito maior do que a vontade de provocar qualquer tipo de desconforto ou estranhamento *chklovskiano* na “rapaziada”. Ou, como diria Flora Süssekind (1985, pp. 69-70): “Ao invés da *construção*, privilegia-se, nos anos 70, a *expressão*.” Ao mesmo tempo, o poema de Cacaso pode sugerir a um leitor culto a imediata associação com a “Antiode (contra a poesia dita profunda)” cabralina que diz, já em sua parte final: “Poesia, te escrevo/ agora: fezes, as/ fezes vivas que és” (MELO NETO, 1968, p. 336). Cacaso e Cabral lutam, cada

²³⁹ A “biotônica vitalidade” é uma referência à revista “oficial” dos poetas marginais. Explica Heloisa Buarque de Hollanda: “A publicação ‘oficial’ do grupo Nuvem Cigana vai ser a revista *Almanaque Biotônico Vitalidade*, agora em seu segundo número. Essa publicação, que reúne a produção dos novíssimos na área do Rio de Janeiro, parodia a forma dos antigos almanaques farmacêuticos: poemas, charadas, jogos, curiosidades, palavras-cruzadas convivem alegremente num dos aspectos do que eles convencionaram chamar de artimanha poética” (HOLLANDA, 1980, p. 115). Esse espírito leve e irreverente do *Almanaque* tem muito das revistas modernistas surgidas nas primeiras décadas do século passado, especialmente da *Klaxon*. Esclarece Ivan Marques: “Na capa, nos anúncios, nos textos, em toda parte os colaboradores da revista [*Klaxon*] introduziram a blague e o sarcasmo, com os quais pretendiam enterrar não apenas a tristeza da Primeira Guerra, como também a melancolia dos poetas românticos e finisseculares. ‘Queremos construir a alegria’, dizem os redatores” (MARQUES, 2013, p. 32). Essa tentativa de “enterrar a tristeza” nos parece muito semelhante ao projeto dos poetas da contracultura, que buscavam levar um pouco de cor e alegria ao Brasil cinzento dos anos de chumbo.

um à sua maneira, “contra a poesia dita profunda”²⁴⁰. Para Cacaso, a poesia é vida²⁴¹, e não escolas ou manifestos literários²⁴²; para Cabral, ela é fezes, mas fezes vivas. Comparar a poesia às fezes pode significar fazer da poesia algo mais próximo do “baixo corporal” (Bakhtin *dixit*), ou seja, pode significar tirar da poesia aquela imagem romântica de manifestação sublime e distante da vida cotidiana. E não era essa aproximação da poesia com o corpo e com a vida cotidiana o que pretendiam os poetas marginais e suas “artimanhas”²⁴³ e performances públicas?

A aversão dos poetas marginais aos modelos literários é comentada por Glauco Mattoso (1982, p. 33):

Tal gênero de poesia seria marginal justamente por representar uma recusa de todos os modelos estéticos rigorosos, sejam eles tradicionais ou de vanguarda, isto é, por ser uma atitude anti-intelectual e portanto antiliterária.

Heloísa Buarque de Hollanda também comenta o caráter antiliterário da poesia marginal (2007, p. 11):

No plano específico da linguagem, a subversão dos padrões literários atualmente dominantes é evidente: faz-se clara a recusa tanto da literatura classicizante quanto das correntes experimentais de vanguarda que, ortodoxamente, se impuseram de forma controladora e repressiva no nosso panorama literário.

²⁴⁰ João Alexandre Barbosa (1975, p. 81) comenta que a “Antiode” de João Cabral é “um texto intensamente marcado por uma crítica da historicidade do poeta e do poema” e o que inicialmente pareceria uma “crítica de uma forma poética – a Ode – amplia-se para ser não apenas uma crítica da linguagem do poema como, por ser assim, da própria condição do poeta”. Essa postura crítica aproximaria, a despeito de todas as dessemelhanças, o “cerebral” João Cabral e o “marginal” Cacaso.

²⁴¹ Sobre “Na corda bamba”, comenta Flora Süssekind (1985, p. 67): “Entre a arte e a vida: aí se equilibra a poesia brasileira dos últimos anos. Equilíbrio às vezes precário como nesta poética de Antônio Carlos de Brito onde o privilégio de um dos lados é patente: ‘eu não te escrevo’. Como patente é o privilégio do *ego* que se balança, via poesia, nesta corda. São as vivências cotidianas do poeta, os fatos mais corriqueiros que constituirão a matéria da poesia.”

²⁴² O poeta Nicolas Behr, um dos principais representantes da poesia marginal, afirmou: “Uma coisa era clara pra mim: a gente tava balançando o coreto literário, e eu acho que o movimento de poesia marginal não foi um movimento literário, foi sim um movimento libertário, que abrangia muito mais que simplesmente escrever poesias. Foi um movimento de mudança de costumes, posturas e atitudes diante do *status quo* literário” (MICCOLIS, 1987, p. 36).

²⁴³ Como esclarece Heloísa Buarque de Hollanda (1980, p. 116): “Como resposta frontal aos lançamentos literários tipo ‘noite de autógrafos’, os poetas adotam o comportamento malandro contaminando a arte com a manha carioca e estabelecem para esse novo tipo de ‘happening’ o conceito *Artimanha*.”

(Quanto ao “Na corda bamba”, de Cacaso, vemos que esse aspecto antiliterário da poesia marginal deve ser bastante relativizado²⁴⁴. Afinal, o poema nos parece ser um evidente diálogo com a poesia de João Cabral, apesar de esse diálogo ter também uma clara intenção dessacralizadora. A relação entre Cacaso e Cabral parece assemelhar-se àquela entre Oswald de Andrade (“Canto do regresso à Pátria”) e Gonçalves Dias (“Canção do exílio”). Cacaso e Oswald riem do “Pai” literário, mas têm consciência de que o fantasma da figura paterna os assombrará eternamente.)

A despeito dos juízos negativos de Paulo Leminski quanto à poesia marginal (Gilberto Mendonça Teles também faz críticas severas aos poetas marginais²⁴⁵), parte da sua produção lírica tem muito da leveza e da espontaneidade daquela poesia, como atesta este poema de *Caprichos e relaxos* (LEMINSKI, 2013, p. 139): “tudo/ que/ li/ me/ irrita/ quando/ ouço/ rita/ lee”. Encontramos, nesses versos, elementos que também figuram na

²⁴⁴ Afirma Heloisa Buarque de Hollanda: “Ao mesmo tempo, [a poesia marginal] era uma poesia “não-literária”, mas extremamente preocupada com a própria ideia canônica de poesia. Preocupação que se autodenunciava através de uma insistência sintomática em ‘brincar’ com as noções vigentes de qualidade literária, da densidade hermenêutica do texto poético, da exigência de um leitor qualificado para a justa e plena fruição do poema e seus subtextos” (HOLLANDA, 2007, pp. 257-258). Dentre os vários poemas de Cacaso que dialogam com a tradição literária e que, por consequência, relativizam o caráter antiliterário da sua obra, podemos citar o “Há uma gota de sangue no cartão-postal”, clara referência ao livro de Mário de Andrade *Há uma gota de sangue em cada poema*, de 1917. O poema de Cacaso (*apud* HOLLANDA, 2007, p. 40) é, formalmente, muito semelhante aos poemas dos modernistas brasileiros, sendo todo ele escrito em verso livre e contendo um vocabulário que lembra muito o utilizado por Mário e Oswald de Andrade (“eu sou manhoso eu sou brasileiro”; “luar do sertão”; “olhos verdes da mulata”; “imensa solidão de latidos e araras”). Outra referência clara no poema é a canção “Tropicália”, de Caetano Veloso. As expressões “luar do sertão” e “olhos verdes da mulata” fazem parte da letra do compositor baiano: “Os olhos verdes da mulata/ A cabeleira esconde atrás da verde mata/ O luar do sertão.” Por sua vez, “luar do sertão” é uma referência à famosa canção “Luar do sertão”, composta na década de 1910 por Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) e João Pernambuco (1883-1947). Sobre a letra de “Tropicália”, comenta Augusto de Campos: “O texto algo *nonsense* de *Tropicália* – que me lembra um pouco o humor estrambótico da *Canção Para Inglês Ver*, fox-charge de Lamartine Babo, gravado por Noel – tem uma extraordinária pertinência com o ambiente nacional. (...) [“Tropicália” é] Um poema joco-sério, recheado de paródias e citações (...). As enfiadas de rimas e a repetição em eco das sílabas finais do estribilho ritmado dão uma sonoridade única a *Tropicália*” (CAMPOS, 1974, pp. 163-164). Ainda sobre a canção “Tropicália”, ver VELOSO, 1997, pp. 184-188.

²⁴⁵ Afirma Gilberto Mendonça Teles: “É a chamada ‘geração mimeógrafo’, ou alternativa, ou *underground* e outros nomes, todos nessa categoria de sinônimos. Não tendo dinheiro para publicar e tendo dificuldades com a famosa censura, que nunca foi muito bem testada, esses poetas imprimiam seus poemas, a meu ver muito mal escritos. Para mim, as características dessa poesia são a afronta ao poder político da época, uma afronta que ia da linguagem gramaticalmente ruim à linguagem poeticamente ruim, e os temas contestatórios. Um que outro fazia isso com talento” (TELES, 1990, p. 63). Outra visão negativa da poesia marginal foi exposta por Iumna Maria Simon e Vinícius Dantas no ensaio “Poesia ruim, sociedade pior”: “Já no fim da década [de 1970], sua proliferação [da poesia marginal] e derivados demonstravam o quanto se havia socializado (a despeito ou em virtude mesmo de seu marginalismo), atendendo amplamente às faixas de consumo jovem, as quais passavam assim a ter um sucedâneo poético para os padrões difundidos pela indústria cultural” (DANTAS, 1985, p. 49).

produção dos “marginais”: crítica à tradição literária (“tudo/ que/ li”), elogio da cultura de massa (canção popular) e linguagem coloquial (trocadilho: “irrita”, “rita”; “li”, “lee”).

Vejamos como Leminski descreve a poesia dos anos 1970, no artigo “O *boom* da poesia fácil”:

É um poetar diretamente influenciado pela publicidade e pelos grandes meios de massa e sua linguagem sintética e despersonalizada, TV, pôster, cartaz, letra de música, palavra na camiseta, o impacto da sociedade de consumo (LEMINSKI, 2011, p. 60).

Com essas palavras, Leminski poderia estar falando também de certa parcela do seu próprio trabalho poético: sintético, rápido, de impacto imediato, como um grafite²⁴⁶, um texto na camiseta ou um *slogan* comercial. Ainda sobre a poesia dos anos 1970, afirma Paulo Leminski (2011, p. 61): “Formalmente, foi poesia que privilegiou as formas breves, afins ao ‘haikai’ ou ao epigrama, à frase de ‘outdoor’ ou ao título de anúncio.” E não foi Leminski um dos grandes cultivadores do haikai no Brasil?

hai-cai: hi-fi

I.
chove
na única
qu’houve

cavalo com guizos
sigo com os olhos
e me cavalizo

de espanto
espontânea oh
espantânea

(LEMINSKI, 2013, p. 161)

Este poema foi publicado na revista *Invenção*, veículo de divulgação da poesia concreta, em meados da década de 1960. Nele, podemos observar – além, é claro, do diálogo com a tradicional poesia japonesa – procedimentos poéticos característicos das vanguardas, como invenção de palavras (“qu’houve”, “cavalizo”, “espantânea”) e uso de paronomásias (“cHOVE”, “qu’HOuVE”). Na verdade, nenhum dos três “haicais” que

²⁴⁶ Grafitar é uma espécie de subversão agressiva ao direito burguês à propriedade privada. Em um poema visual, publicado em *Caprichos & relaxos*, lê-se: “palpite// o graffiti/ é o limite” (LEMINSKI, 2013, p. 153).

compõem o poema poderia ter essa denominação, segundo, por exemplo, a definição de Octavio Paz (1976, p. 163):

Do ponto de vista formal o haiku divide-se em duas partes: uma da condição geral e da ubiquação temporal ou espacial do poema (outono ou primavera, meio-dia ou entardecer, uma árvore ou um rochedo, a lua, um rouxinol); a outra, relampagueante, deve conter um elemento ativo. Uma é descritiva e quase enunciativa; a outra, inesperada. A percepção poética surge do choque entre ambas.

O segundo haikai de Leminski, “cavalo com guizos”, é aquele que ainda possui algumas características que poderiam se assemelhar ao haikai tradicional praticado por Bashô. No primeiro verso, temos uma descrição (“cavalo com guizos”); no seguinte, uma ação (“sigo com os olhos”); no último, a transformação (física? psicológica?) do sujeito (“e me cavalizo”).

Para encerrar nossos comentários sobre a dita “poesia marginal” e seu influxo sobre a literatura dos anos 1970, citemos um poeta cujo trabalho jamais é associado a essa poesia anti-intelectualista²⁴⁷ produzida pelos jovens autores setentistas: Sebastião Uchoa Leite.

Vejamos o poema “Encore”, do livro *Antilogia* (publicado em 1979 e composto por poemas escritos entre 1972 e 1979):

por trás dos vidros como o peixe de miss moore
que me importa
a paisagem e a glória ou a linha do horizonte?
o que vejo são objetos não identificados
metáforas em língua d'oc
em que li - não sei onde –
que o mundo é uma metáfora
o ventre do universo está cheio de metáforas
que poetas escreverão sobre o kohoutec?
toneladas de versos
ainda serão despejados
no wc da (vaga) literatura
ploft!
é preciso apertar o botão da descarga
que tal essas metáforas?
"sua poesia é um fenômeno existencial"
olha aqui

²⁴⁷ Sobre o anti-intelectualismo, Leila Miccolis, a partir das ideias de Carlos Alberto Messeder encontradas em seu livro *Retrato de época*, afirma: “O anti-intelectualismo aparece não só no conteúdo, mas na linguagem pela qual ele se expressa. Com relação à poesia marginal, especificamente, esta fez sobressair uma linguagem coloquial/citadina (...)” (MICCOLIS, 1987, p. 98).

o fenômeno existencial

(LEITE, 2015, p. 91)

O poema é carregado de referências literárias: o poema “The fish”, de Marianne Moore; o “Poema do beco”, de Manuel Bandeira; o verso “ta vague literature” (“(vaga) literatura”), de Mallarmé. Mas o que nos remeteu à poesia setentista foi o humor do trecho “toneladas de versos/ ainda serão despejados/ no wc da (vaga) literatura/ ploft!/ é preciso apertar o botão da descarga”. Observa-se, além do humor explícito, o desprezo à sacralização da literatura (“vaga”), assim como ocorre na poesia marginal. A imagem dos versos caindo na privada, sugerindo o ruído produzido pelas fezes em contato com a água (“ploft!”), é uma provocação típica do período do “desbunde”²⁴⁸, quando escritores e artistas não se intimidavam em insultar o bom gosto e o modo de vida burgueses²⁴⁹.

Outro artista que, no mesmo período, não titubeava em atacar a sensatez burguesa foi Hélio Oiticica com suas *Cosmococas*, de 1973, série de obras em que ele se utilizava de cocaína como material de composição²⁵⁰. Afirma a crítica Paula Braga:

A série *Cosmococas* propõe uma discussão sobre o uso de tóxicos, tanto na década de 1970 como hoje, e atrela a questão à pesquisa de Oiticica sobre o suprasensorial, a capacidade de emergência de estados alterados de consciência a partir da experiência estética (*apud* OITICICA, 2013, p. 82).

A cocaína – e o mundo da marginalidade associado àquela droga – também nos remete à contracultura e ao uso de tóxicos como forma de contestação da moral burguesa e suas normas de comportamento²⁵¹. Além disso, o uso de drogas naqueles anos 1970

²⁴⁸ Define Frederico Coelho (2010, p. 217): “[O termo] *Desbundado*, por sua vez, deriva da circulação do modelo hippie na cultura jovem dos grandes centros urbanos, sendo relacionado ao consumo de drogas, à crença mística orientalista e ao ideal do ‘pé na estrada’.” Carlos Alberto Messeder também escreve sobre o “desbunde”: “Havia dois modelos de desbunde, correspondendo a duas visões ideológicas, versões simultâneas da mesma experiência e em constante tensão: alguns poetas tinham propostas mais lúdicas (como Chacal) e outros, mais destruidores e suicidas (como Torquato). Não acredito que seja necessário salientar o quanto esta experiência do desbunde se afasta dos ideais da racionalidade e produtividade de uma sociedade capitalista industrial, tendo assim, um caráter crítico tão forte quanto implícito” (*apud* MICCOLIS, 1987, pp. 20-21).

²⁴⁹ Esse comportamento contestatório ao recato burguês tem clara influência dos modernistas de 22. Certamente a “rapaziada” dos anos 1970 se juntaria a Mário de Andrade para bradar a plenos pulmões: “Fora! Fu! Fora o bom burguês!...” (ANDRADE, 1986, p. 45).

²⁵⁰ Sobre as *Cosmococas*, ver AGUILAR, 2016, cap. 9, “Nova York: as *Cosmococas*”, p. 166.

²⁵¹ No capítulo “Barra 69”, do livro *Verdade Tropical*, Caetano Veloso narra sua chegada ao exílio em Londres e fala do esoterismo reinante naquele período: “Era uma época em que se alimentavam alucinações, fantasias de outras dimensões, misticismos vários. Gil estava interessado em religiões orientais e ouvia com interesse histórias sobre discos voadores. Além das drogas e da política, os assuntos ocultos e esotéricos

também tinha a função de, nas palavras de Messeder, “compensar a sensação de derrota, de frustração das expectativas sócio-políticas-econômicas” (*apud* MICCOLIS, 1987, p. 21).

Uchoa Leite promove um “rebaixamento” da sublimidade da literatura por meio da referência às fezes (outra alusão a João Cabral?) e Oiticica faz da sua arte algo mais do que apenas um exercício intelectual, sendo ela também uma experiência corporal²⁵² e sensorial. Sobre o corpo na obra do artista, afirma Gonzalo Aguilar (2016, p. 54):

Em Oiticica, esse corpo se define segundo três modulações: da vida, do movimento e da tatilidade. Depois do corpo morto [referência à obra *Homenagem a Cara de cavalo*], desmoronado e visual (“contemplado”), ergue-se o corpo dançante do parangolé, participativo e tátil.

O uso da corporalidade – física e simbólica – na obra de Uchoa Leite e de Oiticica representaria o desejo, muito característico durante aqueles “anos de chumbo”, de romper com qualquer tipo de opressão, fosse ela política, comportamental ou artística. Como afirmou Silviano Santiago em seu *Nas malhas da letra*: “o corpo é o lugar da liberdade, de onde sai o grito do indivíduo contra as sociedades repressivas” (SANTIAGO, 2002, p. 32). O corpo como elemento subversivo e contestador. O corpo que se mostra contra o desaparecimento dos corpos pelo Estado tirano e opressor.

1.3 - Fragmentação e resistência

Para encerrarmos nossa reflexão sobre a literatura brasileira produzida entre 1969 e 1978, falaremos agora brevemente sobre uma espécie de narrativa identificada por Renato Franco como “romance de resistência”, que é definido pelo crítico da seguinte forma:

atraíam quase todos os nossos conhecidos. Por toda parte se mesclava um medo das sombras com a alegria de livrar-se da cadeia da causalidade. Eu tinha verdadeiro ódio a essa perene fome de assombros e milagres” (VELOSO, 1997, p. 415).

²⁵² Gonzalo Aguilar faz uma interessante “tipologia do corpo”, associando-o ao ambiente político dos anos ditatoriais: “Seria possível pensar em quatro tipos de corpos para a política dos anos 1960 e 1970: o corpo em rebeldia das manifestações de rua; o corpo clandestino que busca não ter visibilidade; o corpo espetacular que se constrói com o olhar dos outros no espaço dos meios, e o corpo exilado que deve abandonar seu espaço de pertença. Essas quatro tendências se opõem a uma última que, impulsionada pelo autoritarismo do poder dominante, é o corpo desaparecido, suprimido ou torturado. Penso que essa distribuição difere daquela dos anos anteriores e também da que se produziu nos anos 1980, com o retorno generalizado da democracia nos países latino-americanos” (AGUILAR, 2005, p. 148, rodapé).

Dessa maneira, surgiu um tipo de romance que não apenas tematizou os vários aspectos originários da vida política da década ou da modernização econômica (conservadora e autoritária), mas que, sobretudo, expressou-se mediante procedimentos literários pouco usuais em nossa tradição cultural – como a narração altamente fragmentária, múltiplos pontos de vista narrativos, ou a técnica de montagem (FRANCO, 1998, p. 102).

Como exemplo desse gênero de narrativa, Franco cita obras como *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, *Reflexos do baile*, de Antonio Callado, *Cabeça de papel*, de Paulo Francis, *A festa*, de Ivan Angelo, *Quatro-Olhos*, de Renato Pompeu, *Armadilha para Lamartine*, de Carlos & Carlos Sussekind, e *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’Anna. Todos esses romances foram publicados entre 1975 e 1976. E todos tinham como principais procedimentos literários “o uso da montagem e a acentuada fragmentação da narrativa” (FRANCO, 1998, p. 123).

O surgimento desse tipo de romance, em meados da década de 1970, teria como motivações, entre outras coisas, a repressão da censura, a impossibilidade de relatar os fatos da vida brasileira e o desprestígio social do gênero romance²⁵³ motivado, entre outras coisas, pelo advento da televisão²⁵⁴: “Forçado a se diferenciar nitidamente da linguagem da televisão, [o romance] foi objetivamente impelido à experimentação e à busca de novos procedimentos narrativos” (FRANCO, 1998, p. 123).

Esses “novos procedimentos narrativos” não eram assim tão novos²⁵⁵. Afinal, montagem e fragmentação da narrativa já haviam sido utilizadas por autores nacionais

²⁵³ Sobre essa perda do prestígio do romance, afirma Pascoal Farinaccio: “Nos anos 1930 a literatura era, por assim dizer, nosso maior trunfo cultural: daí a importância do romance modernista para a constituição de uma linguagem de ciência social e uma reinterpretação culturalista da história do país (deslocando-se, enfim, os fatores conceituais ‘meio’, ‘raça’, ‘clima’ para segundo plano). Nos anos 1960 a ‘troca de serviços’ entre literatura e ciências sociais é interrompida em benefício da especificidade e do rigor científicos dessas disciplinas, cujo lugar de exercício passa a ser, aliás, os centros universitários. Simultaneamente a esse processo de institucionalização acadêmica, outras artes (cinema, música popular, teatro) vinham disputar à literatura o espaço de intervenção cultural. É a essa perda da centralidade do lugar da literatura na cultura brasileira que temos chamado precisamente de ‘esvaziamento’ de sua função social” (FARINACCIO, 2004, pp. 127-8).

²⁵⁴ Sobre a instrumentalização da TV durante o regime militar, comenta Heloísa Buarque de Hollanda: “A televisão passa a alcançar um nível de eficiência internacional, fornecendo valores e padrões para um ‘país que vai pra frente’” (HOLLANDA, 1980, p. 91). E, sobre o mesmo assunto, afirma Sússekkind (1985, p. 14): “Enquanto isso, uma população convertida em platéia consome o espetáculo em que se transformaram o país e sua história. A utopia do ‘Brasil Grande’ dos governos militares pós-64 é construída via televisão, via linguagem do espetáculo. Sem os media e sem público, a produção artística e ensaística de esquerda se via transformada assim numa espécie de Cassandra. Podia falar sim, mas ninguém a ouvia. A não ser outras idênticas cassandras.”

²⁵⁵ Afirma Janete Gaspar Machado (1981, p. 158): “Basta fazer um retrospecto, um balanço das contribuições dos estilos de época da História Literária: chegar-se-á à conclusão de que as características

como, por exemplo, Oswald de Andrade em seu *Memórias sentimentais de João Miramar*, de 1924²⁵⁶. E, para fazer uso de um exemplo estrangeiro e quase contemporâneo do “romance de resistência”, citemos Julio Cortázar e seu fascinante *O jogo da amarelinha*, de 1963, que se inicia com um “tabuleiro de direção” (CORTÁZAR, 1999, p. 5). Este é um “guia” para o leitor, guia que mostra estarmos diante de dois livros: um que pode ser lido do começo ao fim; e outro que se deve começar pela página 73 e continuar conforme a indicação no final de cada capítulo²⁵⁷. Haroldo de Campos, no ensaio “Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana”, afirma:

Além de uma leitura normal (capítulos 1 a 56), *Rayuela* permite uma segunda combinatória de leitura no eixo sintagmático, parecendo, assim, a corporificação daquele livro fictício, *April March*, romance *regresivo y ramificado*, que

detectadas nos textos estudados [romances da década de 1970], tais como a anulação das fronteiras entre realidade e imaginação, questionamento obsessivo de valores históricos, estéticos e existenciais, a denúncia contra a ordem repressiva e contra a violência social, a desarticulação da lógica de começo, meio e fim e do perspectivismo, as personagens desprovidas de funcionalidade heróica, entre outros, não deixam de ser recursos que já possuem uma tradição literária.”

²⁵⁶ Sobre o romance oswaldiano e sua linguagem fragmentária e telegráfica, ver o ensaio “Miramar na mira”, de Haroldo de Campos (*apud* ANDRADE, Oswald, 1995, pp. 5-34). Jorge Schwartz também comenta o aspecto fragmentário da obra oswaldiana: “*MSJM* já se revela sutilmente como uma obra em que fragmentos aparentemente independentes possuem uma trama inequívoca que mantém a obra unida e coerente, à maneira de um grande sintagma narrativo” (SCHWARTZ, 1983, p. 166). Antonio Candido, em “Estouro e libertação”, afirma: “*Memórias sentimentais de João Miramar*, além de ser um dos maiores livros da nossa literatura, é uma tentativa seríssima de estilo e narrativa, ao mesmo tempo que um primeiro esboço de sátira social. A burguesia endinheirada roda pelo mundo o seu vazio, as suas convenções, numa esterilidade apavorante. Miramar é um humorista *pince sans rire* que (como se diria naquele tempo) procura *kodakar* a vida imperturbavelmente, por meio de uma linguagem sintética e fulgurante, cheia de soldas arrojadas, de uma concisão lapidar. Graças a esta linguagem viva e expressiva, apoiada em elipses e subentendidos, Oswald de Andrade consegue quase operar uma fusão de prosa com a poesia” (CANDIDO, 1970, pp. 43-44).

²⁵⁷ Sobre *Rayuela*, ver o artigo de Haroldo de Campos “Julio Cortázar” (2010, p. 119-127), em que o poeta concreto transcreve um outro artigo de sua autoria publicado em 1967 com o título “O jogo da amarelinha”. Neste artigo de 1967, Haroldo afirma que “o romancista [Cortázar] intervém na própria sintaxe de seu raconto, que se propõe fisicamente como *obra aberta*”. A respeito do conceito de “obra aberta”, Haroldo escreveu, em 1955, o artigo “A obra de arte aberta” (CAMPOS, 1987, p. 36-9). Alguns anos depois, Umberto Eco também utilizou a expressão para escrever seu famoso *Opera aperta*. Na edição brasileira de 1968, escreve o autor de *Apocalípticos e integrados*: “É mesmo curioso que, alguns anos antes de eu escrever *Obra Aberta*, Haroldo de Campos, num pequeno artigo, lhe antecipasse os temas de modo assombroso, como se ele tivesse resenhado o livro que eu ainda não tinha escrito, e que eu iria escrever sem ter lido seu artigo” (ECO, 1968, p. 17). A Paulo Leminski também interessava o conceito de “obra aberta”. No artigo “Forma é poder”, publicado em *Ensaio e anseios crípticos*, escreve Leminski: “Só a obra aberta (= desautomatizada, inovadora), engajando, ativamente, a consciência do leitor no processo de descoberta/criação de sentidos e significados, abrindo-se para sua inteligência, recebendo-a como parceira e colaboradora, é verdadeiramente democrática” (LEMINSKI, 2011, p. 104). Para finalizar, e para retornarmos a Julio Cortázar, citemos um comentário de Davi Arrigucci Jr. sobre a obra cortazariana: “A inovação, a ruptura, seja no plano dos gêneros literários, seja nos estratos estruturais da obra, significa, desta perspectiva, um esforço para vencer o lugar-comum desgastado, o molde enrijecido, numa reorganização das relações entre o significante e o significado, isto é, numa tentativa de destruir as fórmulas literárias que substituíram a forma significativa” (ARRIGUCCI JR., 1973, p. 53).

engendra outros romances, atribuído por Borges à sua personagem-*persona* Herbert Quain. Octavio Paz, registrando as premonições de Macedonio Fernádes, inclui com acerto o livro de Cortázar na família moderna das “obras abertas”, assinalando: “*Rayuela* es una invitación a jugar el juego arriesgado de escribir una novela” (CAMPOS, 1977, p. 40).

Esse tipo de estruturação do livro incita o leitor a uma participação ativa e criativa no jogo poético. Raros escritores usaram a técnica da montagem de maneira tão inventiva e tão radical quanto Cortázar.

É claro que Franco, ao falar daqueles “procedimentos literários pouco usuais”, sabia que eram pouco usuais se comparados a certa espécie de narrativa que predominou entre 1964 e o início da década de 1970 e que se caracterizava pela fidelidade documental e pela linguagem naturalista²⁵⁸ (este tipo de ficção, aliás, deu origem a um gênero de bastante sucesso entre os leitores: o “romance-reportagem”²⁵⁹).

A partir dessas características apresentadas por Franco a respeito do “romance de resistência”, surgiu-nos a seguinte questão: por que Renato Franco sequer menciona o *Catatau* leminskiano em seu *Itinerário político do romance pós-64: A festa*²⁶⁰? Qual o motivo de a obra leminskiana ser ignorada por um crítico literário tão atento ao que acontecia naqueles anos 1970?

Se considerarmos a definição proposta por Franco para o “romance de resistência”, veremos que ele se caracteriza especialmente por dois aspectos: tematização da realidade brasileira do período ditatorial; e uso de técnicas literárias pouco habituais entre os autores do “pós-64”. Ambos os aspectos são encontrados facilmente no *Catatau*.

²⁵⁸ Flora Süssekind, em seu *Literatura e vida literária*, afirma que a literatura dos anos 1970, devido à opressão política, passou a ter “funções compensatórias”, como, por exemplo, a de “dizer o que a censura impedia o jornal de dizer”. Diz ainda a crítica: “Para exercer tais funções a literatura opta por negar-se enquanto ficção e afirmar-se como verdade. O naturalismo torna-se todo-poderoso” (1985, p. 57). Sobre o naturalismo na literatura brasileira, ver, da mesma autora, *Tal Brasil, qual romance?* (1984).

²⁵⁹ O crítico Malcolm Silverman assim define o romance-reportagem: “Deve-se notar, porém, que a prioridade no romance-reportagem não era compor uma narrativa brilhante, mas informar ao leitor o papel declarado do jornalismo, mediante estilo direto e sucinto, junto com uma elaboração factual, tipo diário policial, que agora se tornava um modelo para a ficção. Ele veio servir de crônica, na linguagem diária de jornal, da outra história não-oficial, dos acontecimentos que se desenrolavam de modo quase sempre inconclusivo” (SILVERMAN, 2000, p. 38). Sobre o romance-reportagem, ver também SANTIAGO, 1982, pp. 52-54.

²⁶⁰ Conforme afirmamos em nossa dissertação (TOLEDO, 2014), outros comentadores da literatura brasileira dos anos 1970 também não citam o *Catatau* em seus livros, como é o caso de Janete Gaspar Machado (1981) e seu *Constantes ficcionais em romances dos anos 70*, e Malcolm Silverman (2000) e seu *Protesto e o novo romance brasileiro*.

Começemos apresentando como a realidade é figurada no romance²⁶¹ leminskiano.

Conforme procuramos demonstrar em nossa dissertação de mestrado, a crítica satírica e mordaz às mazelas brasileiras produzida pelo *Catatau* é dividida em dois planos temporais: “a) o presente da narrativa, ou seja, o Brasil holandês do século XVII; b) o presente do escritor, ou seja, o Brasil da ditadura militar, iniciada com o golpe de 1964” (TOLEDO, 2014, p. 97). Para os nossos objetivos imediatos, ou seja, para demonstrar que o romance leminskiano, assim como o “romance de resistência”, também tematiza a realidade brasileira, nos deteremos apenas no plano temporal relativo à ditadura militar.

A dificuldade de alguns autores em identificar o *Catatau* como uma obra crítica ao regime de exceção provavelmente deve-se à forma originalíssima que Leminski encontrou de figurar o Brasil pós-64 em seu romance “barroco e carnavalizado”.

Para começar, *Catatau* nos apresenta dois personagens (os únicos em todo o livro), ambos militares: Cartésio (oficial no exército de Nassau) e Artischevski (coronel mercenário a serviço da Companhia das Índias Ocidentais).

Cartésio fuma maconha e Artischevski chega bêbado ao final do romance. Além disso, eles são “amantes”. E, como afirmamos em nossa dissertação, “o homossexualismo é mais uma forma de desestabilizar o caráter ‘sério’ dos personagens” (TOLEDO, 2014, p. 100), afinal, segundo a orientação moral dos militares ocupantes do poder a partir do golpe de 1964, a homossexualidade e o consumo de drogas certamente seriam comportamentos inaceitáveis.

No *Catatau*, a menção ao regime militar e seus métodos de tortura aparecem claramente no seguinte excerto:

Um dia isto será apenas capítulo na história da repressão escrita numa catacumba das cidades futuras por netos, de renato não feitos, recebendo todo esse eco. O cão do lado de cada palavreado isca os pêlos do pegador de arrepio, pau de sebo onde ninguém sobe de surpresa (p. 128).

A passagem se inicia falando em “história da repressão” e em “catacumba”. A “repressão” nos remete imediatamente ao regime de exceção e a “catacumba” sugere os “porões da ditadura” onde se torturavam e assassinavam presos políticos. E observa-se

²⁶¹ Classificar o *Catatau* como um romance não deixa de causar uma certa estranheza, daí acreditarmos que a denominação “escritura ficcionalizada”, usada por João Alexandre Barbosa em referência à obra machadiana, poderia ser uma alternativa interessante: “Melhor seria, talvez, falar de uma escritura ficcionalizada tal a força com que ressalta, no próprio cerne da composição, a consciência agudizada dos mecanismos ficcionais” (BARBOSA, 1983, p. 24).

também o “pau de sebo onde ninguém sobe de surpresa”, uma clara referência ao pau-de-arara, instrumento de tortura dos mais utilizados durante a repressão do regime militar.

Para finalizar, citemos o seguinte trecho: "Me enfiam um trabuco goelas abaixo, confesso tudo e ainda reclamam do sotaque!" (p. 156). A linguagem, próxima do registro oral (um “poeta marginal” poderia tê-lo escrito), trata com humor o horror da tortura.

Com esses exemplos, esperamos ter demonstrado que, igualmente ao “romance de resistência”, o *Catatau* também tinha como tema a realidade brasileira dos “anos de chumbo”.

O outro aspecto do “romance de resistência”, a utilização de procedimentos literários pouco usuais entre os autores do pós-64, é certamente aquilo que mais chama a atenção na leitura do *Catatau*. Dentro da literatura brasileira, o romance leminskiano, no tocante à invenção de novos procedimentos de linguagem, só pode ser comparado a obras como *Grande sertão: veredas* e *Galáxias*²⁶². Mesmo romances como *A festa* ou *Zero*, se comparados ao nível de invenção do *Catatau*, são obras que ainda procuram preservar o máximo possível da sua inteligibilidade, com uma narrativa que, por vezes, como disse Franco a respeito de *A festa*, busca “prolongar aquele ímpeto documental, verossímil, típico do romance da década [de 1970]” (FRANCO, 1998, p. 162).

O “romance de resistência” estruturalmente se assemelha à fragmentação cubista inspirada no *layout* do jornal (que, ao menos desde Mallarmé²⁶³, influenciou poetas e escritores). Para exemplificar esse tipo de estrutura cubista, tomemos o romance *A festa*. No capítulo “Antes da festa”, o autor apresenta vários fatos e ações ocorridos em locais e momentos diferentes de um mesmo dia, que são identificados da seguinte maneira: “Redação do Correio de Minas Gerais 20h07m”, “Bar e restaurante Lua Nova 19 horas”, “Esquina da Livraria Rex 18 horas” etc. Como se pode observar ao ler todo o capítulo, os

²⁶² No artigo “Prosa estelar”, em que Leminski escreve sobre as *Galáxias* haroldianas, lemos: “E, no ambiente da prosa, *Galáxias* representa a experiência mais radicalmente inovadora levada a cabo no Brasil desde 1956, quando foi publicado *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa” (LEMINSKI, p. 324, 2011).

²⁶³ Sobre a relação entre Mallarmé e o jornal, afirma Augusto de Campos que, no *Lance de Dados*, o poeta francês anuncia “um novo campo de relações e possibilidades do uso da linguagem, para o qual convergem a experiência da música e da pintura e os modernos meios de comunicação, do ‘mosaico do jornal’ ao cinema” (1991, p. 27). Ainda sobre as relações entre jornal e literatura, diz McLuhan (1995, p. 244): “A diagramação da imprensa, seu formato – isto é, suas características estruturais – foi utilizado de maneira bastante natural por poetas depois de Baudelaire, para evocar uma consciência inclusiva.” Também sobre a influência do jornal, comenta Antonio Candido (1965, p. 38): “Todos sabem – para dar mais um exemplo –, a influência decisiva do jornal sobre a literatura, criando gêneros novos, como a chamada crônica, ou modificando outros já existentes, como o romance.”

fatos e ações apresentados não seguem uma cronologia, pelo contrário, o leitor fica sabendo o que ocorreu às 20h07 antes mesmo de saber o que aconteceu às 18 horas. Ou seja, se considerarmos cada ação como uma carta de baralho, todas as ações estão embaralhadas, mas, ao final da leitura, sabemos que há, sim, uma ordem. Precisamos, apenas, colocar cada carta na sua devida posição.

Por sua vez, o *Catatau*, estruturalmente falando, aproxima-se mais do expressionismo abstrato de um Jackson Pollock²⁶⁴ do que do cubismo picassiano. Assim como ocorre numa obra como *Autumn Rhythm (Number 30)*, do pintor americano, o *Catatau* pode ser fruído a partir de qualquer uma de suas partes²⁶⁵. O “ritmo de outono” toma conta de toda a extensão da tela, sem delimitações de início ou fim. Acompanhamos o movimento das linhas e cores de acordo com o que ordena a nossa sensibilidade, da mesma forma como, distraidamente, a vista acompanha, num dia seco e frio de outono, as folhas caindo e flutuando pelo espaço, enquanto lembramos daquele famoso poema cummingsiano²⁶⁶ que trata da nossa inata solitude²⁶⁷.

No *Catatau*, como na obra pollockiana, não há hierarquização possível. Num espaço de dez linhas, o livro pode proporcionar, simultaneamente, a leitura de diversos assuntos e de vários registros e procedimentos formais. Como se pode observar no exemplo a seguir:

Artichicletz, por artes de pechisbeque, não é igual mas é parricídio,
primeiro, derradeiro e único: físico ou cívico, digno de pousar ao
espelho, as avessas não são veras? Se a corda é que é curta ou o poço é
fundo, — quando te chamei de filho da puta, pena não soubesse tua mãe
ser morta porque, viva fosse, mandava-o às que disputam te haver
parido, ou a outra baderna paterna parecida com teu disparate natal!
Abriu a porta a todas as licenças, o desmascarado, esse descarado!
Apresentação de face numa defenestração, veio bater desescancarado

²⁶⁴ Sobre Pollock, escreve Giulio Carlo Argan: “Nos quadros de Pollock, o ritmo é múltiplo: desce em vórtice até tocar um ponto extremamente vivo e sensível da existência, então sobe e se expande em círculos cada vez maiores, em tensas trajetórias orbitais. Em seus furiosos emaranhados de signos, consegue aprisionar tudo o que, na realidade, é movimento – a vibração da luz, o frêmito das ramagens ou das searas ao vento, a iridescência das cascatas, as ondas do mar, e mesmo os itinerários confusos, ansiosos e inúteis das pessoas no labirinto das cidades” (ARGAN, 1992, p. 623).

²⁶⁵ No texto “O Lance de Dados do *Finnegans Wake*”, em que Augusto de Campos escreve sobre as similitudes entre Joyce e Mallarmé, lemos: “(...) no caso de Joyce a obra inteira pode estar contida em cada uma de suas partes, de tal sorte que é possível iniciar a leitura de qualquer ponto” (CAMPOS, 1986, p. 121).

²⁶⁶ Referimo-nos ao poema “l(a”, de e. e. cummings, belamente traduzido para o português por Augusto de Campos (1994, pp. 46-47).

²⁶⁷ Leminski escreveu um poema visual, publicado em *Caprichos & relaxos*, claramente inspirado em cummings: “da árvore/ o Ó/ oU/ oT/ oÓ/ oN/ oÓ/ um tombo/ só” (LEMINSKI, 2013, p. 145).

na porta errada: de porta em porta, cara a cara, de um — focinho de outro até levar aquela nesta para deixar de ser besta. A cara não combina com a careta, sai aldraba e entra aríete! (p. 104).

No excerto, há trocadilhos (“não é igual mas é parricídio”; parricídio - parecido), linguagem chula (“te chamei de filho da puta”), registro culto parodiado (“viva fosse, mandava-o às que disputam te haver parido”), frase feita distorcida (“cara a cara, de um — focinho de outro”), jogo de palavras (“o desmascarado, esse descarado”) etc.

Diferentemente do que ocorre no tipo de montagem utilizada pelo “romance de resistência”, no *Catatau* não há uma hierarquia de informações que possa ser restabelecida pela leitura final do romance. O barroquíssimo *Catatau* não possui um centro organizador da obra: ele é policêntrico²⁶⁸. *Catatau* – para usarmos as palavras de Haroldo de Campos sobre o *Finnegans Wake* – tem a “propriedade do círculo”:

Joyce é levado à microscopia pela macroscopia, enfatizando o detalhe - *panorama* / *panaroma* - a ponto de conter todo um cosmos metafórico numa só palavra. Donde o poder dizer-se do *Finnegans* que retém a propriedade do círculo, da equidistância de todos os pontos em relação ao centro: a obra é porosa à leitura, por qualquer das partes através das quais se procure assediá-la (CAMPOS, 1987, p. 37).

Vimos, portanto, que o *Catatau* preencheria os dois requisitos para ser considerado um “romance de resistência”: tematiza a vida brasileira e utiliza procedimentos literários inovadores. Por que, então, o romance de Leminski foi ignorado por tantos críticos que trataram da ficção daquele período da nossa história literária?

Depois de anos estudando o *Catatau*, a única resposta que encontramos seria, com a licença de Antonio Candido²⁶⁹: “*Catatau* é um problema literário. Imagino, pelas que passa nos contemporâneos, as rasteiras que passará nos críticos do futuro.”

Nesta seção do trabalho, que denominamos “Entre a derrota e a abertura”, tivemos como objetivo comentar como a repressão avassaladora provocada pelo “segundo golpe” afetou a produção literária nacional. Conforme observamos, segundo os críticos que

²⁶⁸ Afirma Omar Calabrese: “Como já se disse no primeiro capítulo, muitos houve a observar que diferenciação organizada, policentrismo e ritmo são elementos constitutivos do gosto barroco” (CALABRESE, 1987 p. 57).

²⁶⁹ Disse Antonio Candido, em “Estouro e libertação” (1970, p. 35): “Oswald de Andrade é um problema literário.”

adotamos até aqui, a literatura, a partir do AI-5, se caracterizou principalmente por registrar:

- o desalento e a desesperança de brasileiros que escolheram os bares e o álcool em detrimento da ação, fosse esta o engajamento político ou a atividade literária (o “romance da cultura da derrota”);
- a repressão e a falta de horizontes, que levaram muitas pessoas às drogas, à loucura e à marginalidade (a “experiência da loucura”);
- uma forma de resistir à opressão política e do mercado, produzindo uma poesia descontraída e sem maiores pretensões estéticas, mas que falava dos anseios de uma geração que desejava ter a liberdade de experimentar tudo o que a vida poderia lhe proporcionar (a “poesia marginal”);
- as mazelas da vida política e social brasileira por meio de procedimentos literários inovadores (o “romance de resistência”).

Desesperança, drogas, loucura, marginalidade, contestação, inovação literária. Todos esses aspectos alimentaram a literatura brasileira publicada entre 1969 e 1978 e continuariam, de uma forma ou de outra, a fazer parte da literatura “pós-1979”, como tentaremos demonstrar na próxima seção deste capítulo.

2 - *Agora é que são elas* e a literatura brasileira "pós-1979"

Conforme afirmamos no início deste capítulo, nosso objetivo, neste momento do nosso trabalho, é situar o *Agora é que são elas* no âmbito da literatura brasileira produzida no que denominamos “pós-1979”, aquele intervalo temporal que vai da extinção do AI-5 (1979) a 1985, ano final da ditadura militar e início do que se convencionou chamar de Nova República.

Ao estudar esse período, buscaremos identificar semelhanças e dessemelhanças entre o *Agora é que são elas* e outras obras literárias brasileiras escritas por autores da geração de Paulo Leminski e publicadas naquela época. Para esse trabalho de análise comparativa, escolhemos, como principal *corpus* de estudo, os romances de Reinaldo Moraes, *Tanto faz* (1981) e *Abacaxi* (1985), e *Um romance de geração* (1980), de Sérgio Sant’Anna.

Acreditamos que essas três obras em conjunto com o romance leminskiano podem conter algumas das principais características da literatura brasileira produzida no período em estudo.

Também servirão como *corpus* de apoio os seguintes livros: *Morangos mofados* (1982), de Caio Fernando Abreu; *A teus pés* (1982), de Ana Cristina César; *Gigolô de bibelôs* (1983), de Waly Salomão; além do próprio Paulo Leminski e seu *Caprichos & Relaxos* (1983).

Observe-se que nosso critério para a escolha das obras de prosa de ficção e poesia foi guiado pela maior proximidade geracional entre os autores. No caso dos escritores selecionados, todos eles nasceram a partir de 1940 (Sérgio Sant’Anna: 1941; Waly Salomão: 1943; Paulo Leminski: 1944; Caio Fernando Abreu: 1948; Reinaldo Moraes: 1950; Ana Cristina César: 1952).

Ao realizarmos a leitura dos poemas, contos e romances publicados no “pós-1979”, pudemos observar que o *Agora é que são elas* possui os seguintes pontos de contato com o *corpus* selecionado:

- **Uso da linguagem cotidiana e da cultura popular:** assim como os poetas contraculturais, os autores editados no “pós-1979” se utilizam da linguagem oralizada (calão, gíria, provérbios etc.) e das referências ao mundo da cultura popular (a música popular, o rádio, o cinema, a televisão, a publicidade etc.).

- **Tema da sexualidade:** o sexo é um tema importantíssimo tanto nas obras de Reinaldo Moraes quanto no *Agora é que são elas*. Outro tema correlato ao da sexualidade comparece nas obras dos dois autores citados e também em *Um romance de geração*, de Sérgio Sant’Anna, que é o da relação – sempre difícil e complexa – entre homem e mulher em tempos de profundas mudanças comportamentais, especialmente no tocante às mulheres. Nos contos de Caio Fernando Abreu, por sua vez, observa-se o tema da homossexualidade, que também pode ser verificado – porém com um tratamento menos sério – em *Tanto faz* e no *Agora é que são elas*²⁷⁰.

²⁷⁰ Eliane Robert Moraes, em entrevista para a revista *Opiniões*, faz a seguinte análise sobre a “erótica literária”: “Para nós, das Letras, essa questão é muito complexa, porque se você fala em erótica literária, não está falando de uma língua, de uma literatura de língua inglesa ou francesa, por exemplo, não é isso. Não se está falando de um gênero também. O erotismo literário se encontra na poesia, na prosa, no romance, no conto, na novela, no soneto, no *haikai*, na epopeia etc. Então o problema da definição precede a questão da recepção. Pode-se falar de recepção de alguns livros e alguns autores, mas a erótica literária demanda antes de tudo uma definição. A definição com a qual eu trabalho, fui formulando com a ajuda dos próprios autores que estudo. Para mim a ‘erótica literária’ não é um tema. É todo texto que pensa a partir do sexo e que faz do sexo um absoluto. A erótica literária é um modo de pensar por escrito. Se fosse a arte erótica, seria um modo de pensar pela imagem visual. No nosso caso, é um modo de pensar a partir do sexo, que sexualiza toda experiência humana, seja mobilizando palavras obscenas ou não. Isso não importa” (*apud OPINIÕES*, 2015, p. 153). A partir dessa definição de “erótica literária”, podemos afirmar que os textos por nós analisados não constituem uma “erótica literária”, mas apenas se utilizam do tema da sexualidade como um dos elementos (importantíssimo!) da sua composição.

- **Política e opressão:** a ditadura militar e a opressão, tanto política quanto moral, parecem ser temas comuns a todos os autores da geração de Paulo Leminski. Nosso objetivo é analisar como a opressão é figurada nos escritores estudados e qual a sua importância para a constituição da narrativa.

- **Relação entre literatura e mercado:** como veremos mais adiante, tanto o *Agora é que são elas* como o *Abacaxi* foram livros escritos sob encomenda. Os autores do “pós-1979” teriam ignorado a posição combativa dos poetas da “geração mimeógrafo” e incorporado definitivamente a “lógica de mercado” como um dos elementos da “vida literária”? Qual a influência do mundo do capital sobre a literatura do período? Como Paulo Leminski respondeu artisticamente aos desafios daqueles tempos neoliberais?

A partir de agora, passaremos a analisar mais minuciosamente cada um desses “pontos de contato”.

2.1 – Erudição *pop*

No Capítulo I, procuramos demonstrar como a linguagem cotidiana e a cultura popular em suas várias manifestações foram incorporadas, como material literário, tanto ao *Agora é que são elas* quanto ao *Catatau*. E, neste capítulo, vimos como a literatura produzida nos anos 1970 também incorporou a cultura popular e sua linguagem, podendo ser destacada a poesia marginal e seus poetas que falavam a linguagem da “rapaziada”.

ando menos preguiçoso
lavo o fogão com grande ardor
canto como uma maria louca
esse tango é demais
angela maria parece insuperável
o pentelho da vida não me preocupa

(*apud* HOLLANDA, 1980, p. 111)

Esse poema de Charles utiliza, como material poético, a linguagem cotidiana (“maria louca”, “pentelho da vida”) e a cultura popular, representada pelo “tango” e pela menção a Ângela Maria, uma das maiores cantoras brasileiras do período pré-bossa nova. No poema em estudo, a cena banal de um homem lavando o fogão “com grande ardor” (exagero irônico), e cantando “como uma maria louca” um tango (provavelmente um dos sucessos de Ângela Maria), cria um efeito cômico, mas de uma comicidade quase ingênua, sem a agudeza crítica da ironia, apenas uma brincadeira com a banalidade do cotidiano.

O livro *Um romance de geração*, de Sérgio Sant’Anna, também toma como material literário a cultura e a linguagem populares, como se pode ver no trecho a seguir, em que a personagem feminina, Clea, uma jornalista, depois de entrar no apartamento do escritor Carlos Santeiro para uma entrevista, faz a seguinte observação sobre o que vê à sua volta: “Pô, que zona, hein?” (SANT’ANNA, 2009, p. 7). A bagunça, a “zona” (termo gírio) em que se encontra o imóvel é um claro reflexo da vida perturbada de Carlos, um ex-autor de sucesso, viciado em álcool e em corrida de cavalos, e que passa a viver às custas da mesada da mãe: “Eu acho que até que é por isso que eu bebo. Por causa do remorso de beber com o dinheiro que minha mãe me deu pra eu escrever o romance da minha geração” (2009, p. 72). Nesta passagem, observa-se o uso do humor como uma das características que aproxima a prosa de Sérgio Sant’Anna daquela de Reinaldo Moraes e de Paulo Leminski.

Carlos Santeiro também revela à jornalista ter se casado várias vezes, o que provocou o espanto de Clea: “Porra, neguinho, quantas vezes você casou?” (SANT’ANNA, 2009, p. 67). Aqui, outro exemplo de linguagem oralizada, com a utilização do termo chulo “porra” e da forma de tratamento “neguinho”. Em outro trecho do romance, Clea pergunta: “Você fundiu, foi para a Pinel?” (2009, p. 63). Novamente, a linguagem oralizada comparece na expressão “fundiu [a cuca]” e em “Pinel”, que se transformou numa expressão gíria, “estar/ficar pinel”, e que se refere ao Hospital Pinel, localizado no Rio de Janeiro, que, por sua vez, deve seu nome ao psiquiatra francês Philippe Pinel. A loucura, como já observamos, foi um dos principais temas da literatura produzida após a promulgação do AI-5, porém, neste romance “pós-1979”, o autor, diferentemente dos escritores do período pré-abertura política, agora pode brincar com a loucura e colocar na boca do protagonista a seguinte resposta: “Não. Até que pegava bem [afirmar que enlouqueceu] numa autobiografia, mas a corda nos seres sensíveis – na humanidade em geral – rompe é no estômago” (2009, p. 63). Em lugar da loucura, ou seja, ao invés de um problema de ordem mental, o que houve foi uma úlcera estomacal: “Minha úlcera já nem doía mais, minha licença na agência já terminara, mas eu não queria sair dos braços da minha mãe e do psicanalista” (2009, p. 64). O autor, com humor oswaldiano²⁷¹, ao trocar a loucura pela úlcera, desce das alturas do espírito e da mente para o baixo corporal (Bakhtin *dixit*) do estômago e das vísceras.

²⁷¹ Lembremos do oswaldiano “sob as ordens de mamãe”, subtítulo do livro *Um homem sem profissão*, publicado em 1954.

Em *Um romance de geração*, encontramos algumas outras ocorrências de linguagem calão, como estas:

Calma, porra, ninguém aqui é surdo (SANT'ANNA, 2009, p. 10).

Não se acha mais nada nesta merda desta casa (2009, p. 18).

Eu estou cagando e andando se o pessoal mexe com você (2009, p. 18)

Tinha um amigo meu que dizia: se você gosta da xota de uma pessoa, gosta da pessoa (2009, p. 88).

Na verdade, nesse livro há pouco calão se comparado ao romance leminskiano e, principalmente à prosa de Reinaldo Moraes.

Conforme observamos no capítulo anterior, em *Agora é que são elas* a utilização do calão é algo muito frequente, como no trecho: “E eu entrava em seus jogos de herói-sai-de-casa, herói-enfrenta-perigo, com o cheiro da buceta da sua filha em meus bigodes” (p. 42). No trecho, além do termo chulo “buceta”, observamos uma das várias passagens em que o autor parodia a *Morfologia do conto maravilhoso* ao comparar as hiper-racionalistas *funções* proppianas a “jogos de herói-sai-de-casa, herói-enfrenta-perigo”, como se aquelas fossem apenas meros passatempos infantis.

E em *Tanto faz*, encontramos passagens como esta:

Pra coçar o saco do cidadão antes de dormir. Verdade; a fulana faz-lhe um cafuné no saco e o cara dorme de perna aberta, feliz como um Buda depois de uma feijoada. E, como esse, deve ter porradas de casamentos que se seguram nessas artes, numa bela chave de buceta, no tamanho privilegiado de um cacete. Cê não acha? (MORAES, 2011, p. 17).

A literatura de Reinaldo Moraes está repleta de “saco”, “bucetas”, “cacete” e todo um enorme rol de termos chulos entremeados a referências *pop* e eruditas, muitas vezes tudo isso misturado numa mesma cena, como neste diálogo entre Ricardinho, o protagonista, e sua amiga, Marisa.

- Porra! Você acabou de demolir a tese do Cortázar de que não há erotismo sem verbo, Marisa.

- Em São José dos Campos, havia. Em Buenos Aires, não sei. Argentino é mais tagarela, né?

- E como é que foi a transação propriamente dita? O lescolesco? O vamo-vê?

- Foi do jeito que dá pra ser dentro de um Volkswagen. Não deve ter muita variação, né? É incômodo paca, as pessoas precisam realmente estar muito a fim.

- A alavanca do câmbio fica roçando no cu da gente... (MORAES, 2011, p. 23).

A citação erudita (“Cortázar”), a gíria (“transação”, “lesco-lesco”, “vamo-vê”, “paca”) e o calão (“cu”) compõem uma prosa expressa numa linguagem em que predomina um humor desbocado e sem quaisquer peias morais.

Ricardinho – na verdade, Ricardo de Mello – é o protagonista de *Tanto faz*, um romance que narra as aventuras de um jovem em Paris entre 1979 e 1980, cidade, aliás, onde ele deveria estar fazendo um curso para o qual ganhou uma bolsa de estudos. Porém, essa bolsa é toda consumida com sexo, drogas e, como diriam os artistas contraculturais, *porralouquices*.

No romance de Reinaldo Moraes, assim com em *Agora é que são elas*, há também muitas referências à cultura popular, em especial à canção popular, como nesta passagem: “Bota João Gilberto na vitrola, incorrigível encanação. (O herói acha que metade dos bons momentos da vida combinam com João Gilberto. A outra metade vai bem com os Stones.)” (MORAES, 2011, p. 102). Além da canção popular, também podemos identificar o termo gírio “encanação” – *sermo vulgaris* –, o qual, ao lado do qualificativo “incorrigível” – *sermo nobilis* –, ganha uma graça toda especial.

A banda de *rock* Rolling Stones é também citada no *Agora é que são elas*: “(...) o vaso no centro da sala, a árvore estampada na cortina, e até os Stones na radiola já exalam aquele fedor típico de múmia de faraó da vigésima dinastia (...)” (pp. 10-11). Por sua vez, a coletânea de contos *Morangos mofados*, de Caio Fernando Abreu, publicada em 1982, também revela o influxo da música popular brasileira e internacional sobre o seu autor ao ter, na dedicatória, os nomes de artistas nacionais e estrangeiros: “À memória de/ JOHN LENNON/ ELIS REGINA/ HENRIQUE DO VALLE/ RÔMULO COUTINHO DE AZEVEDO/ e todos meus amigos mortos.” E continua: “A/ CAETANO VELOSO/ porque ele existe. Para/ MARIA CLARA BORGE (Cacaia)/ SÔNIA MARIA BARBOSA/ e todos meus amigos vivos” (ABREU, 1984, p. 5).

Se, na dedicatória do livro de Caio Fernando, temos John Lennon, Elis Regina e Caetano Veloso, na breve apresentação que Leminski escreveu para o *Agora é que são elas*, observam-se os nomes de compositores norte-americanos de jazz e da grande diva Ella Fitzgerald:

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.

A terceira seção do livro de Caio Fernando, intitulada *Morangos mofados*, tem como epígrafe um trecho da canção “Strawberry fields forever”, dos Beatles: “Let me take you down/ cause I’m going to strawberry fields/ nothing is real, and nothig to get/ hung about/ strawberry fields forever”²⁷². Essa seção, diferentemente das anteriores, é composta por apenas um conto, o *Morangos mofados*, o qual é dividido em cinco partes, intituladas, respectivamente: “PRELÚDIO”, “ALLEGRO AGITATO”, “ADÁGIO SOSTENUTO”, “ANDANTE OSTINATO” e “MINUETO E RONDÓ”, termos que são utilizados no âmbito da música erudita. A propósito, a música erudita é mencionada no conto “Pela passagem de uma grande dor”, do mesmo livro, quando o narrador nos informa que o protagonista está ouvindo uma obra do compositor Erik Satie intitulada “Desespero agradável” (“Désespoir agréable”): “Quando o telefone tocou pela segunda vez, ele estava tentando lembrar se o nome daquela melodia meio arranhada que vinha da outra sala era mesmo *Desespero Agradável* ou *Por Um Desespero Agradável*” (ABREU, 1982, p. 25).

Portanto, na obra de Caio Fernando, da mesma forma que as ideias contrastantes contidas em “desespero” e “agradável” convivem, também temos Beatles e música erudita convivendo na mesma peça, sem nenhuma preocupação de hierarquização de importância, aspecto igualmente característico da produção literária dos contraculturais anos 1970. E essa mistura de música *pop* e música erudita nos lembra uma entrevista de Paul McCartney registrada por Augusto de Campos em seu artigo “Informação e redundância na música popular”. Naquela entrevista, concedida em 1967, o *beatle* fala da importância dos compositores eruditos de vanguarda e cita especificamente Stockhausen:

²⁷² Como apontamos anteriormente, Leminski também faz uma referência à canção “Strawberry fields forever” nos últimos versos de seu poema “business man” (LEMINSKI, 2013, p. 49): “you’ll never know/ how the strawberry fields/ it will be forever”. Aliás, esse poema serve como epígrafe para o texto “Lennon rindo”, publicado em *Ensaios e anseios crípticos* (LEMINSKI, 2011, pp. 241-260). “Lennon rindo”, por sua vez, foi posfácio do livro *Um atrapalho no trabalho*, coletânea de textos de John Lennon traduzidos por Paulo Leminski. Ainda sobre o compositor de “Imagine”, Leminski, no mesmo texto citado, afirma: “Lennon foi figura de proa numa geração que produziu, entre os músicos populares, algumas de suas melhores cabeças (Dylan, Zappa, Jim Morrison, Bob Marley; no Brasil, Caetano Veloso, Gilberto Gil; e no mundo?), músicos e ao mesmo tempo, pensadores da coisa da cultura, ligados ao sentido das transformações, artistas abertos a outras artes, agitadores culturais, bons de som, de poesia e de conceito” (2011, p. 243). Mais uma vez, se percebe a importância que a música popular tinha para a vida intelectual do poeta curitibano.

“Mas você tem que descobrir essa gente, você tem que procurar muito mais, porque Stockhausen não é tocado na rádio de Londres todo o dia, e por isso mesmo não há muita *chance* de que ele se torne um ídolo da noite para o dia” (CAMPOS, 1974, p. 187). (Coincidentemente, ou não, o disco de Caetano Veloso, lançado um depois antes da entrevista de Paul McCartney, e no qual foi gravada a canção “Tropicália”, hino do movimento tropicalista, tem a participação, nos arranjos, de músicos de vanguarda, como Júlio Medaglia e Damiano Cozzela²⁷³. Seria essa coincidência uma manifestação do *Zeitgeist*, o “espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato”, como o define Anatol Rosenfeld (1976, p. 75)?)

Aliás, essa mistura de erudito e popular, alto e baixo repertórios, também é muito comum nos poemas leminskianos do final dos anos 1970, como se pode observar nesses versos de “um dia”, originalmente publicado em 1980, no livro *Polonaises*²⁷⁴:

um dia
a gente ia ser Homero
a obra nada menos do que uma íliada
depois
a barra pesando
dava pra ser aí um rimbaud
um ungaretti um fernando pessoa qualquer
um lorca um éluard um ginsberg
por fim
acabamos o pequeno poeta de província
que sempre fomos
por trás de tantas máscaras
que o tempo tratou como a flores

(LEMINSKI, 2013, p. 71)

²⁷³ Caetano Veloso fala sobre a participação dos “maestros” nos arranjos do seu disco: “O arranjo dessa canção [‘Tropicália’] ficou a cargo de Júlio Medaglia. Eu tinha distribuído o repertório do disco entre os três maestros da ‘música nova’ de São Paulo que se aproximaram de nós: [Júlio] Medaglia, Damiano Cozzela e Sandino Hohagen. Rogério Duprat – na verdade o mais interessante deles – chegara um pouco depois e, a partir de ‘Domingo no parque’, tinha ficado mais ligado a Gil” (VELOSO, 1997, p. 185).

²⁷⁴ Toninho Vaz, na biografia que escreveu sobre o “cachorro louco”, faz o seguinte comentário sobre *Polonaises*: “Ainda em 1980, aproveitando sobras do *Não fosse isso...*, Leminski lançaria um novo livro de poesia. Um elenco de 32 textos que tinham como identidade, segundo seu próprio conceito, ‘uma natureza voluntariosa, quase uma poesia retumbante’, que ele chamaria de *Polonaises*. Retamozo desenharia a capa a partir de um manuscrito original de Leminski em polonês, borrifado com gotas de sangue (em vermelho) como um elemento dramático” (VAZ, 2001, p. 225). E Leminski tinha sangue polonês, como também nos informa Vaz: “Paulo Leminski, o pai do poeta, era filho de poloneses de uma remota província de nome Naráyow – embora isso nunca tenha sido devidamente comprovado” (2001, p. 20). Paulo Leminski escreveu um belo poema chamado “Narájow”, cujos primeiros versos dizem: “Uma mosca pouse no mapa/ e me pouse em Narájow,/ a aldeia donde veio/ o pai do meu pai,/ o que veio fazer a América,/ o que vai fazer o contrário,/ a Polônia na memória,/ o Atlântico na frente,/ o Vístula na veia.” (LEMINSKI, 2013, p. 221).

Ao lado das citações eruditas de nomes de poetas (Rimbaud, Ungaretti, Fernando Pessoa etc.), temos as expressões populares “dava pra ser aí” e “a barra pesando”, esta última significando, naqueles *anos de chumbo*, o medo da opressão e da violência praticadas pelo Estado autoritário. No poema, Leminski volta ao tema do provincianismo, que anteriormente sugerimos também poder ser identificado no poema “pariso” (LEMINSKI, 2013, p. 105). Régis Bonvicino faz uma interessante análise do trecho final da peça:

Este poema também, num plano de conteúdo, trata os poetas precursores como “máscaras/ que o tempo tratou como a flores”. Há um duplo sentido: de grandeza aspirada como ilusão que se desmancha: mas há ao mesmo tempo algo de perverso para com outros poetas – considerados “grandes”: acabam citados num poema de um pequeno poeta de província... (*apud* LEMINSKI, 1992, p. 14).

Voltemos a *Morangos mofados* e citemos uma passagem do conto “Os sobreviventes (Para ler ao som de Ângela Ro-Ro)” (o qual, como se vê, carrega no próprio título o influxo da canção popular): “(...) mas ela se contrai violenta e pede que eu ponha Angela outra vez, então viro o disco, amor meu grande amor, caminhamos tontos até o banheiro onde sustento sua cabeça sobre a privada para que vomite, e sem querer vomito junto (...)” (ABREU, 1984, p. 17). O conto de Caio F. narra algumas horas, ou minutos?, da relação de dois amigos, um homem e uma mulher, ambos perdidos, angustiados e desiludidos. No excerto mencionado, cita-se uma canção composta por Angela Ro Ro e Ana Terra, “Amor, meu grande amor”, gravada em 1979. E em outro trecho do conto, fala a personagem feminina: “(...) ou encho a cara sozinha aos sábados esperando o telefone tocar, e nunca toca, ouvindo samba-canção e blues com caipira de vodka” (1984, p. 16). A tristeza, o *blues*²⁷⁵, a solidão, a “fossa”, tudo embalado por um dolorido samba-canção.

E, posto que mencionamos o estilo musical “samba-canção”, na poesia de Ana Cristina César a influência da música popular também se faz presente, como neste “Samba-canção”:

Tantos poemas que perdi.

²⁷⁵ Sobre o *blues*, estilo musical e também sentimento, afirma Leminski: “Será que o blues quer dizer ‘bronca’? ‘Mágoa’? ‘Estranheza’? O fato é que o blues (sentimento) produziu uma das modalidades musicais mais poderosas deste século. Basta dizer que todo o rock and roll deriva, diretamente, de blues e suas variantes (*rhythm-and-blues* etc.), traduzidas para um repertório branco e comercializadas (Elvis Presley, Beatles, Rolling Stones)” (LEMINSKI, 2013, p. 25).

Tantos que ouvi, de graça,
 pelo telefone – taí,
 eu fiz tudo pra você gostar,
 fui mulher vulgar,
 meia-bruxa, meia-fera,
 risinho modernista
 arranhando na garganta,
 malandra, bicha,
 bem viada, vândala,
 talvez maquiavélica,
 e um dia emburrei-me,
 vali-me de medidas
 (era uma estratégia),
 fiz comércio, avara,
 embora um pouco burra,
 porque inteligente me punha
 logo rubra, ou ao contrário, cara
 pálida que desconhece
 o próprio cor-de-rosa,
 e tantas fiz, talvez
 querendo a glória, a outra
 cena à luz de spots,
 talvez apenas teu carinho,
 mas tantas, tantas fiz...

(CÉSAR, 1992, p. 43)

Além da menção explícita ao gênero musical, o samba-canção, observam-se duas referências implícitas a canções populares. A primeira menção (“taí,/ eu fiz tudo pra você gostar”) é feita à marchinha de carnaval “Taí” – composta por Joubert de Carvalho em 1930 e sucesso na voz de Carmen Miranda, que cantava: “Taí, eu fiz tudo pra você gostar de mim/ Ai meu bem não faça assim comigo, não/ Você tem, você tem que me dar seu coração”. A segunda referência cita o “Samba da volta”, música de Toquinho e letra de Vinicius de Moraes, que diz: “É verdade eu reconheço/ Eu tantas fiz/ Mas agora tanto faz”.

É claro que, além das referências às duas canções, o poema tem o “espírito” do samba-canção, um tipo de canção em que se narram histórias de amor com muita “dor de cotovelo” e muita “fossa”. Ou seja, amar, para os samba-cancionistas, era sofrimento e angústia (no que se assemelhavam aos nossos poetas da “segunda geração romântica”, os

ultrarromânticos²⁷⁶). E não é angústia o que o eu-lírico sente quando diz²⁷⁷ que “tantas fiz, talvez/ querendo a glória, a outra/ cena à luz de spots,/ talvez apenas/ teu carinho,/ mas tantas, tantas fiz...”? Ela, “meia-bruxa, meia-fera”, queria apenas um carinho, mas, desgraçadamente, *tantas fez*, o que pode sugerir, se considerarmos o intertexto “Samba da volta”, que teria ocorrido uma ou várias (*tantas*) traições amorosas.

Como se sabe, Paulo Leminski também teve várias de suas composições gravadas por importantes intérpretes da MPB²⁷⁸. Segundo informa Rodrigo Garcia Lopes, o *Songbook Paulo Leminski*, publicado em 2015, continha 109 canções, sendo vinte delas com letra e música do próprio poeta curitibano (LOPES, 2018, p. 80).

Ainda sobre a relação de Leminski com a música, declarou o poeta numa entrevista concedida em 1988 a Paulo Mohylovski:

Minha poesia é rimada, tem uma regularidade métrica e busca valores musicais. Sou letrista de música e isto me marca muito. Às vezes, vem um amigo meu, Itamar Assumpção, Guilherme Arantes ou Moraes Moreira, e bota música. É porque aquele poema já tinha uma alma musical (MOHYLOVSKI, 1992, p. 6).

Na mesma entrevista, Leminski diz algo que é bem característico da sua personalidade e do seu modo de produzir literatura, misturando alta cultura e cultura popular, filosofia e *rock’n’roll*: “Eu acredito que ler Nietzsche ao som dos Rolling Stones

²⁷⁶ O principal poeta ultrarromântico brasileiro é Álvares de Azevedo, que segundo Alfredo Bosi “foi o escritor mais bem dotado de sua geração” e em cuja poesia podem-se observar as “tendências para a evasão e para o sonho” (BOSI, 1987, p. 121), características típicas do ultrarromantismo. E o famoso poema de Azevedo, “Se eu morresse amanhã” (BANDEIRA, s/d, p. 187), certamente foi a inspiração para o sambacanção “Se eu morresse amanhã de manhã”, composto por Antonio Maria (1921-1964) e Ismael Neto (1925-1956), cujos primeiros versos dizem: “De que serve viver tantos anos sem amor/ Se viver é juntar desenganos de amor/ Se eu morresse amanhã de manhã/ Não faria falta a ninguém”.

²⁷⁷ Quando afirmamos que o eu lírico “diz” alguma coisa, lembramos que Antonio Cicero assevera que um poema não “diz” nada exatamente porque o que um poema diz “não se separa do seu modo de dizê-lo”. E continua o filósofo e poeta carioca: “O certo seria reconhecer aqui o que os lógicos chamam de falácia categorial: ‘dizer’ não é um verbo que se aplique a poemas, assim como o verbo ‘morrer’ não se aplica a uma pedra. Poemas enquanto poemas não dizem nem deixam de dizer coisa alguma” (CICERO, 2007, p. 112).

²⁷⁸ Sobre o Leminski compositor, ver “Nota sobre Leminski cancionista”, de José Miguel Wisnik, *apud* LEMINSKI, 2013, pp. 385-392; e sobre a discografia de Leminski, ver VAZ, 2001, pp. 367-8. Rodrigo Garcia Lopes, em seu *Roteiro literário Paulo Leminski*, reproduz um trecho de uma entrevista de 1982 em que o poeta diz: “Hoje eu sou uma pessoa completamente vulgar, eu ouço Clara Nunes, eu ligo o rádio, Roberto Carlos. Sabe, eu tive uma espécie de descida, assim, pra música popular. Mas, ao mesmo tempo, enquanto poeta, essa descida foi pra mim uma subida, porque eu descobri que é o lugar onde a poesia tá viva, cara!” (LOPES, 2018, p. 79).

deve produzir um terceiro resultado. O problema é que as pessoas que leem Nietzsche não ouvem Stones e vice-versa.”

Por sua vez, encontramos, em *Gigolô de bibelôs*²⁷⁹, coletânea de poemas de Waly Salomão, uma seção do livro denominada “Uma dúzia e meia de canções e mais uma de quebra”. Nessa seção, há vários *poemas-letras de música* que se tornaram canções muito populares nas vozes de grandes intérpretes, como Caetano Veloso e Maria Bethânia. Uma das mais famosas é “Mel”, cujo início diz: “Ó abelha rainha/ Faz de mim um instrumento/ De teu prazer, sim, e de tua glória/ Pois se é noite de completa escuridão/ Provo do favo de teu mel/ Cavo a direta claridade do céu/ E agarro o sol com a mão” (SALOMÃO, 2014, p. 168).

Waly Salomão, além de letrista de canções, foi produtor musical, ator (fez o papel de Gregório de Matos, baiano e barroco como ele, no filme homônimo dirigido por Ana Carolina, em 2002), editor de revistas, entre várias outras atividades. Assim define o poeta “pós-tropicalista” a crítica Heloísa Buarque de Hollanda:

A presença de Wally Sailormoon – ou Salomão – na maior parte das publicações pós-tropicalistas, seja como organizador de *Navilouca* e de *Últimos Dias de Paupéria*, seja como poeta, músico e nas frentes mais diversas, o definem como um dos líderes e dos mais “batalhadores” aglutinador das produções dessa tendência (HOLLANDA, 1980, p. 78).

A despeito de várias semelhanças com os poetas da geração “pós-tropicalista”, Waly foi realmente um poeta muito original e, provavelmente por ter consciência dessa sua originalidade, ele certa vez declarou:

Sinto-me muito preso, muito mal, DESASSOSSEGADO, em uma situação de desamparo, na categoria anos 70 ou poesia marginal. Nunca me senti bem, eu acho que é um presilhão, acho uma camisa-de-força, sempre achei, sempre declarei (*apud* CICERO, 2007, p. 40).

Em texto escrito para a orelha de uma edição de *Gigolô de bibelôs*, Heloísa Buarque afirma:

O lugar que Waly ocupa na história da poesia brasileira é único. Mesmo a tentativa de classificá-lo como pós-tropicalista não parece dar conta

²⁷⁹ O título *Gigolô de bibelôs* foi claramente inspirado no famoso verso de Mallarmé “Aboli bibelot d’inanité sonore” (na tradução de Augusto de Campos (1991, p. 65): “Falido bibelô de inanição sonora”). Como confirmação da influência mallarmaica, citemos a frase que Waly escreveu numa nota para o seu poema “Olho de lince”: “Fio de ariadne abolido o gigolô de bibelôs” (SALOMÃO, 2014, p. 115).

da originalidade, complexidade e vigor experimental de seu talento no manejo e na criação da linguagem poética (*apud* SALOMÃO, 2014, p. 489).

O caráter “multimídia” de Waly o aproxima de dois de seus companheiros de geração: Torquato Neto, o vampiro Nosferatu (personagem do filme *Nosferatu no Brasil*, de Ivan Cardoso²⁸⁰), e Paulo Leminski, o “lâmpiro de Curitiba” (como o apelidou Haroldo de Campos). Sobre estes dois poetas, escrevemos em nossa dissertação: “Torquato e Leminski também foram jornalistas, letristas de música, trabalharam com cinema e vídeo, enfim, foram ambos multimídias, como hoje se costuma dizer” (TOLEDO, 2014, p. 37)²⁸¹.

Por sua vez, em *Abacaxi*, as referências à música popular são em número bem menor do que em *Tanto faz*, que, diga-se, é um romance bem mais longo. Apesar disso, o autor utilizou um trecho de uma canção da banda New York Dolls, escrita em 1974, como epígrafe: “When I woke up this mornin’/ Boys I was gone”. E a canção popular é mencionada, por exemplo, numa cena em que Quim-Ricardinho²⁸², o protagonista-narrador de *Abacaxi*, está em Nova York (a epígrafe certamente foi motivada pelo palco da narrativa), cidade onde ocorre quase toda a ação do livro, e fala: “(...) e voltei pra rua 59 assobiando ‘Nada de novo’, do Paulinho da Viola, sambinha maneiro que sempre me vem à cabeça quando me acho sem parâmetros para decidir qual o próximo passo a dar na vida” (MORAES, 2011, p. 292). Como se observa tanto em *Abacaxi* como em *Tanto faz*, o que mais faltam para os seus protagonistas são “parâmetros”. Essa ausência de clareza sobre quais os rumos a tomar na vida e a sensação de estar sempre perdido aproximam todos os “heróis” que serão estudados neste capítulo da nossa pesquisa:

²⁸⁰ Afirma Paulo Andrade: “Como poeta rebelde [Torquato] optou por viver em zonas de limite, em permanente risco de ultrapassar as fronteiras entre a vida e a morte. Nenhum emblema traduz tão bem esse comportamento como a imagem do vampiro. Não foi por acaso que ele encarnou, de modo provocativo, essa figura lendária ao protagonizar o filme super-8 *Nosferatu no Brasil* (1971) do cineasta *underground* Ivan Cardoso” (ANDRADE, 2002, p. 109).

²⁸¹ Sobre Torquato Neto, em entrevista concedida em 1976 para Régis Bonvicino, disse Paulo Leminski: “Torquato Neto é um caso à parte. De longe, a melhor prosa desta geração. Sua prosa supera a de Oswald de Andrade./ A agilidade, a exatidão, o teor de novidade em tudo, a eletricidade: não conheço nada melhor que ‘Os Últimos Dias de Paupéria’, que têm que ser para nós os primeiros dias de uma riqueza muito grande” (LEMINSKI, 1992, p. 172).

²⁸² Esclarece José Virgínio Marques Filho: “Em sua nova edição [de *Abacaxi*] de 2011 – a segunda, se não nos enganamos – Quincas passa a se chamar Ricardinho, o que apenas evidencia a relação de continuidade mais do que evidente entre os dois livros” (MARQUES FILHO, 2015, p. 37-38). Na edição que estamos utilizando, o herói de *Abacaxi* é chamado de Quim e, mais adiante na narrativa, de Ricardinho.

Quim-Ricardinho, Carlos Santeiro e o *herói sem nome* leminskiano. Porém, sobre isso, falaremos mais adiante.

Para encerrar as menções à música popular²⁸³, citemos um trecho do livro de Sérgio Sant’Anna muito interessante em que Carlos Santeiro, depois de criticar a literatura e os escritores brasileiros seus contemporâneos, os “pós-64”, faz a seguinte declaração à jornalista Clea:

Talvez por isso é que a única arte realmente afirmativa neste país tenha sido, através dos tempos, a música popular, ponto. Porque ela tem orquestrado aquele festim selvagem, dionisíaco, como o carnaval antes da Riotur, ponto. Esse festim que é síntese de tudo aquilo que nos formou, ponto. E talvez a literatura que também trilhou esse caminho, desde Oswald de Andrade, esta, sim, pode ter ajudado a empurrar o carro adiante, ponto, parágrafo (SANT’ANNA, 2009, p. 84).

Sabemos que Carlos Santeiro não é exatamente um narrador confiável, já que a ironia preside quase todas as suas falas, contudo, nesse momento do romance, ele parece, mesmo num tom quase caricatural, falar a verdade, a sua verdade.

Porém, analisando a passagem citada, pode-se questionar o que o narrador quis dizer com “música popular”. Quando ele fala em “festim selvagem, dionisíaco”, certamente não se refere à bossa nova ou à MPB pós-tropicalista, que se *canonizou* durante os anos 1970. Música popular, aqui, parece significar as manifestações musicais mais “primitivas”, mais próximas do folclore do que da música popular urbana²⁸⁴, daí a

²⁸³ Interessante recordar aqui a importância da música popular nas obras dos nossos dois maiores prosadores, Guimarães Rosa e Machado de Assis. No caso da “canção de Siruiz”, importante material literário de *Grande sertão: veredas*, trata-se do que Júlio Medaglia chamou de música “folclórica” (*apud* CAMPOS, 1974, pp. 67-123), diferentemente da música popular urbana que aparece na obra dos autores analisados até aqui. Sobre a “canção de Siruiz” (ver ROSA, 1968, p. 93), há uma agudíssima análise de Luiz Roncari em seu *O Brasil de Rosa* (RONCARI, 2004, pp. 76-86). Afirma Roncari: “O tema da canção era o da história de um homem no tempo da história, que se desgarrava do concerto do mundo, de uma harmonia original, sem alcançar o reino da vida do espírito, mantendo-se no estado de natureza, e chegava próximo da perda, ‘Nel mezzo del cammin’, na vila do Urubu” (2004, p. 86). Sobre a utilização da música popular como material literário na obra de Machado, José Miguel Wisnik faz uma acurada análise em seu ensaio “Machado maxixe: o caso Pestana”. Assim o crítico uspiano encerra o texto: “O alcance que a música popular chegou a atingir no Brasil, sua ambição estética, o contraponto com o repertório erudito, suas mediações e fraturas, potência e limite, assim como o crescimento avassalador do mercado musical e até mesmo a carga explosiva das margens, a ponto de desbordá-las, tudo parece estar já contido, como partículas litigantes e altamente concentradas, nos textos machadianos que dançam em volta, se precipitam e convergem em ‘Um homem célebre’” (WISNIK, p. 79, 2004).

²⁸⁴ Júlio Medalha, no artigo “Balanço da bossa nova”, escrito em 1966, afirma que haveria três tipos de “manifestação música popular”. A primeira delas poderia ser denominada “folclórica”, a qual “liga-se mais diretamente a determinadas situações sociológicas, históricas e geográficas, congregando em sua estrutura uma série de elementos básicos que a tornam característica de uma época, uma região e até mesmo de uma maneira de viver” (*apud* CAMPOS, 1974, p. 67). Ainda segundo Medalha, os outros dois tipos de música popular, diferentemente do tipo “folclórico”, têm origem urbana: “o primeiro tem suas raízes na própria

menção ao “carnaval antes da Riotur”, ou seja, o carnaval em que predominavam o batuque dos tambores e o chamado “samba no pé”. Um carnaval que era basicamente apenas ritmo e alegria, “festim selvagem, dionisiaco”.

Oswald de Andrade: “O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil” (*apud* TELES, 1982, p. 326); “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval” (1982, p. 356). Observamos em Oswald a visão do carnaval como um evento religioso, mas de uma religiosidade pagã, uma festa orgiástica e dionisiaca, tal qual o teatro de José Celso Martinez Corrêa, que, desde 1967, ano da montagem de *O Rei da Vela* – e, lembremos, ano também do surgimento do oswaldiano “tropicalismo musical”²⁸⁵ –, vem materializando nos palcos a lição antropofágica do grande poeta modernista. E Caetano Veloso disse, no capítulo intitulado “Antropofagia”, de seu livro *Verdade tropical*:

Eu tinha escrito “Tropicália” havia pouco tempo quando *O rei da vela* estreou. Assistir a essa peça representou para mim a revelação de que havia de fato um movimento acontecendo no Brasil. Um movimento que transcendia o âmbito da música popular (VELOSO, 1997, p. 244).

Na extensa fala de Carlos, estimulada pela pergunta de Clea – “existiu uma geração literária de 64?” (SANT’ANNA, 2009, p. 78) –, podemos depreender que, para ele, a tendência realista (ou naturalista, como preferiria Flora Süssekind²⁸⁶) e engajada do “pós-64” fracassou e que só a literatura que resgatou o espírito de invenção e jogo oswaldiano produziu resultados estéticos satisfatórios, ou, como ele mesmo disse, “pode ter ajudado a empurrar o carro adiante”²⁸⁷.

imaginação popular e é aproveitado e divulgado pela rádio, pela TV, pelo filme e pela gravação; o outro é a espécie de música popular que é fruto da própria indústria da telecomunicação” (1974, p. 68). Medalha apresenta como exemplo de música do primeiro tipo o “chorinho” e, como exemplo do segundo, o “iê-iê-iê”.

²⁸⁵ Frederico Coelho, no livro *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*, afirma haver uma diferença entre a “tropicália” de Hélio Oiticica e o “tropicalismo musical” de Caetano Veloso e, ainda segundo o crítico: “A tropicália vai além dos marcos temporais oficiais do tropicalismo musical (outubro de 1967 a dezembro de 1968); vai além dos seus participantes (músicos baianos e paulistas, além de Nara Leão, Jorge Ben, Capinam e Torquato Neto); e vai além das suas intenções (regenerar o tecido cultural brasileiro, criticar o populismo nacionalista, retomar a linha evolutiva da música popular, integrar a música brasileira no mercado pop etc.)” (COELHO, 2010, p. 117).

²⁸⁶ Sobre o naturalismo na literatura “pós-64”, ver *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos* (1985) e *Tal Brasil, qual romance* (1984).

²⁸⁷ A ideia de “empurrar o carro adiante” nos lembra a famosa entrevista que Caetano Veloso concedeu à *Revista Civilização Brasileira* em 1966. Dizia o compositor baiano: “Só a retomada da *linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou

Após demonstrarmos a importância da canção popular – e, em especial, da chamada MPB – para os autores aqui estudados, é inevitável a pergunta: de onde veio esse prestígio da música popular²⁸⁸ que a fez se tornar material literário para a maioria dos escritores de toda uma geração? Essa é uma pergunta difícil para a qual não temos uma resposta definitiva. Contudo, podemos levantar algumas conjecturas.

Conforme informamos anteriormente, todos os autores aqui estudados nasceram entre 1941 e 1952, ou seja, todos eles passaram a juventude ouvindo – principalmente no rádio, mas também na televisão – samba, bolero, baião, *rock and roll*, entre outros estilos musicais, e, principalmente, a bossa nova que, segundo Júlio Medaglia, na voz de João Gilberto, “viria modificar o curso da música popular brasileira” (*apud* CAMPOS, 1974, p. 74).

Para Augusto de Campos, o estilo inventado por Tom Jobim e João Gilberto, juntamente com a Tropicália, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, foram os dois “momentos básicos em que a *informação* assumiu papel preponderante” (CAMPOS, 1974, p. 284). Augusto, quando diz “*informação*”, quer significar novidade, surpresa, invenção, ou seja, o contrário da *redundância*²⁸⁹. Sobre a bossa nova, afirma o autor de *Poemóbiles*:

Com o manifesto musical de *Desafinado* a dissonância foi introduzida na música popular brasileira. Abriu-se uma brecha na harmonia tradicional, à qual ainda se apegava – e se apegava – grande parte da canção popular do Ocidente. (CAMPOS, 1974, p. 284)

Ao tratar da “lição de João [Gilberto]”, músico fundamental para a formação de Caetano, Gil e de toda uma geração de artistas, diz Augusto de Campos:

há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza de que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás João Gilberto para mim é exatamente o *momento* em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no **dar-um-passo-à-frente**, da música popular brasileira” (*apud* CAMPOS, 1974, p. 63; negritos nossos).

²⁸⁸ Em entrevista realizada em 1979, e publicada no livro *Vale quanto pesa*, Silviano Santiago comenta a posição da crítica literária com relação à canção popular: “Também a incorporação da música popular à literatura foi plenamente seguida pela crítica literária (apesar de forte oposição dos redutos da geração de 45). Desde o movimento Tropicália, os diversos grupos foram estudados com carinho e interesse, não havendo nos estudos, os que conheço, nenhuma marca de preconceito” (SANTIAGO, 1982, p. 197).

²⁸⁹ Esclarece Décio Pignatari: “A redundância pode ser entendida simplesmente como repetição: é causada por um excesso de regras que confere à comunicação um certo coeficiente de segurança, ou seja, comunica a mesma informação mais do que uma única vez e, eventualmente, de modos diferentes. De outro lado, quanto maior a redundância, maior a previsibilidade, isto é, sinal redundante é sinal previsível. A redundância introduz no sistema uma certa capacidade de absorção de ruído e de prevenção de erro (...)” (PIGNATARI, 1982, p. 49).

A lição de João não é só uma batida particular de violão ou um estilo peculiar que ele ajudou a criar – a bossa-nova. A lição de João – desafinando o coro dos contentes do seu tempo – é o desafio aos códigos de convenções musicais e a colocação da música popular nacional não em termos de matéria-bruta ou matéria-prima (“macumba para turistas”, na expressão de Oswald de Andrade) mas como manifestação antropofágica, deglutidora e criadora da inteligência latino-americana (CAMPOS, 1974, p. 285).

Augusto de Campos começara a escrever sobre a bossa nova, a Tropicália e a Jovem Guarda na segunda metade da década de 1960 e, desde então, a chamada MPB passou a ser considerada, inclusive pela Academia, como um tipo de manifestação artisticamente complexa e de alta qualidade estética.

No artigo “A democratização no Brasil (1979-1981): cultura versus arte”, Silviano Santiago afirma que, naquele começo dos anos 1980, as “Faculdades de Letras [...] são despertadas para a cultura da maioria” (2004, p. 142), ou seja, segundo o crítico, os estudiosos de literatura passavam a olhar com mais atenção para fenômenos culturais antes apenas estudados por sociólogos e antropólogos, como foi o caso da música popular. Para atestar tal afirmação, Santiago cita um artigo de José Miguel Wisnik, intitulado “O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez”. No texto, Wisnik defende a importância e a originalidade da música popular brasileira, afirmando que esta:

(...) embora mantenha um cordão de ligação com a cultura popular não letrada, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; b) embora deixe-se penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem filia-se a seus padrões de filtragem; c) embora se reproduza dentro do contexto da indústria cultural, não se reduz às regras de estandarização. Em suma não funciona dentro dos limites estritos de nenhum dos sistemas culturais existentes no Brasil, embora deixe-se permear por eles (*apud* SANTIAGO, 2004, p. 144)

Silviano Santiago, em nota para o mesmo artigo, reproduz uma fala de Caetano Veloso sobre a importância da música popular no Brasil

O caso do Brasil, com música popular, é especial; é muito forte o mercado de música popular, é muito grande o interesse pelo que se faz... inclusive o status intelectual e político da criação de música popular no Brasil. É aberrante esta importância: todo mundo intui uma força cultural, política, intelectual e filosófica na música popular brasileira. E isso existe porque a música popular é muito forte, vem muito de dentro, expressa e atua muito sobre o país. Talvez não do modo como em geral se pensa, mas acho que não poderia haver tudo isso se não houvesse de

fato uma “força estranha” na música popular no Brasil... (*apud* SANTIAGO, 2004, p. 152)

Certamente, haverá aqueles que considerariam as posições de Augusto, Wisnik e Caetano muito “integradas” (para mencionar os “integrados” e “apocalípticos” de Umberto Eco²⁹⁰), mas o fato é que a música popular brasileira, especialmente a partir da década de 1930²⁹¹ e depois, na década de 1950, a partir do advento da bossa nova, passou a se constituir realmente numa “força cultural”, penetrando em todas as camadas da sociedade²⁹² e influenciando formas de pensamento e de comportamento. Para comprovar tal afirmação, basta lembrarmos da “música de protesto”²⁹³ dos anos 1960-70 (“Pra não

²⁹⁰ Resumindo sua posição com relação às duas posições extremas, afirma Umberto Eco: “O erro dos apologistas é afirmar que a multiplicação dos produtos da indústria seja boa em si, segundo uma ideal homeostase do livre mercado, e não deva submeter-se a uma crítica e a novas orientações.// O erro dos apocalípticos-aristocráticos é pensar que a cultura de massa seja radicalmente má, justamente por ser um fato industrial, e que hoje se possa ministrar uma cultura subtraída ao condicionamento industrial” (ECO, 1970, p. 49). E Antonio Candido, servindo-se da terminologia de Umberto Eco, faz a seguinte ressalva: “Não é o caso de aderir aos ‘apocalípticos’, mas de alertar os ‘integrados’ – para usar a expressiva distinção de Umberto Eco. Certas experiências modernas são fecundas sob o ponto de vista do espírito de vanguarda e da inserção da arte e da literatura no ritmo do tempo, como é o caso do Concretismo e outras correntes. Mas não custa lembrar o que pode ocorrer quando manipuladas politicamente do lado errado, numa sociedade de massas” (CANDIDO, 2017, p. 176). É claro que toda arte de alto repertório, como é o caso das vanguardas, depois de ser absorvida pelo sistema cultural, corre o risco de sofrer um processo de diluição e de transformação de alguns de seus produtos estéticos em material de consumo de massa, como foi o caso, por exemplo, da música de concerto (lembremos certos comerciais de TV em que são utilizadas, como trilha sonora, composições de autores eruditos) ou das artes plásticas (encontramos “Mondrians” em estampas de panos de prato). Porém, esse processo de diluição é algo “natural” na vida de qualquer “conjunto de signos”, como nos alerta Décio Pignatari: “Os significados de um conjunto de signos só não se alteram se se garantir a continuidade do mesmo contexto que os viu nascer e formar-se e do mesmo tipo de usuários” (PIGNATARI, 1982, p. 108).

²⁹¹ Em *Brasil: uma biografia*, afirmam Schwarcz e Starling: “Durante a década de 1930, a canção popular firmou-se, de vez, como o traço essencial e mais evidente da fisionomia musical do Brasil moderno. As composições do período solidificaram a linguagem autônoma do samba, foram buscar nesse gênero musical certa raiz própria distintiva da condição de ser brasileiro e elegeram dois eventos para caracterização de seus modelos: a institucionalização do Carnaval como a mais importante festa popular do país e a consolidação do rádio como primeiro veículo de comunicação de massas. São os anos da fase de ouro do samba urbano brasileiro, que contou com compositores do porte de Ary Barroso, Wilson Batista, Ataulfo Alves, Assis Valente, Dorival Caymmi, Nelson Cavaquinho, Geraldo Pereira. E, é claro, com Noel Rosa” (SCHWARCZ, 2015, p. 376).

²⁹² Lembremos que o samba, por exemplo, era considerado música ligada à marginalidade até, pelo menos, a década de 1930, quando se iniciou o processo de profissionalização do sambista promovido pela indústria radiofônica e pelo projeto nacionalista de Getúlio Vargas. Afirma Cavalcante Neto: “O nacionalismo, por meio da valorização do conceito de ‘brasilidade’, dava a tônica do discurso oficial do regime varguista. Buscava-se glorificar símbolos que hipoteticamente unificassem e homogeneizassem a multiplicidade e a heterogenia presentes na formação cultural do povo brasileiro. Nesse aspecto, a Rádio Nacional estabeleceu o samba e suas derivações — incluindo, em particular, o samba-exaltação, música de louvor às belezas naturais e de apologia à cultura popular —, como o gênero musical por excelência do país” (CAVALCANTE NETO, 2018, p. 26).

²⁹³ Caetano Veloso, em conferência proferida em 1993, referiu-se assim à música de protesto: “Era um otimismo tolo crer na força dos ideais de justiça social transformados em *slogans* nas letras das músicas e em motivação de programas de atuação” (VELOSO, 2005, p. 48). Sobre a “canção de protesto”, afirmam

dizer que não falei de flores”, de Geraldo Vandré²⁹⁴, talvez seja a canção-símbolo desse estilo de música) e da Jovem Guarda, que criava novas formas de comportamento tanto no modo de se vestir quanto na linguagem cotidiana (“É uma brasa, mora?”, dizia o “prafrentex” Roberto Carlos).

Para finalizar nossas reflexões sobre a influência da música popular sobre os autores aqui comentados, lembremos uma afirmação de Décio Pignatari:

Estas constatações vêm em apoio das teses centrais de Marshall McLuhan, segundo as quais o que está em causa e em crise é a primazia do sistema verbal e de sua lógica linear-discursiva, nos processos de informação e comunicação, onde, de outra parte, um veículo novo (como a televisão) tende a “artistificar”, a tornar artístico o veículo anterior (o cinema, no caso): o veículo é a verdadeira mensagem e o seu “conteúdo” é o veículo anterior que, no processo, se artistifica; poderíamos acrescentar que ele se artistifica na medida em que se “artesaniza”, em comparação com o veículo mais avançado. É o que ajuda a explicar o fato de as artes tradicionais, cinema inclusive, se caracterizarem por um processo simultâneo de desmarginalização e de experimentalismo (...) (PIGNATARI, 1997, p. 72).

O autor de *Semiótica & literatura* quer significar que formas de expressão como a fotografia, a TV e os quadrinhos, as quais, originalmente, eram apenas meios de entretenimento banal, em um determinado momento da história, ganharam um *status* de arte, *se artistificaram*. Como exemplos, podemos citar a fotografia de Henri Cartier-Bresson, o videoartista Nam June Paik e a *pop art* de Roy Lichtenstein. E também, claro, a música de João Gilberto e de Caetano Veloso.

O que era cultura de massa, *entertainment*, cultura de baixo repertório, consumo banal, se transforma em arte, repertório alto, vanguarda. Novamente, Pignatari: a arte de vanguarda “busca defender-se contra a arte de massas, da qual tende a ser metalinguagem (a *pop art* não é senão metalinguagem da arte popular criada pelos meios de comunicação de massas)” (PIGNATARI, 1997, p. 72).

Schwarcz e Starling: “A ‘canção de protesto’ foi a primeira tentativa do compositor popular de se mobilizar de maneira sistemática contra a ditadura. Deixando de lado a sofisticação cosmopolita da Bossa Nova, a ‘canção de protesto’ apresentava um programa de denúncia e resistência política, enraizado na autenticidade cultural e política do homem do povo” (SCHWARCZ, 2015, p. 466).

²⁹⁴ No ensaio “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”, Roberto Schwarz faz o seguinte comentário sobre um episódio que envolveu Geraldo Vandré e Caetano Veloso: “Geraldo Vandré, uma figura de proa da canção de protesto, a certa altura pede aos tropicalistas que não compitam com ele, pois o mercado só comporta um nome forte de cada vez, e o Brasil da ditadura, para não dizer o socialismo, precisava de conscientização das massas. Com perspicácia, Caetano observa que talvez se tratasse de um embrião daquele mesmo oficialismo que matava a cultura dos países socialistas em nome da história” (SCHWARZ, 2012, pp. 82-83).

Esse processo de “artistificação” da cultura popular acreditamos ter ocorrido também com a nossa música popular, quando o samba (ritmo brasileiro de maior difusão pelos meios de comunicação de massa desde a década de 1930²⁹⁵), que era somente um gênero musical consumido pelas massas, passa por um processo de metalinguagem e se transforma num estilo musicalmente mais sofisticado e de maior complexidade artística: a bossa nova²⁹⁶.

Acreditamos que essa “artistificação” da canção popular – em conjunto com todas aquelas razões apontadas anteriormente, por exemplo, pelo compositor Caetano Veloso – pode ter conferido uma grande legitimidade àquela expressão artística, o que facilitaria a sua aceitação como material literário por parte não apenas dos autores, mas, principalmente, por parte de leitores e da crítica.

Contudo, além dos motivos apontados acima para a aceitação da canção popular como material literário, poderíamos também encontrar na “tradição de auditório”, descrita por Antonio Candido, mais uma das causas da influência da música popular sobre o “sistema literário” brasileiro?

Afirma Antonio Candido, em *Literatura e sociedade*:

Note-se, também, que prosseguiu por todo o século XIX, e até o início deste, a tradição de auditório (ou que melhor nome tenha), graças não apenas à grande voga do discurso em todos os setores da nossa vida, mas, ainda, ao recitativo e à musicalização dos poemas. Foram estas as maneiras principais de veicular a poesia — tanto a dos poetas *oficiais*, como Magalhães ou Porto Alegre, quanto a dos *irregulares* como Laurindo Rabelo ou Aureliano Lessa. Se as edições eram escassas, a serenata, o sarau e a reunião multiplicavam a circulação do verso, recitado ou cantado. Desta maneira, românticos e pós-românticos penetraram melhor na sociedade, graças a públicos receptivos de *auditores*. E não esqueçamos que, para o homem médio e do povo, em nosso século a encarnação suprema da inteligência e da literatura foi um orador, Rui Barbosa, que quase ninguém lê fora de algumas páginas de antologia (CANDIDO, 1965, p. 100).

²⁹⁵ Sobre a relação entre a indústria radiofônica e o samba, comenta Silviano Santiago: “A indústria radiofônica, implantada em 1923, só em 1932 é que começa, por decreto-lei, a disseminar e colocar o samba em circulação nacional. A profissionalização do compositor negro leva-o de novo à condição de mediador: ao mesmo tempo em que perde a identidade comunitária (morro), divulga-a no mundo dos brancos; ao mesmo tempo em que subverte o mundo dos brancos, ganha a condição de indivíduo dentro do mercado de trabalho (cidade)” (SANTIAGO, 2004, p. 148).

²⁹⁶ Sobre as características musicais da bossa nova, afirma o maestro Júlio Medaglia: “A estrutura musical é mais rebuscada; as melodias são, em geral, mais longas e mais dificilmente cantáveis, as harmonias mais complicadas, plenas de acordes alterados e pequenas dissonâncias, os efeitos de interpretação são mais sutis e mais pessoais, permitindo pequenos artifícios, como silêncios ou pausas expressivas, assim como detalhes de execução instrumental mais sofisticada etc.” (*apud* CAMPOS, 1974, p. 72).

Seria essa característica do público leitor brasileiro – a de ser mais habituado a “ouvir literatura” do que a ler textos – um elemento importante para ajudar a entender a existência de autores e de públicos tão abertos ao influxo da música popular?

Numa entrevista de 1985, Paulo Leminski afirmou: “Os três grandes poetas que a minha geração produziu são, para mim, Caetano Veloso²⁹⁷, Gilberto Gil e Chico Buarque de Hollanda” (*apud* LOPES, 2018, p. 79). A despeito de ser uma opinião bastante pessoal, essa asserção do poeta nos leva a algumas reflexões.

O que justificaria a enorme importância que é dada pelo público leitor a alguns letristas de canções no Brasil?

De acordo com Antonio Candido, a nossa elite, que sempre participou daquela “tradição de auditório”, também não costumava primar pelo “refinamento do gosto, mas apenas [pela] capacidade de interessar-se pelas letras” (CANDIDO, 1965, p.101), além disso, “o grupo literário [no Brasil] nunca se especializou a ponto de diferenciar-se demasiadamente do teor comum de vida e de opinião” (1965, p.102), e o autor brasileiro sempre buscou “[t]ornar-se legível pelo conformismo aos padrões correntes” (1965, p.102).

A partir desse diagnóstico de Candido, e considerando também as posições de Wisnik, Augusto e Caetano, poder-se-ia afirmar, ao menos provisoriamente, que:

a) A qualidade literária de algumas das letras de nossos compositores permitiria que, não apenas as denominemos poemas, mas também que as admiremos como excelentes realizações poéticas²⁹⁸. (Um parêntese: também podemos pensar a relação

²⁹⁷ Paulo Leminski, o ex-seminarista, escreve, como que orando: “dia/ dai-me/ a sabedoria de caetano/ nunca ler jornais/ a loucura de glauber/ ter sempre uma cabeça cortada a mais/ a fúria de décio/ nunca fazer versinhos normais” (LEMINSKI, 2013, p. 78).

Em *Uma carta uma brasa através*, há uma outra versão desse poema, escrita antes da publicação em livro, na qual Walter Franco ocupava o lugar de Glauber Rocha. Eis a versão: “dia/ dai-me/ a sabedoria de caetano/ nunca ler jornais/ a loucura de walter franco/ ter sempre uma cabeça a mais/ a fúria de décio/ nunca fazer versinhos normais/ nunca me sentir insultado/ com os golpes do acaso e do destino// dai-me/ ou eu consigo sozinho” (LEMINSKI, 1992, p. 87).

Nesta última versão do poema, o influxo da música popular se faz presente nas figuras de Caetano Veloso e Walter Franco. E o verso “nunca ler jornais” certamente faz referência à canção de Caetano “Alegria, alegria” e ao verso “Quem lê tanta notícia?”. Por sua vez, o verso “ter sempre uma cabeça a mais” refere-se à composição de Walter Franco “Cabeça”, cujos primeiros versos dizem: “Que é que tem nessa cabeça irmão/ Que é que tem nessa cabeça, ou não”.

E sobre o provável motivo de Leminski ter trocado Walter Franco por Glauber Rocha, ver a carta endereçada a Régis Bonvicino datada de “28 set / 78 – 2 da madrugada” (LEMINSKI, 1992, pp. 80-86), na qual Leminski faz uma crítica feroz ao disco *Respire fundo*, lançado em 1978: “não suporto bom mocismo/ um disco cheio de bons e bonitos sentimentozinhos irrelevantes” (1992, p. 83).

²⁹⁸ Carlos Rennó escreveu um artigo na Folha de S. Paulo, em 1993, denominado “De canção e poesia”, tendo como subtítulo “Dezesseis tópicos para discutir a relação entre duas artes que há dois milênios não se afastam uma da outra na cultura ocidental”. Rennó começa o artigo falando da relação entre poesia e

entre letra de canção e poema a partir de uma proposição de Antonio Cicero. O filósofo afirma que a principal função das vanguardas literárias foi eliminar o *fetichismo* da forma, segundo o qual haveria formas poeticamente aceitáveis e formas poeticamente não aceitáveis. De acordo com o autor de *Porventura*, a vanguarda não produziu “nenhum progresso artístico, isto é, nenhum progresso da própria poesia, mas um progresso cognitivo. Descobriu-se que nenhuma forma é essencial à poesia” (CICERO, 2007, p. 139). Ora, se, depois do advento das vanguardas e do seu ocaso, todas as formas poéticas são possíveis e aceitáveis, por que uma letra de canção não poderia ser considerada um poema?)

b) A influência cultural e socioeconômica da música popular brasileira permite uma maior visibilidade a esses letristas (por meio da indústria cultural), a ponto de eles serem mais “lidos” (e vistos, e ouvidos) do que os poetas “de livro” e, conseqüentemente, terem maior impacto sobre os leitores-ouvintes;

c) Os autores aqui analisados, por fazerem parte daquela elite de que fala Antonio Candido, também tiveram uma formação de leitores-ouvintes, ou seja, habituaram-se, desde muito jovens, a prestigiar não apenas a cultura transmitida de forma oral (no caso da geração que estamos estudando, a influência do rádio²⁹⁹ sobre ela certamente foi

música na Grécia, passando pelos trovadores provençais e chegando aos compositores ingleses da Renascença. Dentre outros assuntos que compõem os dezesseis tópicos, Rennó passa por Augusto de Campos e sua valorização da bossa nova e dos tropicalistas, fala de Lupicínio Rodrigues, da relação do compositor com o dinheiro, discorre sobre o *rock* e a língua inglesa, até chegar ao tópico derradeiro. E, no 16º tópico, afirma: “A letra-arte é a alta poesia de consumo” (RENNÓ, 1993, p. 6). Esta última frase de Rennó nos remete ao termo “produssumo”, cunhado por Décio Pignatari, que significaria a reunião da arte de produção (erudita) com a arte de consumo (popular). Afirma o poeta concreto: “Muita arte chamada de produção é inferior a várias das manifestações da chamada arte de consumo: vejam-se os Beatles, dos filmes de Lester e do *Sargent Peppers*, em comparação com muito filme ‘artístico’ e muita música erudita; vejam-se certas realizações da bossa nova e de Caetano Veloso, em comparação com as obras de um Camargo Guarnieri, por exemplo; veja-se a riqueza de invenção dos anúncios, dos cartazes e dos *jingles* de televisão (com 60 ou 30 segundos de duração)” (PIGNATARI, 1982, pp. 72-73). A “letra-arte”, de que fala Rennó, seria um exemplo de realização do “produssumo” pignatariano, constituindo-se, ao mesmo tempo, num objeto artístico (erudito, portanto) e num objeto de consumo (portanto, popular). Para finalizar, citemos uma resposta de Antonio Cicero, poeta e letrista, para a pergunta “Letra de música é poesia, ou é apenas um texto que se ajusta à melodia?”: “Um poema é uma obra de arte; e uma letra de música é parte de uma obra de arte, que é a canção. Pois bem, uma parte de uma obra de arte pode ser melhor do que uma obra de arte autônoma. Por exemplo, os afrescos que Michelangelo fez para o teto da Capela Sistina fazem parte da Capela Sistina; e são melhores do que quase todas as pinturas já feitas. Os poemas líricos gregos eram todos letras de música. Perderam-se as melodias, ficaram as letras. E estão entre os maiores poemas da literatura universal” (Disponível em: <<https://algoadizer.com.br/edicoes/materia.php?MaterialID=105>>. Acesso em 16 ago. 2019.).

²⁹⁹ Curiosamente, na contracapa do exemplar que utilizamos do *Agora é que são elas*, há um texto, provavelmente escrito para a primeira edição da obra, cuja última frase diz: “Um romance para tocar no rádio.” Ainda sobre a influência do rádio, encontramos em *Um romance de geração* uma passagem em que o protagonista diz: “Eu ficava deitado, lendo devarinhos romances antigos, daqueles com enredo e ouvindo rádio. Foi aí que comecei a me interessar por corridas de cavalos. Porque ouvia tudo o que transmitia o rádio” (SANT’ANNA, 2009, p. 64). No trecho, observamos a ironia do narrador, que fala dos “romances

enorme), mas também a valorizar especialmente a música popular como um elemento participante do mundo “culto”. Como resultado disso, a incorporação da canção como material literário pareceria a nossos autores não apenas algo natural, mas também uma maneira de fornecer ao público-leitor elementos familiares a seu repertório de baixa formação erudita: “o grupo literário [no Brasil] nunca se especializou a ponto de diferenciar-se demasiadamente do teor comum de vida e de opinião” (CANDIDO, 1965, p.102). Certamente, é muito mais possível o leitor brasileiro médio reconhecer num texto uma citação extraída de uma letra de Chico Buarque do que de um poema de Ezra Pound. (O que não significa que uma *letra-arte* como “Construção”, do álbum homônimo de 1971, não seja mais bem realizado poeticamente do que boa parte dos “poemas” já publicados em livro, tanto no Brasil como no mundo.)

Parodiando Caetano Veloso, pode-se dizer que entre fazer poesia ou literatura, o melhor é fazer uma canção³⁰⁰.

Para finalizar nossas observações sobre a relação da cultura popular com a literatura “pós-1979”, citemos o diálogo entre os protagonistas de *Um romance de geração*:

ELE: – O romance de nossa geração seria uma novela de televisão!

ELA: – E você escreveu a tal novela?

ELE: (*impaciente*) – Mas será que você não entendeu nada? Não era escrever uma novela. Era escrever um livro, um romance, cujos capítulos não fossem mais do que os capítulos de uma novela sendo assistida por toda uma cidade. A verdadeira vida desta cidade seria o ato de assistir tal novela (SANT’ANNA, 2009, p. 34).

antigos, daqueles com enredo”, sugerindo que, naquele final da década de 1970, qualquer romance que fosse escrito “com enredo” já poderia, de antemão, ser considerado como “antigo”, ultrapassado, o típico “romance redondo” que Leminski falava ser ele incapaz de escrever. Quanto a menção ao rádio, a presença deste meio é importante na narrativa, posto que é por causa dele que o narrador vai se tornar um viciado em corridas de cavalos e acabará abandonando a ideia de escrever, como ele mesmo disse, o “romance da minha geração”: “[As corridas de cavalos eram] Um vício, como a morfina, adquirido durante a doença e que nunca mais me abandonou. E a maior parte da minha energia intelectual, então, se canalizava para as corridas” (2009, p. 68).

³⁰⁰ O trecho parodiado pertence à canção “Língua”, gravada no disco *Velô*, de 1984: “Se você tem uma ideia incrível/ é melhor fazer uma canção/ Está provado que só é possível/ filosofar em alemão”. Antonio Cicero, em um artigo publicado na Folha de S. Paulo em 2007, comenta a canção de Caetano: “Analogamente, a quem quiser debater com Caetano a afirmação de que só é possível filosofar em alemão, ele poderia responder: ‘Não se trata de uma afirmação, mas de uma canção’. Na verdade, o verso em questão possui uma forte carga irônica e provocativa: tanto mais quanto a afirmação de que só é possível filosofar em alemão é geralmente atribuída a Heidegger, filósofo cujo tema precípua é o ser. Ora, logo no início de ‘Língua’, um verso (‘Gosto de ser e de estar’) explora um importante privilégio poético-filosófico da língua portuguesa e de pouquíssimas outras línguas latinas, que é a distinção entre ser e estar: privilégio não compartilhado pela língua alemã” (CICERO, 2007).

Verificamos, nessa passagem, a importância da TV e, especialmente, da telenovela para o Brasil em 1979, ano da escritura do romance (após as últimas linhas da obra, lê-se “S. S., julho de 1979”). A título de curiosidade, entre janeiro e agosto de 1979 – portanto, no período em que Sérgio Sant’Anna escrevia o romance –, foi exibida, no horário das 20 horas, na Rede Globo, a novela *Pai herói*, autoria de Janete Clair.

A televisão, cuja primeira transmissão comercial se deu em 1950, aumentou enormemente sua influência a partir dos anos 1960 e, principalmente, a partir dos governos militares, os quais se utilizaram maciçamente da TV para disseminação da sua ideologia. Comenta Heloísa Buarque de Hollanda: “A televisão passa a alcançar um nível de eficiência internacional, fornecendo valores e padrões para um ‘país que vai pra frente’” (BUARQUE, 1980, p. 91). E a primeira novela foi ao ar em 1951: “A primeira telenovela brasileira foi produzida pela TV Tupi, de São Paulo, em 1951 e era transmitida às terças e quintas no horário de 20 horas, intitulada *Sua Vida me Pertence*” (MENDES, 2012, p. 24).

A ironia contida na fala de Carlos Santeiro é clara, explicitando a posição crítica do autor do romance com relação à indústria cultural e aos seus alienados consumidores de simulacros³⁰¹. Essa posição crítica, especificamente com respeito à televisão, é também compartilhada por Silviano Santiago, porém, este faz questão de diferenciar o “conteúdo” (a telenovela e o telejornalismo, p. ex.) do veículo (TV). Afirma o autor de *Vale quanto pesa*:

Uma terceira crítica aos pensadores modernos se encontra na confusão que fazem, principalmente na análise do fenômeno TV, entre o modo como o veículo está sendo usado pela indústria cultural estrangeira e brasileira e o veículo em si. Há nesse tipo de confusão uma forma velada de obscurantismo, preconceito contra os avanços tecnológicos: é com se fôssemos contra o avião porque foi ele que possibilitou que jogassem a bomba atômica em Hiroshima (SANTIAGO, 2004, p. 130).

(Importante observar que, como afirma Marshall McLuhan, “o meio é a mensagem”, isto é, a despeito de qual seja o seu “conteúdo”, a TV produz um efeito sobre

³⁰¹ Sobre a questão do simulacro, afirma Fredric Jameson: “E não restam dúvidas de que a lógica do simulacro, com sua transformação de novas realidades em imagens de televisão, faz muito mais do que meramente replicar a lógica do capitalismo tardio: ele a reforça e a intensifica” (JAMESON, 2000, p. 72).

seus fruidores essencialmente diverso daquele produzido, por exemplo, pelos “meios quentes” rádio e jornal³⁰².)

O “romance de geração” não foi escrito por Carlos Santeiro, ele não conseguiu transformar a linguagem da telenovela em linguagem literária. Por sua vez, o romance de Sérgio Sant’Anna tem como subtítulo “teatro-ficção”. E, realmente, a estrutura de *Um romance de geração* simula o formato do texto dramático. Temos, então, de um lado, o herói que fracassa em produzir um romance baseando-se na linguagem de um “produto” cultural, a telenovela, considerado pelos “pensadores modernos” esteticamente inferior e pouco digno de uma abordagem aprofundada; e, do outro lado, um “veículo” considerado nobre, o teatro, é fonte de inspiração para a construção da obra de Sérgio Sant’Anna. Teria o autor introjetado aquele preconceito dos “pensadores modernos” de que fala Silviano Santiago? Se concordarmos com Fredric Jameson quando ele afirma que “a produção estética hoje está integrada à produção de mercadorias em geral” (JAMESON, 2000, p. 30), tanto a telenovela quanto o teatro estão sujeitos à “urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades” (2000, p. 30). Não por acaso, portanto, um homem de teatro como Dias Gomes fez enorme sucesso ao “revolucionar a linguagem narrativa da televisão” com suas telenovelas, como nos informa Regina Zilberman:

Situação paradigmática foi a do dramaturgo Dias Gomes, saído do teatro engajado dos anos 60 para, na década de 70, revolucionar a linguagem narrativa da televisão e introduzir nela a representação alegórica dos conflitos sociais e políticos do país, fazendo-o numa época altamente controlada e dentro de uma emissora suficientemente comprometida com o sistema (ZILBERMAN, 1991, p. 98)

Lembremos que Carlos Santeiro trabalhou com publicidade e esta também é ridicularizada no romance:

ELE: - Eu queria parar de escrever no auge. Mas fiquei com grilo de que pensassem que era o auge da publicidade e não da literatura. Foi por isso que eu larguei a publicidade. E é também por isso que eu faço publicidade do meu silêncio. Para que ele não seja confundido com o silêncio de um publicitário (SANT’ANNA, 2009, p. 71).

³⁰² Para uma análise do “meio frio” televisão, ver MCLUHAN, 1995, pp. 346-379. Sobre a diferença entre “meio frio” e “meio quente”, esclarece McLuhan: “Um meio frio – palavra falada, manuscrito ou TV – dá muito mais margem ao ouvinte ou usuário do que um meio quente. Se um meio é de alta definição, sua participação é baixa. Se um meio é de baixa definição, sua participação é alta. Talvez seja por isso que os amantes sussurrem tanto...” (1995, p. 358).

A publicidade é outro “produto” da TV que serve de material literário para que o autor faça sua crítica ácida ao universo da indústria cultural, da qual a própria literatura, como deixa claro o protagonista, faz parte:

(...) Houve até um fenômeno apelidado de “*boom* literário brasileiro”, entre aspas, o que, quando nada, era indicador de um momento propício para escrever, ponto. Mas por que essa fertilidade, ponto de interrogação? Não seria porque os escritores, além de ocuparem um espaço aberto pela censura no teatro, no cinema e na música, teriam encontrado na ditadura um excelente ponto de referência, ponto de interrogação, parágrafo? (SANT’ANNA, 2009, pp. 81-82)

Mais adiante, o protagonista afirma que os escritores eram “bons moços”, “quixotes da literatura”, “escoteiros” que estavam “ali para denunciar isso tudo”, “fazendo a nossa boa ação do dia, espumando indignados o nosso ódio impotente” (SANT’ANNA, 2009, p. 82). É clara a crítica mordaz do protagonista aos autores engajados dos anos 1970, período do *boom* literário³⁰³. Segundo ele, os escritores daquela época aproveitaram-se das circunstâncias para ocupar um espaço dentro da indústria cultural que estava vago devido à censura imposta a outras formas de atividade artística, como o cinema, o teatro e a música popular. Sobre essa relação entre a arte engajada³⁰⁴ e o mercado, afirmam Roberto Schwarz e Heloísa Buarque de Hollanda:

O processo cultural, que vinha extravasando as fronteiras de classe e o critério mercantil, foi represado em 1964. As soluções formais, frustrado o contato com os explorados, para o qual se orientavam, foram usadas em situação e para um público a que não se destinavam, mudando de sentido. De revolucionárias, passaram a símbolo vendável da revolução (SCHWARZ, 2008, p. 94).

Fracassada em suas pretensões revolucionárias e impedida de chegar às classes populares, a produção cultural engajada passa a realizar-se num circuito nitidamente integrado ao sistema – teatro, cinema, disco – e a

³⁰³ Sobre o “*boom*” dos anos 1970, comenta Malcolm Silverman: “Na verdade, tanto a prosa longa como a curta, particularmente o conto, floresceram naquela época, como um registro histórico imediato, no que se chamaria o *boom*, apesar, ou talvez por causa, das medidas de repressão” (SILVERMAN, 2000, p. 33).

³⁰⁴ Em artigo de 1965, “Anti-projeto à poesia no Brasil”, Paulo Leminski se expressa assim a respeito do engajamento na poesia: “e a informação social? A participação? O poeta não deve ser participante. Engajado. Deve ser a própria participação. (...) O que lhe ministra alta dose de participação social, para começar, é o fato de o poeta realizar-se na e pela linguagem, condição mesma de tudo que é social” (*apud* NUERNBERGER, 2014, p. 179).

ser consumida por um público já “convertido” de intelectuais e estudantes de classe média (HOLLANDA, 1980, p.30).

Voltando ao assunto televisão, vejamos o que Paulo Leminski pensava sobre esse veículo na entrevista de 1988 já citada anteriormente. Quando perguntado sobre as semelhanças e diferenças entre poesia e televisão, responde o poeta:

São duas coisas de natureza distinta. A televisão não é propriamente uma arte e não chega a ser o que Fellini disse – “ Não passa de um eletrodoméstico” –, mas é alguma coisa por aí. A televisão é um aparelho doméstico em que você tem desde jornalismo até cinema. É uma espécie de serviço público³⁰⁵. Mas sempre há lugar para a poesia dentro da televisão³⁰⁶ (MOHYLOVSKI, 1992, p. 6).

E, quando perguntado sobre se valeria a pena fazer TV, Leminski – que foi publicitário e trabalhou no *Jornal de Vanguarda*, programa da TV Bandeirantes, entre maio e novembro de 1988³⁰⁷ –, afirmou:

Vale, porque eu não sou só poeta. Se você quiser fazer só literatura, você talvez não faça literatura, porque ela se alimenta da vida e de outras coisas. Sou muito ávido de experiências e linguagens novas. À medida que se amplia o repertório de recursos, a poesia verbal se enriquece (MOHYLOVSKI, 1992, p. 6).

Essa visão de Leminski parece se opor àquela dos “pensadores modernos”, e do próprio Sergio Sant’Anna, ao considerar a linguagem da TV um elemento que pode enriquecer a linguagem literária e não apenas uma forma de comunicação em que haveria uma recepção tão-somente passiva e alienada³⁰⁸. Não à toa, Leminski declarou a Toninho

³⁰⁵ Umberto Eco também concordava com a ideia de que a TV fosse um tipo de serviço: “[A TV] É um ‘serviço’: um meio técnico de comunicação, através do qual se podem veicular ao público diversos gêneros de discurso comunicativo, cada um dos quais corresponde, não só às leis técnico-comunicativas do serviço, como também às leis típicas daquele dado discurso (...)” (ECO, 1970, p. 335).

³⁰⁶ Flora Süssekind analisa a condição da poesia na TV brasileira em seu *Literatura e vida literária*: “É, pois, como uma espécie de pinguim cuidadosamente colocado sobre a televisão que a poesia entra nos *media*. Qualquer possível tensão que pudesse criar para a linguagem corrente nos veículos de comunicação de massa fica atenuada *a priori*” (SÜSSEKIND, 1985, p. 89).

³⁰⁷ Sobre esse período no *Jornal de Vanguarda*, ver VAZ, 2001, pp. 282-291. Ainda sobre a sua relação com os meios de comunicação de massa, disse Leminski: “Nunca me recusei a nada. Tipo: televisão, rádio, publicidade, grafite na parede... qualquer negócio que trate de aproximar as pessoas, via palavra, é comigo mesmo. É assunto meu. É um desafio e não considero nada disso alheio a mim. Tudo isso me diz respeito” (*apud* VAZ, 2001, p. 361).

³⁰⁸ Lemos em *Apocalípticos e integrados*, de Umberto Eco: “A maior parte das investigações psicológicas sobre a audiência televisiva tende (...) a defini-la como um particular tipo de recepção na intimidade,

Vaz que o *Agora é que são elas* seria um pretexto “para criar uma história na velocidade do fliperama, com texto fragmentário, capítulos curtíssimos e cortes bruscos” (VAZ, 2001, p. 248).

Se Carlos Santeiro não conseguiu escrever seu *romance-telenovela*, Leminski produziu, alimentado pela banalidade viva dos *mass media*, um *romance-videogame*³⁰⁹, que salta de uma *fase* para a outra, alucinadamente, oferecendo ao leitor-jogador o prazer de perder-se num labirinto³¹⁰ em que o que menos importa é encontrar a saída, ou melhor, vencer a partida.

2.2 – Erotismo imaturo

Os heróis dos quatro romances que formam nosso principal *corpus* de estudo neste capítulo parecem ter algumas características comuns. Ricardinho (também chamado de Quim em boa parte do *Abacaxi*), Carlos Santeiro e o *herói sem nome* leminskiano são personagens claramente imaturos, cada um à sua maneira e cada um com seus modos de externar essa imaturidade. Ricardinho termina a sua jornada por Paris, em *Tanto faz*, com trinta anos de idade. Carlos Santeiro tem cerca de 35 anos, como ficamos sabendo logo no início do livro: “O homem, aparentando uns trinta e cinco anos, está sentado numa velha poltrona, com um copo de bebida numa das mãos e a Revista do Jockey na outra” (SANT’ANNA, 2009, p. 5). E o *herói sem nome* é o mais jovem, provavelmente com uma idade que gira em torno de 20 a 24 anos.

Considerando que todas as histórias se passam no mesmo momento histórico em que foram escritas, Ricardinho teria nascido em 1950; Carlos Santeiro, por volta de 1944; e o *herói sem nome*, em torno do início da década de 1960. Curiosamente, os personagens inventados por Reinaldo Moraes (1950) e Sérgio Sant’Anna (1941) teriam praticamente a mesma idade dos seus criadores. Por seu vez, o *herói sem nome* teria nascido mais de quinze anos depois de Paulo Leminski, que é de 1944.

que se diferencia da intimidade crítica do leitor por assumir o aspecto de uma aceitação passiva, de uma forma de hipnose” (ECO, 1970, p. 342; itálicos no original).

³⁰⁹ A respeito das suas *Galáxias*, Haroldo de Campos afirmou: “Audiovideotexto, videotexto**game**, as *galáxias* se situam na fronteira entre prosa e poesia” (CAMPOS, 2004, p. 119; negrito nosso).

³¹⁰ Sobre o prazer de perder-se no labirinto, afirma Omar Calabrese: “Por outras palavras, o que mais do que qualquer outra coisa preside ao nó e ao labirinto moderno é o claro prazer do perder-se e do vagabundear, renunciando, se possível, ao último princípio de conexão que é a chave de solução do enigma” (CALABRESE, 1987, p. 155).

Portanto, os personagens de Reinaldo Moraes e Sérgio Sant'Anna puderam ter quase as mesmas experiências durante sua juventude, ou seja, ao longo do período que compreende os anos 1960-70: ditadura militar no Brasil, Maio de 68, movimento contracultural, hippismo, cultura *pop*, Beatles e Rolling Stones, Guerra do Vietnã, misticismo oriental, feminismo, tropicalismo, música de protesto, *flower power*, AI-5, ascensão da TV, literatura engajada etc.

E o *herói sem nome* chegou à idade adulta apenas no final da década de 1970 e, nesse período, experimentou a abertura política no Brasil, viu a TV como veículo dominante na cultura popular brasileira, não sofreu a opressão da censura e, finalmente, iniciou sua vida adulta num país e num mundo que já estava sob o domínio do neoliberalismo da dupla Reagan-Thatcher.

A diferença etária entre o *herói sem nome* e outros dois protagonistas faz com que aquele seja não apenas imaturo, como também acabe procurando um mentor, um “pai” – no caso, o professor Propp – para conduzi-lo à tão almejada sabedoria.

Nosso primeiro encontro, ele [Propp] me disse, o que você quer? Eu respondi, atingir a sabedoria, é claro. E ele me disse, o que é que você entende por isso? Eu respondi, e o senhor acha que, se eu soubesse, ia estar aqui perguntando? (p. 71).

Essa busca pela sabedoria torna o romance leminskiano, diferentemente das obras de Reinaldo Moraes e Sérgio Sant'Anna, próximo do gênero “romance de formação”, como já havíamos observado anteriormente. Porém, como se trata de um romance paródico, *Agora é que são elas* parece-nos parodiar o “romance de formação”. Afinal, ao término do romance, o *herói sem nome*, ao invés de atingir uma “maestria de vida”, ele acaba por negar a vida ao escolher a marginalidade (a prisão pelo “assassinato” de Propp) e, portanto, abandonando o convívio com a sociedade, um dos principais *loci* da formação do sujeito.

Por sua vez, Ricardinho e Carlos Santeiro vivem uma vida aparentemente mais autônoma e independente: o primeiro procurando aventuras amorosas pelo mundo; o segundo, escondido em seu apartamento, esperando um dia escrever o “romance de sua geração”.

Por todas essas diferenças entre os três heróis, a imaturidade expressa por cada um deles possui contornos diversos. Vejamos como isso acontece.

Ricardinho, em *Abacaxi*, revela o que ele chamou de “projeto de existência”:

Meu projeto de existência era de um hedonismo primário: espremer a vida até a última gota de prazer. Meus guias eram fortes, eu achava; haviam de me dar boa rede na varanda, brisa amena e meninas bonitas pra me fazer cafuné. Não me interessavam as instâncias ditas fundamentais da existência: trabalho, família, política (MORAES, 2011, p. 313).

Se o herói de Reinaldo de Moraes queria o hedonismo e a busca incessante de prazer, negando as questões sérias e graves da vida adulta, como “trabalho, família e política” (no que se aproximaria do comportamento contracultural), por sua vez, Carlos Santeiro, apesar de já ter se casado algumas vezes, no momento da narrativa ele vive sozinho, sustentando-se graças à ajuda financeira da sua mãe: “Eu tenho vivido é de uma grana que mamãe me deu. Eu convenci ela de que precisava ficar uns tempos à toa pra escrever o romance da minha geração” (SANT’ANNA, 2009, p. 71). Ou seja, a despeito da sua idade, no momento da narrativa, o herói tem um tipo de vida muito semelhante a de um jovem economicamente dependente dos pais.

Essa falta de maturidade dos nossos três heróis também pode ser observada na maneira como eles se relacionam com as mulheres.

Ricardinho, em *Tanto faz* e em *Abacaxi*, conhece várias mulheres e narra suas relações sexuais com algumas delas. Mas com nenhuma ele parece criar um vínculo mais forte, a ponto de parecer desejar ter essa mulher como sua companheira, namorada ou esposa. Como Ricardinho disse, em seu “projeto de existência”, o que ele deseja é “brisa amena e meninas bonitas pra me fazer cafuné”. Ele quer “meninas bonitas”, ele não se contenta com apenas uma (lembremos que o herói viveu sua adolescência durante o período da *revolução sexual* dos anos 1960). Nas duas primeiras páginas de *Tanto faz*, já ficamos sabendo de duas mulheres, Flora e Sônia, que fizeram sexo com o protagonista: “Das melhores trepadas da sua vida [de Ricardinho] tinha sido com Flora no mar da Ilhabela” (MORAES, 2011, p. 11); “No apê de Ricardo, fizeram um chá. Trepavam [Ricardinho e Sônia]. Dormiram” (2011, p. 12).

E o amor? Sobre ele, diz o herói, em *Tanto faz*, comentando seu relacionamento com Sabine, uma das muitas mulheres da sua vida: “Tudo bem. Entre nós amor não mete o bedelho. Pas de paixão, monsieur. Só uma amigável sacanagem, que já não é pouca coisa aqui em Paris, inda mais no frio” (MORAES, 2011, p. 43). E em *Abacaxi*, lemos: “Só sexo, só sexo, só sexo – mas e o amor? O amor não é sério, ponderei. Quando a gente leva o amor a sério, a gente sofre. E quem quer sofrer, sabendo que ainda por cima vai

morrer no final do filme?” (2011, p. 335). Essa fuga do sofrimento também parece ser outra manifestação da sua imaturidade, da sua persistente negação do que Freud chamou de “princípio de realidade” e a consequente tentativa de viver apenas regido pelo “princípio de prazer”³¹¹.

A imaturidade do herói igualmente se revela em seu comportamento e em sua fala machistas manifestados em diversas passagens de *Tanto faz* e *Abacaxi*. Uma amiga de Ricardinho, Marisa, reconhece esse machismo nele e diz: “A rigor, Ricardinho, eu deveria ficar escandalizada com essas barbaridades machistoides que você adora falar” (MORAES, 2011, p. 17). Algumas dessas “barbaridades” podem ser lidas na seguinte passagem:

E Flora, por quem eu me apaixonei, por quem o Carlinhos se apaixonou, por quem o David se apaixonou, e que, do fundo da sua generosidade infinita de mulher-clown, se dava, sem reservas, ao desfrute de praticamente qualquer pau duro que lhe aparecesse pela frente. Ou seja, como naquele nefando refrão dos tempos de moleque, era amiga da garotada, dava a bunda e não cobrava nada (MORAES, 2011, p. 208).

A despeito de tê-lo denominado como “nefando”, Ricardinho fez questão de citar o dito “refrão dos tempos de moleque”. Na boca de um homem ávido por aventuras sexuais, esse “refrão”, ao ser usado para falar da vida sexual de uma mulher, soa claramente como mais uma demonstração de machismo³¹². E, para um sujeito imaturo como Ricardinho, habituado a todo tipo de *molecagem*, nada mais coerente do que a menção de um “refrão dos tempos de moleque”.

O herói sem nome leminskiano também pronuncia falas de teor machista, como foi observado no capítulo anterior. Eis uma das passagens do livro em que o machismo pode ser verificado: “Não sabia quem era, mulher de quem, comida de quem, quem pagava seus luxos, a que casas, a que fortunas estava ligado seu destino” (p. 21). O herói se refere a Norma, a da festa, e se questiona sobre quem ela é, pressupondo que ela seria

³¹¹ Sobre o conflito entre “princípio de realidade” e “princípio de prazer”, ver *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud* (MARCUSE, 1986).

³¹² Sobre o machismo em *Tanto faz*, comenta José Virgínio Marques Filho: “Em *Tanto faz* o narrador confronta, por vezes, seu machismo sórdido, pois está interessado, ainda que de maneira destrambelhada, em reavaliar a subjetividade diante do beco sem saída apresentado pela História. Frente ao desencanto com o curso das coisas, ou seja, perante o horizonte de expectativas reduzidas que começava pesar de maneira definitiva sobre o campo da experiência, a escolha do narrador volta-se para a defesa da interioridade e para a possibilidade aparente de ‘superação’ (ou contorno malandro?) da conjuntura política por meio das pequenas emancipações, nas transformações pontuais de postura nas relações cotidianas” (MARQUES FILHO, 2015, p. 38).

casada (“mulher de quem”), que seria sustentada por algum homem (“quem pagava seus luxos”) e, pior, que seria “comida” (termo chulo e aviltante da condição feminina) de alguém, sugerindo que Norma poderia ser amante de algum dos homens da festa.

Já em *Um romance de geração*, o herói igualmente parece mostrar-se um exemplo de machista, como se pode observar na seguinte passagem em que ele cria, para uma possível peça de teatro, um personagem masculino que diz:

É dessas mulheres que emburram por qualquer coisinha. É um saco mulher que emburra. Eu também já tive uma assim. Ficava uns três dias sem falar comigo. Eu fazendo todas as gracinhas pra ela, e ela nada. Mas não perdeu por esperar. Um dia saiu do banheiro (*riso meio diabólico, ameaçador*), ha, ha, ha, não me encontrou mais. Eu tava na rua, tava na noite (SANT’ANNA, 2009, p. 11).

Para Carlos Santeiro – mediado pelo personagem que acabara de inventar –, a mulher que “emburra” (haveria aqui a sugestão da comparação com o animal?) mereceria o abandono do marido, que sai para se divertir na noite, provavelmente para beber com os amigos e flertar com outras mulheres, o que não deixa de ser um comportamento típico de alguém ainda imaturo, alguém que ainda pensa encontrar “na noite” uma aventura extremamente excitante.

Contudo, seria realmente essa a opinião real de Carlos Santeiro sobre as mulheres ou seria apenas mais uma das suas tantas ironias que perpassam todo o romance?

Outro trecho muito interessante, e carregado de um tom bastante machista, encontra-se nas páginas 18-19. Carlos Santeiro coloca na boca de um personagem, a “VOZ MASCULINA”, uma fala sobre o biquíni da esposa, dizendo que ela não poderia ir à praia com “esse biquíni brilhante porque ele é escroto, só isso. Biquíni dourado! É demais!” (SANT’ANNA, 2009, p. 19). A “VOZ FEMININA”, a voz da esposa, responde: “Escroto é você, seu cafajeste!” (2009, p. 19). Clea fica indignada com as palavras daquela peça – que, segundo Santeiro, teria sido escrita por um amigo dele –, chamando-a de peça “Escrota, cafajeste. Realista demais” (2009, p. 19)³¹³. Carlos Santeiro sai em defesa da peça, afirmando que se trata de um “realismo falso, aparente, simbólico” (2009, p. 19). E continua sua fala afirmando que o casal ficaria discutindo e acabaria não indo à praia:

³¹³ Clea utiliza termos (“Escrota”, “cafajeste”) praticamente idênticos aos pronunciados pela “VOZ FEMININA” (“Escroto”, “cafajeste”), criada por Carlos Santeiro. Isso seria apenas uma coincidência ou mais um dos jogos metalinguísticos de um livro repleto desses jogos?

É uma espécie de *Esperando Godot* carioca. Como Godot (Deus) nunca chega para Wladimir e Estragon na peça de Beckett, também a praia nunca será atingida por eles (ele adquire um tom grandiloquente): ETERNOS NÁUFRAGOS DA EXISTÊNCIA (SANT'ANNA, 2009, p. 19).

A ironia explícita e o fato de muitas das falas machistas serem pronunciadas por personagens criados pelo herói de *Um romance de geração*, tornam um tanto dúvida o machismo do protagonista. Diferentemente de Ricardinho, Carlos Santeiro parece o tempo todo querer esconder quem ele realmente é. Daí a criação de personagens que serviriam de máscaras (*personas*) atrás das quais se ocultaria o “verdadeiro” Carlos Santeiro.

Outro tema ligado ao erotismo, e que aparece tanto nos livros de Reinaldo Moraes quanto no *Agora é que são elas*, é a homossexualidade.

Regina Zilberman, em seu texto “Brasil: cultura e literatura nos anos 80”, verifica o surgimento, na literatura daquele período, de obras com temáticas relacionadas a diversos grupos sociais, como os negros, os índios e os homossexuais. A respeito da homossexualidade na literatura dos anos 1980, a autora cita o romance *Em nome do desejo*, de João Silvério Trevisan, publicada em 1983, que se organiza “em torno ao relacionamento entre dois rapazes, estudantes e seminaristas, [e que] evita considerar esse amor sob o foco do escândalo ou classificá-lo de anômalo ou anormal”. Prossegue Zilberman:

Dentro da mesma linha, cabe chamar a atenção para os contos de Caio Fernando Abreu, reunidos em *Morangos mofados*, de 1982, e *Os dragões não conhecem o Paraíso*, de 1988, a novela de João Gilberto Noll, *Rastros de verão*, de 1986, e o romance de Silviano Santiago, *Stella Manhattan*, publicado em 1985 (ZILBERMAN, 1991, p. 101).

Parece evidente que esse tipo de literatura somente poderia ser publicada no Brasil depois do fim da censura. Seria impossível um conto como *Sargento Garcia*, de *Morangos mofados*, por exemplo, ter sua publicação autorizada pelo governo militar antes do fim do AI-5. Esse conto narra o envolvimento sexual de um rapaz – ainda virgem, que se apresenta para o serviço militar e é dispensado – e um sargento responsável pela entrevista dos recrutas³¹⁴. Depois da dispensa, o rapaz, o narrador da história, ganha uma carona no carro do sargento e ambos vão até um local onde fazem sexo:

³¹⁴ Essa relação homossexual de um sargento com um rapaz nos lembrou uma passagem de *PanAmérica* em que o narrador-protagonista, que havia feito sexo com um militar, relata as relações sexuais entre um

Tranquei a respiração. Os olhos abertos, vi a trama grossa do tecido. Com os joelhos, lento, firme, ele abria caminho entre as minhas coxas, procurando passagem. Punhal em brasa, farpa, lança afiada. Quis gritar, mas as duas mãos se fecharam sobre a minha boca (ABREU, 1984, p. 84).

Se, no conto de Caio Fernando Abreu, um militar é representado tendo relações homossexuais, no *Catatau*, há a sugestão de um relacionamento amoroso entre dois militares, Cartésio e Artischevski: “Sepultarem-nos nome e coração — um corpo, e me vem súbito a fome de vorar Artyczewsky” (p. 38). Em nossa dissertação de mestrado, observamos que o fato de os personagens serem homossexuais se configuraria como uma “importante infração às normas de comportamento — importante, considerando-se principalmente a posição de militar de nosso herói [Cartésio]”, e que “o homossexualismo, no *Catatau*, só se pode considerar como uma transgressão, levando-se em conta a orientação moral dos ocupantes do poder, ou seja, dos militares” (TOLEDO, 2014, p. 73).

Por sua vez, no *Agora é que são elas*, o tema da homossexualidade surge logo nas primeiras linhas, quando o narrador nos informa que, depois de ter sido obrigado a se casar com uma moça por lhe ter tirado a virgindade, tentara o suicídio. Depois de fracassado o suicídio, ele decide continuar vivo e diz:

Assim decidi continuar vivo.
Principalmente porque o mundo estava cheio delas.
De Marlenes. De Ivones. De Déboras. De Luíças. De Sônias.
De Olgas. De Sandras. De Edites. De Kátias. De Rosas. De Evas. De
Anas. De Mônicas. De Helenas. De Rutes. De Raquéis. De Albertos.
De Carlos. De Júniers. De... (ihh, acho que acabo de cometer um ato
falho). De Joanas. De Veras. De Normas (p. 9).

Assim como Ricardinho, o *herói sem nome* deseja todas as mulheres do mundo, porém, curiosamente, ele, um rapaz que busca a sabedoria com a ajuda de seu “analista”, acaba por cometer um “ato falho” (ou melhor, uma parodização de um “ato falho”), representado pela menção dos três nomes masculinos (“De Albertos. De Carlos. De

sargento e um soldado: “Eu ouvia deitado a voz do locutor de rádio e o ruído do sargento e seu soldado fazendo sexo. O ruído que o sargento fazia atrás das caixas de dinamite lembrava alguém batendo massa de bolo, mas eu sabia que o sargento estava fazendo sexo com seu soldado e aquele ruído só poderia ser do pênis do sargento entrando nas nádegas molhadas do soldado” (PAULA, 1988, p. 95). *PanAmérica* foi publicado em 1967, um ano antes, portanto, da promulgação do AI-5. Seria possível a sua publicação após aquele famigerado ato institucional?

Júniors [...]”), o que sugeriria um desejo homossexual reprimido. Ao longo do restante da obra, há apenas mais uma passagem em que o herói relata o que poderiam ser consideradas tendências homossexuais:

— Ora, professor, eu disse. Entre nós, *não existem segredos*. Por acaso não lhe contei daquela vez em que entrei debaixo das cobertas e fiquei brincando com o pau do meu pai? E aquela outra em que vesti o robe de chambre da minha mãe, pintei os lábios e fui para a frente do espelho me masturbar? E o prazer que eu sentia quando era menino em jogar sapos vivos nas brasas de uma fogueira só para vê-los inchar, virar uma bola e explodir, enquanto eu aplaudia e gritava, bis, bis, bravo, bravíssimo! E vai me dizer que o senhor não conhece o conteúdo verdadeiro das minhas relações com a fotografia de Odete Antunes? E tudo aquilo que lhe contei sobre a minha primeira relação com uma mulher, aquela que estava menstruada, lembra?, e eu tirei o pau e pensei que a tinha matado? O senhor não pode esquecer tudo o que houve entre nós. Não seja assim, professor. Seja bonzinho, e me conte tudo, tintim por tintim (p. 114).

É claro que esse trecho é mais uma maneira de Paulo Leminski parodiar a psicanálise³¹⁵ freudiana e seus “complexos”, quando o herói confessa que brincou com o “pau do meu pai” e que vestiu o “robe de chambre de minha mãe”, além de pintar os lábios e masturbar-se à frente do espelho³¹⁶.

Porém, o que aquele “ato falho” e essa fala confessando coisas inconfessáveis podem nos dizer sobre o protagonista-narrador? Seria tudo isso apenas mais outras maneiras encontradas por Leminski para “rebaixar” o herói, rebaixamento representado não pela homossexualidade sugerida no texto, mas pelo modo inseguro com que ele lida

³¹⁵ A psicanálise também é utilizada em *Um romance de geração* com propósitos cômicos, como na seguinte fala de Carlos Santeiro: “Como é bom, depois que você se entrega. Eu só saía para ir ao psicanalista. Minha úlcera já nem doía mais, minha licença na agência já terminara, mas eu não queria sair dos braços da minha mãe e do psicanalista. Ah, meu psicanalista. Até hoje não sei dizer se voltei a Minas mais por causa da minha mãe ou mais por causa dele. Para retomar a ‘nossa’ análise interrompida” (SANT’ANNA, 2009, p. 64). Como na fala do herói *sem nome*, aqui temos igualmente a figura da mãe e um filho explicitamente edipiano.

³¹⁶ Miriam Chnaiderman, em seu livro *O hiato convexo*, realiza uma aproximação entre a psicanálise e as funções proppianas apresentadas no *Morfologia do conto maravilhoso*. Uma das aproximações observadas no livro é entre a função “proibição” e o Complexo de Édipo. Afirma Chnaiderman (1989, p. 79): “É até desnecessário estender-se sobre a importância da interdição no Complexo de Édipo – a interdição do incesto como base da cultura e como instauração da cultura.” No caso da fala do herói *sem nome*, a proibição está subentendida, afinal, quando o herói confessa ao seu “analista” que ficou “brincando com o pau do meu pai” e vestiu “o robe de chambre da minha mãe”, está claro que aquelas foram transgressões à proibição. Transgressão, aliás, que é o nome da terceira das funções proppianas. Ao associar essa função à psicanálise, Chnaiderman lembra que, segundo Freud, “a derrota e repulsa dessas fantasias incestuosas levam à liberação do indivíduo da autoridade de seus pais” (1989, p. 80). A aparente ausência de repulsa àquelas fantasias sexuais seria – se nos basearmos em Freud – o motivo de o herói *sem nome* ainda não ter se liberado da autoridade de seus pais e acabar encontrando em Propp um substituto à figura paterna?

com sua sexualidade? E essa insegurança dá ao protagonista um caráter débil e, muitas vezes, ridículo, o que o aproximaria daquele tipo de herói pertencente ao que Northrop Frye denominou de “modo irônico”:

Se inferior em força ou inteligência a nós mesmos, de modo que tenhamos a impressão de olhar de cima para baixo, para uma cena de sujeição, frustração ou absurdo, o herói pertence ao modo *irônico*. Isso ainda se aplica quando o leitor sente que está ou poderia estar na mesma situação, já que a situação está sendo julgada pelas normas de uma liberdade mais ampla (FRYE, 2014, p. 147).

Quando o *herói sem nome* aceita aquele tipo de relacionamento com Norma Propp, quando ele se sujeita aos métodos absurdos de Propp, quando lida com aparente normalidade o fato de estar sendo alvo de tiros, quando volta para uma casa onde havia acontecido uma festa e o mordomo da casa lhe diz que a festa ainda iria acontecer, quando o *herói sem nome* vive todo esse *nonsense* e, ainda por cima, corre o risco de se autorridicularizar falando coisas inconfessáveis ao seu analista (e, claro, a nós, leitores), esse herói nos parece, sim, pertencer ao modo *irônico*. Afinal, o “poder de ação” dele, limitado pelo mundo absurdo em que vive, é muito menor do que seria o de um personagem representando uma pessoa real, agindo no mundo real, ou seja, um personagem que fosse “um de nós”, como diz Frye (aliás, esse tipo de personagem-herói do mundo real pertenceria ao modo *mimético baixo*³¹⁷).

Voltemos, pois, a Ricardinho, um típico herói do *mimético baixo*. Em *Tanto faz*, há, pelo menos, três referências à homossexualidade. A primeira é narrada nas páginas 57-58, quando o herói, insone, avista da janela do seu quarto um homem que, segundo o narrador, “anda me espreitando a qualquer hora do dia ou da noite” (MORAES, 2013, p. 57). Prossegue o narrador: “Deve ser uma bichona velha. Um viado insone à cata de efebos na madrugada” (2013, p. 57). Essa fala de claro tom homofóbico incomoda o próprio herói, que diz: “Porra, que homofobia é essa, Ricardão?” (2013, p. 57). Durante várias linhas, o narrador hesita entre a homofobia e a aceitação da (suposta) homossexualidade alheia, como no trecho a seguir:

Direito, o caralho. Ele tá invadindo a minha solidão.

³¹⁷ “Se não for superior aos outros homens, nem ao seu ambiente, o herói é um de nós; respondemos a uma percepção de sua humanidade comum e exigimos do poeta os mesmos cânones de probabilidade que encontramos em nossa própria experiência. Isso nos dá o herói do modo *mimético baixo*, da maioria da comédia e da ficção realista” (FRYE, 2014, p. 146).

Hum! “Invadindo a minha solidão” é que parece coisa de viado. Pô, Ricardinho, sem essa meu. (...) Assimila o cara, bicho. Esquece. Não era você mesmo quem reclamava há dois minutos do peso da solidão?

Mas sou eu que decido quando devo interromper minha solidão, e com quem. Certamente não vai ser com essa bichona visgosa pendurada na janela (MORAES, 2013, p. 58).

Essa hesitação parece-nos demonstrar novamente a pouca maturidade do herói que, apesar de ter acabado de completar trinta anos, ainda se mostra inseguro com respeito à sua sexualidade.

A outra referência à homossexualidade encontramos nas páginas 163-4, no momento da narrativa em que Ricardinho e Chico, seu amigo, caminham por Paris e falam todo tipo de tolice: “Papo furado de vagabundos. Cascata de lhufas de velhos faladores” (MORAES, 2013, p. 163). Em dado momento, Ricardinho se lembra de um concurso de mastubação do qual participara na infância. Segundo o herói, a “principal atração desses concursos era um garoto da rua chamado Arultinho”, que tinha “Uma bunda feita pra ser comida” (2013, p. 163). Chico pergunta se Ricardinho “comeu o Arultinho”. O herói responde que provavelmente sim, afinal, “Era prova de machismo comer o cu dos garotos viadinhos” (2013, p. 164). Chico observa que “Hoje isso se chama homossexualismo ativo” (2013, p. 164). Ricardinho tenta justificar-se afirmando que, naquela época, era diferente: “Viado era só quem dava” (2013, p. 164). Finalmente, Chico pergunta: “Você deu o cu quando era garoto?” (2013, p. 164). O herói, após uma “pausa teatral” responde: “Que eu me lembre, não. E você?” (2013, p. 164). E, então, completa: “Agora é tarde. Paciência” (2013, p. 164).

É claro que essa última fala de Ricardinho é irônica, mais uma brincadeira do protagonista, insinuando que o tempo para a prática da homossexualidade teria passado para ele. A despeito disso, o herói volta a flertar com o homossexualismo nas páginas 178-9, quando encontra um garoto, de idade entre 13 e 14 anos, que, segundo Ricardinho, “é um Apolo júnior. Um mini-Adônis. Garoto lindo, sô. Me segura que eu também vô dá um troço, Waly” (MORAES, 2013, p. 178). No trecho citado, observamos, além das referências à cultura grega (Apolo, Adônis), a menção ao livro *Me segura que eu vou dar um troço*, de Waly Salomão, publicado em 1972.

Na sequência da narrativa, o herói volta a mostrar insegurança quanto à sua sexualidade, quando diz “puta que me pariu, não é possível que eu tenha virado viado e pedófilo tudo ao mesmo tempo” (MORAES, 2013, p. 178). E continua: “Mas é verdade,

sinto um tesão esquisito no garoto, igualzinho naquela história do Thomas Mann. Tesão pela juventude escandalosamente bela do guri” (2013, p. 178). Nesta “paródia intertextual com *Morte em Veneza*”³¹⁸, vemos que, mais do que a beleza, o que encanta o herói é a “juventude escandalosamente bela do guri”. Se, na cena da “insônia”, o suposto observador era chamado de “bichona velha”, que estaria “à cata de efebos na madrugada”, agora o herói encontra-se em semelhante situação, sentindo-se, de certa maneira, como aquela “bichona visgosa”, ao flertar com um efebo com menos da metade da sua idade³¹⁹.

Outro ponto em comum entre *Agora é que são elas* e *Abacaxi* são as cenas de “estupro” narradas em ambos os romances.

Conforme observamos no capítulo anterior, o *herói sem nome* participa de um ritual de sacrifício, estuprando, juntamente com outros convivas, Norma (a da festa): “Fui um dos que comeram e beberam Norma, aquela noite. Fui um dos que a assassinaram” (p. 67). Essa participação na morte de Norma poderia ser interpretada, conforme tentamos demonstrar anteriormente, como mais um indício da incapacidade do herói de conviver de forma madura e harmoniosa com o sexo feminino.

Já em *Abacaxi*, encontramos a cena do estupro de Martha Maria cometido por Ricardinho. Resumindo a cena: Ricardinho e Martha, depois de beberem e se drogarem com outro casal de amigos, vão até o apartamento desse casal; Martha deita-se, parecendo desmaiada; Ricardinho, a despeito do estado da moça, tira-lhe a roupa, depois tenta praticar sexo anal com ela, mas sua ereção insuficiente não lhe permitiu consumir o ato; então, ele decide pelo sexo vaginal e, logo depois de começar o ato, Lídia, sua amiga e dona do apartamento, entra desesperada, pedindo ajuda.

Assim como na cena do observador insone, em que o herói hesita entre a homofobia e a rejeição dessa homofobia, na cena com Martha, o narrador hesita entre admitir o estupro e encontrar desculpas para justificar a sua atitude.

Num momento, Ricardinho diz, admitindo o assédio canalha: “Baixou um santo necrófilo em mim” (MORAES, 2013, p. 324). Logo depois, quando ele volta para o quarto

³¹⁸ Eis o trecho de *Morte em Veneza* em que Aschenbach, seu protagonista, encontra Tadzio, o rapaz cuja beleza era “digna de um deus”: “Aschenbach notou com espanto que o rapaz era de uma beleza perfeita. Seu rosto pálido, graciosamente reservado, emoldurado por cabelos anelados cor de mel, o nariz reto, a boca adorável, a expressão de seriedade afável, digna de um deus, lembravam uma escultura grega do período áureo, sendo que à mais pura perfeição da forma aliava-se um encanto pessoal tão exclusivo que o observador acreditava jamais ter encontrado, quer na natureza, quer nas artes plásticas, algo que se aproximasse de um acabamento tão feliz” (MANN, 2011, pp. 32-33).

³¹⁹ Sobre o homossexualismo em *Tanto faz*, ver MARQUES FILHO, 2015, pp. 20-21.

e vê que Martha havia se mexido na cama: “Tava bem viva aquela mortinha da silva, embora nem ela estivesse muito certa disso” (2013, p. 324). Ele tenta se convencer de que ela poderia estar suficientemente consciente, *embora nem ele estivesse muito certo disso*. Outra tentativa de justificar o ato injustificável mostra-se quando o herói desiste do sexo anal, penetra a vagina de Martha e exclama: “Molhadinha! A safada estava curtindo o tempo todo, na moita. Na moita de um sono profundo” (2013, p. 325). Novamente, a hesitação entre justificar o estupro (“Molhadinha!”³²⁰) e a admissão de que a moça, estando num “sono profundo”, não poderia ter consciência do que estava acontecendo com ela³²¹.

Mais uma vez, o caráter hesitante de Ricardinho confirma sua imaturidade, que pode ser resumida naquilo que ele chamou de “projeto de existência”, e que se resume numa busca desenfreada de prazer, não importando as consequências dessa busca, mesmo que a consequência seja um ato de violência contra uma mulher indefesa, por exemplo.

Ricardinho, como o Brás Cubas machadiano, rejeita todo e qualquer esforço, todo e qualquer sacrifício, e busca tão-somente o puro gozo, tendo uma vida que “é cheia de satisfações, e vazia de sentido” (SCHWARZ, 1991, p. 65). Poderíamos dizer sobre o personagem criado por Reinaldo Moraes o mesmo que afirmara Roberto Schwarz a respeito do herói machadiano:

Estão ausentes do percurso o trabalho e qualquer forma de projeto consistente. A passagem de uma estação a outra se faz pelo fastio, imprimindo ao movimento a marca do privilégio de classe (SCHWARZ, 1991, p. 61).

³²⁰ Essa cena nos remete ao conto “O cobrador”, de Rubem Fonseca, publicado em 1979, no livro de mesmo nome. No conto, um homem violentíssimo, e com evidentes problemas mentais, assassina uma série de pessoas de maneira brutal. Numa das cenas narradas, o homem, que se autodenomina “o Cobrador”, invade um apartamento, amarra a empregada e estupra a “dona” do apartamento. A mulher resiste à violência, mas o homem a agride com um soco. Então, começa a penetrá-la: “Curvei-me, abri a vagina e cuspi lá dentro, grossas cusparadas. Mesmo assim não foi fácil, sentia o meu pau esfolando. Deu um gemido quando enfiei o cacete com toda força até o fim. Enquanto enfiava e tirava o pau eu lambia os peitos dela, a orelha, o pescoço, passava o dedo de leve no seu cu, alisava sua bunda. Meu pau começou a ficar lubrificado pelos sucos da sua vagina, agora morna e viscosa./ Como já não tinha medo de mim, ou porque tinha medo de mim, gozou primeiro do que eu. Com o resto da porra que saía do meu pau fiz um círculo em volta do umbigo dela” (FONSECA, 2004, p. 279). A semelhança com *Abacaxi* está na descrição do suposto prazer sentido pela mulher violentada. Poderíamos nos perguntar: por que dois autores, escrevendo praticamente na mesma época, narrariam cenas de estupro sugerindo um hipotético gozo da mulher agredida? Uma mulher escritora daria o mesmo tratamento a essas narrativas? O quanto haveria de visão machista sobre a mulher na construção dessas cenas? Ou poderia a narração desses estupros ser não uma demonstração do machismo dos escritores, mas, sim, uma provocação destes ao machismo – arraigado, porém disfarçado – de seus “leitores hipócritas”?

³²¹ Para uma análise dessa cena, ver MARQUES FILHO, 2015, pp. 41-43.

O filho da classe média³²², Ricardinho, tal qual Cubas – que passou alguns anos se divertindo em Portugal, onde supostamente deveria estudar –, passara seu tempo na Europa, flanando e vivendo sua *dolce vita*, ou seja, desfrutando do seu “privilégio de classe”.

Obviamente, há muitas diferenças entre esses dois personagens – sobre as quais não nos deteremos neste trabalho –, mas não deixam de ser curiosas essas semelhanças.

Observam-se, então, tanto em *Agora é que são elas* quanto em *Abacaxi*, duas cenas de estupro, cada qual com sua função dentro da narrativa, mas em ambas se verifica algo em comum: o estupro está associado à morte.

Se Norma acaba sendo morta no ritual de sacrifício (para depois ressuscitar), Martha é descrita assim pelo herói:

Os cabelos pretos tapavam-lhe uma parte da cara, compondo uma figura trágica, como o de uma mulher assassinada com brutalidade. Baixou um santo necrófilo em mim. Ê Gira! Pensei, num estalo de língua: vou comer esse belo cadáver (MORAES, 2011, p. 324).

Eros e Tânatos, a pulsão de vida e a pulsão de morte, encontram-se nas cenas dos dois romances. Essa reunião de *sexo&morte* nos lembrou os versos da canção “Ideologia”, de Cazuza, gravada em 1988: “o meu tesão agora é risco de vida/ meu *sex and drugs* não tem nenhum rock’n’roll”. Essa música foi composta depois que Cazuza soube que havia sido contaminado pela AIDS, cujo vírus foi descoberto em 1984³²³.

Eliane Robert Moraes, em seu artigo, “Topografia do risco: O erotismo literário no Brasil contemporâneo”, faz a seguinte observação:

Ora, esse perigo de morte [figurado em obras anteriores ao surgimento da AIDS], que se impõe como condição do desejo, consolida-se como

³²² Observa Marques Filho (2015, p. 21): “Como já foi mencionado anteriormente, esse narrador pertence a um estrato social definido, a saber, a classe média paulistana que no período retratado no romance estava dividida ideologicamente em três esferas: uma à direita concedendo alvará à repressão; outra à esquerda opondo-se diretamente à primeira seja pelo ato crítico ou pelo ato direto da luta armada; e entre as duas uma terceira, que já paralisada pelo medo calava-se na esperança de tempos melhores ou abria-se às diferentes possibilidades de alienação, gozo e prazer – para não parecermos tão taxativos, é preciso notar que nessa terceira esfera as duas coisas são possíveis ao mesmo tempo, como nos mostra Ricardinho.”

³²³ Numa nota de rodapé, Eliane Robert Moraes esclarece: “Os primeiros dados nacionais sobre o crescimento da epidemia começam a aparecer em 1985 e são alarmantes: a cada dia registra-se um novo caso, com um saldo de quatro mortes por semana, sobretudo no eixo Rio-São Paulo, e o Brasil passa a ser considerado então o quarto país do mundo em número de infectados” (MORAES, 2008, p. 405).

uma linha de força da produção erótica brasileira no decorrer da década de 1980, sobretudo quando a Aids deixa de ser uma ameaça e começa a se tornar realidade (MORAES, 2008, p. 404).

Os heróis de *Agora é que são elas* e *Abacaxi* – que foram escritos, respectivamente, em 1984 e 1985 –, se considerarmos suas práticas sexuais, vivem num mundo alheio à AIDS. O *herói sem nome*, que foi obrigado a se casar por ter desvirginado uma moça³²⁴, aparentemente continuou a praticar sexo sem nenhum tipo de proteção, como as cenas de sexo, tanto com Norma Propp quanto com Norma (a da festa), parecem demonstrar. Mas o herói leminskiano vive, conforme já observamos, num mundo em que vigoram o absurdo e o *nonsense*, daí que esperar ações “realistas” do personagem, como usar preservativo numa relação sexual, seria um despropósito.

Por sua vez, Ricardinho termina de relatar suas aventuras no ano de 1980, ou seja, antes do advento da AIDS. Portanto, nenhum dos dois autores teria motivações estéticas para a figuração da doença em seus romances.

Eliane Robert Moraes faz uma observação muito pertinente sobre a relação entre AIDS e a literatura brasileira nos anos 1980:

Com efeito, conforme a epidemia cresce, mais e mais se nota seu impacto nas letras do país. Numa relação inversamente proporcional, contudo, o erotismo literário entra em claro declínio, perdendo espaço entre as publicações do período (MORAES, 2008, p. 405).

Esse declínio do erotismo obviamente não pode ser verificado em *Agora é que são elas* e em *Abacaxi*, contudo, será que o “impacto nas letras do país”, provocado pela AIDS, também atingiu Paulo Leminski e Reinaldo Moraes? A AIDS, essa moléstia diretamente ligada à prática sexual, poderia ter influenciado os dois autores, mesmo que inconscientemente, a criarem essas cenas que associam *sexo&morte*, Eros e Tânetos?

Posto que não temos como responder a essas perguntas, levantemos uma outra questão. A utilização do sexo de forma tão explícita pelos dois escritores poderia significar uma tentativa de resistência à terrível e aparentemente invencível desgraça, uma

³²⁴ “Aos 18 anos, pensei ter atingido a sabedoria.// Era baixinha, tinha sardas e tirei-lhe o cabaço na primeira oportunidade.// Não ficou por isso.// A lei falou mais forte. E tive que me casar, prematuro como uma ejaculação precoce” (p. 9).

tentativa de se mostrar “atento e forte”³²⁵ diante daquilo que se mostrava absolutamente perigoso e destruidor?

Para finalizar nossas observações sobre o erotismo nos autores estudados, vamos analisar duas cenas, uma de *Agora é que são elas* e outra, de *Tanto faz*, em que o sexo e o abjeto estão presentes.

Ambas as cenas iniciam-se com os heróis nos avisando que vão defecar. No *Agora é que são elas*: “Senti uma dor de barriga, e filosofei: tenho que cagar” (p. 130). Em *Tanto faz*: “Urge cagar” (MORAES, 2011, p. 104).

No romance leminskiano, a cena da defecação estende-se por um parágrafo de mais de meia página (pp. 130-1). Nesse parágrafo, o narrador compara o corredor da casa de Propp a uma “tripa” (referência ao “baixo corporal”, Bakhtin *dixit*) e descreve o chão do banheiro como “uma areia movediça de papéis cagados, camisas-de-vênus cheias de porra, paninhos vermelhos de menstruação, boiando no vômito e no mijo”. Depois que começa a defecar, o herói diz: “caguei com o fervor de Jesus suando sangue no Horto das Oliveiras”. Por uma janela do banheiro, ele começa, para se distrair, a observar as estrelas: “A delta do Cão Maior? A alfa do Centauro?”. Então, de repente, ele pensa na filha de Propp:

Pensei em Norma, e meu pau começou a ficar duro, só que a cabeça bateu na borda fria da privada, e o pau voltou, paralelo com um troço que saía do meu cu para mergulhar, olímpico, nos oceanos infinitos das cloacas (p. 131).

Ele termina de defecar e, com “uma nota de cinco mil, limpei o cu”. E, para encerrar a narração da cena sórdida, o herói volta a ter uma ereção e masturba-se: “Fantasiei com Norma até ejacular, porra para a porra, vida para a vida.”

Cláudio José de Almeida Mello realiza uma análise aprofundada da cena³²⁶, utilizando-se especialmente da noção de grotesco, desenvolvida por Bakhtin. De acordo com Mello, as imagens grotescas encontradas na cena têm como principal função rebaixar tudo o que há de alto, de grandioso, de sublime, como, por exemplo, o ato de filosofar (“Senti uma dor de barriga, e filosofei: tenho que cagar”). Outro exemplo desse tipo de rebaixamento, encontra-se na comparação entre o “fervor” do herói ao defecar (“caguei

³²⁵ A expressão “atento e forte” refere-se à canção “Divino, maravilhoso”, composta por Gilberto Gil e Caetano Veloso, em cuja letra se lê: “É preciso estar atento e forte/ Não temos tempo de temer a morte”.

³²⁶ Ver MELLO, 2001, pp. 84-89.

como um deus”) e o “fervor de Jesus suando sangue no Horto das Oliveiras”. Finalmente, um outro rebaixamento grotesco³²⁷ a ser apontado é o do dinheiro e, por extensão, da sociedade capitalista, rebaixamento que se realiza quando o herói afirma: “Peguei uma nota de cinco mil, limpei o cu (...)”. (Essa imagem da nota suja de excrementos seria uma referência irônica à teoria freudiana que associa as fezes ao dinheiro?³²⁸)

Na cena de *Agora é que são elas*, a lembrança da mulher amada surge em meio a todo tipo de imundice. Contudo, o herói, mesmo assim, rodeado de fezes e vômito, se masturba. Ou seja, o amor – pelo menos o *amor romântico*, aquele que é pura idealização – também sofre um claro rebaixamento grotesco.

A cena de *Tanto faz*, que a partir de agora comentaremos, encontra-se no capítulo 27 do livro, na qual Ricardinho e Vera passeiam por Paris, vão até um restaurante, depois a um cinema e acabam no “studiô” do herói. Lá, enquanto Vera se deita e fuma um “basê”, Ricardinho entra no banheiro (“Urge cagar.”). Porém, os sons característicos da defecação poderiam atrapalhar o sexo com Vera:

[O herói] Recorda o que leu numa certa *Ars Amatoria* que achou num sebo da rue Mouftard, escrita por um espanhol ocioso: o corpo do amante não tem fisiologia, diz o cara. Mesmo o sexo não pode ser percebido como um fenômeno fisiológico. Sexo é uma coisa mental, já disse o outro (MORAES, 2011, p. 104).

O que leva o herói a encontrar uma solução pouco usual: “Expediente extremo e único, Ricardo pega a toalha de rosto e tapa o rabo com ela, de modo a abafar os acordes triunfais que antecederão a chegada da bosta” (MORAES, 2011, p. 104).

Essa tentativa de esconder os ruídos fisiológicos faz Ricardinho lembrar-se dos tempos de colégio, quando era apaixonado pela professora, dona Maria Leocádia. Recorda o herói que a professora costumava sentar-se em sua carteira: “Para Ricardo, ter a bunda amada da professora de geografia sobre a sua carteira, bastando esticar um dedo para tocá-la, o distinguia com uma intimidade particularíssima do resto da canalha”

³²⁷ “Os rebaixamentos grotescos sempre fizeram alusão ao 'baixo' corporal propriamente dito, à zona dos órgãos genitais. Salpicava-se não de lama, mas antes de excrementos e de urina” (BAKHTIN, 1996, p. 126).

³²⁸ “No texto de 1917, *As Transformações do Instinto Exemplificadas no Erotismo Anal*, o psicanalista coloca o dinheiro na equivalência simbólica de alguns elementos do inconsciente que são tratados muitas vezes como se fossem equivalentes e pudessem substituir um ao outro. Ele formula, para tanto, a equação: fezes = dinheiro = dádiva = bebê = pênis, percebendo que tais elementos quase não se diferenciam nas formações inconscientes (...)” (OLIVEIRA, 2015, p. 76).

(MORAES, 2011, p. 105). E, certo dia, quando ela senta-se novamente sobre sua carteira, Ricardinho começa “a sentir os efeitos vulcânicos do magistral doce de batata-doce roxa de sua mãe” (2011, p. 105). O tema da aula era, ironicamente, o gêiser, aquela fonte natural que esguicha água e vapor de dentro da terra. Para evitar a “tragédia”, o menino Ricardinho também tentou uma solução nada comum: “No aperto, eu, digo, ele, Ricardinho, teve a desesperada ideia de enfiar sorratamente um dedo no cu, por cima do pano da calça, e com tanta força que chegou a descosturar os fundilhos” (2011, p. 105). De nada adiantou o recurso desesperado. O “flato atroz força seu caminho para a liberdade pela passagem estreita” (2011, p. 105), assustando até a professora e provocando uma “instantânea avalanche de gargalhadas pela classe toda” (2011, p. 105).

A narrativa volta para o “studiô” e o herói novamente não consegue conter seus ruídos fisiológicos: “Eis que uma salva de flatos longos e breves, grossos e finos, secos e molhados, se produz, perfeitamente audível através da toalha” (MORAES, 2011, p. 106). Do outro lado da porta do banheiro, Vera ouve os ruídos e ri do herói: “Ricardo aplica o olho à fechadura e enquadra Vera com a cara enfiada numa almofada tentando sufocar gargalhadas selvagens” (2011, p. 107). Logo depois, Ricardinho relaxa e “continua a cagar em paz” (2011, p. 107).

O capítulo termina com Vera e o herói fazendo sexo.

Assim como aconteceu na cena de *Agora é que são elas*, em *Tanto faz* o abjeto (fezes e flatulência) não é empecilho para a obtenção do gozo, seja por meio da masturbação, seja por meio do ato sexual.

Contudo, por que nos dois romances essa coincidência da mistura de abjeto e sexualidade? O que levaria os autores a criarem cenas como aquelas?

Em *Agora é que são elas*, a cena tem um clima de *nonsense* propositadamente exagerado, como se tratasse de um cenário de filme *B* de terror erótico. Já em *Tanto faz*, o humor prevalece em toda a narração, minimizando o que haveria de repugnante na cena.

Entretanto, parece-nos que algo aproxima as duas cenas: novamente a relação entre sexo e imaturidade. No romance leminskiano, temos o herói masturbando-se sentado numa privada, tal qual um adolescente no banheiro de casa que fingisse estar defecando. Por sua vez, em *Tanto faz*, o herói, já adulto, toma quase a mesma atitude de quando era *moleque* (novamente, a recordação dos “tempos de moleque”), demonstrando não ter amadurecido muito desde o período escolar.

Por fim, acreditamos que uma boa ilustração para as cenas que acabamos de analisar é o poema “Merda e ouro”, de Paulo Leminski, publicado em *Distraídos venceremos*.

Merda é veneno.
No entanto, não há nada
que seja mais bonito
que uma bela cagada.
Cagam ricos, cagam padres,
cagam reis e cagam fadas.
Não há merda que se compare
à bosta da pessoa amada.

(LEMINSKI, 2013, p. 186)

A merda, a despeito de ser “veneno”, é, segundo o poema, o elemento que, ao rebaixar aquilo que é tomado como mais alto (ricos, padres, reis, fadas e a “pessoa amada”), iguala a todos, elimina quaisquer hierarquias e propõe uma nova maneira de ver e viver o mundo. Finalizemos, então, com esse ensinamento de Bakhtin:

A orientação para baixo é própria de todas as formas da alegria popular e do realismo grotesco. Em baixo, do avesso, de trás para a frente: tal é o movimento que marca todas essas formas. Elas se precipitam todas para baixo, viram-se e colocam-se sobre a cabeça, pondo o alto no lugar do baixo, o traseiro no da frente, tanto no plano do espaço real como no da metáfora (BAKHTIN, 1996, p. 325).

Essa “alegria popular” está presente nos romances de Paulo Leminski e Reinaldo Moraes (e também um pouco no de Sérgio Sant’Anna), tornando suas obras instrumentos de ridicularização de tudo o que tenta se estabelecer como forma de opressão, seja esta moral ou política.

2.3 - Política e opressão

A partir de 1979, com o fim do AI-5 e com o processo “lento e gradual” da abertura política, houve um claro abrandamento dos mecanismos de repressão do Estado, porém, ainda vivíamos num regime autoritário e essa situação política motivou os autores aqui analisados a tematizarem a ditadura e o sentimento de opressão que se abatia sobre os brasileiros.

Posto que, no Capítulo I, já analisamos o tema da opressão no *Agora é que são elas*, passaremos agora a observar como Sérgio Sant’Anna e Reinaldo Moraes figuraram a situação política brasileira daquele período e, nas duas últimas seções deste capítulo,

voltaremos ao romance leminskiano e verificaremos como ele aborda as questões da situação do sujeito na sociedade de seu tempo e da sua relação com a “lógica do mercado”.

2.3.1 - A voz desesperançada de uma geração

Em *Um romance de geração*, encontramos, ao longo de toda a obra, referências à situação política e social brasileira. Numa das passagens do livro, verifica-se uma crítica ao nacionalismo do tipo “ame-o ou deixe-o”, quando Clea faz a seguinte observação jocosa sobre o herói: “Eu acho que nem à praia você vai. Está com uma cor entre o amarelo-hepatite e o verde-botequim. Uma cor patriótica” (SANT’ANNA, 2009, p. 26). No trecho, as cores nacionais do Brasil, o verde e o amarelo, perdem o valor altivo e nobre e sofrem um forte rebaixamento ao serem associadas à doença (“hepatite”) e ao vício (“botequim”).

Se, no trecho acima, o alvo da mordacidade de Clea foi o nacionalismo do governo autoritário, algumas páginas adiante, Carlos Santeiro encena uma crítica irônica ao mito do guerrilheiro. Após se dirigir à “beira do palco”, o herói finge empunhar uma metralhadora, “imitando o seu matraquear diante do público” (não nos esqueçamos de que estamos lendo um “teatro-ficção”). Diz Santeiro: “‘Te segura, Che, que los liquidaremos a todos, los perros fascistas’. Uma pitada de *rock and roll*”. Em seguida, transforma o que era uma falsa metralhadora numa falsa guitarra e “imita freneticamente um cantor de *rock*” (SANT’ANNA, 2009, p. 53). Parece-nos evidente a ironia em associar o célebre guerrilheiro à fama de um astro do *rock*, sugerindo certamente que, no mundo do capital, tudo é transformado em mercadoria, até mesmo a ideologia revolucionária de Che Guevara³²⁹. A metralhadora e a guitarra, no final daqueles já neoliberais anos 1970, teriam se transformado apenas em ícones de uma rebeldia então completamente incorporada pelo mercado e comercializada em camisetas à venda nas melhores casas do ramo. Marshall Berman, ao comentar a obra de Marx em seu *Tudo que é sólido desmancha no ar*, afirma:

Sabemos que até mesmo as ideias mais subversivas precisam manifestar-se através dos meios disponíveis no mercado. Na medida em que atraíam e insuflam pessoas, essas ideias se expandirão e

³²⁹ Essa imagem do guerrilheiro se transformando num *rock star* nos remeteu a uma passagem do *Agora é que são elas* em que o narrador relata mais uma das suas mudanças de residência: “Norma ficou de me ajudar [na mudança]. Não era muita coisa, a tralha de sempre de um estudante solteiro, livros, apostilas, discos, revistinhas de sacanagem, os posters de Guevara e Hendrix, as peças de um sonho que a gente ia remontar num novo tabuleiro” (p. 105). Che Guevara e Jimi Hendrix: o herói guerrilheiro e o *guitar hero*.

enriquecerão o mercado, colaborando, pois, para “incrementar o capital” (BERMAN, 1986, p. 115).

A imagem da metralhadora nos remeteu à obra de Glauber Rocha, *Terra em transe*, de 1967, em que o personagem Paulo Martins, numa das sequências finais do filme, também empunha uma arma³³⁰, abraçado a Sara, sua companheira. Paulo, o poeta idealista, está ferido de morte, e Sara lhe pergunta: “O que prova a sua morte?”. Ele responde: “O triunfo da beleza e da justiça!”. Passados doze anos do lançamento de *Terra em transe* – nesse ínterim, foram dez anos de vigência do AI-5, pessoas torturadas e mortas pela máquina do Estado, fracasso econômico³³¹ e social do país e derrota da luta armada –, Sérgio Sant’Anna cria um herói cínico e desiludido que debocha do idealismo revolucionário e que certamente não acredita mais na beleza e, muito menos, na justiça.

Em outra passagem em que há um comentário sobre a situação sociopolítica do país, o personagem masculino da peça-ficção “começa a discursar agressivamente, dirigindo-se a ela [a Clea] e à plateia”:

ELE: - Ficamos aqui discutindo praia enquanto quarenta por cento dos brasileiros são analfabetos; quatrocentas mil crianças em nosso país não completam o primeiro ano de existência; a média de vida do homem nordestino não ultrapassa os trinta e cinco anos, quarenta, quarenta e cinco anos, sei lá; na Baixada Fluminense uns vinte presuntos são deixados por mês pelo Esquadrão da Morte; o trânsito mata por semana... (SANT’ANNA, 2009, p. 27)

A passagem faz um retrato do Brasil daquele fim de década, apresentando seus problemas educacionais, sua altíssima mortalidade infantil, a miséria nordestina e a violência urbana. Após esse desabafo do personagem-escritor, ele diz mais adiante para Clea: “Você sabe o que é pior que um cara da classe média escrevendo para a classe média?”; e ele mesmo, um típico representante daquela classe, responde: “Um cara da

³³⁰ Observa Ismail Xavier, em *Alegorias do subdesenvolvimento*: “O destino da arma é permanecer nas mãos do poeta ao longo de sua agonia, como um fetiche, até a última imagem de *Terra em transe*, potência imaginária dos vencidos. Ela exerce seu magnetismo sobre o olhar da câmera desde o primeiro encontro; alude com insistência a uma possibilidade não realizada na história, substituída que foi pela decisão do líder populista (a luta que não ocorrera em 1964 está ainda em pauta no Brasil de 1967)” (2012, p. 83).

³³¹ Informa Elio Gaspari: “As prefixações da correção monetária e do câmbio pressupunham que a inflação ficasse abaixo de 50%. Deu-se o contrário: ela ficou em 77,25% em 1979, saltando para 110,24% em 1980. Pela primeira vez na história, a carestia chegava aos três dígitos. As medidas contracionistas necessárias para conter uma explosão trouxeram a conta em 1981 e o PIB contraiu-se em 4,25%” (GASPARI, 2016, p. 153).

classe média escrevendo para a classe operária³³², para o povo” (SANT’ANNA, 2009, p. 58). A fala é uma evidente crítica à *má-consciência*³³³ do escritor de classe média que tenta figurar o mundo de um determinado grupo social do qual ele não faz parte e nem sequer conhece profundamente seus problemas e suas angústias.

Conforme observamos anteriormente, Carlos Santeiro critica ferozmente a “Geração de 64”, da qual ele teria feito parte, como diz Clea: “A geração [de 64] de escritores que atuou durante a ditadura. Quer dizer, durante o regime militar que se instalou no país depois de 1964. E o seu nome está lá, na lista” (SANT’ANNA, 2009, p. 77). Logo depois, a jornalista faz a seguinte pergunta a Santeiro: “Carlos Santeiro, existiu uma geração literária de 64?” (2009, p. 78).

Ele responde à pergunta como se estivesse ditando um depoimento e volta a criticar os autores do “pós-64” e sua condição de autores pertencentes às classes abastadas:

E quando se fala em geração no Brasil, estamos nos referindo, obviamente, às pessoas das classes média e alta, ponto. Porque jamais ouvi usar a palavra “geração” para a classe operária, ponto (SANT’ANNA, 2009, p. 79).

Aqui novamente é mencionada a “classe operária” com a intenção óbvia de criticar o caráter de classe embutido na classificação da geração “pós-64”.

Algumas páginas depois, Carlos Santeiro aborda, de maneira ácida, a relação entre a literatura do “pós-64” e o *boom* literário:

Mas em relação à literatura talvez não tenha havido outra época tão fértil, pelo menos quantitativamente, quanto esses quinze anos pós 64, ponto. E pouquíssimos livros foram censurados, já que poucos os liam e não valia a pena para o regime incomodar-se, ponto. Houve até um fenômeno apelidado de “*boom* literário brasileiro”, entre aspas, o que, quando nada, era indicador de um momento propício para escrever, ponto (SANT’ANNA, 2009, pp. 81-82).

³³² Essa fala de Carlos Santeiro nos lembra uma declaração de Mário de Andrade a Manuel Bandeira citada aqui por Fábio Lucas: “Diga-se, aliás, que o contista [Mário de Andrade], em carta a Manuel Bandeira, datada de 16-8-1931, reconhecia com a argúcia que lhe é característica: ‘é evidente que não sei escrever para operários’” (LUCAS, 1985, p. 43).

³³³ A má-consciência também é mencionada duas vezes no *Tanto faz*, durante a longa conversa entre Ricardinho e seu amigo Chico. Nas duas vezes, ela é dita por Chico: “Viva eu. E foda-se a má-consciência!” (MORAES, 2011, p. 76); “— Quando a mauvaise conscience se junta ao ressentimento, a história anda pra trás. Pas de mauvaise conscience pra cima de muá!” (2011, p. 77).

Prossegue Santeiro:

E talvez esta “Geração de 64”, entre aspas, no íntimo esteja triste agora que o fim da festa se aproxima, ponto. Porque não teremos em quem botar as nossas culpas, teremos de olhar um pouco para nós mesmos, ponto e vírgula; para a nossa BABAQUICE, maiúsculas, ponto de exclamação, parágrafo! (SANT’ANNA, 2009, p. 85).

A extensa fala do protagonista, criticando os autores seus contemporâneos e se referindo à “nossa BABAQUICE”, seria representativa do pensamento geral dos escritores brasileiros naquele ano de 1979, que teriam percebido o quão frágil fora a importância da literatura para a transformação política e social do país³³⁴? Ou Carlos Santeiro teria apenas a função de ser uma voz provocadora, apresentando uma visão alternativa àquela que parecia colocar os autores do “pós-64” na posição de *heróis da resistência*?

Mas Carlos Santeiro também faz questão de diferenciar os escritores da sua geração daqueles que lutaram contra o regime:

ELE: - Não falo daqueles que, bem ou mal, saíram às ruas e às armas opuseram armas. Ou daqueles que partiram para outro tipo de ação. Não me interessa aqui analisar os seus motivos mais íntimos nem a oportunidade do que fizeram. Mas esses ao menos não se justificaram com má literatura, má-fé, indignação, sucesso, mulheres, carreiras literárias, ponto final (SANT’ANNA, 2009, p. 85).

Temos, portanto, um escritor há muito tempo sem produzir uma obra de sucesso, sustentado pela mãe, viciado em bebida e em corridas de cavalo, que critica fortemente os escritores da sua geração e que não participou da luta política, embora reconheça o valor daqueles que “saíram às ruas e às armas opuseram armas”. Carlos Santeiro é um homem imaturo, que procura ocultar sua amargura e desesperança por trás da ironia e da autoironia e que fala através da voz de personagens que ele cria e encena ao longo de todo o texto.

Considerando todas essas características, o que pensar das ideias expostas pelo herói? Seria ele suficientemente confiável? Ou melhor, Sérgio Sant’Anna, ao criar um personagem tão cheio de ambiguidades, não estaria oferecendo ao leitor a possibilidade

³³⁴ Como já foi observado anteriormente, essa sensação de impotência e desesperança foi característica dos personagens do “romance da cultura da derrota”, narrativa típica do início dos anos 1970. Afirma Renato Franco: “Um dos motivos centrais da impotência é o sentimento de que escrever é inútil, de que a literatura não implica nenhuma consequência” (FRANCO, 1998, p. 81).

de desconfiar do protagonista e de suas ideias e opiniões? Por que concordar com um sujeito que é um exemplo de “herói fracassado” e cujas falas são todas temperadas por ironias? Afinal, como confiar num personagem que, falando sobre si mesmo, afirma, com cinismo explícito, “Eu sou o sincero, o bom”?

Eu também. Eu também, como todos [os outros escritores]. Ah, este cérebro humano que parece não produzir outra coisa além de palavras. Eu estou aqui e me abro com você. Eu sou o sincero, o bom. Pois com essa confissão devo sentir-me um pouco melhor. Melhor do que eles, os outros. Ora, que nos fodamos todos (SANT’ANNA, 2009, pp. 85-86).

Um romance de geração terminou de ser escrito em julho de 1979, mesmo ano da publicação de *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, obra memorialística que retrata a saga heróica de um ex-combatente durante a ditadura militar. Enquanto Gabeira faz enorme sucesso comercial com uma narrativa que exalta o mito do guerrilheiro³³⁵, Sérgio Sant’Anna apresenta aos leitores um herói que, além de ser um anti-Gabeira, no sentido de ser um escritor fracassado, também censura a incoerência dos autores que, a despeito da literatura politicamente engajada, transformaram-se em *best-sellers* e foram imediatamente cooptados pelo mercado, conquistando “sucesso, mulheres, carreiras literárias” (SANT’ANNA, 2009, p. 85).

1979: um ano em que seria promulgada a lei da anistia³³⁶, em que os exilados, como Gabeira e o “irmão do Henfil”³³⁷, finalmente regressariam ao país, um ano em que haveria algumas das mais importantes greves no ABC paulista e seria extinto o

³³⁵ Malcolm Silverman faz o seguinte comentário a respeito da obra de Fernando Gabeira: “Apesar da intenção implícita de romper com o passado, seu tom permanece nostálgico; e numa suposta tentativa de ridicularizar o mito do sistema de tratar guerrilheiro como celebridade à Che Guevara, ele, conscientemente ou não, reforça a falácia projetando-a na sua própria imagem” (SILVERMAN, 2000, p. 74). Ainda sobre *O que é isso, companheiro?*, informa Elio Gaspari: “O livro *O que é isso, companheiro?*, com as memórias do jornalista Fernando Gabeira, ficou 61 semanas seguidas na lista [dos mais vendidos], tornando-se o maior sucesso editorial da década” (GASPARI, 2016, p. 157).

³³⁶ Sobre a anistia, comenta Elio Gaspari: “Ela [a anistia] redesenharia o futuro político para o país. As reformas de Geisel, o fim da censura à imprensa escrita e a revogação do AI-5 seriam mudanças na estrutura do regime, mas a anistia significaria seu desfecho, devolvendo à política personagens que dela estavam banidos. Essa mudança afetaria tanto o governo quanto a oposição, abrindo espaço para velhas lideranças, como Leonel Brizola e Miguel Arraes, e para uma geração de jovens radicais de esquerda que viviam na clandestinidade ou no exílio” (GASPARI, 2016, p. 87).

³³⁷ O “irmão do Henfil” foi o sociólogo Herbert de Souza, o Betinho, um dos muitos brasileiros que voltaram do exílio depois da anistia e que é citado na famosa canção “O bêbado e a equilibrista”, composta por João Bosco e Aldir Blanc, e eternizada na voz de Elis Regina. Diz um trecho da letra: “Fazia irreverências mil pra noite do Brasil, meu Brasil/ Que sonha com a volta do irmão do Henfil/ Com tanta gente que partiu num rabo-de-foguete/ Chora a nossa pátria, mãe gentil/ Choram Marias e Clarices no solo do Brasil”.

bipartidarismo imposto pelos militares, um ano, enfim, em que se antevia a possibilidade da criação de um novo país, nesse ano Sérgio Sant’Anna cria uma voz desesperançada, que não mais acredita na capacidade de nós, brasileiros, compreendermos “nossa BABAQUICE”, uma voz que expressa toda essa desesperança com um sonoro “que nos fodamos todos”.

2.3.2 - Ricardinho, a “lagartixa camaleônica”

Se em Carlos Santeiro podemos ver uma ironia amarga, em Ricardinho, herói de *Tanto faz* e *Abacaxi*, o que predomina é um humor inconsequente, que trata as questões políticas e sociais com a mesma falta de seriedade com que trata seus problemas amorosos, ou melhor, sexuais.

Em *Tanto faz*, encontramos Ricardinho e Chico, seu amigo, conversando dentro de um café francês. O amigo do herói faz um discurso que se assemelha bastante às falas de Carlos Santeiro a respeito dos escritores do “pós-64”.

Tô cagando pra caretocracia esquerdofascitoide brasileira que vive me acusando de desperdiçar espaço no jornal com meus “delírios pessoais”, que nem aquele cretino da USP escreveu na seção de cartas dos leitores. Delírios pessoais! Vá se foder. Sem essa de realismo socialista pra cima de muá, xará (MORAES, 2011, p. 70).

Chico é a caricatura do escritor *rebelde* e *anti-engajado* que se coloca frontalmente contra a “caretocracia esquerdofascitoide”, a USP e o “realismo socialista”, os quais representariam a literatura engajada e de caráter social. Chico, com seus “delírios pessoais”, poderia ser, se quisermos forçar uma comparação, uma espécie de caricatura de Roberto Piva, autor que se posicionava tanto contra o engajamento político quanto ao formalismo do tipo concretista³³⁸.

E, mais adiante, Chico prossegue seu discurso inflamado:

³³⁸ Sobre essas oposições que alimentaram tantos debates durante especialmente os anos 1960-70, comenta Roberto Schwarz: “A oposição [entre críticos dialéticos e concretistas] existe, mas no que importa ela não é fácil de fixar, porque foi recoberta por um fla-flu, errado em relação às duas partes. Até onde entendo, as versões que ficaram foram determinadas pelos anos da ditadura. Numa delas, os críticos ligados à Teoria Literária da USP seriam múmias conteudistas, professores atrasados, cegos para as questões de forma, praticantes do sociologuês, nacionalistas estreitos, além de censores stalinistas. Ao passo que no campo concretista estariam os revolucionários da forma, atualizados com o estruturalismo francês, o formalismo russo e a ciência da linguagem, conscientes de que o âmbito literário não se comunica com a vida social. Naturalmente a versão do campo em frente trocava os sinais desses mesmos termos e opunha, para abreviar, *engajados* a *alienados*, um pouco em paralelo — como me indicou uma amiga — com as polarizações dos festivais da canção da época” (SCHWARZ, 2012, p. 295).

— Caguei pra esses malucos iletrados, e tô pouco me fodendo pra essa tal de *abertura* burguesa comandada pelos milicos fascistas. Num tô afim de virar deputado do MDB nem de juntar grana pra comprar casa com piscina no Alto de Pinheiros ou no Morumbi, como os meus coleguinhas sociólogos que casaram com mulher rica. Tô fora, bicho. Quero é me narcisar, me abandonar na vida, no texto, na cama. Viva eu. E foda-se a má-consciência! Não me chamo Paulo Martins, nem quero firmar o nobre pacto entre o cosmos sangrento e a alma pura, feito o Glauber citando Mário Faustino na epígrafe de *Terra em transe* (MORAES, 2011, pp. 70-71).

Assim como Carlos Santeiro, Chico critica certa intelectualidade de esquerda e o fato de parte dela ter sido cooptada pelo capital (“coleguinhas sociólogos que casaram com mulher rica”). Chico também cita o personagem glauberiano de *Terra em transe*, Paulo Martins, questionando o seu idealismo de “alma pura”. Porém, se Santeiro é um desesperançado, um sujeito que não acredita mais em nada, nem em si mesmo, Chico, o narcisista (“Quero é me narcisar [...]”), crê bastante em si (“Viva eu³³⁹.”), em suas ideias e na sua capacidade como escritor: “Meu projeto, inclusive, é tornar meu texto cada vez mais subjetivo, cifrado, obscuro, poético, panteísta, pornográfico, porra-lôca. Pro caralho com a idiotia da objetividade!” (MORAES, 2011, p. 70). Apesar dessas opiniões, Chico carregava o que Ricardinho chamou de “culpa revolucionária, o bode por não ter pegado em armas, não ter sido preso, torturado, morto” (2011, p. 75). Esse tipo de culpa Carlos Santeiro não carrega, apesar de fazer questão de demonstrar respeito (haveria culpa nessa demonstração?) por aqueles que “saíram às ruas e às armas opuseram armas” (SANT’ANNA, 2009, p. 85).

De um lado, a desesperança de Carlos Santeiro e sua falta de confiança em qualquer projeto de futuro, inclusive na própria literatura; de outro, a “porralouquice” contracultural de Chico e seu desejo de escapar dos constrangimentos tanto da repressão do governo autoritário, quanto da opressão dos mandamentos da esquerda ortodoxa.

E Ricardinho? Ele quer nos fazer crer que “não tá nem aí”:

E quem quiser achar que esse tal de Ricardo não passa de um pequeno-burguês alienado que não tá nem aí pras tensões sociais

³³⁹ Esse “Viva eu” nos lembrou o poema de Cacaso, “Na corda bamba”, já citado neste trabalho. Relembremos: “Poesia/ eu não te escrevo/ eu te/ vivo/ e viva nós!” (*apud* HOLLANDA, 1980, p. 106). Parece-nos que Chico ainda guarda alguma coisa daquele espírito contracultural dos poetas marginais. E essa simpatia pela poesia marginal o leva a dar o seguinte conselho ao herói: “— Ricardinho, meu filho, tu devia era iniciar uma sólida carreira de poeta marginal. Ouça o que eu te digo. Vai morar no Rio, bicho. Você logo cria fama no Posto 9, começa a transar umas babies piradinhas, e pau no cu do realista socialista soviético de plantão na USP — sugere Chico por trás da sua barba de sátiro sardônico” (MORAES, 2011, p. 71).

contemporâneas, nem se empenha na luta histórica por sua superação a favor do proletariado, através da práxis revolucionária, fique à vontade (MORAES, 2011, p. 130).

O herói, em *Abacaxi*, nos sugere que sua aparente alienação de pequeno-burguês tem origem nas relações familiares:

Vontade de dizer isso pros blacks, omitindo, é claro, que eu era filho duma média e nédia família paulistana, armada de negros preconceitos contra pretos e pobres, minha mãe eternamente rosnando entre dentes que as pretinhas, mulatas, cafuzas, caboclas e mamelucas que serviam em casa por menos de um salário mínimo eram umas porcas, ladras, insolentes, preguiçosas, promíscuas e macumbeiras. Meu pai não tomava conhecimento do assunto; eu morria de vergonha culposa das êmpres, que não paravam muito tempo no serviço por causa do germanismo disciplinar da velha (MORAES, 2011, p. 266).

Ricardinho pensa nesses assuntos ao caminhar por Nova York e encontrar alguns “criolões e porto-riquenhos” em seu caminho, os quais pareciam significar uma ameaça física ao herói. Na passagem citada, é relatada a típica mentalidade da classe abastada paulistana e, por que não?, brasileira, que, além de explorar economicamente seus empregados (“serviam em casa por menos de um salário mínimo”), ainda os trata preconceituosamente (“família paulistana, armada de negros preconceitos contra pretos e pobres”). Interessante, contudo, é vermos o herói confessar que tinha vergonha das atitudes da mãe. Por que a vergonha? Qual a relação que ele tinha com a classe operária para que aquele sentimento tivesse afluído no herói? Ricardinho não havia dito que não “se empenha na luta histórica por sua superação a favor do proletariado” e que “não tá nem aí”? De onde viria, então, a vergonha?

Voltando ao *Tanto faz*, Ricardinho faz o seguinte comentário sobre o socialismo:

E lá com meus botões pequeno-burgueses rumino em silêncio: esse tal de socialismo planetário, se vier mesmo, também vai ser foda. E por que acreditar que seria muito diferente do socialismo burocrático e tirânico que já existe em metade do planeta? (MORAES, 2011, p. 153)

A posição do herói é clara: o socialismo não deu certo em lugar nenhum. Então, qual a posição política de Ricardinho? Em que acredita o herói?

No *Abacaxi*, o herói confessa que, no início da adolescência, admirava os Estados Unidos e frequentava a biblioteca do USIS, United States Information Service, localizada no Conjunto Nacional, na cidade de São Paulo. Relembra Ricardinho: “Eu não tinha

dúvida de que, se havia Deus, ele morava nos Estados Unidos, onipresente da Califórnia a Nova York, da fronteira com o Canadá à divisa com o México” (MORAES, 2011, p. 300). (A ideia de que Deus moraria nos Estados Unidos é curiosa, afinal, todo brasileiro cresce ouvindo que Deus é... brasileiro.)

Contudo, “no último ano do ginásio”, o herói conhece um professor que muda sua maneira de ver o mundo:

Comunismo pra mim era mijo de sapo: traiçoeiro, venenoso. Até que, no último ano do ginásio, me pinta um professor de, vê se pode, Educação Moral e Cívica, ex-major cassado em 64, membro do partidão, amigo de caserna do Lamarca, um sergipano bigodudo que pagou o primeiro chope da minha vida e me introduziu nas luzes marxistas: modo de produção, burguesia, proletariado, luta de classes, imperialismo, aquele papo todo. Abri os ouvidos pro samba de protesto — “Feio não é bonito/ o morro existe mas pede pra se acabar...”³⁴⁰ — e parti prum antiamericanismo bravo, de atirar ovo podre na limosine do secretário de estado americano em visita oficial à cidade, aos gritos de yankees go home, com sotaque apurado na Whitman English School. Depois que eu me declarei comunista a imagem dos States ficou pendurada de cabeça pra baixo no altar dos ódios libertários. Virei um pastiche de guerrilheiro juvenil, sempre de jeans e tênis, tiete do Che, e por muito pouco não descolo uma bolsa pra estudar na Universidade Patrice Lumumba, em Moscou (MORAES, 2011, p. 300-301).

Ricardinho começa como um admirador dos americanos, depois passa a “tiete do Che” e, na fase adulta, transforma-se em crítico do socialismo e, por fim, em alienado convicto. Se o herói nasceu em 1950, o “último ano do ginásio” teria sido cursado, provavelmente, por volta de 1965 ou 1966 (lembramos que o professor dele é um “ex-major cassado em 64”), ou seja, no início da ditadura militar. Portanto, o herói foi um “americanizado” (como cantaria Carmen Miranda) até o Golpe de 64, logo depois se tornou um “guerrilheiro juvenil” que atirava “ovo podre na limosine do secretário de estado americano”. E, entre 1978 e 1980 – período em que se desenrolam as narrativas de *Tanto faz* e *Abacaxi* –, com a ditadura nos seus estertores e o mundo sucumbindo definitivamente ao neoliberalismo econômico de Reagan e Thatcher, o herói renega sua juventude marxista e entrega-se ao seu “hedonismo primário” (MORAES, 2011, p. 313).

Ricardinho, em certa passagem de *Tanto faz*, disse que, a despeito de chegar aos trinta anos, ainda não havia conseguido desenvolver um estilo próprio, transformando-se,

³⁴⁰ Trecho da canção “Feio não é bonito”, composta por Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri.

segundo ele, numa “lagartixa camaleônica”³⁴¹. A partir da verificação dessas mudanças em suas posições políticas, ocorridas ao longo de sua vida, podemos supor que, ideologicamente, Ricardinho também seja “dessas [lagartixas] que aderem com facilidade à superfície das coisas e vão mudando de cor de acordo com os contextos” (MORAES, 2011, p. 126).

Sobre a questão do estilo, seria interessante abriremos um parêntese para comentarmos a prosa de Reinaldo Moraes. Na mesma sequência da narrativa em que Ricardinho fala da sua falta de estilo, lemos a seguinte passagem:

Um dia talvez [Ricardinho] chegasse à síntese perfeita dos estilos de todo mundo que conheceu na vida, incluindo aí os personagens de ficção. "O leão é feito de carneiro assimilado", ele tinha lido no Valéry. Ele haveria de ser esse leão. Seria trezentos, trezentos e cinquenta leões, que nem o Mário de Andrade, sendo sempre o mesmo descompro(intro)metido zé-ninguém da silva xavier (MORAES, 2011, p. 127).

No espaço de poucas linhas, Reinaldo Moraes cita Paul Valéry, parodia Mário de Andrade, faz um trocadilho com o nome do Tiradentes (Joaquim José da Silva Xavier) e ainda cria uma espécie de palavra-valise ao gosto concretista (“descompro(intro)metido”). A propósito, o concretismo é citado outras vezes nos dois romances de Moraes, sempre com intenção paródica, como nas seguintes passagens: “Tento um verso com sonoridade concreta: Ivo viu a vulva da viúva vulgívaga. Repito o verso até pegar de novo no sono” (*Tanto faz*, 2011, pp. 52-53); “Planos rápidos mostrando os limites da cidade e o assalto dos personagens ao grande cagalhão geometriconcretax” (*Abacaxi*, 2011, p. 333).

Esse gosto pelas citações e pela parodização da cultura erudita é facilmente identificável nos dois romances de Reinaldo Moraes aqui analisados, não só nos trechos em que há narração em terceira pessoa, mas também nas falas e reflexões de Ricardinho. Eis um exemplo bastante curioso: “E se eu parasse de beber, de fumar, de dar bola e aguentasse a palo seco a porra da ansiedade? A palo seco, como João Cabral de Melo Neto” (MORAES, 2011, p. 56). A menção ao poeta pernambucano estava clara para

³⁴¹ “Batendo em sua pança de bebum e fumeta lariquento, Ricardo ruma consigo mesmo: trintão na cacunda e nenhum espelho reflete um estilo que eu reconheça como meu. Acho que a gente só conquista um estilo próprio quando começa a ser influenciado por si mesmo. Duvido que eu chegue a descobrir um estilo meu. Sou uma lagartixa camaleônica, dessas que aderem com facilidade à superfície das coisas e vão mudando de forma e cor de acordo com os contextos. Como é que alguém tão cambiante como eu vai ter um estilo na vida?” (MORAES, 2011, p. 126).

aqueles que conhecem minimamente a sua obra. Então por que o narrador fez questão de esclarecer a referência? Seria por que o autor não confiava na argúcia de seus leitores? Se não confiava, qual a função da citação?

Em outra passagem, porém, o autor parodia Drummond sem qualquer tipo de indicação sobre o intertexto: “- Lígia, ó Lígia, essa maconha, esse ócio, deixam a gente melado como um quiabo!” (MORAES, 2011, p. 50). A passagem faz referência aos versos finais do “Poema de sete faces”, nos quais se lê: “Eu não devia te dizer/ mas essa lua/ mas esse conhaque/ botam a gente comovido como o diabo”. E a Lígia do trecho citado é certamente uma referência à canção “Lígia”, composta por Tom Jobim.

Essa escrita repleta de referências – não apenas literárias, mas musicais, cinematográficas etc. – é outra característica que faz com que o herói se aproxime do narrador das *Memórias póstumas de Brás Cubas* e da sua “envergadura enciclopédica” (SCHWARZ, 1990, p. 31). A menção a essa semelhança entre as duas obras é feita com a consciência de que o enciclopedismo de Machado de Assis e de Reinaldo Moraes possuem objetivos diversos e, é claro, diferente alcance estético. Porém, ao ler certas passagens de *Tanto faz* e de *Abacaxi* – e verificar a abundância de referências, citações e parodizações –, ficamos pensando se a intenção (mesmo inconsciente) do autor não seria a de lisonjear o “público mediano”, como afirmou Antonio Candido a respeito de Machado de Assis: “Poder-se-ia dizer que ele lisonjeava o público mediano, inclusive os críticos, dando-lhes o sentimento de que eram inteligentes a preço módico” (CANDIDO, 1970, p. 19). Com a diferença, importantíssima!, de que o “bruxo do Cosme Velho” tinha a clara motivação de ludibriar o leitor desavisado, enquanto que Moraes parece, por vezes, querer realmente agradar o leitor, oferecendo-lhe cultura erudita a “preço módico”. Fechemos o parêntese.

Outra reflexão do herói, também narrada em *Tanto faz*, pode nos ajudar a compreendê-lo um pouco melhor: “Não ando sentindo necessidade de arcar com as dores da humanidade. Minha consciência sabe se infernizar de mil outras maneiras” (MORAES, 2011, p. 155). As reflexões de Ricardinho sobre o socialismo e sobre “as dores da humanidade” indicam a posição ideológica de um sujeito que realmente parece querer se alienar dos assuntos “sérios” da vida e se abrigar numa subjetividade narcísica e imatura que somente aceita o mundo se ele estiver a seu serviço, proporcionando-lhe prazeres infundáveis à custa do mínimo esforço possível.

O romance *Tanto faz* é mencionado em uma análise que Renato Franco realiza sobre os romances memorialistas os quais, segundo o crítico, apresentavam uma

“atmosfera juvenil”, relatando as “memórias de viagens de jovens que ainda mal tinham completado trinta anos” (FRANCO, 1998, p. 74). Franco menciona, como exemplos desse tipo de narrativa, a obra de Reinaldo Moraes e o romance *Um telefone é muito pouco*, de Silvia Escorel. Afirma o crítico:

Esses romances manifestaram um tipo de narcisismo que tendeu a valorizar a experiência pessoal, justamente no momento em que ela já quase não era mais factível: eles são vítimas da ilusão ideológica que pressupõe que o indivíduo possa, ainda hoje, ter algo de interessante a relatar (FRANCO, 1998, p. 74).

Mais adiante, Franco afirma que esse tipo de memorialismo “é uma forma de mistificar a pretensa personalidade original do indivíduo em uma época em que, efetivamente, o mundo administrado suprimiu tal possibilidade” (FRANCO, 1998, p. 75). Portanto, quando ele diz que *hoje* – entendendo *hoje*, como sugere Franco, o período iniciado a partir da segunda metade dos anos 1970 – ninguém pode “ter algo interessante a relatar”, o crítico provavelmente quer significar que, no “mundo administrado”, o relato de uma experiência pessoal perdeu sua relevância por ter se tornado também ele um *produto* como outro qualquer (lembramos dos programas de TV em que celebridades contam com detalhes suas experiências mais íntimas). E, como todo produto comercializável, esse memorialismo narcísico é também altamente descartável. Sempre haverá outro relato pessoal mais interessante ou mais excitante à disposição no mercado, seja no formato de livro, de programa de TV, de filme para cinema ou em outro formato qualquer.

Porém, apesar de concordarmos com Franco a respeito das limitações estéticas que esse tipo de memorialismo pode apresentar, sabemos que a análise de uma obra literária como *Tanto faz* não pode se limitar apenas a esse aspecto de sua construção. Ao analisarmos como a política é retratada nos romances de Reinaldo Moraes pudemos verificar, por exemplo, que – diferentemente dos romances escritos na primeira metade dos anos 1970, em que muitos dos seus personagens se dividiam entre entrar para a luta armada ou se transformar em escritores³⁴² – em *Tanto faz* e *Abacaxi* o dilema do herói é

³⁴² Afirma Renato Franco: “A maior parte deles [dos personagens dos romances do início dos anos 1970], porém, permanece paralisada pela indecisão entre escrever ou aderir à luta revolucionária. Ao contrário de alguns personagens da década anterior, não conseguem compatibilizar a vida literária com a política” (FRANCO, 1998, p. 82).

outro: escrever um romance³⁴³ (da sua geração?) ou entregar-se ao completo hedonismo proporcionado pelo novo contexto político, pelas novas liberdades de costumes e pelas condições materiais características de um representante da classe média brasileira.

E todo esse rico universo que os livros de Reinaldo Moraes nos apresenta – sua linguagem, suas influências culturais, sua caracterização das personagens situadas em uma dada época e situação política e social etc. –, a despeito do estilo memorialista criticado por Franco, é de grande relevância para uma melhor compreensão da literatura “pós-1979”.

3 - Da tentativa de integração à marginalização

O *herói sem nome* inicia sua trajetória sendo punido por transgredir a lei³⁴⁴. Após essa transgressão, o herói entra na universidade (pp. 80-81), trabalha como professor de matemática para “sonolentos vestibulandos” (p. 150) e vai em busca da sabedoria. Nesse ínterim, ele é ameaçado por Propp a casar-se com Norma, que estaria grávida dele: uma “transgressão” que se mostra não apenas falsa, mas absurdamente impossível³⁴⁵.

³⁴³ Sobre o romance que Ricardinho tenta escrever em Paris, há uma passagem em *Tanto faz* bastante elucidativa quanto ao método de escritura adotado pelo herói (seria o mesmo método do autor, Reinaldo Moraes?), em que ele e Chico conversam em um café. Chico pergunta: “— E o romance, Ricardinho?”. E Ricardinho diz: “— Vai indo — respondo, sem muita paciência para o assunto. — Um passo pra frente, cinquenta pra trás, que nem Minas Gerais. Saquei que romance é o tipo de coisa que avança de marcha a ré. Escreve, reescreve, corta, amassa, joga no lixo, recomeça do zero. É a minha rotina. Faço o favor de poupar aos leitores os trechos mais pentelhos, o que poucos romancistas fazem, aliás, sobretudo os brasileiros” (MORAES, 2011, p. 68). Mais adiante, Ricardinho fala mais sobre seu método literário: “Já saquei que não adianta forçar a barra. Disciplina pode dar certo pra aprender alemão e perder a barriga, mas pra escrever, negativo. O importante é o saque, bicho, o tchans. Insight, manja? Depois é baixar tudo no papel, de forma rápida, econômica. Nada daquelas frases que parecem um Penha-Lapa lotado de palavras saindo pelas portas e janelas” (2011, p. 116). Curiosamente, parece haver uma contradição nas palavras do herói: se ele escreve e reescreve várias vezes seu livro, ele demonstra uma certa disciplina, disciplina esta que realmente tem pouco a ver com “o saque”, “o tchans” e o “insight”, os quais são mormente identificados com a literatura influenciada pela contracultura e pela cultura *pop*. Parece que Ricardinho, nosso herói imaturo, ainda não se decidiu se quer ser um rigoroso Graciliano Ramos ou um inspirado escritor neorromântico, movido a sexo, drogas e *rock and roll*. (*Tanto faz* teve sua primeira edição publicada pela editora Brasiliense, dentro da coleção Cantadas Literárias. Na edição que temos em mãos de *Morangos mofados* (ABREU, 1984), há uma página em que consta uma lista dos livros editados naquela coleção. Cada um dos livros recebe uma breve síntese. *Tanto faz* é descrito como “Uma viagem ao redor do umbigo”, que certamente é uma brincadeira com o célebre livro *Viagem ao redor do meu quarto*, de Xavier de Maistre. Por sua vez, o *Caprichos e relaxos* leminskiano tem a seguinte descrição: “Saques, piques, toques e baques”. Essa sequência de quatro curtos substantivos não lembram o “o saque”, “o tchans” e o “insight” de Reinaldo Moraes?)

³⁴⁴ “A lei falou mais forte. E tive que casar, prematuro como uma ejaculação precoce” (p. 9).

³⁴⁵ Há um trecho do livro divertidíssimo no qual o herói, intrigado com a possibilidade de Norma engravidar sem que houvesse penetração, pensa em escrever para um certo tipo de revista: “Pensei em escrever uma carta para uma dessas revistas especializadas nas sacanagens da vida dos outros: prezado senhor, é possível alguém engravidar *sem*? E quase ouvi a revista responder: meu amigo, isso só foi possível uma vez na

Ou seja, o herói procura integrar-se, a seu modo, às expectativas da sociedade (estuda, trabalha, busca a sabedoria, aceita casar-se duas vezes – uma com a Norma da festa e outra com Norma Propp! –, mas os dois casamentos não se consumam). Porém, no final do romance, o herói, como vimos, escolhe a marginalidade ao assumir a culpa pela morte de Propp. Sua trajetória, portanto, vai do esforço para a integração à sociedade até a completa marginalização.

Contra a opressão da sociedade burguesa daqueles neoliberais e ainda ditatoriais anos 1980, Paulo Leminski cria um personagem que inicia sua jornada procurando o *fogo* e a *luz* da *sabedoria* e que, por fim, acaba chegando à conclusão (teria tido ele um *satori*³⁴⁶?) de que somente as trevas infernais (a prisão, a condição marginal) poderiam levá-lo à verdadeira liberdade.

Porém, uma pergunta ainda permanece: por que Leminski escolheu essa trajetória para o seu personagem? Por que a opção pela marginalidade? Por que não a escolha pela vida burguesa, com trabalho, família e propriedade?

Uma resposta fácil seria lançarmos mão da biografia do autor. Afinal, a vida de Leminski – que, uma vez, se autodenominou “um bandido que sabe latim”³⁴⁷ – foi tudo menos uma vida burguesa. Mas, além de fácil, essa possível resposta seria também um empobrecimento da questão.

história, o nenê nasceu robusto, e foi crucificado trinta e três anos depois. No atual estágio da ciência, etc., etc., etc.” (p. 141).

³⁴⁶ Lê-se em *Bashô - a lágrima do peixe*, a “biografia” que Leminski escreveu sobre o poeta japonês: “*Satôri*, um orgasmo da alma, orgasmo-metamorfose?” (LEMINSKI, 2013, p. 133). Sobre o *satori*, diz Octavio Paz: “Zen afirma que o estado *satori* é aqui e agora, um instante que é todos os instantes, momento de revelação em que o universo inteiro – e com ele a corrente de temporalidade que o sustenta – se desmorona. Este instante nega o tempo e nos coloca diante da verdade” (PAZ, 1976, p. 160).

³⁴⁷ “Acordar às 8 horas, em plena segunda-feira, para dar aula é incompatível comigo. Peguei toda uma banditice meio boêmia, que é um dado fundamental meu. Sou um bandido que sabe latim” (VAZ, 2001, p. 151). Sobre a questão da marginalidade na literatura brasileira dos anos 1960-70, escrevemos em nossa dissertação de mestrado (TOLEDO, 2014, p. 57): “Aliás, é interessante observar que Paulo Leminski, ao se denominar ‘bandido’, aproxima-se de vários outros artistas seus contemporâneos, como Oiticica, Glauber e Sganzerla, que fizeram do tema da bandidagem e da marginalidade um elemento muito forte nos seus trabalhos. O crítico Frederico Coelho afirma que ‘Hélio Oiticica dava declarações públicas afirmando o caráter legítimo do banditismo urbano’ (COELHO, 2010, p. 166). Por sua vez, Glauber Rocha filma *Câncer*, em 1968, que, segundo o cineasta, seria um ‘ensaio sobre a violência’ (*apud* COELHO, 2010, p. 166). E, para terminar com nossos exemplos, Rogério Sganzerla dirige *O bandido da luz vermelha*, cujo protagonista, em determinado momento do filme, é chamado de ‘o Zorro dos pobres’. Bandido ou mocinho? No Brasil dos anos 1960-70, ser mocinho era representar o poder estabelecido, ou seja, a ditadura e a burguesia conservadora. Por conta disso, Paulo Leminski e tantos outros artistas brasileiros adotaram o lema de Oiticica: ‘Seja marginal, seja herói.’” Sobre a obra do autor de *Tropicália*, afirma Paula Braga: “Neste parangolé-poético em forma de bandeira, Oiticica explicita sua defesa da marginalidade no sentido da confrontação da regra, da vivência das margens da sociedade” (*apud* OITICICA, 2013, pp. 68-69). Sobre a obra “Seja Marginal, Seja Herói”, ver também AGUILAR, 2016, p. 98.

Acreditamos que os romances dos três autores aqui estudados poderiam ser inseridos na categoria de obras que Antonio Candido chamou de “literatura do contra”:

Pelo dito, vê-se que estamos ante uma literatura do contra. Contra a escrita elegante, antigo ideal castiço do País; contra a convenção realista, baseada na verossimilhança e o seu pressuposto de uma escolha dirigida pela convenção cultural; contra a lógica narrativa, isto é, a concatenação graduada das partes pela técnica da dosagem dos efeitos; finalmente, contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada (embora o autor possa tê-la). Talvez esteja aí mais um traço dessa literatura recente: a negação implícita sem afirmação explícita da ideologia (CANDIDO, 2017, p. 256).

Paulo Leminski, Reinaldo Moraes e Sérgio Sant’Anna, ao resistirem a todo tipo de opressão (moral, estética ou política), posicionaram-se claramente “contra a escrita elegante”, “contra a convenção realista”, “contra a lógica narrativa” e “contra a ordem social”³⁴⁸. Porém, e contra o mundo do capital? Qual a influência do mercado e da indústria cultural especificamente sobre o *Agora é que são elas*? Esse será nosso assunto na última seção deste capítulo.

4 - Paulo Leminski: de “bandido” a “profissional”

Conforme observamos anteriormente, a década de 1970, no âmbito literário brasileiro, caracterizou-se, entre outras coisas, pelo que se denominou de “boom”³⁴⁹. Numa entrevista concedida a Régis Bonvicino em 1976, e republicada no livro *Uma carta uma brasa através*, Paulo Leminski reflete sobre aquele fenômeno:

³⁴⁸ Essa resistência à ordem, nos lembra Alfredo Bosi em seu célebre ensaio “Poesia resistência”: “A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos, ‘esta coleção de objetos de não amor’ (Drummond). Resiste ao contínuo ‘harmonioso’ pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia” (BOSI, 1983, p. 146).

³⁴⁹ Em artigo publicado no jornal *Nicolau*, na edição de julho de 1987, intitulado “Curitiba, poesia: três antologias”, Paulo Leminski também escreve sobre um *boom*, mas um *boom* de livros de poesia. Num determinado momento do texto, ele se questiona: “A que se deve esse ‘boom’, nacional, do verbo lírico?”. A essa pergunta, Leminski arrisca uma resposta, que ele admite não ser a única: “A sociedade brasileira, por exemplo, se urbanizou violentamente. Ora, cidade significa alfabetização, leitura de códigos complexos, contacto com novas linguagens. A cidade não é apenas o lugar de muitos edifícios altos, avenidas asfaltadas e semáforos. É um lugar cheio de letras. Sem saber ler o nome de uma rua numa placa de esquina, o analfabeto está perdido na cidade. A cidade exige, e pressupõe, a alfabetização. De cada mil que leem, cem escrevem. De cada cem que escrevem, dez se expressam, escrevendo. Um desses dez vai querer fazer poesia. Essa a explicação mais simples, quer me parecer.// Haveria outras” (LEMINSKI, 1987, p. 17).

O boom literário brasileiro é um fenômeno, até agora, quantitativo. Há milhares de brasileiros escrevendo contos e poemas, editando revistas regionais, suplementos literários e até mesmo livros. Mas nada de novo. Todos estão indo no caminho da velha literatura. O boom é um subproduto da elevação dos índices de alfabetização e universitarização que o Brasil vem conhecendo. É natural que gente que aprende a escrever comece a escrever. E entre pela porta da sublitteratura. O boom tinha que ser de pensamento. O brasileiro tinha que começar a aprender a pensar. Em vez disso, ele se põe a escrever. Uma salva de palmas para a literatura (LEMINSKI, 1992, pp. 176-177).

Na fala do autor de *Metaformose*, depreende-se que ele acreditava não ver nada de muito novo sob o sol na literatura brasileira daqueles anos 1970. Mas, como ele mesmo disse no artigo “Tudo, de novo”, incluído no livro *Ensaaios e anseios crípticos*: “tem que ser novo? Novidade é tudo? Ou há outros valores a considerar na produção desses indispensáveis bens supérfluos, que chamamos ‘obras de arte’?” (LEMINSKI, 2011, p. 66). Entre a entrevista de 1976 e o artigo supracitado, publicado em 1983, algo teria mudado em Leminski? Estaria ele, em 1983 (um ano antes de publicar o *Agora é que são elas*), relativizando o “valor novidade”, algo tão caro aos vanguardistas como foi o próprio Leminski do *Catatau*³⁵⁰?

Em *Caprichos e relaxos*, publicado naquele mesmo ano de 1983, mas composto também por textos escritos na década anterior, Paulo Leminski estampa o seguinte poema³⁵¹:

o novo
não me choca mais
nada de novo
sob o sol

apenas o mesmo
ovo de sempre
choca o mesmo novo

(LEMINSKI, 2013, p. 56)

³⁵⁰ No texto “Cenas de vanguarda explícita”, publicado em 1985, na Folha de S. Paulo, Leminski afirma: “Poucas coisas já me deram tanta emoção quanto a palavra ‘vanguarda’./ Como artista, durante anos, vi nele a epítome da arte, quase sinônimo redondo de poesia./ O que não era de ‘vanguarda’, pra mim, a bem dizer, mal e mal existia” (LEMINSKI, 1992, p. 17). E sobre a vanguarda no *Catatau*, esclarece Leminski: “O *Catatau* é um caso textual de ‘possessão diabólica’: um texto ‘clássico’ é possuído (possesso) por um monstro ‘de vanguarda’, que é o próprio *Catatau*, chamado também de ‘Occam’, um princípio de perturbação da ordem, um agente subversivo, uma estática: o monstro é a personificação (prosopopeia) do conceito cibernético de *ruído*” (LEMINSKI, 1989, pp. 211-212).

³⁵¹ Adalberto Müller faz a seguinte observação: “Esse poema nasceu numa longa carta enviada a Régis Bonvicino em 6 de novembro de 1978” (*apud* SANDMANN, 2010, p. 19).

O poema, feito com jogos de palavras (“não me choca mais”, “choca o mesmo novo”), expressão popular (“nada de novo/ sob o sol”) e citação a um poema concreto (“ovonovelo”, de Augusto de Campos, publicado em *Vivavaia*), também questiona aquele “valor novidade” típico do modernismo, parecendo aproximar-se ideologicamente da chamada arte pós-moderna. No artigo “Punk, dark, minimal, o homem de Chernobyl”, publicado em 1986, Paulo Leminski afirma que “vivemos num mundo onde é proibido inovar”: “Num mundo assim, só há lugar para microinvenções, inovações no interior de um quadro, necessariamente, inalterável, em linhas gerais” (LEMINSKI, 2011, p. 91). Mas por que, no mundo pós-moderno, seria “proibido inovar”? Haveria alguma relação entre essa “proibição” e as características do mercado naquele período? Fredric Jameson afirma que

[...] o mercado como conceito raramente tem alguma coisa a ver com escolhas e liberdade, uma vez que todas são já determinadas, quer estejamos falando de novos modelos de carro, de brinquedos ou de programas de televisão (JAMESON, 2000, p. 273).

Se mercado significa necessariamente o contrário da liberdade, e se escolhemos apenas aquilo que já foi previamente determinado, como e para que usar nossa liberdade de inovar num mundo regido pelas opressoras relações mercadológicas³⁵²?

Enfim, se, na década de 1970, houve o “boom”, na de 1980, o mercado literário brasileiro já estava completamente profissionalizado. A respeito dessa profissionalização, não apenas do mercado, mas também do próprio escritor³⁵³, é interessante citar duas

³⁵² Sobre a perda da força revolucionária das vanguardas, escreve Iumna Maria Simon: “Em artigo de 1956, Roland Barthes não só afirmava a morte da vanguarda, mas a definia como uma violência estética autorizada por procuração pela própria burguesia, visto que sua tarefa de subversão formal não tinha qualquer consequência política. Em linhas gerais, a idéia que prevalece na maior parte das polêmicas é a absorção gradativa dos movimentos revolucionários à cultura dominante ou, como formulava Edoardo Sanguinetti, na vanguarda há estrutural e objetivamente a confusão de dois momentos: o heróico (querer se subtrair às leis do mercado) e o cínico (triunfar sobre a concorrência no mercado). De escândalo passam a norma exitosa, de ‘antimoda’ chocante tornam-se, com o auxílio dos meios de comunicação, moda corrente” (SIMON, 1990, p. 122).

³⁵³ Regina Zilberman, em seu ensaio “Brasil: cultura e literatura nos anos 80”, afirma: “Mais que antes, a cultura passou a ser um segmento da vida econômica, interessando os grupos financeiros que apoiaram a ampliação das editoras, investiram na publicação de livros e em galerias de arte e aceitaram o intelectual enquanto um profissional competente e confiável. Este, que, por várias décadas da vida cultural brasileira, sobrevivera financeiramente à sombra do Estado, como funcionário público, diplomata ou professor, ou do patriciado rural, dispunha, agora, de oportunidades inusitadas de trabalho, decorrentes da nova situação” (ZILBERMAN, 1991, p. 95).

declarações de Caio Fernando Abreu, escritor que viveu intensamente aquelas duas décadas. Numa apresentação, escrita em 1991, para o livro *Triângulo das águas*, publicado originalmente em 1983, afirma Caio F.: “Clarice repetia sempre que não queria ser ‘um profissional da literatura’. Como minha mestra, eu também não” (ABREU, 2015, p. 13). Em outra apresentação, agora escrita em 1984 para a coletânea de contos *O ovo apunhalado*, que teve sua primeira edição em 1975, o escritor comenta que a publicação daquele livro “marcou a transição entre um certo amadorismo dos dois livros anteriores [...] para uma espécie de profissionalismo” (ABREU, 2013, p. 9). Ou seja, a despeito de não desejar ser “um profissional da literatura”, Caio Fernando Abreu admitia que houve uma maior profissionalização da sua atividade a partir do livro editado em 1983³⁵⁴.

Aquela profissionalização dos escritores ocorrida durante a década de 1980 foi analisada por vários críticos, dentre eles Silviano Santiago, Flora Süssekind e Walnice Nogueira Galvão.

Na obra *Literatura e vida literária*, publicada em 1985, Süssekind escreve um capítulo chamado “Agora Sou Profissional”. No início desse capítulo, a autora comenta:

De um lado as editoras vão perdendo o perfil metafórico de “casas” que lhes era atribuído nos áureos tempos da José Olympio e passa a assumir postura empresarial mais agressiva. Os escritores, por seu turno, submetidos gradualmente a um processo de profissionalização inédito em termos de vida literária brasileira, começam, em maior número a “viver de literatura”, coisa reservada, há algum tempo atrás, a Jorge Amado e Érico Veríssimo (SÜSSEKIND, 1985, p. 88).

Por sua vez, Silviano Santiago, no ensaio “Prosa literária atual no Brasil”, escrito em 1984, escreve:

Tudo indica que, no estágio atual do tardio processo de modernização por que passa a sociedade brasileira, o romancista jovem poderá abdicar do trabalho literário como bico, passatempo noturno ou atividade de fins de semana, para se consagrar à sua profissão em regime *full time*, como um bom escritor europeu, americano ou, mais recentemente, hispano-americano. A editora, por sua vez, assume a forma de empresa capitalista, pois já diz abertamente que visa ao lucro como qualquer outra indústria do país; e mais: já reconhece que não apenas os operários do parque gráfico ou os funcionários burocráticos são protegidos pelas leis trabalhistas, mas também aqueles a quem o

³⁵⁴ Sobre esse desejo clariciano de não se tornar uma profissional, interessante lermos o seguinte trecho da “Explicação”, publicada em 1974, no livro *A via crucis do corpo*: “O poeta Álvaro Pacheco, meu editor na Artenova, me encomendou três histórias que, disse ele, realmente aconteceram. (...) Quero apenas avisar que não escrevo por dinheiro e sim por impulso. Vão me jogar pedras. Pouco importa. Não sou de brincadeiras, sou mulher séria. Além do mais tratava-se de um desafio” (LISPECTOR, 1998, p. 11).

editor chamava carinhosamente de autores “da casa” (SANTIAGO, 2002, p. 28).

Ainda sobre a profissionalização do mercado literário brasileiro, Walnice Nogueira Galvão faz a seguinte análise em seu artigo “As Falas, os Silêncios”, de 1988:

A literatura demorou [a se transformar em produto], pois o livro tem-se mostrado mais renitente a deixar-se transformar em pura mercadoria. Talvez porque o livro tenha um estatuto mais ambíguo: talvez seja em parte obra de arte, não seja descartável, já que é adquirido “para sempre”, nele o valor de uso sobreleva o valor de troca, seja fetichizável sim mas não só como mercadoria. Mas, evidentemente, seu mercado potencial é enorme e basta modernizá-los, tanto o mercado quanto o livro (GALVÃO, 1998, p. 57).

Como se pode observar, os três críticos concordam que os anos 1980 foram os anos da consolidação da profissionalização do mercado literário e dos autores brasileiros. Não nos parece coincidência, portanto, que quatro dos autores que fazem parte do nosso *corpus* tenham participado da coleção Cantadas Literárias, editada pela Brasiliense³⁵⁵, e que foi um grande sucesso comercial. Paulo Leminski, com *Caprichos & relaxos*, Reinaldo Moraes, com *Tanto faz*, Caio Fernando Abreu, com *Morangos mofados*, e Ana Cristina César, com *A teus pés*, participaram daquela coleção que foi muito bem recebida, não apenas pelos críticos, mas também pelos leitores. *Caprichos & relaxos*, por exemplo, segundo Fabrício Marques, “venderia mais de 20 mil exemplares, em sucessivas edições (um acontecimento, quando se trata de poesia)” (MARQUES, 2001, p. 19). E Flora Süssekind também cita a Editora Brasiliense e sua importância para a divulgação do trabalho de poetas até então lidos por apenas alguns poucos “conhecidos”:

[...] no início dos anos 80, quando Chico Alvim, a própria Ana Cristina, Leminski, Chacal, Alice Ruiz e, mais tarde, Cacaso, seriam convidados pela Editora Brasiliense para reunir em volume seus livros editados inicialmente de forma independente. O que se realizaria com bastante sucesso de público. E com a ampliação do número de interlocutores

³⁵⁵ Num conto de humor metalinguístico, e muito autoirônico, chamado “Sintomas”, Leminski coloca na voz de um dos personagens a seguinte fala: “— Depois que fui editado pela Brasiliense, meus sintomas marginais desapareceram. Deviam ser consequência do abuso da solidão e do provincianismo paroquial” (LEMINSKI, 2004, p. 150). Certamente, a “solidão” e o “provincianismo” são uma referência a sua vida em Curitiba. Como já vimos antes, Leminski se incomodava muito com o provincianismo curitibano: “— (...) O intelectual curitibano típico é um aventureiro que passeia de galochas entre a literatura, o cinema e a música, sem se preocupar com a especialização. O que está superado na Europa ou no Rio e São Paulo, passa aqui como vanguarda. Falta de curiosidade, falta de dedicação, falta de fé, de radicalidade (*apud* VAZ, 2001, p. 91). Quanto aos “sintomas marginais”, aqui Leminski está se referindo à classificação de poeta marginal que alguns críticos lhe impuseram, apesar de o autor de *Catatau* nunca ter sido um praticante da chamada “poesia alternativa”.

potenciais de seus textos de cerca de 500 “conhecidos” para dez, quinze mil pessoas (SÜSSEKIND, 1985, p. 73-74).

O próprio *Agora é que são elas* foi publicado por uma outra coleção da Brasiliense, a Circo de Letras. Dentre os livros dessa coleção estavam *Pergunte ao pó*, de John Fante, *Satyricon*, de Petronio, *Um atrapalho no trabalho*, de John Lennon, *Sol e aço*, de Yukio Mishima, e *O supermacho*, de Alfred Jarry, todos traduzidos por Paulo Leminski.

Ou seja, a profissionalização parecia um caminho sem volta naqueles inícios dos anos 1980, mesmo que isso pudesse incomodar alguns autores, como Caio F. deixara evidente na declaração já citada.

Uma das consequências da profissionalização do mercado literário é a chamada “literatura de encomenda”. Em 1988, o crítico literário José Castello escreveu um artigo intitulado “Os anos 80 deram romance?”. O texto trazia um “balanço” dos principais romances e romancistas da década de 1980, segundo, é claro, a opinião do crítico. São mencionados autores como João Ubaldo, Sérgio Sant’Anna, Nélida Piñon, Antônio Callado, João Gilberto Noll, Silviano Santiago, entre outros. Eis um interessante trecho do artigo:

Mas a filosofia traz problemas aos romancistas que se preocupam, antes de tudo, com o mercado. Com todas as letras: atrapalha as vendas. Nos anos 80, os escritores brasileiros decidiram bancar sua profissionalização. Ficaram com uma faca de dois gumes nas mãos. “A literatura pode vir a ser uma profissão, mas depois do livro pronto”, adverte Sérgio Sant’Anna, que sobrevive como professor universitário e burocrata da Justiça. “Senão, ela se torna uma literatura de encomenda” (CASTELLO, 1988, p. 6).

Agora é que são elas e *Abacaxi*, por exemplo, foram escritos sob encomenda. Como esclarece José Virgínio Marques Filho: “*Abacaxi* foi escrito sob encomenda, e o autor confessa em entrevistas que finalizou o livro perto do *deadline* estipulado pela editora L&PM, ao que atribui a existência no texto de muito *recheio digno de linguiça*”³⁵⁶ (MARQUES FILHO, 2015, p. 170).

³⁵⁶ Em entrevista publicada no jornal *Rascunho*, Reinaldo Moraes fala sobre a escrita de *Abacaxi*: “Em 1985, veio o *Abacaxi* — inclusive, vão sair, agora, pela Companhia das Letras, esses dois livros, o *Tanto faz* seguido do *Abacaxi*, no mesmo volume. E o *Abacaxi* foi uma picaretagem. O dono da L&PM, o Ivan Pinheiro Machado, um amor de pessoa, ficou fã do *Tanto faz* e me disse: “Seu segundo livro vai sair por aqui”. E me deu uma mesadinha durante seis meses, uma coisa tipo um pau e meio, nem chegava a dois paus, mas para mim quebrava o maior galho. Eu tinha largado meu trabalho na Fundap (Fundação do Desenvolvimento Administrativo), vivia só de frilas e morava com dois amigos, uma menina e um cara. A gente repartia um apartamento e meus gastos eram muito baixos. Com o equivalente a um pau e oitocentos eu resolvia meu mês — não era casado, não tinha filhos. Então, recebi essa grana durante seis meses e,

Por sua vez, *Agora é que são elas*, conforme nos informa Toninho Vaz, na biografia *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*, foi produto de uma encomenda³⁵⁷ do editor da Brasiliense:

Em março de 1984, quando estava em São Paulo fazendo a entrega da tradução de *Pergunte ao pó* (*Ask the Dust*), Leminski ouviria do editor Caio Graco uma proposta inesperada:

— Quanto você quer de salário mensal para escrever um romance para a coleção Cantadas Literárias? O prazo para entrega dos originais é setembro.

Leminski pediria alguns minutos para responder. Depois de fazer os cálculos “na ponta do lápis”, tendo como base os gastos mensais da casa e projetando a inflação para o período, ele chegaria a um valor que lhe permitiria viver confortavelmente durante quatro meses, mesmo se afastando das agências de publicidade. Ele apresentaria a cifra para o editor que responderia no ato:

— Negócio fechado (VAZ, 2001, p. 248).

Segundo a informação do seu biógrafo, Leminski escrevera o livro num período de poucos meses. E essa é uma das diferenças mais gritantes entre *Agora é que são elas* e aquela que é considerada a mais ousada obra leminskiana, o *Catatau*: se aquele foi produzido em menos de meio ano, este precisou de quase nove anos para ficar pronto. Paulo Leminski iniciou seu romance barroco e carnavalesco em 1966 e só o publicou em fins de 1975. Conta-nos Paulo Leminski:

A intuição básica do *Catatau* me veio, em 1966, durante aula de História do Brasil, quando estava dando as Invasões Holandesas e o intento de estabelecimento dos holandeses da Companhia das Índias Ocidentais em Pernambuco e adjacências (...) De repente, o estalo: E SE DESCARTES TIVESSE VINDO PARA O BRASIL COM

evidentemente, não escrevi porra nenhuma. Quando os seis meses acabaram, o Ivan me perguntou: ‘E o livro?’. Pois é. Peguei e fui para Mauá, me enfiei numa pousadinha barata com uma máquina de escrever e em 15 dias fiz o livro todo (faz mímica e barulho de digitação). Depois, voltei, trabalhei outros 15 dias, dei uma ajeitadinha no texto e o mandei para o Ivan. Outro dia, relendo o livro para dar uma mexidinha nele, achei um monte de coisas ruins. Pensei: ‘Mas por que ficou tão ruim?’. Porque eu estava querendo encher linguiça. Naquela primeira redação, que fiz em 15 dias, o livro ficou com umas 70 páginas. E falei: ‘Pô, esse livro não vai parar em pé, tenho que encher mais linguiça!’. E enchi mais um pouquinho. Ficou com 85. ‘Não, tá ruim ainda, tenho que passar de cem.’ Daquelas enchidas de linguiça, algumas eram até meio graciosas, mas a maior parte era só isso mesmo, encheção de linguiça. Agora estou dando uma revisada no *Abacaxi*. Não tenho o menor pudor. Estou vivo, o texto está vivo, vai ser reeditado, vou mexer nele” (Disponível em: <<http://rascunho.com.br/reinaldo-moraes/>>. Acesso em 22 ago. 2019.).

³⁵⁷ Sobre a questão da “encomenda” na obra de Paulo Leminski, escreveu Boris Schnaiderman, em 1989, no jornal *Nicolau*: “É opinião quase unânime, tanto entre os amigos como entre os detratores de P.L. (com uma natural diferença de tom), que, em sua obra, após o *Catatau* e os seus melhores poemas, haveria uma fase de diluição, provocada pela necessidade de atender às encomendas. Não vejo assim, pois situo Leminski em nossa complexa sociedade industrial, onde a encomenda faz parte dos vaivéns do processo” (BORIS, 1989, p. 24).

NASSAU, para a Recife/Olinda/Vrijburg/Freiburg/Mauritzstadt, ele, Descartes, fundador e patrono do pensamento analítico, apoplético nas entrópicas exuberâncias cipoais do trópico? (LEMINSKI, 1989, p. 207).

Porém, se naqueles tempos neoliberais reagan-thatcherianos, o tempo, mais do que nunca antes, era dinheiro, qual o efeito dessa encomenda com caráter de urgência sobre a fatura do *Agora é que são elas*?

Para tentar responder a essa e outras perguntas, faremos, a partir de agora, uma reflexão para tentar compreender como as novas condições sociais do escritor brasileiro, apontadas pelos críticos da época, influenciaram a escrita do *Agora é que são elas*.

Quando Walnice Nogueira Galvão afirma que, com o crescimento da indústria do livro na década de 1980, houve, por parte de autores e leitores, “predileção pela escrita fácil”, “abandono da experimentação formal” e “redundância estética” (GALVÃO, 1998, p. 58), esse diagnóstico da ensaísta também serviria para o romance leminskiano? Paulo Leminski teria, de alguma maneira, sido cooptado pela “lógica de mercado”³⁵⁸? Pode-se identificar essa “redundância estética” em *Agora é que são elas*?

Começemos a nossa reflexão pensando sobre a questão do romance de encomenda³⁵⁹. Como dissemos, o *Agora é que são elas* foi encomendado pelo editor de Leminski para que este fosse escrito num período de pouquíssimos meses. Pela mesma editora, o poeta curitibano já havia publicado, em 1983, as biografias *Cruz e Souza* e *Matsuô Bashô*, e também o livro de poemas *Caprichos e Relaxos*. No mesmo ano da publicação de *Agora é que são elas*, 1984, também foi publicada a biografia *Jesus A.C.*, todos pela Editora Brasiliense³⁶⁰.

³⁵⁸ “E se nos anos 70 a censura e a cooptação impelia a um diálogo constante com um Estado ora repressor, ora mecenas, a década de 80 introduz um outro fiel nessa balança: a lógica de mercado” (SÜSSEKIND, 1985, p. 90).

³⁵⁹ Sobre a relação entre literatura e as exigências do mercado, Flora Süssekind cita Rubem Fonseca e seu *Bufo & Spallanzani*: “É exatamente Rubem Fonseca, um dos autores com livros de maior vendagem nos últimos anos, que vem tematizando de modo mais explícito o mercado. A todo momento em *Bufo & Spallanzani* o narrador se refere à necessidade de entregar logo ao seu editor o romance pronto, pelo qual já recebera inclusive vários adiantamentos em dinheiro. Chega mesmo a criar um mote nesse sentido: ‘A necessidade de dinheiro, aliás, é uma grande incentivadora das artes’” (SÜSSEKIND, 1985, 1993, p. 250).

³⁶⁰ Comentando a situação do intelectual brasileiro nos anos 1980, Flora Süssekind (1985, p. 89-90) aborda a questão da “profissionalização literária”, fala do escritor e sua “posição frente ao mercado” e cita, como exemplo, Paulo Leminski, “poeta-tradutor contratado pela Editora Brasiliense”. Em entrevista para o jornal *Pícaro*, em 1986, Paulo Leminski comenta sua relação com a editora Brasiliense: “Quando eu e a brasiliense (*sic*) nos descobrimos, aí por volta de 82/83, a brasiliense já existia e eu também. Então, nem eu inventei a brasiliense nem ela me inventou. Houve um lugar onde a gente se encontrou e as coisas rolaram legal. Como continuam rolando. A brasiliense me mima. Ela me trata bem pra caralho” (<http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/entrevista.htm>; acesso em 02 nov 2020).

Portanto, quando o editor daquela empresa fez a encomenda a Paulo Leminski, este já era um autor reconhecido, um dos principais nomes da literatura brasileira daquele início dos anos 1980 e famoso também por sua atuação na área da cultura de massa. Como nos informa Rodrigo Garcia Lopes: “[Em 1981] Caetano grava sua canção ‘Verdura’. ‘Promessas demais’ [canção composta por Leminski] vira abertura da novela *Paraíso*, da Rede Globo. Veja publica a matéria ‘O brilhante maldito’ em janeiro de 1982” (LOPES, 2018, p. 41). Além disso, *Caprichos e Relaxos*, conforme já citado, fora publicado em 1983 na coleção Cantadas Literárias, da Brasiliense, coleção da qual fizeram parte autores até hoje muito importantes, como Chacal, Marcelo Rubens Paiva, Francisco Alvim, entre outros.

Resumindo: Paulo Leminski já era um autor “popular”, pelo menos entre certa elite intelectual jovem dos anos 1980 e, por isso, o seu editor não hesitou em pagar o que o poeta curitibano exigiu pela entrega do romance no prazo estipulado.

Considerando todos esses fatos apontados, será que Leminski, ao aceitar a encomenda, teria vendido não sua obra mas sua “aura”³⁶¹?

Disse, certa vez, Andy Warhol: “Recentemente uma companhia qualquer estava interessada em comprar minha ‘aura’. (...) Eles não queriam meu produto. Ficavam dizendo: ‘Queremos sua aura’. Nunca entendi o que eles queriam” (*apud* FOSTER, 2014, p. 111).

Paulo Leminski, ao aceitar uma encomenda para a escritura de um romance em tão breve tempo, teria vendido sua “marca”, sua “grife”³⁶², e não sua obra?

Hal Foster, em *O retorno do real*, ao comentar as obras dos artistas americanos Jeff Koons e Haim Steinbach, afirma:

De modo geral, [Koons e Steinbach] dão a entender que todos esses valores – estético, uso e troca/exposição – são agora subsumidos pelo *valor* de troca do signo. Sugerem, em outras palavras, que cobicamos e consumimos não aspiradores de pó, mas os da marca

³⁶¹ É claro que, ao falarmos em “aura”, imediatamente temos que nos reportar a Walter Benjamin (1994, p. 170): “Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.”

³⁶² Sobre a relação entre poesia e *griffe*, escreve Iumna Maria Simon num artigo chamado “Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século”: “Inscrever-se na tradição passou a ser uma forma de inserir-se no mercado editorial, de ganhar reconhecimento e lugar nesse negócio da poesia que, ao fim e ao cabo, não passa de um oficialismo desprovido de Estado e burguesia — e não é no mínimo estranho que o bandeirismo, o drummondismo, o cabralismo, o concretismo, o leminskismo etc. se tenham tornado *griffes*? (que digo eu, a poesia entrou na corrida do *prêt-à-porter*?)” (SIMON, 1999, p. 36).

Shelton, não os tênis de basquete, mas os da marca Air Jordan, e que essa paixão do signo, esse fetichismo do significante, governa também nossa recepção da arte: cobiçamos e consumimos não a obra *per se*, mas o Koons, o Steinbach (FOSTER, 2014, p. 109).

Teriam os leitores “oitentistas” (fossem eles neoliberais ou de esquerda) do *Agora é que são elas* comprado não a obra e seu valor estético, mas a “aura” leminskiana, a grife do “samurai malandro”, a imagem do “cachorro louco”, a fama do autor vanguardista do *Catatau*? Ou seja, aqueles leitores estariam em busca não do valor estético da obra, mas do seu “valor suntuário (isto é, prestígio)” (FOSTER, 2014, p. 108)?

A recepção pouco favorável que o romance recebeu logo após seu lançamento pode ter a ver com a diferença entre certo tipo de expectativa prévia dos leitores e aquilo que o livro, de fato, oferece – apesar de nele poderem ser encontradas muitas das características (leveza, influência da oralidade, estilemas vanguardistas etc.) não só da prosa leminskiana (*Catatau*, biografias, artigos, contos etc.), mas também da sua obra poética.

Ou seja, o que muitos leitores provavelmente buscavam em *Agora é que são elas* era algo que se aproximava de um conceito previamente materializado numa imagem. A imagem do Paulo Leminski “cachorro louco”. Comprava-se, a princípio, não um livro e seu conteúdo, mas uma *imagem-conceito*. Uma espécie de marca de produto. Não à toa, a capa do livro *Toda poesia*, publicado pela Companhia das Letras em 2013, traz apenas o título da obra, o nome do autor e o desenho de um bigode que ocupa quase metade da capa, tudo estampado sobre um chamativo fundo cor de laranja. Temos, portanto, a síntese de toda a obra leminskiana em um único logotipo³⁶³: um enorme bigode³⁶⁴.

Porém, a despeito da expectativa dos leitores de encontrarem aquela *imagem-conceito* em *Agora é que são elas*, pode-se afirmar que o autor produziu uma obra feita sob medida para atender aos anseios daquele público? Ou, ao contrário, se *Agora é que são elas* não foi um sucesso de vendas e nem de crítica, teria Paulo Leminski criado

³⁶³ Define Fredric Jameson: “Um logotipo é algo como a síntese de uma imagem de propaganda e de uma marca; ou melhor, é uma marca que foi transformada em imagem, em um signo ou emblema que traz em si a memória de toda uma tradição de anúncios anteriores de forma quase intertextual” (JAMESON, 2000, p. 108).

³⁶⁴ As fotografias em que aparece Paulo Leminski o mostram quase sempre com o seu famoso bigode e usando óculos, o que nos remeteu ao poema drummondiano “Poema de sete faces”, em que se lê numa das estrofes: “O homem atrás do bigode/ é sério, simples e forte./ Quase não conversa./ Tem poucos, raros amigos/ o homem atrás dos óculos e do bigode” (ANDRADE, 2009, p. 9). É certo que esse “homem atrás dos óculos e do bigode” (espécie de *alter ego* de Drummond) não tem nada a ver com a personalidade de Paulo Leminski, homem sempre cercado de muitos amigos, grande conversador, de um humor por vezes agressivo, e também podemos dizer que, de certa forma, Leminski não tinha nada de “simples”, a despeito da sua afeição pela simplicidade *zen*.

propositadamente uma obra *contra o mercado*? Ou seu insucesso fora apenas uma obra do acaso?

Antes de tentarmos dar respostas a essas perguntas, observemos a questão do aspecto fragmentário do *Agora é que são elas*, o qual, como se poderá verificar, é algo típico dos anos 1980. No artigo já citado, afirma José Castello:

Por que não surgiram grandes romances nos anos 80? "Porque nossos romancistas parecem ter desistido da ideia de encontrar o Romance Brasileiro, tal qual foi concebido desde os anos 40", propõe o professor de literatura Ítalo Moriconi Jr., que está preparando uma tese de doutorado sobre a ficção brasileira contemporânea. No lugar da grande obra que sirva de retrato à nação, os romancistas passaram a engendrar pequenas obras que captem aspectos propositadamente parciais do Brasil moderno. "Os ficcionistas, hoje, não querem mais produzir a grande obra. Preferem projetos localizados, que proponham a fragmentação ao invés da unidade. Que busquem o mínimo detalhe, ao invés do todo", assegura Ítalo (CASTELLO, 1988, p. 6).

Agora é que são elas poderia se encaixar nesse perfil apresentado por Moriconi, ou seja, o romance leminskiano está longe daqueles “grandes projetos de antanho”, como diria Antonio Candido³⁶⁵ ou dos “conjuntos totalizadores”, de que fala Fredric Jameson³⁶⁶. *Agora é que são elas*, portanto, proporia “a fragmentação ao invés da unidade”, buscaria ele “o mínimo detalhe, ao invés do todo”. Sobre a “grande obra” e o aspecto fragmentário da literatura, afirmar Leminski no texto “Tudo, de novo”:

Talvez não haja mais lugar, nem tempo nem ocasião para “a grande obra”, no fundo uma ideia renascentista, nestes dias de *Tron*, *E.T.* e *Guerra nas Estrelas*, videotextos, computadores de quinta geração e mísseis balísticos intercontinentais.

³⁶⁵ “Este ânimo de experimentar e renovar talvez enfraqueça a ambição criadora, porque se concentra no pequeno fazer de cada texto. Daí o abandono dos grandes projetos de antanho: o *Ciclo da cana-de-açúcar*, de José Lins do Rego (5 títulos); *Os romances da Bahia*, de Jorge Amado (6 títulos); *Tragédia burguesa*, de Otávio de Faria (13 títulos); *O espelho partido*, de Marques Rebelo (7 títulos projetados); *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo (9 títulos). O ímpeto narrativo se atomiza e a unidade ideal acaba sendo o conto, a crônica, o *sketch*, que permitem manter a tensão difícil da violência, do insólito ou da visão fulgurante” (CANDIDO, 2017, p. 258).

³⁶⁶ “Se todas as velhas formas modernizantes e monumentais – o Livro do Mundo, as ‘montanhas mágicas’ dos modernismos da arquitetura, o ciclo místico central da ópera de uma Bayreuth, o próprio museu como centro de todas as possibilidades da pintura –, se tais conjuntos totalizadores não são mais as molduras organizacionais fundamentais da análise e da interpretação; se em outras palavras, não há mais obras-primas, nem mesmo muito menos cânones, não mais ‘grandes’ livros (e se mesmo o conceito de livros bons se tornou problemático); se nos encontramos daqui para a frente diante de ‘textos’, ou seja, diante do efêmero, com trabalhos descartáveis que aspiram a voltar imediatamente para os detritos acumulados do tempo histórico –, então fica difícil, e até contraditório, organizar uma análise e uma interpretação em torno de um só desses fragmentos evanescentes” (JAMESON, 2000, p. 101).

O que se fizer em poesia terá que ser, necessariamente, fragmentário, descontínuo, subatômico, regido por lógicas provisórias, precárias, descartáveis (LEMINSKI, 2011, p. 74).

A obra de Leminski possui uma estrutura claramente fragmentada, organizada em capítulos muito breves e subcapítulos curtíssimos, dentro da tradição da nossa literatura que vem de Machado de Assis³⁶⁷ e de Oswald de Andrade³⁶⁸. Eis um exemplo de subcapítulo, brevíssimo, apenas duas linhas: “Então eu soube. Ela se chamava Norma./ De normas, vocês sabem, o inferno está cheio” (p. 12).

(Lembremos que o romance *Tanto faz* também se caracteriza formalmente pelos capítulos curtos, alguns curtíssimos, como estes (MORAES, 2011): “A cidade me excita todos os dias, como uma nova namorada” (2011, p. 13); “Alguém aí por acaso sabe como é que faz para ser frívolo e brejeiro como um dândi?” (2011, p. 120).)

O crítico Renato Franco observa que, juntamente com a montagem, a fragmentação da narrativa foi um dos procedimentos literários mais utilizados pelos autores da segunda metade da década de 1970. Afirma Franco:

Em ambos [os romances, *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, e *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’Anna], por exemplo, encontramos a utilização de dois dos procedimentos mais adotados pelo romance posterior: o uso da montagem e a acentuada fragmentação da narrativa (FRANCO, 1998, p. 123).

Portanto, a tendência a uma linguagem mais fragmentada nos romances brasileiros dos anos 1980 já podia ser observada na década anterior. E, como esclarece Terezinha

³⁶⁷ A respeito do capítulo na obra de Machado de Assis, comenta Haroldo de Campos, no artigo “Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos”: “Quem se lembrar que *adulter* vem de ‘ad+alter’, e pode significar também ‘alterado’, ‘falsificado’, ‘miscigenado’, ‘enxertado’ (formas de estranhamento do mesmo no outro), quem sabe concordará comigo que a personagem principal de *Dom Casmurro* (e, por sinal, a maior criação machadiana para a estética de nosso romance) não é Capitolina/Capitu, mas o capítulo: esse capítulo gaguejante, antecipador e antecipado, interrompido, suspenso, remorado, tão metonimicamente ressaltado pelo velho Machado em sua lógica da parte pelo todo, do efeito pela causa, como os olhos e os braços de Capitu” (CAMPOS, 1992, p. 224).

³⁶⁸ No ensaio “Miramar na mira”, que Haroldo de Campos escreveu sobre o romance oswaldiano *Memórias sentimentais de João Miramar*, lemos: “Se quisermos remontar às raízes, veremos que o fragmentarismo da prosa oswaldiana (sobretudo do *Miramar* e do *Serafim* e culminando neles), assinalado por mais de um crítico, não é outra coisa senão a introdução e a projeção em nosso romance da *estética do fragmentário*, que Hugo Friedrich vai identificar já na poesia e na prosa do último Mallarmé” (*apud* ANDRADE, p. 30, 1995). Haroldo de Campos, em artigo já citado em outra nota, comenta o capítulo “75. NATAL / Minha sogra ficou avó.”, um dos mais breves do *Miramar*: “Um anticapítulo unifrásico que compendia, por abreviatura crítica, toda uma narratologia de idealização familiar burguesa (derivada, segundo Bakhtin, do velho *cronotopo* idílico-pastoral)” (CAMPOS, 1992, p. 226).

Maria Scher Pereira, na década de 1980, muitos autores, assim como fez Paulo Leminski, produziram uma “literatura do fragmento”³⁶⁹:

Há ainda quem enfatize uma tendência que daria conta da produção realmente inovadora de toda a década de 80. Tal escolha, deixando de lado a ficção de tom realista e de proposta totalizadora, recai na estética que se estrutura a partir da noção do fragmento. Tal como o que se realiza nas obras de João Gilberto Noll, de Silviano Santiago, de Sérgio Sant’Anna, entre outros, que seriam pós-modernas justamente porque não pretendem captar o todo, mas aspectos fragmentados e parciais do real (PEREIRA, 2006, p. 138).

Retomando: segundo alguns dos principais críticos literários nacionais, a literatura brasileira dos anos 1980 se caracterizaria, entre outras coisas: pela profissionalização de autores e editoras e a consequente relação mais íntima entre mercado e literatura (“lógica de mercado”); pela maior banalidade formal dos textos³⁷⁰ (“redundância estética”), produzindo uma redução do repertório a fim de ampliar a “audiência”³⁷¹; pelo aspecto fragmentário da literatura; e, finalmente, pela semelhança estética de algumas obras do período com a chamada arte pós-moderna³⁷².

O fato de *Agora é que são elas* ser uma obra de encomenda, somada à condição de Paulo Leminski de autor-tradutor contratado pela editora, é uma confirmação daquela

³⁶⁹ Sérgio Paulo Rouanet afirma que o “pós-modernismo é a literatura do fragmento, da fratura, do ‘desfazimento’ (*Unmaking*)”: “Em grande parte, o pós-modernismo literário foi uma invenção de críticos. É o caso de Ihab Assan, da Universidade de Wisconsin, que distingue o pós-modernismo tanto das vanguardas mais antigas quanto do alto modernismo: nem olímpico e distante como este, nem boêmio e indisciplinado como aquelas, o pós-modernismo prefere formas lúdicas, disjuntivas, abertas, processuais, anárquicas, enquanto o modernismo enfatiza o desígnio, a conjunção, o fechamento, o objeto, a ordem. O pós-modernismo é a literatura do fragmento, da fratura, do ‘desfazimento’ (*Unmaking*)” (ROUANET, 1987, pp. 254-255).

³⁷⁰ Iumna Maria Simon, a respeito a arte produzida nos anos 1980, afirma: “E agora, nestes anos 80, a arte não precisa sequer se alçar a expressão nova das inquietações subjetivas ou ser experimental no sentido vanguardista; basta que se alegue competente, que seja bem feita, que demonstre um conhecimento acadêmico da linguagem, ‘perícia’ no uso de recursos, que apresente variedade de técnicas e procedimentos de composição; enfim, basta que saiba revisitar, como se usa dizer hoje, obras e artistas modernos e de todos os tempos, e já terá cumprido seu papel e terá assegurado o apreço público” (SIMON, 1990, p. 122).

³⁷¹ Esclarece Décio Pignatari: “O repertório amplo reduz a audiência, o repertório reduzido amplia a audiência” (1982, p. 78). Com a escrita de *Agora é que são elas*, Leminski teria enfrentado – conforme a advertência de Silviano Santiago (2002, p. 30) – a ameaça de que sua “mercadoria” fosse “apressada e descosida, insossa, atendendo que está exclusivamente às leis do mercado insaciável [...]”?

³⁷² Afirma Schollhammer (2009, pp. 28-29): “Com a democratização, em meados da década de 1980, o processo literário encontrou novos rumos. Os críticos brasileiros falam desse período como a década da literatura ‘pós-moderna’; sua condição principal residiria no desenvolvimento de uma economia de mercado que integrou as editoras e profissionalizou a prática do escritor nacional.”

ligação íntima entre autor e mercado. A fragmentação também é um elemento que caracteriza *Agora é que são elas* como uma obra típica daquele período histórico. Mas e quanto à “banalidade” e à pós-modernidade? Para encontrarmos uma resposta a essa questão, acreditamos que devemos voltar ao *Catatau* e lembrar que este era um projeto motivado pelas ideias das vanguardas³⁷³, uma vanguarda um tanto “temporã”, é certo, mas um projeto com claro objetivo de produzir um texto com os principais elementos da poética moderna: invenção, novidade, crítica³⁷⁴.

Em trecho de carta de 1976, já mencionado, Paulo Leminski diz a Régis Bonvicino:

e (depois do catatau?) / não quero mais escrever LIVROS / não quero fazer carreira literária / acho que estamos depois da literatura (...) / sei que estou sujeito a todos os riscos / o provincianismo / a loucura inconsequente / a queda do rigor / o eruditismo livresco / talvez o catatau seja um tanto isso daí (LEMINSKI, 1992, p. 23)

Após a publicação de *Catatau*, em 1975, Paulo Leminski se aproximou cada vez mais da cultura popular, especialmente da canção e da mídia. Naquela mesma carta (pp. 21-22), o poeta revela o contato em Curitiba com Jorge Mautner, Tom Zé, Caetano e Gil. Por sua vez, em 1977, em outra carta a Bonvicino, diz o poeta curitibano (LEMINSKI, 1992):

estou transando vários códigos/suportes / em investidas kamikaze no campo pragmático / os guris da Chave / descolaram um programa de rádio “Lenha” / hard rock e locução criativa / então fiz / para eles umas vinhetas antipropaganda doida (1992, p. 39)

gosto de me sentir na corrente sanguínea / do mercado e dos meios de massa / talvez seja um prazer de escrever / não sei / que nem a propalada nostalgia do intelectual pela ação / trabalhar nos meios de massa / é a coisa mais parecida com ação que já vi (1992, p. 41)

³⁷³ Quanto ao caráter vanguardista de *Catatau*, afirmamos em nossa dissertação de mestrado: “O livro de Leminski não nos parece uma obra de vanguarda, como muitos costumam afirmar. O *Catatau* tratar-se-ia, na verdade, de uma abordagem ‘cômico-séria’, uma paródia da tradição vanguardista, e ele também poderia ser entendido como uma carnavalização e uma ‘tropicalização’ dos procedimentos de vanguarda europeus” (TOLEDO, 2014, p. 75-76).

³⁷⁴ Esclarece Octavio Paz: “Desde seu nascimento, a modernidade é uma paixão crítica e portanto é uma dupla negação, como crítica e como paixão, tanto das geometrias clássicas como dos labirintos barrocos. Paixão vertiginosa, pois culmina na negação de si mesma: a modernidade é uma espécie de autodestruição criadora. [...] A arte moderna não é apenas um filho da idade crítica, mas também é uma crítica de si mesma” (PAZ, 2013, p. 17).

Segundo o próprio Leminski, depois do *Catatau*, ele parece abandonar uma posição de autor de características vanguardistas para se embrenhar na “mediocridade das massmídias” (LEMINSKI, 1992, p. 40). Porém, que influxo teve sobre *Agora é que são elas* essa transição da vanguarda para a “vulgarda”?

No prefácio para a antologia “X Poetas e uma geração possível”, escrito em 1978, Paulo Leminski define assim a “vulgarda”: “material pobre x material nobre (luxo/lixo): VULGARDA” (LEMINSKI, 1992, p. 151).

Provavelmente, “vulgarda”, essa mistura de alto e baixo repertórios, foi inspirada no conceito de “produssumo”, criado por Décio Pignatari e já citado por nós, que significaria a reunião da arte de produção (erudita) com a arte de consumo (popular). O “produssumo”, no Brasil, poderia ser observado especialmente na canção popular e seus compositores notáveis, como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque. Arte popular, porém, realizada com técnicas e procedimentos de alto repertório. Naquele mesmo prefácio, Paulo Leminski diz, a respeito dos textos publicados nas revistas de literatura daquele período (Navilouca, Pólem, Qorpo etc.)³⁷⁵: “influxo/ tangência/ convergência com música popular (canção/letra)” e “repúdio da ‘literatura’: poesia/signo/VIDA” (LEMINSKI, 1992, p. 151).

Acreditamos que, ao invés de associarmos o *Agora é que são elas* ao pós-modernismo³⁷⁶, seria mais produtivo, para os nossos propósitos, tentarmos entender a obra leminskiana a partir do conceito de “vulgarda”.

³⁷⁵ Sobre as revistas, ver o artigo “O veneno das revistas de invenção” (LEMINSKI, 2011, pp. 300-304). Lê-se nas primeiras linhas do texto: “Consolem-se os candidatos./ Os maiores poetas (escritos) dos anos 1970 não são gente. São revistas” (p. 300).

³⁷⁶ Rouanet faz um breve resumo do que Fredric Jameson considera serem os principais traços do pós-modernismo: “Segundo Jameson, o pós-modernismo tem entre suas características o apagamento das fronteiras entre a arte popular, ou de massas, e a arte erudita, o desaparecimento do sujeito (com a extinção consequente da figura do artista genial, obrigado a exprimir-se em linguagens formais absolutamente inéditas), da ideologia do novo e do vanguardismo em geral” (ROUANET, 1987, p. 249). A despeito de não estarmos seguros em classificar *Agora é que são elas* como uma obra pós-moderna, aquelas características apontadas por Jameson poderiam ser identificadas no romance leminskiano. Como já observamos, no *Agora é que são elas* há uma clara absorção da cultura de massas (linguagem popular, ficção científica, canção, cinema etc.), além de ser uma obra que parece negar aquela “ideologia do novo”, a despeito de serem verificados vários procedimentos literários típicos das vanguardas históricas (paródia, metalinguagem, desrealização, *nonsense* etc.). Quanto ao “desaparecimento do sujeito” e o consequente “fim (...) do estilo, no sentido do único e do pessoal” (JAMESON, 2000, p. 43), isso também poderia ser verificado no texto leminskiano? Afinal, qual o estilo do *Agora é que são elas*? Haveria uma diferença fundamental entre a linguagem cheia de gírias, desbocada e claramente próxima da coloquialidade jovem empregada pelo narrador do romance leminskiano e a linguagem dos narradores criados por outros autores seus contemporâneos, como Reinaldo Moraes e Sérgio Sant’Anna, por exemplo?

Portanto, se a partir da segunda metade da década de 1970, quando se deu o “boom” e o profissionalismo do mercado literário brasileiro, Paulo Leminski abandona a vanguarda e se envolve de corpo e alma com o universo dos *mass media* – trabalhando com música popular, televisão e propaganda –, esse “vulgardismo” do *Agora é que são elas* indicaria uma capitulação à opressão do mundo do consumo?

Quando o autor de *Catatau* questiona o “valor novidade” característico da modernidade, quando ele escreve uma obra em pouquíssimos meses, premido por uma obrigação contratual³⁷⁷, ou quando se utiliza de temas e linguagem (coloquialismo, ficção científica, política, gíria, sexo, palavrão etc.) facilmente absorvidos pelo público culto jovem da época, estaria o poeta curitibano atendendo à necessidade mercadológica de ser menos hermético (abandonando os valores da vanguarda) e mais “palatável” (adotando procedimentos da cultura de massa³⁷⁸) ao gosto do seu virtual leitor-consumidor³⁷⁹?

Agora é que são elas significaria a submissão de Paulo Leminski à “lógica de mercado”?

Se essa submissão houvesse ocorrido, se Paulo Leminski tivesse escrito o seu romance com a intenção única de tentar se tornar um *best-seller*, como se explica o fato de o livro ser um fracasso tanto comercial quanto de crítica? Recordamos Boris Schaneiderman: “Logo que o livro saiu, a crítica lhe caiu em cima, implacável e categórica. Seria um livro fracassado, resultado de um equívoco, algo de que o autor devia se envergonhar no futuro” (*apud* LEMINSKI, 1992, p. 163).

Sim, *Agora é que são elas* foi planejado para ser uma mercadoria³⁸⁰. Mas quem realizou o planejamento foi o editor e não o autor. O editor, sim, queria um produto, assim

³⁷⁷ Essa condição de autor contratado nos lembra a frase de Karl Marx: “O escritor deve naturalmente ganhar dinheiro para viver, mas não deve em nenhum caso viver e escrever para ganhar dinheiro” (*apud* CAMPOS, 1991, p. 27).

³⁷⁸ Sobre a cultura de massa, esclarece José Paulo Paes: “A fim de satisfazer ao maior número possível de seus consumidores, as obras dessa cultura [de massa] se abstêm de usar recursos de expressão que, por demasiado originais ou pessoais, se afastem do gosto médio, frustrando-lhe as expectativas. Daí que ela se limite, na maioria dos casos, ao uso de recursos de efeito já consagrados, mesmo arriscando-se a banalizá-los pela repetição” (PAES, 1990, p. 26).

³⁷⁹ Sobre a relação entre romance e mercado, observa Claudio Magris: “O romance é simultaneamente a cruel representação e a manifestação do novo demônio do mundo moderno, o consumo. O romance é o gênero literário burguês por excelência e a burguesia é criadora e protagonista do mundo moderno e de seu nexo de produção e consumo (...)” (*apud* MORETTI, 2009, p. 1020).

³⁸⁰ Sobre a relação entre arte e mercadoria, escreveu Leminski em seu artigo “Estado, mercado. Quem manda na arte?”: “A arte da segunda metade do século XX é integralmente mercadoria. (...) Uma única lei suprema rege esse universo: *tudo é válido*, se puder se transformar em mercadoria, vale dizer, em lucro, vale dizer, em mais-valia. Essa transformação da obra de arte em mercadoria faz de cada artista burguês um cúmplice e beneficiário da ordem capitalista como um todo” (LEMINSKI, 2011, p. 53).

como o leitor-consumidor, que desejava comprar um fetiche³⁸¹ na forma de livro, adquirindo, por consequência, a “aura” de Paulo Leminski. Vivíamos, naqueles anos 1980, um outro tipo de ditadura, como afirmara o autor curitibano: “A ditadura dos gerais foi substituída pela das bilheterias” (LEMINSKI, 2011, p. 155). O consumidor transformara-se em todo-poderoso e o artista, em seu fornecedor de sofisticadas mercadorias. As palavras de Drummond podem ser uma bela tradução da insatisfação de Paulo Leminski diante da ditadura das bilheterias: “Melancolias, mercadorias espreitam-me” (DRUMMOND, 2009, p. 143).

Conforme afirmara Fredric Jameson a respeito da relação entre cultura e mercadoria em seu ensaio “‘Fim da arte’ ou ‘fim da história’?”:

Nos últimos anos tenho argumentado com insistência que tal conjuntura [anos 1980-1990] é marcada por uma desdiferenciação de campos, de modo que a economia acabou por coincidir com a cultura, fazendo com que tudo, inclusive a produção de mercadorias e a alta especulação financeira, se tornasse cultural, enquanto que a cultura tornou-se profundamente econômica, igualmente orientada para a produção de mercadorias (JAMESON, 2001, p. 73).

Como ficou claro, *Agora é que são elas* foi uma obra do seu tempo, influenciada pelas condições sócio-históricas do período em que foi escrita, um livro de encomenda que saiu “pior do que a encomenda”, pelo menos segundo as críticas que recebeu na época em que foi publicado. Paulo Leminski acabou elaborando um “produto” com vários elementos atraentes aos seus leitores-consumidores, mas organizou esses elementos de forma tal que muitos deles (quase todos, na verdade) ficaram perdidos ao se verem sem um “manual de uso”. Como o próprio autor afirmara: “*Agora é que são elas* é um romance sobre a minha impossibilidade de escrever um romance” (LEMINSKI, 1992, p. 163). Ao escrever um romance que resiste a parecer um romance “redondo”, o trabalhador³⁸²

³⁸¹ Afirma Karl Marx: “Aqui [no mundo religioso], os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, como figuras independentes que travam relação umas com as outras e com os homens. Assim se apresentam, no mundo das mercadorias, os produtos da mão humana. A isso eu chamo de fetichismo, que se cola aos produtos do trabalho tão logo eles são produzidos como mercadorias e que, por isso, é inseparável da produção de mercadorias” (MARX, 2017, p. 148). Escreve Umberto Eco: “[...] uma forma pode tornar-se ‘fetiche’ e ser fruída não pelo que é ou pode ser, mas pelo que representa no plano do prestígio ou da publicidade” (ECO, 1970, p. 99). Ainda sobre fetiche e publicidade, diz Franco Moretti: “A publicidade, portanto, não é tanto a exibição de ‘uma’ mercadoria quanto do *fetichismo da mercadoria*: promove o produto fazendo dele um fetiche” (MORETTI, 2007, p. 229).

³⁸² Disse Marx, em *Teorias da mais-valia*: “Um escritor [...] é um trabalhador não na medida em que produz ideias, mas na medida em que enriquece a editora, que trabalha por um salário” (*apud* EAGLETON, 2011, p. 108).

Leminski cria uma mercadoria para a qual vários de seus leitores não foram capazes de entender qual a sua utilidade.

Recorda-nos Terry Eagleton:

A literatura pode ser um artefato, um produto da consciência social, uma visão de mundo; mas ela é também uma *indústria*. Os livros não são apenas estruturas de significado – são também mercadorias produzidas pelas editoras e vendidas no mercado com lucro (EAGLETON, 2011, p. 107).

Agora é que são elas é uma mercadoria, certamente, porém, uma mercadoria estranha, que, com seu *nonsense*, sua “desrealização”, seus personagens absurdos e seu humor metalinguístico, mostrou-se muito mais próxima da “arte de produção” do que da “arte de consumo”, resistindo, assim, à opressão exercida pela famigerada “lógica de mercado”.

Para finalizar, poderíamos dizer que o *Agora é que são elas*, se não entrou em combate direto contra o mundo do capital, ele agiu como aquele galho de salgueiro da história que originou o judô, também já anteriormente citada por nós, mas que vale a pena relembra. Diz o judoca Paulo Leminski:

Quanto ao judô, conta-se que, um dia, um mestre de lutas observava a neve que caía sobre as árvores, entre as quais um salgueiro. A neve se acumulava sobre os galhos das árvores mais rígidas, até quebrá-los com seu peso. Só o salgueiro permanecia intacto sob a neve: seus galhos flexíveis dobravam, deixando a neve cair. Deste princípio de *não resistir*, vencendo com a própria força do oponente, nasceu o judô, ensinado pela própria natureza (LEMINSKI, 2013, p. 132).

Agora é que são elas resistiu à banalização da indústria cultural e à opressão do mercado ao *não resistir*. Essa não-resistência tornou possível a absorção dos elementos da cultura de massas sem, no entanto, que o poeta abrisse mão daquilo que ele sempre defendeu em sua obra e que foi sintetizado na frase-verso: “a liberdade da minha linguagem”.

CONCLUSÕES: O VOTO E A LIBERDADE

No Brasil, a década de 1980, com seu baixíssimo crescimento do PIB, absurda hiperinflação, desemprego alarmante, dívida externa impagável, entre outros fatores, foi denominada de “a década perdida”. A despeito disso, ela também foi uma década caracterizada pelo fim da ditadura civil-militar (ou, como alguém já disse, “empresário-militar”³⁸³), pelas “Diretas-Já!”, pelo surgimento de novos e importantíssimos partidos políticos, como PT e PSDB, e pela constituição de 1988, a chamada “Constituição Cidadã”.

Porém, se, para o Brasil, aquela década foi “perdida”, para Paulo Leminski ela foi de definitiva consagração.

Apesar de ter o talento reconhecido por alguns de seus pares desde sua aparição na Semana de Poesia de Vanguarda, em 1963³⁸⁴, Paulo Leminski passou realmente a figurar entre os principais autores da sua geração a partir da publicação de *Caprichos & relaxos*, em 1983. Além de fazer sucesso entre poetas e críticos, o livro de Leminski também obteve um enorme êxito comercial, como já vimos. Sobre esse sucesso de vendas, relata Paulo Leminski, em entrevista para o jornal *Nicolau*:

Eu produzi todos os poemas de *Caprichos e relaxos* em Curitiba, editei pela Brasiliense de São Paulo, esgotei três edições com 15 mil exemplares. A primeira esgotou em 20 dias (5.000 exemplares) (GUIMARÃES, 1989, p. 10).

³⁸³ Informa Elio Gaspari: “Na Federação das Indústrias de São Paulo, convidavam-se empresários para reuniões em cujo término se passava o quepe. A Ford e a Volkswagen forneciam carros, a Ultragás emprestava caminhões, e a Supergel abastecia a carceragem da rua Tutóia com refeições congeladas. Segundo Paulo Egydio Martins, que em 1974 assumiria o governo de São Paulo, ‘aquela época, levando-se em conta o clima, pode-se afirmar que todos os grandes grupos comerciais e industriais do Estado contribuíram para o início da Oban’” (GASPARI, 2002, p. 62).

³⁸⁴ Augusto de Campos deu o seguinte depoimento sobre sua relação com Paulo Leminski: “Quando Leminski voltou da Semana de Poesia de Vanguarda, de Belo Horizonte, em agosto de 1963, viajando comigo e Lygia, dormiu em minha casa, para retornar no dia seguinte a Curitiba. Melhor, não dormiu, revirando minha biblioteca, respingando os *Cantos* de Pound, agitadoíssimo. A primeira carta que mandou está datada de 23 de agosto de 1963. A partir daí começou entre nós uma longa e assídua correspondência, que só terminaria em 1981, quase 20 anos depois. (...) Mas só recomeçamos, de verdade, nosso epistolário em março de 1969, quando ele me mandou os primeiros esboços do ainda inominado *Catatau*, que eu recebi assim, em carta que escrevi em 1º de abril: “ave lemniscus/quia resurrexit/cartesius renatus/ em teu artesanato furioso”. Mas aí começa uma outra história. Na minha opinião foi o maior poeta brasileiro da sua geração.” (apud VAZ, 2001, p. 322).

Bem-sucedido como poeta, Paulo Leminski também ganharia fama, nos anos 1980, por sua participação no âmbito da canção popular, tendo suas composições cantadas por alguns dos principais intérpretes brasileiros, como Caetano Veloso, Moraes Moreira, Guilherme Arantes, Itamar Assumpção³⁸⁵, entre outros. Essa inserção de Paulo Leminski no universo da canção popular não aconteceu por mero acaso, mas, sim, foi fruto de um projeto, ou, pelo menos, de um forte empenho do poeta, como se pode depreender da última linha de uma carta enviada a Régis Bonvicino: “minha passagem para a MPB está para se completar: operação mass-mídia” (LEMINSKI, 1992, p. 122). Na mesma carta, datada apenas de “ctba 79” (mas que certamente pode ser localizada entre setembro e dezembro daquele ano), vemos Paulo Leminski extasiado com a atenção e o carinho recebidos por ele da parte de Caetano Veloso e Gilberto Gil:

Nos 3 dias de show, Gil dedicou para mim “Logunedé” (soube depois q em Porto Alegre ele dedicava a mesma música a Caetano q estava lá) com o seguinte comercial: para Paulo Leminski, grande poeta do Paraná, poeta realce, uma das inteligências mais faiscantes deste país... Num dos shows, Caetano cantou a pedido meu “Cajá”, dizendo “esta música é para um amigo meu, o grande Paulo Leminski”... Quer dizer, em matéria de ego, não posso querer mais... definitivamente, meus ídolos são meus fãs (LEMINSKI, 1992, p. 121).

Lembremos que foi igualmente na década de 1980 que Paulo Leminski iniciou sua parceria profissional com a editora Brasiliense, publicando traduções de vários autores, tais como John Fante, Petrônio, Samuel Beckett, John Lennon, entre outros. Na mesma editora, o poeta curitibano publicou a série de quatro “biografias”, posteriormente reunidas no volume *Vida*, na qual as trajetórias de Jesus Cristo, Cruz e Souza, Matsuo Bashô e Trotsky são narradas de forma poética e apaixonada.

Contudo, se a carreira literária e profissional ia bem, foi na década de 1980 que um problema, já manifestado na década anterior, passou a se agravar: o alcoolismo. Toninho Vaz narra um episódio ocorrido em 1980:

³⁸⁵ Em entrevista para o jornal *Nicolau*, realizada após a morte de Paulo Leminski, Itamar Assumpção fala sobre sua relação com o poeta paranaense: “Quando nos encontramos, o Leminski perguntou o que eu tinha lido de poesia. Falei que só João Cabral e Manuel Bandeira. Então, com a convivência, passei a ler a poesia dele também. O Leminski foi alguém que cruzei naturalmente, a gente ia acabar se encontrando. Éramos como irmãos gêmeos, sabe, não dá pra explicar. Foi uma pessoa artística e humanamente muito ligada a mim. Tenho uma música inédita com ele chamada ‘Dor Elegante’. (...) Ele nos deixou tanta coisa pra fazer, as músicas inéditas que tenho com ele e que agora estou interessado em trabalhar com carinho” (ITAMAR, 1989, p. 7).

Foi no outono de 1980, durante uma mudança de estação, que Leminski voltaria a beber. No início timidamente e, logo depois, de forma vertiginosa. Tudo começou com algumas rodadas de chope num restaurante, em companhia de amigos. Ele ergueu o copo dizendo: “Depois de dois anos sem beber, não vai ser uns goles de chope que vai me comprometer.” Alice, que também não bebia há vários meses, por solidariedade, lembra-se que o efeito do álcool em sua cabeça foi devastador (VAZ, 2001, pp. 225-26).

Diferentemente de “poetas do rock nacional” surgidos nos anos 1980, como Cazusa e Renato Russo, que morreram em decorrência da AIDS, ou, ainda, diferentemente dos roqueiros dos anos 1960, como Jimmi Hendrix e Jim Morrison, que morreram devido ao consumo de drogas como cocaína e heroína, Paulo Leminski – ele também um “roqueiro” da banda curitibana A Chave³⁸⁶ –, morreu de cirrose hepática no dia 7 de junho de 1989³⁸⁷.

(Em abril de 1989, Paulo Leminski publicou dois artigos na *Folha de Londrina* cujo assunto era o *rock’n’roll*. Aliás, estes foram dois dos últimos textos seus publicados em vida. Os títulos desses textos são “Como era boa a nossa banda”³⁸⁸ e “Subversive rock”. Ambos os artigos tratam de forma irônica e bem-humorada o *rock* nacional que se fazia naquele período.

Em “Como era boa a nossa banda” (LEMINSKI, 2017), Paulo Leminski inventa uma banda cujo baterista se chamava Xerox, o qual “tinha tocado berimbau na gravação do primeiro compacto do grupo inglês *The crazy doctors and The Moneymakers*, que fez muito sucesso aquela semana na Holanda, onde parece que qualquer coisa faz sucesso”

³⁸⁶ Em carta a Régis Bonvicino (sem data, mas certamente do final de 1979), escreve Leminski: “sai agora em compacto (o 1º) da CHAVE com dois rockinhos maneiros letra minha: ME PROVOQUE PRA VER e BURACO NO CORAÇÃO (saindo vou aí levar)” (LEMINSKI, 1992, p. 123).

³⁸⁷ O número 25, de julho de 1989, do jornal *Nicolau*, foi totalmente dedicado a Paulo Leminski, que acabara de morrer. Dentre os vários textos que homenageiam o poeta, há um poema de Haroldo de Campos intitulado “Celebração do poeta Leminski”, que termina assim: “Você/ partiu agora/ entremeado às estrelas de Iessiênin:/ enquanto o crepúsculo roxo/ de tua cidade simbolista te chora/ Você sonha/ como o poeta japonês/ o após-sonho dos samurais mortos” (NICOLAU, p. 23). No artigo, já mencionado, “Artilharia ligeira para um kamiquase”, de Ademir Assunção, lemos o que este chamou de “bilhete-depoimento” escrito por Paulo Leminski meses antes da sua morte: “Este pode ser meu último texto. Talvez eu repita o destino de Fernando Pessoa, aos 44 e do mesmo mal. Nunca estive interessado em envelhecer, eu que sempre amei a juventude. Quero repousar em Curitiba, ao som dos Beatles, com meu kimono de faixa preta. Saio da embriaguez de viver para o sonho de outras esferas” (*apud* DICK, 2004, p. 44). A última frase do “bilhete-depoimento” se assemelha (de forma paródica, é claro) à famosa frase que Getúlio Vargas escrevera em sua “carta testamento”: “Saio da vida para entrar na história.” Em carta endereçada a Régis Bonvicino, datada de 13 de abril de 1978, Paulo Leminski escreve: “não quero acabar como f pessoa com hepatite etílica aos 44 anos” (LEMINSKI, 1992, p. 62). Parecia, infelizmente, que o poeta curitibano já adivinhava o seu destino aziago.

³⁸⁸ Esse artigo foi originalmente publicado na *Folha de S. Paulo*, em 23 de outubro de 1985.

(2017, p. 29). Além de Xerox, havia também na banda: Jóquei, o baixista; o guitarrista, que não é nomeado, mas que era “a coqueluche das menininhas” (2017, p. 30); o percussionista, também não nomeado e que era “o tipo do cara que batia em todo mundo” (2017, p. 30); e Robby, que “não tocava nada. Em compensação era na casa dele que a gente guardava os instrumentos” (2017, p. 30). Leminski termina o artigo com um bom humor bem característico dele: “Só a gente sabia. Mas era a maior banda que jamais houve no mundo” (2017, p. 30).

Se, em “Como era boa a nossa banda”, a ironia parece bem humorada, por sua vez, em “Subversive rock”, temos uma ironia mais ácida, mais corrosiva. Leminski cita várias das principais bandas de *rock* brasileiras, além de alguns dos principais representantes do *rock* nacional, como Cazuza, Renato Russo e Lobão. Mas, se nos anos 1960-70, Leminski parecia considerar o *rock* como algo subversivo, perigoso, naquele final dos anos 1980, esse gênero musical, pelo menos na opinião do poeta curitibano, parece definitivamente ter sido cooptado pelo capital e perdido sua força contestadora:

Não se iludam, senhores. Arnaldo Antunes vai morrer. Renato Russo vai. Cazuza está morto. Pelo menos, temos alguma coisa em comum. Essa mania de correr atrás do dinheiro. Essa miséria de ter nascido brasileiro (LEMINSKI, 2017, p. 34).

A sujeição do *rock* nacional ao capital é explicitada na linhas finais do artigo, cujo texto nos remete à fala de algum daqueles famigerados apresentadores de programas de auditório: “olhos e ouvidos atentos para os nossos patrocinadores” (LEMINSKI, 2017, p. 34).)

Num poema publicado no livro póstumo, *La vie en close*, Paulo Leminski escreveu: “Fiz um trato com meu corpo./ Nunca fique doente./ Quando você quiser morrer,/ eu deixo” (LEMINSKI, 2013, p. 321). Infelizmente, parece que o corpo do poeta não seguiu à risca o “trato” entre eles, e Leminski não teve um final de vida fisicamente confortável. No mesmo *La vie en close*, há dois poemas de títulos semelhantes, dispostos um após o outro: “Lápide 1 - epitáfio para o corpo”³⁸⁹ e “Lápide 2 - epitáfio para a alma”³⁹⁰. A elaboração desses dois “epitáfios” teria como motivação os seus problemas

³⁸⁹ “Aqui jaz um grande poeta./ Nada deixou escrito./ Este silêncio, acredito,/ são suas obras completas” (LEMINSKI, 2013, p. 289).

³⁹⁰ “aqui jaz um artista/ mestre em desastres// viver/ com a intensidade da arte/ levou-o ao infarte// deus tenha pena/ dos seus disfarces” (LEMINSKI, 2013, p. 289).

de saúde? Esses “epitáfios” teriam sido feitos a partir da sensação da proximidade da morte? Afinal, segundo sua companheira, a poeta Alice Ruiz, os poemas de *La vie en close* foram selecionados pelos dois em setembro de 1988³⁹¹, menos de um ano antes da morte de Leminski. Aliás, naquele mesmo período, ele realmente já estava com a saúde muito debilitada, como relata Toninho Vaz:

Em setembro de 1988, Leminski voltaria a apresentar complicações de saúde quando, por sugestão e iniciativa de Fortuna, seria levado a um hospital. Lhe seria oferecido, pela segunda vez – e, agora, de uma forma mais contundente –, o diagnóstico de cirrose (VAZ, 2001, p. 288).

Em outro poema de *La vie en close*, que tem como tema a morte e chamado “O que passou passou?”, lemos em seus últimos e irônicos versos:

Hoje a morte está difícil.
Tem recursos, tem asilos, tem remédios.
Agora, a morte tem limites.
E, em caso de necessidade,
a ciência da eternidade
inventou a criônica.
Hoje, sim, pessoal, a vida é crônica.

(LEMINSKI, 2013, p. 288)

E, em depoimento gravado por César Bond, Paulo Leminski fala sobre a morte e Yukio Mishima, escritor japonês que cometeu o ritual suicida chamado *seppuku*:

Sempre achei ligeiramente indecente tratar a morte como um acaso. Eu coloquei o Mishima em moda no Brasil, quando traduzi *Sol e aço*. E o Mishima fez a formulação mais terminal que se pode fazer sobre a morte. Ele tinha uma visão estética da morte. Para ele, a morte era um momento de beleza tamanha que só merecia coisas de tal plenitude. Um momento único. Uma determinação e não um acaso. Para ele, morte, prazer sexual e beleza sempre tiveram um signo único (*apud* VAZ, 2001, p. 362).

Teria Mishima influenciado Leminski a ponto deste ter usado o álcool para fazer da sua morte uma “determinação” e não um “acaso”?

³⁹¹ Relata Alice Ruiz: “Em setembro de 1988 espalhamos a maior parte desses poemas no chão da sala de um apartamento em São Paulo e, pela última vez, selecionamos juntos os poemas de um livro. Poucos estão aqui que tenham sido feitos depois” (*apud* LEMINSKI, 2013, p. 405).

Se a década de 1980 foi literariamente exitosa para Paulo Leminski, tornando-se ele uma espécie de “*rock star*”³⁹² da poesia, por sua vez, o *Agora é que são elas*, como pudemos observar na análise da sua fortuna crítica, certamente tornou-se uma das obras leminskianas de menor prestígio. (Em entrevista já mencionada neste trabalho, realizada por Denise Guimarães e publicada no jornal *Nicolau*, a professora da UFPR faz a seguinte pergunta a Paulo Leminski: “Na minha opinião, *Agora é que são elas*, em que pese a construção esmerada, representa um retrocesso quanto à linguagem em relação ao *Catatau*. Como você encara isso?” (GUIMARÃES, 1989, p. 9). É interessante observar como o *Catatau* acabou sendo uma espécie de sombra gigantesca para o *Agora é que são elas*, “em que pese a construção esmerada”.)

Portanto, uma pergunta ainda se faz necessária: o que justificaria uma tese de doutorado sobre uma obra que, depois de mais de trinta e cinco anos da sua publicação, recebeu tão pouca atenção tanto do público leitor quanto da crítica especializada?

A primeira conclusão a que chegamos é a de que a compreensão mais aprofundada do *Agora é que são elas* permite-nos um entendimento mais agudo de toda a obra leminskiana. Essa compreensão leva-nos a perceber que o autor desenvolveu, como pudemos observar ao longo desta tese, uma poética baseada no “desejo de liberdade”, poderosa força motriz que se configura como o elemento de ligação que conecta os poemas aos romances, os contos aos artigos e ensaios, as letras de música às traduções, as biografias ao trabalho na TV.

Sem o conhecimento dessa força motriz, qualquer análise da obra leminskiana fica empobrecida, posto que o “desejo de liberdade” pode explicar tanto os “caprichos” quanto os “relaxos” da sua obra.

Quando Paulo Leminski “capricha”, e revela-se (pelo menos, aparentemente) um autor de vanguarda ao escrever o *Catatau*, ele explicita sua total liberdade criativa ao parodiar os procedimentos vanguardistas³⁹³, rindo tanto dos autores canônicos do modernismo ocidental – e brasileiro – quanto de si mesmo e de sua condição de autor na

³⁹² Ao compararmos Leminski aos astros do *rock*, lembramos do seu texto “Poeta roqueiro”, no qual ele fala de Rimbaud, o poeta que sempre viveu “à margem da margem”, como diria Augusto de Campos: “Aí vem o primeiro marginal. Vivesse hoje, Rimbaud seria músico de *rock*. Drogado como o guitarrista Jimi Hendrix, bissexual como Mike (*sic*) Jagger, dos Rolling Stones. ‘Na estrada’, como toda uma geração de roqueiros” (LEMINSKI, 2011, p. 311).

³⁹³ Sobre essa parodização da vanguarda, escrevemos em nossa dissertação: “O livro de Leminski não nos parece uma obra de vanguarda, como muitos costumam afirmar. O *Catatau* tratar-se-ia, na verdade, de uma abordagem “cômico-séria”, uma paródia da tradição vanguardista, e ele também poderia ser entendido como uma carnavalização e uma “tropicalização” dos procedimentos de vanguarda europeus” (TOLEDO, 2014, pp. 75-76).

“periferia do capitalismo” não apenas internacional, mas também nacional³⁹⁴ (Curitiba, como Leminski certamente tinha plena consciência, sempre esteve na “periferia” do eixo Rio-SP³⁹⁵).

E, quando ele “relaxa” (pelo menos, aparentemente) e escreve o *Agora é que são elas*, a sua completa liberdade é manifestada na parodização da alta cultura ocidental, representada, especialmente, pela *Morfologia do conto maravilhoso*, mas também pela mitologia grega, pela literatura canônica do modernismo europeu, pela psicanálise de Sigmund Freud, pela obra de Haroldo de Campos, pelo *Macunaíma* de Mário de Andrade etc.

Ao desdiferenciar alto (*capricho*) e baixo (*relaxo*) repertórios, Paulo Leminski, em *Agora é que são elas*, mostra-se livre para tentar levar a sua obra a um caminho muito próprio, buscando não se sujeitar a quaisquer constrangimentos externos, fossem eles de ordem estética, ideológica ou moral.

A segunda conclusão é a de que, por ter sido publicado no período “pós-1979”, um momento de relativa distensão da censura e da opressão política, e também de predomínio do mercado e da cultura de massas, o romance *Agora é que são elas* se aproximaria da “ficção 80”, conforme a denomina Flora Süssekind no ensaio “Ficção 80: dobradiças e vitrines” (1993, pp. 239-259).

Dentre as características dessa “ficção 80”, uma das principais é a figuração do enfraquecimento da subjetividade³⁹⁶, no que ela se diferenciaria da literatura dos anos 1970, conforme explica-nos Flora Süssekind: “De todo modo, nem a pompa memorialista, nem a heroificação de um ego aventureiro e picaresco, como na prosa de 70. O jogo [da ‘ficção 80’] é outro, Trata-se de pôr em xeque este ego” (SÜSSEKIND, 1993, p. 246). Afirma ainda a autora que o “*ego-scriptor* de 70” se caracterizaria por “seu

³⁹⁴ Afirma Leminski: “Em termos planetários, escrever em português e ficar calado é mais ou menos a mesma coisa. (...) Talvez não tenhamos valores literários suficientemente fortes para forçar nos estrangeiros o desejo ou a necessidade de aprender o português” (LEMINSKI, 2011, p. 161).

³⁹⁵ Em carta de 29/09/1978, endereçada a Régis Bonvicino, escreve Leminski: “depois/ são paulo é bom para fazer/ para mostrar o bom é o rio” (LEMINSKI, 1992, p. 94).

³⁹⁶ Sobre o enfraquecimento do sujeito, afirma Pascoal Farinaccio: “O mundo dito ‘pós’-moderno vive sob o primado da atividade interpretativa, como se sabe. A frase de Friedrich Nietzsche – ‘não existem fatos, somente interpretações’ – poderia servir como epígrafe perfeita à nossa época. Ela caracteriza a transformação histórico-epistemológica que alterou a idéia de verdade como ‘correspondência’ para a de verdade como ‘interpretação’, o que tem a ver com um sujeito cognoscitivo que procede rumo a seu próprio **enfraquecimento**, já que suas certezas e dogmas são constantemente pulverizados” (FARINACCIO 2004, p. 128).

autocentrimento, seu naturalismo e suas imagens monolíticas de nacionalidade” (1993, pp. 247-8).

Refletindo sobre nosso herói-narrador, chega-se à conclusão de que é clara a sua diferenciação em relação àquele “*ego-scriptor* de 70”. Afinal, como o *herói sem nome* poderia ter “autocentrimento” se ele nem sequer tem um nome? E, além disso, como ele mesmo disse: “Não precisava inventar nenhum Bernardo. A gente, realmente, tinha muita coisa em comum. A gente *não existia*, por exemplo” (p. 124). Um herói que põe em dúvida a sua própria existência jamais poderia ser um autocentrado. Além disso, o herói nem tinha certeza de que era gente ou apenas um personagem, como, uma vez, Norma Propp disse a ele: “— Bobagem. Meu pai gosta muito de você. Até me disse o outro dia que você era o personagem favorito dele” (p. 86).

Quanto ao “naturalismo”, também é evidente a diferença da prosa leminskiana em relação àquela dos anos 1970, posto que, como já observamos, *Agora é que são elas* caracteriza-se pela “desrealização” e pelo *nonsense*.

Finalmente, na obra leminskiana não há espaço para as “imagens monolíticas de nacionalidade” dos anos 1970, já que encontramos, no romance, apenas algumas poucas referências ao contexto sócio-histórico brasileiro e nem mesmo há a menor preocupação em estabelecer um “cenário” geograficamente determinado. Os personagens de *Agora é que são elas*, podem estar em qualquer lugar do país, não tendo a localização geográfica quase nenhuma importância para a composição da narrativa.

De acordo com Süsskind, a “ficção 80” se caracterizaria também pela apropriação de elementos típicos dos produtos da indústria cultural³⁹⁷ e pela elaboração de “uma prosa *cheek to cheek* com o mercado”. No caso do romance leminskiano, podemos identificar vários daqueles elementos oriundos da indústria cultural, tais como: a linguagem jovem, repleta de gírias e coloquialismos de toda sorte, muito utilizada em programas televisivos da época (telenovelas, programas esportivos e de variedades) e também no cinema comercial, onde a liberdade linguística era ainda maior e o uso de

³⁹⁷ Interessante observar a conclusão de Cláudio R. Sousa de que o *Agora é que são elas*, em comparação ao *Catatau*, teria aberto mão do rigor para “inserir-se no mercado editorial”: “Uma obra viva [o Catatau], necessariamente inorgânica, denuncia o artificialismo tramado dos escritores de literatura, inclusive delatando o próprio autor, quando mais tarde, na década de 1980, baixa a guarda do rigor e se liberta definitivamente da linguagem de vanguarda, já que não pode ser mais justificada, para inserir-se no mercado editorial” (SOUSA, 2008, p. 194). Conforme o que se pôde ler neste trabalho, não concordamos com o crítico em relação a uma diminuição proposital do “rigor” no *Agora é que são elas* para possibilitar uma inserção mais imediata no mercado editorial. Esse tipo de leitura do romance leminskiano nos parece bastante apressada e pouco eficiente.

palavras de baixo calão, por exemplo, mostrava-se muito mais frequente; a figuração da sexualidade explícita, observada na relação entre o *herói sem nome* e Norma Propp (a exploração do sexo pela indústria cultural pode ser verificada principalmente no cinema comercial; como exemplo, basta mencionarmos o enorme sucesso de público alcançado pelas pornochanchadas nos anos 1970-80³⁹⁸); as referências à ficção científica (Norminha e os extraterrestres), tema muito presente no cinema comercial, em especial o hollywoodiano; e a história de crime³⁹⁹ (as mortes de Propp e da Norminha, e o(s) assassinato(s) de Norma, a da festa), também muito explorada pelo cinema e pela TV nos anos 1970-80 (lembremos de seriados como *Kojak* ou *Magnum*).

Essa aproximação do *Agora é que são elas* com o universo da cultura de massas o diferenciaria tanto de manifestações literárias nacionais de caráter vanguardista ou experimental dos anos 1960-70 (*Galáxias*, p. ex.) como de quase toda a prosa de ficção publicada entre 1964 e 1978⁴⁰⁰, especialmente aquela de linguagem naturalista e de evidente engajamento político⁴⁰¹.

Resumo das conclusões: se interpretar o *Agora é que são elas* significa alcançar um entendimento mais profundo de toda a literatura de Paulo Leminski – sendo esta caracterizada especialmente por aquele fundamental “desejo de liberdade” –, por outro

³⁹⁸ Em uma entrevista com Propp, o herói lista alguns títulos de livros pornográficos que já leu, títulos esses (de teor paródico) muito semelhantes aos empregados em filmes pornográficos: “— ‘Sete Noites em Sodoma e Gomorra’, ‘Teatro dos Prazeres’, ‘A Noite das Massagistas’, ‘O Bem Dotado e Suas Sete Amantes’, ‘O Banho de Língua’, ‘Triângulo das Delícias’, coisas assim” (pp. 51-52).

³⁹⁹ Há uma passagem do livro em que o herói segura com uma mão um telefone e, com a outra, uma faca ensanguentada. A cena é narrada em poucas linhas e mostra a vítima do crime com um corte no pescoço e um inspetor de polícia interrogando o herói: “O inspetor perguntou:/ — Quantas testemunhas?/ Os criados em coro:/ — Todos nós, senhor./ E para mim:/ — O senhor quer ter a bondade de me entregar essa faca ensanguentada?/ — Ora, inspetor, esta faca está toda suja do sangue desta moça. Deixe eu apanhar uma limpinha para o senhor./ — Não, eu adoro facas ensanguentadas. Fico com essa aí mesmo” (p. 108). A cena é claramente uma paródia de filme policial. Além disso, como esse assassinato não volta a ser mencionado em todo o livro, tudo indica que se trata de uma fantasia, de mais um sonho do herói.

⁴⁰⁰ Uma exceção, que não pode jamais ser esquecida, é o livro de José Agrippino de Paula, *PanAmérica*, publicado em 1967, e que incorpora diversos elementos da cultura *pop* na sua composição. Eis um trecho da obra: “Eu abracei Cecil B. de Mille e cumprimentei sorrindo Marlon Brando e Tony Curtis. Nós cinco caminhamos no corredor de latarias do supermercado e o diretor de cinema recolhia as latas no carrinho e eu, Marilyn Monroe e o ator Marlon Brando ficamos para atrás” (PAULA, 1988, pp. 72-73).

⁴⁰¹ Sobre a tendência à linguagem realista-naturalista da literatura dos anos 1970, afirmou Davi Arrigucci Jr.: “Eu acho o seguinte: na ficção de 70 para cá apareceu uma tendência muito forte, um desejo muito forte de voltar à literatura mimética, de fazer literatura próxima do realismo, quer dizer, que leve em conta a verossimilhança realista. E com um lastro muito forte de documento. Portanto, dentro da tradição geral do romance brasileiro, desde as origens. Isso se colocou através de uma espécie de neonaturalismo, de neorealismo que apareceu agora e que está ligado às formas de representação do jornal” (ARRIGUCCI JR., 1999, p. 77).

lado, pudemos observar que o romance leminskiano é, como não poderia deixar de ser, um produto do seu tempo, e que suas principais diferenças em relação não somente ao *Catatau*, mas a outras obras do autor curitibano, devem-se às circunstâncias sócio-históricas daqueles anos 1980, tempos de neoliberalismo econômico e de ditadura, de AIDS e de crise social, mas também tempos de abertura política e de esperança de um Brasil novo, simbolizado, naquele ano de 1984, pelas manifestações em favor das “Diretas!”⁴⁰² e pela eleição, no ano seguinte, do primeiro presidente civil desde 1960.

Infelizmente, a esperança – que, como dizia aquele famoso espetáculo, é a “profissão” dos brasileiros⁴⁰³ – foi logo desfeita pelos acontecimentos políticos posteriores. E, em 1986, Paulo Leminski escreveu “Esse coqueiro que dá coco”, desencantado e revoltado poema cujo tema é a situação política do Brasil sob a presidência de José Sarney, aquele poeta de vasto bigode mencionado no início deste trabalho:

Um vice país governado
por um vice-presidente
que vice manda e desmanda
sobre um vice bando de vice gentes,
hoje se diz constituinte.

Na Magna Assembléia, ainda
não apareceu nenhuma idéia.
Discute-se a propriedade da terra,
os meios de conter a CUT
e os interesses dos bancos,
que nesta terra de brancos
todos os gatos são mansos.

A um povo que só diz sim,
uma elite com alma de pedinte
oferece a comédia de uma constituinte
Esta pergunta, porém, é eterna
quem contraiu nossa dívida externa?

Quem sabe no ano 2000

⁴⁰² Em 1984, Paulo Leminski escreveu uma letra para uma música de Moraes Moreira chamada “Quero votar pra presidente” ou “Frevo das Diretas”. Segundo o *site* do qual extraímos essa informação, a canção foi interpretada por Moraes Moreira no dia 25 de janeiro de 1984, no grande comício pelas “Diretas!” ocorrido em São Paulo. Eis a letra da canção: “Em matéria de diretas/ Agora sim este povo/ vai pra frente/ Eu quero votar pra presidente/ Eu quero gente/ O povo na rua/ O voto na urna/ Tudo vai ser diferente/ Em matéria de diretas/ Todo mundo diz presente” (<http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/poema32.htm>; acesso em 02 nov 2020).

⁴⁰³ Referimo-nos ao espetáculo “Brasileiro, profissão: esperança”, concebido por Paulo Pontes em 1970. Sobre o espetáculo, ver MARIANO, Maira. *Teatro e engajamento político: a dramaturgia de Paulo Pontes*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP, São Paulo, 2015.

chegaremos ao século 20.
Sim, senhores, do Brasil é o seguinte.

(<http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/poema30.htm>; acesso em 02 nov 2020)

Sim, Leminski, já estamos em 2021, e nem se pode dizer que “ficou chato ser moderno” (Drummond *dixit*), afinal, no Brasil dos últimos anos, parece que insistimos em viver teimosamente numa interminável Idade Média.

Referências bibliográficas

1 – Livros e artigos de Paulo Leminski

- LEMINSKI, Paulo. *Agora é que são elas*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1999.
- _____. *A hora da lâmina: últimos textos-ninjas de Paulo Leminski*. Londrina: Grafatório, 2017.
- _____. *Catatau*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2004.
- _____. *Catatau*. Porto Alegre: Sulina, 1989.
- _____. *Catatau*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- LEMINSKI, Paulo. “Curitiba, poesia: três antologias”. *Jornal Nicolau*, Curitiba, jul. 1987, p. 17.
- _____. *Ensaaios e anseios crípticos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- LEMINSKI, Paulo. “Erótica”. *Jornal Nicolau*, Curitiba, jan. 1988, pp. 10-11.
- _____. *Gozo fabuloso*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2004.
- LEMINSKI, Paulo. “Joyce Finnegans Wake”. *Jornal Nicolau*, Curitiba, jun. 1988, pp. 20-21.
- _____. *Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- _____. “O povo sabe o que diz”. *Diário do Paraná*. Anexo 7. jul. 1977, p. 6.
- LEMINSKI, Paulo. “Parole in liberta, ostinato rigore”. *Jornal Nicolau*, Curitiba, dez. 1988, p. 3.
- _____. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- _____. *Uma Carta Uma Brasa Através*. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- _____. *Vida: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trotski - 4 biografias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

2 - Textos a respeito de Paulo Leminski

- ASSUNÇÃO, Ademir. “Artilharia ligeira para um kamiquase ou dribles curtos e passes longos para um craque de poesia”. In *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004, pp. 31-48.
- _____. “Vivemos a era do satori eletrônico”. *Jornal Leia*. São Paulo, pp. 14-15, nº 87, jan. 1986.
- BUENO, Luís. “Andar no mato de olhos fechados: uma leitura de *Agora é que são elas*”. In SANDMANN, Marcelo (org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010, pp. 173-189.
- CAMPOS, Haroldo. “Celebração do poeta Leminski”. *Jornal Nicolau*, Curitiba, jul. 1989, p. 23.

DANIEL, Claudio. “Estrelas devoram o azul, formigas apagando uma pétala: a prosa de invenção de Paulo Leminski”. In *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004, pp. 201-210.

DANTAS, Vinicius. “A nova poesia brasileira e a poesia”. In *Novos Estudos Cebrap*, n. 16, dez. 1986, pp. 40-53.

DICK, André e CALIXTO, Fabiano (orgs.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

GHIZZI NETO, Joacy. *Cartas de Paulo Leminski: sinais de vida*. Florianópolis: Editoria Em Debate/UFSC, 2014.

GUIMARÃES, Denise. “Leminski”. *Jornal Nicolau*, Curitiba, jan. 1989, pp. 6-10.

ITAMAR Assumpção: príncipe negro da música. *Jornal Nicolau*, Curitiba, jul. 1989, pp. 4-7.

LOPES, Gustavo Fritscher. Formação do sujeito, uma experiência de leitura do *Agora é que são elas*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2009.

LOPES, Rodrigo Garcia. “Leminski: uma poesia entre o lema, o mim e o apocalipse”. *Jornal Nicolau*, Curitiba, jul. 1989, pp. 9-11.

_____. *Roteiro literário Paulo Leminski*. Curitiba: Biblioteca Pública do Paraná, 2018.

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

MELLO, Cláudio José de Almeida. *A intertextualidade pós-moderna de Agora é que são elas*. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, Assis, 2001.

MOHYLOVSKI, P. Não sou poeta de fim de semana. *Folha de S. Paulo*, 07 jun. 1992, Caderno Letras, p. 6.

MORAES, Everton de Oliveira. “*Cortar o tecido da história*”: condutas e imagens do tempo em Paulo Leminski e Luiz Rettamozo (1975-1980). Tese (Doutorado em História). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

NUERNBERGER, Renan. *Inquietudo: uma poética possível no Brasil dos anos 1970*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatua Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - FFLCH/USP, São Paulo, 2014.

REBUZZI, Solange. *Leminski, guerreiro da linguagem: uma leitura das cartas-poemas de Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

RISÉRIO, Antonio. “O vampiro elétrico de Curitiba”. In *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004, pp. 361-378.

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

SANDMANN, Marcelo (Org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010.

SCHNAIDERMAN, Boris. “Em torno de um romance enjeitado”. In *Uma Carta Uma Brasa Através*. São Paulo: Iluminuras, 1992, pp. 163-69.

_____. “Simbioses poéticas (Leminski tradutor)”. *Jornal Nicolau*, Curitiba, jul. 1989, p. 24.

SILVESTRIN, Ricardo. “Morfologia do *Agora é que são elas*”. In *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004, pp. 227-234.

SIMON, Iumna Maria. “Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século”. In *Novos Estudos*, n. 55, São Paulo, Cebrap, Novembro de 1999.

_____. “Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)”. In *Novos Estudos Cebrap*, n. 26, São Paulo, mar. 1990.

SOUSA, Cláudio R. *Catatau: literatura de obstrução em país bloqueado*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

TOLEDO, Paulo César de. *Catatau: um “romance de protesto” barroco e carnavalizado*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

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

3 - Bibliografia geral

ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

_____. *Triângulo das águas*. Porto Alegre: L&PM, 2015.

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AGUILAR, Gonzalo. *Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira de 1964-1980*. Trad. de Gênese de Andrade. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016.

_____. *Poesia Concreta Brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). “*Por que não?*”: rupturas e continuidades da contracultura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia - volume I*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.

ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.

_____. *De Pauliceia desvairada a Café* (poesias completas). São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 7.ed. São Paulo: Globo, 1995.

ANDRADE, Paulo. *Torquato Neto: uma poética de estilhaços*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002.

ÂNGELO, Ivan. *A festa*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

ANTELO, Raúl. “A poesia brasileira hoje”. In *Seminários de Literatura Brasileira - Ensaios*. Florianópolis: Ed. UFRJ/Bienal Nestlé de Literatura, 1990, pp. 53-83.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottman e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973.

_____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ASSIS, Machado. *Memórias Póstumas de Brás Cubas / Dom Casmurro*. São Paulo: Ed. Abril, 1971.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Edunb, 1993.

_____. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

_____. “A modernidade do romance”. In *O livro do seminário – Ensaios*. São Paulo: Bienal Nestlé de Literatura/L. R. Editores, 1983.

BARTHES, Roland (et. al.). *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

_____. *Mitologias*. Trad. Rita Buoggermino e Pedro de Souza. São Paulo: Difel, 1982.

_____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2012.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

BECKETT, Samuel. *Malone morre*. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Códex, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1987.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*. Petrópolis: Vozes, 1986.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Editora Contexto, 2010.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. Trad. Paulo José Amaral. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

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

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad.: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo. *Panaroma do Finnegans Wake*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; Boris Schnaiderman. *Maiakóvski – Poemas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

_____. *Poesia russa moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. “Mallarmé: o poeta em greve”. In *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

_____. *Viva Vaia: Poesia - 1949-1979*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2000.

CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. “dois dedos de prosa sobre uma nova prosa”. In *Invenção. Revista de Arte de Vanguarda*. Número 4. Ano 3. São Paulo, Obelisco, dezembro de 1964, p. 112.

_____. *Galáxias*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. *Hagoromo de Zeami: o charme sutil*. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

_____. *Morfologia do Macunaíma*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *O segundo arco-íris branco*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

_____. *Poemas*. Rio de Janeiro: Global, 1992.

_____. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

_____. *Xadrez de estrelas: percurso textual - 1949-1974*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Trad.: Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2017.

_____. *O homem revoltado*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2020.

_____. *O mito de Sísifo*. Trad.: Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2018.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: das origens ao Romantismo*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1968.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017.

_____. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

_____. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2015.

_____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996.

_____. *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

CASTELLO, José. “Os anos 80 deram romance?”. Rio de Janeiro. *Jornal do Brasil*. Idéias, 20 fev. 1988, pp. 6-7.

CAVALCANTE NETO, João de Lira. *Da Roda ao Auditório: Uma transformação do samba pela Rádio Nacional*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2018.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. 8.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

CHNAIDERMAN, Miriam. *O hiato convexo: literatura e psicanálise*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

CICERO, Antonio. *Finalidades sem fim*. Vila Nova de Famalicão-Portugal: Quasi Edições, 2007.

_____. A filosofia e a língua alemã. *Folha de S. Paulo* [online], São Paulo, 05 maio 2007, Caderno Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0505200726.htm>. Acesso em 23 set. 2020.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CORTÁZAR, Julio. *A volta ao dia em oitenta mundos*. Trad. Paulina Wacht, Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. *Bestiário*. Trad. Remy Gorga Filho. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

_____. *O jogo da amarelinha*. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. *Todos os fogos o fogo*. Trad. Gloria Rodriguez. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

_____. *Último round*. Trad. Paulina Wacht, Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

DALCASTAGNÈ, Regina. “Renovação e permanência: o conto brasileiro da última década”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 11. Brasília, janeiro/fevereiro de 2001, pp. 3-17.

DANTAS, Vinicius & SIMON, Iumna Maria. “Poesia ruim, sociedade pior”. In *Novos. Estudos CEBRAP*, n. 12, junho de 1985.

DESCARTES, René. *Obra escolhida*. Introdução: Gilles-Gaston Granger. Prefácio e notas: Gérard Lebrun. Trad.: J. Ginsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973.

DIEL, Paul. *O simbolismo na mitologia grega*. Trad. Roberto Cacuro e Marcos Martinho dos Santos. São Paulo: Attar, 1991.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Trad. Alberto Guzik e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

_____. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

FANTE, John. *Pergunte ao pó*. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

FARINACCIO, Pascoal. *A questão da representação e o romance brasileiro contemporâneo*. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2004.

FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália - Alegoria, Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FERRARA, Lucrécia D’Aléssio. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

FILIPOVIC, Elena (et al.). *Marcel Duchamp: uma obra que não é uma obra “de arte”*. Trad. Gênese Andrade (et. al.). São Paulo: MAM-SP, 2008.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

- FREUD, Sigmund. *O caso de Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos* (1911-1913). Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. *Uma neurose infantil e outros trabalhos* (1917-1918). São Paulo: Imago, 1996.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Realizações, 2014.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Desconversa (ensaios críticos)*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- GASPARI, Elio. *A ditadura acabada*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.
- _____. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. *Três mulheres de três PPPês*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- HALL, Calvin S.; NORDBY, Vernon J. *Introdução à psicologia junguiana*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1993.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.
- _____. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.
- HOMEM, Wagner. *Histórias de canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. *Uma teoria da paródia*. Trad. Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- ITAMAR Assumpção: príncipe negro da música. *Jornal Nicolau*, Curitiba, jul. 1989, pp. 4-7.
- JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Trad. Maria Elisa Cevalco, Marcos de Paula Soares. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.
- _____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2000.
- JAROUCHE, Mamede Mustafá (trad.). *Livro das mil e uma noites - Antologia*. São Paulo: Globo, 2012.
- JUNG, Carl G. et al. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.
- LIMA, Carlos Augusto. “Vazios culturais versus alternativas da cultura e as estratégias da poesia de Cacaso”. In *Revista Sinais Sociais*, Rio de Janeiro, v.8 n. 22, p. 87-113, maio-ago. 2013.
- LIMA, Lezama. *Paradiso*. Trad. Josely Biscaia Vianna Baptista. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.
- LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LUCAS, Fábio. *O caráter social da ficção do Brasil*. São Paulo: Ática, 1985.

LUKÁCS, Gyorgy. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

MACHADO, Janete Gaspar. *Constantes ficcionais em romances dos anos 70*. Florianópolis: Ed. UFSC, 1981.

MANN, Thomas. *Morte em Veneza*. Trad. Eloísa Ferreira Araújo Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

MARQUES, Ivan. “Herói fracassado: Mário de Andrade e a representação do intelectual”. In *Teresa – Revista de Literatura Brasileira* [16]; São Paulo, 2015, pp. 55-74.

_____. *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

MARQUES FILHO, José Virgínio. *Orgia de exceção: um esboço do projeto literário de Reinaldo Moraes*. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras e Ciências Humanas: Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política: livro I: o processo de produção do capital*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2017.

MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.

MELO NETO, João Cabral. *Poesias completas (1940 - 1965)*. Rio de Janeiro: Ed. Sabiá, 1968.

MENDES, Chirley Ferreira. *Uma vitrine do Brasil: telenovelas brasileiras entre estudantes africanos*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, 2012.

MENDES, Cleise Furtado. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva / Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2008.

MICCOLIS, Leila. *Do poder ao poder*. Porto Alegre: Editora Tchê!, 1987.

MINK, Janis. *Duchamp*. Trad.: Zita Moraes. Colônia (Alemanha): Taschen, 1994.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1995.

MORAES, Eliane Robert. “Topografia do risco: o erotismo literário no Brasil contemporâneo”. *Cadernos Pagu*, dez. 2008, n. 31, pp. 399-418.

MORAES, Reinaldo. *Tanto Faz & Abacaxi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MORETTI, Franco (org.). *O Romance, 1: A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. *Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias*. Trad. Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

NUERNBERGER, Renan. *Inquietudo: uma poética possível no Brasil dos anos 1970*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatua Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - FFLCH/USP, São Paulo, 2014.

OITICICA, Hélio; BRAGA, Paula. São Paulo: Folha de São Paulo/Instituto Itaú Cultural, 2013.

OLIVEIRA, Flávia Simões de Oliveira. *O Dinheiro é o lobo do homem: um estudo desta mola mestra da economia libidinal*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Programa de estudos pós-graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

Opiniões: Revista dos alunos de Literatura Brasileira / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas - v. 5, n. 6/7 (2015) - São Paulo: FFLCH: USP, 2015.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PAES, José Paulo. *A aventura literária: ensaio sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PAULA, José Agrippino de. *PanAmérica*. São Paulo: Max Limonad, 1988.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *Signos em rotação*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

PEREIRA, Rubens Alves. “Sertão - Sevilha: João Cabral e outros auto-retratos”. In *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002.

PEREIRA, Terezinha Maria Scher. “Ficção no Brasil dos anos oitenta: um certo romance ressurgiu”. In *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 10, n. 1, n. 2, pp. 129-140, jan/jun, jul/dez 2006.

PERLONGHER, Nestor (org.). *Caribe transplatino: poesia neobarroca cubana e rioplatense*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1991.

PIGNATARI, Décio. *Cultura pós-nacionalista*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998.

_____. *Informação, linguagem, comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1982.

_____. *Semiótica da arte e da arquitetura*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1981.

_____. *Semiótica & Literatura. Icônico e Verbal. Oriente e Ocidente*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

PRETI, Dino. *A gíria e outros temas*. São Paulo: T. A. Queiroz/Ed. Univ. de São Paulo, 1984.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1984.

_____. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Ática, 1992.

REIS, Eloésio Paulo dos. "Loucura e Literatura: esboço de um mapa". In *Trem de Letras*. Minas Gerais: UNIFAL, v. 1, n. 1, 2012, pp. 196-211.

RENNÓ, Carlos. De canção e poesia: Dezesesseis tópicos para discutir a relação entre duas artes que há dois milênios não se afastam uma da outra na cultura ocidental. *Folha de S. Paulo*, 27 out. 1993, Caderno Mais!, p. 6.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Trad. Angela Bergamini et alli. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SÁ REGO, Enylton José de. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SAIS, Lilian Amadei. "Vestes que falam: a tecelagem e as personagens femininas dos poemas homéricos". *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, n. 15, p. 7-19, 2015.

SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SANT'ANNA, Sérgio. *Um romance de geração: teatro ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SARTRE, Jean Paul. *Que é a literatura?*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ed. Ática, 2004.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHWARCZ, Lilian Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Trad.: Carlos Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. "Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)". In *Novos Estudos Cebrap*, n. 26, São Paulo, mar. 1990.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

SÜSSEKIND, Flora. "Escalas e ventríloquos". In *Folha de São Paulo, Mais!*, 23 de julho de 2000.

_____. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

_____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

_____. *Tal Brasil, qual romance?*. Rio de Janeiro: Edições Achiamé, 1984.

TELES, Gilberto Mendonça. “A poesia brasileira hoje”. In *Seminários de Literatura Brasileira - Ensaios*. Florianópolis: Ed. UFRJ/Bienal Nestlé de Literatura, 1990, pp. 53-83.

TOLEDO, Paulo César de. *Catatau: um “romance de protesto” barroco e carnavalizado*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Moysés Baumstein. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969.

URBANO, Hudinilson. *A frase na boca do povo*. São Paulo: Contexto, 2011.

_____. *Dicionário de expressões idiomáticas e ditos populares: desatando nós*. São Paulo: Cortez, 2018.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.

WISNIK, José Miguel. “Machado maxixe: o caso Pestana”. In *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, nº 4-5; São Paulo, pp. 13-79, 2004.

_____. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1989.

ZILBERMAN, Regina. “Brasil: cultura e literatura nos anos 80”. In *Organon*. nº 17. Porto Alegre: Instituto e Letras-UFRGS, 1991, pp. 93-104.