

AGORA É QUE SÃO ELAS: A NARRATIVA INTERARTES DE PAULO LEMINSKI

Cláudio José de Almeida Mello*

“The rule of musicians is to express oneself with honesty, emotion and mind. The spirit of Jazz is independence, freedom and improvisation. Tradition and innovation represent, through improvisation, vital and complementary power into the Jazz World...”

Zuza Homem de Mello – Free Jazz Festival Pamphlet, 1994

Quase que somente conhecido como poeta, Paulo Leminski (1944-1989), foi também músico, compositor, tradutor e ensaísta, um “bandido que sabia latim”, avesso à mesmice cultural de uma terra provinciana, como ele mesmo apontou em relação a Curitiba, onde viveu e morreu. Talvez por essas atividades, somadas a uma disposição voraz pelo conhecimento e pela cultura, sua obra é marcada pelo pluralismo, por uma visão aberta da linguagem mais do que um simples instrumento, um *medium* que forma, transforma e deforma (e que é) a própria realidade. Assim, temos em Leminski a recusa irreverente aos limites impostos pela tradição conservadora e pela academia, geralmente abandonando a distinção de gêneros, e, às vezes, de artes.

É o que acontece com *Agora é que são elas*, romance que se poderia chamar de “prosa poética musical”, pois nele a literatura aparece dissolvida com a música. A obra tem um prólogo, que traz uma instrução nesse sentido: “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” (Leminski, 1999, p. 5). É como se a leitura acontecesse durante uma performance musical, o que altera a recepção dessa obra *mixed-*

* Doutorando em Letras pela Unesp-Assis. Rua Pernambuco, 601, ap. 33, Londrina-PR. E-mail: hidalgo@uel.br.

media. Pós-moderna, a obra põe em risco a integridade da forma mesclando não só gêneros, mas também artes.

Esta análise pretende mostrar que o jazz é usado na criação dessa obra não só tematicamente, mas como parâmetro para a sua composição, havendo uma *homologia estrutural* entre o romance e o jazz, em geral, e as canções que aparecem na obra (além das duas citadas, há também *Until the real thing comes along*, também cantada por Ella), em particular. Esse casamento interartes desmascara a realidade aparente – lógica, racional e desumanizada –, mostrando que é possível uma outra realidade não normatizada em que exista uma essência humana. Mais do que tematicamente, o romance trabalha essa desconstrução (do mundo) na própria *estrutura* da obra e da linguagem, tal como no jazz.

O recorte feito para demonstrar essa homologia situa-se em pontos essenciais para a compreensão desse fenômeno crítico e autocrítico, os quais compõem os tópicos deste trabalho: as *colagens*, que são um processo surrealista de desautomatização da realidade; a *desconstrução temporal*, mostrando que a própria organização do tempo é um constructo da racionalidade humana, portanto passível de questionamento; a dessacralização dos *momentos de tensão* como desmascaramento da realidade aparente; e a aceitação da *contradição* em oposição à verdade absoluta. Tudo isso revela uma visão de mundo, incorporada na própria estética da obra, que rejeita as normas impostas para a vida humana.

COLAGENS

O enredo do romance é o seguinte: o narrador-personagem, cujo nome não é mencionado, está em uma festa (à noite), e conhece uma moça chamada Norma. Não fica claro se esta é a mesma Norma que torna-se sua namorada e é filha, pasme-se, do lingüista

Vladimir Propp, autor de um sistema de análise do conto maravilhoso, sistema este que quer utilizar na análise do narrador, pois Propp é seu analista, confundindo-se na narrativa com o pai da psicanálise, Sigmund Freud. O narrador sai dessa festa, mas resolve voltar. Encontra a casa, mas o mordomo, que também estava na festa, informa que ali não tinha tido festa ainda, pois a data da mesma seria na noite seguinte. Como estava chovendo, o narrador aceita a oferta de pouso do criado (durante a noite ele tem sonhos, que se confundem com a realidade). A ação, absolutamente confusa, desenrola-se nessa festa, que muitas vezes parece estar apenas na mente do narrador, enquanto acontece uma guerra interplanetária, em que a Terra, mais especificamente o próprio narrador, é o próximo alvo. O narrador conhece então na festa uma menina também chamada Norma, pivô da guerra. Sem entender o que acontece na festa, ele presencia o assassinato daquela primeira Norma em um ritual, o que acontece na sexta-feira de cada mês, já que ela sempre renasce, em seguida.

Como pode-se perceber, o enredo é fragmentário – não segue a lei da causalidade, portanto sem uma seqüência linear. Construída com capítulos e subcapítulos bastante curtos – nas 163 páginas são 31 capítulos que também se subdividem –, a narrativa justapõe fragmentos desconexos, desconstruindo a percepção normatizada do mundo, dando à obra uma marca surrealista.

O processo de colagem envolve outro sistema sógnico, a música. Já no prólogo há uma instrução para a leitura da obra que amalgama literatura e música: a criação e a recepção de uma está atrelada à outra. Além disso, o (novo) termo cria um gênero prosaico-poético-musical – o *romance-fuga*. Assim, a análise dessa obra literária é iluminada pela aproximação com o jazz, forma musical das canções citadas.

O jazz é uma música de origem popular norte-americana, cujas raízes são os *negro spirituals*, o *rag time*, o *boogie woogie* e o *blues*. Essas formas foram criadas por negros

escravos no *underground* da sociedade, em grande parte desvinculadas da música européia. Após a libertação dos escravos (1863), esse povo analfabeto não conseguia boa colocação no mercado de trabalho; os que se reuniam em grupos musicais não sabiam ler nem textos escritos nem música, nem sequer conheciam a teoria musical. Como não existiam partituras das músicas que tocavam, imperavam a tradição oral, a improvisação livre, a criação espontânea, se bem que a partir de um conhecimento adquirido.

Nesse sentido desvinculado da música ocidental européia, esta sim criada sob fortes normas, o jazz possui um processo de colagem chamado de *takes*: fragmentos que se justapõem, muitas vezes improvisadamente. Conforme Julio Cortazar (*apud* Arrigucci, 1995), os *takes* diferem-se do ensaio musical por não serem uma música que avança para o futuro, buscando a perfeição; eles são um tipo de música fragmentada, interrompendo-se para recomeçar: nesse sentido são inacabados, em sua criação está sua própria crítica. Na estrutura da linguagem dos *takes* está a busca pelo novo, busca que atesta a autoconsciência de sua precariedade, e é, portanto, tão crítica quanto autocrítica. Conforme Arrigucci (1995, p. 41), “Pela invenção, a linguagem do jazz funde aspectos díspares, combina elementos heterogêneos, concilia o aparentemente inconciliável, explorando a porosidade do espaço, rompendo a crosta da aparência em que se detém a percepção amortecida pelo hábito”.

Como se vê, há um processo de desconstrução surrealista da realidade sensível homólogo no romance de Leminski e no jazz. No romance, além do enredo fragmentário que revela o caos – a falta de lógica do mundo empírico –, o narrador transmite o tempo todo o desejo de “[...] mandar Norma, todas as normas, pelos ares [...]” (Leminski, 1999, p. 119). Para ele, a lógica morreu, pois ela é simples estrutura, não vida (p. 140, 153).

É isso o que acontece no jazz, “[...] essa música que, como se viu, se submete à autocrítica constante nos *takes* inventivos, contém uma carga demolidora, capaz de quebrar a

rotina, a mesmice, de rebentar o ramerrão asfíxiante que envolve a média burguesia [...]” (Arrigucci Jr., 1995, p. 42). De uma maneira geral – tanto no jazz como em *Agora é que são elas* – o processo de colagem implode as aparências, na medida em que opera uma desrealização da realidade aparente construída pelo homem, portanto histórica, datada, relativa, mas apresentada como absoluta.

DESTRUTURAÇÃO TEMPORAL

Outro elemento identificável nas estruturas de *Agora é que são elas* e do jazz é a desconstrução da linearidade temporal. No primeiro, isso se dá pelo rompimento da sequência do enredo. Em muitas partes, intui-se que as ações estão “fora de ordem”, de tal modo que o tempo – plano essencial para a composição literária – tem a sua importância não diminuída, mas certamente problematizada. No romance, o tempo e as ações são “desrealizados”: “– Eu acabo de sair da festa. Mas voltei. [...] – Mas, senhor, a festa vai ser *amanhã à noite*. (Leminski, 1999, p. 23)

No jazz, essa relativização da importância da linearidade temporal se dá pelo uso dos *takes*, que criam, em vez de uma sequência, algo como uma espiral: não há uma linha evolutiva em que os motivos vão se desenvolvendo, mas uma variação sobre um mesmo tema. Os improvisos tão característicos do jazz corroboram para a ruptura temporal, tendo em vista que em qualquer momento pode aparecer uma tênue alusão a uma melodia antes apresentada, para imediatamente abandoná-la em prol de outra sugestão que pode ter aparecido antes ou depois da primeira: isso não tem importância, a sequência linear é irrelevante.

É o que acontece na interpretação de *Watch what happens*: confrontando-a com a partitura da música, que vem acompanhada da letra (Gimbel & LeGrand, 1996): percebe-se

que Ella começa a cantar a música pelo meio, para depois iniciar a letra “correta” – ao menos era a esperada, tanto que quando ela chega no início da letra original a platéia ri, admirando a invenção dela. Esse desvio é um *take*, uma improvisação, pois não existe desta maneira na música original. Esse trecho, na letra da partitura vem assim: “Cold, no I won’t believe your heart is cold / maybe just afraid to be broken again”; porém, Fitzgerald canta: “Cold, No I won’t believe your heart is cold / maybe not too warm from a lonely night”.

MOMENTOS DE TENSÃO

O romance de Leminski é marcado pela dessacralização das normas, inclusive das normas literárias; por isso o largo uso da paródia. Percebe-se o seguinte procedimento: as ações são narradas com uma certa seriedade, mas nos momentos de tensão, de desfecho, acontece uma subversão, o que vem romper com a causalidade da literatura “séria”, como acontece no casamento do narrador com Norma (a da festa).

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

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

- Eu tenho, reverendo! Essa mulher é uma vagabunda! [...]

- Ela cobra um absurdo pra chupar um pau! [...]

- Esse cara é viado! - A mãe dele está na zona! [...]

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. (Leminski, 1999, p. 108-9)

Ou seja, não é possível enquadrar (enformar) o enredo, pois o clímax é carnavalizado.

A quebra do momento de tensão análoga a essa, existente no jazz, presente em todas as manifestações musicais que lhe deram origem, é operada pelo processo da *sincopação*, em que os acentos se antecipam, se atrasam ou se suspendem. Esse processo, também presente

nas outras músicas citadas em *Agora é que são elas*, é a base da belíssima *Until the real thing comes along*, executada apenas pela voz de Ella e pelo piano de Ellis Larkins. Como não há nenhum instrumento de percussão marcando os tempos fortes, tem-se a impressão de que a melodia está flutuando, pois o piano de Larkins dá uma leve sustentação rítmica, carregada de improvisos, enquanto Fitzgerald constrói frases sincopadas, como acontece na primeira vez que ela canta o título da música (quarto verso). Isso contrasta com a grande música erudita ou clássica de origem européia, que tem uma marcação intermitente, aplicada de uma maneira regular.

Esse processo de sincopação é inerente ao jazz. Em pesquisa realizada com alguns dos maiores do jazz (dentre eles o Oliver Creole Jazz, o Hot Five de Armstrong, o Red Hot Peppers de Morton, o Quinteto de Charlie Parker), James L. Collier (1995) apurou que o jazz não pode ser colocado dentro de um esquema rítmico fixo, pois os músicos alteram seu andamento, muitas vezes imperceptivelmente para os ouvintes, e talvez inconscientemente, com propósitos musicais. Isso mostra que a dessacralização dos momentos de tensão faz parte da estrutura do jazz.

CONTRADIÇÃO

Agora é que são elas é uma obra construída sob a ótica da contradição, que faz parte da concepção da obra, da sua estrutura de composição, o que também pode ser iluminado pela comparação com o jazz, já que na estrutura deste a contradição também é essencial.

O jazz é uma música voltada para si mesma; construído um parâmetro tonal ou melódico inicial, os músicos passam a desconstruí-lo com variações improvisadas, substituindo-o por um novo parâmetro que, entretanto, também é provisório, haja vista esse constante retorno. Em *A house is not a home*, aproximadamente no meio da música,

Fitzgerald faz isso quando canta os seguintes versos: “When I climb the stairs and turn the key, oh please / Be there still in love with me”. Aqui ela foge totalmente não só do esquema melódico, como também do rítmico – representando, pois, uma variação da estrutura que vinha sendo seguida –, para em seguida voltar ao esquema anterior.

Dessa maneira, o *fazer musical* – construído em um esquema rítmico que já é baseado no contraponto, que foge à regularidade das normas – chama a atenção para si, para a estrutura da própria composição, passando, portanto, a ser tema. Há uma contradição essencial aí: esse projeto de construção, assim concebido, é um projeto de (auto) destruição. Conforme Arrigucci (1995, p. 42) observou em análise da relação entre o jazz e a poética de Cortázar, “Ao atingir o ápice da invenção, a linguagem musical [do jazz] atinge também o ponto extremo do risco, à margem do abismo, uma fulguração instantânea, ameaçada pela dissolução no caos, num equilíbrio precário, o ponto mais próximo do absoluto a que aspira”.

Uma parte que exemplifica esse ápice da invenção é o final de *A house is not a home*, em que Fitzgerald faz uma colagem – totalmente fora da estrutura melódica, harmônica e rítmica, um *take*, enfim –, um solo de *blues* (“[...] Without a man, a man, a man [...]”), como se fosse um instrumento de sopro, tão comuns no jazz, como os dois últimos versos (“[...] A house is not a home / Without a man”).

Outra contradição unindo música e literatura vem do prólogo, que classifica *Agora é que são elas* como uma obra *multimedia*, interartes: um “romance-fuga”. Aqui, mais uma vez, ele dessacraliza a literatura, pois, paradoxalmente, coloca par e par um gênero literário (romance) cuja característica formal é ser inacabado e uma forma musical (fuga) cuja característica é ser ordenada, como se vê na definição de fuga, uma “Forma de escrita contrapontística imitativa e disciplinada” (Martins, Isaacs, 1985, p. 139).

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

Ainda no amalgamento das duas artes, no romance há uma personagem que canta as citadas músicas: “Norma cantava. E então vi Norma. Vi no sentido mais pleno de ver. Ver como quem nasce, como quem goza e morre” (Leminski, 1999, p. 32). Todavia, as instruções do prólogo são claras: as músicas “Devem ser imaginadas na voz de Ella Fitzgerald[...]” (Leminski, 1999, p. 5). Ou seja, Norma é Ella, o que é um absurdo, pois Fitzgerald é uma *jazzwoman*, aquela que com suas “[...] insuperáveis performances” executou as músicas. A execução no jazz tem um papel importantíssimo por causa do improviso, da inspiração e da emoção do momento, que obviamente fogem a normas. Fruto dessa contradição, surgem os momentos de êxtase em que o narrador transporta-se para outra dimensão, irracional: “Quando consegui sair do quarto, desci uma escada e desaguei no grande salão, o salão da festa passada, *a que não houve*, o salão da festa que vai haver, e, que, provavelmente, quem sabe (Leminski, 1999, p. 31).

Agora é que são elas é um desses romances situados no pós-modernismo, na acepção de Linda Hutcheon (1991, p. 19): “[...] um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia [...]” – fenômeno presente nas diversas artes. Ignorando a distinção entre estas – imbricando música e literatura –, a obra do poeta curitibano brinca com o mito da instituição Literatura, radicaliza o processo de renovação do gênero romance, sempre inacabado substituindo a seriedade da Literatura pelo humor e pela linguagem vulgar. Uma possibilidade, enfim, que pode não fazer sentido. “E daí?, fazer

sentido não é tudo na vida, já dizia minha tia” (Leminski, 1999, p. 139). Como no jazz: a aceitação da ambigüidade criada pela improvisação, pela variação sobre um tema, provoca a aceitação de outras possibilidades, a relativização, não a verdade única.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É no bojo dessas considerações estéticas que situamos a temática de *Agora é que são elas*: para falar da vida, para tocar a essência da relação entre os homens, o escritor não pode seguir as normas desse sistema contra o qual ele quer lutar: é preciso rompê-las, pois a vida não existe dentro de uma estrutura pré-estabelecida, tal como o personagem Propp a concebe. A fim de questionar a percepção automatizada do mundo é preciso que a desordenação da obra literária esteja na sua *forma*, e não só tematicamente. Assim, a homologia estrutural verificada entre *Agora é que são elas* e o jazz é uma via de mão dupla, já que ilumina a estrutura profunda do romance, sua significação, ao mesmo tempo em que leva ao entendimento da relevância dos improvisos de jazz, da fuga a esquemas rítmicos rígidos, das variações sem causalidade, como procedimentos de subversão da lógica, substituindo a razão pela intuição e emoção: “Visto como linguagem de busca e rebelião, o jazz adquire uma função desautomatizadora da percepção do mundo e, nessa medida, transforma-se num instrumento de indagação metafísica. Quebrando os hábitos perceptivos, desmascara o mundo, revela o real” (Arrigucci Jr., 1995, p. 42), tal como acontece na obra de Leminski, ou seja, o jazz funciona para o narrador como o romance (e o jazz) pode funcionar para o leitor: uma purificação, uma forma de ilusão que desmascara a realidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião enalacrado*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- COLLIER, James L. *Jazz: a autêntica música americana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LEMINSKI, Paulo. *Agora é que são elas*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- MARTIN, E., ISAACS, A. (Org.). *Dicionário de música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ODERIGO, N. R. Ortiz. *Historia del jazz*. 3. ed. Buenos Aires: Ricordi, 1980.