

A primeira e as outras leituras de *Agora é que são elas*

The first and other readings of *Agora é que são elas*

Cláudio Mello*

* Doutorando em Letras pela UNESP-Assis-SP.
e-mail: <claudiomello@sercomtel.com.br>

Resumo

Este texto faz uma análise crítica de *Agora é que são elas*, romance de Paulo Leminski publicado em 1984, cuja escolha justifica-se pela sua má recepção por uma parte da crítica literária, que a apontou como uma obra desprovida de valor artístico, o que nos causou estranheza, haja vista Leminski ser considerado um escritor de vanguarda – portanto, atento para as questões estéticas de seu tempo. Esta análise tem por objetivo mostrar que *Agora é que são elas* é uma obra consistente, cujo cerne são importantes reflexões sobre o gênero romance frente à pós-modernidade, problematizando, pois, questões sobre a teoria da narrativa que emergem no século XX, sobretudo quanto à intertextualidade, alçada ao plano da temática na narrativa em pauta.

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

Abstract

This paper aimed at providing the reader with a critical analysis of Agora é que são elas, Paulo Leminski's novel published in 1984. Such work was chosen due to its bad reception by the critics that classified it as an artistic-worthless work, fact that impressed us, once Leminski has been considered a writer in the vanguard of literature. The purpose of this analysis is to show that Agora é que são elas is a consistent work whose core is focused on important reflections on the novel in the post-modernism, questioning about the theory of narrative in the 20th century, especially the intertextuality issue.

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

1 Introdução

Agora é que são elas, narrativa de Paulo Leminski publicada em 1984, é um dos melhores exemplos da plurissignificação inerente às grandes obras literárias. Cada vez que a lemos, temos uma nova perspectiva; quanto mais aprendemos, enxergamos coisas antes insuspeitas. E digo um dos melhores exemplos em vista da má recepção dessa obra, predominante até agora, 17 anos depois, salvo um ou outro que saiu em sua defesa.

É verdade que ela ainda não tinha sido bem estudada até então. Esse foi o motivo por eu tê-la escolhido para objeto de estudo em minha dissertação de mestrado (MELLO, 2001), defendida na Unesp de Assis-SP, da qual extraio um dos aspectos que avalizam o valor do romance de Leminski.

Trata-se de reflexões sobre o gênero romance. Isso mesmo. *Agora é que são elas* é um romance que aborda a questão da possibilidade de se escrever um romance, em pleno século XX. Daí uma das dificuldades em lê-lo, pois, numa primeira leitura, digamos, superficial, a impressão que se tem é de uma obra fácil, “gozada”, apenas divertida, sem maiores pretensões, uma “porra-louquice” do Paulo Leminski. Isso porque - prometo que não vou contar a história, mesmo porque não há história

a ser contada – o que acontece no livro é um verdadeiro caos. Muito sexo, orgias, ações sem sentido que às vezes se anulam, frases soltas, enredo fragmentado, personagem que troca de nome sem explicações, enfim, o caos, como na cena seguinte:

Quando cheguei no salão, o pau comia. Ainda deu tempo de ver um garçom descendo a bandeja de salgadinhos na cabeça careca de um senhor que segurava pelo pescoço o meio palmo de língua de um rapazinho que esperneava como um frango. Pendurado no lustre, o dono da casa se balançava até cair num bolo de gente, dando porradas e pontapés. As damas presentes lançavam altos brados, como as fêmeas dos babuínos, quando o bando é atacado pelo leopardo, no meio de uma tempestade. Choviam copos, pratos, vasos, pedaços de bolo, pastéis, perucas, sapatos, dentaduras, cigarreiras de prata, isqueiros, relógios, colares de pérola cruzavam os ares como boleadeiras, todos os insultos e pragas tinham saído de dentro do inferno daquelas almas penadas. Já entrei dando cacete. Depois de uma rasteira num desabusado que avançava para mim, empurrei uns dois, acertei um direto em cima do olho de um outro, e chutei a cara daquele paciente do professor Propp que gritava sempre:

— Eu digo a palavra! Eu digo a palavra! [...]

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.

(LEMINSKI, 1984, p. 60-1).

Deixando essa primeira leitura, convido o leitor deste texto a mergulhar em um plano mais denso, eminentemente teórico, no qual procurarei dar um embasamento à dimensão ideológica da opção estética presente em *Agora é que são elas*, marcada pela intertextualidade auto-reflexiva, um tipo de diálogo com a tradição que explicita esse diálogo. Para que não nos percamos, explico o caminho: iniciaremos por algumas considerações sobre o gênero romance; em seguida, refletiremos sobre a questão da representação na literatura; e chegaremos ao estágio do romance do qual *Agora é que são elas* faz parte, o pós-modernismo.

2 As Transformações na Forma do Romance

Partiremos de uma fala do próprio Leminski:

Agora é que são elas é uma brincadeira com a mentira de escrever um romance redondo hoje. Essa visão redonda do século XX acabou. O romance não é um ícone do século XX. Os grandes romancistas do século XX nasceram no século XIX. Kafka, Thomas Mann, Joyce fizeram a cabeça um pouco antes da Primeira Guerra Mundial. Seu universo era do século XIX. Escritores com a cabeça feita no século XX não são capazes de escrever um romance. São produtores de mensagens do século XX. O romance não é mais possível. *Agora é que são elas* é um romance sobre a minha impossibilidade de escrever um romance. (LEMINSKI, apud SCHNAIDERMAN, 1999, p. 248-9)

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

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

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

Para Lukács, o gênero épico representado pela epopéia é superior ao romance, que surge no período

do capitalismo. Lucien Goldmann avaliza esta tese justificando que, no período capitalista, o indivíduo reificado some, e o próprio romance também, pois, se não pode existir um homem provido de essência por causa da materialidade imperante nesse sistema, também não pode existir um personagem que o represente; sem personagem, não há romance. Para Lukács, esse gênero é problemático porque, trabalhando com elementos desprovidos de substância humana, não pode mais criar um universo que comunique uma experiência humana.

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

Nessa direção, está também a opinião de Bakhtin (1941), para quem o romance é um gênero inacabado que se constrói em constante mutação no presente, uma época que

se caracteriza pela complexidade e pela extensão insólitas de nosso mundo, pelo extraordinário crescimento das exigências, pela lucidez e pelo espírito crítico. (BAKHTIN, 1998, p. 428).

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

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

A dualidade sobre a qual vínhamos falando torna-se, paulatinamente, o elemento fundamental da estrutura do romance, e é justamente essa transformação que leva Lukács a antever o seu fim. No romance, expressão da sociedade burguesa, não há relações normais com o sistema objetivo do mundo; sua esfera de representação se fecha cada vez mais; o valor que impera nessa

sociedade moderna é o individualismo, não a coletividade. Fehér concorda que a dualidade entre o Eu e o mundo externo é consequência do caráter público excluído do romance, mas discorda que isto seja o seu fracasso; para ele, o romance não perdeu a esfera temática, mas sim, seu herói precisa de um *meio artificial*, que não existia na epopéia, já que lá tudo era natural.

Agora é que são elas aborda essa questão da representação do romance por meio de alguns elementos formais, vistos naquela primeira leitura do romance como uma simples “bagunça”: o tempo que se dilui em uma dimensão não linear, as ações que ocorrem e depois se anulam, o espaço que é hostil e parece não existir e, sobretudo, um discurso que faz questão de explicitar as condições de sua enunciação, revelando a sua precariedade.

Bati de novo. E de novo. Até que ouvi aquela voz maravilhosa de um trinco se abrindo numa porta que você quer abrir.

O velho criado pôs a cabeça na fresta da porta entreaberta.

— Está perdido, cavalheiro?

— Não lembra de mim? Acabo de sair daqui.

— Perdão, senhor?

— Eu acabo de sair da festa. Mas voltei.

— Que festa?

— A festa que estava havendo aí quando eu saí.

— Mas, senhor, a festa vai ser *amanhã à noite*. (LEMINSKI, 1984, p. 23)

O narrador é um ícone da dualidade entre o homem e o mundo externo, da situação caótica em que o homem se encontra, e precisa, pois, de uma estrutura artificial para mover-se na vida, sempre às voltas com as normas, que lhe são estranhas.

— O narrador é um fantasma, ele mal-assombra as histórias, elas poderiam passar muito bem sem ele. Elas, as histórias. Elas, palavras. Elas, as estrelas. Elas, quem?

Para Propp, as histórias se faziam sozinhas, por geração espontânea, gracinha, sem precisar de intervenção humana. Chego a desconfiar que imaginasse, que existissem, platonicamente, num universo anterior, maior e superior ao nosso. E que se materializavam, seres gasosos dos pantanais da Canópus. (LEMINSKI, 1984, p. 96).

Essa temática teórica aflora por essas opções estéticas e também pelo uso das funções do personagem Vladimir Propp (que o narrador segue, mas, paradoxalmente rejeita, ao mesmo tempo) que parecem estar construindo o romance no presente da enunciação, uma vez que elas sugerem estar determinando o curso da narrativa no momento mesmo de sua criação, o que problematiza a questão da representação no romance – paradoxalmente, por meio de um romance. Conforme Boris Schnaiderman (1999, p. 249),

Pode parecer uma *boutade*, um gosto pelos paradoxos brilhantes, mas não é. A entrevista [de Leminski] confirma algo que ele repetia desde muito tempo. Essa morte do romance, tão cantada a partir da década de 20 pelo menos, era uma atitude que vinha dos fins do

século anterior e se encontra em alguns dos grandes autores da época, desde Tolstói e Valéry até José Martí e Euclides da Cunha, mas ela parece não se sustentar diante de uma série de escritores, como Guimarães Rosa, Lezama Lima, William Faulkner, Italo Calvino. Seriam todos eles continuadores do século XIX na ficção? Não me parece. Acho muito mais acertada a visão de Bakhtin, que encara o romance como um gênero dinâmico, um gênero maleável e protéico, que reaparece sempre em formas novas.

3 A Questão da Representação

Em seu famoso ensaio “Narrar ou descrever?”, Lukács (1968, p. 80) diz que a estética é criada em função da concepção da sociedade e sua evolução na história, e que a mediação das relações sociais é uma condição para que um texto narrativo tenha verdadeiro valor como poesia épica: “Todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social” (LUKÁCS, 1968, p. 57). O autor deve revelar na vida recriada – na diegese – a essência da práxis humana; iluminando por seleção os pontos culminantes, possibilita ao leitor um conhecimento além da superfície. “A narração distingue e ordena”. Assim, “a onisciência do autor dá segurança ao leitor e permite que este se instale familiarmente no mundo da poesia” (LUKÁCS, 1968, p. 66-68). Para ele, todos os recursos utilizados no romance devem estar ligados ao entrecho, que somente adquire valor se as ações, as relações entre as coisas, os problemas e as personagens levarem ao aprofundamento de um conhecimento que revele a essência da práxis social. Portanto, Lukács concebe a literatura como uma função tanto mais libertadora, revolucionária, quanto mais ela leva o leitor a um conhecimento da realidade que desperta nele o desejo de transformá-la (LUKÁCS, 1968, p. 89).

O problema é: qual realidade?

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

As vanguardas literárias optam pela fragmentação dos elementos estruturais da narrativa por não acreditarem mais na capacidade do romance tradicional de, segundo Lígia Chiappini M. Leite (1985, p. 77-78), “representar uma realidade cada vez menos inteligível, fragmentada e caótica, cujos caminhos de transformação ninguém acredita vislumbrar suficientemente para apontá-los a leitor algum”.

Em *Notas de literatura* (1973) e *Teoria estética* (1970), Theodor Adorno diz que o verdadeiro impulso do romance é decifrar o enigma da vida externa – o conflito entre o indivíduo e a coletividade, entre o homem vivo e suas relações petrificadas. Quanto mais esses conflitos e a alienação universal se acentuam, mais o intento do romance se transforma no esforço para revelar a essência, que aparece cada vez mais estranha e coberta de convenções. Para Adorno, o artista só

consegue transmitir a essência da práxis social se ele se desvencilhar dessas convenções, onde tudo já foi reificado pela indústria cultural. Assim, somente por meio do *Novo*, que só pode ser conseguido pelo experimentalismo, o artista encontrará meios de transmitir a essência ao leitor, no caso da literatura.

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

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

4 Tradição, Vanguardas e Pós-modernismo

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

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

Quanto à teoria adorniana, segundo a qual o único desafio só é possível pelas vanguardas, Hutcheon (1981, p. 261-2) acha que ela pressupõe um afastamento da vida para a criação de uma arte elevada, ao passo que o pós-modernismo mistura arte e vida, utiliza (até) a cultura de massa de forma subvertida, elimina as barreiras. Em *Agora é que são elas* isso aparece ironizado, pois, para Propp, personagem do romance, “A vida é subliterate, meu filho” (LEMINSKI, 1984, p. 160).

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

cuidado com a literatura
CUIDADO COM A LITERATURA

LITERATURA A DEZ MS
PAREM

ATENÇÃO
CURVA VERBAL MAIS ADIANTE

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

30 KMS
PARA VIDA

Pensando *Agora é que são elas* como gênero, à luz do que discutimos aqui acerca da teoria do romance, o leitor já deve ter percebido estarmos diante de uma obra que precisa ser vista a partir de um viés filosófico para não ficar naquela primeira leitura despreziosamente divertida, na medida em que ela se revela uma desmistificação dos nossos processos cotidianos de estruturação do caos e de atribuição de sentido a esse caos; sua ação questiona qualquer autoridade totalizante, liberando o leitor das convenções, como é próprio da ficção pós-moderna, que

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

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

eroticamente, Norminha auto-emola-se com fogo e Norma Propp, depois de fecundada, desaparece), e o narrador quer o inferno, onde as convenções (normas) são suspensas, depois de serem instituídas.

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

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

Largamente utilizada em *Agora é que são elas*, a forma preferida pelo pós-modernismo para fermentar essa reflexão essencialmente política é a paródia,

que provoca, de forma paradoxal, uma confrontação direta com o problema da relação do estético com o mundo de significação exterior a si mesmo, com um mundo discursivo de sistemas semânticos socialmente definidos (o passado e o presente) – em outras palavras, com o político e o histórico (HUTCHEON, 1981, p. 42).

— A minha teoria *não é minha*. ...

— Não é minha, ele confessou, quase ganindo. Quem a formulou era um velho professor russo, maníaco por folclore, ele pegava as histórias populares, as fábulas e as anedotas, e as reduzia a funções num jogo algebrico, que era sempre o mesmo, e que dava sempre na mesma. Li seu livro, que passou despercebido na época porque, você sabe, naquela época, as pessoas estavam muito preocupadas em viver para prestar atenção nos problemas das histórias. Jung, Ferenczi, Adler, Reich, todos os meus colegas tinham suas

próprias teorias, variantes dignas do pensamento do mestre. Só eu não tinha. Todo esforço que eu fazia nessa direção redundava em fracasso. Para mim, o dentro do homem era uma doença incurável. A subjetividade, uma ilusão de ótica e de acústica. A alma apenas o subproduto de uma pessoa ficar sozinha. Para mim, não tinha *nada* lá dentro, entende? Como é que eu ia, imagine como é que eu ia conseguir criar algum saber sobre alguma coisa que eu nem tinha certeza que sequer, talvez, existisse? E, de repente, ali estavam os esquemas, suas lógicas indiscutíveis, suas álgebras impecáveis. Me apossei daquilo, e transformei suas teorias na minha. Nessa em que *você* está, meu filho.

Sacudi o velho e perguntei, frenético:

— Qual era o nome dele? O nome dele!

— Meu filho, será que você nunca aprende mesmo?

Evidente que o nome é Vladimir Propp, às suas ordens, para ser preciso. (LEMINSKI, 1984, p. 115-6).

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

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

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

Como vê o amigo leitor, *Agora é que são elas* é mesmo uma obra plurissignificativa. Esse aspecto da teoria literária mostrado aqui, embora importante, é apenas um dos muitos que identifiquei no trabalho que fiz, sabendo que existem outros ainda, na medida em que toda leitura é necessariamente parcial. Dado o ecletoismo da formação do autor curitibano, posso afirmar, com o conhecimento que tenho do conjunto de sua obra, que sua leitura, conquanto prazerosa, é sempre desafiadora: existe bem mais por trás da obra de Leminski do que pode supor nossa sempre primeira leitura. Como diz o autor na epígrafe de *Agora é que são elas*, “As aparências enganam, mas, enfim, *aparecem*, o que já é alguma coisa, comparado com outras que, vamos e venhamos, talvez, nem tanto”.

Referências

- ADORNO, T. W. *Notas de literatura*. Trad. Celeste A. Galeão e Idalina A. Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- _____. *Notas de literatura*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962.
- _____. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
- ANTUNES, L. Z. Teoria da narrativa: o romance como epopéia burguesa. In: _____ (Org.). *Estudos de literatura e lingüística*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*. 4. ed. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1998.
- _____. *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- BONVICINO, R. (Org.). *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- FEHÉR, F. *O romance está morrendo?* Trad. Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1981.
- LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.
- LEMINSKI, P. *Agora é que são elas*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense; Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba e Prefeitura da Cidade de Curitiba, 1984. (1. reimpressão, 1999).
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Trad. A. Margarido. Lisboa: Editorial Presença, [19--].
- _____. *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MELLO, C. *A intertextualidade pós-moderna de Agora é que são elas*. 2001. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2001.
- ROSENFELD, A. *Texto/contexto*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- SCHNAIDERMAN, B. Em torno de um romance enfeitado. In: BONVICINO, R.; MELO, T. M. de (Org.). *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Ed. 34, 1999.