

RESUMO: O objetivo deste artigo é colocar em perspectiva as considerações de três autores sobre as possibilidades narrativas de seu tempo: a análise do narrador tradicional de Walter Benjamin; a proposição do narrador pós-moderno de Silviano Santiago; e as considerações sobre a narrativa contemporânea de Jean Bessière. Com isso, pretende-se desenhar uma breve linha comparativa a respeito das características privilegiadas pelo narrador em diferentes momentos do século 20 e pensar as possibilidades narrativas para as quais aponta a literatura do século 21 e os problemas de autenticidade enfrentados por escritores contemporâneos.

PALAVRAS-CHAVE: **literatura contemporânea, narrador contemporâneo, crise da representação**

ABSTRACT: This paper aims to analyze the considerations on narrative possibilities according to three authors: the failures of traditional narration as proposed by Walter Benjamin, the post-modern narrator as pointed out by Silviano Santiago, and the contemporary narrative studied by Jean Bessière. In reviewing these three approaches we want to draw a brief comparative model on the privileged characteristics of each different kind of narrator along the 20th century. Our goal is to identify narrative possibilities delineated in fictional works at the beginning of the 21st century, and explore the problem of authenticity faced by contemporary writers.

KEY-WORDS: **contemporary literature, contemporary narrator, representation crisis**

Narrativas possíveis para o século 21

Carolina Zuppo Abed

Como sabemos, em 1936, Walter Benjamin decretou a morte da narrativa no ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”.¹ Nos oitenta anos que decorreram desde sua publicação, a ideia central do ensaio mostrou-se atrelada a uma visão de narrativa que foi, de certa maneira, ultrapassada pelo meio literário. Embora trate-se de um ensaio de quase um século atrás, sobre problemas do início do século 20, “O narrador” continua sendo referência singular para escritores e acadêmicos, e reverbera, nem tanto como um epitáfio à narrativa em si, mas principalmente pelas perguntas que levanta e pelas variadas tentativas de resposta que suscita. Como a crise da narrativa perdura até os dias de hoje, o ensaio mantém-se como ponto de partida para compreender qual é, enfim, a narrativa possível no século 21.

Antes de tratar propriamente da literatura contemporânea, convém compreender qual é a concepção de narrativa e de narrador tratadas por Benjamin em seu ensaio. Se para o próprio autor “cada vez que se pretende estudar uma certa forma épica é necessário investigar a relação entre essa forma e a historiografia”, faz-se necessário um levantamento das características que marcaram a forma narrativa cujo sepultamento foi anunciado por ele. Com isso, talvez consigamos investigar as possibilidades narrativas que sucederam à morte do narrador benjaminiano na segunda metade do século passado e que apontam para os caminhos que estão sendo seguidos neste terceiro milênio.

Benjamin afirma que a 1ª Guerra Mundial criou um contexto de impossibilidade narrativa, no qual boa parte da população europeia tinha vivido experiências que se mostravam de alguma maneira incomunicáveis:

1 BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca.²

O mundo via-se diante de um sem-número de pessoas emudecidas, incapazes de contar suas próprias histórias — em outras palavras, incapazes de narrar. Outro fator de ameaça à narratividade teria sido a abundância de informações fornecidas pelos meios de comunicação, numa situação comunicativa em que “os fatos já nos chegam acompanhados de explicações”. Tendo em vista que, segundo o filósofo, “metade da arte narrativa está em evitar explicações”, e que os informes midiáticos estão repletos dessas explicações, percebe-se que as histórias passaram a estar muito mais a serviço da informação do que da narrativa.

Também a sabedoria quase mítica de aconselhar apropriadamente foi perdida. Como para Benjamin “o narrador é um homem que sabe dar conselhos”, a incapacidade de dar conselhos — a si próprio e ao outro — reforça a morte inevitável dessa narrativa. Não à toa, o ensaio aponta o narrador do conto de fadas como sendo “o primeiro narrador verdadeiro”, que sabe dar um bom conselho e, ao final, convida o leitor a uma reflexão sobre a vida.

Vejamos o que o teórico alemão considera como um bom narrador, acompanhando a análise que faz do conto “A alexandrita”, de Nikolai Leskov. Pelo trecho, é possível perceber que a capacidade do escritor de “caracterizar inequivocamente o curso das coisas” e de o narrador manter-se fiel ao “relógio diante do qual desfila a procissão das criaturas” são as principais características do narrador por ele considerado exemplar.

2 Ibidem, p. 198.

Pense-se, por exemplo, no conto “A alexandrita”, que coloca o leitor nos velhos tempos em que “as pedras nas entranhas da terra e os planetas nas esferas celestes se preocupavam ainda com o destino do homem, ao contrário dos dias de hoje, em que tanto no céu como na terra tudo se tornou indiferente à sorte dos seres humanos, e

em que nenhuma voz, venha de onde vier, lhes dirige a palavra ou lhes obedece. Os planetas recém-descobertos não desempenham mais nenhum papel no horóscopo, e existem inúmeras pedras novas, todas medidas e pesadas e com seu peso específico e sua densidade exatamente calculados, mas elas não nos anunciam nada e não têm nenhuma utilidade para nós. O tempo já passou em que elas conversavam com os homens”.

Como se vê, é difícil caracterizar inequivocamente o curso das coisas, como Leskov o ilustra nessa narrativa. É determinado pela história sagrada ou pela história natural? Só se sabe que, enquanto tal, o curso das coisas escapa a qualquer categoria verdadeiramente histórica. Já se foi a época, diz Leskov, em que o homem podia sentir-se em harmonia com a natureza: Schiller chamava essa época o tempo da literatura ingênua. O narrador mantém sua fidelidade a essa época, e seu olhar não se desvia do relógio diante do qual desfila a procissão das criaturas, na qual a morte tem seu lugar, ou à frente do cortejo, ou como retardatária miserável.³

Se o elo comum entre todos os grandes narradores é apontado no ensaio como sendo a “facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus da sua experiência”; se o “escritor fiel à verdade” é o que se busca; se os narradores devem demonstrar ser “homens nos quais [se] possa ler o sentido da vida” e figurar “entre os mestres e os sábios”; se sua tarefa é organizar a matéria humana de modo a conseguir “um produto sólido, útil e único” e seu dom é “poder contar sua vida; (...) é contá-la *inteira*” – então fica evidente que não há mais espaço para esse narrador.

Atento aos deslocamentos ontológicos produzidos na e pela sociedade na segunda metade do século 20, e relacionando-as com a produção narrativa da época, Silviano Santiago, exatos 50 anos após “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, identifica o aparecimento de uma nova forma de narrar, que se distinguiria da narrativa anterior justamente por articular um novo papel para o narrador. No ensaio “O narrador pós-moderno”, de 1986, o crítico literário brasileiro parte das considerações de Benjamin para investigar o surgimento de um novo narrador.⁴ Este não mais seria aquele que narra mergulhando os fatos em sua própria vida, para em seguida retirá-los dela, como queria Benjamin, mas sim aquele que observa para se informar, à semelhança de um repórter, que narra como se assistisse a um espetáculo da plateia,

3 Ibidem, p. 210.

4 SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44-60.

da arquibancada ou da poltrona de sua sala de estar. “As coisas passam como se o narrador estivesse apertando o botão do canal de televisão para o leitor”, afirma Santiago.

A sabedoria transmitida por esse novo narrador estaria contida nessa observação cuidadosa, nesse olhar curioso e apartado dirigido para as experiências. Essa sabedoria, então, não seria mais legitimada pelas experiências do próprio narrador, como queria Benjamin. Seria, para Santiago, justamente o contrário: “uma ‘sabedoria’ que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência”.

A busca do narrador pós-moderno não é mais, portanto, a da verdade, mas, sim, a da autenticidade, calcada ainda na ideia de verossimilhança. Seu poder viria do olhar aguçado lançado ao mundo e da objetividade com que apresenta os fatos. Para exemplificar a proposição, Santiago analisa alguns textos do escritor paraibano Edilberto Coutinho (1938-1995), dentre eles o conto “Sangue na praça”:

No conto “Sangue na praça”, um jornalista brasileiro em visita à Espanha (e que é o narrador do conto) e sua jovem companheira encontram-se numa plaza de toros com o romancista americano Ernest Hemingway. O jornalista brasileiro é também repórter e encontra-se com o romancista americano que também fora repórter. Ótima ocasião para se tematizar o narrador clássico e dramatizar um “intercâmbio de experiência”. Mas esse não é o intento do narrador (e do relato). Interessa-lhe dramatizar outras questões. Apresenta a oscilação entre duas profissões (a de repórter e a de romancista) e entre duas formas diferentes de produção narrativa (a jornalística e a literária). Esse dilema é certamente nosso contemporâneo e, portanto, não é gratuito. Como também não o é, ainda no conto, a reaproximação final e definitiva entre repórter e romancista, entre produção jornalística e produção literária.

(...) Informa Hemingway ao jornalista brasileiro que o entrevista: “Eu estava tentando ser um escritor e ela [Gertrudes] me disse praticamente para desistir. Afirmou que eu era e que seria apenas um repórter”. O golpe, pelo visto, foi duro na época para o aspirante a romancista, mas de curta duração, porque logo ele descobre que não havia nada de mau em ser repórter-romancista, ou vice-versa. Conclui: “E foi escrevendo para jornais que realmente aprendi a ser escritor”.

Interessa pouco agora vasculhar escritos e biografias dos envolvidos para indagar sobre a veracidade da situação e do diálogo. Estes se sustentam ao propor temas que transcendem as personalidades envolvidas. Contentemo-nos, pois, em apanhá-los, situação e diálogo, na área do conto e descobrir que, não sem interesse, o conto se escreve paradoxalmente como uma... reportagem. (...)

Reportagem ou conto? Os dois certamente. Leiam, ainda, outros textos de EC como “Eleitorado ou” e “Mulher na jogada”. No universo de Hemingway (conforme o conto) e no de Edilberto (de acordo com a característica da produção) *se impõem um desprestígio das chamadas formas romanescas* (as que, no conto, seriam defendidas por Gertrudes Stein) *e um favorecimento das técnicas jornalísticas do narrar; ou melhor, impõe-se a*

atitude jornalística do narrador diante do personagem, do assunto e do texto. Está ali o narrador para informar o seu leitor do que acontece na plaza. Essa reviravolta estática não é sem consequência para o tópico que queremos discutir, visto que a *figura do narrador passa a ser basicamente a de quem se interessa pelo outro (e não por si) e se afirma pelo olhar que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes (e não por um olhar introspectivo que cata experiências vividas no passado).*

De maneira ainda simplificada, pode-se dizer que o narrador olha o outro para levá-lo a falar (entrevista), já que ali não está para falar das ações de sua experiência. Mas nenhuma escrita é inocente. Como correlato à afirmação anterior, acrescentemos que, ao dar fala ao outro, acaba também por dar fala a si, só que de maneira indireta. *A fala própria do narrador que se quer repórter é a fala por interposta pessoa.* A oscilação entre repórter e romancista, vivenciada sofridamente pelo personagem (Hemingway), é a mesma experimentada, só que em silêncio, pelo narrador (brasileiro).⁵

O narrador pós-moderno, segundo Santiago, constituiu-se como um observador curioso e identifica-se com o leitor no processo de buscar informar-se dos acontecimentos à medida que eles ocorrem: ambos são observadores atentos da experiência do outro, embora talvez pobres de experiências próprias. Diferentemente do narrador tradicional benjaminiano, o narrador pós-moderno assume sua pobreza de experiência e se subtrai da ação narrada, criando um espaço para que os observados (os personagens) protagonizem a trama e deem o tom da narrativa.

Essa recusa do narrador em tomar partido nos eventos narrados estaria diretamente relacionada à ideia de autenticidade da narrativa. Se o mundo já não pode ser narrado a partir das experiências pessoais e subjetivas dessa voz narradora, como disse Benjamin, então que a narrativa se desloque para um lugar de suposta objetividade, sem explicações, apenas dramatizando os acontecimentos que seriam complexos demais para que deles se pudesse tirar alguma “sabedoria”.

Esse narrador pós-moderno, de Santiago, marca, porém, uma época. Mais precisamente o final do século passado. O que se vê na literatura contemporânea, aquela produzida nos últimas duas décadas, ou mais, é uma relativização das duas proposições, de Benjamin e de Santiago. Temos, por um lado, um suposto resgate

5 Ibidem, p. 48-49, grifo nosso.

do narrador que mergulha a vida em sua própria experiência para narrá-la (como nos muitos exemplos de autoficção que marcam a produção literária recente), e por outro, uma procura por certo hibridismo de fontes de informação narrativa, que ecoariam a proposição de Santiago pela recusa à subjetividade. Mas os resultados, tanto de uma corrente quanto de outra, apontariam para um novo tipo de narrador.

Antes, para pensar sobre os motivos por trás da dupla recusa dos modelos narrativos teorizados por Benjamin e Santiago, e sobre a busca constante por novas estruturas narrativas autênticas, é interessante observarmos o que disse Heidegger, em 1927, sobre a realidade como problema do Ser e das possibilidades de comprovação do “mundo externo”:

Fé na realidade do “mundo exterior”, legítima ou ilegítima, *provar* essa realidade, seja de modo suficiente ou insuficiente, *pressupor* essa realidade, implícita ou explicitamente, todas estas tentativas, não possuindo transparência a respeito de seu solo, pressupõem, de início, um sujeito *desmundanizado* ou inseguro acerca de seu mundo que, antes de tudo, precisa assegurar-se de um mundo.⁶

Ou seja: acreditar na realidade do mundo exterior ao sujeito exige que, em primeiro lugar, o sujeito (inseguro a respeito do seu mundo) se assegure de um mundo; da existência desse mundo. Ora, é justamente sobre esse “assegurar-se de um mundo” que a contemporaneidade lança uma sombra, à medida que escancara a dificuldade, ou mesmo a impossibilidade, de que nos *asseguremos* de praticamente qualquer coisa.

Não temos nenhum domínio sobre o mundo ou seus acontecimentos. Não nos conhecemos; nem a nós, nem aos outros. Não temos nenhuma capacidade de ordenação racional das experiências humanas — nem internas, nem externas. Não somos capazes de sábios conselhos, porque desconfiamos do mundo. Desconfiamos das experiências, das verdades, dos outros e de nós mesmos. Desconfiamos até mesmo da linguagem e

6 HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 2005. p. 272.

de sua capacidade de retratar nuances e sutilezas psíquicas e sociais. Somos, segundo Heidegger, hesitantes quanto à representação da realidade, pois somos hesitantes quanto à própria realidade. Vivemos, como dizia Edgar Morin, “em um oceano de incertezas, entre arquipélagos de certezas”.⁷

Nessa perspectiva, a figura do narrador já não corresponde ao “observador localizado numa distância apropriada e num ângulo favorável” de Benjamin. Tal proposição soa, para os leitores do século 21, inviável. Não existe medida para a “distância apropriada”, e nenhum ângulo é mais favorável do que outro, uma vez que, como disse Leonardo Boff, “todo ponto de vista é a vista de um ponto”.⁸ Com isso, as próprias noções de realidade, de verdade e de verossimilhança se esfumariam, e ficaria cada vez mais difícil sustentar uma autoridade convencionada para o narrador.

Morin afirma que o final do século 20 nos ensinou que devemos substituir a visão na qual o universo obedece a uma lógica impecável por uma visão em que esse universo seja “o jogo e o risco da dialógica [relação ao mesmo tempo antagônica, concorrente e complementar] entre a ordem, a desordem e a organização”. A realidade, compreendida dessa forma, não seria facilmente legível, dependeria de representações/traduições do mundo. Em resumo, “nossa realidade não é outra senão nossa ideia de realidade”.⁹

Sendo assim, na literatura, o objeto a ser representado (a vida, a realidade, as pessoas, o mundo), o objeto resultante desse processo (a narrativa), o seu agente (o escritor) e a própria noção de representatividade (a escrita) são postos em xeque. De fato, paira sobre eles uma aura de desconfiança e insuficiência que só pode ser superada mediante a reconfiguração do ideal de realismo a ser perseguido. Morin propõe que “é preciso saber interpretar a realidade antes de reconhecer onde está o realismo”:

7 MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: Unesco, 2000. p. 86.

8 BOFF, Leonardo. *A águia e a galinha*. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 9.

9 MORIN, Edgar, op. cit., p. 83-85.

Por isso, importa não ser realista no sentido trivial (adaptar-se ao imediato), nem irrealista no sentido trivial (subtrair-se às limitações da realidade); importa ser realista no sentido complexo: compreender a incerteza do real, saber que há algo possível ainda invisível no real.¹⁰

É esse “algo possível ainda invisível no real” que a literatura contemporânea tentaria captar. Para isso, procura despregar-se de convenções narrativas anteriores e se afasta progressivamente dos modelos de narrador analisados por Benjamin e, também, por Santiago.

A literatura contemporânea não teria outra saída se não reproduzir a correlação de forças entre o real e a experiência do real, numa conjuntura repleta de demandas subjetivantes e questionadoras da contemporaneidade, o que conflui com as considerações do crítico francês Jean Bessière sobre o romance contemporâneo.

No livro *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, Bessière escreve que a literatura contemporânea rejeita as grandes verdades consolidadas para assumir o “ponto de vista de lugar nenhum” (*le point de vue de nulle part*). Para ele, esse é o ponto de vista narrativo que autoriza o mais amplo contexto e, com isso, impede uma focalização que poderia ser assertiva ou proposicional. Ou seja: o “ponto de vista de lugar nenhum” seria capaz de abranger um largo espectro de mundo, sem direcionar o foco de modo a propor ou afirmar alguma coisa.¹¹

Ao contrário: o “ponto de vista de lugar nenhum” evidencia a disjunção máxima, posto que não tenta organizar o mundo que narra. Ele não se pretende uma espécie de lupa sobre o texto, fazendo convergir a luz a um ponto determinado pelo narrador. Com isso, expõe também a máxima problematização do mundo. Parte de uma interrogação que não implica nenhuma resposta; não apenas por não procurar essa resposta, mas por acreditar que ela não exista de fato. Nada teria, portanto, de organizador.

10 MORIN, Edgar, op. cit., p. 85.

11 BESSIÈRE, Jean. *Le roman contemporain ou la problématique du monde*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.

O romance contemporâneo se dá, para o teórico francês, como um lugar de mediação, à medida que não é uma abstração ou especulação, mas se apresenta manifestamente como a reprise de um discurso e uma representação social. Nele, os elementos são como indícios que possibilitam ao leitor fazer múltiplas interpretações. O leitor, em contato com o texto, extrapola os limites do próprio texto. Ele se compraz com o jogo de poder explicitado pela obra, de modo a identificar uma produção literária específica da contemporaneidade. O comum é apresentado como uma soma de inequivalências, não como um igualitarismo homogeneizante.

Os enredos dessa literatura dizem respeito aos indícios e possibilidades de existência humana — individual e social —, configurando-se não como representação do mundo, mas como *uma* enunciação (dentre tantas possíveis) sobre esse mundo. Nota-se uma predileção por temas corriqueiros e circunstanciais. No lugar da busca por um fundamento, da tentativa de universalismo, desejadas pelas narrativas tradicionais, a prosa contemporânea atenta-se ao conjuntural, ao transitório, capturando os elementos de uma situação sem sair deles, sem transcendê-los ou suplantá-los com uma espécie de discurso maior. Não se busca a transcendência, busca-se apenas tematizar determinada questão, atendo-se ao que ela tem de particular.

A construção dos personagens também se modifica a partir dessa perspectiva: as identidades passam a ser compreendidas não como definições plenas, imutáveis e suficientes em si, mas como formas relacionais. Cada personagem é limitado pelo outro e se define pelos jogos intencionais que mantém com esse outro. Ao mesmo tempo, justamente por transbordar para além da sua simples descrição e não ser tomada como algo dado *a priori*, cada identidade presente no texto é um reduto capaz de abarcar todas as possíveis identidades, o que faz do sujeito *um* possível e ao mesmo tempo um receptáculo de todos os possíveis. Os personagens são, assim, apresentados como *possibilidades de personalidade*. A narrativa contemporânea não tenta retratar os indivíduos por meio de uma caracterização restrita, na qual um personagem é apenas um personagem, mas por uma caracterização de uma transindividualidade (“*transindividualité*”), em que cada ser humano é indício do outro.

Também o tratamento temporal é reconfigurado nas narrativas contemporâneas, que operam com o que Bessière chama de pluritemporalidade (“*pluritemporalité*”). Para ele, a congruência de tempos narrativos

é um sinal da contemporaneidade. A prosa do presente milênio engloba vários tempos diferentes de um modo plural, múltiplo. Essa pluralidade evidencia, segundo Bessièrre, a heterogeneidade dos tempos e sua co-presença; dificulta as relações de causa e consequência; e evoca a necessidade de outras formas relacionais – multidirecionais – entre os acontecimentos.

No lugar de sobredeterminações (isto é, uma caracterização em que um elemento ou indivíduo se origine de uma pluralidade de fatores subconscientes numa relação de causalidade), tem-se a captação do fortuito, do contingencial. Isso não significa que não se possa construir um enredo de modo realista, verossímil, mas implica que os personagens e as ações sejam colocados em uma situação em que não possam ser caracterizados segundo uma sobredeterminação.

A literatura defendida por Bessièrre recusa os reconhecimentos plenos e as estruturas do romance tradicional. Sua finalidade não é interpretar o mundo (no que novamente difere das proposições de Benjamin e Santiago), mas acrescentar *um* discurso possível à gama de discursos disponíveis. A nova narrativa, então, não recusa sua impossibilidade; ao contrário, assume essa impossibilidade como matéria orgânica e extrai dela sua potência literária. Seu realismo não advém mais da adequação da palavra ao objeto, mas da legibilidade do discurso que ela constrói. Desse modo, implica outros dizeres, outras dicções do mundo. A validade do texto não resulta mais da qualidade com que ele representa ou duplica a realidade. Seu valor nasce da maneira como coloca em evidência a problematização do mundo e dos próprios limites da linguagem; não se “mede” mais pela qualidade da representação da realidade, ou seja, da maneira como ela *duplica* a realidade – haja vista que essa representação (bem como a própria crença de que há uma realidade objetiva a ser representada) se mostra questionável.

A crise narrativa não seria apenas a crise da representatividade do mundo; é, antes disso, e mais essencialmente, a crise da própria apreensão do mundo. A prosa do terceiro milênio teria, assim, que questionar os discursos e representações sociais à medida que formaria uma antologia pluralista, que não se afina com uma certa ordem particular nem procura criar objetos absolutos. Sua força está na pluralidade de mundos co-presentes. A realidade passa a ser entendida como *possibilidade* dentro de uma configuração múltipla do real, para a qual o romance

apenas empresta uma significação. É a problematização, e não a representação, que valida a obra na contemporaneidade. Com isso, as funções e as caracterizações tradicionais da ficção são modificadas.

Daí, como vimos, o número elevado de romances ditos autoficcionais ou marcados por hibridismos de gêneros (ressalvando-se a problemática dessas terminologias) de autores como o norueguês Karl Ove Knausgaard, o português Ricardo Adolfo, e os brasileiros Ricardo Lísias, Luiz Ruffato, Nuno Ramos, Michel Laub, dentre tantos outros.

O que parece ser uma tendência crescente no presente milênio é o exercício de uma literatura que possa escapar da rigidez dos conceitos, abrindo as questões da representatividade do real em uma pluralidade temática e formal, como um mapeamento do tempo e do espaço, dos quais essas obras emergem. É essa visão planetária, como afirma o crítico literário e poeta Maurício Vasconcelos, que é capaz de abarcar discursos não computados pela literatura do século passado, configurando-se num “multidimensionamento de enlances”, que funda uma concepção de unidade literária vinda justamente da heterogeneidade e da capacidade disjuntar, mas sem desunir. Nessa perspectiva, a escrita “passa a ser apreendida como prática cartográfica (pesquisa e montagem por escrito da tópica heterogênea, presente na realidade cultural)”.¹²

Para tanto, parte-se das problemáticas emergentes do aqui e do agora, num plano tanto pessoal quanto social, sem perder de vista a capacidade de articular vizinhanças plurais e heterogêneas, não apaziguadas. A partir do modo como o escritor trabalha com todos esses elementos por meio de um arranjo estilístico e significativo da linguagem, assume um posicionamento diante das possibilidades de existência, diversificando os modos de estar no mundo e pertencer ao mundo.

12 VASCONCELOS, Maurício S. Júbilo do mundo. *Intervalo*, Lisboa, Vendaval/Pianola, n. 6, p. 83-98, 2013.

Não se pretende com essa discussão, porém, a criação de um princípio unificador, um macrocosmo da literatura contemporânea, que ignore as particularidades dissonantes das quais é composto o panorama literário profícuo.

Ao contrário, o que se evidencia da leitura de *Le roman contemporain ou la problématique du monde* é a ineficiência, no século 21, de se aderir a uma teoria pronta – mesmo à própria teoria apresentada no livro. A ausência de uma força centrípeta (e mesmo a dilapidação da própria ideia de centro) parece ser a experiência essencial do nosso tempo.

É preciso, pois, não se atentar aos pontos de unicidade, mas buscar ampliar o olhar para as pluralidades. De outro modo, corre-se o risco de incorrer em uma planificação e uma sistematização que não contemplem a proliferação de múltiplos discursos. Talvez seja essa a única forma de narrar no terceiro milênio, após a morte do narrador tradicional e a desconfiança do narrador pós-moderno. As narrativas possíveis talvez sejam aquelas que assumam a falta de lugar como único lugar possível, e façam da errância o caminho. ■

Carolina Zuppo Abed

Escritora e professora de literatura e escrita criativa, pós-graduada pelo programa de Formação de Escritores do Instituto Vera Cruz.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BESSIÈRE, Jean. *Le roman contemporain ou la problématique du monde*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.
- BOFF, Leonardo. *A águia e a galinha*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: Unesco, 2000.
- MORIN, Edgar; LE MOIGNE, Jean-Louis. *L'intelligence de la complexité*. Paris: l'Harmattan, 1999.