

O retorno da onisciência na ficção contemporânea

Paul Dawson

Começo este ensaio¹ com a apresentação do que acho que se tornou um traço marcante, ou pelo menos uma tendência significativa, na ficção literária inglesa e norte-americana: o notável ressurgimento do aparentemente ultrapassado narrador onisciente. Nas últimas duas décadas, particularmente desde a virada do milênio, vários romancistas importantes e populares escreveram livros em que há todos os elementos formais que comumente associamos à onisciência literária: o narrador heterodiegético que sabe tudo, que se dirige ao leitor diretamente, faz comentários intrusivos sobre os acontecimentos narrados, dá acesso à consciência de uma série de personagens e que, em geral, se faz reconhecer como presença palpável no mundo ficcional.

Os romancistas em que estou pensando são Salman Rushdie, Martin Amis, Zadie Smith, David Lodge, Adam Thirlwell, Michel Farber e Nicola Barker, no Reino Unido, assim como Jonathan Franzen, Don DeLillo, David Foster Wallace, Tom Wolfe, Rick Moody e John Updike, nos Estados Unidos. Neste ensaio, pretendo refletir por que tantos autores contemporâneos voltaram para a narração onisciente apesar do preconceito estético contra essa voz narrativa que prevaleceu

1 Este texto foi publicado originalmente em *Narrative*, v. 17, n. 2, p. 143-161, maio 2009, pela Ohio State University.

por pelo menos cem anos. Por exemplo, em 2004, Eugene Goodheart mostrou que: “Em tempos de relativismo, em que todas as afirmações de autoridade são suspeitas, o narrador onisciente é um arcaísmo tratado com indulgência quando é encontrado em obras do passado e rechaçado quando aparece em obras contemporâneas”.

No século 21, como avaliar romances que empregam uma forma ultrapassada do século 19? São conservadores e nostálgicos por causa da forma ou experimentais e contemporâneos devido ao uso dessa forma? Tal paradoxo é flagrado com irônica concisão no último parágrafo do romance de David Lodge, de 2002, *Pense*: “No primeiro ano do novo milênio, Helen publicou um romance que um crítico descreveu como ‘tão antiquado na forma que poderia quase ser experimental’. Foi escrito na terceira pessoa, passado simples, com um narrador onisciente e às vezes intrometido”.

Estamos acostumados com uma trajetória histórica do romance que sustenta a ideia de que a ficção modernista e pós-modernista, ao longo do século 20, é caracterizada, em parte, pela rejeição a certezas morais e epistemológicas do narrador onisciente. Minha hipótese é que o renascimento contemporâneo da onisciência representa, na verdade, o aprofundamento do desenvolvimento e refinamento de algumas técnicas experimentais da ficção pós-moderna. Discutirei, mais adiante, que a volta da onisciência na ficção pós-moderna pode ser compreendida como um jeito de os autores responderem ao declínio sentido em relação ao poder cultural do romance durante as últimas duas décadas.

Prestar atenção às características da onisciência também nos ajudará a reconsiderarmos, com eficiência, a categoria formal da própria onisciência narrativa. De acordo com Gérard Genette em *Discurso da narrativa*, o paradoxo da poética é que “não há objetos a não ser os singulares, e não há ciência, a não ser a geral”. As considerações teóricas existentes sobre onisciência narrativa derivam amplamente dos estudos sobre os romances clássicos do século 19. Embora a teoria da narrativa reconheça mudanças históricas na forma, ela opera a partir de um entendimento sincrônico da onisciência narrativa como elemento estático da narrativa, produzido pela relação estrutural entre focalização e voz. Um estudo da ficção contemporânea nos permitirá tratar da categoria da narração onisciente como prática mutável e historicamente condicionada da criação do romance, suscetível a contextos históricos e culturais.

A discussão sobre onisciência

Considero uma coincidência histórica fascinante que a discussão teórica sobre onisciência tenha emergido na primeira década do novo milênio, mais ou menos na mesma época que o renascimento da narração onisciente atingiu massa crítica na ficção contemporânea. Nicholas Royle e Jonathan Culler estariam prontos para um ataque do novo milênio à onisciência literária e Barbara K. Olson e Meir Sternberg, na retaguarda, estariam firmes para defendê-la.² Mesmo assim, apesar das disputas de terminologia e teorizações abstratas, até agora a discussão não foi além de novas análises sobre a ficção do século 19, como o artigo de William Nelles, de 2006, “*Omniscience for atheist: Jane Austen’s infallible narrator*” [Onisciência para ateus: o narrador infalível de Jane Austen]. Creio que romances mais recentes ainda devam ser examinados, já que pesquisas sobre a ficção contemporânea continuam a avaliar a onisciência como uma voz narrativa ultrapassada que escritores rejeitaram em favor de experimentos mais radicais com a forma. Esse é, por exemplo, o argumento de Brian Richardson em seu livro de 2006, *Unnatural voices*. Em uma pesquisa pormenorizada sobre a ficção do século 20, Richardson afirma que “há um distanciamento generalizado daquilo que se pensava ser narração ‘onisciente’ em terceira pessoa, para a narração em terceira pessoa com visão limitada, para os ainda menos confiáveis narradores em primeira pessoa e para as novas explorações de ‘você’, ‘nós’ e formas misturadas”.³

Segundo Nelles, Jonathan Culler, “querendo ou não, parece ser um para-raios no atual debate sobre onisciência”. Em seu artigo de 2004, “*Omniscience*” [Onisciência], Culler diz que a onisciência “não é um conceito útil para o estudo da narração, pois associa e confunde diversos fatores que deveriam ser separados para serem bem compreendidos — o que obscurece os vários fenômenos que nos estimulam a elaborar propo-

2 Royle refere-se a um trabalho anterior de Culler, quando ele afirma, em *The uncanny* [O estranho], de 2003, que a onisciência deveria ser reconsiderada como telepatia. Culler cita Royle, com aprovação, em seu ensaio “*Omniscience*” [Onisciência], publicado em *Narrative* (e observa que a leitura do capítulo de Royle sobre telepatia, ainda não publicado, tinha instigado a escrita do ensaio). Na seção “*Dialogue*” da edição de 2006 de *Narrative*, Olson, autor de *Authorial divinity in the twentieth century* [A divindade autoral no século 20], responde ao ensaio de Culler defendendo o mérito crítico da analogia entre autor e Deus, suscitando uma resposta de Culler. Em 2007, Sternberg, autor de *Expositional modes and temporal ordering in fiction* [Modos expositivos e organização temporal na ficção], reafirma sua posição como proeminente estudioso da onisciência narrativa em uma refutação longa a Culler e Royle em *Poetics Today*.

3 No mesmo ano, Brian Finney argumentou que o que une os romancistas britânicos das duas últimas décadas é a ideia de que “o narrador onisciente é um anacronismo”. Também em 2006, Morton P. Levit afirmou, em *The rhetoric of modernist fiction* [A retórica da ficção modernista], que o romance moderno pode ser definido como a rejeição à onisciência narrativa, e que o retorno ocasional dessa voz narrativa na ficção de massa só pode ser resultado de um “impulso neovitoriano” conservador: “criticar Trollope por ser

onisciente é ridículo; criticar Murdoch ou Drabble por serem oniscientes é necessário". O preconceito estético contra a onisciência narrativa, baseada na alegação de sua redundância histórica, continua a ser praticado por cursos de escrita criativa. Em um manual de escrita de 2007, Robert Graham afirma que: "desde os primórdios da literatura até o fim do século 19, foi prática padrão o autor falar e agir como um narrador onisciente". Ele diz que a onisciência narrativa caiu em desuso desde Tchekhov, antes de oferecer seu conselho aos escritores aspirantes: "Se for usar o narrador onisciente no século 21, é provável que não desejará mostrá-lo; ninguém gosta de ostentação... Ou você precisará usar um tom tão cheio de astúcia, tão encharcado de ironia que o leitor estará fadado a se dar conta de que você sabe muito bem que o narrador onisciente saiu de moda em 1899".

sições". Para Culler, há quatro "fenômenos" textuais que produzem efeitos compreendidos, em geral, como onisciência: a autoridade performática de declarações narrativas confiáveis a respeito do mundo ficcional, a apresentação de pensamentos íntimos do personagem, as afirmações autorreflexivas explícitas que chamam atenção para a natureza inventada do mundo ficcional e o panorama sinótico de eventos como meio de produzir um tipo de sabedoria universal.

Culler analisa cuidadosamente cada fenômeno explicando como o termo onisciência é inadequado para descrever seus efeitos e conclui sugerindo a necessidade de um vocabulário alternativo. É difícil contestar sua dissecação dos fenômenos, mas, basicamente, o ensaio de Culler parece não provar nada além do que a maioria dos narratologistas aceitam: que a onisciência é uma analogia imperfeita. A teoria da narrativa obviamente tem empregado há muito tempo uma série de termos alternativos, ou quase-alternativos: de "narração extradiegética heterodiegética sem focalização ou com focalização zero" (Genette) a "narração autoral" (Stanzel), a "narrador-focalizador" (Rimmon-Kenan), até "psiconarração" (Cohn). Porém, o termo narrador onisciente ainda perdura na comunidade intelectual mais ampla, e sua força prolongada talvez seja o motivo do ensaio de Culler. Ao contrário de Meir Sternberg, que se resente do ateísmo de Culler, não quero defender o valor conceitual de onisciência como modelo de narrativa e debater sobre suas implicações teológicas e epistemológicas. Fico feliz, contudo, em continuar usando o termo com suas decorrentes imprecisões narratológicas porque está incrustado em nosso léxico crítico e nenhuma das alternativas existentes consegue dar conta da liberdade narrativa (quanto ao amplo escopo e julgamento narrativo) que o tropo de um "narrador-deus" sugere.

Uma alternativa à onisciência a que Culler recorre positivamente para contornar a tradicional analogia a

Deus, e que explica com mais precisão pelo menos um de seus fenômenos, é “telepatia”. Esse termo é proposto por Nicholas Royle em seu livro de 2003, *The uncanny* [O estranho]. Royle argumenta, na verdade, que onisciência, focalização e ponto de vista são falácias perigosas, parte de um metadiscorso institucionalizado da teoria da narrativa que não serve às complexidades das verdadeiras obras literárias. Mas Royle pretende mais do que abolir um termo ineficiente da crítica; ele tem a intenção de reconceituar nossa abordagem da história da literatura e nossa compreensão da narrativa ficcional moderna. Para Royle, o desaparecimento de Deus, ou melhor, da autoridade de Deus, durante o século 18, pode ser interpretado a partir da apropriação hiperbólica do termo *onisciente* para denotar conhecimento humano. Ele vai além ao afirmar que, no final do século 19, quando a onisciência se torna um termo comum na crítica literária, surge o conceito de telepatia no discurso da psicologia.

“A telepatia”, Royle argumenta, “está em uso temática e estruturalmente nas ficções modernas e exige um tipo de narrativa crítica bem diferente daquela promovida pela ilusão pan-óptica religiosa da onisciência”. A partir de interpretações breves de Dickens e George Eliot, Royle passa a analisar *Os filhos da meia-noite*, livro de Salman Rushdie, de 1981, em que na voz e personagem de Saleem Sinai “o telepático tem acesso a um novo nível de explicitação”, demonstrando que a estrutura da narração ficcional é fundamentalmente telepática em vez de onisciente.

Mas então me pergunto: o que fazer com o livro de Rushdie, de 1988, *Versos satânicos*, em que, com certeza, a onisciência tem acesso a um novo nível de explicitação? Em que o narrador conscientemente se dirige a nós como deus, ou demônio, o criador de um mundo mágico realista? Em que o protagonista é visitado por Deus, que por acaso se parece com o próprio Rushdie?⁴

- 4 No primeiro capítulo, Gibreel Farishta e Saladin Chamcha flutuam em segurança para o solo depois de caírem de um avião que tinha sido explodido por terroristas. No final desse capítulo, encontramos essa passagem:
- “Evidentemente, eu sei a verdade. Eu vi tudo. Quanto à onipresença e potência, não estou pleiteando nenhuma das duas no momento, mas até esse ponto posso ir, acho. Chamcha decidiu assim e Farishta fez o que foi decidido. Qual dos dois era o milagroso? De que tipo — angélica, satânica — era a canção de Farishta? Quem sou eu?”
- Vamos colocar da seguinte maneira: quem tem as melhores melodias? A visita de Deus a Gibreel mais tarde no romance é descrita nesses termos: “Viu, sentado na cama, um homem mais ou menos da mesma idade que ele, de estatura mediana, de constituição bastante pesada, com barba grisalha cortada rente ao queixo. O que mais o surpreendeu foi que a aparição estava ficando careca, parecia ter caspa e usava óculos. Não era o Todo-Poderoso que ele esperava”. A conexão entre Deus, narrador e autor fica clara quando o narrador admite mais tarde no romance que ele visitou Gibreel apesar da política de não intervenção: “Não digo nada. Não me peça para esclarecer as coisas nem de um lado, nem de outro; a época das revelações já passou faz tempo. As regras da Criação são bem claras: você arranja as coisas assim, faz as coisas assim e assado, e deixa rolar. Que graça tem interferir o tempo todo para dar pistas, mudar as regras, solucionar conflitos?”.

- 5 Quando Henry James referiu-se à “superioridade da onisciência analítica” de George Eliot, ele estava pensando em termos do quarto fenômeno de Culler; e certamente “análise” e “onisciência” foram quase intercambiáveis na última parte do século 19. Quando a onisciência foi definida como um ponto de vista específico — o panorâmico — no estudo anglo-americano sobre o método do romance exemplificado por Percy Lubbock, suas principais características eram a intrusão e o “contar” narrativo em vez do “mostrar” dramatizado. Em “In the old novels” [Nos romances antigos], Leon Edel escreveu “o autor onisciente estava quase sempre presente e quase sempre se endereçando à audiência”. Aproximadamente em 1955, Norman Friedman definiu a onisciência, em termos de gradação da narração em terceira pessoa, de editorial a neutro e a seletivo, conduzindo inevitavelmente à restrição do termo até o segundo fenômeno de Culler — “acesso à consciência do personagem” — que Wallace Martin, em 1986, descreveu como “onisciência no sentido corrente”.

Versos satânicos, para mim, é na verdade um marco histórico adequado ao momento em que — falácia perigosa ou não — a onisciência narrativa — estranhamente, como o retorno do recalcado — retorna à ficção literária séria, mas de um jeito diferente. Com isso, quero dizer que *Versos satânicos* exige que a crítica do romance se relacione com o jeito que Rushdie brinca com as convenções da onisciência narrativa (“Evidentemente, eu sei a verdade. Eu vi tudo. Quanto à onipresença e potência, não estou pleiteando nenhuma das duas no momento”). O mesmo vale para outros romances proeminentes publicados nas últimas duas décadas, desde *Versos satânicos*, que empregam a onisciência narrativa.

Antes de fazer uma breve consideração sobre a onisciência narrativa contemporânea, retorno ao ensaio de Culler como ponto de partida para elaborar minha abordagem. Ao perguntar se o termo onisciência é útil para entender os efeitos de um fenômeno específico da narrativa de ficção, o ensaio de Culler questiona ainda se é possível qualquer narrativa ser utilmente classificada como onisciente e, portanto, se a categoria formal proposta pelos críticos existe realmente na prática literária. Em resposta, eu sugeriria que a ideia de onisciência não combina e confunde fatores diferentes para os quais o termo é usado como depósito de dejetos. Ao contrário, certas obras de narrativa ficcional produzem o efeito geral que rotulamos como onisciência ao combinar os quatro fenômenos que Culler identifica (e outros, como a variação do tempo). Assim, uma vez que foram separados para efeito de análise, a relação entre esses fenômenos precisa ser entendida.

É verdade que em momentos diferentes na história da crítica literária cada um desses fenômenos foi enfatizado como traço característico da onisciência narrativa, por isso onisciência tem sido um termo tão instável da teoria.⁵ Contudo, o efeito predominante que os vá-

rios elementos formais da onisciência narrativa ativam, e que são sustentados por ela, é o de um desempenho retórico específico da autoridade narrativa. Com isso, eu quero dizer a autoridade do narrador heterodiegético de criticar o mundo ficcional e a ressonância confiável dessas críticas no mundo extradiegético ou público do leitor.⁶ O essencial para essa autoridade é uma pessoa narrativa coerente que serve como representante do autor. A teoria da narrativa contemporânea tem sido, muitas vezes, relutante em aceitar esse efeito porque entra em conflito com ideias recorrentes de que narrativas em terceira pessoa não precisam ter um narrador.

Os dois fenômenos de Culler — relato confiável do mundo em que se passa a história e dos pensamentos dos personagens — também são válidos para narrativas heterodiegéticas com focalização interna (e o primeiro fenômeno, para aquelas com focalização externa). O próprio Culler chama atenção para a dificuldade de considerar essas narrativas como onisciência “limitada” ou reticência narrativa: efetivamente chama de onisciência todas as narrativas heterodiegéticas extradiegéticas. Entretanto, os dois últimos fenômenos — narradores que conscientemente reivindicam a autoria da obra e narradores que esbanjam sabedoria universal —, mais característicos para entender a típica onisciência narrativa (ou seja, contar em vez de mostrar), valem-se da certeza epistemológica dos dois primeiros para legitimar suas reivindicações. Na teoria da narrativa clássica, os dois fenômenos podem ser entendidos em termos de focalização (a regulação ou restrição da informação narrativa), enquanto os dois últimos podem ser entendidos como voz narrativa (a relação entre o narrador e a história).

Em sua obra seminal, *Discurso da narrativa*, Genette mostra que “a divisão entre focalização variável e não focalização é, às vezes, bem difícil de estabelecer [...] e ainda sobre essa questão ninguém confunde

6 Essa autoridade narrativa é a base do desdém ateísta de Culler sobre o autor que “brinca de Deus”; está no coração da famosa investida de Sartre sobre Mauriac; e é estimado como a fonte do pan-óptico repressor por teóricos como Mark Seltzer e D.A. Miller, que conectam a onisciência narrativa ao conceito de Michel Foucault sobre a vigilância disciplinar moderna.

o estilo de Fielding com o de Stendhal ou de Flaubert”. Isso indica que a diferença entre as obras desses romancistas não é de focalização, mas sim de voz, e que, além disso, não é uma diferença que possa ser compreendida pela ideia de pessoa, já que todas são heterodieéticas. O trabalho de Genette estabelece distinção teórica fundamental entre quem vê e quem fala, mas não apresenta explicação para a relação entre focalização e voz. Consequentemente, a relação entre esses dois elementos na construção da autoridade da onisciência narrativa tem sido, por muito tempo, controversa. A breve descrição de Genette das cinco funções do narrador (narrativo, diretivo, comunicativo, testemunhal e ideológico) oferece uma base para entendermos tais relações, e a última parece particularmente pertinente à onisciência narrativa: “as intervenções do narrador, diretas ou indiretas, acerca da história podem, também, adquirir a forma mais didática de um comentário autorizado sobre a ação”. Ele abre mão, entretanto, de estabelecer uma tipologia dessas funções que correspondem à suas outras categorias de voz e modo. Desde Genette, a teoria da narrativa procura esclarecer a relação entre focalização e voz, e duas abordagens possíveis para a onisciência narrativa seriam propor, junto com Bal e Rimmon-Kenan, um narrador heterodieético-extradieético que é também focalizador ou, junto com Chatman, uma perspectiva narrativa sobre eventos filtrados.

Stenberg propõe que, segundo a compreensão do próprio Genette de focalização como meio de regular a informação narrativa, narradores heterodieéticos não podem ter conhecimento limitado; eles simplesmente apresentam performance limitada de conhecimento. “Desse modo, as focalizações chamadas ‘internas’, sejam elas ‘fixas’ (*Os embaixadores*), ‘variáveis’ (*Madame Bovary*) ou ‘múltiplas’ (*Rashomon*), e ‘externas’ (*A chave de vidro*, de Dashiell Hammett): todos, em geral, apresentam conhecimento total (leitura de mente, onitemporalidade e onipresença) que mantém uma dada informação focalizada aquém do que seu poder torna acessível e pode revelar à vontade até o último ‘detalhe não focalizado’” (“*Omniscience*” [Onisciência]). Para Stenberg, o autor é por definição onisciente, e o narrador é o representante superconhecedor: “o narrador é construído à imagem de Deus para executar o trabalho discursivo necessário com autoridade, epistêmico pelo menos”. A revelação do conhecimento onisciente do narrador varia da onicomunicação à livre omissão, dependendo da estratégia artística necessária.

Em certo sentido, aceitar a afirmação de Sternberg de que todos os narradores heterodiegéticos são oniscientes neutralizaria considerações epistemológicas e permitiria focar em funções retóricas mais importantes da performance do narrador. Minha intenção, entretanto, é usar o termo onisciência narrativa como rótulo apenas para certos tipos de ficção, e não como categoria geral de narrativa: as obras que usam o narrador intrusivo panorâmico que pratica a onisciência, em vez de narrativas que relatam sem comentário ou em que os comentários não revelam a percepção da personalidade do narrador.

Ao abrir a discussão sobre o quarto fenômeno da onisciência, Culler sugere que “os melhores exemplos dessa ideia são os romances do século 19, de George Elliot a Anthony Trollope, com narradores heterodiegéticos-extradiegéticos que se apresentam como *histsors*: porta-vozes de autoridade que prudentemente selecionam e apresentam informações, conhecem os segredos íntimos dos personagens, revelam o que eles manteriam escondido e oferecem reflexões sábias sobre as fraquezas da humanidade”. Culler acredita que a onisciência também falha em descrever adequadamente esses romances e a sabedoria que seus narradores procuram partilhar. Não é minha preocupação se os narradores desses romances são ou não deuses o suficiente para legitimar a descrição onisciente. Eles, com certeza, apresentam um conjunto de qualidades formais que produzem um efeito que precisa ser nomeado, e nomeado como distinto de outras modalidades de narração heterodiegética.

Minha compreensão de onisciência narrativa é que o termo é um tropo, uma figura de linguagem que denota um tipo particular de performance narrativa, e não, ou não apenas, uma característica de seu conhecimento. Não devemos interpretar literalmente a noção do narrador “que sabe tudo”. A reformulação de Genette da onisciência narrativa a define como um modo de focalização em que o “narrador sabe mais do que o personagem, ou mais exatamente *diz* mais do que qualquer personagem sabe” (grifo do original). Podíamos entrar em uma discussão epistemológica sobre como e quanto o narrador sabe, mas não acho que seria muito útil para a análise textual. Podemos aceitar, em acordo com Uri Margolin, que “a convenção literária básica dota as reivindicações de uma voz narrativa onisciente impessoal de verdade por decreto, enquanto todas as outras reivindicações são falhas. Quer dizer, em uma escala que vai da narração homodiegética não confiável (como saber se

o narrador de *Psicopata americano* é realmente um serial killer e se o próprio narrador sabe disso?) à narração heterodiegética analítica (vale a pena ponderar o quanto os narradores de Jane Austen sabem de fato?), o último, por convenção, tem autoridade epistemológica superior.

O debate sobre que tipo de narrador poderia ter conhecimento onisciente também me parece desnecessário. O estudo anglo-americano sobre o método do romance talvez tenha usado o termo onisciência, mas nunca sugeriu um narrador divino ou sobre-humano: simplesmente aceitou a convenção do “autor onisciente” contando a história diretamente. Em *In the method of Henry James*, Joseph Warren Beach escreve: “O senhor James raramente ou nunca foi, em seu último trabalho, um ‘autor onisciente’. Ele tem grande desprezo por esse jeito negligente de contar uma história”. A narratologia complicou de modo eficiente a confluência entre autor e narrador, mas também criou problemas em relação ao conhecimento sobre o narrador. Em seu livro de 2007, *The rhetoric of fictionality*, Richard Walsh contesta muitos conceitos centrais da teoria da narrativa ao expor “uma série de justificativas para novos termos de ideias realmente antiquadas”. Um de seus contra-argumentos diz respeito ao conceito de narrador, e propõe que todas as narrativas de ficção são narradas por uma personagem ou pelo autor. Como conclusão: “A onisciência, eu diria, não é uma capacidade de certas classes de narradores, mas, precisamente, uma característica da imaginação autoral”.

Eu moderaria o argumento de Walsh apenas sugerindo que autores podem imaginar um “segundo *self*” personalizado para narrar suas histórias, estabelecendo-se de fato como personagens extradiegéticos. Esse efeito de “caracterização” autoral é alcançado pela perspectiva ideológica do comentário narrativo. O comentário explícito é o principal meio de projeção do eu narrativo e de demonstração de conhecimento superior do narrador onisciente aos personagens em termos de sagacidade moral, amplitude intelectual e clareza psicológica e social. O termo onisciência narrativa é, então, melhor empregado para descrever um tipo de narrativa em que o narrador heterodiegético, por ser um representante autoral, funciona como um personagem extradiegético, estabelecendo empatia comunicativa com o leitor para reforçar retoricamente o valor da narrativa na esfera pública extraliterária mais ampla.

Onisciência e autoridade na ficção contemporânea

Estou interessado, aqui, em como a onisciência contemporânea se diferencia da onisciência clássica dos séculos 18 e 19, não tanto em termos de traços formais narrativos, mas em termos de exigências específicas de autoridade cultural que permitem que essa voz narrativa funcione. Tal investigação nos leva para o terreno da narratologia contextual, pois são necessárias a análise diacrônica da onisciência narrativa como categoria formal e a análise sincrônica da relação discursiva da narrativa com os discursos extraliterários contemporâneos. A ideia principal do meu argumento é que há diferentes modos de autoridade narrativa específicos de gênero e historicamente condicionados que sustentam o desempenho da onisciência. Com isso em mente, enxergamos que a autoridade moral “universal” do narrador onisciente clássico não está mais de fato disponível aos escritores contemporâneos, e que, em vez disso, foi substituída por modos relativizados mais específicos e não fundamentais de autoridade narrativa. A autoridade dos narradores oniscientes contemporâneos é baseada menos em convenções tradicionais do romance, aceitas por um público leitor homogêneo, do que em outras exigências extraliterárias ao conhecimento ou expertise na cultura pós-moderna. Assim, para meu propósito, um modelo como o de Stenberg, que enfoca narradores oniscientes que são onicomunicativos ou abertamente repressivos, não é tão importante quanto a figura historicamente característica da autoridade cultural que os narradores oniscientes evocam para afirmar a importância de suas narrativas ficcionais e da ficção em geral para o discurso público.

J. Hillis Miller descreve o narrador onisciente do século 19 como a voz da “consciência geral”, e Scholes e Kellogg propõem que esse narrador combina a figura do bardo, do *histor* e do criador. Como assinali, a opinião crítica e popular tem privado os autores dessa opção narrativa. Os narradores oniscientes contemporâneos não podem mais reivindicar o privilégio de serem porta-vozes da autoridade, de afirmarem verdades aceitas em nome da consciência geral. O narrador onisciente contemporâneo pode ser mais bem descrito como uma forma de intelectual público: um pensador e escritor capaz de falar para uma audiência geral sobre uma série de assuntos públicos a partir de expertise disciplinar específica. O surgimento da onisciência contemporânea do final século

20 e início do século 21 é, na verdade, muito próximo ao aparecimento do interesse pela figura do intelectual público, desde o livro de Russel Jacoby, *Os últimos intelectuais* (1987) até o de Amitai Etzioni e Alyssa Bowditch, de 2006, *Public intellectuals: an endangered species?*.

A circunstância formal da narração onisciente resulta do fato de que sua autoridade narrativa depende de condições literárias e culturais historicamente instáveis que determinam o status e a função do romance na esfera pública. Essas condições determinantes mais ou menos nos últimos dez anos incluem: a orientação comercial das casas editoriais multinacionais; aumento das vendas de livros de não ficção, como diários e história popular; as atenções concorrentes do cinema, da televisão e das novas mídias; e a proliferação da opinião comum em debates públicos, em *blogs*, pesquisas de opinião e *reality shows* televisivos. O surgimento da onisciência contemporânea, eu arriscaria, é uma resposta dos escritores ao declínio da autoridade literária engendrada por essas condições.⁷ Precisamos, portanto, de uma abordagem narratológica atenta às inquietações de relevância social próprias das vozes narrativas formais empregadas pela onisciência contemporânea – vozes que procuram afirmar a autoridade cultural de romancistas como os intelectuais do novo milênio.

7 Os argumentos que relacionam as percepções do declínio da literatura e os projetos culturais sobre pós-modernismo e sobre os romancistas pós-modernos foram elaborados por Kathleen Fitzpatrick e Robert McLaughlin, respectivamente.

Uma das dificuldades associadas à onisciência literária é o resvalo entre autor e narrador reforçado pela analogia com Deus. Em vez de manter uma distinção estrita narratológica entre autor (ou criador) e narrador (ou conhecedor), acho importante entender como a combinação desses dois conceitos formam a autoridade narrativa. Em *The narrative act*, um estudo abrangente das complexas relações textuais por meio das quais a autoridade é gerada pela produção e recepção de uma obra de ficção, Susan Lanser defende a

importância da voz extradiegesis de um texto. Segundo Lanser, essa voz, que os leitores igualam à do autor histórico, manifesta-se na publicação física da obra ficcional, desde o nome do autor, o título do livro até as “informações extradiegesis adicionais como o prefácio ou pós-fácio, dedicatória, epílogo, epígrafes, informação biográfica sobre o autor ou indicações de livros anteriores, títulos de capítulos ou outros elementos textuais etc.”. Para ampliar a afirmação de Lanser, percebe-se que os elementos extradiegesis estabelecem um relacionamento discursivo com publicações extraliterárias do autor histórico. A autoridade narrativa da onisciência contemporânea, conforme circula no discurso público, precisa ser abordada como a inter-relação entre voz narrativa da obra de ficção e voz extradiegesis.

A maioria dos autores que mencionei escreveram manifestos, ensaios, entrevistas ou obras críticas em que seus pensamentos sobre a função cultural da literatura contemporânea são claros e procuram estabelecer as condições de recepção de suas obras. É possível, portanto, estabelecer uma continuidade discursiva, do comentário narrativo em uma obra de ficção às observações críticas em uma obra de não ficção que se reforçam mutuamente em relação ao capital cultural de um autor. Essa abordagem é especialmente pertinente para entendermos a função da onisciência contemporânea porque críticos dos romances que mencionei comumente condenam o comentário narrativo como intrusão autoral não artística. Por exemplo, em artigo de 2004, “*Character in contemporary fiction*”, Brian Phillips afirma que os personagens de *As correções*, de Jonathan Franzen, frequentemente “falam e pensam como Franzen, cujo domínio do discurso indireto cede ao entusiasmo da invasão narrativa, e que confia muito nas habilidades comediantes e analíticas de suas interrupções grosseiras”. O preconceito usual que Phillips apresenta contra o comentário intrusivo leva-o a argumentar que “Franzen passa para a análise e para a simplificação do próprio vocabulário” porque é incapaz de dar vida a um personagem.

Entretanto, se evitarmos esse preconceito, enxergaremos a voz narrativa de *As correções* precisamente como invocação da voz extradiegesis de Franzen. Tal abordagem nos leva, inevitavelmente, a considerar o famoso ensaio de Franzen na *Harper*, “Qual é a importância?”, de 1996, que muitos críticos e resenhistas se sentiram obrigados a mencionar em discussões sobre seu romance e que foi republicado na esteira do sucesso

de seu romance na coletânea *Como ficar sozinho*, de 2002. Esse ensaio, evidentemente, resume a queixa pela perda de autoridade do romance desde o século 19 e sua crescente obsolescência na sociedade contemporânea como resultado da “ascendência banal da televisão, da fragmentação eletrônica do discurso público”. *As correções*, portanto, é um exemplo evidente de utilização da narração onisciente como parte de um projeto mais amplo de reafirmação da autoridade do romance na cultura contemporânea.

O continuum entre as vozes narrativa e extraficcional segue nas duas direções, pois, ao agirem como intelectuais públicos, os romancistas buscam estabelecer sua autoridade cultural por meio de diferentes gêneros, enquanto ainda promovem a importância da ficção como sua fonte central de “conhecimento”. Por exemplo, logo após os atentados à bomba em Londres, em 2005, o *Times* publicou um artigo de opinião de Salman Rushdie intitulado “*Muslims unite! A new reformation will bring your religion into the modern era*” [Muçulmanos unidos! Uma nova reforma levará sua fé para a era moderna], sua “autoridade” como intelectual público apoiou-se no fato de que ele é o autor de *Versos satânicos*?⁸

8 Em 2005, Rushdie foi classificado em 10º lugar em uma lista dos 100 intelectuais públicos pela *Prospect Magazine*.

Agora, quero fazer um breve resumo de como o experimentalismo pós-moderno influenciou a onisciência contemporânea. Quando invocamos o termo pós-modernismo, ele já vem carregado inevitavelmente de problemas de definição, e seu emprego em relação à ficção pode ser apenas ser temporário. Alguns conceitos conhecidos da ficção pós-moderna incluem: subversões metaficcionalis da relação entre ficção e história (Hutcheon); ficção em que o dominante genérico é a narrativa em primeiro plano de questões ontológicas, em oposição à dominância epistemológica do modernismo (McHale); e, em crítica a abordagens formalistas, a expansão global do inglês como a língua da

ficção no início da colonização (Berube). Se aceitamos o pós-modernismo, pelo menos, como um termo de periodização, defino a ficção pós-moderna, para fins deste ensaio, como um movimento estético além do “esgotamento” do experimentalismo modernista sem voltar ao realismo tradicional, e como uma resposta cultural a uma crise perceptível da autoridade para o romance como modo de discurso público, dramatizado na frase “a morte do romance”. O importante ensaio de David Lodge, de 1969, *“The novelist at the crossroads”*, é um bom ponto de partida porque identifica três gêneros que surgiram a partir da angústia dos escritores diante dessa situação. Esses gêneros são: fábula, ou que se tornou conhecido como realismo mágico; o romance de não ficção, chamado às vezes de *faction*⁹ ou agrupado sob o termo genérico não ficção literária; e o romance problemático, agora conhecido como metaficção. O que eu gostaria de sugerir é que os três gêneros de Lodge são exemplos de experimentalismos com a forma do pós-modernismo que possibilitaram a reintrodução da narração onisciente na ficção literária.

O clássico metaficcional de John Fowle, *A mulher do tenente francês*, de 1969, é um bom exemplo. Em seu “Notes on an unfinished novel”, publicado no mesmo ano, Fowles escreveu: “Suspeitamos de pessoas que fingem ser oniscientes; e é por isso que tantos romancistas do século 20 se sentem atraídos pela narração em primeira pessoa... Mas nesse novo livro, vou tentar ressuscitar essa técnica”. Evidentemente, o narrador de *A mulher do tenente francês*, como nos é dito em endereçamento direto ao leitor, tem o problema de lidar com a onisciência na “época de Barthes e Robbe-Grillet”. Em outras palavras, o narrador onisciente no século 20 não pode ser o mesmo narrador onisciente de séculos anteriores.

Proponho, então, quatro modos permeáveis e sobrepostos de autoridade narrativa dos quais a onisciência

9 N.E. *Faction* é um termo cunhado nos países de língua inglesa, nos anos 1960, a partir da junção das palavras “fact” e “fiction” (respectivamente, fato e ficção).

contemporânea depende e cuja linhagem pós-moderna pode ser reconhecida nos gêneros de Lodge. O primeiro modo chamo de *moralista irônico*. Essa categoria disputa autorreflexivamente com o legado da autoridade moral “universalizante” da onisciência clássica e o faz à sombra da metaficção. Alguns exemplos são *A informação*, de Martin Amis, *Política*, de Adam Thirlwell, e o conto “Octeto”, de David Foster Wallace. Nesse modo, em que a autoridade intrusiva do narrador é constantemente exibida, a autorreflexão está menos preocupada em expor a artificialidade da ficção do que com o problema de como afirmar o universal em relação ao particular.

Por exemplo, o romance de Thirlwell começa com uma cena de sexo em que o protagonista, Moshe, está terrivelmente constrangido com sua performance. A partir da segunda linha do romance, a presença do narrador é afirmada com vigor: “Acho que você vai gostar de Moshe. O nome da namorada dele era Nana. Acho que você vai gostar dela também”. Durante essa cena de abertura, a preocupação de Moshe sobre o que ele acha que “devia ser a cena mais agitada da história do sexo” é interrompida por duas páginas de comentário narrativo que começa: “Vou falar um pouco do problema do Moshe. É um problema universal. É a insegurança universal de que não se é universal”. Depois de dar a opinião de que o gênero romance pode proporcionar consolo exatamente para leitores com esse tipo de angústia, o narrador expressa angústia em relação à sua própria capacidade de proporcionar esse consolo. “Este livro tem a intenção de ser tranquilizador. Este livro é universal. É um estudo comparativo. A última coisa que quero é que isso seja só eu”. Nesses comentários encontramos a apresentação descarada de autoridade diegética e uma queixa agonística por autoridade extradiegética. A autorreflexão torna o apelo à personalidade subjetiva do escritor mais fácil, relativizando a autoridade universal do narrador onisciente. Tal estratégia pode também ser vista em *A informação*, em que a ligação entre o narrador e o autor é bastante evidente: “E eu fiz as assinaturas – o M, o A – com meus dedos esquisitos e tortos, pensando: como posso sequer ser onisciente, o sabe-tudo, quando não sei nada”.

O segundo tipo, que chamo de *historiador literário*, baseia-se na autoridade dos registros históricos e possibilidades abertas pela teoria pós-moderna de recuperar imaginativamente momentos íntimos ou pouco conhecidos da história, exploradas em obras “*factional*” como a de

Thomas Keneally, *A lista de Schindler*. Ao contrário da metaficção historiográfica — forma que, para Linda Hutcheon, deve ser reservada ao termo ficção pós-moderna —, esse modo confia na imaginação literária para complementar registros históricos em vez de enfraquecer a “verdade” narrativa da história. Alguns exemplos são as coletâneas de contos de Gail Jones, *The house of breathing* e *Fetish lives*; de Michel Faber, *Pétala escarlate, flor branca*; de Edward Jones, *The known world*; e de David Lodge, *Autor, autor*.

Aqui, a metáfora tradicional do romancista como historiador, estabelecida pelo narrador onisciente prototípico de Henry Fielding em *Tom Jones*, torna-se literal na figura do narrador contemporâneo como historiador acadêmico. O aspecto mais interessante da ficção histórica contemporânea é o modo como emprega a voz em prolepse da história para explorar a instância narrativa e estabelecer um salto temporal entre narrador moderno e enredo histórico; isso quer dizer que a autoridade onisciente do narrador é simultaneamente intensificada e problematizada pelo distanciamento dos eventos históricos. Por exemplo, o parágrafo de abertura do conto de Gail Jones, “*On the piteous death of Mary Wollstonecraft*”, começa com o relato lírico no presente da consciência da protagonista: “ela emerge momentaneamente do mar profundo da inconsciência, vasculha sua mente afogada por dimensões fluídas”. O parágrafo seguinte começa: “Ela está prestes a morrer, essa Mary Wollstonecraft. Nascida em 1759, ela morrerá aos 38 de complicações pós-parto”. Em ensaio para um congresso em que identifica *Pétala escarlate, flor branca* como um “clássico” do romance neovitoriano contemporâneo, Georges Letissier descreve a voz narrativa nos seguintes termos: “a perspectiva temporal dupla, voltando-se para o século 19 estando no século 21, com a vantagem do olhar em retrospectiva, como era, conduz ao que pode ser chamado de hiperonisciência”.¹⁰

10 Letissier afirma que *Pétala escarlate, flor branca* “ilustra o formato clássico do romance neovitoriano que descartou o pós-modernismo, a perspectiva desconstrucionista das ficções iniciais pós-vitorianas como *A mulher do tenente francês*, *Possessão* ou *Poor things*, para citar apenas algumas delas, para adotar formas mais tradicionais dos três níveis ou do ‘monstro grande, solto e largo’ de seus precursores vitorianos”.

O terceiro modo de autoridade narrativa da onisciência contemporânea chamo de *fabulador pirotécnico*. Para mim, esse incluiria *Dentes brancos*, de Zadie Smith, *The diviners*, de Rick Moody, *Darkmans*, de Nicola Barker, e muitas obras de David Foster Wallace. O narrador pirotécnico é tipicamente cômico ou satírico e se baseia menos na introspecção moral ou na pesquisa histórica do que na voz narrativa pujante e comunicativa, no tom prolixo de conversação, para garantir o controle sobre os eventos narrados. A autoridade onisciente é resultado do nível narrativo que determina a relação do narrador com os personagens e da maneira que essa relação é articulada para os leitores. O fabulador pirotécnico não exhibe sua superioridade ontológica do mesmo jeito que os narradores de Thackeray ou Trollope, ou do mesmo jeito que os narradores da metaficção pós-moderna, mas, mesmo assim, funciona mais como o personagem extradiegético, evitando a impessoalidade da onisciência analítica até o ponto em que a voz narrativa em geral ofusca os personagens descritos ou analisados.

Um exemplo é o narrador de *Darkmans*, de Barker, apresentando um dos personagens: “A senhora Dina Broad tinha a maravilhosa capacidade de conseguir que completos estranhos fizessem exatamente o que ela queria”. Essa afirmação introdutória é direta e suficiente, mas, durante a apresentação do personagem ao longo das páginas seguintes, a presença do narrador é entusiasticamente intensificada na prosa hiperativa com frequentes qualificações entre parênteses e metáforas prolongadas. “Se a vida de Dina fosse um carrossel (que podia ser tudo menos isso), então havia apenas espaço suficiente na plataforma giratória (em meio às rosas pintadas no alto, às peças de espelho, ao lindo órgão) para um único pônei; e era o pônei de Dina”. A metáfora do carrossel com um único pônei é explorada à exaustão antes de entrar na vida de um dos personagens como espetáculo de teatro: “O programa de Dina Broad (como Céline Dion em Las Vegas) era um programa que não acabava nunca (simplesmente continuava e continuava e continuava); mas esse espetáculo de baixo custo (em Technicolor impecável) de jeito nenhum se esgotava”. “Não”, o narrador diz antes de prosseguir com a metáfora por mais dois parágrafos.

O narrador pirotécnico é a voz mediadora para uma boa parte da ficção que o conhecido crítico britânico James Wood denuncia como “realismo histérico”. Para Wood, boa parte da ficção contemporânea é

violentada por um “excesso de tramas” (*Irresponsible*), negligenciando o desenvolvimento de uma humanidade verdadeira dos personagens. Ele descreve o realismo histórico do seguinte jeito: “O grande romance contemporâneo é uma máquina de movimento perpétuo que parece ter se envergonhado com a velocidade. Parece querer abolir a quietude como se tivesse vergonha do silêncio. Tramas e subtramas brotam em cada página e esses romances prosperam em sua congestão glamorosa. Inseparável da cultura da trama permanente é a busca pela energia a qualquer custo” (*Irresponsible*). Wood argumenta que esse estilo de ficção absorveu para o romance realista as características textuais do realismo mágico. Os floreios maníacos das improbabilidades de verossimilhança não resvalam no surreal, mas simplesmente exaurem as convenções do realismo.

Wood cunhou o termo realismo histórico em uma crítica sobre o livro de Zadie Smith, *Dentes brancos*. O romance começa com uma cena em que o protagonista, Archie Jones, está tentando cometer suicídio com envenenamento por gás dentro do carro. Depois que a cena está instituída, temos essa passagem: “Enquanto ele deslizava entre a consciência e inconsciência, a posição dos planetas, a música das esferas, o bater das asas diáfanas de uma mariposa-tigre na África Central e um monte de outras coisas que Fazem a Porra Toda Acontecer decidiram dar uma segunda chance para Archie. Em algum lugar, de algum jeito, por causa de alguém, foi decidido que ele viveria”. A passagem parece deliberadamente elaborada para nos prevenir de interpretar que Archie escapou do suicídio por causa de algum tipo de declaração profunda sobre a fragilidade da existência humana. As referências satíricas a várias teorias populares de causa e efeito universais dão a impressão de desembocar na sugestão de que alguém que “faz a porra toda acontecer” é uma entidade divina sobre quem o narrador pode apenas especular (ele sabe o que aconteceu, mas não por que) ou simplesmente o próprio narrador, o representante do autor que está contando a história que reconhece divertidamente sua analogia com Deus. O narrador de Smith, de fato, satiriza com regularidade o desejo de os personagens atribuírem eventos à providência: “Os princípios do Cristianismo e da Lei de Sod (também conhecida como Lei de Murphy) são os mesmos: “*Tudo acontece comigo, para mim*”. A voz narrativa de *Dentes brancos* indica que a própria Smith consegue imaginar apenas um mundo de incertezas aleatórias, relativizando a autoridade de seu comentário.

O quarto modo de onisciência contemporânea tem o *jornalista em imersão* e o *comentarista social*. O narrador como *jornalista em imersão* é o equivalente fictício do narrador de romances documentários, como em *A sangue frio*, de Truman Capote, e se origina diretamente do *new journalism*. Penso especificamente no último romance de Tom Wolfe, *Eu sou Charlotte Simmons*. Fundamental para a construção da autoridade narrativa e para sua funcionalidade como intelectual público é a voz extrafictícia do romance construída a partir do prefácio, que se liga à justificativa de 1973 sobre o *new journalism*, seu manifesto do romance social realista, de 1989, e à coletânea de ensaios de 2001, *Ficar ou não ficar*. O apelo ao trabalho de campo observacional estabelecido por essa voz proporciona um tipo de distância etnográfica dos personagens como fonte de conhecimento onisciente, servindo de base para e, ao mesmo tempo, relativizando a autoridade do narrador.

Em *Eu sou Charlotte Simmons*, a construção cênica detalhada é complementada por comentários explicativos. Por exemplo, depois de um diálogo entre dois jogadores universitários de basquete temos essa fala: “Sem sequer se dar conta do que era, Jojo falou no creole universitário em voga naquele ano: foda-se o patoá”. Essa observação é seguida por exemplos de múltiplos usos gramaticais aos quais a palavra “foda” pode ser associada. Outra observação que parece exibir deliberadamente o distanciamento geracional entre o narrador e seus personagens ocorre quando Charlotte encontra sua primeira amiga na Dupont. Depois de se apresentarem uma à outra como Betina e Charlotte, temos essa fala: “Elas faziam parte da primeira geração que vivia sem sobrenome”. O falso distanciamento antropológico do narrador, que proporciona ao romance uma abordagem abrangente é acentuado até transformar-se em caricatura nesse comentário durante a cena em que Charlotte ouve um grito histérico no corredor do campus: “Eram os gritos das fêmeas da espécie fingindo medo físico diante das palhaçadas, provavelmente físicas, dos machos”.

No manifesto de 1989, “Perseguindo a besta de um bilhão de metros quadrados”, Wolfe explica sua mudança da não ficção para a ficção: “Eu queria cumprir a previsão que tinha feito na apresentação de *The new journalism*, em 1973: a saber, que o futuro do romance de ficção seria o realismo altamente detalhado baseado na reportagem, um realismo mais minucioso do que qualquer um em voga atualmente, um realismo que

retrataria o indivíduo em relação íntima e complexa com a sociedade ao redor dele”. A importância histórica dessa crença no realismo ficcional é que, para Wolfe, a ficção pós-moderna, como consequência de sua inclinação pelo experimentalismo formal, tinha se desimpedido de qualquer obrigação para lidar com a cultura contemporânea. O desejo de diagnosticar e reportar um problema social através da técnica da onisciência conecta o jornalista em imersão de Wolfe com o comentarista social, sob os quais eu incluiria *O terrorista*, de John Updike, *As correções*, de Jonathan Franzen, e *Submundo*, de Don DeLillo. A autoridade narrativa, aqui, funciona ao empregar o amplo conhecimento do narrador para analisar a cultura pós-moderna. “Mais uma vez”, James Wood reclamou em um ensaio de 2001 sobre o grande romance social, “os romancistas são elogiados pela riqueza de conhecimento social vasto e obscuro”. Se a autoridade onisciente deve ser outorgada pelo público leitor em vez de inconscientemente presumida pelo narrador, “saber tudo”, nesse caso, passa a significar menos um conhecimento divino ou telepático do interior humano do que um conhecimento polígrafo de como o mundo funciona. Em outras palavras, os narradores contemporâneos “sabem” mais do que qualquer outra personagem não apenas por causa do privilégio da onisciência, mas por causa de seu escopo intelectual. Em um ensaio de 2003, Judith Shulevitz refere-se à obra de DeLillo e Franzen, dentre outros, quando alega, um pouco pesarosa, que: “Os romancistas, em resumo, tornaram-se nossos intelectuais públicos – nossos polígrafos, geógrafos, especialistas do mundo material. E mesmo assim, estranhamente, há poucos intelectuais no romance moderno”.

No romance de Franzen, esse conhecimento onisciente é representado através da metáfora recorrente da “correção” que conecta as dinâmicas intergeracionais da família com a indústria corporativa da saúde e com a economia global. Essa metáfora começa com o indivíduo mapeando a depressão de um dos personagens, Gary Lambert, e revelando através de uma análise interna que “sua vida inteira foi configurada como uma correção da vida do pai”. Fundamental ao enredo é a descoberta na área das terapias neurobiológicas da droga “CorrecTor” anunciada por um representante corporativo para “distúrbios do cérebro” como Parkinson e Alzheimer e para a “doença social” da criminalidade, incontrolada pelas instituições prisionais tradicionais. O desenlace do último capítulo começa: “A correção, quando finalmente veio, não foi como uma bolha que

estoura de um dia para o outro, mas como um declínio muito mais suave, uma perda de valor nos principais mercados financeiros lenta como um vazamento ao longo de todo um ano”. Essa correção para o mercado global ocorre enquanto a volátil dinâmica familiar dos Lamberts se acalma assim que o patriarca Alfred morre.

Todos esses modos de autoridade narrativa, em especial os dois últimos, indicam uma mudança geral na ficção, do minimalismo para o maximalismo. Em um ensaio de 2004 intitulado “*The war for the soul of literature*”, Laura Miller argumenta que o que Wood denuncia como “realismo histórico” e o que Dale Peck chama de “pós-modernismo rebuscado” podem ser entendido no âmbito dessa mudança. Para Miller, o maximalismo, na forma do grande e ambicioso romance social, tornou-se o novo foco de reclamação sobre o rumo da ficção contemporânea, substituindo o minimalismo à lá Carver, que prevaleceu pelas duas décadas anteriores como sintoma do declínio da literatura. “A maioria das pessoas que acompanham a ficção contemporânea”, Miller escreve, “pode identificar com segurança alguns livros que caem nessa categoria e pode dizer como eles são: grandes, cheios de informação, ideias e refrões estilísticos; têm enredos agitados que transparecem no que é frequentemente chamado de ‘amplo quadro social’; experimentais na forma e na voz; são ostensivamente (ou talvez apenas excessivamente) inteligentes. Ou pelo menos é como eles deveriam ser”. Miller elenca DeLillo e Pynchon como os “paterfamilias” do maximalismo e, dentre seus discípulos, inclui Rick Moody, Jonathan Franzen, Colson Whitehead, Jeffrey Eugenides, David Eggers, Richard Powers, Jonathan Lethem, Zadie Smith e David Foster Wallace. A ficção maximalista não precisa necessariamente ser onisciente na narração, mas o escopo e a liberdade narrativa da onisciência certamente se prestam ao estudo amplo das relações sociais, e a prolixidade da voz narrativa que o maximalismo encoraja é um meio de concorrer com o dinamismo de outros discursos do mercado de opinião e entretenimento.

Podemos caracterizar a onisciência contemporânea como uma voz narrativa verborrágica que invoca com nostalgia a onisciência clássica, amiga e guia, ou que preenche com desespero o silêncio deixado pela ausência pós-moderna do personagem. Mas podemos, de modo mais eficiente, abordar essa voz narrativa como um tipo de técnica heurística em que a forma é gerada pela função arquitetônica da sentença como

linha de fuga. A prosa idiossincrática de Wolfe origina-se da afirmação em *The new journalism* de que os jornalistas que empregam as técnicas da ficção a serviço da não ficção estão livres das restrições das convenções estéticas que governam o ponto de vista e outros elementos da narrativa. “Para os góticos glutões”, Wolfe escreveu, “há ainda apenas as regras dos bandidos em relação à técnica: pegue, use e improvise”.

A forma narrativa, aqui, não é determinada de modo algum pela unidade formal, pelas categorias da teoria narrativa, mas pela autoridade do escritor como repórter da cultura contemporânea. Para o comentarista social, o alcance tentacular da onisciência é reforçado pela liberdade criativa no nível sintático. Quero terminar com uma citação de Don DeLillo sobre a escrita de *Submundo*: “O prólogo é escrito com um tipo de superonisciência. Há frases que podem começar numa parte do estádio de beisebol e terminar em outra. Eu queria abrir a frase. Elas se tornam um tipo de felicidade viajante; viajam da mente de um personagem para outra. Fiz assim principalmente porque era prazeroso. Foi o próprio beisebol que me deu um tipo de liberdade que talvez nunca tenha experimentados antes. Era o jogo” (DePetrío). ■

Tradução de Claudia Ribeiro Mesquita

Paul Dawson é autor de *Creative writing and the new humanities* [Escrita criativa e as novas humanidades] (Routledge, 2005). Seu primeiro livro de poemas, *Imagining winter* [Imaginando o inverno] (Interactive Press, 2006), ganhou o prêmio IP Picks Best Poetry Awards, na Austrália. Paul é, atualmente, professor-associado na School of English, Media and Performing Arts, da University of New South Wales, também na Austrália.

Obras citadas

- AMIS, Martin. *A informação*. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BAL, Mieke. *Narratology* [Narratologia]. 1985. 2 ed. Toronto: Toronto Univ. Press, 1997.
- BARKER, Nicola. *Darkmans*. 2007. Londres: Harper Perennial, 2008.
- BEACH, Joseph Warren. *The method of Henry James* [O método de Henry James]. New Haven: Yale Univ. Press, 1918.
- BERUBE, Michael. Teaching postmodern fiction without being sure that the genre exists [Ensinando sobre a ficção pós-moderna sem ter certeza de que o gênero existe]. *The Chronicle of Higher Education*, v. 46, n. 37, p. B4-B5, 19 maio 2000.
- CAPOTE, Truman. *A sangue frio*. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CHATMAN, Seymour. Characters and narrators [Personagens e narradores]. *Poetics Today*, n. 7, p. 189-204, 1986.
- COHN, Dorrit. *Transparent minds* [Mentes transparentes]. Princeton, Nova Jersey: Princeton Univ. Press, 1978.
- CULLER, Jonathan. Knowing or creating? A response to Barbara Olson [Saber ou criar? Uma resposta para Barbara Olson]. *Narrative*, n. 14, p. 347-348, 1986.
- _____. Omniscience [Onisciência]. *Narrative*, n. 12, p. 22-35, 2004.
- DELILLO, Don. *Submundo*. Nova York: Scribner, 1999.
- DEPETRIO, Thomas (org.). *Conversations with Don DeLillo* [Conversas com Don DeLillo]. Jackson: Mississippi Univ. Press, 2005.
- EDEL, Leon. *The modern psychological novel* [O romance psicológico moderno]. 1955. Nova York: Grove Press, 1959.
- ELLIS, Bret Easton. *Psicopata americano*. Tradução de Paulo Raviere. São Paulo: Darkside Books, 2020.

- ETZIONI, Amitai; BOWDITCH, Alyssa (orgs.). *Public intellectuals: an endangered species?* [Intelectuais públicos: uma espécie em extinção?]. Lanham, MD: Rowman and Littlefield Publishers, 2006.
- FABER, Michel. *Pétala escarlate, flor branca*. Tradução de Myriam Campello. Edição de bolso. São Paulo: Bestbolso, 2013.
- FINNEY, Brian. *English fiction since 1984: narrating a nation* [Ficção inglesa desde 1984: narrando uma nação]. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2006.
- FITZPATRICK, Kathleen. *The anxiety of obsolescence: the American novel in the age of television* [A angústia da obsolescência: o romance americano na era da televisão]. Nashville: Vanderbilt Univ. Press, 2006.
- FOWLES, John. *A mulher do tenente francês*. 1969. Tradução de Adalgisa Campos da Silva. São Paulo: Alfaguara, 2008.
- _____. Notes on an unfinished novel [Observações sobre um romance inacabado]. 1969. In: BRADBURY, Malcolm (org.). *The Novel Today: contemporary writers on modern fiction* [O romance hoje: escritores contemporâneos de ficção moderna]. 1977. p. 147-162. Ed. rev. Londres: Fontana Press, 1990.
- FRANZEN, Jonathan. Qual a importância?. In: _____. *Como ficar sozinho*. Tradução de Oscar Pilagallo. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 191-232.
- _____. *As correções*. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista da ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa: ensaio de método*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Atelier Arcádia, 1979.
- GOODHEART, Eugene. *Novel practices: classic modern fiction* [Práticas do romance: ficção clássica moderna]. New Brunswick: Transaction Publishers, 2004.
- GRAHAM, Robert. *How to write fiction (and think about it)* [Como escrever ficção [e pensar sobre isso]] Houndsmill: Palgrave Macmillan, 2007.

- HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction* [Uma poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção] Nova York: Routledge, 1988.
- JACOBY, Russell. *Os últimos intelectuais: a cultura americana da era da academia*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Trajetória Cultural, Edusp, 1990.
- JAMES, Henry. "Review of *Far From the Madding Crowd* by Thomas Hardy." [Resenha de *Longe da multidão enlouquecida* por Thomas Hardy] 1874. In: REGAN, Stephen (org.). *The Nineteenth Century Novel: a critical reader*, [O romance do século dezenove: um leitor crítico]. London: Routledge, 2001. p. 85-88.
- JONES, Edward P. *O mundo conhecido*. Tradução de Fabio Fernandes. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- Jones, Gail. *Fetish lives* [Vidas fetichistas]. Fremantle: Fremantle Arts Centre Press, 1997.
- _____. On the piteous death of Mary Wollstonecraft [Sobre a triste morte de Mary Wollstonecraft]. In: *The house of breathing* [A casa da respiração]. Fremantle: Fremantle Arts Centre Press, 1992. p. 105-120.
- KENEALLY, Thomas. *A lista de Schindler*. Tradução de Tati Moraes. Rio de Janeiro: Best Seller, 2009.
- LANSER, Susan. *The narrative act: point of view in prose fiction* [O ato narrativo: o ponto de vista na prosa de ficção]. Princeton: Princeton Univ. Press, 1981.
- LETISSIER, Georges. *The Crimson Petal and the White: a neo-victorian classic* [Pétala escarlata, flor branca: um clássico neovitoriano] Ensaio apresentado na Rewriting/Reprising in Literature Conference, University of Lyon, out. 2006. Disponível em: <<http://archives.univ-lyon2.fr/221>>. Acesso em: 12 jun. 2008.
- LEVITT, Morton P. *The rhetoric of modernist fiction* [A retórica da ficção modernista]. Hanover: New England Univ. Press, 2006.
- LODGE, David. *Autor, Autor*. Lisboa: Editora Asa, 2004.
- _____. *Pense*. Tradução de Luiz Antonio Oliveira de Araujo. Rio de Janeiro: Best Seller, 2001.

- _____. The novelist at the crossroads [O romancista na encruzilhada]. *Critical Quarterly*, n. 11, p. 105-132, 1969.
- LUBBOCK, Percy. *The craft of fiction* [A arte da ficção] 1921. Londres: Jonathan Cape, 1954.
- MARGOLIN, Uri. Character [Personagem] In: HERMAN, David (org.). *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2007. p. 66-79
- MARTIN, Wallace. *Recent theories of narrative* [Teorias recentes da narrativa]. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1986.
- McHALE, Brian. *Postmodernist fiction* [Ficção pós-moderna]. Nova York: Methuen, 1987.
- McLAUGHLIN, Robert L. Post-postmodern discontent: contemporary fiction and the social world. [O descontentamento pós-moderno: a ficção contemporânea e o mundo social]. *Symploke*, v. 12, n. 1-2, p. 53-68, 2004.
- MILLER, D. A. *The novel and the police* [O romance e a polícia]. Berkeley: California Univ. Press, 1988.
- MILLER, J. Hillis. *The form of victorian fiction* [A forma da ficção vitoriana]. Notre Dame: Notre Dame Univ Press, 1968.
- MILLER, Laura. The war for the soul of literature [A guerra pela alma da literatura]. *Salon.com*. 15 jul. 2004. Disponível em: <http://dir.salon.com/story/books/feature/2004/07/15/peck_wood/index.html>. Acesso em: 9 jun. 2008.
- MOODY, Rick. *The diviners* [Os adivinhos]. Nova York: Little, Brown and Company, 2005.
- NELLES, William. Omniscience for atheists. [Oniscência para ateus]. *Narrative*, n. 14, p. 118-131, 2006.
- OLSON, Barbara K. “Who thinks this book?” or why the author/God analogy merits our continued attention [“Quem pensa nesse livro?” ou por que a analogia autor/Deus merece nossa atenção?]. *Narrative*, n. 14, p. 339-346, 2006.
- _____. *Authorial divinity in the twentieth century*. [A divindade autoral no século 20]. Lewisburg: Bucknell Univ. Press, 1997.

- PHILLIPS, Brian. Character in contemporary fiction [O personagem na ficção contemporânea]. *The Hudson Review*, n. 41, p. 629-642, 2004.
- THE PROSPECT/FP Global public intellectuals poll—results [Enquete sobre intelectuais públicos da The Prospect/FP – resultado] *Prospect Magazine*, v. 116, nov. 2005. Disponível em: <<http://www.prospect-magazine.co.uk/intellectuals/results.htm>>. Acesso em: 3 dez. 2008.
- RICHARDSON, Brian. *Unnatural voices* [Vozes artificiais]. Columbus: Ohio State Univ. Press, 2006.
- RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative fiction: contemporary poetics* [Ficção narrativa: poética contemporânea] 1983. 2. ed. Londres: Routledge, 2002.
- ROYLE, Nicholas. *The uncanny*. [O estranho] Nova York: Manchester Univ. Press, 2003.
- RUSHDIE, Salman. Muslims unite! A new reformation will bring your religion into the modern Era [Muçulmanos unidos! Uma nova reforma vai levar sua religião para a era moderna]. *The Times*, 11 ago. 2005. Disponível em: <http://www.timesonline.co.uk/tol/comment/columnists/guest_contributors/article553964.ece>. Acesso em: 15 jun. 2008.
- _____. *Versos satânicos*. 1988. Tradução de Misael H. Dursan. 1ª reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SCHOLES, Robert; KELLOGG, Robert. *The nature of narrative*. [A natureza da narrative] Londres: Oxford Univ. Press, 1968.
- SELTZER, Mark. *Henry James and the art of power* [Henry James e a arte do poder]. Ithaca, Londres: Cornell Univ. Press, 1984.
- SHULEVITZ, Judith. Real thoughts and fictional thinking [Pensamentos reais e pensamento fictício]. *The New York Times*, 23 fev. 2003. B31.
- SMITH, Zadie. *Dentes brancos*. Tradução de José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- STANZEL, Frank. *A theory of narrative* [Teoria da narrativa]. Tradução de Charlotte Goedsche. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1984.
- STERNBERG, Meir. Omniscience in narrative construction [A onisciência na construção da narrativa]. *Poetics Today*, n. 28, p. 683-794, 2007.

- _____. *Expositional modes and temporal ordering in fiction* [Modos expositivos e organização temporal na ficção]. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1978.
- THIRLWELL, Adam. *Política*. Tradução de José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- UPDIKE, John. *O terrorista*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- WALLACE, David Foster. “Octeto”. In: _____. *Breves entrevistas com homens hediondos*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- WALSH, Richard. *The rhetoric of fictionality: narrative theory and the idea of fiction* [A retórica da ficcionalidade: teoria da narrative e a ideia de ficção]. Columbus: Ohio State Univ. Press, 2007.
- WOLFE, Tom. *Eu sou Charlotte Simmons*. Tradução de Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- _____. *Ficar ou não ficar*. Tradução de Paulo Reis. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- _____. Stalking the billion footed beast: a literary manifesto for the new social novel. *Harper’s Magazine*, n. 279, p. 45-56, nov. 1989. [Perseguindo a besta de um bilhão de metros quadrados: um manifesto literário para o novo romance social. Tradução livre de Heder Capobianco, *Antimidia Blog*. Disponível em: <<https://antimidiablog.wordpress.com/2019/08/09/perseguindo-a-besta-de-um-bilhao-de-metros-quadrados-por-tom-wolfe-1989-traducao/>> Acesso em: 29 set. 2020.]
- _____; JOHNSON, E. W. (orgs.). *The new journalism* [O novo jornalismo]. 1975. Londres: Picador, 1996.
- WOOD, James. *The irresponsible self: on laughter and the novel*. [O self irresponsável: sobre o riso e o romance] 2004. Londres: Pimlico, 2005.
- _____. Tell me how does it feel? [Me conta como é?]. *The Guardian*, 6 out. 2001. Disponível em: <<http://books.guardian.co.uk/departments/generalfiction/story/0,,563868,00.html>>. Acesso em: 15 jun. 2008.