

## Paradigmas estéticos da narrativa brasileira contemporânea\*

### Aesthetic paradigms of contemporary Brazilian narrative

Antonio de Pádua Dias da Silva<sup>1</sup>

**Resumo:** Faz décadas que professores e estudiosos procuram compreender o momento pelo qual a literatura brasileira contemporânea passa, isso devido aos modos de como escritores projetam a linguagem em um suporte, provocando muitas vezes um afastamento dos gêneros literários solidificados a partir do século XIX. O objetivo desse artigo é problematizar cinco narrativas literárias contemporâneas: *As doze cores do vermelho* (1988), *O mez da gripe* (1998), *Papel manteiga para embrulhar segredos: cartas culinárias* (2006), *Eles eram muitos cavalos* (2013) e *O peso do pássaro morto* (2017). Essas escrituras compactam em si ideias de campo expansivo (Rosalind Krauss) da estética emergente (Reinaldo Laddaga) e da inespecificidade artística (Florescia Garramuño), que indicam uma mutação da literatura (Leyla Perrone-Moisés), apontando para um novo paradigma estético (Félix Guattari).

**Palavras-chave:** Narrativas contemporâneas. Obras inespecíficas. Novos padrões estéticos. Campo expandido.

**Abstract:** For decades, teachers and scholars have sought to understand the moment contemporary Brazilian literature is going through, due to the way in which writers project language onto a support, often causing a distancing from literary genres solidified from of the 19th century. The objective of this article is to problematize five contemporary literary narratives: *As doze cores do vermelho* (1988), *O mez da gripe* (1998), *Papel manteiga para embrulhar segredos: cartas culinárias* (2006), *Eles eram muitos cavalos* (2013) and *O peso do pássaro morto* (2017). These writings compact in themselves ideas of expanded field (Rosalind Krauss), emerging aesthetics (Reinaldo Laddaga) and nonspecific art (Florescia Garramuño) that indicate a mutation in literature (Leyla Perrone-Moisés), pointing to a new aesthetic paradigm (Félix Guattari).

**Keywords:** Contemporary narratives. Nonspecific works. New aesthetic standards. Expanded field.

---

<sup>1</sup> Professor de Literatura Brasileira Contemporânea na Universidade Estadual da Paraíba. Doutor em Letras pela Universidade Federal de Alagoas, 2001. Membro do Grupo de Pesquisa Estudos sobre a narrativa brasileira contemporânea (UFG/CNPQ). E-mail: docpadua@servidor.uepb.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6241-4466>.

\*Artigo recebido em 01 de junho de 2024 e aceito para publicação em 01 de setembro de 2024.



## Introdução

É fato que os objetos de arte, os modos de escrever, de pensar e de convencionar valores mudam com o passar do tempo. Isso se deve ao fato de que o ser humano e tudo o que ele produz se move no tempo-espaço porque a dinâmica da vida exige que haja desdobramentos, movimentos, deslocamentos, recuos, avanços, fugas. Se valores, conceitos, modos de interpretar o outro são reconfigurados socialmente; e se a literatura é uma manifestação cultural que reverbera aspectos daquilo que existe e se move no social, é lógico que, apesar de se tratar de uma instituição que procura ser fossilizada em determinados aspectos (as discussões canônicas que o digam), ela encontra rotas de fuga, caminhos diversos para redimensionar o seu *modus operandi* em razão de diversos fatores com os quais convive ou habita na esfera social.

Acostumados desde cedo, quando da apropriação das primeiras letras na escola, com narrativas literárias lineares, com estórias centradas em aspectos da vida dos sujeitos leitores, com temas que problematizam questões de diversas ordens, diante de contextos de estudos mais aprofundados, incluindo a entrada de futuros profissionais da linguagem nos cursos de Letras, parece ser notória, para as pessoas leitoras, a sensação da fuga de um roteiro teórico previamente preparado com instruções sobre o literário, o gênero em que a literatura se realiza ou se materializa, quando pegos com escrituras como *As doze cores do vermelho* (1988), *O mez da gripe* (1998), *Papel manteiga para embrulhar segredos: cartas culinárias* (2006), *Eles eram muitos cavalos* (2013) e *O peso do pássaro morto* (2017).

A sensação da qual falo é possível de ser percebida por pessoas leitoras que não têm uma prática contínua e ativa de estar acompanhando os modos de como os objetos estéticos vão sendo mudados, incorporando técnicas, suportes, tecnologias e modos de planejar a linguagem para, durante todo o processo de construção do texto-objeto, resultar em um produto que, ao ser apresentado, publicado, performado, exposto, causa estranheza na pessoa que o recebe ou a quem eles se endereçam. Não apenas estranheza: sensação de fuga de um roteiro com o qual já se estava acostumado; sensação de inespecificidade, como diria Garramuño (2014). E essa sensação pode resvalar para aquilo que defendo aqui: esse tipo de narrativa – atenho-me a cinco textos da prosa contemporânea, três deles considerados romances, um lido como novela e um outro categorizado como ficção ou contos e receitas – me diz que estou diante de textos que cruzaram as fronteiras da antiga concepção de narrativa e podem caminhar



para a fundação de outro padrão estético que só o tempo dirá se se trata de algo que se fixará como modelo ou que se tratou de casos avulsos da literatura brasileira contemporânea.

Nesse sentido, já apontada a hipótese de leitura com a qual trabalho, o meu objetivo é discutir de maneira teórica e pragmática que caminhos estão se abrindo para a literatura brasileira contemporânea. Trato especificamente da narrativa quanto ao modo de borrar tendenciosamente os limites do que são narrativas. Aponto que autores de hoje projetam textos que convivem concomitantemente com as estruturas lineares e clássicas, estabelecendo outras rotas de materialização e de encontro com as pessoas leitoras, porque sentem a necessidade de alterar a paisagem da prosa brasileira em tempos de contínuas contaminações teóricas, produtoras, performáticas e leitoras.

O corpus literário aqui evocado não foi escolhido aleatoriamente, mas a partir de comentários que circulam nas mídias sobre os tecidos linguísticos que se afastam dos modos conservadores de produzir narrativa. Dentre os vários textos coletados, centrei-me em cinco livros cuja formulação linguística perturba a pessoa que lê porque causa a sensação de desconfiança no produto que se tem em mãos. As narrativas de que falo apontam para todos os aspectos teóricos discutidos pelos estudiosos em quem embaso a minha hipótese de leitura. Logo, tratam-se de narrativas que podem ser abordadas a partir do ponto de vista da mutação literária, como aponta Perrone-Moisés (2016) ou da construção de um novo paradigma estético, segundo Guattari (1992). Evidente que pensar em mutações e novo paradigma estético traz à tona os conceitos de estética da emergência em que se centram esses produtos literários, como afirmaria Laddaga (2012), o que desembocaria na percepção dessas narrativas como frutos estranhos ou como produtos estéticos inespecíficos, na visão de Garramuño (2014). Tudo isso converge para a noção de campo expandido da obra de arte, de acordo com Krauss (1984), e também de leituras experimentais, no dizer de Moretti (2000).

Ao fim da discussão, espero ter problematizado de maneira teórica e pragmática a minha hipótese de leitura. Quando afirmo teórica e pragmática, estou querendo ser claro quanto ao pensamento em que assento a minha discussão: são textos teóricos que capitalizam conceitos capazes de, mesmo diferentes entre si, fazerem parte de um momento em que todos eles questionam os mesmos tipos de produtos para, do lugar de onde falam, poder se produzir um elemento catalisador e explicador desses produtos artísticos. O pragmático vem como um modo de sair do abstracionismo teórico e poder mostrar às pessoas leitoras, sobretudo àquelas ainda em formação universitária, que as narrativas problematizadas são também tecidos sensíveis e



acessíveis quanto ao modo de ler, se forem lidas sempre em paralelo aos modelos consolidados e não forem interpretadas como escrituras de ruptura, mas em expansão: firma-se, dessa forma, o dado, e torna-se relevante o novo a partir da mutação que quer pensar um outro paradigma estético.

### **Reconfigurações do romance, do conto, da carta, do diário, da receita culinária: as escrituras de Helena Parente Cunha e Cristiane Lisbôa**

Do ponto de vista da diegese, *As doze cores do vermelho*, de Cunha (1988), narra a trajetória de uma protagonista mulher cuja estória remonta a sua infância e fecha-se o livro em sua idade adulta, personagem madura que reflete interiormente sobre a sua condição de mulher, profissional, mãe, esposa, amiga. Tensões e conflitos não faltam no enredo da obra, porque a protagonista dedilha diversos aspectos de seu estar no mundo em que as normas e convenções foram feitas para que mulheres (não como ela) obedecessem aos regimes masculinos que sabotavam a todo momento a potência das mulheres em quererem ser autônomas, independentes. Na estória, há duas vozes que gritam: as de lá e as de cá. Estas, mimetizam, no texto, as convenções socialmente estabelecidas, prendendo as pessoas em seus quadrados; aquelas, apontam para as rotas de fuga, para o passar além da curva do convencional. Entre umas e outras, a personagem protagonista agoniza no enredo.

Em *Papel manteiga para embrulhar segredos: cartas culinárias*, de Lisbôa (2006), também do ponto de vista da diegese, encontramos Antonia, protagonista que sai de casa em busca da aventura de habilitar-se na arte da gastronomia com Virgínia, famosa chefe de cozinha com quem aprende todo um legado nesse ramo de trabalho. O enredo se desenvolve a partir das cartas que Antonia escreve para a sua bisavó Ana, carinhosamente grafada e chamada, no texto, de BisAna. O livro desencadeia uma série de efeitos linguísticos que tangenciam o poético: um modo de dizer de si e de suas sensações que borra os caracteres prosaicos, aproximando-se da poesia ou querendo ser prosa poética.

Em que esses dois livros inquietam as pessoas leitoras, do ponto de vista da forma ou da estrutura linguística? Bem, antes de partir para o embate teórico e analítico, que fique claro: não estou defendendo uma literatura que venha se basear ou ser construída a partir de uma estrutura fixa, de uma forma convencional e repetida por discípulos. Mas entendo que para se chegar às formas como determinados produtos literários se materializam na contemporaneidade é preciso rever como aprendemos,



desde os primeiros anos da escola, o que seja uma narrativa, como ela se estrutura e se desenvolve, porque é a memória desse aprendizado que terá sentido no momento em que estivermos discutindo formas literárias que ampliam a noção de narrativa e se mostram como produtos irreconhecíveis do ponto de vista do convencional.

Então, o que nos inquieta quando lemos os dois livros aludidos? Respondo com Garramuño (2014): o fato de se tratar de frutos estranhos. Cunha (1988) constrói um romance em cuja estrutura a forma convencional é rasurada. Ao invés de capítulos, temos módulos (48 ao todo) e em cada módulo, três ângulos (passado, presente e futuro da protagonista). No ângulo 1 (referente ao tempo passado), todos os verbos são conjugados no pretérito imperfeito e o foco narrativo que conta a estória assume a voz em primeira pessoa (eu, a protagonista criança e adolescente); no ângulo 2 (referente ao presente), o foco narrativo é em segunda pessoa (você, dirigindo-se à protagonista já adulta) e os verbos são conjugados no presente do indicativo; no ângulo 3, o foco narrativo assume uma voz em terceira pessoa (ela, dirigindo-se à protagonista em sua maturidade, casada e com filhos, refletindo sobre o sentido de sua vida) e os verbos são conjugados no futuro do presente.

O modo de ler o romance é bem dinâmico do ponto de vista da sua estruturação: é possível lê-lo de forma linear, módulo por módulo (do 1 ao 48) e, em cada um destes, ângulo por ângulo, sequencialmente (ângulos 1, 2 e 3). Caso o leitor sinta a curiosidade de sair desse lugar comum, pode ler apenas o ângulo 1 de cada módulo, ao todo terá 48 ângulos 1 referente aos 48 módulos. Linear e fragmentado, irá para os demais ângulos, na sequência. Nesse momento já se estabelece um diferencial: ler apenas a terça parte de cada capítulo (módulo) inicialmente, ou pode optar por perceber como o romance se expressa quanto ao jogo diegético e aos tempos verbais e focos narrativos, iniciando pelo ângulo 3 do módulo 1 e seguir em frente. Nesse jogo, há de encontrar, quem assim se dispuser a ler nessa dinâmica, uma única estória narrada em tempos distintos e por vozes distintas ou, borrando o modo de materializar a estória protagonizada, cada ângulo narra uma estória que é um momento da protagonista e que pode ser encarada como independente, autônoma das demais. Uma estória em três tempos e com três vozes narradoras ou três estágios de vida de uma protagonista contada de uma só vez, fragmentos que podem ser colados numa leitura linear por quem assim se permitir a ler desse modo.

Diferente? Estranho? Inespecífico? Esse tipo de narrativa pode ser interpretado à luz daquilo que Krauss (1984), no universo da escultura, defende como um campo expandido ou expansivo. Trata-se de um fazer esté-



tico que parte de um agente que experimenta abrir rotas de fuga do convencional não para desestabilizar ou minar o campo estético referencial e entendido como canônico. Mas, sim, para experimentar um modo de borrar os paradigmas legitimados teoricamente para que outras possibilidades de existência de arte e literatura, enquanto linguagens, encontrem lugares no mesmo tempo e espaço em que as artes e literaturas convencionais existem e já estão consolidadas. Pensar dessa forma abre espaço para que sejam ventilados outros ares estéticos e, assim, novas ou outras propostas de manifestações artísticas revisitem o já dado e revitalizem este dado com o novo, com o produto resultante do borrar as fronteiras do já existente.

É assim que, na esteira do que se vê em *As doze cores do vermelho* (1988), Lisbôa (2006) encara *Papel manteiga para embrulhar segredos – cartas culinárias*. Se romance, conto, diário, cartas pessoais ou receitas, a pessoa que lê tem suas definições e conceitos de narrativa suspensos diante desse livro, porque ele não funciona, como diriam os formalistas russos, em linguagem automática: do início ao fim a pessoa que lê desautomatiza constantemente seu percurso de leitura porque o livro trabalha com uma forma ou estrutura que é desautomatizada. Dividido em duas partes – Cartas Salgadas e Cartas Doces –, traz em seu interior trinta e três cartas pessoais acompanhadas de trinta e três receitas salgadas (na primeira parte, Cartas Salgadas) e dez cartas pessoais acompanhadas de nove receitas doces (na segunda parte, Cartas Doces). O modo de funcionar desse livro é: uma carta pessoal e, logo após, no mesmo plano discursivo, sem quebra ou separação, uma receita culinária que faz menção diretamente ao momento narrado, contado ou confessado na carta, de modo que um (a carta) não se separa do outro (a receita), formando um só texto imbricado, híbrido, distinto, compondo um todo.

Para além disso, é preciso dizer que as receitas culinárias também são rasuradas em sua forma convencional, ao ser incluído nelas momentos poéticos no modo de servir o prato, sugerindo a companhia ou par adequado para a degustação. A pessoa que lê esse livro automaticamente indaga: Receita culinária? Carta pessoal? Receita poética? Carta ou conto? Carta ou diário? Crônica ou conto? Narrativa ou poesia? Prosa poética? Os questionamentos são pertinentes a quem lê o texto porque ele foi desenvolvido dentro de uma lógica já apontada por estudiosos desse tipo de escritura, como Garramuño (2014, p. 11-12):

Frutos estranhos e inesperados, difíceis de ser categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e



desenquadramentos de origens, de gêneros e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se.

O fragmento dado expressa bem a con-fusão literária que se instaura diante de textos como esse de Lisbôa (2006). Como definir (se houver a necessidade disso), como categorizar, caracterizar um produto que não se limita, mas se expande? Como conceituar ou se sentir confortável em enquadrar ou generificar uma escritura cujo gênero foi borrado e, de modo indisciplinar, não se mostra com marcas, vontades ou querereres de pertencimento radical, de definir-se em exatidão? Retomo a minha fala na introdução deste texto: para quem se encontra em um nível de leitura que prescindir de categorizar, definir e afins, parece não haver tantos problemas quanto aos modos de generificar ou enquadrar textos dessa natureza. Para quem adentra o universo de cursos que formam professores/as como o de Letras, ou para professores/as que já atuam na educação básica, encontrar apoios teóricos que relativizem, modalizem, expliquem e classifiquem os textos é de fundamental importância. Tratar de um texto como a-gênero, como cogitou Santana (2021), não parece ter lógica nos estudos textualistas porque os textos em estado material pertencem, de alguma forma, a algum gênero ou partem dele para ampliar a noção, expandir a ideia, revitalizar o estado da arte daquilo de que se trata. E é nessa linha de “produção” que os demais textos, com os quais dialogo, circulam na cultura letrada brasileira.

### **O esfacelamento das narrativas de Luiz Ruffato, Valêncio Xavier e Dionísio Jacob**

Os livros dos autores citados no título deste tópico, assim como os das autoras discutidas no tópico anterior, problematizam formas, conteúdos, modos de materializar esteticamente aquilo que já se convencionou como gênero, forma literária. Ficou evidente, quando discuti Cunha (1988) e Lisbôa (2006), que a noção de narrativa (romance, conto) e de texto injuntivo (ou instrumental como a receita) ou de gêneros de discursos íntimos (como diários, cartas) são problematizadas na relação com o convencional. Logo, é de se esperar, como apontou Moretti (2009), que tenhamos em mente o fato do romance ser escrito em prosa e que frequentemente tratavam de histórias de aventura. Moisés (2003), dentro do modelo estruturalista, apontou o romance como uma narrativa extensa, com um núcleo temático em torno do qual todos os outros núcleos orbitam, porque concorrem para o desen-



volvimento dele. Afirma ser o romance mais extenso que a novela, apesar da novela clássica se diferenciar do romance em extensão e no modo de se desenvolver, porque ela carrega consigo diversos núcleos temáticos que não concorrem para um núcleo maior e central. O conto seria uma narrativa curta, menor do que a novela e com pouca possibilidade de expansão do número de personagens e de usos de espaços e tempos diversos.

Para Perrone-Moisés (2016), o romance enquanto forma literária sai da cena inicial quando passa a ser aprofundado por Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, através de recursos técnicos como a exploração da psicologia dos personagens, da reflexão filosófica plasmada no texto, do uso de recursos linguísticos ou dialogais como o monólogo interior, a mescla de tempos na narrativa, distanciando-se da forma linear de narrar histórias. Então, os textos aqui aludidos não reiteram a visão conservadora de narrativa e romance ou formas literárias narrativas, mas parte dela para entender em que “grau” de afastamento é possível perceber (ou não mais perceber) o texto novo em relação aos textos ancestrais. Se Perrone-Moisés (2016) aponta já no momento histórico clássico uma fuga do roteiro conservador da narrativa, Guattari (1992, p. 130-131) tem um pensamento que converge para o que defendo: “Não estamos nos referindo à arte institucionalizada, às suas obras manifestadas no campo social, mas a uma dimensão de criação em estado nascente, perpetuamente acima de si mesma, potência da emergência subsumindo permanentemente”.

*Eles eram muitos cavalos*, de Ruffato (2013), é uma escritura romanesca contemporânea que questiona a forma romance ao abordar em seu interior um dia (nove de maio de 2000) na vida da grande São Paulo através de setenta fragmentos que mais se assemelham a contos ou a textos avulsos do que capítulos convencionais de um romance tradicional. O tema da violência urbana assegura o mote do enredo. Em *O mez da gripe*, Xavier (1998) organiza uma novela contemporânea a partir de recortes de jornais que recuperam os meses de outubro, novembro e dezembro de 1918 para falar da pandemia que assolou a cidade paranaense fictícia: a gripe espanhola. *A utopia burocrática de Máximo Modesto*, de Jacob (2001), narra a história do protagonista homônimo que, ao assumir uma vaga no setor público, busca utopicamente fazê-la funcionar eficientemente, sem obter sucesso.

O que torna esses três livros relevantes para a discussão aqui entabulada? O fato de todos eles questionarem a forma literária de onde provêm, e, logo, existem como frutos estranhos, não pertencendo integralmente a nenhum paradigma convencionalizado, porque são obras de cunho



emergente cujas leituras realçam uma “transição no curso do qual um número crescente de artistas reage ao evidente esgotamento do paradigma moderno e à insuficiência desse tipo de resposta que identificamos como pós-modernas” (Laddaga, 2012, p. 11). São três escrituras que coexistem em uma mesma geração temporal e apontam para um outro norte teórico capaz de fomentar discussões desse tipo porque textos como esses, em relação aos conceitos convencionais, encontram-se desbussolados, talvez querendo encontrar um porto onde ancorar.

O romance de Ruffato (2013), ao tornar evidente a fractura da estrutura romanesca clássica, provoca na pessoa leitora um sentimento de ininteligibilidade. Soa como se a pessoa não mais soubesse ler um romance. Os fragmentos textuais não encontram liga substancial para serem entendidos enquanto parte de um todo, apesar das partes constituírem um todo. Os setenta episódios do livro dialogam com diversos gêneros discursivos incorporados ao enredo para construir a diegese. São gêneros que circulam no romance: previsão do tempo, hagiografia, horóscopo, lista de empregos, lista de livros, telefonema, oração, salmo, anúncios de perfis sentimentais, carta pessoal, diálogo, diploma, cardápio, anúncio de programa sexual. Veja-se que, para além dos setenta fragmentos ou recortes, muitos deles são materializados nesses gêneros do discurso, provocando a pessoa que lê a pensar em uma escrita experimental, inusitada, questionando a forma romance, o gênero narrativo.

A novela de Xavier (1998), por sua vez, desloca a pessoa que lê, retirando-a de sua zona de conforto, assim como Ruffato (2013), apesar de executar seu projeto de autoria de forma mais inespecífica, porque para tornar coerente a diegese que constrói para contar o início, desenvolvimento e retraimento da gripe espanhola de 1918, no Paraná fictício, utiliza-se da técnica do recorte e da colagem de fragmentos de jornais e de diversos gêneros do discurso. Assim, para obter dados numéricos, práticas de prevenção e de isolamento das pessoas, consideradas ações seguras, à época, dá cabo de um projeto de autoria em que poema, quadra, propaganda, aviso, conselho, decreto, manchete de jornal, classificados, convite, obituário, nota, vária, reclamação, telegramas são gêneros discursivos usados para construir a cena pandêmica, juntamente com recortes verossímeis de jornais da época. Esse texto parece incorporar ideias de Krauss (1984), quando defende a saída de projetos do lugar de origem para expandi-lo para aquilo que é imprevisível, porque se o processo já se torna problematizador, o resultado parece esbarrar em uma questão problemática para os enquadramentos de gênero, de formas, de conceitos.



Em *A utopia burocrática de Máximo Modesto* é o conjunto de cento e trinta e três memorandos, iniciando pelo de número 0949, que parece travar inicialmente a leitura do romance. Isso porque a forma desse documento oficial é exposta com numeração, vocativo e destinatário, aborda o assunto de forma breve, faltando-lhe a data de emissão para se ter integralmente a forma do gênero memorando enquanto documento da redação oficial. Os memorandos ou capítulos funcionam como crítica ao universo dos setores públicos em que, por analogia ao que se ventila comumente, os funcionários do Estado não ou pouco comparecem ao trabalho e recebem seu ordenado mensalmente. A linguagem dos memorandos, à medida que eles são enviados, é alterada ao longo da diegese, porque o protagonista se enraivece pelo fato de não obter resposta do seu chefe imediato, para quem relata, pelos memorandos, os problemas e prováveis soluções para o setor onde foi lotado. Ao não obter respostas, todo o seu empenho funciona, na diegese, como uma aventura quixotesca, utópica.

Bem, diante desses três produtos literários, seria justo, teoricamente falando, engessá-los em classificações pensadas em momentos em que não se tinha liberdade ou oportunidade criativa para redimensionar as formas narrativas como o romance e a novela? Não cabe pensar o romance em sua forma tradicional como se encontram *Eles eram muitos cavalos* e *A utopia burocrática de Máximo Modesto*, assim como parece inviável, também teoricamente falando, querer enquadrar *O mez da gripe* no conceito de novela. Mas vale pensar, como Garramuño (2014, p. 12), que “Algumas dessas obras se equilibram num suporte efêmero ou precário; outras exibem uma exploração ou vulnerabilidade de consequências radicais [...] Mas todas elas revelam um modo de estar sempre fora de si, fora de um lugar ou de uma categoria próprios, únicos, fechados, prístinos ou contidos”.

Fica evidente que o modo disciplinar de produzir e de ler literatura, a partir dos produtos aqui relacionados, parece não encontrar mais lugar confortável. Quando tínhamos lugares seguros, propostas e discursos sólidos, as artes e a literatura funcionavam dentro da perspectiva disciplinar do fazer e do ler de modo convencional, inteligível, linear, previsível. Todos esperavam que assim fosse, e alterações ou projetos novidadeiros eram também bem recepcionados nesse campo do fazer, e as novidades tinham que acrescentar algo ao já tido. O que os projetos aqui em discussão apresentam são faces borradas, escrituras estranhas, propostas ininteligíveis numa primeira visada, uma verdadeira estética da emergência, projetos experimentais, textos aparentemente sem pertencimento a gênero algum diante da alteração radical de sua fonte primeira ou de sua origem referencial. Daí perguntarmos:



como ler Dionísio Jacob, Luiz Ruffato, Helena Parente Cunha como romancistas? Como entender que Valêncio Xavier constrói uma novela e Cristiane Lisbôa faz conto, carta ou receita?

Ainda considerando a fala de Garramuño (2014, p. 33) sobre esse tipo de radicalização estética, concordo que diante de projetos de autoria da estirpe dos textos ou produtos aqui apresentados, é preciso “pensar uma literatura contemporânea que enfatiza o transbordamento de alguns dos limites mais conspícuos que haviam definido o literário com relativa comodidade, pelo menos até os anos 60”. Fica evidente que a noção de campo expansivo gestado primeiramente para a escultura atravessa fronteiras e pode ser apropriado para o campo literário, uma vez que os produtos aqui lidos, conforme venho apontando, caracterizam-se enquanto literário a partir dessa noção. Não é que haja uma negação de sua forma e definição inicial. Mas parte das produções contemporâneas que não se engajam em projetos lineares e clássicos, como as aqui trazidas à tona, podem ser lidas na chave de leitura do campo expandido. E esse fato tem desdobramentos futuros, pensados no agora, porque requerem um outro tipo de experiência e exigência leitora, interpretativa; uma chave-de-leitura capaz de atribuir sentidos aos produtos expandidos a partir de uma fonte referencial.

### Considerações finais

O estudioso da narrativa brasileira contemporânea entende que os projetos de autoria são diversos e se estendem culturalmente de maneira rizomática: são caules e brotos, frutos que se estendem de maneira amorfa, sem direção definida. Estão dentro e fora de um mesmo aspecto, como as dobras deleuzianas (Deleuze, 2007). Na versão rizomática, essa literatura ou escritura obstaculiza a noção de raiz que absorve alimentos para se sustentar e segurar uma estrutura, e se move na lógica horizontal e expansiva, produzindo novos ramos, frutos, por mais estranhos que pareçam ser, como diria Garramuño (2014). Essas escrituras são lançadas de maneira individual, mas o espírito de época parece consolidar aspectos de um mesmo *modus operandi* de fazer narrativa contemporânea. Existe uma espécie de ressaca ou cansaço de fórmulas e formas centenárias, previsíveis em suas bases de produção e de recepção, fato que promove outras visadas sobre um mesmo tópico.

Ao ler projetos literários individuais como os aqui apresentados, não os vejo unicamente como propostas transgressoras e que se distanciam de propostas coletivas. Entendo os textos como escrituras que circulam em um



momento de crise também da literatura e que procuram se firmar enquanto objetos concretos que materializam um modo de dizer e existir dentro e fora do contexto já consolidado. Em um texto um tanto distante de nós, que servia (e ainda serve) de base de leitura para estudantes iniciantes de Letras, Soares (1995) já apontava, no terceiro parágrafo do livro, que as épocas traduzem para si modos de ler o literário na chave interpretativa da obediência às leis fixas da estruturação de formas ou gêneros literários, enquanto outros promovem a mistura, a expansão em nome da liberdade criadora. E acrescento que a liberdade criadora é um argumento forte, mas mais forte ainda se tornam as adaptações inteligentes que as linguagens artísticas e literárias promovem constantemente para se superar e superar as apatias do tempo, a amarelidão de objetos que, se não forem renovados, podem ser indiciados como estabilizados, previsíveis.

Na esteira desse pensamento, concordo com a ideia de Guattari (1992, p. 130) sobre o tema:

A potência estética do sentir, embora igual em direito às outras – potências do pensar filosoficamente, de conhecer cientificamente, de agir politicamente –, talvez esteja em vias de ocupar uma posição privilegiada no seio dos agenciamentos coletivos de enunciação em nossa época.

Observe-se que a chamada, nesse momento, é para uma saída do individual que alcance o coletivo, uma posição privilegiada que torne relevante os frutos estranhos porque os projetos de autoria passam a ser contabilizados não mais como obras singulares: entram em uma dinâmica não *standard*, mas de orientação ampla, sugestionada por diversos artistas e escritores que se preocupam com a renovação de seus objetos de trabalho e de reflexão. Ao lermos os textos arrolados na discussão aqui trazida à tona é de se pensar que, considerando também os textos que foram deixados de fora da discussão, por maior que seja o número de escrituras literárias que se fundamentam em fórmulas e formas cristalizadas, há uma tendência crescente para a manutenção de novos textos com propostas que se distanciam integralmente, muitas vezes, dos projetos convencionados. Essa ideia é potencializada por textos como os que apresento aqui.

Ora, é necessário que a pessoa que estuda a literatura brasileira contemporânea esteja a par dos acontecimentos e inovações que chegam a esse campo discursivo porque há várias implicações em jogo. Uma delas, a que considero principal, é o fato de os cursos de formação de professores de leituras literárias (Letras especificamente) estarem sendo alimentados



com propostas de escrituras que são lançadas e comentadas nas diversas redes sociais. Muitas vezes por falta de tempo para ler ou de uma formação que não alcançou essas discussões ou leituras desses textos emergentes, a pessoa responsável por turmas de leituras reproduz modelos de escrituras como verdades absolutas, defendendo um ponto de vista que não se coaduna integralmente com aquilo que é exposto como modificação nas bases do objeto de trabalho.

É importante ter essa perspectiva em mente porque não se trata apenas de profissionais da educação básica que se sentem retraídos e, muitas vezes, imobilizados diante de textos cujas linguagens são estranhas, pouco dizem ou mostram que eles se perderam no tempo. Quanto a esse aspecto, não à toa Laddaga (2012, p. 13) afirma:

Sabemos como ler produções das vanguardas clássicas: as de Marcel Duchamp ou Macedonio Fernández, Kaszimir Malevich ou Antonin Artaud. Não sabemos, verdadeiramente, como falar de projetos como os que me interessa analisar: projetos irreconhecíveis a partir da perspectiva das disciplinas – Nem produções de “arte visual” nem de “música”, nem de “literatura” etc.

Os projetos de autoria literária trazidos aqui como escrituras pertencendo ou cambiando os gêneros de pertencimento soam como essas produções apontadas por Laddaga (2012), porque em sua constituição, em cada uma delas, a pessoa leitora percebe um grau de afastamento da base primeira. Os romances de Helena Parente Cunha, Luiz Ruffato e Dionísio Jacob; a novela Valêncio Xavier; assim como os contos, as cartas e as receitas de Cristiane Lisbôa, todas essas obras não são fáceis de serem lidos porque toda a arquitetura linguística exige da pessoa que lê um capital teórico e cultural das bases que sustentam os gêneros e as formas literárias clássicas e das produções, manifestações ou produtos literários que são exibidos nessa esfera contemporânea.

Fica explícito que a discussão aqui entabulada a partir do título do artigo se projeta não como um modo responsivo de classificar, ser exato ou verdadeiro quanto às afirmações defendidas; mas como uma possibilidade de entendimento do momento contemporâneo de produção de arte e literatura que rasura, borra as fronteiras literárias tidas como previsíveis, fato que faz as escrituras novidadeiras serem vista como estranhas. Isso implica, sim, em certas mutações literárias frente às diversas adaptações que as escritas precisaram ter para acompanhar o seu tempo e as discussões que pairam sobre o momento em que elas são gestadas.



Não teria como afirmar aqui que estamos diante de novos ou outros paradigmas literários, por mais que as novas textualidades, somadas para formar um coletivo, queiram nos dirigir para um lado da questão que possibilita a ideia do afastamento das bases como potência geradora de outro lugar para essas escrituras. Novo paradigma implicaria definições categóricas, caracterizações sustentáveis dentro de um universo de textos narrativos contemporâneos capazes de indiciar uma espécie de ruptura com o antes. Só posso trabalhar com a lógica do campo expandido de Krauss (1984), porque a base inicial ou a matriz se mantém, apesar dos matizes que se propagam como rizomas deleuzianos, como dobras leibinizianas, como frutos estranhos, estéticas emergentes. É difícil ler essas escrituras que assim se mostram? Sim. Mas é prazeroso discuti-las dentro de uma margem de eventos indisciplinares que provocam e problematizam os modos de fazer literatura dentro de uma perspectiva que se renova.

## Referências

- ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- CUNHA, Helena Parente. **As doze cores do vermelho**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo: Editora da UFRJ, 1988.
- DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o Barroco**. Campinas: Papyrus, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs (Capitalismo e Esquizofrenia)**. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto. São Paulo: Editora 34, 1995.
- GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Tradução Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.
- JACOB, Dionísio. **A utopia burocrática de Máximo Modesto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Revista Gávea**, n. 1, p. 87-93, 1984, Tradução de Elizabeth Carbono Baez.
- LADDAGA, Reinaldo. **Estética da emergência**. Tradução de Magda Soares. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- LISBÔA, Cristiane. **Papel manteiga para embrulhar segredos – cartas culinárias**. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2006.
- MOISÉS, Massaud. **A criação literária I**. 21. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.



- MORETTI, Franco. Conjectures an World Literature. **New Left Review**, n. 1, p. 54-68, 2000.
- MORETTI, Franco. O romance: história e teoria. Tradução de Joaquim Toledo Jr. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 85, p. 201-212, 2009.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- RUFFATO, Luiz. **Eles eram muitos cavalos**. 11. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- SANTANA, Franksnilson Ramos. **A não-narratividade no miniconto e a emergência de uma micro-escritura a-gênero**. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade), Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2021.
- SOARES, Angélica. (1993). **Gêneros literários**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1993.
- XAVIER, Valêncio. **O mez da gripe**. São Paulo: Companhia das Letras: 1998.

