

Teoria da Evolução e História Literária: o “Romance de 30” no Brasil

Prof. Dr. Pedro Dolabela Chagas¹ (UESB)

Resumo:

A contribuição da teoria da evolução para a historiografia literária, com foco na teoria do romance. Num diálogo de fundo com Franco Moretti, analisa-se evolutivamente as relações entre literatura e ambiente social, sistematizando-se a contribuição conceitual de termos como “seleção”, “complexidade”, “estabilidade dinâmica”, “exaptação”, “diferenciação sistêmica” e “autopoiese”, a serem aplicados à descrição de processos de variação microscópica (na obra individual) e macroscópica (no sistema literário nacional como um todo). Toma-se como objeto a representação do “romance de 30” no Brasil pela historiografia literária recente, tendo em perspectiva a sua singularidade na história do romance brasileiro (conforme discernida por Flora Süssekind e Luís Bueno) e a singularidade do romance latino-americano na história do romance moderno (conforme discernida por Roberto González Echevarría).

Palavras-chave: História Literária, Teoria da Evolução, Romance de 30.

É provável que uma ressalva inicial se faça necessária: ao contrário do que sugere o uso comum da palavra, em sua acepção científica a “evolução” não significa “progresso” nem “melhoramento”. Ela sugere, no máximo, uma tendência à “complexificação” – que não sugere que uma espécie adaptada seja “melhor” ou “superior” a uma espécie extinta, mas apenas que bilhões de anos de história evolutiva propiciaram que organismos cada vez mais complexos tivessem tempo para se desenvolver, passando a conviver ao lado de outros organismos menos complexos, mas **igualmente adaptados**. Feita a ressalva, há que se observar também que, em seu caráter experimental e talvez para sempre metafórico, a aproximação entre a história literária e a teoria da evolução não segue qualquer caminho pré-traçado. Toda abordagem é uma escolha, e a minha estratégia será a seguinte: colocar a evolução “em prática” lançando algumas perguntas sobre o “romance de 30” no Brasil e tentando respondê-las por uma ótica evolucionista. As perguntas, no caso, me foram sugeridas por Flora Süssekind (1984) e Luís Bueno (2006): se eu me apoio no trabalho deles, é porque a evolução nem sempre coloca elementos novos para a análise literária; seguimos falando de autores, obras, estilos e técnicas, da relação com a realidade social, com o leitorado e a crítica... A contribuição da evolução está na redescritção destes termos e da relação entre eles, o que não é pouco: redescrever os elementos pertinentes a um campo é renomear funções, requalificar posições hierárquicas e modos de operação, o que acaba por modificar a coisa descrita.

Na condição de meta-teoria dominante das ciências da natureza, a evolução coloca a ação transformadora da passagem do tempo no cerne da discussão ontológica: ao invés de essências e identidades, temos acoplagens entre estruturas internas e ambientes externos em constante variação. Isso nos oferece novas metáforas e analogias: vejamos como elas funcionam.

A minha primeira pergunta é: de que maneira o “romance de 30” **conferiu orientação** ao romance brasileiro? Um sistema pode estar movido por uma força interna e orientado nalguma direção, ou não: ele pode estar “caminhando para algum lugar”, ou não. Qual era a situação do romance brasileiro antes de 1930: ele estava orientado por algum conjunto dominante de forças?

A pergunta é inspirada pela narrativa de Franco Moretti (2006, 2007b) da evolução do romance europeu. Moretti sugere que, no século XVIII o romance formava um campo disperso,

descentralizado, cheio de variações simultaneamente legitimadas, que seria substituído, no século XIX, por um campo estável, de pouca variação estrutural, que por sua vez entraria em crise no Alto Modernismo e sua explosão de variação. No século XVIII, escritores profundamente diferentes entre si – Sterne, Diderot, Fielding, Goethe, Laclous, Richardson – foram igualmente integrados ao campo literário europeu, cuja diversidade não estava pressionada à uniformização: não haviam pressões que selecionassem prioritariamente certos tipos de produção em detrimento de outros. Mas no século XIX as “condições ambientais” se alteraram: mudaram as disposições do leitorado aberto, dos editores e da crítica. Na consolidação da “seriedade burguesa” – o seu individualismo, a sua moralidade pública e a sua austeridade doméstica, o seu *ethos* “protestante” de trabalho –, no afunilamento das possibilidades de vida ambicionadas e praticadas pela burguesia Moretti identifica a formação de um leitorado seletivo, que buscava uma literatura que confirmasse o seu entendimento do mundo orientando-o na vivência de uma realidade fraturada entre esferas de sentido conflitantes. Esta combinação entre a desorientação social e as expectativas pequeno-burguesas de realização pessoal teria favorecido a disseminação do “romance de formação”, que respondia àquela tensão projetando no **aprendizado** alguma conciliação possível entre sujeito e mundo. Uma vez selecionada pelo público, esta função conciliatória teria gerado uma “pressão seletiva” que levou à redução da variedade estrutural do romance, até que o “século sério” naufragasse com a Primeira Guerra Mundial: quando chega ao fim o “longo século XIX” o *Bildungsroman* entra em crise, a sua estabilidade estrutural dando lugar a uma explosão de variação – foi a geração de Joyce, Proust, Kafka, Musil... O romance, que estivera sob uma orientação dominante no século XIX, perdeu-a com as mudanças no ambiente social, numa crise que favoreceu a exploração de novas variantes estruturais: as inovações do Alto Modernismo não teriam resultado, portanto, da busca pela inovação por si mesma, mas de uma bifurcação histórica de grandes proporções que subtraiu à noção de “formação” (*Bildung*) a sua credibilidade anterior. Se a *Bildung* não era mais levada a sério, o *Bildungsroman*, em seu compromisso predominante com a conciliação, teve quebrada a sua “homeostase” – a sua aptidão para o equilíbrio ambiental –, e o campo romanesco foi reaberto para a variação estrutural.

No século XIX, então, as variações fenotípicas preservaram uma forte estabilidade estrutural; no Alto Modernismo, a inadaptabilidade daquelas estruturas abriu o campo para a inovação: nesta narrativa, a história é vista não da perspectiva de autores ou de obras, mas da crítica e do leitorado aberto, em seu impacto sobre a adaptabilidade das estruturas: nenhuma inovação se impõe por si mesma, mas apenas pelo crivo seletivo do sistema. Esta perspectiva macroscópica deve, porém, se combinar com a microscopia. Na seleção natural, mutações e recombinações de sequências de DNA produzem indivíduos dotados de singularidades fenotípicas que serão selecionadas durante a história evolutiva da espécie; no campo literário, a analogia recai sobre ao aparecimento, **para o sistema literário**, de obras dotadas de características singulares que poderão – ou não – se rotinizarem ao serem mimetizadas por outros escritores no decorrer do tempo. Em ambos os casos, da perspectiva do sistema o surgimento da variação é imprevisível: ela não pode ser antecipada, pois não há nenhuma diretriz sendo passada a ninguém. Na literatura, tem-se o trabalho individual de escritores que correrão o risco da rejeição pelos editores, pela crítica e pelo leitorado aberto: neste plano microscópico a variação emerge pela recombinação de “procedimentos” – no vocabulário de Chklovski (1971) – anteriormente dominantes, ou pela exaptação de velhas técnicas para o seu uso em novas funções, ou pelo resgate de padrões estilísticos adormecidos que são recuperados para dar novo movimento ao gênero, entre tantas possibilidades. Mas qualquer que seja o caso, para a evolução não existe “criação” *ex-nihilo*, e sim a mobilização de códigos disponíveis tanto para a continuidade da “literatura normal”, quanto para a elaboração de variações imprevistas: a inovação é um agenciamento de possibilidades disponíveis que nem por isso deixa de aparecer, para o sistema, como uma surpresa, a ser tomada como um ponto zero para inovações futuras. Mesmo que muitos elementos devam continuar presentes para que um agenciamento aconteça, o seu reforço da preexistência não mitiga a sua possível singularidade: a novidade combinatória, ou da “bricolagem”, não é “menos nova” apenas por isso.

Esta é uma primeira implicação da narrativa de Moretti. A esta altura, deve ter ficado claro que ela não toma como modelo as grandes obras singulares de uma dada época, as ditas “obras primas”. Daí que outra implicação seja que, no século XX, o romance passou a habitar vários “nichos” simultaneamente: o leitorado que mais diretamente decide a história da literatura passou a incluir uma crítica literária muitas vezes apartada do senso comum. James Joyce não produziu hereditariedade ao ser sancionado pelo leitorado aberto, mas pela crítica especializada e por grupos seletos de escritores: ao subsistir dentro de nichos diferentes, o romance conheceu modos e velocidades diferentes de evolução, sempre explorando e intervindo no ambiente ao se adaptar a ele, num processo de adequação-pela-intervenção como o dos castores e dos cupins. Tem-se, além disso, que a explosão de variação estilística dos anos 20 se apoiava em códigos e formas desenvolvidos no século XIX, pois estruturas genericamente bem-sucedidas serão sempre o ponto de partida das variações futuras, garantindo que um romance, mesmo que esteticamente desviante, seja reconhecido como romance. Vê-se, ainda, que no século XIX, momento de grande estabilidade estrutural e menor variação individual, o romance conheceu a sua maior popularidade, e não apenas pelo seu monopólio da produção de narrativas longas de apelo social difuso (antes do surgimento do cinema): a sua constância formal consolidou hábitos de leitura e expectativas estéticas que se modificam apenas lentamente. Por isso as inovações do Alto Modernismo não eliminaram o romance tradicional, que continuou produzido em maior número; como na evolução natural, espécies novas e espécies antigas convivem lado a lado sem maiores problemas: o sistema jamais evolui integralmente em conjunto; a arte inovadora não muda majoritariamente a arte sincrônica. Por fim, na evolução tanto da “alta” quanto da “baixa” cultura o valor faz as vezes do alimento, da homeostase e da procriação na evolução natural: para um golfinho ou uma tartaruga, alimentar-se, procriar e manter-se em equilíbrio com o ambiente são tarefas básicas para o sucesso evolutivo de toda a espécie; no caso da literatura, a vendagem, o sucesso de crítica e a “hereditariedade” mimética dependerão deste crivo ambiental elementar: a atribuição de valor. O valor é o crivo, e ele é multiforme: no século XIX, o valor atribuído por editores, críticos e pelo leitorado aberto andavam mais ou menos próximos; no século XX, vários nichos conviveram sincronicamente, possibilitando a homeostase e a hereditariedade de tipos diferentes de romance.

Chegamos então ao “romance de 30”: alguma analogia com a narrativa de Moretti é possível? Para mim, é tentador ver a década de 1930 como um momento de afunilamento da variação. Em décadas anteriores o romance brasileiro havia acumulado variações que tinham pouco em comum: pensemos em *A família Agulha*, *A escrava Isaura*, *O Mulato*, *Dom Casmurro*, *Os Sertões*, *Canaã*, *Policarpo Quaresma*, *Memórias Sentimentais de João Miramar*... Mesmo que a datação destes exemplos seja ampla demais, o sistema literário brasileiro fora flexível o suficiente para abrigar obras que, sem colocarem o sistema em contradição consigo mesmo, apresentavam tons diferentes, estruturas diferentes de enredo, personagens diferentes, tratamentos diferentes do Brasil, remissão a discursos de legitimação diferentes, ambições literárias diferentes, ambições políticas diferentes... O modernismo forçou o sistema a uma crise localizada, mas hoje se questiona o seu impacto quantitativo. Tampouco se trata de dizer que o campo literário brasileiro não fosse seletivo antes de 1930 – Flora Süssekind diria exatamente o contrário. O caso é que havia nele algo de centrífugo: muitas maneiras diferentes de atender à sua seletividade se acumularam ao longo do tempo; obras diferentes puderam ser validadas. O campo parecia desprovido de sentido imanente (como, aliás, costuma ser o caso); daí que, em que pese a tematização recorrente da condição nacional, não era possível identificar no limiar dos anos 30 qualquer direção que a produção “devesse assumir”: era um campo cujas eventuais variações dominantes não tinham poder excludente.

Mas nos anos 30 o romance brasileiro assumiu uma direção dominante – o que, no vocabulário evolucionista, significa dizer que o “ambiente externo” passou a selecionar certas alternativas em detrimento de outras. Deixa de haver aleatoriedade na seleção; o “acaso” passa a estar sob a pressão da “necessidade” – que não se confunde, é claro, com a “necessidade divina”: Luís Bueno atribui ao ambiente político a causa das novas pressões seletivas. No início da era

Vargas ninguém esteve imune à intensificação do debate político, perpassado, aliás, pela polarização entre a extrema esquerda e a extrema direita: intelectuais, artistas e escritores tomaram posições dentro de um sistema literário que não era plenamente autônomo, na acepção de Pascale Casanova (2002). Para Casanova, a autonomia de uma literatura nacional é diretamente proporcional à sua antiguidade, à força do seu aparato institucional, à extensão do seu leitorado, à sua capacidade de exportar a sua produção, ao seu prestígio acadêmico, às políticas culturais mais ou menos agressivas do país, e assim por diante. Nestes termos, fica claro que, nos anos 30, um país como a França produzia há muito tempo uma literatura que era lida, traduzida e debatida com intensidade pelo mundo afora, a sua crítica influenciando diretamente a circulação global do valor. A França conseguia produzir literatura em quantidade e diversidade e protegê-la das pressões da política oficial, do patrulhamento moral, da sanção religiosa e jurídica, garantindo-se boas condições institucionais para que a sua literatura se comportasse autonomamente – no caso, uma autonomia operatória no sentido do Thomas Kuhn (2005), a França possuindo um sistema literário capaz de arbitrar internamente o valor das suas próprias produções.

Mas pela análise de Bueno, no Brasil dos anos 30 o valor literário esteve condicionado pelo valor político. A política veio para dentro da literatura: não havia como discernir os valores literários dos valores em circulação na arena política. Não é que o “valor estético” ou o “mérito artístico” fossem ignorados, ou seja: não é que a condição autonômica fosse rompida: o sistema literário continuava arbitrando a partilha do valor. Mas havia uma assimetria: nem toda obra politizada era necessariamente uma boa obra, mas – pela perspectiva dominante na crítica – a boa obra era uma obra politizada. Isso favoreceu a seleção de certas variações em detrimento de outras: num ensaio sobre *Serafim Ponte Grande*, Andréia Werkema (2012) analisou o constrangimento sintomático de Oswald de Andrade ao publicar, em 1933, um romance – *Serafim Ponte Grande* – ainda no espírito “utópico” de 22, e assim supostamente desvinculado da tensão política do momento: a ausência uma estética que se apresentasse como uma resposta artisticamente adequada à expectativa do engajamento político levantava contra o Modernismo de 22 a suspeita de leviandade política.

Vale notar que aquela seletividade não aconteceu apenas no Brasil. Michael Denning (2006) fala de uma “Internacional do Romance”: a publicação sincrônica de “romances proletários” ao redor do mundo, incluindo os de Pagu e Jorge Amado. O que cabe observar é a dimensão dominante que o engajamento recebeu em cada sistema literário nacional: no Brasil, houve um claro estreitamento do campo. Se a minha apropriação de Moretti soa plausível, do acúmulo de possibilidades nas décadas anteriores passamos à divisão entre os dois subgêneros estudados por Bueno, ou seja: à oposição entre o romance “regional” e o romance “intimista”, sob a pressão de um “ambiente” que debatia a literatura com intensidade, sendo rigoroso na formação das reputações.

Ao mesmo tempo, esta redução da variedade estrutural fortaleceu as variações selecionadas: Bueno identifica na rotinização do romance social e do romance intimista a explicação do rápido reconhecimento alcançado, mais tarde, por Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Ambos surgiram num campo já provido de direção imanente, com as suas duas “espécies dominantes” estruturando as variações subseqüentes, fossem elas mais ou menos desviantes. Se o “romance de 30” foi um momento de redução da complexidade fenotípica, o fato é que os dois subgêneros selecionados produziram descendência em grande escala, direcionando a trajetória do romance brasileiro nas décadas seguintes. Como em todo processo evolutivo, os seus códigos e estruturas tanto limitaram quanto orientaram a produção das variações individuais: na evolução natural, uma estrutura bem-sucedida tanto limita a variação (ao condicioná-la às possibilidades estruturais que ela mesma prevê), quanto fundamenta a variação ao fornecer-lhe uma matriz a ser modificada conservadoramente. Também a evolução literária seria majoritariamente conservadora, pois toda obra deve preservar códigos que permitirão que o leitor reconheça tanto a “espécie” à qual ela pertence, quanto as suas características distintivas: a conservação de certos elementos é necessária para o reconhecimento do pertencimento ao gênero, assim como da carga de variação de uma obra individual; sob esta perspectiva, o sucesso de Lispector e Rosa indicava uma alta adaptabilidade a

um ambiente treinado pelos códigos dos romances psicológico e regionalista e, por isso, sensibilizado para assimilar a diferença que eles apresentavam. Bueno apenas não investiga as espécies “extintas” pelo “romance de 30”: aquelas que envolviam a ironia, o riso, a reflexão metaliterária, a polêmica intraliterária como matéria da escritura... Se o “romance de 30” contribuiu para a normalização de certos códigos, ele dificultou – como percebeu Sússekind – que Machado de Assis e Oswald de Andrade “constituíssem sistema”, i.e.: que a autorreflexividade e a ironia fossem rotinizadas no romance brasileiro – por um algum tempo a partir dos anos 30 a presença daqueles elementos dificultaria a seleção de uma obra pelo sistema.

Passamos a outro problema: se aquele ambiente estava pressionado pelo valor político, como esse valor era atualizado pelo romance? Um ponto importante para a teoria da evolução é que um organismo responde aos estímulos ambientais de acordo com as suas possibilidades e finalidades imanentes: a literatura responde **enquanto literatura** ao ambiente social. A reação do romance ao ambiente político só poderia se processar, então, mediante as operações que romances são capazes de executar, e que não são outras senão a construção de narradores, personagens, enredos, descrições do espaço e assim por diante. Romances respondem **como romances** às pressões sociais, apresentando os conflitos políticos em dramas pessoais, lugares e tempos investidos de conotações políticas mais ou menos abrangentes. Na América Latina, uma estratégia eficiente para a estabilização da conotação política das obras veio de uma atualização local daquilo que Roberto González Echevarría (2000) observa no gênero romanesco como tal: a sua propensão a imitar discursos contemporâneos investidos de autoridade. No caso latino-americano, Echevarría aponta a mimese da antropologia como estratégia dominante para a projeção, pelo romance das décadas de 20, 30 e 40, dos problemas atuais e dos fundamentos identitários do continente. Isso quase coincide com a leitura de Flora Sússekind, que identificava no romance brasileiro daquela época a predominância da mimese do discurso das ciências sociais – da análise social e econômica. Parece, então, que a voracidade e a flexibilidade do romance para mimetizar outros tipos de discurso se manifestou, no “romance de 30”, em seu apoio na antropologia, na sociologia e na ciência econômica como fundamentos para a descrição e a interpretação da realidade social, colocando a ficção a meio caminho da não-ficção. Ao mesmo tempo, a matéria ficcional era perpassada pelo diálogo ativo com o senso comum, com a mídia e com o debate público, que, somados à estabilização “científica” da interpretação da matéria ficcional, colaboravam para reduzir a ambigüidade da valência política das obras.

Esta redução da ambigüidade ecoa, por sua vez, a proposição de Moretti (2007a) da literatura como instância retórica de mobilização afetiva do leitorado para a resposta a tensões sociais urgentes: a literatura teria como função majoritária a “produção de conciliação” entre o leitor e o seu tempo, mediante a defesa persuasória de sistemas específicos de valores. Echevarría e Moretti se juntam, então: em sua autopoiese como romance – em seu atendimento aos seus códigos e estruturas internas, em resposta às condições ambientais colocadas –, o “romance de 30” mimetizou o discurso das ciências sociais como estratégia para a mobilização controlada dos afetos políticos do leitorado, de quem o romance obtinha o seu alimento: a vendagem, a publicidade, o comentário crítico. Mimetizar discursos que permitissem equacionar as obras politicamente estimulava, por sua vez, o recurso a símbolos cuja interpretação, já condicionada pelo debate público, colocasse em circulação os valores almejados, estabelecendo uma sintonia com as predisposições da crítica e do leitorado. O sucesso das obras trazia algo de tautológico: diante da expectativa de engajamento nas questões do tempo, selecionavam-se aquelas que atendiam à expectativa. Mas tal como na evolução natural, que uma espécie se adapte a um ambiente modificado não significa apenas que o ambiente a pressionou a isso, mas também que ela, ao se modificar adaptativamente, terá “aprendido” a tirar o máximo proveito do ambiente. Ou seja, não é que a política tivesse se imposto à literatura, mas sim que ela favoreceu prioritariamente certa literatura – aquela que estava em condições de se adaptar ao ambiente politizado. Parece ter sido

isso o que aconteceu: ao celebrar certos romances, o debate público emitia indicações que, mesmo quando não abertamente prescritivas, permitiam que os escritores internalizassem as novas condições do ambiente externo, passando a oferecer ao público a politização que ele esperava. Não se trata de oportunismo: como se viu no exemplo de Oswald, o romance brasileiro se viu pressionado – pressão que não equivale a “imposição” – a deixar em segundo plano certas possibilidades abertas anteriormente, o que favoreceu especialmente os escritores que jamais haviam se afinado com elas. Isso abriu espaço para a produção de mais e mais romances politicamente engajados, num efeito que se autoreforçava; se isso beneficiou apenas dois subgêneros, foi porque as suas propensões à seriedade e à gravidade os tornaram mais aptos a explorar a nova arena pública e colocar a política a serviço da literatura, obtendo acesso a mais leitores e à maior repercussão crítica.

Abordo brevemente dois outros problemas. O primeiro é a emergência microscópica da variação: na natureza, ela corresponde à aparição de uma característica fenotípica que se mostra vantajosa adaptativamente, sendo selecionada ao favorecer a homeostase, a sobrevivência, e com isso a reprodução dos indivíduos que a apresentam. Este processo – de “seleção natural” – é inconsciente e não teleologicamente orientado, mas na literatura temos processos conscientes de variação fenotípica. Vale, no entanto, uma observação: por analogia, podemos comparar a “sequência de DNA” responsável pela variação fenotípica a um “procedimento” que se mostre vantajoso para o romance ao aumentar a sua popularidade ou ao solucionar alguma demanda latente, ou seja, ao possibilitar a representação convincente de uma matéria social nova e ainda não satisfatoriamente representada (MORETTI, 1996). Mas mesmo que isso envolva uma ação consciente, não podemos supor que um autor esteja, desde o início, ciente da vantagem adaptativa do procedimento que ele elabora: aquele que desenvolve um procedimento mais tarde selecionado não tem como antecipar a sua seleção futura. Por mais que a sua fabricação seja consciente, ela não tem como controlar a sua própria seleção, o que divide a história em dois planos independentes: no plano microscópico, as variações são fabricadas pelos escritores e lançadas ao sistema; no plano macroscópico, o sistema – a crítica, o leitorado, os outros escritores – opera as suas seleções. Tomando por base a narrativa de Bueno, poderíamos perguntar quais foram os “procedimentos” que deram a um romance como *A Bagaceira*, por exemplo, as características fenotípicas que o tornaram tão adaptável ao cenário político emergente. Pela combinação das teses de Süsserkind e Echevarría, poderíamos observar, entre outras coisas, as “implicaturas” políticas da sua descrição da paisagem: a indissociação, na sua representação da *physis*, entre a descrição e a interpretação de certos estados de coisas. É como se José Américo de Almeida tivesse preservado a importância da representação da paisagem herdada do romantismo num imaginário “faca-só-lâmina” que ecoava Euclides da Cunha, conciliando uma característica fenotípica dominante no romance brasileiro com o imaginário emergente do subdesenvolvimento. Mas para a história do romance brasileiro o importante não é o “procedimento” que Almeida utilizava, e sim a sua seleção pela crítica literária como um recurso que preenchia certa lacuna: o autor não sabia de antemão como atender às novas expectativas do sistema; foi o sistema quem percebeu que ele as havia atendido – isso é o que gera a ilusão da necessidade retrospectiva. Mas o escritor atendeu-a fazendo algo que romancistas há muito faziam no Brasil: acoplando à representação da paisagem a interpretação da identidade nacional; nas suas palavras, “Um romance brasileiro sem paisagem seria como Eva expulsa do Paraíso.” (ALMEIDA, 1981, 2) José Américo de Almeida respondeu às demandas da época não de maneira programaticamente inovadora, mas parcialmente conservadora – daí a sua aceitação, a sua imediata inserção no novo horizonte de expectativa, o sucesso de crítica que ele podia almejar, mas não podia prever. A intuição das expectativas do sistema não dá ao escritor uma orientação clara sobre como atendê-la: o escritor lança a sua obra ao sistema, que fará o seu crivo à sua maneira; a história literária se processa, então, nesta interseção constante entre o plano microscópico da autoria e o plano macroscópico da seleção pelo sistema literário.

Um último ponto: Luis Bueno pergunta, *en passant*, se o romance foi “criado” ou “implantado” no Brasil. O primeiro termo – “criação” – sugere a originalidade do romance brasileiro em relação ao romance europeu; o segundo – “implantação” – sugere o seu caráter secundário ou derivado. Mas para a evolução não se trata de uma coisa ou de outra: se o romance teve uma poligênese – se a evolução do romance antigo foi independente do romance medieval, se o romance chinês foi autônomo ao romance ocidental, se o romance moderno teve trajetórias independentes na Espanha, na França e na Inglaterra... –, o mesmo não se pode dizer do Brasil e da América Latina: se a evolução fala de funções que evoluíram várias vezes de maneira independente (como a visão e a capacidade de vôo), é difícil dizer que o romance teve aqui uma origem independente. A melhor metáfora, no entanto, não é nem criação nem implantação, mas “migração”. O nosso romance foi desde sempre novo e previamente existente, como toda e qualquer espécie migrante que se transforma ao se adaptar a um novo ambiente, preservando e modificando estruturas inicialmente consolidadas noutro lugar. Iguanas não foram “criadas” nem “implantadas” em Galápagos; elas migraram para lá e se adaptaram ao novo ambiente: elas são novas ou antigas, originais ou derivadas? Elas são as duas coisas: 100% novas e 100% antigas. A pergunta de Bueno pressupõe a novidade como criação *ab ovo* e indaga sobre a originalidade da nossa produção cultural, enquanto a evolução fala de processos que transcorrem sem rumo certo. O que importa é pensar a possibilidade de impacto de um ou de outro segmento da produção cultural brasileira: no século XX, certa arquitetura, certa música, certo cinema, certo futebol do Brasil foram reconhecidos mundialmente e exerceram influência – mas o futebol e a arquitetura não precisam ser traduzidos numa língua estrangeira, sendo transportados através de imagens de fácil reprodução, que não demandam trabalho de leitura pelos “formadores de opinião”... Que o romance brasileiro não tenha dado uma contribuição notável à história global do gênero, isso se deve às suas piores condições de disseminação: nós sempre estivemos no ponto de chegada dos fluxos globais de informação. O termo mais comumente utilizado para descrever este processo é a metáfora econômica da “importação”, que sugere a manutenção das formas importadas no ambiente que as importou, como acontece na importação da tecnologia. Mas a “migração” vai mais longe: não faz sentido polarizar o nacional e o estrangeiro como condições mutuamente incompatíveis. Assim tem se processado o romance brasileiro, que manifesta a sua singularidade na recepção contínua de ondas migratórias que vêm residir aqui (e que recentemente, por exemplo, transformaram Ian McEwan e Roberto Bolaño em cidadãos locais). “ Migração”, então, e não “criação”, “implantação” ou “importação”.

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, José Américo de. **A Bagaceira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.
- BUENO, Luis. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: UNESP, 2006.
- CASANOVA, P. **A República Mundial das Letras**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: SCHNAIDERMAN, Boris. (org.). **Teoria da literatura. Formalistas russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1971, pp. 39-56.
- DENNING, Michael. The novelists' international. In: MORETTI, Franco (Org.). **The Novel. Volume 1: History, Geography, and Culture**. Princeton: Princeton University Press, 2006, p. 703-725.
- ECHEVARRÍA, Roberto González. **Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana**. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- MORETTI, Franco. **Modern Epic. The World System from Goethe to García Marquez**. Nova Iorque: Verso, 1996.
- MORETTI, Franco. The serious century. In: MORETTI, Franco (Org.). **The Novel. Volume 1: History, Geography, and Culture**. Princeton: Princeton University Press, 2006, p. 364-400.

- MORETTI, Franco. A alma e a harpia – reflexões sobre as metas e os métodos da historiografia literária. In: **Signos e estilos da modernidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007a, p. 11-56.
- MORETTI, Franco. Da evolução literária. In: **Signos e estilos da modernidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007b, p. 307-326.
- SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- WERKEMA, Andréa Sirihal. Oswald de Andrade: um antropófago na década de 1930. In: **Literatura Brasileira 1930**. Belo Horizonte: EdUFMG, 2012, p. 213-223.

i Prof. Dr. Pedro Dolabela CHAGAS
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB)
Departamento de Estudos Linguísticos e Literários
dolabelachagas@gmail.com