

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

DANIEL BAZ DOS SANTOS

**TRADIÇÃO E RENOVAÇÃO EM *UMA HISTÓRIA DO ROMANCE
DE 30*, DE LUÍS BUENO**

Rio Grande
2012

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

DANIEL BAZ DOS SANTOS

**TRADIÇÃO E RENOVAÇÃO EM *UMA HISTÓRIA DO ROMANCE
DE 30*, DE LUÍS BUENO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador:
Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten

Universidade Federal do Rio Grande

Rio Grande
2012

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Lucilene Canilha Ribeiro, pelo amor. Agradeço-lhe também por ser minha melhor amiga, por falar a minha língua e por morar dentro de mim.

Ao professor Carlos Alexandre Baumgarten, a quem devo a maioria, senão todas, de minhas conquistas profissionais. Exemplo de dedicação e conhecimento, agradeço-lhe por estar sempre disposto a me ajudar durante minha jornada. Entretanto, agradeço-lhe principalmente por acreditar na minha capacidade e contribuir para que eu vivesse de meu trabalho.

À Karine Brião de Oliveira, que sem sua imensurável ajuda, sem seu apoio e altruísmo, esta dissertação não estaria completa.

À Cristina Dias Diaz, pelos filmes, pelas canções, pela filosofia, pelo ser humano impressionante que é. E por ser sempre um alento contar com sua torcida e colaboração.

Ao professor José Luís Fornos, pelos livros, pelas conversas dentro e fora da sala de aula e pelas provocações sempre pertinentes.

Ao professor Mauro Nicola Póvoas, que como meu primeiro professor de literatura não permitiu que o interesse sumisse, entre outras coisas me apresentando Tchekov. E que desde então se tornou um fornecedor assíduo de livros.

À professora Rubelise da Cunha, pela dedicação com o Programa de Pós-Graduação e pela inspiradora vontade de melhorar a qualidade de nosso trabalho.

À Cícero Vassão, cujo trabalho impecável e sempre disposto permite que possamos nos concentrar em nossos estudos. Sem seu comprometimento solícito, estaríamos muito mais confusos.

A todos que eu possa ter esquecido, saibam que o esquecimento também é parte de nossas escolhas.

RESUMO

Esta dissertação analisa o livro *Uma história do romance de 30*, de Luís Bueno, a partir de conceitos relativos à escrita da história da literatura. Para tanto, busca-se averiguar os artifícios retóricos de sua construção, como narratividade, taxonomia e cânone. Além disso, a partir dos conteúdos expressos pelo objeto analisado, pretende-se discutir uma série de temas relativos à literatura brasileira e sua tradição historiográfica. Sendo assim, estuda-se, por exemplo, a trajetória do romance de 30 enquanto gênero nas histórias da literatura brasileira; pensam-se noções célebres na historiografia literária nacional, como a noção, de “sistema” de Antonio Candido, e o nacionalismo literário; entre outras preocupações.

Palavras-chave: História da Literatura; Romance de 30; Teoria da História da Literatura, Cânone, Literatura Brasileira.

RESUMEN

Esa disertación discorre sobre el libro *Uma história do romance de 30*, de Luís Bueno, partiendo de conceptos que interesan a la historia de la literatura. Para eso, averiguase los artificios retóricos de su construcción, como la narratividad, la taxonomía y el canon. Además, a partir de los contenidos expresados por el objeto analizado, discútese una serie de temas relativos a la literatura brasileña y su tradición historiográfica, como por ejemplo, el percurso de la novela de 30, en cuanto género, en las historias de la literatura brasileña; nociones célebres en la historiografía literaria nacional, como la noción de “sistema”, de Antonio Candido, y el nacionalismo literario; entre otras preocupaciones.

Palabras-clave: Historia de la literatura; Novela de 30; Teoría de la Historia de la Literatura; Canon; Literatura Brasileña.

SUMÁRIO

1 Considerações iniciais.....	7
2 Um romance tira RG: a maturação do romance de 30 na História da Literatura Brasileira.....	14
2.1 Histórias de trinta: uma gênese sem origem.....	15
2.2 Espécie e evolução.....	20
2.3 Romance de 30 como gênero e o evolucionismo como método.....	24
3 Narração e sistema: Luís Bueno e a finitude do caos.....	34
3.1 História da literatura: método de ontem e de hoje.....	34
3.2 A história entre a verossimilhança e a necessidade.....	39
3.3 O estilo analógico de Luís Bueno.....	48
3.4 A (in)sensibilidade apocalíptica.....	51
4 Luís Bueno, crítico e historiador.....	59
4.1 A tradição da cisão.....	59
4.2 A crítica faz história.....	63
4.3 Uma história dos efeitos de 30.....	68
4.4 Um cânone de ausências.....	75
4.5 Validar sem comparar.....	86
4.6 Messianismo e figuralidade.....	89
5 Um conceito de história da literatura.....	97
5.1 O “sistema literário” e suas vantagens.....	97
5.2 “Sistema literário” e literatura nacional.....	99
5.3 Um novo nacionalismo literário: mapas.....	108
5.4 Biografia e citação.....	109
6 Considerações finais.....	115
7 Bibliografia.....	133

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Introduzir é pior que concluir. Momento feito após a conclusão, surge sempre na hora mais tensa e cansativa do trabalho. Por isso, pode pôr tudo a perder se, antipático, demonstrar o esgotamento do autor. Ciente disso, guardei um trunfo. Antes de expor brevemente o que será lido na presente dissertação, apresento uma parte da pesquisa que, ainda que de forma incomum, só será desenvolvida aqui e não mais retornará. Certamente há uma implicação metodológica nisso. Antes e durante a escrita desta dissertação, venho acompanhando todas as informações atualizadas a respeito de *Uma história do romance de 30*. Como um *stalker* virtual, tenho o nome de Luís Bueno no sistema de busca automática do Google, mas infelizmente meu *e-mail* todo o dia é entupido por Luíses e Buenos que absolutamente nenhum parentesco têm com o autor que me interessa (entre eles estão Galvão Bueno e o deputado petista Luís César Bueno). Em dois anos, apenas *uma* menção relevante foi feita no Google acerca de *Uma história do romance de 30*. Relevante significa que não se tratava de impressionismo rasteiro, nem catálogo de compra e venda. Entretanto, a pesquisa em *sites* específicos ou especializados permitiu que se percebesse como o livro vinha sendo recebido e quão justificável seria uma dissertação a seu respeito. Estas informações eu já as tinha, e afortunadamente não mudaram durante o desenvolvimento de minha pesquisa e resolvi guardá-las como garantia de uma introdução menos desastrosa. Após revisá-las e acrescentar algumas informações novas, e tendo no horizonte o trabalho já realizado, veja-se o que pude concluir.

Já existem ensaios e artigos na internet que, ao estudar individualmente autores presentes nas análises de *Uma história do romance de 30*, citam o trabalho de Luís Bueno nos seus pressupostos. Alguns vão além e o usam como base de suas leituras, como é o caso do trabalho “A decadência de um mundo e a crise da subjetividade em dois romances de Cornélio Penna”¹. Este trabalho foi apresentado por Guilherme Zubaran de Azevedo, na V Mostra de Pesquisa de Pós-Graduação, na PUCRS. Aqui, as ideias de Bueno parecem responder aos interesses da análise do escritor mineiro e aparecem plenamente legitimadas no estudo apresentado. No texto “‘Escavações subterrâneas’: um estudo sobre a forma estética e o empenho social de *Angústia*, de

¹Disponível em <http://www.pucrs.br/edipucrs/Vmostra/letras.htm>; acessado em 11/12/2011.

Graciliano Ramos”², de Fabiano Vale, os conceitos de *Uma história do romance de 30* são novamente utilizados para avaliar a obra de um autor individual. Além disso, algumas das constatações gerais de Bueno estão no horizonte das principais conclusões de Fabiano Vale, como a ênfase na convivência do social e do psicológico no romance do alagoano. Assim também o são no artigo “Formas em transformação: uma leitura contrastiva dos romances de José Cândido de Carvalho”³, de Naiara Alberti Moreno. Aqui a autora usa as informações apresentadas em *Uma história do romance de 30* sobre o autor niteroiense para validar uma série de percepções. Tanto as peculiaridades mais técnicas, como a posição do narrador, quanto as reflexões mais amplas, como a constância temática do período, são aproveitadas.

Wanessa Regina Paiva da Silva, no trabalho intitulado “A construção ficcional do feminino em Raquel de Queiroz”⁴, usa as contribuições de Luís Bueno para falar da figura da mulher. Mais uma vez, percebe-se a incorporação das reflexões feitas acerca desta figura, uma das mais importantes dentre as desenvolvidas pelo historiador. A referência à representação do feminino também é explícita no ensaio “Maria Luísa X Lola - O duplo feminino no romance de Lucia Miguel Pereira”⁵, de Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida. Como já é previsível, *Uma história do romance de 30* é usada como base para que se fale do lugar da mulher no romance de Lúcia Miguel Pereira, afinal tanto esta temática, quanto a autora, recebem uma rara atenção nas páginas de Luís Bueno.

A ênfase na democrática convivência entre as duas vertentes (intimista/social) parece também ter sido uma das principais razões da popularidade do livro, pelo menos para esta crítica mais próxima. É o que pode ser visto no texto “Dadade, representação da figura do bobo no romance intimista *A menina morta*, de Cornélio Penna”⁶, de Ivone Borges Monteiro. Aqui, a autora fala sobre a complexidade da separação entre romance intimista e social feita em *Uma história do romance de 30*, exortando à sua abordagem. Rui Mourão, por sua vez, em resenha ao livro de Luís Bueno “O romance moderno no Brasil”, apesar de basicamente se ater a descrição da obra, chama a atenção para outro

² Disponível em <http://www.modernidadeperiferica.unb.br/revistaModernidade/sumarioIISeminario.html>; acessado em 11/12/2011.

³ Disponível em www.assis.unesp.br/posgraduacao/letras/mis/.../naiaraalberti.pdf; acessado em 11/12/2011.

⁴ Disponível em http://anais.cielli.com.br/artigos_literarios; acessado em 11/12/2011.

⁵ ALMEIDA, Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de. Maria Luísa X Lola - O duplo feminino no romance de Lucia Miguel Pereira. *Miscelânea*. Revista de pós-graduação em Letras, Assis, vol.8, jul./dez, 2010.

⁶ Disponível em <http://ueginhumas.com/revelli/revelli3/index.html>; acessado em 11/12/2011.

tipo de alargamento metodológico, ao elogiar o historiador por não ter reduzido o período à prosa feita apenas no Nordeste.⁷ Adelson Gonçalves, no texto “O pobre na literatura brasileira: o romance de 30”⁸, também enfatiza o alargamento canônico e a divisão do período em três fases sequenciais, o que daria uma visão mais complexa e coerente do período segundo ele.

Outros autores apontam no método de Luís Bueno o paradigma da nova metodologia da história literária, como Paulo Moreira. No artigo “Uma história do romance de 30 de Luís Bueno”, o autor a considera paradigmática para orientar as revisões da literatura brasileira do século XX, dividindo-se entre a leitura extensiva do romance de 30 e a preocupação em não repetir os lugares comuns que já não podem mais ser legitimados. Logo, a consequente revisão canônica é também elogiada. Todos estes tópicos serão analisados aqui em um capítulo especial. Contudo, digo de passagem que também qualifico a obra de Bueno como paradigmática, mas por outras particularidades que exporei a seguir. Outro texto que recebe com agrado as escolhas temáticas de Luís Bueno é o de Simone Ruffato. Em “O romance de 30”⁹, uma resenha sobre a obra, a autora enfatiza os conceitos de “proletário” e de “romance de 30”. Este último é considerado por ela como ausente de base conceitual (também me posicionarei acerca disso durante minha dissertação, pois acho as opiniões de Simone insuficientes, certamente por serem sumárias).

Por fim, até mesmo no “Yahoo respostas” existe o curioso tópico “Algumas perguntas sobre o romance *Vidas secas* e Luís Bueno”¹⁰. Na página virtual é feita uma série de perguntas relacionadas ao livro de Graciliano Ramos e *Uma história do romance de 30*, como esta que merece ser citada para que tenhamos uma idéia da natureza do fenômeno:

[...] 7) No texto de Luis Bueno, verifica-se que [Graciliano Ramos] utiliza:

- a) Linguagem predominante formal, para problematizar, na composição de *Vidas Secas*, a relação entre o escritor e o personagem popular.
- b) Linguagem inovadora, visto que, sem abandonar a linguagem formal, dirige-se diretamente ao leitor.

⁷ Disponível em <http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=25&lista=0&subsecao=0&ordem=1424&semlimite=todos>; acessado em 11/12/2011.

⁸ Disponível em <http://www.tlaxcala.es/pp.asp?reference=8669&lg=po>; acessado em 11/12/2011.

⁹ Disponível em http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S0020-38742007000200013&script=sci_arttext; acessado em 11/12/2011.

¹⁰ Disponível em <http://br.answers.yahoo.com/question/index?qid=20090929053515AAAt2f8p>; acessado em 11/12/2011.

- c) Linguagem coloquial, para narrar coerentemente uma história que apresenta o roceiro pobre de forma pitoresca.
- d) Linguagem formal com recursos retóricos próprios do texto literário em prosa, para analisar determinado momento de literatura brasileira.
- e) Linguagem regionalista, para transmitir informações sobre literatura, valendo-se de coloquialismo, para facilitar o entendimento do texto.”

Todos estes textos, multiplamente orientados e que usam a obra por mim analisada em seus pressupostos, permitem chegar a pelo menos duas constatações. A primeira refere-se à necessidade de analisar de forma mais detida as contribuições da obra de Luís Bueno para a história da literatura brasileira, visto que todos os textos citados, talvez pela curta extensão, ou pelo recorte temático-autoral, deixam de considerar os elementos que eu julgo mais interessantes em sua composição. Além disso, o caráter recente da publicação, unida à sua extensão, impediram seu exame mais aprofundado. Mais do que isso, nenhum dos artigos consultados sequer pensa em avaliar *Uma história do romance de 30* à luz da teoria da história da literatura, ou a partir dos tópicos referentes à sua área de ação como narratividade, cânone, diacronia e sincronia.

A segunda constatação será retomada em minha conclusão e refere-se à capacidade comunicativa de *Uma história do romance de 30*. Como deixarei claro nas derradeiras informações expressas aqui, a instituição literária precisa do consenso para que funcione. Seus autores devem participar da negociação em prol da legitimidade de seus atributos ou serão expulsos do sistema. A participação das reflexões de Luís Bueno em todos estes artigos e ensaios demonstra que, apesar do tamanho físico e intelectual da demanda, elas estão sendo aceitas e parecem válidas o suficiente para orientar novos trabalhos, ou como base conceitual de leituras especializadas. *Uma história do romance de 30* está aos poucos sendo canonizada e paulatinamente adentrando nas bibliografias críticas da literatura brasileira¹¹. Acho que já é hora de tentar mostrar como ela é construída.

Para isso, divido esta dissertação em três partes onde proponho três recortes distintos, seguidos de uma conclusão integradora dos resultados. Na primeira parte,

¹¹ E aqui vale comentar aquela única menção feita a Luís Bueno na busca do Google. Trata-se de uma palestra dada por Antonio Candido em que o autor indica duas de suas leituras mais recentes, sendo uma delas *Uma história do romance de 30*. Além disso, alguns livros como “Cenas de um modernismo de província”, de Ivan Marques, publicado em 2011, já apresentam o trabalho de Bueno em seus pressupostos.

trato do Romance de 30 que precede o texto de Bueno. Faço isso para tentar entender que tipo de material o historiador tem em mãos no momento em que escreve e quais são suas principais contribuições para a historiografia literária que tratou do período. A revisão feita por intermédio de todas as histórias da literatura encontradas que trataram o período, permite que se entendam os principais lugares comuns a ele associados (como a tropologia derivada de conceitos biológicos, como será visto). Além disso, tento notar como o historiador trabalhou com uma clara idéia de gênero literário, afinal o recorte por período e por tipologia (romance) está na raiz de todas as demais decisões tomadas por Luís Bueno. É o recorte diacrônico e a percepção do gênero enquanto estrutura temporária que em grande parte singulariza este trabalho. Contribuições pontuais como as de Franco Moretti, teórico que me acompanha até o fim deste estudo, Tzvetan Todorov e René Wellek são utilizadas quando necessárias.

No segundo capítulo, começo o estudo da construção de *Uma história do romance de 30* pelo nível mais abrangente de todos. Falar da construção narrativa da história da literatura é minha principal preocupação antes de, nos capítulos subsequentes, investigar suas particularidades metodológicas e conceituais. Para tanto, busco, ainda que de forma rápida, situar a emergência da percepção da história enquanto narração, o que me faz discutir brevemente as características comuns da história oitocentista e do início do século passado. A seguir, tento mostrar como alguns elementos discursivos são utilizados por Luís Bueno para manter a coerência fabular de seu trabalho. Entre estas escolhas estão a “dúvida” que marca todo o período e o próprio estabelecimento de um sujeito lógico (romance de 30) que assume as características de “herói” sobre quem se conta uma história.

Os teóricos utilizados foram David Perkins que, no emblemático texto *História da literatura e narração*, propõe que se analise a história da literatura através de suas categorias narrativas, o que a aproximaria das outras formas de ficção. Para complementar o texto de Perkins, outros três teóricos foram considerados. Dois deles, Peter Gay e Hayden White, preocupados com a história propriamente dita e o último, Paul Ricoeur, também preocupado com estas, mas também com a ficção, o que lhe garantiu a posição de grande mediador entre os três outros referenciais.

Peter Gay, em *O estilo na história*, apresenta o estilo como o atributo mais revelador de todos aqueles pertencentes ao historiador. Defende isto baseado na percepção de que nas escolhas discursivas do historiador está a síntese entre o indivíduo e o mundo que o cerca. Não podendo abandonar a afetividade/pessoalidade de suas

escolhas, o historiador também não pode deixar de limitar suas soluções expressivas pelas convenções prévias da sociedade que o circunda. Além disso, o historiador trabalha no limite da ciência, na sua fronteira com a arte, o que exige de seu ofício certo empenho objetivo e engenho ficcional na montagem dos elementos escolhidos. Nesse sentido, perceber as estratégias narrativas, o tom eleito pelo historiador e suas escolhas discursivas, pode ajudar antes da explicação dos conteúdos em si.

Já Hayden White é funcional na reflexão que desenvolve acerca da história enquanto tropologia. Para o autor de *Meta-história*, são as figuras (metonímia, metáfora, ironia e sinédoque) que estão na base da explicação dada pelo historiador sobre os eventos de seu objeto. Como exponho nas considerações finais, Hayden White pode também ser importante a partir da leitura que faz de Auerbach.

Por fim, Paul Ricoeur surge como o congregador dos outros três teóricos. A sua concepção da história enquanto narrativa, atualizando o conceito de *muthos* aristotélico, permite perceber o exercício historiográfico enquanto busca do concordante no discordante, ou seja, a caoticidade do mundo, que através da fábula ganha a coerência e unidade necessárias à sua inteligibilidade. A partir deste esquema, tenta-se entender o caráter misto do trabalho de Bueno que, apesar de apresentar um conjunto sistemático de estratégias estritamente ficcionais que unificam seu objeto, também permite que se entreveja a complexidade da realidade literária abarcada. Qualidade e quantidade em tensão íntima. História serial e evemencial. Transformação e estrutura. Eis algumas de minhas preocupações laterais neste capítulo.

Ainda nesta parte, outras reflexões são adicionadas, com ênfase para Frank Kermode e o essencial *A sensibilidade apocalíptica*. Neste livro, o teórico investiga a necessidade do fim para qualquer tipo de narrativa. O apocalipse como dispositivo necessário do sentido. A história pensada no que tem de plano teleológico, posto que dilui todos os seus componentes no seu ato final, de onde fala o historiador. Tais noções vem entremeadas na confecção tradicional da narrativa em começo, meio e fim que, apesar de ainda respeitadas, recebem tênue reformulação em *Uma história do romance de 30*.

Quanto ao terceiro capítulo, interessa-se pela análise do cânone de Luís Bueno. A ênfase recai tanto na natureza de algumas de suas inclusões – algumas, pois seria impossível falar de tudo - quanto pelas poucas exclusões encontradas – sim, elas existem. O capítulo, naturalmente o mais longo de todos, além de o mais difícil de ser terminado, parte do apanhado do primeiro capítulo, já que as inovações de *Uma história*

do romance de 30 com relação a suas predecessoras é fundamental para algumas de minhas conclusões. Para falar das escolhas textuais de Luís Bueno, foi necessário tentar entender como elas são feitas. Para isso, busquei na tradição da teoria da história da literatura alguns autores funcionais para iluminar um de seus conflitos mais densos – história X crítica. Em Bueno, não há item diacrônico que não precise antes de significação sincrônica, ainda que isso não signifique apenas exceção radical, como as grandes obras-primas.

No final do capítulo, a partir de recortes muito específicos da obra de Walter Benjamin e Erich Auerbach, tenta-se entender uma última característica do cânone de *Uma história do romance de 30*. O resgate dos suprimidos e sua relação polidirecional entre passado presente e futuro. A partir daqui, volto à mescla de diacronia e sincronia do trabalho de Bueno, o que prepara o terreno para meu capítulo final.

Neste, busco compreender o conceito de história da literatura por trás de *Uma história do romance de 30* movido principalmente pela quase total ausência de reflexão direta de Luís Bueno nesse sentido. Para tanto, localizo a metodologia deste dentre as duas concepções de maior vigor em nossa tradição teórica. Refiro-me primeiramente ao conceito de “sistema literário”, de Antonio Candido, presente na sua *Formação da literatura brasileira* e que retorna revigorado aqui. Além disso, é possível perceber que Luís Bueno não descarta completamente certas concepções que pertenceriam à outra vertente, aquela que se preocuparia com a autoridade da sincronia. Presente na contemporânea da *Formação, A literatura no Brasil*, organizada por Afrânio Coutinho, tendência que também se manifesta, embora de forma mais radical, no sincronismo de Haroldo de Campos. Luís Bueno demonstra que a próxima etapa de nossa história literária é saber conjugar ambos os conceitos. A literatura só tem a ganhar.

Qualquer informação adicional nesta introdução exigiria notas complementares que comprometeriam o caráter introdutório até aqui mantido. Resta, portanto, partir para as análises anunciadas e esperar que elas, no mínimo, cumpram as expectativas erigidas.

2 UM ROMANCE TIRA RG: A MATURAÇÃO DO ROMANCE DE 30 NA HISTÓRIA LITERÁRIA BRASILEIRA

O trabalho com histórias da literatura exige do pesquisador pelo menos três tipos de conhecimento sem os quais se torna difícil a investigação dos conteúdos manifestos por elas. O primeiro, e mais importante, refere-se ao conhecimento da literatura objeto – os textos –, isto é, a leitura das obras historiadas é necessária para tentar entender a arquitetura sistêmica dos projetos historiográficos, após o entendimento de sua matéria-prima. Compartilho da opinião de Gilberto Mendonça Teles que, no livro *A crítica e o romance de 30 no nordeste*, sustenta a seguinte opinião:

[...] sentimos que o estudo se conduzirá melhor a partir do conhecimento que tenhamos ou possamos ter do romance de 30, sendo que esse conhecimento, por mais que o afastemos, em nome de uma objetividade ou de uma neutralidade realmente impossíveis, funciona como uma espécie de modelo, de ‘verdade absoluta’, que acaba interferindo no sentido da nossa leitura. É como se cada obra de crítica devesse ser examinada a partir do que sabemos sobre o romance de 30 e não a partir do que o crítico *sabe* sobre esse mesmo assunto. (TELES: 1990, p. XIII)

Em outras palavras, ao final do percurso analítico, todo o esforço repercute nas obras literárias e são elas as mediadoras de todas as conclusões, mesmo que, para entender certos aspectos seus, precisemos nos afastar delas.

Dessa forma, somente com a leitura extensiva do romance de 30 posso emitir algumas opiniões com respeito ao texto de Luís Bueno e tentar entender algumas de suas escolhas. Sendo assim, e para dar alguns exemplos circunstanciais, percebo exclusões importantes na obra do historiador, como a ausência de análises dos romances *A luz no subsolo* (1936), de Lúcio Cardoso, *As três Marias* (1939), de Rachel de Queiroz, e *Cabocla* (1931), de Ribeiro Couto, que explicarei mais tarde ao lado de outras subtrações. Nesse sentido, é imprescindível por parte do estudioso de história da literatura a apropriação do maior número possível das obras selecionadas na tentativa de descobrir textos esquecidos ou criticar inclusões incoerentes.

Um segundo conhecimento entende o trabalho do investigador de histórias da literatura como uma tarefa comparativa. Ou seja, é fundamental conhecer as histórias que já trataram da mesma matéria antes de formular conclusões críticas. Sendo assim, o investigador de histórias literárias deve ter uma visão do conjunto delas para poder

entender em que medida seu objeto atual inova ou repete fórmulas já estabelecidas. No caso deste trabalho, foram analisadas todas as histórias da literatura encontradas que tenham sido publicadas antes do texto de Bueno e que tenham tratado da década de trinta. Além disso, avaliou-se também o maior número possível dos textos críticos que interpretaram obras e autores do mesmo período. Sem essa leitura, algumas de minhas principais conclusões não teriam sido formuladas, resultando essencial a observação atenta desse *corpus* que, como será visto, permanece em diálogo constante com *Uma história do romance de 30*.

Por fim, é necessário o conhecimento das teorias da história da literatura. Tais teorias permitiram a formulação de uma meta-teoria que observa a maneira como os objetos científicos são observados, incluindo a literatura. Dessa maneira, surge no campo dos estudos literários uma nova figura. Trata-se do sujeito que interpreta interpretações e filtra, dentre os muitos modelos possíveis, aqueles que podem permanecer válidos como esquematizadores do dado literário. Estes são *observadores de segunda ordem*¹² que se distanciam um nível a mais de seu objeto para entendê-lo melhor, observando quem o observa e tentando ver o que este não viu. Averiguam as propostas anteriores e percebem se elas ainda são convincentes, se ainda podem servir de método frutífero para o estudo de seu objeto de investigação. Resta dizer que as teorias da história da literatura são o centro metodológico desta dissertação. Todas as indagações partem, em maior ou menor grau, delas, e devem confluir, ao fim, para elas.

2.1 Histórias de trinta: uma gênese sem origem

Como dito antes, a leitura das histórias da literatura que trataram do romance de 30 e que precederam o texto de Luís Bueno é fundamental para a análise deste. Vale lembrar, portanto, que este *corpus* permanecerá subjacente a todas as fases de minha pesquisa. Sendo assim, quando necessário, as histórias pesquisadas serão utilizadas como maneira de aclarar alguns argumentos ou validar certos comentários. Contudo, a pesquisa induziu a elaboração de um capítulo que investigasse o processo de desenvolvimento do “romance de 30” nas histórias da literatura como forma de apreender como o objeto está constituído antes de Luís Bueno intervir com seu projeto de 2006. Esse capítulo se impôs também, visto que, em alguns momentos, a instituição

¹² Conforme nomenclatura atual das teorias do construtivismo radical, aspecto que será apresentado em outro momento.

literária brasileira parece negar a existência desse romance, algo que a leitura de Bueno jamais deixa entrever. De fato, o historiador pressupõe que o leitor saiba exatamente o que significa a designação “Romance de 30”. Por isso, recorri aos estudos feitos anteriormente sobre ele, para que pudesse reconstruir esse legado. Dessa forma, em um primeiro momento farei um apanhado ressaltando as características que interessam imediatamente ao meu trabalho. Em seguida, analisarei o texto de Bueno à luz de seus antecessores e de algumas abordagens críticas que atentaram para a historiografia de gêneros. Passemos então aos textos para, através deles, entendermos o problema.

Começemos por José Hildebrando Dacanal, pela preciosa informação que este nos dá quando afirma, em *O romance de 30*¹³, que

[...] *Romance de 30*, foi a denominação dada – não se sabe primeiro por quem – a um conjunto de obras de ficção escritas no Brasil a partir de 1928, ano da primeira edição de *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, o qual, como está implícito, integra o grupo de autores obviamente qualificados de *romancistas de 30*. (DACANAL: 1986, p.11)

“Não se sabe primeiro por quem” afirma Dacanal. Prova que o crítico, assim como Luís Bueno, aceita o princípio taxonômico (e tudo que abarca seu uso) sem averiguar sua origem. Essa atitude revela uma postura comum em nossa historiografia, que repete conceitos sem comprovar sua necessidade. Um processo que permite que a abstração conceitual ganhe vida útil (e própria), destacada de qualquer dado empírico. O teórico gaúcho, que nesse aspecto é o modelo para a maioria dos autores estudados, jamais discute a terminologia utilizada para rotular o período. Em busca de descobrir a realidade textual por trás do já famoso termo, empreendi a procura de suas origens em nossa história da literatura. No caminho pude elaborar uma série de constatações, das quais começo pela última, a mais imprevisível de todas: o “Romance de 30” jamais existiu em nossa história da literatura tradicional.¹⁴

¹³ Ideia que lhe ocorreu em 1981 quando, com ele, Carlos Jorge Appel, Guilhermino Cesar, Donaldo Schüler e Flávio Loureiro Chaves apresentaram uma série de conferências na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, organizadas no livro *O romance de 30*. O texto citado consta também no ensaio “O romance de trinta e os primórdios do capitalismo industrial”, presente no livro *O romance de 30*, de José Hildebrando Dacanal.

¹⁴ Aqui estou entendendo por “história da literatura tradicional” os textos que buscam historiar a literatura no seu desenvolvimento dinâmico e que organizam sua dimensão textual em amálgama com sua dimensão histórica. Entretanto, a própria história da literatura de Bueno leva à reflexão da validade de outros meios (como o ensaio crítico) para a história literária. Discussão empreendida por mim no terceiro capítulo.

Os títulos que assumem o encargo histórico literário – seja no seu título, seja no seu método – nunca utilizam esse termo. Foram mais de duas dezenas de histórias da literatura consultadas e nelas se encontra uma série de outras propostas taxonômicas, das quais analisarei aqui as principais. As obras a que me refiro são *História da literatura brasileira* (1938), de Nelson Werneck Sodré; *História da literatura brasileira* (1939), de Bezerra de Freitas; *História breve da literatura brasileira* (1939), de José Osório de Oliveira; *O romance brasileiro* (1953), de Olívio Montenegro; *Breve história da literatura brasileira* (1995), de Erico Veríssimo; *Evolução da prosa brasileira* (1932), de Agripino Grieco¹⁵; *História da literatura brasileira* (1954), de Antônio Soares Amora; *A literatura no Brasil* (1955-1959), de Afrânio Coutinho; *Quadro sintético da literatura brasileira* (1956), de Alceu Amoroso Lima; *Esquema histórico de la literatura brasileña* (1958), de Haydée M. Jofre Barroso; *O modernismo* (1965), de Wilson Martins; *História concisa da literatura brasileira* (1970), de Alfredo Bosi; *Introducción a la literatura de Brasil*, de Antonio Candido; *Apresentação da literatura brasileira* (1974), de Oliveiros Litentro; *História da literatura brasileira* (1997), de Luciana Stegagno-Picchio; *História da literatura brasileira* (1983-1989), de Massaud Moisés; *A literatura brasileira : origens e unidade* (1999), de José Aderaldo Castello; por fim, *Escolas literárias no Brasil* (2004), de Ivan Junqueira; e *História da literatura brasileira* (1999), de Sílvio Castro. É a partir desta tradição historiográfica que penso o projeto atual de Luís Bueno. E é dentre essas obras legadas pela tradição que proponho discutir alguns dos tópicos centrais da narrativa do autor de *Uma história do romance de 30*.

Logo na primeira delas, a *História da literatura brasileira*, Nelson Werneck Sodré, ao tratar do “modernismo” e “pós-modernismo”, elenca alguns tópicos centrais no desenvolvimento dos demais estudos. Dentre eles, a formulação “Do regional para o universal” (SODRÉ: s.d., p. 522), e a qualificação da “maturidade” literária, fruto das mudanças sociais do período (SODRÉ: s.d., p. 522-523). Essas são as constatações mais importantes quando se pensa a tradição das leituras feitas acerca dessa prosa. Na primeira, está a característica regionalista (ainda que alçada à amplitude universal), que Luís Bueno chama de “atomizada” (BUENO: 2006, p. 79); já na segunda, se anuncia o amadurecimento de nosso sistema literário, característica tradicionalmente associada ao

¹⁵ Segundo Gilberto Mendonça Teles, Agripino Grieco “[...] nunca foi um historiador da literatura, no sentido mais atual do termo.”. Nós, agora falando em um sentido mais atual ainda, sabemos que a posição do crítico é questionável. (TELES: 1990, p. 20)

decênio, como veremos. Nelson Werneck Sodré entende que o “pós-modernismo” – como ele chama a literatura brasileira que surge depois de 30 - dá acabamento ao modernismo, já que acomoda as contribuições que se perderam no caráter experimental da geração de vinte. Um crescimento de teor adaptativo que está na essência da relação entre as duas décadas.

Por sua vez, Bezerra de Freitas, na sua *História da literatura brasileira*, fala do “período construtivo” (FREITAS: 1939, p. 323), que entende a literatura do momento em óbvio contraponto à destruição empreendida pelo modernismo de primeira hora. A esses elementos, une-se o que José Osório de Oliveira chama de “Conquista definitiva de um caráter nacional (OLIVEIRA: S/D, p. 135)”, asserção que nomeia o capítulo de sua *História breve da literatura brasileira*. A questão do nacionalismo no trabalho de Luís Bueno será discutida oportunamente, todavia gostaria de chamar a atenção para a ligação feita entre maturidade e desbravamento territorial desde os primórdios dos escritos historiográficos que trataram o período. São nessas bases que se estabelece o momento que Luís Bueno chama “romance de 30” nas histórias da literatura que o precederam. De um lado, sua faceta regional (apesar de Bezerra de Freitas falar brevemente da sondagem psicológica de certos romances) vinculada ao nacionalismo maduro; de outro, a percepção da maturação formal-temática (que se alarga para o binômio “estético-social”) do romance brasileiro.

A relação com o modernismo - que José Osório de Oliveira chama de “libertação”, ao nomear um de seus capítulos (OLIVEIRA: S/D, p.130), também é enfatizada numa postura claramente sistematizadora, e que vê as duas décadas como parte de um mesmo processo. Essa estratégia esquemática fica clara no livro *O romance brasileiro*, de Olívio Montenegro, cujo capítulo que trata desse mesmo período chama-se “O romance moderno” (MONTENEGRO: 1953, p.159). É visível que não há qualquer referência a um “romance de 30”, isto é, a um *corpus* romanesco de características claramente distantes dos romances de 20 a ponto de merecer um estudo isolado. O que se tem é a percepção de um mesmo tipo de produção literária, que amadurece na década de 30, mas que é ainda parte de um mesmo organismo.

Na *Breve história da literatura brasileira*, de Erico Veríssimo, obra publicada originalmente em 1944 para o público estadunidense e que só em 1995 teve uma edição brasileira, é reiterada a idéia de um mesmo corpo constituído de células que trabalham juntas em uma só maturação. Seu décimo capítulo chama-se “Uma literatura chega à maioria” (VERISSIMO: 1996, p. 119), explorando uma imagem inequívoca do

crescimento do ser literário nacional. O autor completa dizendo que “Os traços da adolescência – um pendor ao mero jogo de palavras e cores, a falta de espírito de análise – desapareciam.” (VERISSIMO: 1996, p.119) Dessa forma, da fase adolescente dos anos 20, o gênero cresce para a maturidade no decênio seguinte.

É aqui em Erico Verissimo também que ocorre, pela primeira vez em nossa história literária, a separação entre romance social e psicológico acentuadamente. Falo disso aqui, pois esse aspecto, além de ser um tópico central para o texto de Luís Bueno, parece estar implicitamente associado ao crescimento da literatura brasileira. Ninguém o afirma, mas está claro que a chegada à fase adulta de nossa prosa pressupõe uma literatura que se entende de fora para dentro e de dentro para fora. Em outras palavras, que se saiba em comunhão com a terra de onde veio, mas também que seja capaz de olhar para os conteúdos de dentro do homem e de dentro de si. A partir daqui, essa imagem de um romance bivalente, dotado de corpo e cérebro, de raiz e consciência, capaz de ensimesmamento e de vida social, será enfatizada cada vez mais. Esses são fatores fundamentais para a chegada da maturação. Qualquer adolescente deve aprender a controlar seus componentes psicológicos e adaptar-se à vida social para ser considerado um adulto. E é com base nessas características simples que a primeira historicização de 30 se organiza. Mesmo que para a maioria dos críticos e romancistas o romance psicológico não seja o adequado para um momento politicamente conturbado como o decênio de 30, já há a percepção dessa complexidade nos primeiros escritos sobre os autores desta década.

Luís Bueno parece endossar essas afirmativas e ir mais além quando promove o resgate de toda uma linhagem “intimista” do período abordado. Em *Uma história do romance de 30*, temos a descrição de um gênero já emancipado que se pensa como romance e se permite a utilização de muitos formatos expressivos. Um gênero que toma decisões, que sabe ser do seu tempo e pensar o seu tempo. Um ser desenvolvido o suficiente para tomar as rédeas da própria existência. As indecisões que Bueno aponta no início e no fim do período, e que envolvem escolher entre direita e esquerda, entre introspecção e extroversão, entre esteticismo e historicismo, são resultados de uma prosa consciente de si, e responsável por suas opções. Enfim, madura.

Analisando Antonio Soares Amora, em sua *História da literatura brasileira*, percebe-se que ele adiciona mais uma característica à evolução do gênero¹⁶. Pensando no período, o autor sustenta que:

Penetrando na realidade cultural brasileira pomos em evidência duas áreas dessa realidade: a regional, com sua vida rural e provinciana, e a urbana; daí dois tipos dominantes de romance, nesta época: o romance regional e provinciano, com José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Rachel de Queiros, Erico Veríssimo (do *Tempo e o Vento*, para só falar dos principais; e o romance urbano, com sua fauna burguesa e operária: Octavio de Faria, Erico Veríssimo, com a série de romances sobre Porto Alegre, José Geraldo Vieira, Marques Rebelo, Cyro dos Anjos, para falar só dos principais. (AMORA: 1960, p. 203-204)

No trecho, uma nova divisão é introduzida no desenvolvimento desse momento de nossa história da literatura. Percebe-se que agora há também a distinção entre a prosa regional e urbana. Duas lógicas estão então em conflito. Os escritos maduros transitam livremente pelos dois cenários antípodas do país. A divisão por si só rende revisão, já que no mínimo desde *Inocência* (1872), de Taunay, até Monteiro Lobato, por definitivo já há a ênfase nesta tensão. Mas é relevante notar como aos poucos o espécime vai ganhando contornos cada vez mais definidos, e é cada vez mais problematizado em seus órgãos e vértebras interiores.

2.2. Espécie e evolução

Precisa-se de uma pausa. Primeiro para termos visto que, duma original disposição regional, seguida de uma caracterização específica do romance de 30 (romance maduro), passamos por divisões taxonômicas e metodológicas que problematizam cada vez mais a composição do gênero. E as informações tendem a tornarem-se mais complexas, visto que em trabalhos dessa natureza é necessário aglomerar elementos em alguns momentos para em seguida extrair-se, via comentário, uma conclusão. Por isso, a pausa se justifica também para refletirmos sobre alguns preceitos que já podem ser inferidos a partir da retórica deste capítulo. Seu léxico incorre em alguns termos tendenciosos como “ser”, “espécime”, “maturação”, “órgãos”, entre outros. Todos carregados de uma dimensão semântica própria do campo biológico,

¹⁶ Como ficará mais claro a seguir, utilizo o termo evolução como desenvolvimento adaptativo. Não trato de elementos melhores ou piores, mas de sobreviventes ou não.

e que estão sendo utilizados com pérfida recorrência por mim. Ocorre que os autores consultados contribuem para a caracterização do romance estudado como um animal em desenvolvimento. As obras que investem no trabalho com o “romance de 30” colaboram para uma coleção de isotropias que apostam em certas figuras, das quais esta, do ser vivo amadurecido, é sem dúvida uma das mais reiteradas.

A idéia evolutiva da nossa fauna literária é frequente na sua historização. Quando Afrânio Coutinho publica a sua *A literatura no Brasil*, o tropo biológico já está plenamente instalado. Sendo assim, para tratar das obras do período em questão, “Em lugar de vê-lo como simples reflexo das escolas européias, deve-se procurar compreendê-lo segundo *uma evolução contínua* [grifo meu] a partir das matrizes nacionais.” (COUTINHO: 1986, p. 70). O termo é usado em outros trechos como em “As duas grandes correntes que marcam a *evolução* [grifo meu] do romance brasileiro invadiram, como já foi visto antes, a época modernista [...]” (COUTINHO: 1986, p.77). Pararei os excertos aqui com medo de enfadar o texto. Mas que pese mais uma vez a caracterização do período como um crescimento associado tanto ao inacabamento de seus predecessores como aos seus desdobramentos futuros.

Torna-se então necessário introduzir aqui a discussão acerca das gerações literárias, conceito central em Bueno e que goza de longo percurso em nossa historiografia, com especial formulação no período moderno e após. Alceu Amoroso Lima, em seu *Quadro sintético da literatura brasileira*, tratando os autores de 30 dentro do rótulo “modernismo”, afirma que essa “[...] geração, que parecia destinada a passar como repetidora de fórmulas atrasadas, encontrou-se bruscamente lançada numa violenta cruzada contra a gerontocracia literária” (LIMA: 1959, p. 67). No reduzido texto sobre o período, o autor apresenta o conflito de gerações latente no decênio e que, apesar de ser mais forte entre os modernos de primeira hora e seus predecessores, também envolve os escritores de 30 e a vanguarda anterior. A idéia de geração por si só é fundamental para se entender uma história literária. Principalmente uma cujo recorte é de gênero. Em um ensaio iluminador, chamado “Circunstância e problema da história literária”¹⁷, Eduardo Portella adverte que “O eixo de qualquer formulação historiográfica é a idéia de geração” (PORTELLA, 1975, p. 29), para, depois de se mostrar consciente das diferenças internas de uma mesma, concluir que “A geração, no

¹⁷ Iluminador, apesar de cometer um grande equívoco. Propõe uma nova periodização para a literatura no Brasil, mas mantém, dentro dos novos princípios taxonômicos, a antiga divisão em Barroco, Arcadismo, Romantismo, etc...

entanto, é sustentada pela dinâmica geracional; porque ela não é depósito, mas fábrica. As contradições internas são compensadas por uma vontade majoritária identificadora.” (PORTELLA: 1975, p. 30). Portella, como os historiadores citados, também vê o modernismo de 30 como parte do “ciclo vital” (PORTELLA: 1975, p. 37) (note-se a ideia biológica) do primeiro modernismo. Realça também a conscientização do período, implicando sua maturidade (PORTELLA: 1975, p. 37).

Em outro texto, “Literatura e realidade nacional”, defende que o período marcou o encontro do Brasil com o Brasil, do país com sua própria realidade e, por isso, as obras de trinta seriam nosso primeiro realismo¹⁸. Ou seja, ao conceito de maturação (que pressupõe, entre outras questões, as bipartições rural/ urbano¹⁹, psicológico/social, etc...) se une o de geração. A combinação de ambos é ponto recorrente na historização do período e suas consequências serão analisadas ao fim. Antes, precisamos resgatar as maneiras como o período foi descrito por histórias da literatura mais recentes.

Importa nesse percurso a obra *Esquema histórico de la literatura brasileña*, de Haydée M. Jofre Barroso, que, após partir da já célebre divisão geográfica da nossa literatura (BARROSO: S/D, p. 11), afirma que na década de 30 a “[...] literatura ha llegado a su mayoría de edad [...]” (BARROSO: S/D, p. 143). Constatação que apenas repete as contribuições anteriores. Em texto também escrito para apresentar a literatura brasileira ao público espanhol, Antonio Candido escolhe a expressão “Madurez del modernismo” para apresentar os autores que escrevem durante a década de 30. Ao introduzir o decênio, explica resumidamente que “En la década de 1930 asistimos pues, al fin del modernismo, en su sentido estricto, y a la madurez y mayoría de la literatura moderna” (CANDIDO: 1968, p. 73). A assunção da taxonomia em Candido é fundamental para algumas das conclusões finais desta dissertação.

Alfredo Bosi, por sua vez, na linha dos anteriores (e de forma muito aproximada à utilizada por Erico Verissimo) diz que o período constitui o “[...] estado adulto e moderno perto do qual as palavras de ordem de 22 parecem fogachos de adolescentes.” (BOSI: 1972, p. 429) E, na mesma corrente dos autores que veem o período como desdobramento do primeiro modernismo, resume: “Essa compreensão viril dos velhos e novos problemas estaria reservada aos escritores que amadureceram

¹⁸ Ainda que considerasse um realismo ingênuo, pois se constitui em um “realismo natural, instintivo, comprometido com as *impressões* de primeira vista. Predominava o conhecimento impressionista.” (PORTELLA, 1975, p. 43).

¹⁹ Essa dicotomia, apesar de não constituir núcleo importante nas análises de Luís Bueno, tem sua importância reconhecida como “[...] um dos veios temáticos mais fortes dos anos 30, o conflito entre campo e cidade” (BUENO: 2006, p. 85).

depois de 1930 [...] O modernismo foi para eles uma porta aberta, só que o caminho já era outro.” (BOSI: 1972, p. 430) Sendo assim, em Bosi se repetem as principais características comumente associadas ao gênero. Tanto a maturação do romance quanto a vinculação aos radicais antecessores são eleitas como base exegetica.

Já Luciana Stegagno-Picchio, cuja *História da literatura brasileira* foi originalmente publicada para o público italiano e só recentemente traduzida no Brasil, interpreta o período no capítulo “Estabilização da consciência criadora nacional (1930-1945). Após o sugestivo título, que mais uma vez aponta uma literatura autoconsciente, a autora define o período em poucas linhas:

[...] Em literatura, os anos 1930 e 1945 são os anos do reposicionamento ideológico e do novo compromisso, político e social, que substitui a euforia pan-estética do Modernismo inicial; e ao mesmo tempo, a institucionalização, na prática literária individual de prosadores e poetas, das conquistas expressivas efetuadas pela primeira geração modernista.” (STEGAGNO-PICCHIO: 2004, p. 521)

Após afirmar que os quinze anos referentes ao seu capítulo são distintos do modernismo, apesar de se relacionarem a ele como sua fase de “balanços” (STEGAGNO-PICCHIO: 2004, p. 521), a historiadora conclui que “todos os narradores de 30 são modernistas” (STEGAGNO-PICCHIO: 2004, p. 523). O cordão umbilical com seus antecessores mais uma vez não é cortado. Entretanto, novamente os rebentos são tidos como mais maduros que os pais.

Nessa mesma linha, Massaud Moisés vê em 1928 (data da publicação de *A Bagaceira*) o “ingresso da fase madura, de construção” da prosa modernista (MOISÉS: 2001, p.129) e atenta para o início do conflito psicológico x regional. Sendo assim, na *História da literatura brasileira* escrita por ele, a complexidade da prosa do período vem como prova de sua maturidade outra vez.

Essas constatações repetidas de historiador para historiador de um momento mais complexo e rico de possibilidades em nossa literatura, angaria nomenclatura significativa em *A literatura brasileira: origens e unidade*, de José Aderaldo Castello. Nela, o autor investe no título “Produção literária do Modernismo – Plenitude e Transformação.” A vinculação com a nossa primeira vanguarda imerge do termo “transformação”, enquanto que a cristalização de uma literatura adulta e autossuficiente consta na área semântica de “plenitude”, absorvendo as descrições elaboradas pelas histórias da literatura predecessoras.

Assim é ²⁰, em linhas gerais, como o objeto romance de 30 chega a Luís Bueno. Define-se, entre outras particularidades, em três bases recorrentes: é visto como um ser amadurecido, que venceu graças à adaptação ao seu meio; caracteriza-se por sua extensão, pois desbrava os dois pólos da literatura brasileira (dois contextos antípodas: rural e urbano); e, além de mais diversificado tematicamente, apreende seus conteúdos de dentro para fora e de fora para dentro, em duas posturas que se consagraram como psicológica e social, configurando duas estratégias narrativas opostas. Trataremos melhor das duas últimas em outros capítulos deste texto. Por isso, ambas serão consideradas agora apenas no que tange à primeira base do gênero descrita por nós, aquela que até agora foi a mais enfatizada.

2.3. Romance de 30 como gênero e o evolucionismo como método

A entrada do romance brasileiro na maturidade, descrita pelas histórias da literatura através do romance de 30, ajuda a entender melhor do que se constitui o objeto eleito por Luís Bueno. A produção literária do período, pela maneira como ela é descrita em muitas das histórias da literatura, aproxima-se da noção de gênero literário, ou seja, um grupo de autores trabalhando com certas convenções discursivas peculiares e que só se sustentam a partir de certas regras internas. Este ponto também não é explicitado por Luís Bueno, que parece confiar em demasia nos seus predecessores e não reflete acerca da natureza da terminologia aplicada. O máximo que o autor faz é - ao falar da influência do projeto *Prosa de ficção (De 1870 a 1920)*, de Lúcia Miguel Pereira - defender o estudo de um momento, de um “período” (Bueno: 2006, p.13) como forma de exercício historiográfico. Nada mais é dito sobre as peculiaridades do complexo escondido por trás do termo “romance de 30”.

Gilberto Mendonça Teles, por exemplo, no livro *A crítica e o romance de 30 do Nordeste*, coloca a terminologia “romance de 30” nas definições do tipo “cronológica” (TELLES: 1990, p. 6), o que realçaria o seu caráter periodológico. Sendo assim, o romance de 30 estaria mais próximo de um estilo de época do que de um gênero literário. Dessa forma, o objeto de Bueno poderia ser entendido como apenas mais uma manifestação marcada temporalmente do gênero romanesco. Entretanto, uma

²⁰ Certamente deixamos algumas histórias de fora do texto, pois a presença delas aqui seria apenas uma forma de dizer “Vejam, eu as li”, visto que não contribuem com a minha preocupação atual. Todavia, adianto que elas aparecerão em outras partes dessa dissertação, quando forem necessárias.

análise do período mostrou que a conclusão não pode ser tão simples, sob pena de escamotear a verdadeira natureza de certos métodos de nossa história literária. E para tentar avaliar como se estabelece a classificação desse *corpus* ficcional em nossas letras, terei que tratar rapidamente de uma idéia específica de gênero literário para então tentar interpretar os dados aqui expostos sobre o período.

Tzvetan Todorov é o autor que mais me interessa quando se trata de uma teoria funcional do gênero. Os três primeiros capítulos de seu livro *Os gêneros do discurso* são fundamentais para uma visão lúcida do problema. Uma das ideias centrais do teórico búlgaro defende que os gêneros são manifestações discursivas (enunciados) que nascem do universo linguístico da sociedade e se revelam através das convenções legitimadas por ela. Todorov pretende estreitar os laços entre literário e não-literário, defendendo que alguns gêneros literários podem dividir mais semelhanças com enunciados extraliterários que intraliterários, e afirma: “Por exemplo, certa poesia lírica e a oração obedecem a mais regras comuns do que essa mesma poesia e o romance histórico do tipo *Guerra e Paz*” (TODOROV: S/D, p. 25).

A partir daí, o autor explica que toda obra é uma organização única da linguagem e, por isso, toda obra a princípio poderia constituir o próprio gênero que a inclui. Para sair desse impasse, Todorov baseia-se na noção de instituição literária, visto que é ela quem agrupa os dados que lhe interessam e criam, através da noção de gênero, categorias que mediam a recepção das obras. Os próprios gêneros seriam, segundo o teórico, uma instituição que “[...] funcionam como ‘horizonte de espera’ para os leitores, e como ‘modelos de escrita’ para os autores.” (TODOROV: S/D, p.52) e, conclui que, por isso, “Como qualquer instituição, os gêneros destacam as características constitutivas da sociedade a que pertencem.” (TODOROV: S/D, p.53)

O romance de 30, se visto a partir destas questões e dos estudos historiográficos citados, seria, no mínimo, um ser híbrido. Feito de uma delimitação estritamente cronológica, mas também genérica. É impossível se satisfazer somente com o primeiro critério, pois alguns historiadores chegam a propor uma espécie de poética para o romance de 30²¹, configurando-o a partir de escolhas estéticas singulares e conteúdo temático restrito. Seguindo o raciocínio da maioria dos teóricos, o texto *Os Corumbas* (1933), de Amando Fontes, teria mais similaridades com o poema *Morte e*

²¹ É o que faz Alfredo Bosi, por exemplo, quando, baseado no estruturalismo genético de Lucien Goldman, divide os textos do período em: a) romances de tensão mínima; b) romances de tensão crítica; c) romances de tensão interiorizada; d) romances de tensão transfigurada. (BOSI: 1972, p.439/440)

vida severina (1955), de João Cabral de Melo Neto, do que com *Serafim Ponte-Grande* (1933), de Oswald de Andrade, por exemplo. O autor de *Uma história do romance de 30*, devido à extensão dos textos consultados, consegue apresentar uma diversidade significativa de propostas estético-temáticas, mas não escapa à necessidade de construir tópicos gerais que garantam a unidade do seu objeto. Polarização norte-sul, temática específica, e escolhas artísticas particulares (como o neo-realismo ou a investigação psicológica dos personagens) são alguns dos tópicos funcionais para isto.

Sendo assim, para entender o projeto de Luís Bueno é fundamental compreender que seu recorte de gênero (romance) e período (década de 30) constrói um novo objeto literário (baseado em uma longa tradição) que apresenta traços de um gênero particular. Um gênero romanescos brasileiro, específico do país. Como o romance de cavalaria, o romance de formação, o romance gótico, ou o romance barroco; que tem regras próprias e não se manifestam em qualquer contexto. Utilizando outro excerto de Todorov, entendemos que:

[...] O gênero é o lugar de encontro da poética geral e da história literária dos eventos; desta forma é um objecto privilegiado, o que lhe poderia dar a honra de se tornar o personagem principal dos estudos literários (TODOROV: S/D, p.53)

Tal fenômeno é visível no “romance de 30”, já que este carrega as marcas da história desde o nome - “30” seria uma data de importância totalmente política e nada estética, não fosse o romance *O quinze*, de Rachel de Queiroz.

Para encaminharmos o fim desta já extensiva argumentação, gostaria de unir as pontas de certos fios por mim desfiados. Ainda estão em aberto as minhas conclusões acerca das características gerais do romance de 30 salientadas pelos historiadores anteriores. Ressaltei seus atributos biológicos que configuram um espécime já adulto e que se adaptou ao meio para sobreviver. Graças a sua complexidade, ao fato de expandir-se regionalmente e apresentar consciência reflexiva (manifestada de forma introspectiva e extrovertida pelos romances), pode resistir aos novos parâmetros da modernidade. E graças a sua condição particular – após o modernismo - e num período de atribulação política, pode se configurar num novo gênero romanescos, nos moldes daqueles tantos listados por Franco Moretti no seu imprescindível *A literatura vista de*

longe.²² Não cito o teórico italiano por acaso. Na verdade, é dele que vem uma nova maneira de abordar a história da literatura revigorando o evolucionismo – darwinismo, mesmo – literário como método historiográfico. Teoria em que é central a descrição de gêneros do tipo do analisado aqui, além de estabelecer um arcabouço conceitual que combina com o ranço biológico que compõe as descrições do romance de 30.

No ensaio “Da evolução literária”, do livro *Signos e estilos da modernidade*: ensaio sobre a sociologia das formas literárias, Franco Moretti propõe as bases do darwinismo literário, utilizando o romance europeu como ilustração. Suas conclusões mostram que um período multifacetado - no caso o século XVIII - evolui dando origem a outro unitário - século XIX -, constituído apenas dos sobreviventes do momento anterior. O autor aponta o *Bildungsroman* como o grande sobrevivente do processo num trecho que vale ser citado integralmente:

[...] na virada do século o horizonte de possibilidades se estreitou; as convulsões industriais e políticas agiram ao mesmo tempo sobre a cultura européia, forçando-a a redesenhar o território das expectativas individuais, a definir de novo o seu ‘senso de história’ e a sua atitude diante dos valores da modernidade. Por todo tipo de razão, o *Bildungsroman* foi a forma simbólica mais apta a resolver esses problemas, a mais apta para sobreviver no novo contexto seletivo. (MORETTI: 2007, p. 312)

E após o esboço das possibilidades do critério seletivo, o defende dizendo que:

[...] A sequência de variações de seleção pode realmente funcionar como novo padrão esclarecedor, revelando o momento em que as relações sociais permitem ao sistema literário buscar os seus próprios experimentos livres e, pelo contrário, quando exigem dele uma função mais estreita e bem definida.” (MORETTI: 2007, p. 313)

“Experimentos livres”, adolescentes de 22, somados à “função mais estreita e bem definida” do romance de 30, já maduro. Estabelece-se nesses termos o contraponto

²² Os gêneros listados por Franco Moretti são: Kailyard School, New Woman novel, Gótico Imperial, Romance naturalista, Decadent novel, Nursery stories, Romance regional, Cockney School, Utopia, Invasion literature, Romances imperiais, School stories, Children`s adventures, Fantasia, Sensation novel, Romance provinciano, Romance doméstico, Romance religioso, Romance de formação, Multiplot novel, Mysteries, Chartist novel, Romance esportivo, Romance industrial, Romance de conversão, Newgate novel, Nautical tales, Romance militar, Silver-fork novel, Romantic farrago, Romance histórico, Romance evangélico, Village stories, Fábulas nacionais, Romance anti-jacobino, Gótico, Romance jacobino, Ramble novel, “Spy” novel, Romance sentimental, Romance epistolar, Oriental tale, Picaresco, Courtship novel. (MORETTI: 2008, p. 39)

entre os primeiros modernos de nossa literatura, libertos pela sua condição histórica, embriagados das conquistas da vanguarda européia e num momento de industrialização e cosmopolitismo; e os seus sucessores, restritos a um período quando a política dissolve todos os conteúdos em seu discurso. A retórica desta é a mais forte e não só restringe o conteúdo da maioria das obras, como obriga a crítica a abandonar ou desentender os textos que tentam fugir de sua influência. Consideramos que Luís Bueno, apesar do complexo diversificado em que elabora o período, insere-se nessa mesma tradição, já que o romance de 30, para ele, vive dentro de dois pólos de angústia que são de ordem fundamentalmente política. A falta de bases que delimitem novos rumos para a sociedade inclina os autores a romances hesitantes ou inquietos. Esta inquietação, por sua vez, não é apenas formal (e literária), mas ideológica e contamina todas as séries sociais.

O espécime maduro, constituído por recursos formais que poderiam sobreviver (o que levaria à grande ignorância das reformas estéticas de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, por exemplo), adquire ainda mais contornos de gênero. É a retórica de 30 que justifica o romance de 30. É o diálogo entre ele e a necessidade de formas literárias socialmente interessadas que garante a sobrevivência dos romances. Daí resulta também o caráter de resgate de *Uma história do romance de 30*²³. Seu autor está consciente de que alguns formatos, como o do romance introspectivo, precisariam de mais alguns anos para, principalmente com Clarice Lispector, resistir aos perigos do meio (perigos que envolvem, por exemplo, não ser lido). Nossa prosa tem um caráter documental, em grande parte exigido pela crítica, que precisa ser reelaborado (e por isso também o sistema amadurece) quando encara uma série de autores como os intimistas do decênio aqui estudado. Entretanto, mesmo em 2006 ainda surgem projetos como esse preocupados em resgatar o lugar da vertente menos popular. É possível então concluir que o romance social estaria melhor preparado que o introspectivo para sobreviver ao seu meio. E dentro deste último alguns menos aptos à sobrevivência que outros são quase extintos.²⁴

Concluimos que nada tem de aleatório as descrições do período feitas pela nossa historiografia. A ideia de maturação tem muita relação com a natureza do período. O conceito de geração explica a mudança não só de autores como de leitores, o que

²³ Os resgates de *Uma história do romance de 30* serão analisados no terceiro capítulo desta dissertação que estudará o cânone escolhido por Luís Bueno.

²⁴ A segunda edição de *Rola-moça*, de João Alphonsus, por exemplo, é de 1976. Prova de que o livro quase foi dizimado dentre os espécimes sincrônicos a ele.

justificaria a transformação conjunta de novos romances.²⁵ Um público majoritário surge ansioso por certo tipo de prosa, logo, uma série de autores preenchem as necessidades estético-sociais dessa comunidade. É assim que se constitui o gênero como *estrutura temporária* como ressalta Moretti, ou seja:

[...] uma forma que dura no tempo – mas sempre só por *um certo* tempo. Espécie de Jano morfológico, com uma face voltada para a história e a outra para a forma, o gênero é, portanto o verdadeiro protagonista desse tempo de meio da história literária, desse nível mais *racional* em que o fluxo encontra-se com a forma. (MORETTI: 2008, p. 31)

No gênero podem ser descritas as transformações do dado literário e descrever as mudanças entre gerações. É com essa perspectiva que temos um período estimulado por condições específicas de *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*²⁶. O crítico italiano, baseado numa reflexão de Mentré, defende que quando uma geração envelhece é posta na periferia do sistema cultural, permitindo que a posterior assuma o comando da vida cultural, o que pode alterar completamente as expectativas das instituições (MORETTI: 2008, p. 43). Se da década de 20 para a de 30, o tempo não é suficiente para substituir os agentes sociais da instituição literária²⁷, certamente a repentina mudança das necessidades culturais no Estado Novo adiantou a divisão entre as gerações. Isso cria uma situação que Moretti não prevê. Na prosa do decênio estudado aqui, a instituição se vê acuada pelos fenômenos ocorridos na esfera política e que obrigam um salto geracional. Em dez anos mudam-se as expectativas, as idéias e teorias numa reorganização da realidade cultural. Só a partir desta constatação pode-se afirmar que o romance de 30 possibilita um estudo isolado e autônomo. A partir daí se estruturam as características singulares do gênero (a maioria já mencionada aqui) como urbano/rural, social/psicológico, entre outros. Assim, a pesquisa mais detida nos textos ficcionais da década nos leva a concordar novamente com Franco Moretti quando este nos diz, em *A literatura vista de longe*, que: “O muito pequeno e o muito grande: são estas as forças que dão à história literária sua característica. Os procedimentos e os gêneros; não os textos, pois [...] os textos são objetos reais, mas não são os *objetos de conhecimento* certos para a teoria e história literária.” (MORETTI: 2008, p. 124) Ou seja, utilizam-se

²⁵ A importância do conceito já foi percebida antes na crítica do período. Gilberto Mendonça Telles o ressalta no trabalho de Adonias Filho, por exemplo. Para ele a noção de geração é inclusive mais importante que a de período. (TELLES: 1990, p. 36)

²⁶ Como Hans Robert Jauss nomeia a criação, recepção e apreensão dos itens estéticos.

²⁷ Sabe-se que tanto Oswald de Andrade quanto Mário de Andrade ainda eram figuras notórias em 30.

complexos textuais como forma de interpretação do desenvolvimento histórico da literatura, e não obras isoladas.²⁸

No mesmo texto, o crítico italiano, ao exortar o conhecimento da literatura por intermédio de gráficos do tipo “árvore”, expõe um argumento dentre os mais eficazes para traçarmos aqui o estatuto do gênero literário em *Uma história do romance de 30*. Franco Moretti chama a atenção para a importância do acaso na evolução das formas literárias e prega, usando o romance policial inglês como exemplo, que os autores testam de forma aleatória novas soluções estéticas em determinados contextos culturais. Nesse caso, são as exigências adaptativas de seu meio que serão determinantes no que terá sucesso e no que será eliminado pelo sistema literário.

É importante enfatizar este tipo de processo historiográfico, pois na proposta de Luís Bueno é inevitável perceber um conjunto de tentativas frustradas, que simplesmente foram apagadas pela poeira do tempo, apesar de necessárias quando da sua publicação. Os primeiros textos de Jorge Amado, a prosa militante de Patrícia Galvão, e mesmo o pioneiro *Sob o olhar malicioso dos trópicos* (1929), de Barreto Filho, são hoje exemplos de estratégias textuais fracassadas. O texto da década de vinte, por exemplo, é importante enquanto prenúncio do que virá e não necessariamente como item capaz de usufruir das melhores possibilidades estéticas de seu tempo. O autor de *Uma história do romance de 30* apresenta uma série de tentativas que falharam, e esse é o trabalho do historiador da literatura. Ao invés de enfatizar a já monótona estante de gerais que se repetem de um trabalho para outro, o pesquisador valoriza um número muito maior dos textos falidos como forma de entender o recorte sincrônico feito. Afinal, “A história literária, que pena, é quase inteiramente uma coleção de meias-coisas entediadas ou fracassos totais; temos todo o direito de não gostar delas, mas não devíamos esquecer que existem.” (MORETTI: 2007, p. 314). Luís Bueno, em consonância com as teorias de Franco Moretti,²⁹ aceita que o cânone forma-se principalmente a partir do que é periférico na tradição canônica atual e não do que lhe é central. Mas deixaremos isso para o terceiro capítulo deste trabalho, em que analisarei o cânone de *Uma história do romance de 30*.

²⁸ Desde já esclareço que essa proposta de Moretti explica a tradição do “romance de 30” em nossa história literária, mas é insuficiente para lidar com as escolhas de *Uma história do romance de 30*, como será posto a seguir.

²⁹ Não é à toa que um dos dois presentes projetos (2010) de Luís Bueno, chamado *Literatura mundial e tradição interna: Guimarães Rosa e o romance de 30*, utiliza as idéias de Franco Moretti como eixo.

Outra contribuição de Luís Bueno, e que também inova dentro das premissas de Franco Moretti, diz respeito à polarização do período. Moretti explica que os gráficos “árvore” permitem ver a divergência literária que, somada à necessidade adaptativa, é o motor da evolução. Entretanto, um momento diversificado é sempre substituído por outro convergente, unificado, feito apenas do que sucedeu em inúmeras experiências. Luís Bueno parece perceber que o contexto brasileiro não suporta esse tipo de simplificação de forma integral. O historiador o aceita na medida em que nomeia o gênero-período romance de 30, mas, ao analisá-lo, percebe-se (e o autor sem dúvida percebeu) que este nada tem de sintético, sendo composto pelas mais díspares propostas textuais, formando um complexo até então não visto em nosso sistema literário. Aliás, esses argumentos podem ser base suficiente para defender que o livro se justifica simplesmente por um recorte temporal artificial e que em nenhum momento sustenta a descrição unitária de seus componentes (o que negaria o trabalho com o *corpus* como se este fosse um gênero). No último capítulo desta dissertação, após apresentar uma série de outras reflexões, voltarei a este ponto, visto que este capítulo já se alonga demais.

Contudo, sinto ainda a necessidade de esclarecer que a questão do evolucionismo literário não é novidade de nosso tempo, mas data no mínimo de 1890, quando Ferdinand Brunetière publica o primeiro volume de *L'Evolution de genres dans l'histoire de la littérature*. Como o nome revela, a proposta do historiador francês intentava a aplicação do darwinismo em história da literatura. O autor, como atesta René Wellek: “Acredita na realidade dos gêneros como se fossem espécies biológicas.” (WELLEK: s.d., p. 45). Notadamente, é o crítico tcheco que empreendera no seu texto “Conceito de evolução em história literária”, do livro *Conceitos de crítica*, a negação deste método como base do trabalho historiográfico literário. O autor espantado, uma vez que: “Brunetière, nas suas histórias de gêneros usa até mesmo a analogia da luta pela existência para descrever a rivalidade entre os gêneros e afirma que alguns gêneros se transmutam em outros gêneros.” (WELLEK: s.d., p. 48), nega a validade do modelo proposto num trecho que pode esclarecer muito acerca da diferença entre as duas visões em contraste:

O evolucionismo darwiniano ou spenceriano é falso quando aplicado à literatura porque não há gêneros fixos comparáveis às espécies biológicas que possam servir de substrato à evolução. [...] O que é necessário (e isto está implícito na passagem citada de Tynianov e Jakobson) é um conceito moderno de tempo, baseado não na cronologia métrica do calendário e da ciência física, mas numa

interpretação da ordem causal em experiência e memória. Uma obra de arte não é simplesmente a unidade de uma série, um elo de cadeia. Pode estar em relação com qualquer coisa no passado. [...] É uma totalidade de valores que não aderem à estrutura mas constituem sua própria natureza. Todas as tentativas de drenar o valor da literatura fracassaram e fracassarão porque sua própria essência é o valor (WELLEK: S/D, p. 54)

O evolucionismo preocupa-se em descrever o desenvolvimento da literatura como a sobrevivência do mais forte e esquece-se do papel exegético de todo historiador. Já estudando as obras do século XVIII, René Wellek percebera esta lacuna e a registra quando sustenta que

[...] O que é comum a todas essas concepções é a suposição de mudança lenta e constante por analogia com o crescimento animal, de um substrato evolucionista nos principais tipos de literatura, de um determinismo que minimiza o papel do indivíduo, e de evolução puramente literária no processo geral da história. (WELLEK: S/D, p. 45)

A mesma crítica poderia ser feita a Franco Moretti³⁰ e este jamais nega que seu interesse não é hermenêutico, mas descritivo. Está em jogo aqui uma tensão central em história literária que envolve a valoração contra a descrição do dado literário. Esta tensão ficará mais clara no capítulo seguinte. Todavia, cabe aqui mencionar que entre a descrição do desenvolvimento das obras literárias e a valoração de seus conteúdos em busca da melhor maneira de organizá-las, Luís Bueno enfatiza antes a segunda. Demais detalhes sobre esta questão serão aclarados a seguir. Aqui, destacamos o modelo evolutivo como pressuposto ainda viável para descrever como a crítica e a história literária vêm trabalhando com o gênero romance de 30. Além disso, a partir do trabalho de Moretti, nota-se outro modelo (que aproveita o evolucionismo) funcional para explicar certas escolhas de Bueno compartilhadas entre os dois.

Antes de terminar, peço desde já desculpas pelo caráter proléptico de meu discurso, que deixou uma série de lacunas a serem analisadas a seguir. Entretanto, realmente creio que discutir certos problemas setoriais em capítulos particularmente destinados a eles é mais eficaz. Este foi um panorama para uma série de problemas que devem estar em nosso horizonte e que voltarão em breve. Alguns até para serem

³⁰ René Wellek nunca imaginaria que o método darwinista poderia voltar a ter destaque em história literária. Como fica claro quando disserta, aliviado, que “Há cinquenta ou sessenta anos passados o conceito de evolução dominou a história literária; hoje, pelo menos no Ocidente, parece ter desaparecido completamente.” (WELLEK: S/D, p. 42). Moretti retoma a abordagem, como estamos vendo.

pensados por intermédio de outras indagações. Fica aqui, portanto, a constatação de um gênero descrito como maduro e complexo e que, como disse no início, apesar de ainda anônimo nos projetos tradicionais de história literária, tira finalmente o RG em *Uma história do romance de 30*.³¹

³¹ Os títulos reunidos por Appel e outros, assim como o livro de Dacanal não participam de nossa história literária tradicional. Seus livros não se interessam em seguir a história do gênero e trabalham muito pouco com os livros da década que nomeiam.

3 NARRAÇÃO E SISTEMA: LUÍS BUENO E A FINITUDE DO CAOS

3.1 História da literatura: método de ontem e de hoje

Começarei minha análise propriamente dita pelo nível mais amplo do projeto de Luís Bueno. Aquele que integra todos os demais e que diz respeito a todos os conceitos posteriormente expostos. Refiro-me à teoria da história da literatura, que hoje atua em frentes distintas e por intermédio dos mais variados meios. Isso ocorre através da multiplicidade metodológica inerente ao estabelecimento de variadas maneiras de historiar literatura e das muitas facetas históricas que o estético assumiu nos últimos tempos. Um Dom Casmurro magricelo e afetado é referente machadiano para gerações televisivas do século XXI e uma minissérie global termina por canonizar Machado de Assis mais do que Alfredo Bosi, ao menos para o público jovem. Uma geração decide se apaixonar pelos vampiros “do bem” da série *teen Crepúsculo*, de Stephanie Meyer, e isso revitaliza e resgata *O morro dos ventos uivantes*, de Emile Brontë - lido pelos protagonistas da série - e que ganha edições nos moldes editoriais do fenômeno *pop*. Filmes que cercam os vitorianos fazem a literatura inglesa do século XIX mais viva do que nunca; reformulações do MEC lançam obras como *Capão pecado*, de Ferréz, nas mãos dos adolescentes. Enfim, os tempos são de múltipla escolha.

Por isso, a teoria da história da literatura atualmente está muito distante do seu protótipo do século XIX, que tinha como maior mal não extrair o histórico do literário, mas buscá-lo na figura do autor, no contexto de sua produção ou nas investigações filológicas (que ao menos tinham o mérito de tratar do linguístico no seu aspecto diacrônico e sincrônico). Roberto Acízelo de Souza, no texto “História da literatura”, apresenta a gênese e desenvolvimento dessa área do saber como processo intimamente ligado à importância que a história adquiriu no século XIX. Esta, como novo campo do conhecimento, cresceu até se tornar um “ponto de vista epistemológico” (SOUZA: 1987, p. 63), atuante em todas as outras séries sociais.

O autor explica esse *boom* da história a partir de três motivos que a teriam alçado para uma posição axial atinente ao fazer científico dos oitocentos. O primeiro deles “econômico – político – social” (SOUZA: 1987, p. 63) resulta da expansão do

capitalismo que estratifica a sociedade, ampliando as contradições entre suas classes, exigindo, por isso, uma reflexão crítica de cunho historiográfico que legitime a nova ideologia. O segundo motivo, “científico” (SOUZA: 1987, p. 63), envolve a influência das ciências naturais em todas as áreas do saber, “particularmente o revolucionário conceito biológico de evolução” (SOUZA: 1987, p. 63), que exige a investigação dos fenômenos através de suas transformações cronológicas, isto é, por intermédio de seu desenvolvimento no tempo. Por fim, Roberto Acízelo de Souza apresenta o motivo “filosófico – estético” (SOUZA: 1987, p. 63) baseado nas reflexões advindas do Romantismo. Diferente do Humanismo renascentista e do Iluminismo, “o passado é admirado na sua integridade, não no que ele tem de identidade com o presente, mas precisamente por sua diferença irreduzível” (SOUZA: 1987, p. 63). Sendo assim, o pensamento romântico valida a investigação do passado, pois o considera dentro do progresso da sociedade. Entretanto, o autor deixa de enfatizar a inclinação do homem do período para a possibilidade ficcional desse passado, que é sem dúvida relevante para a sua hibridização com a literatura oitocentista. O romance histórico, gênero surgido nesse mesmo contexto, se sustém, entre outros elementos, na possibilidade de ficcionalização de uma realidade factual, mas passível de reelaboração artística.

Roberto Acízelo de Souza concentra o restante de seu ensaio delimitando os três campos em que se dividiu o estudo da história da literatura, nomeando-os de “ângulo biográfico-psicológico”, “ângulo sociológico” e “ângulo filológico” (SOUZA: 1987, p. 63). Três aspectos que sinalizam para três ênfases assumidas pelos estudos historiográficos literários: no contexto e recepção (obviamente ainda longe do que Hans Robert Jauss fará um século depois), na produção (autor) e na linguagem. Tal sistematização feita pelo teórico, apesar de eficaz em resumir as formas de abordagem da nova disciplina, apresenta alguns problemas. O primeiro é considerar a história como “ponto de vista epistemológico”, como se a “história” fosse um método homogêneo no século XIX, contando com consenso de todos os agentes desse campo.

Pelo contrário, já nos oitocentos existiram projetos alternativos do método historiográfico³² que hoje devem ser levados em consideração. Ranke e Michelet, para ficar em dois autores mais famosos, não partilham de um mesmo conceito de história.

³² Outro texto de Acízelo “A idéia da história da literatura: constituição e crises”, também recomendável para o entendimento do presente tópico, aponta para a mesma limitação, pois sustenta que: “Assim supervalorizada, a história exporta o seu modelo para outras áreas do conhecimento, desempenhando no século XIX papel análogo ao representado pela matemática na Grécia antiga, pela teologia na Idade Média (cf Collingwood, op. cit., p.11) ou pela linguística em passado recente.”(MOREIRA:2003, p.143)

Um quase não a admite fora dos grandes homens do seu tempo. O outro, por sua vez, pode apreendê-la até mesmo de dentro do povo. Além disso, ambos diferem muito da teoria proposta por Hegel e assim por diante. Essas diversas posturas demonstram também que uma renovação como a empreendida pela Escola dos Annales sempre existiu ainda que de maneira mais sutil, como atesta Peter Burke em *A revolução francesa da historiografia: a Escola dos Annales (1929-1989)*³³.

Julgo necessário acrescentar ainda que Roberto Acízelo de Souza desconsidera o fato de a história da literatura ser um tipo de escrita historiográfica marginal dois séculos atrás. Tal recorte fragmentário estava muito longe do ideal de Ranke da “história geral”³⁴, assim como de seu encorajamento à “preeminência do político” (HOLANDA: 1979, p. 33) no exercício histórico. E sabe-se hoje que as “histórias setoriais” - como afirma Hans Ulrich Gumbrecht, no texto “História da literatura: fragmento de uma totalidade desaparecida?” (OLINTO: 1996 p. 227), só recentemente conseguiram seu espaço no campo historiográfico.³⁵

Além disso, como reflete José Von de Besselaar quando se depara com a tarefa de resumir o conceito de história dos oitocentos: “oprime-nos uma superabundância de fatos e de ideologias, difíceis de selecionar e de ordenar, e impossíveis de dominar [...] as numerosas árvores que nos reclamam a atenção, impedem-nos a vista da floresta.”(BESSELAAR: 1957, p. 127). Dessa forma, Roberto Acízelo de Souza não

³³ Peter Burke chama a atenção para os autores com propostas alternativas à vertente historiográfica majoritária no capítulo “O antigo regime na historiografia e seus críticos”, em que pesa a afirmação “Mesmo no século XIX, alguns historiadores foram vozes discordantes. Michelet e Bueckhardt, que escreveram suas histórias sobre o Renascimento mais ou menos na mesma época, 1865 e 1860, respectivamente, tinham um visão mais ampla da história do que os seguidores de Ranke.” (BURKE: 1992, p.12). Hayden White também salienta a diferença das perspectivas históricas do século XIX. O autor considera, ao lado de Jules Michelet, Leopold Von Ranke, Alexis de Tocqueville e Jacob Burckhardt, todos diferentes entre si, outros que propunham métodos ainda mais discrepantes como Grote, Draysen e Stubbs (WHITE: 1996, p. 151/152)

³⁴ Principalmente se visto em relação com a idéia de nacionalismo (geralmente vinculada à de exotismo) e que enfatizava a diferença entre as diversas comunidades nacionais. Para uma sintética descrição do método de Ranke ver: HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O atual e o inatual em Leopold Von Ranke”. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (org). *Ranke: História*. São Paulo: Ática, 1979. Aqui o autor esclarece o princípio de Ranke que organiza “os fenômenos singulares” em “totalidades significativas” (HOLANDA: 1979, p.23). Deve-se notar que, apesar de o historiador referir-se ao seu projeto de história universal, tal constatação aproxima-se muito das unificações feitas pelas histórias nacionais que buscam nos fatos particulares os grãos germinadores da totalidade pátria.

³⁵ Além disso, Acízelo se esquece das condições do surgimento da nova área. Estas são descritas por Hans Ulrich Gumbrecht, que resume: “Há pelo menos duas condições para possibilitar a concepção da noção de “história da literatura”. Uma delas é o aparecimento do conceito de “história” como coletivo singular “história”. A outra condição para a gênese da noção de “história da literatura” é a *formação de uma consciência concernente ao caráter especial da “literatura” e da “arte”* como formas de prática que se afastaram do pragmatismo da vida diária; essa consciência, como experiência que abrange níveis sociais diferentes, provavelmente estabeleceu-se, em primeiro lugar, durante a transição do final da Idade Média para a Renascença.” (OLINTO: 1996, p. 223/224)

leva em consideração que o termo “história”, que ele emprega de forma unitária, agrega uma série de propostas heterogêneas de um “Século das contradições”, como Besselaar intitula um de seus capítulos (BESSELAAR: 1957, p. 128).

Essa omissão do teórico caminha ao lado de outra, consequência da primeira. Trata-se da percepção do nacionalismo literário como preceito básico da história da literatura do século XIX.³⁶ Falta na divisão dos ângulos propostos por Acízelo (que, reforço, só pela divisão triádica funcional são fundamentais para o entendimento do tópico) a percepção de que eles só se sustentam no contexto social descrito como manifestação cultural vinculada a uma idéia de nação. O autor certamente está consciente deste contexto, como prova em outro ensaio, “A idéia da história da literatura: constituição e crises”, onde tratando de definir o conceito de história da literatura chama atenção para isto, dizendo “No entanto, para que a imagem não fique incompleta, é indispensável lhe acrescentarmos o traço político constituído pelo vínculo entre a história da literatura e o que se pode chamar ideologia nacionalista” (MOREIRA: 2003, p. 147). Entretanto, esquece-se de refletir sobre as condições deste amálgama. O estudo da literatura e seus autores só se legitimam – e legitimar-se era fundamental, pois havia um esforço da história da literatura em separar-se da crítica (COMPAGNON: 2006, p. 201) – quando se associam à construção dos estados nacionais. Maria Eunice Moreira, em livro essencial para os estudos desta área, o nota com razão:

[...] Desenvolvida na esteira do historicismo que orientou as formulações teóricas do século XIX, a história da literatura conheceu uma trajetória de apogeu, principalmente porque seu aparecimento coincidiu com a definição e a consolidação de nações emergentes, tanto na Europa como na América.” (MOREIRA: 2003, p. 9)

Sendo assim, uma série de propostas já divididas em atitudes heterogêneas, além da necessidade de definição dos estados nacionais, somam-se aos itens descritos por Roberto Acízelo de Souza para termos uma visão mais completa do século em que se estabelece de uma vez por todas a história da literatura.

Estas, em linhas gerais, são as bases da disciplina no seu nascedouro e para compreender o texto de Luís Bueno é necessário entender que esse panorama, que como

³⁶ Como ressalta Óscar Tacca: “[...] Es con el nacionalismo romántico y su vuelta al pasado nacional, su descreimiento em la Antigüedad clásica y su fervor por la Edad Media – donde la mayoría de las literaturas hunden sus raíces – cuando las literaturas nacionales su propia historia. (TACCA: 1968, p.68)

vimos nunca foi unificado, tornou-se mais complexo durante o século XX. Como Cecil Jeanine Albert Zinani sintetiza no livro *História da literatura: Questões contemporâneas*:

[...] Depois de ter um início promissor e de ter consolidada sua posição como disciplina, a história da literatura sofreu, durante o século XX, alguns abalos significativos, tanto no início do ano noventa com a criação da teoria da literatura e, depois da metade do mesmo século, com a relevância que adquiriram os estudos da linguagem; no entanto, não tardou que essa situação fosse revertida. O desenvolvimento de alguns ramos das ciências sociais favoreceu o aparecimento de novas metodologias que possibilitaram repensar a história da literatura em bases epistemológicas condizentes com o pensamento contemporâneo. A história da literatura de cunho tradicional, positivista, preocupada, exclusivamente, em traçar um panorama diacrônico, incorporando, além da caracterização dos períodos, um elenco de autores e obras considerados importantes, tornou-se objeto de questionamento. No intuito de revitalizar a disciplina, são apresentadas propostas com os mais variados matizes, possibilitando a recuperação de uma área de estudos tão relevante. (ZINANI: 2010, p. 18-19)

Certamente a autora está pensando em um contexto que hoje reúne tanto projetos pioneiros, como o de Tynianov (que ainda rende discussões substanciais), como outros mais recentes e surgidos principalmente após a paradigmática provocação de Hans Robert Jauss. Somente como ilustração, pode-se lembrar que convivem simultaneamente hoje propostas como as da ciência da literatura empírica alemã; a “sociologia das formas” e o evolucionismo literário, de Franco Moretti; a teoria da narrativa histórico-literária, de David Perkins; entre outros que balizarão nossa discussão oportunamente.

Por isso, tendo em vista esse novo quadro teórico em que os métodos utilizados no exercício historiográfico da literatura apontam para os mais variados procedimentos, é necessário um eixo que possibilite a coerência do trabalho que empreenderei a partir de agora. Seguindo a escolha de Luís Bueno - quando este afirma que o seu objeto (textos da década de 30) será o mediador de todas as suas escolhas exegéticas - pretendo também pensar os conceitos da teoria da história da literatura tendo *Uma história do romance de 30* como bússola. É o respeito a sua estrutura que me permitirá em certos momentos relacionar propostas que poderiam ser consideradas inconjugáveis. Logo, é necessário partir de uma vez por todas para a descrição de seus componentes essenciais. É o que começo a fazer a partir de agora.

3.2. A história entre a verossimilhança e a necessidade

Luís Bueno organiza *Uma história do romance de 30* de forma clara. O autor parte de “Dois temas gerais sem os quais é difícil pensar o período” (BUENO: 2006, p. 15) e que dizem respeito à natureza da polarização artística que se desenvolve em paralelo com a polarização política, assim como com as relações com o modernismo de 22. Como “arremate e síntese”, desenvolve o estudo dos quatro autores finais: Cyro dos Anjos, Cornélio Penna, Dyonélio Machado e Graciliano Ramos.

A primeira característica essencial de seu texto é que este se divide em três grandes blocos. Os dois primeiros são responsáveis pela organização cronológica das obras dos romancistas de 30³⁷ e restringem-se a limites temporais precisos, de 1930 a 1939, além de alguns antecedentes diretamente relacionados ao período. Nesta etapa, as análises estão dispostas geralmente na ordem de aparecimento das obras (ênfase no texto), ou seja, cada autor aparece várias vezes, sempre no momento em que publica determinada obra importante para as hipóteses do projeto. Além disso, as leituras têm uma base temática específica: a configuração do outro. A ênfase nesse tema envolve a convicção de Luís Bueno de que as obras de 30 foram paulatinamente alargando o conteúdo de nossa produção romanesca, principalmente ao incorporar personagens antes marginalizados como a mulher, o proletário e, em menor grau, o homossexual. Estes passam a integrar o elenco de personalidades do romance de 30 como personagens secundários ou protagonistas.

Além desse, existe outro tema que inaugura e fecha a atmosfera do período numa espécie de *zeitgeist* de 30. Trata-se da “dúvida”, que inquietará tanto os autores do início do decênio, quanto aqueles que escrevem ao seu fim. Essa formatação ata as duas pontas do recorte diacrônico num modelo analítico que Luís chama de “pêndulo”. Seguindo a nomenclatura proposta por alguns estudiosos da historiografia literária³⁸, podemos classificar essa disposição interpretativa como “em espiral”. Nesse modelo, os itens analisados progridem no tempo, mas repetindo algo que lhes era essencial em sua gênese. Nesse caso, trata-se do clima dubitativo que acompanha todos os autores da década de 30. Estes são os dois eixos principais de todas as análises desta primeira

³⁷ Com algumas exceções importantes que veremos a seguir.

³⁸ Citado por Jerome McGann. MCGANN, Jerome. *History, Herstory, Theirstory, Ourstory*. In: PERKINS, David (ed.) *Theoretical Issues in Literary history*. Cambridge e London, Harvard University Press, 1991. (p.196-206)

parte. Suas implicações superficiais com respeito à seleção canônica são evidentes. No capítulo seguinte tratarei melhor da sua influência em elementos mais complexos.

Esses dois princípios esquemáticos (dúvida + configuração do outro) colaboram para dar coerência à narrativa de Luís Bueno. São necessários para que sua história não se perca no caos da diversidade dos livros analisados, o que acarretaria a impossibilidade da própria narração. Conforme observação de Paul Ricoeur, a concordância no discordante (preceito caro a Aristóteles na *Poética*) é fundamental para o desenvolvimento do exercício histórico. Por isso, minha análise em nenhum momento poderá negligenciar o caráter essencialmente discursivo de *Uma história do romance de 30*.³⁹ O estudo da história literária, dentro desta perspectiva, é uma conquista recente de sua teoria⁴⁰ e aqui será articulado com base em quatro propostas distintas, mas que se complementam. Refiro-me ao texto *História da literatura e narração*, de David Perkins (o único que trata exclusivamente de história literária); aos livros *O estilo na história*, de Peter Gay; *Meta-história*, de Hayden White; e por fim, *Tempo e narrativa*, de Paul Ricoeur. Trabalhos esforçados em entender a natureza narrativa, retórico-discursiva do exercício historiográfico.

David Perkins inicia seu ensaio *História da literatura e narração* com o seguinte postulado:

Embora a narrativa histórica seja uma forma bem conhecida, é incomum que pensemos na história literária como tal. Entretanto, a mesma pode preencher os critérios essenciais da narrativa porque pode descrever – e com frequência descreve – a transição, através do tempo, de um estado de coisas a outro diferente, e um narrador que nos conta esta mudança. (PERKINS: S/D, p. 1)

O método incitado pelo teórico americano aproxima o discurso histórico do discurso literário, pois investe na migração entre os procedimentos analíticos deste para aquele. Tal comportamento diante do caráter mestiço da história, confeccionado no limite entre ciência e arte (como veremos com Peter Gay), é hoje inalienável de

³⁹Como explica François Furet, essa perspectiva entende que “A história é filha da narrativa. Não se define por um objeto de estudo, mas por um tipo de discurso. Dizer que estuda o tempo não tem de facto outro sentido que dizer que dispõe todos os objectos que estuda no tempo: fazer história é contar uma história.” (FURET: S/D, p. 81)

⁴⁰Como bem nota Roberto Acízelo de Souza, esse novo patamar teórico “[...] cuja emergência se situa lá por meados dos anos 60 e que mais plenamente se define na década de 80, tendo seus efeitos prolongados desde então, partiu de uma espécie de amplo reconhecimento do papel central desempenhado pela linguagem em todos os aspectos das atividades humanas, o que conduziu as ciências sociais em geral à conclusão de que os assim chamados ‘fatos’, longe de corresponderem a conteúdos substantivos, não constituem senão construções lingüísticas, arranjos verbais, sendo, portanto, efeitos do discurso, e não ‘coisas’ existentes por si mesmas.” (MOREIRA: 2003, p. 151)

qualquer trabalho que investigue histórias da literatura. E acredito que sua justificativa parece se impor quando tentamos apreender a natureza dos dois discursos. Tzvetan Todorov investiga os gêneros, em *Os gêneros do discurso*, considerando sua função e origem. Quanto a esta última, o teórico búlgaro apresenta a instigante conclusão de que os atos de fala estariam por trás da maioria dos gêneros conhecidos. Pensando desta forma, ele procura simplificar uma discussão antiga no campo literário, mas ao mesmo tempo estabelecer pilares sociais, empíricos, para a estratificação das formas linguísticas que se desenvolvem em determinadas sociedades.

Ora, se pensarmos a história e a literatura por intermédio destas conclusões, talvez entendamos porque é tão natural a troca de influências entre uma e outra. Ambas surgem do mesmo ato de fala: contar. As duas são, essencialmente, a narração de fenômenos no espaço-tempo, tendo como fonte a voz de um sujeito discursivo. Por isso, o conteúdo delas está indissociavelmente mesclado ao modo de sua apresentação. Além disso, nenhuma delas apresenta “função pragmática evidente” – para usar expressão de Hans Ulrich Gumbrecht, quando este fala da disciplina história (GUMBRECHT: 1999, p. 11) ⁴¹.

É pensando nisso que Peter Gay, nosso segundo teórico importante na consideração da narrativa histórica literária, propõe no seu livro *O estilo na história* o exame da composição discursiva de quatro historiadores, para melhor entender sua visão de mundo e seu conceito de história. O terceiro teórico que será utilizado neste momento é Hayden White e suas formulações acerca dos trópicos dos discursos e da pesquisa meta-histórica, presentes fundamentalmente nos livros *Trópicos do discurso* e *Meta-história*. Todavia, é a partir de Ricoeur que reunirei a maioria das conclusões admitidas durante este exame, pois considero seu estudo o mais completo dos quatro, e julgo que suas teses convivem sem traumas com os postulados dos demais autores utilizados.

Todas estas teorias parecem ainda mais necessárias quando se percebe a importância das escolhas narrativas de Luís Bueno para o entendimento de seu projeto. Utilizando a terminologia de Perkins, cuja idéia central – retirada de um lampejo de Brandes – admite que “a história da literatura poderia ter a estrutura e o interesse de

⁴¹ É importante salientar um lampejo de Oscar Handlin que demonstra como a literatura, ao lado de outras artes, também constrói o imaginário de qualquer historiador, investindo assim num nível mais amplo de relacionamento entre as duas disciplinas: “Boa parte daquilo que os historiadores sabem sobre o indivíduo humano, o objeto deles, eles derivam de projeções da experiência própria, as quais adicionam impressões derivadas de romances, dramas e filmes.” (HANDLIN: 1982, p. 241-242)

uma obra literária” (PERKINS: S/D, p. 2), pode-se demonstrar as categorias básicas da narrativa de Luís Bueno. É evidente, por exemplo, que o autor confecciona um herói. Como em qualquer trama literária há a escolha, por si só já repleta de intenções, de um sujeito lógico, cujo percurso será acompanhado. Após esta decisão, que, no caso, provavelmente será “um indivíduo social ou um assunto ideal” (PERKINS: S/D, p. 3), “Toma-se um momento de sua existência como início (as primeiras batalhas) e um outro subsequente como ponto final (hoje)” (PERKINS: S/D, p. 3). Esta descrição do procedimento histórico literário está afinada com o texto de Luís Bueno, autor que chega a ser ilustrativo da proposta do crítico americano. O herói de *Uma história do romance de 30* é o gênero romanesco que, escrito nos dez anos abordados, adquire características jamais previstas ou repetidas na história da literatura do Brasil. O historiador preocupa-se em constituir a personalidade deste herói que durante o decênio inteiro oscila entre pólos diversos, enquanto enfrenta dois períodos de inquietação e dúvida de natureza diferenciada, no início e término dos anos 30. O protagonista de Bueno dá-se ao luxo de ser esférico, complexo, diferente inclusive de alguns protagonistas dos textos analisados. Seu percurso envolve “metáforas” específicas, das quais o “declínio e ascensão”, o “conflito” e a “emergência do obscuro” são as mais importantes (PERKINS: S/D, p. 7).

Além disso, ele é configurado por pelo menos outros dois “sujeitos lógicos” importantes (PERKINS: S/D, p. 14), ou seja, o romance social e o romance intimista, que descrevem trajetos distintos no decorrer do enredo. Sendo assim, o herói de Luís Bueno inscreve-se no enredo de tipo “Ascensão e declínio” do romance social e “ascensão” do romance intimista, o que só comprova a problematização do tópico. O historiador sentiu a necessidade de dividir o enredo em duas tipologias paralelas para abranger duas temporalidades distintas que convivem dentro do mesmo período. O excesso de leituras críticas feitas pelo historiador é certamente um dos responsáveis pela polarização do enredo que reflete a natureza bifacetada, característica do próprio período retratado. Endossando Perkins, Bueno sente profundamente o conflito entre “A obra literária que se está escrevendo e a narrativa que se está construindo.” (PERKINS: S/D, p. 23).

As consequências desse excesso de “comentário” (PERKINS: S/D, p. 22) serão investigadas no próximo capítulo, em que tratarei da crítica de Bueno. É necessário deixar visto ainda que estes arquétipos descensionais e ascensionais são eficazes para tratar do conflito entre o discurso histórico literário e seu objeto. Historiar

arte é buscar marcas do tempo em objetos que podem driblá-lo, isto é, em fenômenos não percebíveis. Uma obra literária de dois mil anos atrás pode ser reatualizada no presente e preencher completamente as expectativas do homem hodierno, ou seja, pode esquivar-se das marcas da deterioração. Por isso, usar metáforas biológicas, como as descritas anteriormente, ajudam a simular a percividade de itens cujo desenvolvimento é descontínuo, além de abarcar fenômenos que têm o tempo útil distinto do dos homens através de termos usados para medir a temporalidade biológica humana.

A heterogeneidade dos dados coletados, que obriga o historiador a admitir no mínimo duas tramas paralelas em seu enredo, é a prova cabal da necessidade da organização das informações sobre o período em uma intriga⁴². Bueno estrutura a fabulação de *Uma história do romance de 30* pelo tratamento de três arquétipos básicos da narrativa: vitória, derrota e reconciliação (PERKINS: S/D, p.18) - artifícios necessários para manter o interesse do leitor que reconhece na semântica profunda do texto valores que lhes são familiares. Dessa forma, são narradas a vitória do romance intimista, que prevalece ao fim, a derrota do romance proletário (que caduca conforme o sistema literário amadurece) e a reconciliação entre os dois pólos (referidas em vários momentos da trama)⁴³. Sem dúvida todos estes princípios fundamentais convergem para a perseverança do romance de 30 como um todo. O que certamente equilibra os outros níveis da história na vitória de um gênero aqui legitimado pela precedência deste em relação à Clarice Lispector e Guimarães Rosa.

Unificar a multiplicidade dos dados passíveis de narração é o primeiro passo para o sucesso da intriga.⁴⁴ Afinal “A narrativa histórica literária deve reduzir a complexidade do passado ou deixaria de ser uma narrativa” (PERKINS: S/D, p. 19). O projeto de Paul Ricoeur em *Tempo e narrativa* (certamente entrevisto nas conclusões de Perkins) sustenta-se no mesmo esforço de mostrar como a discordância ontológica do tempo pode ser ordenada pela concordância própria da intriga. É famosa a crítica que o autor francês faz a Aristóteles e Santo Agostinho, buscando articular conjuntamente o

⁴² “[...] graças a intriga, um conjunto de ocorrências torna-se um todo coerente.” (LEAL: 2002, p.26)

⁴³ Reconciliação fundamental para seu projeto e que se sintetiza –mas não se resume– quando Luís Bueno defende que: “O que essa discussão toda vem mostrar é que há pontos de convergência muito fortes entre as duas correntes ideológicas sempre muito mais enfatizadas. [...] Nem é preciso acrescentar que se trata de falsa diferenciação, pois não há absolutamente nada que separe o que há de psicológico do que há de social no homem, e que o isolamento desses fatores não faz outra coisa que levar a uma redução, de parte a parte, das possibilidades do romance enquanto gênero – e os mais bem-sucedidos autores do período vão ser aqueles capazes de escapar a esse tipo de armadilha.” (BUENO: 2006, p.203)

⁴⁴ David Perkins, baseado em Paul Ricoeur e Hayden White, preocupa-se com a mesma questão e separa os momentos prefigurativos e figurativos do historiador em “crônica”, “história”, “enredo” (PERKINS: S/D, p. 17-19).

tempo lógico (concordante) do primeiro com o tempo íntimo do segundo (distendido/discordante)⁴⁵. A estrutura concordante-discordante da mimese da ação permite, assim, que o homem represente o tempo. É a narrativa, através de sua verossimilhança (capacidade de tornar o contingente em necessário⁴⁶), que permite a apropriação dos eventos tumultuados, discrepantes da história. Por isso, a intriga, a elaboração de um enredo permite a síntese da multiplicidade do real. Há um ato de prefiguração que configura o discordante no concordante. Para Paul Ricoeur,

[...] *seguir uma história* requer o recurso às operações cognitivas específicas da compreensão narrativa. Quando um historiador reconstrói um acontecimento passado, *que foi real*, mas, sem dúvida, não é mais, utiliza procedimentos comuns ao engendrar de uma intriga. (LEAL: 2002, p. 28)

A procura de denominadores comuns que dêem coerência à trama relatada⁴⁷ é fundamental para os projetos historiográficos. Nesse sentido, alguns outros conceitos resgatados e analisados por Ricoeur podem ajudar a organizar os preceitos narrativos do texto de Luís Bueno. O primeiro deles refere-se à noção de episódio. No que concerne à história da literatura, a publicação das obras e a recepção destas pela crítica constituem os dois episódios fundamentais de investigação. E aqui devemos fazer certas adaptações à teoria do filósofo francês (que não está preocupado especificamente com a história da arte) e salientar que a estrutura da obra literária em si, neste ponto, aparece como mediadora essencial entre estes dois aspectos do sistema literário. Os episódios, por si só, são opostos à narrativa, somente a intriga pode uni-los em um enredo comum. Como bem resume Ivanhoé Albuquerque Leal, ao apresentar o conceito ricoeuriano:

A ação episódica é aquela na qual os acontecimentos se seguem sem verossimilhança nem necessidade: um após o outro, não um por causa do outro. A seqüência episódica pode eventualmente ser inverossímil.

⁴⁵ De Santo Agostinho, Ricoeur destaca “uma representação do tempo na qual a *discordância* não cessa de desmentir o anseio de *concordância constitutiva* do animus.” A análise aristotélica, em compensação, estabelece “a preponderância da concordância sobre a discordância na configuração da intriga.” (RICOEUR: 1983, vol. 1, p. 16). Sendo assim, a ênfase de sua teoria na possibilidade da narrativa em domar as arestas do tempo, permite perceber a inclinação do autor para o muthos e a mimese aristotélica.

⁴⁶ Afinal “Mais do que conciliar cada um desses elementos dispersos e discordantes em uma trama totalmente concordante, uma boa intriga precisa apresentá-los como necessários” (BARROS: 2011, p.230).

⁴⁷ Que fica claro em trechos emblemáticos como: “O denominador comum de toda essa corrente do romance social é a revelação de algum aspecto marginal – geográfico ou social – da realidade brasileira.” (BUENO: 2006, p. 209) ou “Embora figurados a partir de olhares muito diferentes, o proletário e a mulher compõem juntos, para o bem e para o mal, o movimento do romance de 30 para fora das fronteiras do umbigo da intelectualidade brasileira.” (BUENO: 2006, p. 333).

O encadeamento causal, ao contrário, é sempre verossímil” (LEAL: 2002 ,p.24)

Para que essa verossimilhança brote do episódio, é necessário o exercício de uma dialética que Paul Ricoeur nomeia de “compreensão/explicação”. Esta envolve simultaneamente a apreensão dos conteúdos dos dados históricos e o estabelecimento de suas relações em leis metodológicas. Apesar da relação entre ambos ser dialética, em *Tempo e narrativa*, o autor certamente enfatiza o segundo termo do binômio, visto que a tarefa do historiador seria “compreender no narrativo”. Ou seja, é fundamental a apreensão dos valores associados aos dados cuja significação permitirá o estabelecimento da história. Além disso, a atividade do historiador obriga-o a se posicionar criticamente diante de seu objeto, e essa postura pessoal molda naturalmente a apresentação de suas hipóteses. O exercício historiográfico, por esta via, envolve a busca das *causas suficientes*, nas quais o historiador, por via da imaginação⁴⁸, monta um esquema causal adequado, revertendo o episódico em trama. Esta, por seu turno, se confecciona como interpretação da matéria narrada.⁴⁹ Pensando nosso objeto, é através do procedimento descrito por Paul Ricoeur que Luís Bueno pode submeter a um mesmo capítulo obras como *Badu* (1932), de Arnaldo Tabayá, *Remorso* (1933), de Newton Sampaio, *O quinze* (1930), de Raquel de Queiroz e *O país do carnaval* (1931), de Jorge Amado. Obras que, se lidas isoladamente e sem a intriga que as unifica (o desenvolvimento da figura da mulher no decênio⁵⁰), poderiam ser considerados apenas episódios literários isolados, sem coerência lógica entre si. A própria ideia de “significação causal” traz consigo o campo semântico de compreensão (estabelecimento de significado) e coerência (estabelecimento de lógica interna). É importante atentar

⁴⁸ Como sustenta Oscar Handlin, “Está na natureza dos materiais com os quais trabalha o fato de que o historiador requiera não só os instrumentos mais modernos da ciência, como também uma perícia atemporal da imaginação.” (HANDLIN: 1982, p. 205)

⁴⁹ Além disso, como José D’assunção Barros resume, ao examinar a obra de Paul Ricoeur: “O sujeito produtor de conhecimento, aqui como em outros autores ligados à vertente relativista do Historicismo, será sempre examinado como um pólo que extravasa os limites da individualidade e que passa a ser inscrito e reinscrito em um arco mais amplo de intersubjetividades que o transcende através de seu pertencimento a outras instâncias (a época, a nação, a religiosidade, a inserção social, a comunidade científica). Em Ricoeur, porém, há ainda uma originalidade: além desse sujeito que produz o conhecimento através da escrita da história, os sujeitos do passado, trazidos à vida através das fontes, também fazem parte do pólo “Sujeito”, não se constituindo em objetos passivos que são analisados pelo historiador.”(BARROS: 2011, p. 202-203). Assim, interpretar a matéria narrada em *Uma história do romance de 30* é entendido como um diálogo entre duas identidades (Bueno/ Romance de 30), que em diálogo, apreendem mais sobre o outro, enquanto descobrem sobre si mesmos. Além disso, essa percepção centraliza o papel da leitura, já que é nela que as duas subjetividades podem ser postas novamente em conflito no âmbito da recepção (ato basilar da Mímese III da história).

⁵⁰ Num procedimento clássico narrativo que David Perkins chama de “modelo conceitual” (PERKINS: S/D, p. 31).

para a crítica que Ricouer faz ao *muthos* de Aristóteles. Este permite o convívio do inesperado, do discrepante, visto que a “peripécia” e o “reconhecimento” sinalizam para imprevisões da intriga, mas que a própria intriga permite estabelecer como verossímeis, necessários. Assim, obras como as de João Alphonsus ou mesmo *Sob olhar malicioso dos trópicos*, de Barreto Filho, são discrepantes, mas a lógica total dos acontecimentos lhes dá coerência. Assim, a vinda de Clarice Lispector e Guimarães Rosa lhes garante coesão dentro da intriga e nós, leitores, sentimos o efeito de reconhecimento e peripécia.

Três outros conceitos introduzidos por Ricouer são ainda fundamentais para unir seu projeto ao estudo de história da literatura. Ao falar da representação do tempo, o filósofo francês divide o exercício narrativo em três mímeses: I, II e III. A primeira, refere-se à pré-figuração do mundo em narrativa, uma pré-compreensão calcada nas estruturas inteligíveis, nas fontes simbólicas e no caráter temporal do mundo e da ação.⁵¹ A segunda, resume-se à disposição dos fatos num sistema que medeia as outras duas mímesis. É ela que ordena os dados e os coloca em ordem narrativa. Quanto à última das três, trata-se da ligação do texto com um público específico (vinculada assim à catarse aristotélica). Aqui, a narrativa resulta refigurada e agindo mais uma vez no mundo por intermédio da reação dos agentes que a recebem, formando uma estrutura trifásica análoga ao “círculo hermenêutico”.

Sendo assim, a fabulação historiográfica é o ponto convergente dos eventos ocorridos no mundo real, e retorna para esses mesmos eventos por intermédio de sua capacidade refiguradora. O historiador, na medida em que necessita imaginar uma intriga, elabora sempre uma proposição de mundo, sustentada por uma mundivivência específica. Luís Bueno está consciente desta particularidade de seu ofício. O artigo indefinido *Uma* do título de seu livro é o sintoma mais explícito dessa assunção. No decorrer de seu texto, o autor revela, em uma série de escolhas, a preocupação com a verossimilhança narrativa. A começar pelas primeiras cem páginas do seu texto que se

⁵¹ Semelhante ao método de Hayden White que prevê que “Antes que o historiador possa aplicar aos dados do campo histórico o aparato conceptual que usará para representá-lo e explicá-lo, cabe-lhe primeiro prefigurar o campo, isto é constituí-lo como objeto de percepção mental. Esse ato poético é indistinguível do ato lingüístico em que o campo é preparado para a interpretação como um domínio de tipo particular. Em outras palavras, antes que um dado domínio possa ser interpretado, há de ser primeiro organizado como um território povoado por figuras discerníveis. As figuras, por sua vez, devem ser concebidas para ser classificáveis como ordens, classes, gêneros e espécies distintas de fenômenos. Além disso, cumpre concebê-la de modo que mantenham certos tipos de relações umas com as outras, cujas transformações constituirão o ‘problema’ que será resolvido pelas ‘explicações’ proporcionadas nos níveis de enredo e argumentação da narrativa. [...] ato prefigurativo é *poético*, visto que é precognitivo e pré-crítico na economia da própria consciência do historiador” (WHITE: 1996, p. 44-45)

encarregam de moldar os predecessores de seu objeto, num procedimento comum de síntese, como exposto por David Perkins. Além disso, a preocupação do autor com a coerência do seu enredo, o leva a alterar a natural disposição dos itens em alguns momentos. Dois deles são emblemáticos. O primeiro trata-se daquele em que Luís Bueno inscreve a obra de Erico Verissimo em *Uma história do romance de 30*. Após examinar o uso do tratamento simultâneo em *Rola-moça* (1938), de João Alphonsus, o historiador parte deste tópico para, de forma coesa, examinar *Caminhos cruzados* (1935), do autor gaúcho, já que este utiliza o mesmo procedimento estético (BUENO: 2006, p. 380). Somente depois disto Bueno irá regredir no tempo até *Clarissa* (1933), primeiro romance do cruz-altense, emprestando unidade ao conjunto da obra do autor.

Sendo assim, os episódios (publicação de livros distintos) que originalmente se apresentaram em determinada ordem cronológica, ganham outra significação quando a intencionalidade imaginativa do historiador os dispõe em outra sequência. O primeiro fator de estranhamento resulta do fato de Luís Bueno preferir tratar a obra dos autores na ordem de sua aparição. Isso acontece com Raquel de Queiroz, com Lúcio Cardoso, com José Geraldo Vieira, com Lúcia Miguel Pereira, entre outros. Essa estratégia majoritária em todo livro está por trás da arquitetura conceitual do trabalho de Luís Bueno. O autor acredita numa transformação paulatina do período que só pode ser investigada de acordo com sua movimentação natural. Entretanto, como ficará mais evidente no capítulo posterior, isto se deve mais ao ato de recepção – que modela as próximas expectativas e, por isso, a maior parte das convenções do período – do que ao ato da publicação.

Nessa medida, tratar a obra de um autor isoladamente na sua inteireza não foge totalmente ao esquema exegético de Bueno. Todavia, não se pode deixar de notar que ele só corre o risco da artificialização da ordem dos fatos, quando a narrativa o exige. O mesmo acontece quando trata Jorge Amado de uma só vez (BUENO: 2006, p. 390). Nesse caso, a visão do autor baiano integrada pela narrativa permite perceber as diversas soluções formais testadas por ele, e que ajudam a compreender o período se vistas em sua evolução. Evolução esta que teria sua força diminuída caso as obras de Jorge Amado fossem analisadas em trechos distintos do livro. Ou seja, a lógica disjuntiva é mais compreensível que a cronológica neste caso. A inteligibilidade é preferível e mais funcional que a realidade.⁵²

⁵² Nesse ponto fica claro o caráter irônico - de negação da própria substância - que todo discurso apresenta, como explica Hayden White ao alegar que “[...] o discurso, se for um discurso genuíno – isto é,

3.3. O estilo analógico de Luís Bueno

Existem outros momentos, mais específicos, em que a importância da coerência fabular é sentida, como quando o autor começa um capítulo novo por intermédio do conjuntivo aditivo “também”: “Houve também autores que procuraram soluções técnicas [...]” (BUENO: 2006, p. 373), deixando claro que mesmo o espaço em branco entre um capítulo e outro não obstrui a fluência da intriga. Entramos por essa via no terreno das escolhas linguísticas do autor. Na especificidade de sua retórica, que o distingue de qualquer outro historiador de literatura brasileira. Ingressa-se assim na avaliação de sua estilística. Na teoria historiográfica, o estilo foi investigado por Peter Gay em *O estilo na história*.⁵³ Segundo Peter Gay “O estilo é um centauro [...] É forma e conteúdo, entrelaçados para formar a tessitura de toda arte e todo ofício – e também a história” (GAY: 1990, p. 17). De acordo com o teórico norte-americano, o manejo da frase, o uso de certos recursos retóricos, o caráter irônico, cômico ou dramático presentes em um texto, permitem o acesso tanto ao “mundo psicológico privado do escritor” (GAY: 1990, p. 26), como também ao universo social do qual provém os determinantes expressivos conjugados no seu discurso. “Deslindar o estilo é, pois, deslindar o homem”, diz Gay, referindo-se à possibilidade inerente ao estudo estilístico de recuperar os graus afetivos pessoais e coletivos presentes em um trabalho histórico. Essas descobertas são importantes na área da história da literatura, já que um dos grandes impasses da sistematização dos dados literários é descobrir dentre binômios como: tradição e inovação, individualidade e comunidade, estética e ética, aqueles que devem predominar, norteando as escolhas feitas pelo historiador.

tão crítico de si quanto é dos outros – desafiará de modo radical a própria noção de plano médio sintático. Ele põe em dúvida todas as normas ‘táticas’, inclusive as que originariamente regem a sua própria formação. Justamente por ser aporético, ou irônico, com respeito à sua própria adequação, o discurso não pode ser regido unicamente pela lógica. Por estar sempre fugindo ao domínio da lógica, indagando constantemente se a lógica é adequada para captar a essência do seu tema, o discurso sempre se volta para a reflexividade metadiscursiva. É por isso que todo discurso sempre é sobre o próprio discurso e é sobre os objetos que compõem o seu tema.” (WHITE: 1994, p. 17)

⁵³ Segundo Oscar Handlin, depois do modernismo os historiadores investiram mais na busca de um estilo próprio, e completa: “O estilo extinto não é só uma questão de forma externa. Está relacionado com o que os historiadores têm a dizer. Não exigimos de Faulkner ou Pound que produzam uma leitura fácil, porque sabemos que as complexidades de exposição, as alusões obscuras e a dicção incomum são os meios de se comunicarem idéias complexas.” (HANDLIN: 1982, p. 8)

A mescla de ciência e arte (GAY: 1990, p. 168) que confere ao texto histórico um caráter tanto narrativo quanto analítico é resultado das forças em duelo dentro dos recursos estilísticos utilizados por um historiador. Uma história da literatura pode ser parcialmente arte (com uma contraparte científica digressiva) e parcialmente ciência (cuja narratividade é inerente ao próprio modelo). Mesmo as fronteiras entre os próprios textos literários e os históricos não são tão claras como se poderia supor. Gay ilustra isso ao demonstrar o caráter científico de trechos de Balzac, Thomas Mann ou Melville e ao defender o caráter simbólico e arbitrário da expressividade de Gibbon, Macaulay ou Burckhardt.

Sinteticamente, as utilíssimas reflexões de Gay colaboram para que possamos perceber que, por um lado, “A história, em suma, é inacabada no sentido de que o futuro sempre utiliza seu passado de novas maneiras.” (GAY: 1990, 191). Por outro lado, o teórico permite que tal constatação não desestimule o trabalho historiográfico, pois os mesmos procedimentos expressivos que nutrem cientificismo e esteticismo em um texto histórico permitem a organização e validação dos dados em estruturas inteligíveis. Ora, se admitimos que nosso objeto constitui-se justamente de múltiplas realidades construídas intersubjetivamente em forma de discursos variáveis e parciais, ou seja, a união de objetividade relativa à subjetividade controlada, a investigação do estilo permite compreender os conceitos e as interpretações dos conceitos utilizados pelos historiadores. O resultado mais imediato de uma análise dessa natureza, voltada para a história da literatura, é a percepção dos diversos níveis entre o factual (inacessível) e o virtual (inutilizável) que preenche a fortuna metodológica da historiografia literária. Após tudo que foi dito, parece óbvio como tal proposta pode aclarar certos procedimentos empreendidos por Luís Bueno.

Um deles é peculiar à estilística de *Uma história do romance de 30*, e está diretamente relacionado com tudo que foi dito até aqui: trata-se do extenso uso de analogias. Impressiona o número de vezes em que Luís Bueno preocupa-se em estabelecer relações entre as obras estudadas. Essas relações são obtidas primeiramente em vista da taxonomia totalmente reformulada, se pensada em relação com as anteriores que classificaram o período⁵⁴. A primeira parte⁵⁵ do primeiro bloco, por exemplo,

⁵⁴ David Perkins chama a atenção para a repetição de modelos entre as histórias da literatura que abordam o mesmo corpus. Avaliação que pode ser resumida quando o teórico americano sentencia: “Assim, as histórias da literatura são feitas a partir de histórias da literatura.” (PERKINS: S/D, p. 45). Contudo, *Uma história do romance de 30*, diferentemente da maioria, tenta verdadeiramente (a partir da leitura extensiva) organizar o elenco de obras em bases nominais distintas.

investe num tema tradicional. A calejada divisão norte-sul que se intensifica durante a década analisada. Entretanto, Luís Bueno apresenta o tópico apenas para negar a veracidade deste tipo de divisão, que “[...] mais do que definir duas linhas independentes de desenvolvimento, serve como parâmetro de avaliação das obras.” Ou seja, a grande preocupação deste tipo de classificação já estabelecida é que ela traz consigo juízos de valor indissociáveis do objeto que classifica. Como bem nota David Perkins, “[...] uma classificação traz consigo o contexto de outros trabalhos. Se o mudamos, ativamos um sistema diferente de expectativas, de significados hermenêuticos prévios.” (PERKINS: S/D, p. 31) Após esta primeira parte, percebemos a escolha funcional dos títulos de Bueno que em sua maioria servem para unificar previamente os conteúdos discrepantes de seu interior. Títulos como “O tempo da dúvida”, “Novidade e velharia”, “A figuração do outro: o proletário”, “Declínio do romance proletário”, entre outros, mais do que topicalizações esquemáticas, são verdadeiras proposições avaliativas acerca das obras que serão apresentadas. Antes de lê-las, sabemos de certa forma como elas serão lidas.

É a esse aspecto que é importante somar as analogias entre as obras. O historiador não poupa as comparações internas, no intuito de manter seu objeto agregado num todo coeso de conteúdo. Nesse sentido compara *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, com *Angústia* (1936) (BUENO: 2006, p. 243), do mesmo autor; associa um trecho de *Calunga* (1935), de Jorge de Lima, a outro de Graciliano Ramos (BUENO: 2006, p.244); identifica o destino de *O quinze*, de Raquel de Queiroz, com o de *Menino de engenho* (1932), de José Lins do Rego (BUENO: 2006, p.134); associa *Cangerão* (1939), de Emil Farhat, com os livros de Jorge Amado (BUENO: 2006, p. 456) ; entre outras aproximações menos óbvias como aquela entre os livros do romancista baiano e a obra de Lúcio Cardoso (BUENO: 2006, p.281). Os exemplos poderiam estender-se por muitas páginas. Todavia, meu interesse é mostrar como Luís Bueno está ciente da necessidade de coerência e unificação de seu projeto em todos os níveis, inclusive para que supere uma das linhas temáticas de sua tese que aposta na intensa polarização do período. Os atributos referentes especificamente às duas

⁵⁵ Para facilitar o entendimento dos termos aqui utilizados aviso que entendo *Uma história do romance de 30* como dividida em três grandes blocos “Dois problemas gerais”, “Três tempos de trinta” e “Quatro autores”. Cada bloco apresenta um número “x” de partes que se encontram em números romanos (como “I. Norte e sul”). Por sua vez, cada parte é dividida em capítulos (“1. Uma tradição da divisão”, por exemplo).

vertentes ficarão para o próximo capítulo em que tratarei do uso da crítica em Bueno e do cânone montado pelo historiador.

3.4. A (in)sensibilidade apocalíptica

Para que adquira o estatuto de narrativa, todo enredo deve estar disposto num esquema de começo, meio e fim. Sendo assim, precisamos destes paradigmas narrativos para a compreensão dos conteúdos expressos pelas histórias, o que certamente não exclui as histórias literárias. Diria mais, uma história da literatura é uma das tantas “ficções do fim” (KERMODE: 1997, p. 23) que contribuem para a organização dos fenômenos do mundo. É a disposição dos fatos em enredos repletos de finalidades que permite que o homem não se perca no “caos discordante”, pois este é “ mais do que podemos suportar” (KERMODE: 1997, p.173) . Frank Kermode, em *A sensibilidade apocalíptica*, estuda a fundo esta característica do mundo moderno e pós-moderno, para concluir que sempre necessitaremos dar fim às nossas histórias para aprender com elas. Mesmo os projetos literários modernistas (o autor cita James Joyce, T.S. Eliot, Ezra Pound, Robert Musil, Samuel Beckett, Virginia Woolf, entre outros) enfrentam a necessidade do desfecho (sempre integrador) de suas histórias, pois “o Fim é um fato da vida e um fato da imaginação, operando a crise humana a partir do meio.” (KERMODE: 1997, p. 68). É a representação dos fins dos fenômenos que lhes dá estatuto narrativo, e somente através da narrativa o homem pode fecundar a dimensão temporal dos fatos. Aqui preciso mencionar a opinião de Stephen Bann quando defende:

Pouco lucro se teria a obter em estudar, como fez Frank Kermode para o romance, o ‘Sense of an Ending’ numa escala de histórias características. Porque o historiador, ainda que esteja pronto a definir seu sujeito de acordo com as fronteiras temporais preexistentes de um século, de um reino ou de uma vida individual, deve, na verdade, lembrar que a ‘cadeia’ é ininterrupta’, e qualquer ‘final’ só pode fazer sentido em sua relação com o processo contínuo da mudança histórica. (BANN: 1994, p. 62)

O autor inglês esquece-se de que, no texto, a cadeia não pode ser “ininterrupta”, uma vez que isso estabeleceria o caos aberto das possibilidades. Enquanto narrador, o historiador deve sim estabelecer o encerramento de seu *corpus* ou negará de antemão o próprio ofício. Sendo assim, é inalienável de todo historiador aquela característica comum das seitas descritas por Frank Kermode que vaticinam

finais apocalípticos para o mundo e, após desmentidos, sem se abalar, tecem novos cálculos que prevejam novos termos para a humanidade (KERMODE: 1997, p. 33). Também os historiadores da literatura sabem que o futuro certamente desenganará os desfechos que estes deram aos períodos literários. Também eles sabem que o melhor a fazer é procurar novos fins.

Luís Bueno está no grupo que utiliza o apocalipse como “concordante” da heterogeneidade da vida (KERMODE: 1997, p. 23). O historiador de 30 estabelece dez anos de vida útil para seu objeto de pesquisa. Desde o início de sua leitura, sabemos que o grupo analisado não sobreviverá mais do que isso. Portanto, uma década é tudo que eles têm para adquirir sentido. É aqui que mais uma vez os arquétipos de ascensão, queda e conflito são fundamentais. “Os temores e a decadência são dois elementos recorrentes no padrão apocalíptico; a decadência é normalmente associada à esperança da renovação” (KERMODE: 1997, p. 27). O crítico britânico defende ainda que existem tipos apocalípticos entre os quais destaca “o império”, “a decadência”, “a renovação”, “o progresso” e “a catástrofe” (KERMODE: 1997, p. 44). Já expus a importância de alguns destes modelos fabulares para *Uma história do romance de 30*. Todavia, Frank Kermode introduz, além destas, outra categoria fundamental para nossa análise. Refiro-me à “crise”, já que “por mais fácil que seja a concepção, é indubitavelmente um elemento central no nosso empenho em prol de entendermos o mundo” (KERMODE: 1997, p. 98). O momento crítico do período de 30 é a base dos modelos de análise de Luís Bueno. São os conflitos internos do período que movimentaram suas análises e instigaram o historiador a procurar estruturas unificantes. A própria dinâmica do período, isto é, o percurso que o romance irá empreender surge disto. E é a partir das conexões estabelecidas que ele ganha sentido. “A ordem, como Giovanni Gentili escreveu na sua historiografia, deixou de ser uma sucessão e tornou-se numa interconexão de partes, todas mutuamente implicadas e condicionadas no todo” (KERMODE: 1997, p. 66) Através da exposição da crise, se institui um padrão sistêmico (representação do outro, polarização, etc) que ordena os dados, explicitando ao fim seu esgotamento (término da crise, início de outra). Em história da literatura, isso é ainda mais importante, pois diferente do fim puramente ficcional (apenas estético), aqui é necessário voltar para o mundo com uma série de hipóteses confirmadas. Há algo que se quer provar, para isso a história usa a ficção, mas não se resume a ela.⁵⁶

⁵⁶ Ideia cara a Ricouer que, diferente das teorias “pós-modernas da história” que não distinguem ela da ficção, demonstra que há na intencionalidade do discurso historiográfico um referente empírico, “real”.

Entretanto, em *Uma história do romance de 30* acontece algo intrigante. O período analisado não termina junto com o desfecho da narrativa. Esta, de forma pouco usual, continua pela análise de quatro autores, enquanto que o enredo de 30, por si só, esgota-se nos dois blocos anteriores. Afinal, apesar da assunção do relativismo de seu exercício, Luís Bueno está localizado no perfil tradicional de historiador literário que pretende mostrar tudo o que importa dentro do período analisado. Por isso a ideia de término é ainda mais forte. E este ocorre antes da parte final destinada a Graciliano Ramos, Cornélio Penna, Cyro dos Anjos e Dyonélio Machado. Parece haver uma incoerência no método de Bueno. O uso modernista da ruptura com a cronologia e com a lógica discursiva habitual parece aproximar *Uma história do romance de 30* da história modernista descrita por David Perkins, que para ele seria um modelo historiográfico impossível. O autor americano tem razão, pelo menos no que diz respeito à história da literatura brasileira. Acontece que as análises isoladas dos quatro autores referidos só ganham sentido se relacionadas com o todo previamente descrito por Luís Bueno (a própria escolha do quarteto envolve o fato de eles sintetizarem as propostas exegéticas usadas para organizar o período). Assim como a desordem temporal de Beckett, o bloco final de Bueno ganha sentido apenas se relacionado com uma ordem a qual estamos habituados. Neste caso, a ordem expressa nos dois primeiros blocos.

Sendo assim, o fim do período é forte suficientemente para dar sentido ao fim narrativo e promover a lógica interna das mudanças dos itens analisados. Afinal “[...] é na mudança, entre origens e fins remotos e imaginários, que se fixam os nossos interesses”, por isso as ficções, que são sempre acerca do tempo, nos mantêm familiarizados com nossa “crise perpétua”, nosso esforço necessário de estar sempre formulando finais para os episódios de nossa vida e nosso mundo. (KERMODE: 1997, p. 172). São os pontos finais que dão sentido às vírgulas de nossa argumentação. O autor isola “uma duração dentro de uma duração maior e sugerimos sem querer fazê-lo, que o processo de mudança cessa dentro do período.” (PERKINS: S/D, p. 36), como realça Perkins falando do Romantismo.

Noção expressa também por Stephen Bann: “Por um lado, ninguém pode negar que a historiografia é uma forma de escrever e que os críticos literários estão perfeitamente autorizados a lidar com ela à sua própria maneira, se quiserem. Nem mesmo o historiador mais chauvinista poderia alegar que seus colegas venham sendo particularmente assíduos em cultivar os ilustres antepassados da profissão. Por outro lado, ninguém pode negar que existe algo de característico na historiografia. Se um crítico afirmasse que nós devemos julgar George Eliot, acima de tudo, pelo escrupuloso cuidado com o qual ela selecionava seus materiais, e pela integridade profissional com a qual avaliava e transmitia a ‘verdade’ deles, diríamos que um tal ponto de vista era bizarro e, em todo caso, inverificável.” (BANN: 1994, p.53)

Falta ainda um aspecto da narrativa de Bueno a ser investigado. Refiro-me ao caráter serial⁵⁷, não eventual que o método do autor por vezes parece assumir. “Aparentemente, a característica fundamental da História serial é ser quantitativa, mas julgo necessário acentuar que a destruição do evento privilegiado, do evento “importante”, é a sua consequência mais profunda.” (SILVA: S/D, p. 12). O privilégio discursivo de *Uma história do romance de 30*, apesar da ênfase narrativa, simula a preocupação sem hierarquia com todos os acontecimentos, isto é, com o exame de todos os livros publicados no período. Método cuja gênese se encontra na tentativa de leitura extensiva de Bueno. Assim, o trajeto de figuras com relativa autonomia seria substituído pelas relações entre os conteúdos abarcados pelo historiador.

Fique claro que a liberdade do indivíduo é impossível no enredo histórico. A crítica normalmente feita à história da literatura de que subtrai a individualidade do artista em prol de um reducionismo esquemático deve ser abandonada sob pena de se desentender a natureza própria da historiografia literária. O homem, o artista, em história da literatura é, quando muito, o personagem. Dessa forma, assim como qualquer outro personagem, está subordinado às demais categorias da narrativa e só adquire significado em relação a elas. Está preso. Assim, nenhum homem narrativo pode convencer como homem totalmente livre. Entretanto, é possível dar relevo a certas figuras e aos eventos a elas associados. Coloco esta questão, pois considero que Luís Bueno está afinado com ela. Apesar da ênfase (louvável) em livros não muito bem sucedidos, o historiador subordina a quantidade à qualidade. Ler alguns textos, no mínimo os escritos pelos quatro autores selecionados ao fim, configura uma experiência qualitativamente diferente (para melhor) do que quaisquer outros selecionados. Introduzo este tópico, pois creio que ele seja fundamental para se entender um dos esforços mais inovadores de Luís Bueno. Uma mescla entre características narrativas e seriais.

Como François Furet explica no seu *Oficina da história*, há uma diferença de ênfase entre a história serial ou história-problema e a história eventual ou narrativa⁵⁸.

⁵⁷ As obras organizadas numa série seriam exaustivamente quantificadas e então passariam a interessar o historiador como um conjunto homogêneo. Obviamente a faceta crítica, isto é, valorativa de *Uma história do romance de 30* atenua esse tipo de projeto, mas estes preceitos básicos da “história serial” (quantificação e reunião em séries unificadas) fundamentam a estrutura do texto de Luís Bueno. Ocorre é que eles convivem com a narração, que por si só dilui a série em eventos, sendo evento tudo aquilo que promove dinâmica narrativa, ou seja, tudo aquilo qualitativamente (valorizado) diferenciado.

“Em suma, a história-narrativa é a reconstrução de uma experiência vivida no eixo do tempo: reconstrução inseparável de um mínimo de conceptualização nunca explicitada. Esconde-se no interior da finalidade temporal que estrutura qualquer narrativa como se fosse o seu sentido.” (FURET: S/D, p. 84)

Em linhas gerais, a primeira abandona da segunda a ênfase no evento, no acontecimento, fruto da escola positivista, e procura a elaboração de séries baseada na repetição regular dos itens selecionados e orientadas pelo seu caráter comparável. Ora, não há como negar que Luís Bueno privilegia sim certos eventos⁵⁹ que emprestem dinâmica e sentido à narrativa. Entretanto, também é visível no seu modelo a tentativa de descrever “continuidade sobre o modo descontínuo” (FURET: S/D, p. 72)⁶⁰ e de solucionar um problema rompendo com a autoridade do acontecimento singular. Luís Bueno tem consciência de que a literatura é por si só uma fonte qualitativa, logo não serial por natureza. Todavia, ele também compreende que é necessário erigir uma solução para o problema “romance de 30”, e alguns de seus procedimentos (dentre os quais realço o caráter analógico e a ênfase nos fatos de menor visibilidade) compactuam com a perspectiva serial da historiografia.

Além disso, a narrativa está formulada sobre os significados dos textos, sobre a interpretação das evidências e, portanto, procura estabelecer relações entre os problemas que eles propõem (FURET: S/D, p. 86). Narrativa e série, evento e problema são forçados a conviver devido ao caráter do próprio objeto estudado. A ênfase é sincrônica, trabalha com as relações em um curto período de tempo, o que é compatível com a instauração do equilíbrio serial (FURET: S/D, p. 75). Por isso, o progresso ora é abandonado pela procura de relações, ora é percebido por detrás destas relações quando necessário para que acompanhem o percurso do herói. O historiador não pode prescindir da narrativa, mas precisa converter-se em certos momentos ao modelo serial. Assim, “O preço a pagar, para essa reconversão, é o estilhaçar da história em histórias, a renúncia do historiador a um magistério social. Mas o ganho em conhecimento merece talvez essas abdições: a história oscilará provavelmente sempre entre a arte da narrativa, a inteligência do conceito e o rigor das provas; mas se essas provas forem mais seguras, os conceitos mais explicitados, o conhecimento ganhará com isso e a arte da narrativa nada perderá.” (FURET: S/D, p. 98).

⁵⁹ A publicação de certas obras como *O quinze*, de Rachel de Queiroz, e *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, assim como o engajamento de certos escritores como Jorge Amado permitem que acompanhem figuras isoladas, que sozinhas emprestem movimento e sentido à temporalidade do sistema em que se inserem.

⁶⁰ Que fica claro principalmente no desrespeito pontual da cronologia em busca de relações analógicas, como demonstrado anteriormente.

Resta agora terminar este capítulo pensando alguns conceitos de Hayden White⁶¹, fundamentalmente aqueles elaborados nos dois livros já citados aqui, onde ele também pensa uma análise discursiva da história. Partindo de uma noção familiar a este texto - “Trópico é a sombra da qual todo discurso realista tenta fugir. Entretanto esta fuga é inútil, pois trópico é o processo pelo qual todo discurso *constitui* os objetos que ele apenas pretende descrever realisticamente e analisar objetivamente.” (WHITE: 1994, p.14) - o historiador estadunidense incita a análise retórica da história, através do discurso, qualificado como “empreendimento mediador” (WHITE: 1994, p. 16), já que “[...] a teoria tropológica do discurso poderia fornecer-nos um meio de classificar diferentes tipos de discurso mais por referência aos modos linguísticos que predominam neles do que por referência a supostos ‘conteúdos’ que sempre são identificados de modo diferente por intérpretes diferentes.” (WHITE: 1994, p.35). O próprio autor aproxima seu conceito tropológico do de *style* (WHITE: 1994, p. 14), o que só reforça mais uma vez a ênfase de sua investigação, afinal sem ele não há discurso (nem inteligibilidade, pois são os artifícios do discurso que tornam o estranho familiar). Fértéis se associadas com os os outros três autores que balizam esta minha análise, as ideias de White prevêm a prefiguração do mundo presente na primeira mímese de Paul Ricoeur. E é justamente nesta etapa que as figuras do discurso importam, pois

Antes que o historiador possa aplicar aos dados do campo histórico o aparato conceptual que usará para representá-lo e explicá-lo, cabe-lhe primeiro prefigurar o campo, isto é, constituí-lo como objeto de percepção mental. Esse ato poético é indistinguível do ato linguístico em que o campo é preparado para a interpretação como um domínio de tipo particular. Em outras palavras, antes que um dado domínio possa ser interpretado, há de ser primeiro organizado como um território povoado por figuras discerníveis. As figuras, por sua vez, devem ser concebidas para ser classificáveis como ordens, classes, gêneros e espécies distintas de fenômenos. Além disso, cumpre concebê-las de modo que mantenham certos tipos de relações umas com as outras, cujas transformações constituirão o ‘problema’ que será resolvido pelas ‘explicações’ proporcionadas nos níveis de enredo e argumentação da narrativa. (WHITE: 1996, p. 44-45)

Como já empreendemos a pesquisa das principais escolhas retóricas presentes em *Uma história do romance de 30*, gostaria de comentar Hayden White naquilo que difere dos demais meta-historiadores citados aqui. Refiro-me aos modelos de leitura

⁶¹ O próprio autor define seu estudo resumidamente: “Nessa teoria trato o trabalho histórico como o que ele manifestamente é: uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa.” (WHITE: 1994, p. 11).

indicados pelo autor para apropriar-nos e esquematizarmos uma tipologia do discurso histórico. Certamente não está em meu interesse esmiuçar todos os componentes da teoria de White (nem caberia nesta dissertação), presente fundamentalmente em *Meta-história*, mas chamar a atenção para os tropos, que nos fornecem uma base para classificar as formas estruturais profundas da imaginação histórica num dado período de sua evolução (WHITE: 1996, p. 45). Os que nos interessam imediatamente aqui são os quatro modos de elaboração de enredo - o Romance, a Comédia, a Tragédia, a Sátira - e as quatro figuras retóricas fundadoras destes - metáfora, sinédoque, metonímia e ironia.

Parece-me que é necessário dar-se uma ênfase maior na combinação entre metonímia e comédia em nossa história da literatura. Isso nos ajudaria a perceber que boa parte destes projetos veem o dado literário como parte de um todo maior que lhe dá sentido (metonímia) e sua heterogeneidade é submissa a conceitos que permitem a abstração das discrepâncias, ou seja, a atenuação final e resolução de todos os conflitos (modo cômico). Assim é a noção de “sistema literário”, de Antonio Candido. Assim é a noção de autor-síntese e obra-síntese, de José Aderaldo Castello. Assim certamente fazem as leituras sociológicas, como as de Nelson Werneck Sodré, Erico Verissimo, entre outras. Enfim, um estudo analisando as tipologias de Hayden White na história literária brasileira poderia chegar a conclusões esclarecedoras. Entretanto, no que tange a *Uma história do romance de 30*, julgo que ela também não foge ao habitual.

O *corpus* analisado por Luís Bueno é entendido como parte de um sistema integrador que envolve outros níveis sociais, e, como já vimos, todos os conflitos são encaminhados para uma solução final. A nova dúvida que surge no desfecho do período poderia ser indicador ilusório de um final em aberto, não conciliador. Mas esta aparece como fruto de uma reconciliação anterior e por isso sugere um movimento pendular de crises e soluções próprias da dinâmica do sistema literário. Essa estratégia narrativa de solucionar uma crise e terminar com o começo de outra também é atenuante. O pêndulo ora está cá, ora lá, ou seja, o sistema sempre dá conta de resolver suas crises.

Tentei neste capítulo de todas as maneiras possíveis discutir a importância da narrativa em *Uma história do romance de 30*, e se pequei por repetição em certos momentos, o fiz convicto de que haviam elementos passivos de serem vistos mais de uma vez sobre diferentes prismas. Antes de encerrar, portanto, gostaria de realçar que a teoria de Ricoeur é a mais abrangente das quatro, permitindo o convívio com os demais teóricos estudados e, por isso, seus conceitos de narratividade são integradores dos demais aqui expostos. Soma-se a isso o fato de seu método recair em mim, isto é, no

leitor, pois é para mim que confluem as duas mímesis da prefiguração e configuração, esperando que eu as refigure em ação novamente.

Além disso, a relação mesmo/outro, central na teoria ricoeuriana, é fortemente sentida em uma história da literatura, pois o outro (romance de 30) só encontra tradução atualizável a partir das referências do mesmo (Bueno). A importância de Clarice Lispector e Guimarães Rosa são fundamentais para notar este aspecto do trabalho do historiador, uma vez que ambos os escritores fazem parte da enciclopédia deste, e não da do período. É o posicionamento axiológico de Luís Bueno que formula o acabamento do “romance de 30”. É dele que partem a narração e o sistema que garantem a finitude do caos.

4. LUÍS BUENO, CRÍTICO E HISTORIADOR

4.1. A tradição da cisão

Dar forma ao caos. Eis uma função historiográfico-literária. Adestrar as múltiplas possibilidades das ocorrências numa narrativa coerente, logo verossímil, envolve a imprescindível seleção dos fatos. Em uma história literária, o resultado da eleição de certos itens necessários à construção da trama seguido da subtração daqueles inapropriados (ou mesmo conflitantes) ao modelo explicativo que se pretende construir, manifesta-se na forma de cânone. Este estabelece uma realidade textual em horizontes limitados, que garantem a possibilidade de compreensão das histórias literárias. Por isso, ainda na direção de mostrar como Luís Bueno garante a coesão de seu modelo, passa-se à investigação das características do cânone de *Uma história do romance de 30*.

*

Para ajudar na percepção das inovações e repetições envolvidas no novo cânone de 30, organizado por Luís Bueno, é mais uma vez imprescindível o conhecimento da seleção que o precede na historiografia e crítica literária brasileira. A começar pela divisão taxonômica que, como já entrevemos em alguns pontos deste trabalho, é reveladora do critério de seleção das obras. Sendo assim, Luís Bueno aposta na revisão da divisão psicológico e social, visando partir de uma nova nomenclatura antes constatativa que valorativa. É Afrânio Coutinho em *A literatura no Brasil* que aponta o Regionalismo como conceito valorativo, e não constatativo (COUTINHO: 1986, p. 362), denunciando assim uma prática tradicional dos estudos de literatura no país. Como já foi dito, Luís Bueno promove a aproximação entre o romance social e o intimista (BUENO: 2006, p. 101 e 203) e aponta para a separação entre ambos como fruto de uma “confusão” estabelecida da seguinte maneira:

[...] A discussão do que seja um romance ficou em segundo plano porque, naquele momento, era vital, para vários grupos, afirmar a importância do romance social. Nesse sentido, quanto menos se

define, melhor fica: o vago é abrangente por natureza. Como os projetos estéticos não se articulam em termos de grupo, cada autor estabelece para si mesmo o que pode ser um programa artístico. Foi num contexto assim que o romance proletário – ambientado no campo ou na cidade –, romance regionalista ou romance urbano do subúrbio puderam se confundir em oposição entre o romance social e o intimista. (BUENO: 2006, p. 208-209)

A revisão dos princípios taxonômicos e a valoração que eles acarretam é o primeiro passo para aprofundar o conhecimento do fenômeno literário no período. Mas esta divisão, apesar de predominante, não se manifesta em todos os textos posteriores ao de Bueno. José Osório de Oliveira, por exemplo, está preocupado na sua *História breve da literatura brasileira* em observar o aspecto fotográfico literário do período, isto é, documental, em conjunto com sua dimensão psicológica (OLIVEIRA: S/D, p. 154). Além disso, quando trata da obra de Graciliano Ramos, ou mesmo de Rachel de Queiroz, preocupa-se com a análise psicológica de seus componentes (OLIVEIRA: S/D, p. 158). Olívio Montenegro, por sua vez, em *O romance brasileiro*, enaltece o caráter ficcional dos textos do decênio, opondo-se assim à ênfase dada ao realismo pela maior parte dos autores de trinta. Postura resumida quando o teórico sustenta que: “Não é a faculdade de ver, mas o poder de imaginar o que dá personalidade ao romancista e novidade ao romance.” (MONTENEGRO: 1953, p. 65); e segue ao afirmar também que os “melhores romances imaginam, não tentam refletir diretamente a vida” (MONTENEGRO: 1953, p. 65). O que demonstra que ainda no período já havia a preocupação de alguns em conjugar as duas facetas do romance de 30.

Ao que tudo indica, é na *Breve história da literatura brasileira*, de Erico Verissimo, que aparece, pela primeira vez, uma divisão contundente entre romance social e psicológico (VERISSIMO: 1995, p. 119) em história literária. A partir dela, essa dicotomia torna-se habitual como forma de caracterizar o período. Data desta obra o mais popular esquema taxonômico de classificação dos prosadores da terceira década em histórias da literatura brasileira. Seguindo um caminho diferenciado, Antônio Soares Amora divide a prosa do decênio em romance “urbano” e “regional” (AMORA: 1960, p. 203-204), que se distancia das propostas anteriores e é totalmente reformulada por Afrânio Coutinho, no quinto volume de *A literatura no Brasil*. Neste texto, o historiador baiano separa uma corrente “regionalista” (que inclui o romance rural e urbano) de

outra “psicológica” (COUTINHO: 1986, p. 264)⁶². Somente em *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, há mais uma vez a preocupação de relativizar o reducionismo que contrapõe regionalismo e psicologismo (BOSI: 1972, p. 437). Apesar de dividir o romance de 30 em “regionalista” e “introspectivo” (BOSI: 1972, p. 432-433), o historiador paulista reclama uma abordagem mais complexa do período, expressa nas novas categorias estabelecidas por ele e já expostas aqui: as quatro tendências divididas em tensão mínima, tensão crítica, tensão interiorizada e tensão transfigurada (BOSI: 1972, p. 439-440).⁶³ Entretanto, apesar do cuidado de Bosi em problematizar a redutora divisão, Luciana Stegagno-Picchio continua defendendo um modelo tradicional: “De um lado, social e regionalista, de outro, introspectiva e urbana.” (STEGAGNO-PICCHIO: 2004, p. 523) – que parece ter origem em Amora, com acréscimo da dimensão introspectiva. É seguindo esta tradição que Massaud Moisés, em sua *História da literatura brasileira*, repete a já consagrada divisão entre o “Regionalismo” e o romance “psicológico” ou “introspectivo” (MOISÉS: 1990, p. 137). Alguns autores, como Carlos Jorge Appel, no ensaio “O processo cultural na década de 30”, vinculam a introspecção dos personagens à organização social do mundo, unindo ambas vertentes em sua raiz. Isso é resumido no trecho em que o teórico explica que “As convulsões sociais, a miséria circundante, o conflito do homem, vivendo um mundo conturbado, gera outro tipo de registro: a análise introspectiva, psicológica, seguindo uma boa tradição do romance intimista brasileiro [...]” (APPEL: 1983, p. 18) e reforça a capacidade da introspecção de ser também documento de época (APPEL: 1983, p. 19). Assim também pensa Donald Schüler, que num ensaio para o mesmo livro tratando de Cornélio Penna, salienta que a introspecção também pode ser encarada como fruto de uma situação contextual: “Merece, entretanto, atenção o fato de que o movimento para dentro, persistente no romance de Cornélio Penna, se procura em face dos contornos externos” (APPEL: 1983, p. 23). Por fim, Álvaro Lins, escrevendo mais próximo da década de 30, demonstra grande lucidez quando, após identificar em Machado de Assis a harmonia máxima do sociológico e do psicológico num mesmo autor, sentencia: “Uns tendem mais para o psicológico, outros para o sociológico – mas nenhum deles seria um romancista mantendo-se exclusivamente numa destas tendências.” (LINS: 1967, p. 30).

⁶² Apesar de admitir que ambas tenham em comum o trato com o “homem”: “[...] de um lado, o homem em relação com o quadro em que se situa, a terra, o meio; [...] Do outro lado, o homem diante de si mesmo e dos outros homens[...]” (COUTINHO: 1986, p. 264). Além de identificar em Alencar o ponto de partida das duas linhas.

⁶³ Crítica que Bosi faz ao período e que já foi percebida por Gilberto Mendonça Telles (TELES: 1990, p. 98)

Tendo em vista estes exemplos, fica mais fácil perceber as dívidas de Luís Bueno com alguns estudiosos do romance de 30.

Sendo assim, apesar de não ser o primeiro, Luís Bueno se posiciona na contramão das leituras que popularizaram a separação dos textos da década de 30 em duas vertentes que determinariam como os autores deveriam ser lidos. Afinal, estes rótulos partem de uma hermenêutica que sumariza o efeito dos textos em amplos sistemas tão integradores quanto generalizantes. Admitir uma cisão dentro de um período literário é agregar certos valores aos representantes de ambas as camadas. Assim, quem busca consciência social, documentação e vínculos diretos entre o texto e a realidade, deve ler Jorge Amado, Amando Fontes, José Lins do Rego⁶⁴ ou José Américo de Almeida. Por sua vez, aqueles que apreciam o homem universalmente tratado, a exploração do psiquismo e da introversão, fique com Lúcio Cardoso, Otávio de Faria, João Alphonsus e Cornélio Penna. Mais do que isso, aqueles que prezam pela revolução social, pela mudança imediata da realidade, geralmente de pendor esquerdista, devore os primeiros. Aqueles que preferem o esteticismo no que ele tem de despreocupação com a realidade e suas mudanças, geralmente associado a tendências direitistas e conservadoras, adquiram os autores do segundo grupo. Uso aqui de exemplos extremos e maniqueístas, mas que exploram a protuberância valorativa que a divisão provoca de antemão.⁶⁵ Os pesquisadores assim organizam as obras através de um filtro crítico, valorativo (que pressupõe ideologia em certos casos), que se repete na maioria dos casos a partir da leitura mútua de historiador para historiador. Por isso, antes de mencionarmos as peculiaridades do cânone de *Uma história do romance de 30*, precisamos refletir acerca de como o autor valora os romances lidos.

⁶⁴ Autor que começa a ser problematizado já nas diversas comparações que fazem entre ele e Marcel Proust, entre ele e Raul Pompéia, etc...

⁶⁵ E resalto que existem sempre outras divisões ainda passíveis de exame adequado, como é o caso de Agripino Grieco que, em *Evolução da prosa brasileira*, divide esta em duas correntes: “modernistas” e “reacionários”, enfatizando assim a cisão entre o grupo das transgressões formais e o grupo das convenções estéticas. Ou ainda a separação de Dacanal, em *O romance de 30*, entre “regionalistas”(por exemplo, Graciliano Ramos, Erico Verisimo e Cyro Martins) e “neo-realistas” (como Lúcio Cardoso, Octávio de Faria e Cyro dos Anjos). Divisão claramente equivocada e que sinaliza para uma tentativa desesperada de mediar as leituras através da conexão ficção/realidade.

4.2. A crítica faz história

Dentro dos nomes que se preocuparam com as relações entre crítica literária e história da literatura⁶⁶, René Wellek merece atenção especial. Em seu ensaio “A teoria da História Literária” (WELLEK: 1978, p. 278-299), o autor reclama dos desengonçados exercícios historiográficos literários que, de acordo com sua opinião, não conseguem mesclar os dois conteúdos lexicais que envolvem seu trabalho (histórico + literário). Num trecho, ele disserta preocupado:

[...] na prática, a maior parte dos livros que se dizem ‘história da literatura’ não são estritamente literários, nem estritamente histórias, em nenhum sentido do termo, a não ser pelo fato de tratarem do passado. Frequentemente, eles não são nada mais do que histórias sociais ou história das idéias (da Filosofia, da Religião, da Ética, etc.) refletidas em uma certa literatura nacional, ou são simplesmente uma série de julgamentos e de impressões sobre trabalhos individuais de arte ou sobre a psicologia dos escritores, organizados numa ordem mais ou menos cronológica. (WELLEK: 1978, p. 278)⁶⁷.

Numa tentativa de resolução deste problema, o autor incita a aliança permanente entre crítica e história no processo de construção de história da literatura. Tal procedimento deve ter como base a ênfase nos “valores artísticos” (WELLEK: 1978, p.284), já que

[...] não há estrutura fora de normas ou de valores. Não podemos compreender nem analisar nenhuma obra de arte sem nos referirmos aos valores. O próprio fato de eu reconhecer uma certa estrutura como ‘obra de arte’ implica um julgamento de valor.” (WELLEK: 1978, p. 284).

Nesse sentido, todo estudo da literatura deveria começar pela sua crítica. Isto é, deve ter como base os juízos do estudioso acerca do seu objeto. O histórico sucede o valorativo no método de Wellek e esta orientação faz parte da maneira como Luís Bueno organiza sua obra. Sua primeira frase sentencia: “Esta história do romance de 30 apoiou-se sempre no enfiamento dos textos, antes de mais nada.” (BUENO: 2006,

⁶⁶ Sobre este conflito ver o ensaio “Escenarios del debate sobre la historia literaria”, de José Antonio Escrig. In: ALMERÍA y ESCRIG: 2005.

⁶⁷ No contexto brasileiro, Gilberto Mendonça Teles percebe o mesmo problema: “De um modo geral, as nossas histórias literárias não tem passado de coleções de painéis críticos, uma sintagmática de crítica: assume os autores e suas obras sob um nome-chave (romantismo, parnasianismo) e critica-se cada um deles, situando-se portanto num nível bibliográfico que possui o seu interesse prático, mas que constitui apenas o primeiro nível da história literária.” (TELLES: 1990, p.81)

p.11) A partir desta assertiva, o que se tem em *Uma história do romance de 30* é a construção de uma interpretação desta prosa, guiada pela crítica literária das obras. É a análise dos romances, conjugada com seu desenvolvimento no tempo, que permitirá a Bueno a proposição de um modelo organizador diferente do de seus pares. Mais do que isso, é essa atitude que permite a revisão canônica da década em questão.

Tendo isso em vista, nota-se que os eixos de leitura escolhidos pelo historiador estão ligados à valoração dos textos escolhidos. Sendo assim, as constatações teóricas que organizam as leituras como a representação do outro, a inquietude dos conteúdos dos livros, a presença relevante de uma vertente “intimista” pouco valorizada são escolhidas por terem brotado naturalmente do enfrentamento das obras, da valoração de seus conteúdos. É isso que Luís Bueno pretende inferir. É isso que René Wellek pede aos historiadores literários.⁶⁸ Um outro aspecto das reflexões de René Wellek, diretamente relacionado com o tema anterior, e que deve ser levado em consideração quando se estudam histórias da literatura atuais, é a preocupação dele com a maneira como crítica e história foram conjugadas em histórias literárias. Isso porque uma “série descontínua de ensaio sobre autores isolados” (WELLEK: 1978, p.279) não é história da literatura na sua opinião. E revela que, uma vez que ambos os aspectos dos estudos literários não conseguem conviver, “todas as histórias da Literatura Inglesa são histórias da civilização ou coleções de ensaios críticos. As primeiras não são histórias da *arte*, e as últimas não são *histórias* da arte.”⁶⁹ (WELLEK: 1978, p.280). Essa tensão é vivenciada de forma complexa por Luís Bueno, principalmente quando este separa os quatro principais autores do período numa seção que parece ser justamente uma “série descontínua de ensaios sobre autores isolados”. Voltarei nesse problema a seguir, mas que fique explícito desde já o caráter anômalo deste último bloco analítico proposto em *Uma história do romance de 30*.

Contudo, antes de deixar as contribuições de René Wellek, gostaria de mencionar que este encorajara um comportamento caro a Bueno e que será revitalizado por Hans Robert Jauss e sua “história dos efeitos”. O crítico tcheco, ainda no ensaio “Teoria da história literária” alega:

⁶⁸ No livro *Conceitos de crítica*, René Wellek sustenta com mais ênfase a necessidade de união entre crítica e história: “O estudo da literatura deve ser um corpo sistemático de conhecimento, uma investigação de estruturas, normas e funções que contenham e *sejam* valores. A crítica não pode ser banida da história literária.” (WELLEK: S/D, p. 55).

⁶⁹ Problema que muitos outros teóricos enfatizarão entre eles Roland Barthes que chega a comportamentos radicais em “História ou literatura”, como será avaliado a seguir.

Uma obra de arte é tanto ‘eterna’, enquanto preserva sua identidade, quanto ‘histórica’, enquanto passa por um desenvolvimento que pode ser delineado [grifo meu]. Como mostramos acima, esta estrutura não pode ser dissociada do valor, embora, quando consideramos uma obra de arte criada no passado, seu processo de escolha já tenha sido realizado de um modo tanto ou quanto misterioso. Algumas obras de arte caíram simplesmente no ostracismo, enquanto outras atingiram a glória e não podem se negligenciadas, apesar de terem sido desconhecidas ou pouco conhecidas em sua própria época. *É difícil descrever este processo em pormenores, mas, naturalmente, ele nada mais é do que o resultado de uma série inumerável de atos de julgamento individuais.* [grifo meu] (WELLEK, 1978, p. 287)

A ênfase na necessidade de valoração permitiu ao arguto crítico perceber que a historicidade do dado literário pode ter relação com “uma série inumerável de atos de julgamento individuais”, “enquanto passa por um desenvolvimento que pode ser delineado”. Sabe-se que a estética da recepção não se sustenta sem a crença nessa dinâmica. Tampouco *Uma história do romance de 30* sucederia sem ela.

*

Antes de passarmos à teoria fundada por Hans Robert Jauss, analisemos outro autor. De perfil semelhante ao texto “Teoria da história da literatura”, de René Wellek, o curto ensaio “História ou literatura?”, de Roland Barthes, retirado de seu livro *Racine*, também investiga como a história e a crítica se relacionam em histórias da literatura. Assim como o teórico tcheco, o francês preocupa-se com a junção entre estes “dois continentes: de um lado o mundo, sua grande quantidade de fatos políticos, sociais, econômicos, ideológicos; de outro, a obra, de aparência solitária, sempre ambígua, uma vez que ela se presta *ao mesmo tempo* a várias significações.” (BARTHES: 1987, p. 140). E conclui :

[...] O sonho seria evidentemente que esses dois continentes tivessem formas complementares, que, distantes no mapa, pudéssemos, entretanto, por uma translação ideal, aproximá-los, encaixar um no outro, um pouco como Wegener uniu a África e a América. Infelizmente é só um sonho: as formas resistem, ou, o que é pior, não mudam no mesmo ritmo.” (BARTHES: 1987, p. 140).

Roland Barthes está desiludido com os projetos historiográficos de literatura que são apenas um conjunto de trabalhos monográficos ⁷⁰ que generalizam os autores em escolas ou gêneros, “mas sempre restrito á própria literatura” (BARTHES: 1987, p. 140). Sendo assim, o teórico chama a atenção para uma realidade em que a história literária não passava de crítica literária maquiada por generalizações⁷¹. Por isso, não se deve deixar de perceber que “A história literária é sempre a história das obras” (BARTHES: 1987, p. 140). Tais assertivas constantes deste ensaio certamente excitam a reflexão do estudioso de história da literatura brasileira. O modelo criticado pelo teórico comparece de forma predominante na maioria dos projetos desta natureza feito em solo brasileiro. Assim o são as histórias da literatura de José Veríssimo, de Ronald de Carvalho, de José Aderaldo Castello, e sem dúvida também o são os projetos coletivos do tipo de *A literatura no Brasil*, organizada por Afrânio Coutinho, e *Escolas literárias no Brasil*, por Ivan Junqueira. Certamente uma pesquisa desta natureza em nossa historiografia renderia uma ajuda eficaz para o desenvolvimento na área. Por minha vez, entretanto, atentarei para o que *Uma história do romance de 30* pode contribuir.

Antes, veja-se como Roland Barthes tenta solucionar o impasse acusado por ele. Consciente de que a obra literária “é ao mesmo tempo signo de uma história, e resistência a essa história” (BARTHES: 1987, p. 141), o crítico exorta a historização da “função literária” (BARTHES: 1987, p. 142). Isso acarreta um radicalismo: estudar história literária só é possível a partir de sua sociologia, isto é, a partir da amputação do indivíduo e da exclusividade da instituição. Amputação do sujeito adicionada à exclusão da crítica, para a apreensão objetiva do funcionamento do sistema. Nesta perspectiva, a própria noção de literatura deve ser reformulada e torna-se “este conjunto de objetos e regras, de técnicas e obras, cuja função na economia geral da nossa sociedade é precisamente a de *institucionalizar a subjetividade*.” (BARTHES: 1987, p. 159). Por isso, após institucionalizado, há de ser ignorar o homem por detrás dos textos e privilegiar seu meio.⁷²

⁷⁰ Oscar Tacca explica que para Croce, por sua vez, “no existe historia del arte y de la literatura sino en forma monográfica, o sea como estudio particular de obras o de autores: el único estudio posible consiste en ‘dar nombre a las cosas’ y el juicio de la poesia se resuelve en una única e indivisible categoria, la de la belleza.” (TACCA: 1968, p.33) De modo que para o teórico italiano, assim como para Wellek, a valoração é imprescindível para a história literária.

⁷¹ Postura generalizadora que Dragomirescou já criticava: “la falácia consistia – según él- en aplicar la *generalización* histórica a las obras maestras cuya belleza consiste en la *originalidad*, lo que exige un tratamiento particular o *específico*.” (TACCA: 1968, p. 36)

⁷² Conceito baseado em Lucien Febvre, como Roland Barthes menciona (BARTHES: 1987, p. 142).

Para isso, Roland Barthes encoraja a abordagem do sistema literário através de todas as perspectivas, falando de Racine, por exemplo, se pergunta:

Quem ia ao espetáculo? Lendo-se a crítica raciniana, Corneille (escondido num camarim) e Mme. De Sévigné. Quem mais ainda? A corte, a cidade, o que era isso exatamente? E, mais do que a configuração social desse público, é a própria função do teatro do seu ponto de vista que nos interessa: Distração? Sonho? Identificação? Distância? Esnobismo? Qual era a dosagem de todos esses elementos? Uma simples comparação com públicos mais recentes faz vir à tona verdadeiros problemas históricos. (BARTHES: 1987, p. 144)

Barthes intuiu um lugar comum numa das principais teorias da história da literatura da atualidade. A CLP, Ciência da Literatura Empírica, fundada na Alemanha, prega a mesma ênfase na análise institucional, baseada obviamente em outros referenciais.

Se formos pensar o conjunto de inovações metodológicas, provocantes mas muito bem articuladas por Roland Barthes, relacionando-as a *Uma história do romance de 30*, as dissonâncias são evidentes e nos permitem identificar certos aspectos subjacentes ao nosso objeto. Primeiramente no que se refere à exclusão da crítica pretendida pelo autor francês que, como vimos ao tratar de René Wellek – cujo método neste sentido é antípoda ao de Barthes -, não repercute na maneira como Luís Bueno organiza seu *corpus*. Para ele, a análise do sentido das obras é imprescindível para a criação de conceitos genéricos que justifiquem o seu estudo enquanto conjunto. O problema como posto por Barthes é que a obra estaria sempre fora do alcance da crítica, pois sua plurissignificação jamais poderia ser apreendida pelo historiador. Sendo assim, este, no momento em que decide avaliar a obra e propor um sentido, já não está falando mais da obra em si, mas de uma generalização que se sustenta mais socialmente que esteticamente. Óscar Tacca coloca o problema de forma acertada quando resume a idéia de literatura de “História ou literatura?”:

[...] La literatura es una *lengua plural*, simbólica: *el símbolo no es la imagen sino la pluralidad misma de sentidos*. No hay, pues, una lectura cierta y única de la obra. El crítico *asume abiertamente, a su riesgo, la intención de dar un sentido particular a la obra*, entre los múltiples que posee. De otra parte, *la obra, no está rodeada, designada, protegida, dirigiada por ninguna situación, ninguna vida práctica hay aquí para indicarnos el sentido que es necesario darle*. La historia no podrá nunca, en consecuencia, abordar el estudio de la obra singular. Su originalidad, su unicidad rechazan a la Historia. Esta deberá contentarse, en todo caso, con su ‘*versant collectif*’, su lado general, documental. (TACCA: 1968, p.22)

Luís Bueno parte da argumentação em todos os sentidos oposta a esta. Seu método escolhe uma interpretação possível das obras e, através de uma conexão entre elas (que lembra a “função sinônima” de Tynianov), associa-as com os demais sistemas e valida sua leitura (com ecos da “função autônoma”). Essa maneira de tratar o dado literário é prevista pela mesma CLP antes citada. Como dito, ela partilha com Barthes o privilégio do estudo da função literária, o que acarreta o exame de todos os ângulos desta instituição. Entretanto, para os teóricos alemães, a própria instituição é responsável pelas trocas subjetivas que por sua vez trocam informação com base nas convenções de seu tempo. A base então é comunicativa. Os teóricos propõem seus modelos de análise e a instituição, através do diálogo cultural, demonstra se eles são necessários ou não. É evidente que a crítica literária de *Uma história do romance de 30* reduz as obras a um/alguns de seus aspectos, que por sua vez são submetidos a generalizações teóricas. Contudo, estes aspectos avaliam a dinâmica de uma parte do problema e é o sistema cultural, através das inter-relações entre os agentes sociais, que demonstrará se elas resolvem problemas atuais ou não. A negociação é permanente e, como disse Welleck, sempre pressupõe juízos de valor.

Quanto à análise de certos aspectos que tradicionalmente pouco teriam a ver com literatura, como incita Barthes, deixaremos para o momento em que estudarmos com mais atenção os teóricos alemães aqui já introduzidos, pois acredito que nenhum projeto é melhor orientado no sentido de desenvolver a questão.

4.3. Uma história dos efeitos de 30

A partir das teorias estudadas, pode-se perceber ainda timidamente a real importância do público leitor para o estudo da história da literatura. Está nos formalistas de forma sutil. Já René Wellek, como visto, intui que as diversas críticas de uma mesma obra podem revelar traços de sua historicidade. Enfim, há apenas uma tendência sutil para a teoria que Hans Robert Jauss apresentará ao mundo em 13 de abril de 1967. O trabalho *A história da literatura como provocação à teoria literária*, apresentado na Universidade de Constança marca o início da estética da recepção, que transformará para sempre o trabalho com história da literatura. Mostrando desgosto com o estatuto da área, como Tynianov mostrara no início de “Da evolução literária”, o teórico alemão revela seu descontentamento na primeira frase de seu texto: “A história da literatura

vem, em nossa época, se fazendo cada vez mais mal-afamada – e aliás, não de forma imerecida” (JAUSS: 1994, p. 5).

O autor critica e aproveita elementos constantes na tradição sociológica (marxismo como eixo) e idealista (formalismo russo como eixo), cujos “métodos compreendem o *fato literário* encerrado no círculo fechado de uma estética da produção e da representação” (JAUSS: 1994, p. 22). Tendo como reformulação metodológica a ênfase no plano da recepção, onde segundo ele ocorre a dinâmica histórica da literatura, Jauss propõe quatro premissas e três teses⁷³ que reformulem o campo de estudos historiográfico literário. A primeira delas explica sucintamente o novo ângulo teórico:

A historicidade da literatura não repousa numa conexão de ‘fatos literários’ estabelecida *post festum*, mas no experienciar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores. Essa mesma relação dialógica constitui o pressuposto também da história da literatura. É isso porque, antes de ser capaz de compreender e classificar uma obra, o historiador da literatura tem sempre de novamente fazer-se, ele próprio, leitor. Em outras palavras: ele tem de ser capaz de fundamentar seu próprio juízo tomando em conta sua posição presente na série histórica dos leitores. (JAUSS: 1994, p. 24)

A nova perspectiva, dessa maneira, estabelece outro estatuto para o estudo do dado literário no curso da história, e que Jauss resume da seguinte forma: “A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete.” (JAUSS: 1994, p. 25). Sendo assim, institui-se um método historiográfico cujo cerne situa-se na percepção da “história dos efeitos” (quarta premissa e primeira tese) da obra, em outras palavras, na recepção que o objeto literário teve através dos tempos. A leitura diferenciada de cada uma delas em diferentes épocas propõe a dialética entre a proposição formal da obra e a disposição social do público. Efeito e recepção.

Fica evidente, portanto, a importância mais uma vez da valoração dos textos literários na feitura de uma história da literatura. É ela que permite a apreensão histórica do item literário. Isso porque, de acordo com as premissas do teórico alemão, a relação apática com a obra, de objetividade descritiva, impede sua atualização e, como consequência, obstrui o diálogo entre o tempo de sua produção e o de sua recepção

⁷³ Como explica Zilbermann: “Jauss divide em sete teses seu projeto de reformulação da história da literatura, que assim, passaria da posição de sucursal à de matriz de uma nova ciência literária. As quatro primeiras têm caráter de premissas, oferecendo as linhas mestras da metodologia explicitada nas três últimas.” (ZILBERMAN: 1989, p. 33)

(relação que se dá na obra, ou seja, no nível da representação). Apenas a recepção crítica e o rastreamento das diversas maneiras em que ela ocorreu permitem que se visualize o movimento histórico da literatura, através da dialética da pergunta e resposta, emprestada de Gadamer, e que envolve a quebra das expectativas do leitor. Nesse sentido, o trabalho do historiador literário, segundo a perspectiva recepcional, acarreta uma série de empreendimentos. Primeiro, ler a obra como homem de seu tempo e ver em que medida o texto responde a questões que a atualidade propõe. Permitindo-se emancipar pelo dado literário, o que envolve a inclusão de novos valores ao seu horizonte de expectativas pessoal, o historiador – que aqui está atuando como crítico – dialoga com a recepção que este teve quando de sua publicação. A partir de então, refazer o trajeto das leituras ocupadas com o objeto de análise, e reconstruir os horizontes passados que possibilitaram sua realização é o que evidenciará a historicidade própria do literário (imanente), como também em relação ao seu tempo por intermédio de seus leitores (transcendente). É isso que enriquece a obra “de geração em geração”. A hermenêutica, pois, é imprescindível.

A presença de vários destes postulados em *Uma história do romance de 30* é notória. Talvez o mais importante deles esteja na característica revisionista, dinâmica que a teoria recepcional tem. Ora, se as obras do passado estão em aberto e uma leitura diferenciada produzida no nosso tempo pode reconectar elos há muito perdidos; se desta forma, uma obra já esquecida pode voltar a ser eficiente e conquistar um espaço entre os contemporâneos; então a leitura extensiva de uma década já tão analisada por nossa crítica e história adquire razão de ser. Basta pensar nas leituras de Luís Bueno e o resgate que elas acarretam, fundindo os horizontes de leitura entre passado e presente. Pode-se mencionar ainda aquele que é talvez o caso mais significativo, de *Sob o olhar malicioso dos trópicos*, de Barreto Filho, que tem a poeira do tempo retirada de sobre si para voltar revitalizado no presente. Ação redefinidora tanto de nosso horizonte atual (visto que apreendemos um momento importante e esquecido no trajeto do romance introspectivo), quanto do passado (visto que entendemos que tal projeto já era possível no período, o que nos faz buscar novas respostas acerca da sua recepção apática).

Relacionado a esse fator está outro que liga o método de Luís Bueno às questões desenvolvidas por Hans Robert Jauss, o da assimilação da obra menor. O autor alemão, logo no início de sua conferência de 67, reclama do pouco estudo dos autores menores (Jauss: 1994, p. 7) e sua teoria permite/prevê que obras que não possuem um público formado, possam ir adquirindo-o aos poucos no desenvolvimento do sistema.

Essa concepção é articulada em *Uma história do romance de 30* principalmente no que diz respeito à corrente “intimista” da década. Luís Bueno o deixa explícito quando diz que diferente dos escritores sociais, os romancistas ligados a essa tendência foram aos poucos adquirindo público – exatamente como Jauss postula que pode acontecer (JAUSS: 1994, p. 31).

Tal atividade associa-se à busca da “fusão de horizontes”, e aqui Luís Bueno dialoga tanto com a “história dos efeitos”, como com a penúltima tese elaborada por Jauss. O historiador da prosa de 30 leva em conta o histórico das leituras das obras (um dos casos principais é a leitura feita de *Vidas secas* pela tradição literária) e demonstra a dinâmica do sistema literário de forma palpável quando propõe novas leituras a elas, o que acarreta a fusão de ambos os horizontes. Além disso, o trabalho de *Uma história do romance de 30* partilha características com o tipo de projeto descrito pela segunda tese do crítico alemão, do estudo sincrônico da literatura. Luís Bueno parte de um recorte de tempo específico que, segundo o teórico alemão, permite “classificar a multiplicidade heterogênea de obras contemporâneas segundo estruturas equivalentes, opostas e hierárquicas e, assim, revelar um amplo sistema de relações na literatura de um determinado momento histórico.” (JAUSS: 1994, p. 46). A ênfase num momento do desenvolvimento do sistema contribui também para a percepção da “não-simultaneidade do simultâneo” (JAUSS: 1994, p. 47), ou seja, as múltiplas facetas estético-ideológicas de um mesmo período. Sendo assim, o método possibilita a problematização da literatura já que atua na investigação minuciosa da relação de seus itens paralelos num excerto temporal. Os instrumentos criados pela estética da recepção, principalmente a dupla “história dos efeitos” / “horizonte de expectativas”, tentam conjugar a absorção por parte do crítico do valor das obras, seu posicionamento frente a elas, e extrai daí tanto a heterogeneidade sincrônica, quanto a dinâmica diacrônica da literatura, visto que os recortes existem dentro de uma sequência temporal. Valor estético associado à história.

*

Agregar valores antes de organizar a faceta histórica da literatura é, portanto, basilar para o projeto de *Uma história do romance de 30*. A preocupação de Luís Bueno com o sentido das obras e sua posterior valoração garante a validação da maioria de suas hipóteses durante todo o livro. Cite-se, por exemplo, o rodapé emblemático em que

se preocupa em revisar um juízo de valor expresso por aquela que considera uma das mais qualificadas historiadoras da literatura brasileira: “Lúcia Miguel Pereira chega mesmo a afirmar, com exagero, que Waldomiro Silveira soube, ‘respeitando a correção gramatical, evitar as tão desagradáveis e comuns soluções de continuidade entre o estilo do autor e de suas criaturas [...] Ela também supervaloriza esse aspecto da prosa de Manuel de Oliveira Paiva [...]” (BUENO: 2006, p. 96). A supervalorização, ato crítico por excelência, nesse caso deturpa os consecutivos efeitos da obra. No mesmo sentido, quando é necessário defender a inclusão de *Sob o olhar malicioso dos trópicos* no cânone da década de 30⁷⁴, o autor empreende a busca de sua significação para o período estudado: “Aí está, em grande medida, o significado de *Sob o olhar malicioso dos trópicos*: ser a concretização de um desejo, ainda que difuso, de construir alguma coisa de próprio em nossa cultura e em nossa literatura” (BUENO: 2006, p. 100)⁷⁵. A preocupação com a proposição de sentido dos textos chega mesmo a investir no exame da moral expressa por eles.

Assim o é quando analisa a moral sexual de *Em surdina* (1933), de Lúcia Miguel Pereira (BUENO: 2006, p. 325), ou num caso mais explícito, quando trata da moralidade de *Território humano* (BUENO: 2006, p. 342), com ênfase também na sua moral sexual: “A moral sexual que se depreende da leitura de *A mulher obscura* é mais complexa do que a que se percebe em *Território Humano*, e não só, como já ficou indicado, porque integra o movimento geral da obra de Jorge de Lima, mas também porque resulta em personagens e situações mais abertas.” (BUENO: 2006, p. 352). Entre outros exemplos, destacam-se aqueles em que Luís Bueno demonstra como o sentido, moral e valor dos textos são inalienáveis aos princípios taxonômicos utilizados. Ilustra isso o romance *Mar morto* (1936), de Jorge Amado, já que a valoração de seus componentes constata sua vinculação ao gênero proletário: “É esse o sentido maior de *Mar morto* como literatura proletária: frisar o sofrimento presente, mas localizar nesse mesmo presente as forças da rebeldia que podem fazer pensar em ‘um dia’ em que a exploração tenha terminado.” (BUENO: 2006, p. 265).

Todos estes exemplos mostram a procura dos efeitos éticos e estéticos dos textos no seu público leitor. O uso do método da “história dos efeitos” e da reconstrução

⁷⁴ Inclusão que é menos transgressora do que parece num primeiro momento. Basta lembrar que em *A literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho, há um espaço razoável para Barreto Filho e seu romance. O fato do romancista ser um dos colaboradores do projeto coletivo do historiador baiano é outra história...

⁷⁵ O momento em que Luís Bueno inscreve a obra de Barreto Filho em seu cânone é uma aula de “história dos efeitos”, conduzindo a legitimação do texto pelos juízos dados por seus contemporâneos. (BUENO: 2006, p. 97/98)

do “horizonte de expectativas”⁷⁶ é fundamental também para reavaliar o lugar de um dos pioneiros do Romance de 30, *A Bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida.⁷⁷ O autor utiliza a publicação do livro, já que “O sucesso de *A Bagaceira* revela muito do funcionamento da vida literária no Brasil” (BUENO: 2006, p. 86), para mostrar como se articulava a convenção receptiva da literatura durante a década estudada. Fazendo isso, Luís Bueno demonstra, através de testemunhos do período, como, mesmo na sua publicação, o texto de 1928 já tinha alguns de seus defeitos percebidos pela crítica:

Até mesmo um crítico tão pouco rigoroso – nem por isso menos medalhão naquele momento – como Agripino Grieco percebeu o quanto havia de artificial na língua de José Américo de Almeida, a mesma língua que, para Tristão de Athayde, soava natural, capaz de fazer a transição perfeita entre o português ‘dos que sabem’, para repetir seus próprios termos. Algo maldoso, como era de seu feitio, Grieco também apontaria o quanto de projeção de suas ansiedades pessoais Tristão de Athayde colocara em *A Bagaceira*: ‘o autor é, entanto, alguém à altura de justificar a repetição do grito do velho crítico: ‘Romancista ao Norte’. (BUENO: 2006, p. 87)

Aqui se pode visualizar o processo de atualização dos efeitos da obra. A partir de duas posturas distintas de dois críticos importantes do início do “romance de 30”, Luís Bueno revitaliza certas parcelas semânticas latentes no texto e recupera aquelas que ainda são válidas para seu tempo e projeto. Por fim, conclui que:

Ainda que funcionando mais como sintoma do que como cura, entretanto, *A Bagaceira* de fato representou algo no momento de seu lançamento. É claro que, se não tivesse encontrado a receptividade entusiasmada de um crítico de grande prestígio, que preferiu enxergar tudo como solução, e não como problematização, o livro não seria objeto de tanta discussão até hoje. Nem por isso o romance de 30 seria diferente do que foi. (BUENO: 2006, p. 97)

Poderiam ser citados muitos momentos como este em que o historiador, munido das principais reflexões da estética recepcional, utiliza os comentários do

⁷⁶ Para ajudar nesta reconstrução o autor utiliza uma série de informações laterais à literatura, mas que permitem entender a disposição, o “contexto mental” do leitor de 30. Para isso, fala de política (BUENO: 2006, p. 424); da polêmica entre Lúcio Cardoso e Brito Broca, um caso particular ilustrativo das idéias gerais do período; usa do conhecimento editorial para concentrar a importância dos meses de julho e agosto de 1933; explica como o ambiente de polarização beneficia o romance *Cacau*, dando a ele importância excessiva (BUENO: 2006, p. 184), assim como acontece com *Os Corumbas*; liga trecho de romance com a posterior política de Vargas (BUENO: 2006, p. 189); se preocupa com a retórica política do período (empreendimento exortado por Franco Moretti) também quando analisa *Os Corumbas*; entre tantas outras estratégias de contextualização.

⁷⁷ Considerado pioneiro pela esmagadora maioria dos teóricos e críticos analisados. A inovação de Bueno está em atenuar sua importância e colocá-lo ao lado de *Sob olhar malicioso dos trópicos*, de Barreto Filho.

período para a reconstrução de seu “horizonte de expectativas”. Alguns trechos emblemáticos merecem citação. Quando necessário, por exemplo, construir o contexto do romance proletário, o historiador resgata, entre outras descobertas, a crítica de Alberto Passos Guimarães sobre *Cacau* (1934), de Jorge Amado (BUENO: 2006, p. 161), para empreender o levantamento das impressões do período sobre esse gênero a seguir (BUENO: 2006, p. 167/168). Preocupa-se também em atualizar o juízo de nomes esquecidos como Moacyr Werneck de Castro (BUENO: 2006, p. 173). Ocorre que o ponto de vista imediato é fundamental para suas análises como acontece também com *Os corumbas* (1933), de Amando Fontes: “Do ponto de vista da recepção imediata do romance, uma concepção como esta, expressa em cenas como a que envolve o dr. Celestino, garante a simpatia dos críticos que haviam recusado o maniqueísmo de *Cacau*.” (BUENO: 2006, p. 192), onde a técnica da analogia, já explicitada no capítulo anterior, colabora para a percepção do período como totalidade.

Revisando as críticas acerca da obra, Bueno pode atualizar os efeitos de seu conteúdo através das recepções - por exemplo com Álvaro Lins (BUENO: 2006, p. 197) -que o leva a concluir que “Opiniões como esta sem dúvida contribuíram para que o romance de Amando Fontes tenha perdido prestígio mais do que seria justo acontecer.” (BUENO: 2006, p. 197). Assim, o resgate das opiniões formuladas no lançamento das obras é necessário, pois a expectativa se altera muito rápido durante a década, como também é demonstrado no caso de *Almas sem abrigo*, romance cuja demora de dois anos entre a escrita e a publicação lhe é fatal (BUENO: 2006, p. 199). O comprometimento ideológico que passava a ser cobrado da literatura não está expresso neste romance, o que causa sua apática recepção.

Numa série de momentos relevantes, pode-se ainda quantificar a importância da crítica de Agripino Grieco para a consolidação de *Maleita* (1934), de Lúcio Cardoso (BUENO: 2006, p. 204); a análise da recepção de *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos (BUENO: 2006, p. 240-241); a revisão crítica de *Salgueiro* (1935), também de Lúcio Cardoso (BUENO: 2006, p. 82); a recepção de *Pureza* (1937), de José Lins do Rego (BUENO: 2006, p. 414), entre outros. Estes momentos exemplificam a ênfase dada à recepção pelo projeto de *Uma história do romance de 30*, e a tentativa de reconstruir um “ambiente literário” (BUENO: 2006, p. 371) e o “sentimento geral do período” (BUENO: 2006, p. 105).

4.4 Um cânone de ausências

Tentei deixar claro, investigando o texto de Luís Bueno, que a valoração dos dados, seguida de sua atualização, considera-se imprescindível para a história literária, a menos que se concorde com o radicalismo de Roland Barthes e observe-se apenas o que há de institucional na literatura. Este não é o caso de *Uma história do romance de 30*, como ficou visto. Aqui, sem juízo crítico não há modelo analítico e sem eixo valorativo não há cânone.⁷⁸ A partir destes pressupostos, gostaria de expor certas particularidades do cânone de *Uma história do romance de 30*, partindo de suas exclusões. Frank Kermode, após defender que “A opinião é a grande criadora de cânone, e não pode haver no seu interior privilegiados sem se criarem marginais, apócrifos” (KERMODE: S/D, p. 76), parece certo de que as formas de atenção que privilegiam certas obras são manifestas também nas suas subtrações.

Dentre aquelas concernentes a *Uma história do romance de 30*, a ausência de Menotti Del Picchia deve ser notada. Por sinal, o autor vem tradicionalmente afastado da geração surgida no terceiro decênio desde os primórdios dos textos que abordaram o “romance de 30”, provavelmente por surgir com os modernistas de primeira hora. Entretanto, dois de seus mais populares livros, ambos tratando do mesmo universo, foram muito populares durante o terceiro decênio, o que mereceria atenção do historiador. Principalmente, devido ao fato de estarmos falando de construção do “horizonte de expectativas” da época, isto é, “o ambiente literário” como citado pelo próprio autor. E que resulta prejudicado se não examinarmos um *Best-seller* como este. Assim, o propósito de Menotti Del Picchia, em que foi bem sucedido, está estampado no prefácio de *Kalum*, onde o autor, enquanto reclama da falta de romances de aventuras no Brasil, afirma que “Tinha certeza de ser compreendido pelos moços, pois, na hora de criar ‘Kalum’, abandonava o antigo ficcionista para retomar aquela alma de moço que teima em subsistir em nós.” (PICCHIA: S/D, p. 4). Tanto este livro, quanto *A república 3.000* (1930) são exemplos de literatura de entretenimento que contribuem muito para entendermos o gosto médio do leitor da época. José Paulo Paes, por exemplo, sustenta no ensaio “Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: O mordomo não é o único culpado)” que os romances do autor fazem parte das obras

⁷⁸ Lembrando que se formos pensar na proposta tipológica do cânone de Alastair Fowler, que distingue seis tipos: potencial, acessível, seletivo, oficial, pessoal e crítico; acho que nenhuma se adequa a *Uma história do romance de 30*. Primeiramente, julgo necessário rever dois dos tipos propostos, visto que seletividade e pessoalidade, hoje se sabe, são próprias de todo e qualquer cânone, o que torna os termos confusos. Além disso, o *corpus* de Bueno amplia a acessibilidade e desvirtua tanto o cânone oficial quanto o crítico, na medida em que inclui textos marginalizados. (SULLA: 1998, p. 42)

responsáveis pela formação do público letrado no Brasil. Além disso, a exclusão de Menotti Del Picchia torna-se mais inexplicável, quando notamos que Luís Bueno cita o livro de ensaios de Paes em sua história da literatura, ressaltando a tese do autor quando afirma ser durante a década de 30 que o romance torna-se finalmente entretenimento no Brasil (BUENO: 2006 p. 210).

Entretanto, não é apenas neste ponto que ambos os textos são fundamentais em um cânone que predominantemente se preocupe com as características do tempo. Ocorre que os dois títulos de Menotti Del Picchia investem fundo na percepção das ideologias do período, principalmente no que havia de utópico dentro do discurso comunista. Para ficarmos em um exemplo explícito de *Kalum*, o narrador deste, falando da fantástica terra de Elinor, anota que: “Elinor, o reino subterrâneo havia superado o comunismo.” (PICCHIA: S/D, p. 70), e explica que neles agora reinava “o mais absoluto anarquismo, o que representava a suprema forma de estrutura social.” O conteúdo manifesto do livro explora justamente a descrença com o discurso esquerdista e sua esperança no proletariado, que para Luís Bueno são características do final do decênio. Logo, poderia ter sido citado a favor de seu projeto. Entretanto, o que mais impressiona na exclusão do autor paulista é que ela se situa na contramão da proposta geral de Bueno que, como vimos, preza pela construção do “horizonte de expectativas” de 30, o que torna imprescindível a consideração de uma obra popular, termômetro do gosto. Além disso, se o fato de o autor publicar seus primeiros textos na década anterior é suficiente para justificar sua exclusão, caímos na autoridade do calendário, o que quase nunca é frutífero para os estudos literários. Os textos de Menotti Del Picchia importam para entendermos o romance de 30 na sua totalidade.

Outra exclusão que chama atenção em sua seleção é a ausência de leitura crítica do romance *A luz no subsolo*, de Lúcio Cardoso, principalmente quando notamos que antes dele uma série de teóricos chamaram a atenção para a obra, que é a verdadeira transformação na ficção do autor mineiro, e, como sustenta Teresa de Almeida, em *Lucio Cardoso e Julien Green: Transgressão e culpa*, configura-se como “fundamental na ficção brasileira” (ALMEIDA: 2009, p. 103). Antonio Soares Amora, por exemplo, é um dos historiadores que enfatiza a importância do terceiro romance do mineiro (AMORA: 1960, p.208), seguido por Alfredo Bosi quando ressalta que “[...] já em 1936, com *A Luz no subsolo*, o escritor se definiria pelo romance de sondagem interior o que lograria uma rara densidade poética.” (BOSI: 1972, p. 465) Além deles, Maria Teresinha Martins, no livro *Luz e sombra em Lúcio Cardoso*, enfatiza a importância do

livro para a mudança do cânone de 30, defendendo que “Lúcio Cardoso inicia com *A luz no subsolo* um percurso solitário dentro da literatura nacional.” (MARTINS: 1997, p. 13). Opinião que concorda com a análise empreendida por Alfredo Bosi antes exposta e com Afrânio Coutinho, que vê no mesmo livro o início “do grande caminho” do autor (COUTINHO: 1986, p. 449). O texto já era central para Adonias Filho que, em seu *O romance de 30*, exprime as qualidades do texto (FILHO: 1969, p. 128) Assim, parece que Luís Bueno esquece-se de dar a devida atenção para um dos romances responsáveis pela manutenção da vertente “intimista” num ano chave para sua paulatina ascensão.

O índice de obras de *Uma história do romance de 30* acusa cinco citações, que já revelam certa importância atinente ao livro *A Luz no subsolo*. Na página 442, tem-se o livro citado numa crítica de Jorge Amado que o compara a *Gado humano*; na página anterior, o livro é apresentado, sem maiores esclarecimentos, como “a definição afirmativa de Lúcio Cardoso”; na página 419, mostra-se a insatisfação do autor do romance com a fraca repercussão de seu livro; na página 282, o livro é usado para demonstrar o momento em que a preocupação social se distancia definitivamente dos textos cardosianos; por fim, e mais importante, a primeira menção ao livro, na página 21, trata-o como “experiência magnificamente falhada [...] em que um determinado procedimento se estabelece de vez em nosso sistema literário [...]”. O que importa, portanto, é unir esses cinco momentos em que o texto aparece e tentar entender porque não há uma análise detalhada de seus componentes no projeto de Bueno. Parece que a única explicação reside no fato de a nova disposição psicológica ter contrariado a recepção acostuada com certa faceta social nos primeiros dois romances de Lúcio Cardoso. A falha desse procedimento seria a causa de sua fraca recepção, o que contribuiu para o malogro do livro, e que pode estar implícito em (BUENO: 2006, p. 419). Entretanto, outros romances (como os de João Alphonsus)⁷⁹ também tiveram repercussão fria e nem por isso perderam o direito a uma análise de seus atributos. Fica aqui outro esquecimento no projeto de Luís Bueno.

Com relação a um dos eixos interpretativos de Bueno, a configuração da mulher, percebo uma série de exclusões que poderiam constar em *Uma história do romance de 30*. Merece revisão, por exemplo, a ausência de análise do romance *As três Marias* (1939), de Rachel de Queiroz. Afrânio Coutinho, por exemplo, vê no livro o que a autora tinha de melhor do seu talento até então, e conclui que “A esse como a todos os

⁷⁹ A segunda edição de *Rola-moça*, por exemplo, sai apenas em 1976.

respeitos, *As três Marias* é a sua obra-prima, e um dos romances mais significativos do Modernismo” (COUTINHO: 1986, p. 279). Julgamento que segue a linha de Oliveiros Litentro visto que este, na sua *Apresentação da literatura brasileira*, já havia considerado o quarto romance da cearense como a “obra-prima da romancista e uma das mais realizadas de todo nosso modernismo” (LITENTRO: 1978, tomo I, p. 215).

Alguns enxergaram na obra a transposição dos elementos sociais, que marcam a estreia da autora, para os elementos introspectivos. Nessa perspectiva, encontra-se Massaud Moisés ao afirmar que *As três Marias* é obra “[...] anti-Caminho de pedras no seu individualismo lírico-sentimental, lembrando o clima da ‘Tragédia burguesa’ de Octávio de Faria [...]” (MOISÉS: 1996, p. 147). A interpretação de Moisés, totalmente plausível, compactuaria com o movimento descrito por Luís Bueno, o do declínio do romance social e ascensão da introspecção ao final da década de 30. Além disso, o último romance de Rachel de Queiroz publicado nesta década apresenta uma série de figuras femininas que se inserem na manifestação mais acabada da configuração da mulher que Bueno pretende explicitar. José Aderaldo Castello, em *A literatura brasileira: origens e unidade*, percebe bem esta feição do texto, e defende que este é fundamental para traduzir “o ideal de emancipação plena da mulher” (CASTELLO: 1999, p. 278, tomo II). O autor, neste sentido, sustenta que: “[...] mais do que no romance anterior, coloca-se o problema da emancipação da mulher, envolvendo vida amorosa e posição social e os inevitáveis conflitos de valores.” (CASTELLO: 1999, p. 280, tomo II)⁸⁰. Mas a opinião mais extremada, e que torna a ausência deste texto no cânone de Luís Bueno inexplicável, é a de Nelly Novaes Coelho ao considerar que “Na verdade, esse romance representa uma mudança de ótica no universo construído pela autora: a mulher passa a ser o centro” (COELHO: 2004, p. 552). Sendo assim, Luís Bueno teria esquecido-se do exame mais apurado de um texto rico para um de seus recortes temáticos.

Ainda pensando em obras que invistam na representação diferenciada da mulher, gostaria de lembrar do pouquíssimo lido “*Florinda*”: *a mulher que definiu uma raça* (1937), de Cacilda de Resende Pulino. O primeiro estranhamento é causado pelo fato de Luís Bueno reclamar da ausência de mulheres escritoras no período (BUENO: 2006, p. 295), fato que poderia ser atenuado pela inclusão desta autora. É certo que a

⁸⁰ Interessante notar que Josué Montello, no seu ensaio “Revisão do romance nordestino”, também exclui de maneira inexplicável o romance da autora cearense, afirmando que: “No caso de Rachel de Queiroz, diríamos que pertencem ao Romance de 30 estes três livros: *O quinze*, *João Miguel*, *Caminho de pedras*.” Supõe-se que a ênfase social-nordestina da tríade seja a responsável pela subtração. (PORTELLA: 1983)

leitura do livro revela uma série de problemas formais alicerçados principalmente na estilística emprestada de certo romantismo ingênuo oitocentista (como os de *A viuvinha*, *Escrava Isaura*, etc...). Além disso, o livro investe na temática histórica da escravidão, que escapa às principais preocupações de *Uma história do romance de 30*. Entretanto, a tentativa de exaltar a liberdade da mulher negra, num período em que, segundo o historiador, a figuração do outro, aliada ao arejamento temático caracterizam a prosa nacional, necessitaria de exame mais minucioso do historiador. Vale lembrar que este alargamento conteudístico é algo que a tradição de estudos do período sempre sugeriu, como demonstra José Aderaldo Castello, em *José Lins do Rego: Modernismo e regionalismo*, apontando que a revisão temática é característica inerente do período após o modernismo (CASTELLO: 1961, p. 190). Da mesma forma que outros autores, como Malcolm Silvermann, no capítulo “Breve panorama do modernismo no Brasil”, também ressaltam o fato de o período apresentar uma “temática alargada” em relação aos anteriores (JUNQUEIRA: 2004, p. 720)⁸¹.

Lembremos, portanto, que Luís Bueno enfatiza a importância dos livros que fugiram à dicotomia reducionista que separava a mulher do período em esposa ou prostituta. Mais um alargamento de caracteres que o romance de 30 possibilitou. No sentido de fugir à polarização prostituta/esposa, outra personagem feminina de trinta que mereceria destaque é Maria Rosa, esposa de Campos Lara em *O feijão e o sonho*, de Orígenes Lessa. A heroína certamente não pertence à segunda possibilidade. Quanto à primeira, vejamos o que seu próprio marido diz quando ela recrimina sua personalidade desligada: “Como as mulheres eram duras, injustas e más! Imaginava sempre que esposa era o amparo constante, o carinho maternal, a compreensão, a leitura amiga do seu pensamento.” (LESSA: 1980, p. 104). A personalidade de Maria Rosa não permite sequer a romantização da maternidade, o que fica visível na cena em que demonstra a situação, para ela detestável, da gravidez (LESSA: 1980, p. 116-117). Sendo assim, o romance explora outras gradações dentro destes dois pólos, numa configuração da mulher que extrapola a convenção de 30. Além deste tópico, outro que poderia ter sido explorado com proveito por Luís Bueno é a trajetória de escritor de Campos Lara. O

⁸¹ Outros que exploram este componente do romance de 30 são: Carlos Jorge Appel (APPEL: 1983, p.14); Gilberto Mendonça Teles (TELES: 1990, p. 15); Henrique L. Alves (ALVES: 1978, p. 43); Maria Teresinha Martins – que inclusive fala da falta do “outro” no romance brasileiro (MARTINS: 1997, p. 9); e Bezerra de Freitas que em *História da literatura brasileira* explica: “No romance [...] as figuras e personagens que antes entraram na urdidura das novelas ou na trama dos romances como simples ponto de referência no tempo e no espaço, já agora se revestem de valor social e étnico.” (FREITAS: 1939, p. 323)

herói após uma série de tentativas mal-sucedidas de sobreviver de seu ofício, alcança seu objetivo quando passa a escrever sobre o proletariado (LESSA: 1980, p. 183). Depois dessa decisão, torna-se o grande romancista do país, para em seguida ser desalojado de seu prestígio pela nova geração. O protagonista parece, mais uma vez, mimetizar a tese de Bueno sobre o movimento do romance proletário brasileiro. Seu percurso materializa o trajeto desenhado pelo sistema literário na década de 30. Por fim, Massaud Moisés destaca a popularidade que o livro angariou ainda na década de 30, o que também poderia garantir sua inclusão (MOISÉS: 1990, p. 214).

Para encerrar minha exposição sobre as mulheres que escaparam ao cânone de Luís Bueno, passo a um dos romances que fecharam a década, *Floradas na serra* (1939), de Dinah Silveira de Queiroz. Narrado praticamente inteiro em um sanatório para recuperação de tuberculosos, o livro também contribui para a configuração da mulher no romance de 30. Resumirei essa contribuição na figura da personagem Lucília que, entre outras atitudes, chama a protagonista Elza de “menina de família”, ironizando uma condição que pode ser entendida como predecessora da “esposa” (QUEIROZ: 1989, p. 47). Além disso, a personagem tem um caso amoroso com Bruno, um morador das redondezas por quem se sente atraída desde o primeiro momento. Longe de ser prostituta (compromisso de fidelidade com um único homem), longe de ser esposa. A importância do livro para o cânone nacional está expressa no *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*, de Nelly Novaes Coelho, onde a autora afirma que este “se transformou na época em verdadeiro *best-seller*, tendo continuadas reedições e várias adaptações para o rádio e televisão.” (COELHO: 2002, p. 336) Sendo assim, a análise do romance da literata paulista é fundamental para o conhecimento apropriado da disposição do público ao final da década de 30.

Por fim, tratando ainda da disposição receptora dos livros de 30, gostaria de ressaltar a exclusão do popularíssimo romance de Ribeiro Couto, *Cabocla*. Adaptado três vezes para a teledramaturgia (1959, 1979 e 2004), o idílio entre a cabocla Zuca e o cidadão tuberculoso Jerônimo já pertence ao imaginário nacional e é fruto direto da ficção de 30 e do duelo que se estabelece com força, entre campo e cidade, em grande parte dos romances. Além disso, foi muito lido - segundo o próprio autor, a primeira edição esgotou-se (COUTO: S/D, p. 15). Resta ressaltar que a exclusão do livro prova

certa inclinação do texto de Luís Bueno para a desconsideração de outras mídias na elaboração de seu cânone.⁸²

*

Após esboçar em traços gerais algumas das exclusões do cânone de Luís Bueno, é necessário refletir finalmente sobre sua natureza. Afinal, todo cânone equilibra-se nesta tensão entre esquecimento e memória que apresenta conteúdos, escondendo outros. Diferente do que se costuma pensar, o primeiro termo tem tanta importância quanto o segundo na sua constituição. Paul Zunthor, em *Tradição e esquecimento* faz questão de enfatizar que “[...] como não há compreensão total [...] o esquecimento tem função cultural.”. Luís Bueno cria seu cânone extraindo valores dos textos, mas a compreensão de seus componentes é mediada pelo que o historiador esqueceu de dizer. É aqui que estão os limites de seu cânone, intimamente vinculados à crítica literária e seus resultados. As obras são adicionadas ao cânone dentro de sua capacidade de ajudar no modelo compreensivo do exegeta. A fronteira do cânone, então, é o juízo. Mais do que isso, é seu *habitat*. Frank Kermode é o teórico que melhor expressou esta consequente suposição no seu indispensável *Formas de atenção*. O autor americano esclarece:

Visto não possuímos experiência de um texto venerável que garanta a sua própria perpetuidade, podemos afirmar racionalmente que o meio em que sobrevive é o comentário. Todo o comentário sobre estes textos varia de uma geração para a seguinte porque dá resposta a necessidades diferentes; é primordial a necessidade de o fazer de modo diferente, e não um dever que se desenvolve numa determinada profissão que, pelo menos até há bem pouco tempo, tem tendência para julgar as acções dos seus membros pela sua capacidade de afirmar algo novo a respeito dos textos canônicos, sem os desfigurar.” (KERMODE: S/D, p. 44-45)

Dinâmica da inovação e permanência que está na base do discurso canônico⁸³ e que só se sustenta, pois sempre “Deverão ser feitas novas apreciações e só serão possíveis se forem descobertas, na peça, novas relações, novos ajustamentos de centro e

⁸² Certamente outros autores poderiam ainda ser citados como Gastão Cruls, Eduardo Frieiro e outros. Contudo, considero que as obras citadas são funcionais em demonstrar o caráter seletivo de todo cânone, além de tornar visível a capacidade que toda argumentação tem de omitir, sem invalidar-se.

⁸³ Como Walter Mignolo defende: “[...] uma de las funciones principales de la formación del cânone (literário o no) es asegurar la estabilidad y adaptabilidad de uma determinada comunidad de creyentes.” (SULLÁ: 1998, p. 237). José Carlos Mainer, por sua vez, diz que o cânone processa-se numa “variación controlada”, e é “esencialmente dinámico” (SULLÁ: 1998, p. 272)

margem, e for dada expressão ao comentário.” (KERMODE: S/D, p. 45). O comentário é sempre fruto da atenção de determinada época, e suas diversas formas marcam como a instituição permitiu a permanência do texto, afinal privilegia “[...] textos que partilham com o sagrado pelo menos esta qualidade: que, apesar de uma determinada época ou uma determinada comunidade poderem definir um modo específico de atenção ou uma área de interesse lícita, haverá sempre algo mais e algo de diferente a dizer” (KERMODE: S/D, p. 66). Dessa forma, parte fundamental da obra canônica é justamente a perecibilidade da crítica (KERMODE: S/D, p. 66)⁸⁴, já que “O êxito do argumento interpretativo como meio de conferir ou atribuir valor não deve, deste modo, ser avaliado em termos de sobrevivência do comentário, mas da sobrevivência do seu objeto.” (KERMODE: S/D, p. 66). Canonizar, nesta perspectiva, nada mais é que agregar sentidos novos aos mesmos objetos, mas, fazê-lo implica a vida útil da explicação.⁸⁵ A compreensão da obra em diferentes períodos inclui novas maneiras que expliquem o sucesso de suas proposições ético-estéticas. Com a intenção de mostrar a práxis deste processo, Frank Kermode explora a importância dos primeiros juízos expressos acerca destas obras (KERMODE: S/D, p. 66), que podem ser definidores de toda a sua história de leitura:

[...] É possível recuperar estátuas de escavações ou retirá-las do fundo do mar, joalheria encontrada em túmulos, quadros em sótãos; mas a virtude só entra em cena (sob forma de opinião ou conhecimento) posteriormente, quando é necessário identificar, conservar e falar dos objectos. Muito provavelmente a opinião condenou-os em primeiro lugar. As preferências preconceituadas constituem uma parte significativa da história da arte e dos documentos” (KERMODE: S/D, p. 75)

Tal preocupação está visível em vários trechos de *Uma história do romance de 30* citados anteriormente. Ou seja, a conservação dos textos exige que lhe agreguemos virtudes e, por vezes, aquelas expressas por opiniões estabelecidas logo após sua

⁸⁴ Como sustenta Wendell V. Harris, isto está ligado ao próprio modelo de ensino, já que: “El tiempo es un factor decisivo en cada programa de licenciatura, puesto que hay un tiempo limitado para los estudios y la lectura individual” (SULLA: 1998, p. 44). Dessa forma, a instituição também exige uma espécie de rodízio, que compreende o funcionamento dos cursos relacionados à literatura e ao inevitável abandono de obras bimestralmente.

⁸⁵ Atitude próxima da já citada opinião de René Wellek: “Algumas obras de arte caíram simplesmente no ostracismo, enquanto outras atingiram a glória e não podem se negligenciadas, apesar de terem sido desconhecidas ou pouco conhecidas em sua própria época. É difícil descrever este processo em pormenores, mas, naturalmente, ele nada mais é do que o resultado de uma série inumerável de atos de julgamento individuais.” (WELLEK: 1978, p.287)

publicação podem influenciar, pela posição privilegiada, muitas leituras posteriores.⁸⁶ Estas virtudes sempre surgem a partir das convenções do tempo do crítico. Assim, a obra permite-se sobreviver, como se eterna fosse⁸⁷, mas profundamente marcada pelos períodos históricos, que lhe permitem a aquisição de sentidos novos, ambicionados e gerados pelo novo tempo. Nesse sentido, o texto, na prática institucional, existe lado a lado de suas críticas, sendo apenas uma das versões de si próprio:

As interpretações podem ser consideradas não como incrementos modernos, mas antes como descobertas de significados originais até ali ocultos; deste modo, juntamente com o texto escrito, estas interpretações constituem um objecto total de que o texto é apenas uma parte ou versão: uma teoria oral, ou tradição oral, preservadas por uma instituição apostólica, igual em autoridade e coesa com a escrita. (KERMODE S/D, p. 76/77).

Assim, a crítica, que se reveza, carrega consigo o texto, e são os preceitos dela que mediarão a excentricidade da obra com a opinião geral. O resultado disso é um metatexto que todo cânone projeta acerca do período analisado. Em história literária, os exemplos mais radicais disto são os criadores de gênero. Assim, textos como *Dom Quixote*, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* ou *Ulisses* propõem aos críticos novas bases valorativas para o literário. José M^a Pozuelo Yrancos define os metatextos canônicos a partir do caráter sistêmico literário:

[...] nunca constituye la Literatura un grupo de textos independiente del mecanismo de su autoorganización. Los metatextos acompañan siempre a la Literatura a modo de normas, reglas y críticas que hacen que la Literatura vuelva sobre sí misma autoorganizándose, estructurándose.” (SULLÁ: 1998, p. 232)

Walter Mignolo é outro que ressalta o metatexto como controlador do cânone (SULLÁ: 1998, p. 65), insistindo na sua função reguladora e em seu fechamento operacional.

Os metatextos, por um lado, surgem de denominadores comuns extraídos das exegeses que se ocuparam de investigar um período, e, ao mesmo tempo, legitimaram

⁸⁶ Um exemplo famoso é a obra de Jorge Amado, que por causa de suas decisões pessoais ainda hoje vê seus textos sendo lidos de maneira inadequada, vítima de opiniões elaboradas durante a década de 30 e que custam a deixar a enciclopédia literária do leitor brasileiro. Jean Roche em *Jorge bem/mal amado* (ROCHE: S/D) investiga este problema.

⁸⁷ “O mito que sustenta esta interminável conversação de intérpretes é, em síntese, o do significado ilimitável de um mundo de texto, um mundo de verdade a que a opinião aspira” (KERMODE: S/D, p. 77)

novas possibilidades críticas a partir de seus limites aceites. Logo, sustentam um método que regula os testemunhos individuais dos críticos acerca das obras literárias. Regulam a relação público/obra e o “contexto mental”⁸⁸ (GOMBRICH: 2007, p. 53) dos julgamentos proferidos. Assim, os testemunhos dos críticos que medeiam a recepção do texto por intermédio da instituição desde sua publicação, fundam zonas exegéticas possíveis para seu objeto, enquanto delimitam a área de atuação das formulações críticas posteriores a si.⁸⁹ Visto que o caráter testemunhal dos intérpretes imediatos do período e suas escolhas receptivas vinham geralmente comprometidos com sua preocupação ideológica, é necessário separar o cânone dos crentes (maioria dos autores) do cânone dos investigadores (seguindo nomenclatura de Mignolo) e os métodos deste dos daqueles. Assim, algumas exclusões, como as de Menotti Del Picchia, podem tentar ser explicadas por outra via, pois se referem de forma muito sutil às áreas de ênfase de leitura do romance de 30.

O próprio gênero fantástico/ficção científica explora zonas que não angariam atualizações generosas em nosso sistema acostumando ao veto ao ficcional, como sempre afirmou Luís Costa Lima.⁹⁰ Dessa forma, no interior de um conjunto seletivo de obras, espelha-se a face, ainda que refratada, da sociedade que os elegeu, num processo de identificação e diferenciação.⁹¹ Como Cláudio Bezerra de Gomes demonstra, canonizar é admitir uma unidade que justifique a soma das alteridades: “Visto que o transbordamento das diferenças provoca nos centros uma retração identitária, a canonização surge como um recurso eugênico que pretende expurgar as marcas do outro

⁸⁸ Gombrich, estudando a arte pictórica, em *Arte e ilusão*, explica que são os modelos estéticos, e não a realidade que ditam os parâmetros artísticos. Seu trabalho demonstra como o cânone é auto-organizável e instituído, através de testes internos, os exemplos linguísticos a serem seguidos.

⁸⁹ Postura que de acordo com Walter Mignolo está na base mesma da canonização literária. Os professores nos ensinam a ler com o cânone e isso vincula desde cedo “o que ler” a “como ler” em nossa capacidade seletiva. Assim, se sou ensinado e convencido de que Machado de Assis é exemplo de excelência escrita, suas estratégias textuais servirão de base para meus juízos posteriores, mesmo em contextos diferenciados de recepção.

⁹⁰ Além disso, o metatexto de Bueno se sustenta sem aqueles textos citados anteriormente, por isso não sentimos sua falta, pelo menos não imediatamente. No meu caso, como revisor, minha forma de atenção está concentrada nas lacunas que eu, como investigador, possa descobrir.

⁹¹ Aqui vale refletir ao lado de José Pozuelo M^a Yvanco: “La teoría literaria, y toda descripción científica, tiende a crear un isomorfismo no deseable entre los procesos cognoscitivos y los creativos. Tendemos en la crítica literaria a reducir lo casual y impredictible del nombre propio a nombres comunes, buscando las invariantes a todo fenómeno. Tal tendencia universal inherente a los procesos cognoscitivos crea también la norma y los códigos necesarios para reducir los elementos impredictibles del eje presente-futuro leyéndolos en el eje presente-pasado: que es el eje en que actúa el canon. Un canon, de modo, no es otra cosa que la lectura del presente hacia el pasado y la creación de un isomorfismo entre texto y código, creando, em el caso de los textos creativos, nuevos códigos en los que inscribirlos.” (SULLÁ: 1998, p. 234). Nesse sentido, ao apropriar-se do passado, emprestamos à sua caoticidade os dispositivos atenuadores de nossa realidade. O código utilizado para canonizar o texto é antes nosso (presente), que dele.

na constituição do mesmo” (PORTELLA: 1997, p. 75). E após confeccionada, como afirma Jonathan Culler, a face do cânone pode ser vista pelos seres sociais que nele não se reconhecem como uma alteridade (SULLÁ: 1998, p.148-149). Hugo Achugar, no seu livro *Planetas sem boca*, apresenta um projeto utópico de negociação cultural que justamente investe no diálogo igualitário entre os vários nichos sociais para a construção dos monumentos que o representarão. Considerando a natureza da criação canônica (monumentalização), que parte da valoração-identificação, para a posterior legitimação e difusão dos itens eleitos, parece necessário ter o uruguaio como um guia e sua solução como meta, talvez nunca atingida, mas sempre almejada. *Uma história do romance de 30* é também, nesse sentido, apesar das exclusões apontadas, uma tentativa séria de permitir que muitos silenciados voltem a mostrar seu ponto de vista acerca da terceira década do século passado e tenham sua importância estético-ideológica disponível para debate.

Por isso, é no que tem de inclusivo que o cânone de Luís Bueno se destaca no conjunto de histórias literárias atuais. Incluir obras pouco trabalhadas e que aos poucos se alienam do conjunto de autores canônicos é um dos principais desafios à história da literatura. No caso de Bueno, alguns exemplos são os textos de João Alphonsus, Lúcia Miguel Pereira, Dyonélio Machado (que aparece muito pouco nas obras predecessoras), entre outros. Flávio Kothe, ao revisar o cânone colonial brasileiro, insiste na necessidade de rever seus “princípios organizados” (KOTHE: 1997, p. 109). Isso ocorre visto que a sequencial repetição dos mesmos autores em história literária, produz o que o autor chama de “exegese canônica” (KOTHE: 1997, p. 111)⁹², isto é, um método analítico redundante que trabalha com valores já consagrados pelos textos canonizados e, por isso, impede a mudança de seu elenco. Cláudio Bezerra Gomes resume bem esta situação:

Entretanto, deve-se atentar não apenas para esta canonização que incide sobre textos literários, mas igualmente para a que delimita modos de interpretação, pois as práticas de leitura também correm o

⁹² Diz Kothe, ao tratar da constituição canônica: “No momento em que determinada concepção parece válida para todos, seu ‘autoritarismo’ torna-se ‘democrático’, da imposição passa-se à persuasão, tanto mais convincente quanto menos aparece como tal. Só que daí já se esqueceu por supressão, o primeiro sentido, o sentido primário da verdade, a conexão da assertiva com a realidade: desta só aparece o que a interpretação dominante permite. Essa questão se torna ainda mais difícil no caso da ficção.” (KOTHE: 1997, p. 128). Assim, volto a usar o termo “discurso canônico”, que introduzi timidamente páginas atrás. Há uma série de tropos que se confundem com uma série de autores na história literária brasileira e permitem um monólogo tradicional de figuras marcadas que produz uma espécie de ficção da unanimidade. Para deslocá-las, ou eleger outras que lhes comparem, há - além de um árduo trabalho de pesquisa - que se implodir o cânone por dentro, dominando e redimensionando sua terminologia avessa a mudanças.

risco de resvalar para procedimentos automatizados dentro de um cânone crítico. O fato adquire tanto mais importância quanto realizamos que é a partir do sedimento lançado pela crítica que se forjam as identidades literárias nacionais configuradas pela historiografia da literatura [...] Não existindo para nós, profissionais da exegese, a possibilidade de uma leitura ingênua, nossa percepção do fenômeno e do processo literário é irremediavelmente mediatizada por interfaces metodológicas e cristalizações historiográficas. Por conseguinte, não se trata nem de arregimentar nem de entrincheirar a favor ou contra essa ou aquela via interpretativa, mas de subtrair-se de toda sorte de sectarismo, em prol de um maior entendimento da literatura. (PORTELLA: 1997, p. 76).

Nessa perspectiva, a canonização das obras ocorre em paralelo com a canonização de certos modelos exegeticos que se convencionam conforme refletem a própria face⁹³. Nesse sentido, o cânone também é fundamental para a ideia de adaptação da literatura. As obras eleitas são aquelas que parecem mais bem adaptadas, pois preenchem os pré-requisitos da crítica que os acolhe. Parecem viáveis ao meio, pois sem discrepância encaixam-se em todos os juízos do historiador. A escolha de Luís Bueno em ver no período a configuração de caracteres pouco explorados pelos escritores (já intuído em alguns predecessores, como vimos) é a grande aliada para romper com o antes posto e propor revisões. Num processo também reflexivo, Bueno demonstra o caráter democrático expansivo do romance de 30, por sua vez expandindo seu cânone, atualizando textos quase perdidos. Muda a ênfase, para mudar o elenco. Propõe a vinculação de nossa prosa atual a, pelo menos, dois passados, e destitui a raiz centralizadora do romance social do monopólio do terreno. Retira do “limbo canônico” (SULLÁ: 1998, p. 45) textos que antes não tinham acesso ao celeste grupo oficializado, explicitando seus próprios méritos. Assim, a transformação do cânone de 30 parece lógica, pois é endógena, residindo em seus procedimentos internos.

4.5 Validar sem comparar

Essa autorreferência à lógica do período é suplantada por outra opção do autor, esta também inovadora no panorama de nossa historiografia literária. Refiro-me à recusa dos métodos da literatura comparada. Luís Bueno desconsidera qualquer projeto internacional como definidor das obras publicadas na década de 30. O autor aceita o desafio de analisar intrinsecamente o sistema literário brasileiro sem desenvolver

⁹³ Para ter uma panorama do controle institucional acerca das interpretações, logo do cânone, ver o ensaio “El control institucional de la interpretación”, de Frank Kermode (SULLÁ: 1998, p. 91 – 115).

qualquer atividade comparativa entre uma obra nacional e outra internacional. Nenhuma citação a William Faulkner ou Julien Green quando Lúcio Cardoso é analisado⁹⁴; nenhum comentário sobre Proust, facilmente associável a José Lins do Rego; Huxley, considerado em Erico Verissimo, mas somente devido ao paralelo estrutural explícito do método contrapontístico; ausência da consideração de John Steinbeck em Jorge Amado, ou qualquer outro autor estadunidense como John dos Passos, Ernest Hemingway, ou Sinclair Lewis - a figura do *loser*, essencial na obra deste último, é fundamental em certos romances do período, como *Os ratos* (1935), de Dyonélio Machado. Enfim, Luís Bueno leva em consideração a literatura brasileira como um sistema artístico autônomo capaz de manter sua singularidade mesmo em frente às demais literaturas, auto-organizando-se e produzindo novos elementos a partir dos já produzidos dentro de suas fronteiras. Essa maneira de encarar o sistema literário como sistema produtor de si mesmo vai ao encontro de um dos conceitos hodiernos de maior fôlego quando se trata de novas histórias literárias: o conceito de *autopoiesis*. Na teoria biológica de Francisco Varela e Humberto Maturana, o termo surge como o mecanismo que garante a autonomia dos seres vivos (MATURANA e VARELA: 2002, p. 55/56). Isto ocorre, porque a “organização autopoietica” garante que eles produzam “de modo contínuo a si próprios” (MATURANA e VARELA: 2002, p. 52), ou seja, o produto da “roda contínua” de relações internas entre os seres vivos são outros seres vivos. O conceito biológico migrou para as ciências humanas, onde através de alguns autores vem sendo explicitado, como em Gebhard Rusch:

A teoria dos sistemas autopoieticos é uma teoria da vida, uma teoria dos princípios do funcionamento dos organismos vivos. Como indicado pela noção de autopoiesis (do grego: auto – próprio, poien – fazer), Maturana explica os organismos vivos como sistemas que se mantêm vivos por estarem, digamos, em um processo de permanente autoprodução e permanente reprodução (OLINTO: 1996, p. 144).

O autor lista algumas características centrais desses sistemas, como sua organização em ciclos, sua constituição homeostática e sua estruturação em níveis funcionais que são facilmente percebidos no método de Bueno. Tudo é medido através de materializações artísticas, literárias. O que não se tornou prosa literária, não

⁹⁴ Quanto ao segundo autor já citamos o livro de Teresa de Almeida em *Lúcio Cardoso e Julien Green: Transgressão e culpa*, que prova que mesmo em 2010 leituras comparativas deste feito ainda são válidas e justificam livros.

determinará a interpretação. Niklas Luhmann exemplifica bem como isso funciona, utilizando um procedimento homólogo em dois outros sistemas sociais:

Nos sistemas jurídicos e econômicos, essa situação é claramente demonstrável. No primeiro caso, o sistema autonomiza-se a partir da comunicação de expectativas jurídicas normativas que só podem ser consideradas válidas em função da existência de outros elementos do mesmo sistema. No segundo caso, o sistema consiste em pagamentos monetários que pressupõem pagamentos monetários e permitem pagamentos monetários. (OLINTO: 1996, p. 242)

Essas concepções ilustram a qualidade estrutural da história de Luís Bueno, uma vez que, observando as inovações formais de cada livro avaliado, identifica as vigas que sustentarão as obras seguintes. Dessa maneira, o autor assume a postura de que, em literatura, antes de tudo são os procedimentos linguísticos que pressupõem procedimentos linguísticos para o surgimento de novos procedimentos linguísticos, em relações de auto-identificação e auto-diferenciação que resultam no conteúdo do próprio sistema. É através do estilo de cada autor que se pode rastrear essa dinâmica e, por isso, as análises de caráter estrutural são tão importantes.⁹⁵ Além disso, é também por intermédio desse processo que o autor consegue defender o alargamento do cânone já discutido aqui em outros termos. Afinal, é ao procurar dentro das soluções artísticas de cada autor, suas experiências estéticas, seja em relacionamento de ascendência, seja de descendência, que Luís Bueno identifica o padrão processual do sistema literário brasileiro, através de suas funções interiores, identificando assim as técnicas responsáveis pelo surgimento de novas funções e pela subtração das velhas.

Nessa prática, é o *chiaroscuro* metafísico de Lúcio Cardoso que sustentará o expressionismo, o existencialismo da obra de Clarice Lispector. Da mesma forma, é o binômio Jorge Amado/Octavio de Faria que possibilitará ao mesmo Lúcio o projeto síntese de *Salgueiro*. É a pesquisa estética, enfim, de um artista que abrirá caminho para a estilística do outro, seja por negação ou por filiação. O conceito de *autopoiesis* pode ser explorado dentro de outras bases e o será em momento posterior, em que explorarei uma dimensão mais ampla do mesmo conceito.

⁹⁵ Nesse ponto é interessante conferir a posição de Niklas Luhmann acerca da estilística dos autores. Para ele, o estilo “permite que a obra mantenha sua unidade, mas desenvolve simultaneamente relações de contiguidade em outras obras artísticas” (OLINTO: 1992). Isto é, o estilo medeia o processo autopoietico, os recursos específicos que um autor utiliza em uma obra podem desarticular todos aqueles utilizados por outros artistas em outras obras, dando assim, prosseguimento ao sistema.

Antes de terminarmos, um outro ponto de interesse é que os sistemas autopoieticos possuem uma fronteira que os autonomizam de sistemas que lhe são exteriores. Essa linha limítrofe é também interna ao conjunto, pois se está “falando de um tipo de fenômeno no qual a possibilidade de distinguir algo do todo [...] depende da integridade dos processos que o tornam possível (MATURANA e VARELA: 2002, p. 54). Dessa maneira, há uma espécie de membrana que particulariza elementos internos em divergência com os itens estranhos, que, no caso de que tratamos, podem ser identificados pela língua, especificidade brasileira que lhe garante organização auto-sustentável. Entretanto, o elemento exógeno pode ser levado em consideração se pensarmos que ele se relaciona em “acoplamento estrutural” como o objeto observado. Processo contínuo de “perturbações mútuas” entre meio e indivíduo e que desencadeia “mudanças de estado” em seus elementos constitutivos. Dessa forma, o conceito de autopoieses não impede que se trabalhe com os “influxos externos”⁹⁶ em literatura brasileira, apenas garante que sua influência se traduza como transformações controladas pelo fluxo interno de seus componentes.

4.6 Messianismo e figuralidade

Antes de abandonar estas reflexões acerca do cânone de *Uma história do romance de 30*, gostaria de ensaiar uma última possibilidade de leitura para seu corpus seletivo. Uma espécie de coerência estrutural que subjaz a tudo o que foi discutido até aqui e que também ajuda a sustentar o heterogêneo rol de autores do trabalho de Luís Bueno. Para tanto, me interessam certas noções escondidas por trás das fragmentadas pregações de Walter Benjamin em suas “Teses sobre filosofia da história”, escritas no primeiro semestre de 1940 (KOTHE: 1991, p. 9). Logo na terceira delas - texto que como Michel Löwy alega é “[...] a síntese e o coroamento de todo o pensamento de Benjamin (LÖWY: 1990, p. 171) - Benjamin expõe que: “Certamente só uma humanidade redimida há de assumir todo o seu passado. Isso quer dizer: tão-somente à humanidade redimida o passado se torna citável em cada um de seus momentos.” (BENJAMIN: 1991, p. 155) Essa idéia de redenção está intimamente ligada ao conceito benjaminiano de história e que se vincula ao caráter messiânico de sua leitura da tradição materialista histórica. Muito dessa relação está organizada no trabalho de

⁹⁶ Na terminologia de José Aderaldo Castello (CASTELLO: 1999).

Michel Löwy, *Romantismo e messianismo*, onde o autor, falando sobre o trabalho de Gustav Landauer, Franz Kafka e Walter Benjamin, afirma acerca deste último: “Sua utopia anarquista é fortemente tingida de religiosidade e inspirada nas fontes messiânicas (sobretudo judaicas, mas às vezes, também, cristãs)” (LÖWY: 1990, p.143), e conclui que “De fonte ao mesmo tempo alemã e judaica, o messianismo é um dos principais focos espirituais do pensamento de Benjamin; mais que de uma teoria, trata-se, nele, de *uma fé profundamente enraizada*.” (LÖWY: 1990, p.165)

Sustentada por um caráter violento e algo apocalíptico, a proposta do filósofo alemão aposta na possibilidade messiânica da revolução que viria para implodir a história ressaltando sua descontinuidade. Preceitos de base marxista que culminam na esperança do desmanche dos alicerces do progresso. Como resume José Von de Besselaar, entre os elementos místicos do marxismo está “a apreciação quase religiosa do papel messiânico do proletariado, e a visão apocalíptica do futuro.” (BESSELAAR: 1957, p. 172). Além disso, explica que “Outra característica judia de Marx é seu messianismo: o proletariado moderno é a única classe não manchada pelos pecados econômicos do passado, e por isso será digno de desempenhar um papel messiânico para toda a humanidade.” (BESSELAAR: 1957, p. 173/174). Longe de querer relacionar os conceitos de Benjamin na sua integridade com *Uma história do romance de 30* (o que certamente levaria a outra dissertação), me interessa, entretanto, essa faceta messiânica assumida pela discussão do autor. Nenhum dos outros teóricos consultados, que tratam de história da literatura, revela a possibilidade de pensá-la nestas bases. Contudo, antes de entrarmos nesse assunto, que permaneçam claras outras questões postas pelo autor, e que se relacionam intimamente com nosso enfoque atual. A principal delas trata-se do encorajamento de se “pentear a história a contrapelo” (BENJAMIN: 1991, p. 157). Como Michel Löwy explica de forma sumária: “Escovar a história a contrapelo significa [...] a recusa da ilusão do progresso, isto é, de todas as ideologias e mitos que acariciam a fera no sentido dos pêlos.” (LÖWY: 1990, p.190). Nesse sentido, partindo da suposição de que o historiador (tradicional/habitual) geralmente se identifica com o vencedor (BENJAMIN: 1991, p. 156), ou seja, com a classe dominante, Benjamin prega a história dos vencidos, o reconhecimento, dessa forma, da “tradição dos oprimidos” (BENJAMIN: 1991, p.157) A idéia da redenção atrelada ao futuro contagia o próprio método do filósofo. Suas afirmações essenciais propagam a idéia da rememoração como atividade compreensiva do passado. Este pode estar paralelo ao presente, pois cada época está em diálogo permanente com a atualidade

e, por isso mesmo, passível de novas significações. “Captar no pretérito a centelha da esperança só é dado ao historiador que estiver convicto do seguinte: se o inimigo vencer, nem mesmo os mortos estarão a salvo dele” (BENJAMIN: 1991, p. 156). Chafurdar nas ruínas no passado e resgatar os oprimidos é ter esperança no futuro: “O passado arrasta consigo um índice secreto que o remete à salvação” (BENJAMIN: 1991, p. 154). Por trás dessas constatações, fica a certeza de que nós somos o futuro do passado, seus redentores, e ao mesmo tempo esperamos aquele que nos redima. É dos oprimidos esperar do historiador que encontre suas ruínas.

Não temos como ignorar ressonâncias dessas premissas no projeto de *Uma história do romance de 30*. O discurso de Luís Bueno situa-se muito próximo delas quando estabelece um dos princípios norteadores de seu trabalho. Tendo como base a noção de “sistema” da *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, ele apresenta também um conceito unitário de literatura cuja intenção principal é ligar os autores da década de 30 a seus sucessores, notadamente a Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Discussão que começa já na página 18 e é resumida da seguinte forma algumas páginas adiante:

Uma visão menos restrita do que seja o romance de 30, portanto, mostra que a obra de Clarice Lispector pôde se legitimar porque cabia num sistema que, embora não representasse propriamente o *mainstream* da nossa literatura de ficção, era um sistema atuante e não marginalizado como se tende a ver hoje (BUENO: 2006, p. 23).

O historiador, assim, pretende garantir o espaço de certos autores estranhos à tradição, através de dois nomes tradicionais. Muito desse esforço reside na redescoberta das ruínas de 30, principalmente nas que dizem respeito a autores como os do grupo denominado “intimista”. Luís Bueno investe contra a opressão da corrente dominante, de escritores e críticos, que em sua grande maioria excluiu nomes como João Alphonsus, Lúcia Miguel Pereira ou Cornélio Penna da consagração. “A contrapelo”, o historiador ressignifica a história e previne o presente de seus esquecimentos. A ênfase na vertente minoritária desmembra a coerência da narrativa oficial. O tempo, do seu ritmo habitual, num soluço deve regredir e toda sintaxe causal que o sustenta é ferida de morte. Ao tempo atual, cabe inverter os dados pretéritos e com isso subverter a lógica do discurso da “história habitual” como “‘comemoração’ das façanhas dos vencedores” (GAGNEBIN: 1994, p.114). Afinal, citando ainda Gagnebin, que ressalta a preocupação benjaminiana: “Se o lembrar do passado não for uma simples enumeração oca, mas a

tentativa, sempre retomada, de uma fidelidade àquilo que nele pedia um outro devir [...], então a história que se lembra do passado é sempre escrita no presente e para o presente.” (GAGNEBIN: 1994, p. 112) Uma recusa à linearidade em que o tempo é constituído de idas e vindas e nesse processo revisa as construções históricas.⁹⁷ Mas isso ocorre de forma contraditória, e é aqui que entra o caráter messiânico que *Uma história de 30* não deixa de assumir.

A idéia do messias, do salvador, aponta é claro na figura do próprio historiador, que aparece para redimir os escamoteados dos registros. Mas mais do que isso, ela é indissociável também dos nomes de Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Como dito, Luís Bueno entende ambos como a manifestação final de um conjunto sistêmico de autores em cuja década de 30 se mantêm as referências mais próximas. Nesse sentido, o par de autores que surge na década de 40 é usado como garantia do sucesso de certos experimentos que durante a década de 30 não foram bem sucedidos. Esta é uma das razões dos livros não tão bons importarem também para Bueno. A força de Rosa e Lispector, como redentores do decênio anterior, justifica tentativas estéticas ainda não plenamente desenvolvidas. Suas figuras então garantem uma interpretação positiva de alguns literatos do decênio que lhes precedeu. Luís Bueno os usa para, da sua perspectiva presente, apontar os furos mal remendados das malhas da história. Desta forma, reafirma a “ligação entre interrupção e revolução – pois o que a história tradicional quer apagar são os buracos da narrativa que indicam tantas brechas possíveis no *continuum* da dominação.” (GAGNEBIN: 1994, p. 115).

É fundamental que pensemos nesse processo tendo em vista os conceitos de interrupção e cesura. Como bem sintetiza Gagnebin num trecho longo, mas que merece citação:

[...] A idéia de *interrupção* e, de maneira mais específica, o conceito de *cesura* preenchem assim na reflexão historiográfica de Benjamin uma função dupla: em primeiro lugar, criticam concepção trivial da relação histórica, em particular uma relação de causalidade determinista, tão fácil de estabelecer *a posteriori*; a essa causalidade achatada opõe a intensidade de um encontro súbito entre dois (ou mais) acontecimentos que, de repente, são (com)preendidos pela interrupção da narração e se cristalizam numa significação inédita: processo de significação baseado na semelhança repentinamente percebida entre dois episódios, que podem estar distantes na cronologia e, ao mesmo tempo, baseados em suas diferenças

⁹⁷ E importa lembrar que esta dinâmica relaciona-se com um motivo central das *Teses*, como sustenta Gagnebin: “[...] a exigência de rememoração do passado, mas também uma transformação do presente tal que, se o passado perdido aí for reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado.” (GAGNEBIN: 1994, p.19).

reveladoras de uma inserção histórica distinta. (GAGNEBIN: 1994, p.121)

Entendo que a conjugação dos dois termos está muito próxima do método de *Uma história do romance de 30*. O autor desta obriga-nos a ligar acontecimentos remotos em saltos que, por exemplo, vão de 2006 (publicação da obra), passa por 1936 (publicação de *A luz no subsolo*, de Lúcio Cardoso), por 1943 (publicação de *Perto do coração selvagem*) e retornam ao presente, ressignificando tudo. E esse é o exemplo de um movimento entre muitos que a obra de Bueno possibilita. Poderíamos, apenas para ilustrar, depois disso tudo ir até a década de 20 e visitar *Sob olhar malicioso dos trópicos*, de Barreto Filho.

Além dessa semelhança com os preceitos de Walter Benjamin, o modelo de Luís Bueno avizinha-se da “dialética da paralisia” do autor alemão que, como resume Kothe, “Não significa querer parar a história, mas ‘fotografar’, como a cabeça da Medusa, as forças polarizadas, em máxima tensão, num decisivo momento histórico, no qual está contida a sua história anterior e posterior: contida num explosivo estado de contenção” (KOTHE: 1991, p. 14). Dessa forma, ao escolher um período de concentrada tensão como o terceiro decênio do século XX, o historiador pode perceber como ocorre o salto temporal e, assim como o teórico alemão:

De maneira extremamente ousada, Benjamin tenta pensar uma ‘tradição’ dos oprimidos que não repousaria sobre o nivelamento da continuidade, mas sobre os saltos, os surgimentos (*Ur-sprung*), a interrupção e o descontínuo: o *continuum* da história é o dos opressores. (GAGNEBIN: 1994, p. 113).

Luís Bueno usa sua condição presente, além das figuras de Lispector e Rosa, para legitimar um contradiscurso⁹⁸ e demonstrar, no processo, a revitalização dos oprimidos. O autor desconfia dos dados oferecidos pela tradição e busca nas ruínas dar novo sentido à história literária.

Usei anteriormente por duas vezes o termo figura para falarmos de Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Fiz isso, pois acho produtivo articular todas essas proposições de Walter Benjamin com o conceito de “figura” tal como ele foi formulado

⁹⁸ Mas que fique claro como reflete Gagnebin: “Longe de apresentar de início um outro sistema explicativo ou uma ‘contra-história’ plena e valente, oposta e simétrica à história oficial, a reflexão do historiador deve provocar um abalo, um choque que imobiliza o desenvolvimento falsamente natural da narrativa[...]”(GAGNEBIN: 1994, p.119). Aqui há a idéia de salto, mas também a idéia de continuidade ,garantida principalmente pela noção de “sistema”, como será visto no próximo capítulo.

por outro teórico alemão, Erich Auerbach. O autor de *Mimesis* trabalha com a origem e desenvolvimento do termo com o intuito de definir a interpretação figural. A base de toda discussão é cristã, já que:

Certos trechos nos Atos (por exemplo, 8:32) mostram que a interpretação figural desempenhou um papel importante na missão cristã desde o seu começo. Parece natural que os novos judeu-cristãos procurassem prefigurações e confirmações de Jesus no Velho Testamento e incorporassem na tradição as interpretações assim obtidas; especialmente porque havia uma noção corrente entre eles de que o Messias seria um segundo Moisés, de que sua redenção deveria ser um segundo êxodo do Egito, no qual os milagres do primeiro seriam repetidos. (AUERBACH: 1994, p. 43)

Este exemplo é central para entender o caráter prefigurativo que nossa história muitas vezes assume. Após Jesus, o tempo inclina-se sobre si mesmo como um acrobata e revisita fatos passado à luz do significado atribuído a tempos póstumos. Moisés passa a não ter mais valor por si só, mas existe no tempo por ser uma prefiguração do filho de Deus. Segundo Auerbach:

O Velho Testamento, em seu todo, deixou de ser para ele (Paulo) um livro da lei e da história de Israel para tornar-se, de modo integral, uma promessa e uma prefiguração de Cristo, um livro em que não há nenhum significado definitivo, mas tão-somente profético, e que só fora preenchido agora, no qual tudo está escrito ‘para nossa salvação’ (I Cor. 9:10 cf. Rom. 15:4) e onde justamente os acontecimentos mais importantes e sagrados, as leis e os sacrifícios são formas provisórias e prefigurações de Cristo e do Evangelho [...] (AUERBACH: 1994, p. 44)

A partir desta reflexão entende-se a história numa relação contraditória com o futuro, visto que estabelece “um novo sistema de profecia figural, no qual o novo Messias preenche e anula ao mesmo tempo a obra realizada pelo seu precursor” (AUERBACH: 1994, p. 44). Os significados estão em aberto e um novo item histórico pode preencher e anular um dado pretérito. Assim o é entre os romancistas de 30 e os dois canônicos escritores de 40. No sistema de Bueno, está impresso que Clarice Lispector e Guimarães Rosa legitimam os escritores anteriores. São eles que permitem que se olhe a década de 30 de forma análoga ao seu próprio futuro. Entretanto, a tese do autor de *Uma história do romance de 30* de que o póstumo existe latente em momentos anteriores (de todo comum em nossa história da literatura), resulta na leitura de nomes

como Lúcio Cardoso e Cornélio Penna, como se estes valessem por prefigurarem Rosa e Lispector. Estes dois são os messias que medeiam a valoração das obras anteriores por seus méritos intrínsecos.

Essa é a ambiguidade por trás da proposta de Luís Bueno, e que Benjamin e Auerbach em conjunto demonstram de forma suficiente: resgate redentor dos oprimidos pelo discurso majoritário, mas sob pena de anulação de sua singularidade. O método exige que Clarice Lispector e Guimarães Rosa personalizem a redenção dentro do sistema. Dizendo que a década de 30 lhes legitima, Bueno está legitimando o próprio projeto. Afinal, é em ambos autores que os esquecidos do decênio se apóiam para poder relevar. Sua significação tem sempre no horizonte o sentido já posto de seus sucessores, ainda que as detidas análises de Bueno amenizem esta sua dimensão.

Atualmente, o debate acerca da canonização de obras e autores literários circundou a polêmica empreendida por Harold Bloom e sua visão particular do assunto, resumida em *O cânone ocidental*. Visão essa que pode aparecer invertida no movimento descrito aqui pelas eleições feitas por *Uma história do romance de 30*. Neste livro, vale lembrar, o crítico norte-americano defende um conceito fechado e exclusivista de cânone, afinal “A gente só entra no cânone pela força poética, que esse constitui basicamente de um amálgama: domínio da linguagem figurativa, originalidade, poder cognitivo, conhecimento, dicção exuberante. (BLOOM: 1994, p. 36) Além disso, e para revolta de muitos, exorta a autoridade absoluta do estético na formação dos cânones, estabelecendo que “A injustiça final da injustiça histórica é que não dota necessariamente as vítimas de nada além do senso de sua própria vitimação. O cânone ocidental seja lá o que seja, não é uma programa de salvação social” (BLOOM: 1994, p. 36). Sendo assim, “Ler a fundo o Cânone não nos fará uma pessoa melhor ou pior, um cidadão mais útil ou nocivo” (BLOOM: 1994, p. 36). Tal assertiva investe na descrição do cânone literário como uma grande competição interna e estritamente estética entre autores (remetendo a Píndaro, como Bloom ressalta). Disputa esvaziada de questões ideológico-sociais, portanto. Dessa maneira:

O cânone, palavra religiosa em suas origens, tornou-se uma escolha entre textos que lutam uns com os outros pela sobrevivência, quer se interprete a escolha como sendo feita por grupos sociais dominantes, instituições de educação, tradições de crítica, ou, como eu faço, por autores que vieram depois e se sentem escolhidos por determinadas figuras ancestrais. (BLOOM: 1994, p.28)

Em Bueno, ocorre o contrário. E aqui podemos perceber uma particularidade das literaturas latino-americanas, que se afirmam massivamente apenas com autores do século XX. No Brasil, geralmente as figuras ancestrais é que são legitimadas pelas mais novas, como Guimarães e Clarice Lispector. Estas últimas é que pesam sobre as anteriores e não o contrário. Decanos como Machado e Alencar, a despeito de sua qualidade, não são suficientes para conformar o cânone. O que indicaria que o modelo proposto por Bloom jamais poderia ser aceito exclusivamente para descrever o contexto brasileiro (ou mesmo latino-americano). Provocação que deve ser mais bem investigada em outras paragens.

5 UM CONCEITO DE HISTÓRIA DA LITERATURA

5.1 O “sistema literário” e suas vantagens

Falei do estatuto do gênero romance de 30 antes de *Uma história do romance de 30*. Falei dos recursos utilizados para organizar elementos díspares numa narração que convença o leitor de sua credibilidade e legitimidade. Falei dos juízos de valor expressos por Luís Bueno e de sua importância na constituição de um cânone diferenciado. Falta ainda, antes de concluir esta dissertação, exprimir o conceito de história da literatura que paira por trás de suas reflexões. Sendo assim, busco a partir de agora organizar o lugar preciso que seus procedimentos adquirem numa tradição historiográfica literária brasileira. O que *Uma história do romance de 30* tem a acrescentar? Se é que tenha algo para dizer nesse longo percurso. Alguns tópicos acerca deste problema já foram expressos em outros momentos deste texto, e serão agora aprofundados. Um primeiro esforço relaciona algumas escolhas de Bueno com conceitos célebres da historiografia brasileira como o de “sistema literário”, de Antonio Candido. Da mesma forma, tento perceber a conjugação da abordagem teleológica (que é consequente natural do uso do “sistema literário”, de Candido) com as leituras disjuntivas que abarcam a história literária nacional, aqui resumidas a partir da crítica feita por Haroldo de Campos, em *O seqüestro do barroco*.

Estas reflexões partem do complexo sistema organizado por Luís Bueno para abarcar a sincronia caótica do período escolhido e pensam um texto que em nenhum momento discute os próprios critérios historiográficos, deixando ao pesquisador a missão de interpretá-los indutivamente. Assim, dedico o derradeiro capítulo de meu trabalho para revelar a perspectiva historiográfico-literária pouco usual de *Uma história do romance de 30*. Para isso, retomo a questão que ficou em aberto quando julguei necessário introduzir as idéias expressas em *O seqüestro do barroco*, de Haroldo de Campos. Refiro-me novamente à crítica que este faz ao modelo utilizado por Antonio Candido na sua *Formação da literatura brasileira*, desprezando o conceito metafísico de nacionalidade que julga sustentar o texto do historiador carioca (já que este descreveria um “processo retilíneo de abasileiramento”). Tal fragilidade, longe de restringir-se ao texto de Candido, é típica de projetos tradicionais de história literária e é vista até mesmo pelos principais defensores da história da literatura no país, como

Roberto Acízelo de Souza que, no capítulo “Nota final: em defesa da história literária”, de seu livro *Introdução da historiografia literária brasileira*, assume as limitações desta (SOUZA: 2007, p. 152/153). Afinal, se por um lado a história fascina, pois se materializa em personagens que se movem no espaço e no tempo, realizando ações que, apesar de ocorridas antes de nós, podem voltar a acontecer na frente de nossos olhos (presentificadas) e, ainda mais, dialogar com as formações discursivas dos dias atuais; por outro lado, não impede que percebamos que sua tendência linear e exclusivista aproveita-se (às vezes de forma grosseira) da vulnerabilidade dos dados, ou melhor, da inviabilidade dos fatos em sua incoerência natural. Além disso, é inevitável desconfiar de um projeto que prega a explicação da literatura exclusivamente por meio de nexos causais (quase sempre casuais) entre obras e autores, tentando convencer-nos de que há uma evolução contínua e sem traumas de Pero Vaz de Caminha e José de Anchieta a Ferréz e Nuno Ramos.

Sabe-se que a idéia de “sistema literário” facilita justamente esta tarefa da história da literatura, que consiste em convencer como uma série de propostas estéticas e visões de mundo distintas entre si podem conviver dentro de um mesmo modelo analítico. Antonio Candido deixa isso claro no prefácio da sexta edição de seu trabalho, ao afirmar que este “não é uma justaposição de ensaios, mas uma tentativa de correlacionar as partes em função de pressupostos e hipóteses, desenvolvidos com vistas à coerência do todo.” (CANDIDO: 2007, p. 21) Apesar da assunção exposta pelo historiador carioca, em alguns momentos assistimos à simplificação do trabalho empreendido por ele através das leituras que a crítica faz de sua obra.

Isso ocorre, primeiramente, pois a *Formação da literatura brasileira* deve ser pensada partindo de uma crítica que geralmente vem associada apenas à sua colega de geração, *A literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho, ou seja, tendo em vista a incoerência entre a introdução metodológica e a execução analítica. Acontece que Candido também não respeita em absoluto (mesmo sendo autor do intróito e do corpo do texto) tudo aquilo que propõe em “A literatura como sistema” e nas demais partes de sua introdução. Verifica-se isso no prefácio à segunda edição do livro em que o historiador mostra-se contrariado com as críticas que recebeu ao seu trabalho, já que elas indicavam leitores preocupados apenas com a introdução e não com o texto em si. A leitura da *Formação* mostra que Candido tem razão na sua ressalva. Principalmente o conceito de linearidade, ou melhor, o absolutismo da unilinearidade, que não raras vezes é associado a seu trabalho, é incompatível com certos momentos analíticos. Cito apenas

um exemplo emblemático. O início do capítulo acerca de Santa Rita Durão em que o historiador explicita:

Não são raros num período literário fenômenos de sobrevivência e retrocesso; mas não é freqüente se exprimirem através de obras ponderáveis e significativas. Quase sempre constituem a nota predominante da sublitteratura e do provincianismo cultural, sem maior significado em face das correntes dominantes. (CANDIDO: 2007, p. 187).

No trecho transcrito, Candido, apesar de insistir na percepção de um fluxo majoritário que ameniza as irrupções descontínuas da literatura brasileira, não deixa de reconhecer que dentro dela pode haver anacronias de toda ordem, justamente o que acontece com Santa Rita Durão. A dominância de certa corrente literária coesa justifica algumas críticas que o modelo sofreu e ainda sofre, mas não ilustra exclusivamente o todo complexo em que se constitui *A formação da literatura brasileira*. Candido, ainda no livro original, já se defendia separando contradição de incoerência: “quem quiser ver em profundidade tem de aceitar o contraditório, nos períodos e nos autores, porque, segundo uma frase justa, ele ‘é o próprio nervo da vida’”, e completa: “uma obra pode ser contraditória sem ser incoerente” (CANDIDO: 2007, p. 39). Além disso, o autor entende o aspecto relativo de sua decisão: “A coerência é em parte descoberta pelos processos analíticos, mas em parte inventada pelo crítico, ao lograr, com base na intuição e na investigação, um traçado explicativo.” (CANDIDO: 2007, p. 39)⁹⁹.

5.2 “Sistema literário” e literatura nacional

Outro aspecto a ser abordado reside na necessidade de se pensar em que medida o “sistema literário” de Candido forma paridade com a noção de nacional. Afinal, como explica Alfredo Bosi:

A dupla concepção de historicidade, de um lado sociológica, de outro dialética, tende a resolver-se tacitamente, na *Formação*, ao enfrentar o problema da literatura como expressão da nacionalidade. O tema é recorrente e virou o banco de prova da nossa historiografia nacional (BOSI: 2002, p. 43).

⁹⁹ Trecho a que pode se juntar outro que lhe é posterior “Interpretar é, em grande parte, usar a capacidade de arbítrio; sendo o texto uma pluralidade de significados virtuais, é definir o que se escolheu, entre outros. A este arbítrio o crítico junta a sua linguagem própria, as idéias e imagens que exprimem a sua visão, recobrando com elas o esqueleto do conhecimento objetivamente estabelecido.” (CANDIDO: 2007, p.39)

O conceito de nacional realmente foi o que mais gozou de fôlego em nossa história da literatura na tentativa de diluir as diferenças internas do sistema num construto orgânico de produção e recepção. Movimento que, usando palavras de Alfredo Bosi, pode ser caracterizado como “obsessão de definir o caráter nacional brasileiro, o modo de ser brasileiro, a nossa psicologia coletiva, o nosso inconsciente” (BOSI: 2002, p. 23). Não falamos de nacionalismo, ideologia que Candido lúcido sempre viu de forma crítica, mas de um espaço territorial denominado nação que, como reflete Helena Carvalhão Buescu, funciona reconhecendo as temporalidades distintas que são próprias do literário, mas dentro da temporalidade comum ao espaço nacional. (BUESCU: 1995, p. 22) Este, aliado ao conceito de sistema, permite as protensões e retenções narrativas, que não confundem a linearidade pretendida, e garantem um construto abstrato de relações internas, promotoras também da concordância sistêmica a partir do discordante literário.

O interesse de manter esta coerência causal ao analisarem-se longos períodos literários foi de fato o grande aliado da difusão do conceito de “sistema”. Entretanto, o fenômeno nacionalista tem sua base ainda no século XIX, quando os intelectuais da primeira geração do Romantismo, liderados por Gonçalves de Magalhães, empreendem a construção da literatura brasileira. Esta era diferenciada por certos componentes temáticos que apostavam na descrição da terra e do nativo, tendo o exotismo – com aval dos historiadores estrangeiros como Ferdinand Wolf e Ferdinand Denis¹⁰⁰ – como critério legitimador-canonizante. Logo, a história da pátria, com ênfase nas suas particularidades geográficas e populacionais, entrelaçava as mãos com a história de nossos autores e ambas caminhavam lado a lado, em passos determinados pelo ritmo histórico do país. Esse contágio recíproco imprimiu na literatura nacional características específicas de uma situação que, como explicita Benedito Nunes,

[...] liga a entidade e sua literatura por um relacionamento de gênese mútua, dado que a última exprime algo de único e original que a primeira detém em sua realidade própria. Ambas formariam um ‘campo metafórico’ (Echevarria, 1985, p. 4), como uma só forma de expressão cultural nova que tem o seu núcleo que tem o seu núcleo na conversão da Natureza em paisagem (NUNES: 1998, p. 206/207).

E conclui, endossando o que foi dito: “A questão de sua identidade (da literatura) estende-se à do próprio país.” (NUNES: 1998, p. 207).

¹⁰⁰ Sobre a importância de Ferdinand Denis na criação de uma literatura nacional, vale a consulta de *Eternamente em berço esplêndido: a fundação de uma literatura nacional*, de Maria Helena Rouanet.

São relações como estas que permitiram estudar a independência como acontecimento-impulso de nossa produção literária. Quando substituída, punha-se no lugar o “achamento” da terra e justificava-se a explosão criativa de nossos primeiros viajantes pela obnubilação da consciência frente às matas e gentes deslumbrantes do litoral tupiniquim. Assim, a história específica da literatura toma de empréstimo a continuidade da história geral e dilui as particularidades de seu objeto no fluxo de eventos de outra ordem, seja geográfica, política, econômica, ou ideológica.

Afrânio Coutinho já demonstrou como o conceito de nacionalidade contaminou a crítica literária brasileira desde seus primórdios. Sua longa reflexão pretende atacar a tentativa de aliar estética superior e nacionalismo. Faz isso alegando que “Uma literatura pode ser diferenciada e autônoma sem ser esteticamente superior” (COUTINHO: 1966, p.176). Ideia que naturalmente estabelecerá um contraste com a *Formação de Cândido*¹⁰¹, visto que esta erradica de seu sistema literário tudo que veio antes do Arcadismo, ao chamar de “manifestações literárias” um *corpus* presente e analisado em *A literatura no Brasil*, do historiador baiano¹⁰².

O que segue comum aos dois projetos é a unidade geográfico/simbólica da produção. Ocorre que a narrativa nacional mostra como o tempo não consegue degenerar uma identidade que lhe é mais forte e que conforma a arte em todas as suas manifestações individuais – entendam-se estéticas - que possam surgir nos seus domínios. Obras canonizadas (esteticamente superiores¹⁰³) revelam uma nação ativa que condiciona sua produção. Esta estratégia ganha força numa crítica viciada em certos lugares comuns (e que já não tem mais nada a ver com *Candido*), próprios do conceito de nação, num círculo hermenêutico pouco arejado¹⁰⁴. Entre os historiadores literários

¹⁰¹ Mas deixo claro que a vinculação de autonomia com excelência estética também não está em *Candido*, que na célebre passagem “se não a amarmos”, estabelece um conceito de literatura autônoma, mas inferior a outras.

¹⁰² Conflito resumido por Benedito Nunes nos seguintes termos: “O texto de Afrânio Coutinho enxerta o ponto de vista estético na tradição nacionalista da crítica oriunda do Romantismo, refundindo, como *História dos Estilos*, a antiga periodologia; o de *Candido* enxerta-o no grande tronco da *História romeriana*, reorientando a idéia de transplantação e desenvolvimento literários, pela dupla consideração da existência da literatura como fato social e de seu nexos com a sociedade e a cultura do país.” (NUNES: 1998, p. 240). Divisão que sintetiza, mas simplifica ambos os projetos. A questão dos estilos de época, por exemplo, é tão importante para *Candido* quanto Coutinho. A própria idéia de mecanismo transmissor (um dos componentes do sistema) se traduz em estilos para *Candido*.

¹⁰³ “Esteticamente superiores” aqui significa quase o mesmo que “literatura canonizável”. Ou seja, o *corpus* ficcional representante das inúmeras convenções históricas que podem considerar um texto melhor que outro.

¹⁰⁴ Como sustenta Alfredo Bosi em “Por um historicismo renovado: Reflexo e reflexão em história literária”, ao falar da formação: “[...] tratando-se de uma obra em que a erudição é sempre acionada em função de juízos de valor e exercícios de gosto, a *Formação da literatura brasileira* tempera a

seguidores da *Formação da literatura brasileira*, está José Guilherme Merquior que, na sua *História da literatura brasileira: de Anchieta a Euclides*, utiliza o modelo de Candido, mas conjugado ao critério de alta seletividade. Estratégia criticada por Luís Bueno no início de seu trabalho e que, finalmente, permite que se entreveja para onde caminha a longa reflexão disposta aqui. Bueno está consciente dos usos da noção de sistema que o precederam e sabe que eles precisam de reformulação.

Antes de seguir por este caminho, fique claro que o próprio Afrânio Coutinho, em *A literatura no Brasil* - mais especificamente nas inúmeras introduções ao seu texto, publicadas separadamente como *Introdução à literatura no Brasil* – defende um conceito de literatura estético e não político-sociológico como fundamento da historiografia literária. José Veríssimo já tentara o mesmo sem muito sucesso.¹⁰⁵ Coutinho, utilizando terminologia de René Wellek, defende uma “história literária como a história do desenvolvimento interno da arte” (COUTINHO: 1968, p. 16) e completa:

[...] Essa concepção não isola o fenômeno literário como um bólido no espaço. Reconhece suas relações e laços com o todo da vida humana. Mas exige que ele seja encarado, por sua vez, como um todo, como uma unidade específica, com elementos e caracteres peculiares, com natureza e finalidade próprias, ‘um sistema orgânico de sinais’ (Wellek), para cujo estudo e interpretação se impõe um método especial, o método crítico ou ‘poético’.” (COUTINHO: 1968, p. 17)

Assim, o autor incita o exame centrado na literatura como código distinto e não como meio de expressão de imagens distintas, perigo mais próximo do projeto da *Formação da literatura brasileira*, preocupada demais com os temas literários. Além disso, aposta em revisões que demonstrem as múltiplas direções para as quais o *literário* pode dirigir-se, dando espaço para movimentos, autores e obras comumente relegados à periferia do cânone, como já notou Roberto Acízelo de Souza (SOUZA: 2007, p. 130). Por fim, permite que o ritmo do objeto literário seja distinto do ritmo dos demais sistemas sociais, tese esta que é base do primeiro grande manifesto da história esteticista do século XX, “Da evolução literária”, de Iuri Tynianov.

Contudo, o sistema literário inaugurado em *Formação da literatura brasileira*, também problematiza todas estas questões. Acerca do tópico anterior, por exemplo, Roberto Schwarz, no ensaio “Sete fôlegos de um livro”, consegue engenhosamente

consideração dos mecanismos da cultura com a valorização estética da obra individual, expressiva, densa de significado. (BOSI: 2002, p. 41)

¹⁰⁵ Já na divisão em que faz entre literatura colonial e nacional, o historiador mostra a submissão do estético ao político em que incorre seu trabalho.

extrair também da *Formação da literatura brasileira* tal heterogeneidade rítmica. O teórico aponta esta possibilidade baseado no fato de que no livro de Antônio Candido é descrita a plena formação da literatura brasileira, isto é, maturação de um sistema capaz de produzir obras representativas da mais elevada civilização, enquanto que em outros sistemas sociais certas anacronias, como a escravidão, ainda existem. A civilização da arte, paralela à barbárie do país.

É inegável que a ênfase em certas escolhas metodológicas decorre da subordinação do estético a fenômenos de ordem contextual. Afinal, se partisse do dado formal, o modelo jamais poderia sustentar certos postulados como o que vê Arcadismo e Romantismo unidos em busca de um mesmo ideal, uma vez que seus recursos linguísticos tendem a buscar soluções estéticas antípodas. O nacional parece um perigo a ser evitado, ou pelo menos relativizado, quando compactua com tais simplificações. Isso introduz a história da literatura em um colapso que acarreta a procura de novos construtos conceituais que viabilizem sua organização.

Luís Bueno não é nada desprezível nestas tentativas. E vem acompanhado de uma série de textos que tentam fugir de uma vez por todas ao nacional como único conceito válido para abarcar-se o conjunto de nossa literatura. A começar pelos manuais do tipo *Como e por que ler*, cujo exercício histórico-literário pode ser percebido nos volumes: *O romance brasileiro*, de Marisa Lajolo, e *A poesia brasileira do século XX*, de Italo Moriconi. No primeiro, a autora parte de critérios estritamente pessoais e afetivos¹⁰⁶ para organizar as obras que julga importantes para o entendimento do tema. Nesse sentido, é de sua experiência pessoal de leitora que partem os critérios para a eleição do cânone do romance brasileiro. O objetivo deste recurso é ganhar o leitor pelo “prazer do texto”, ou seja, dividir uma paixão pessoal e usar os recursos linguísticos próprios de uma dicção encantada com o objeto para angariar aliados em prol da leitura. Esta postura é uma marca editorial que vem estampada na orelha das edições e prega a conquista de novos leitores de literatura. Os eixos temáticos que organizam suas explicações por vezes flertam com o desbravamento do território nacional (o que só prova a força da tradição nacionalista), como nos capítulos “O Brasil no mapa do

¹⁰⁶ Que podem ser tão legítimos para organizar o conhecimento como qualquer outro. Além disso, estão cada vez adquirindo mais espaço em histórias da literatura, como investiga Heidrun Krieger Olinto em: OLINTO, Heidrun Krieger. Uma historiografia literária afetiva. In: MOREIRA, Maria Eunice (org.). *Cadernos de Pesquisa em Literatura*. Porto Alegre, volume 14, número 1, junho de 2008. p.35-46.

romance” e “O romance viaja pelo Brasil”, mas são mediados pela recepção pessoal dos textos e, por isso, sua organização não reflete o macrocosmo nacional.

Na mesma vertente, se localiza *A poesia brasileira do século XX*, de Italo Moriconi. História da poesia que parte fundamentalmente do período modernista e narra o desenvolvimento do gênero lírico entre nós até a contemporaneidade. Aqui, menos ainda do que em Lajolo, pouco interessa a questão do nacionalismo como medida para a seleção e leitura dos textos. Os capítulos são organizados seguindo o movimento interno do sistema que, segundo Moriconi, tem seu ápice nas décadas de 30, 40 e 50. É uma cronologia que não permite nenhuma relação com a história do Brasil do mesmo período, além de não derivar de suas flutuações.

Os textos que apostaram no ensaio como organizador da diacronia - como *Escolas literárias no Brasil*, de Ivan Junqueira - também apostam em critérios múltiplos de valoração do literário. Entretanto, alguns trabalhos, como o de José Aderaldo Castello, em *Literatura no Brasil: origens e unidade*, mantém a convencional preocupação na base de seus principais conceitos metodológicos. Logo nas primeiras linhas de seu trabalho, interessado em construir um “conceito de literatura brasileira” a ser seguido, o historiador sustenta que: “A contar de princípios do século XVI, a literatura que se cultivava no Brasil Colônia vem progressivamente conquistando sua auto-identificação. (CASTELLO: 1999, p. 17). Seguindo esta reflexão inicial, Castello defende que as relações entre o homem e a terra, que ele resume em “influxos internos” e “externos”,

[...] delineiam a trajetória da nossa literatura em etapas sucessivas correspondentes aos quatro grande períodos de nossa história social e política: o nativismo, no Período Colonial (séculos XVI ao XVIII); o nacionalismo romântico no Império (da Independência à República, ou seja, o século XIX); e durante a República, subdividida em ‘velha’ e ‘nova’, o neonacionalismo e a brasilidade. (CASTELLO: 1999, p. 18).

Como fica claro, todos os princípios taxonômicos de *A literatura brasileira: origens e unidade*, derivam de certo modo da representação da pátria via literatura.

Luciana Stegagno-Picchio, em *História da literatura brasileira* - originalmente de 1972, mas atualizada e revista em 1997 para publicação no Brasil - utiliza o conceito de nacionalidade, já que o considera “essencialmente dinâmico e não estático” (STEGAGNO-PICCHIO: 1997, p. 19). Fator mais claro em certas nomeações como a dos capítulos “O século XIX: autonomia e independência” (STEGAGNO-PICCHIO:

1997, p. 153) e “Dos anos do golpe ao início do século XXI” (STEGAGNO-PICCHIO: : 1997, p. 629). Aqui, novamente, o ritmo do país atenua as divergências internas das obras e autores (fator possivelmente enfatizado por ser uma história escrita por e para estrangeiros, encantamento com o exótico presente já nos primeiros estrangeiros que falaram de nossa literatura).

Outro livro emblemático no tratamento convencional da literatura como setor da nação é *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*, de Luiz Roncari, que partindo de “uma pergunta bem simples: em que livro gostaríamos de ter estudado a literatura brasileira?” (RONCARI: 2002, p. 13), não se furta de harmonizar mais uma vez a nação e o país, apostando agora no que chama “ponto de confluência fecundo entre o estudo literário e a reflexão sobre o Brasil.” (RONCARI: 2002, p. 15). O historiador, como os anteriores, também reforça a coerência de seu estudo a partir do denominador comum “nação”, que liga os livros e homens estudados independente de suas particularidades.

Os três historiadores citados mostram a longevidade de um método oitocentista, adaptando-o à noção de “sistema literário” e maquiando-o ao gosto dos novos tempos, no que ele tem de funcional para superar a hercúlea tarefa de contar nossa história literária. Mais do que isso, são exemplares do fato de que estudos assim orientados podem ainda transcender suas limitações e erigir trabalhos relevantes de literatura. Roncari, Castello e Stegagno-Picchio produzem textos derivados do modelo proposto em Antonio Candido e seguem *uma* de suas mais frutíferas possibilidades: pensar a literatura em relação íntima com a nação que a produz.

Outro ponto que merece ser esclarecido percebe que o conceito de nação em Candido decorre essencialmente da dialética local-universal descrita por ele. Esta primeiramente demonstra como o nacionalismo é relativizado em seu modelo, já que dilui a autoridade da nação no binômio exposto. Há um revezamento entre duas ênfases distintas que comove sua análise e tenta sincronizar o Brasil com as tendências estético-temáticas da Europa, mas que, apesar disso, não se furta de individualizá-lo em comparação com elas. Este modelo esquemático sustenta-se na constatação de que, no mínimo até o modernismo, estamos sempre “a reboque” (outra expressão de Candido) das conquistas formais estrangeiras. É aqui que se cria um ressentimento que em alguns momentos erigiu um cânone nacional para europeu ver.¹⁰⁷ Os métodos da teoria da

¹⁰⁷ Atualmente, Franco Moretti, no seu ensaio “Conjeturas sobre a literatura mundial”, demonstra que o romance moderno explicita este fenômeno, ao considerá-lo “*sempre* como uma conciliação entre forma

literatura comparada e a noção de estilos de época, que se associam sem traumas com o modelo de “sistema literário”, colaboram para esta situação. Nossos melhores textos são aqueles que mais plenamente incorporam as conquistas formais dos estilos europeus e, para compensar, emprestam conteúdos de caráter local – os temas. Um dos grandes problemas da proposta de Candido é justamente identificar a análise formal (estética) com a análise dos temas (CANDIDO: 2007, p. 18). Ora, os tais temas são justamente a faceta mais representável da realidade na literatura, ou seja, a maneira mais direta de se perceber a incorporação de dados empíricos, extraliterários, no discurso artístico. Por isso, torna-se mais fácil manter as análises no ciclo da referência e ignorar o formalismo estrito da literatura, que na teoria do Ocidente tem a base russa como pioneiro principal.¹⁰⁸ É por isso que, ao seguir-se o modelo geral de Candido sem criticidade, pode-se facilmente incorrer em limitações canhestras como relacionar de forma determinista literatura e espaço nacional.

Antes de me posicionar frente às escolhas de Luís Bueno em *Uma história do romance de 30*, digo de antemão que uma imagem do Brasil pode ser desperta de todo tipo de história literária, mesmo a mais intrinsecamente orientada. Assim, a leitura de *Uma história do romance de 30* pode sim oferecer uma imagem do país e através dela podemos identificar elementos diretamente relacionados com um conceito de nação que se possa estabelecer. Alguns autores inclusive fazem questão de descrever suas obras como representações do Brasil, o que Luís Bueno nota, logo no início de seu texto, em *O país do carnaval* (BUENO: 2006, p. 34), título já bastante sugestivo de Jorge Amado. O mesmo acontece em autores ditos introspectivos como Cornélio Penna, cuja obra, segundo Bueno, também “trata especificamente do Brasil” (BUENO: 2006, p.548).

No mesmo caminho, a própria configuração do outro pelo romance de 30 põe em ênfase a cara de um Brasil novo, sedento por ser descrito pelos nossos autores.¹⁰⁹ A

estrangeira e matérias locais.” (MORETTI: 2000, p. 177). Além disso, Leyla Perrone-Moisés, em certos ensaios do seu livro *Vira e mexe nacionalismo*, explica que mesmo após a autonomia literária, a dependência econômica ainda exige a assunção do “outro”, que, dessa forma, nos habita e constitui parte de nossa identidade.

¹⁰⁸ A idéia formalista, derivada da vanguarda, do símbolo transracional (não-tematizado) estaria fora das preocupações gerais de Candido, por exemplo. Entretanto, o autor atenua sua posição ao esclarecer, na parte 5 de sua introdução intitulada “Os elementos de compreensão”, que os elementos articulados literariamente valem, pois “*inventam* uma vida nova” (CANDIDO: 2007, p. 36) Afirmação que enfatizaria a faceta auto-referencial que a literatura pode assumir. Mais um exemplo da relativização feita por Candido a partir das próprias constatações.

¹⁰⁹ Alguns textos historiográficos – mesmo aqueles muito próximos à década de 30- contribuem para a relação nação-literatura quando descrevem a prosa do decênio. Além disso, interpretam o período como um tipo já amadurecido de nacionalismo. Este é o caso de autores como Bezerra de Freitas que, em *História da literatura brasileira* (1939), já alegava: “No romance predomina o mais típico nacionalismo,

alteridade participa de um mapeamento algo semelhante ao encontro com o exótico empreendido pelos nossos primeiros viajantes. Basta notar o conflito de alguns intelectuais, com ênfase em Graciliano Ramos, para tentar apreender aquela estranha gente de classes menos favorecidas, por vezes bestializadas em seus modos. Além disso, não se pode negar que categorias taxonômicas como “Antes da dúvida”, “Depois da dúvida”, têm explícita relação com a complexa situação política que assolava o país no início do terceiro decênio, o que permite que se projete a imagem da nação no horizonte exegético-analítico-metodológico.

Entretanto, Bueno não parte delas como base para seu estudo, mas das obras. A dúvida não é apenas política, importa como escolha estética que faz a diferença nos experimentos de Jorge Amado, por exemplo. Além disso, um livro não adquire qualidade por enfrentar os problemas ou escamoteá-los em sua construção. O que Luís Bueno faz é partir da polarização política para defender um estudo democrático de autores que se situaram em ambos os pólos, assim como daqueles que tentaram não participar diretamente do turbilhão político-ideológico. Por isso, *Uma história do romance de 30* mais uma vez busca a síntese, valorizando a dimensão ideológica devido à sua intromissão no artefato formal (novamente muito próximo de Candido). A relação com toda obra é claramente oblíqua e uma imagem que se pode extrair da pátria através dela surge de maneira refratada. Tendo isso em vista, Luís Bueno impede que a nação seja coordenadora de seu empreendimento.

Isso fica mais claro a partir da discussão inicial sobre a polarização dos escritores, o que nos faz lembrar que, em um livro tão repleto de intenções, uma das iniciais tenta questionar “o quanto a assumida divisão em dois grupos tem ajudado ou atrapalhado a compreensão do impacto do romance de 30 sobre a história da literatura brasileira” (BUENO: 2006, p. 37). Bueno percebe que o cacoete nacionalista naturalmente privilegiaria uma vertente em detrimento da outra, denominada “intimista” o que deixaria “deslocadas” (BUENO: 2006, p. 38) obras como *Os ratos*, de Dyonélio Machado, e *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos. Obras que, como já vimos, são fundamentais para a leitura do romance de 30, segundo o historiador. De forma corajosa, Bueno exorta a fuga do “assunto” (BUENO: 2006, p. 39) como eixo crítico legitimador, enterrando assim o cadáver do nacionalismo de uma vez por todas. Antes

e assim as figuras e personagens que antes entravam na urdidura das novelas ou na trama dos romances como simples ponto de referência no tempo e espaço, já agora se revestem de valor social e ético” (FREITAS: 1939, p. 323).

dos temas, pense-se nas formas. É isso o que o historiador parece buscar em alguns momentos. Afinal, deve-se

[...] verificar se a constituição das próprias obras justifica a repetição de ‘conceitos divulgados’, para repetir a expressão usada por Gilberto Mendonça Telles, e, sobretudo, o de ter como fonte principal e primeira as obras literárias, para, a partir delas, traçar generalizações que as agrupem, e nunca o contrário. (BUENO: 2006, p. 40/41)

O ataque ao resumo da literatura a partir de seus eixos temáticos se materializa por intermédio de outra reformulação que Bueno empreende sobre o período. Trata-se da crítica à erupção dos “ciclos” literários na década de 30, ou melhor, da tentativa de buscar através de um grupo de romances de um mesmo autor um “grande painel social” (BUENO: 2006, p. 41). Bueno começa negando que tenha havido esse tipo de projeto, partindo da natureza de sua publicação, já que “Com exceção da *tragédia burguesa*, nenhum deles nasceu como romance cíclico” (BUENO: 2006, p. 41). Sugere ainda que a denominação coletiva dos romances possa ter características de natureza essencialmente editorial e não criativa. Dessa forma, atenua a idéia forçada de que haveria, por parte de todos os escritores, a tentativa de abarcar a sociedade como um todo, romance após romance, no que seria a construção prosaística da nação. Além disso, demonstra que os ciclos não se associam apenas aos escritores “realistas”. Pelo contrário, escritores “intimistas”, como Lúcio Cardoso, também anunciam projetos cíclicos - no caso deste, nunca terminado.

5.3. Um novo nacionalismo literário: mapas

Esta tentativa de erradicar da literatura um determinismo reducionista que pode orientar as relações entre o literário e o espaço de sua publicação, não manifesta a impossibilidade de trabalhar-se nesta perspectiva. Muito pelo contrário. Abre-se aqui um parêntese para mostrar o que um dos principais críticos literários da atualidade, Franco Moretti, em seu “Atlas do romance europeu: 1800- 1900), pensa ser uma alternativa de reformulação para a história da literatura. Para resolver “o único problema real da história literária” (MORETTI: 2003, p.15), o autor a organiza a partir de “mapas literários”. A intenção do crítico busca situar um fenômeno literário na sua geografia, como o começo da análise. Analisar os espaços reais por onde transitam os personagens é o primeiro esforço. Empreendimento amplo que pode estabelecer ligações entre os sentimentos íntimos e a distância espacial (como é o caso de Jane

Austen); entender como o espaço – neste caso, a fronteira – permitiu o surgimento do gênero romance histórico na Europa; ou mesmo explicar o porquê dos mistérios e crimes desvendados por Sherlock Holmes passarem nos pontos mais abastados do mapa britânico e não nas regiões mais pobres e violentas. Assim, cria-se a possibilidade de entender como a nação e suas especificidades geográficas podem alterar, invalidar ou criar novas formas literárias. Fim do parênteses.

Para encerrar minha reflexão, resta ressaltar que, quanto ao diálogo com a tradição historiográfica literária brasileira, Luís Bueno demonstra uma evolução natural da idéia de sistema. Esta reside na superação da dialética local-universal, e dos modelos da Teoria da Literatura Comparada. Em *Uma história do romance de 30*, o que importa são as repercussões internas do sistema literário. Não há ressentimento com as formas européias. Autossuficiente, nosso sistema literário sustenta histórias da literatura autorreferenciais, isto é, que partem da imanência e estabelecem a repercussão interna como ponto de chegada. Uma solução contemporânea para os pressupostos em *Formação da literatura brasileira*. Solução que, pelo que sabemos, deve ter agradado ao mestre.¹¹⁰

5.4 Biografia e citação

Antes de encerrarmos, são dignas de nota outras inovações de Luís Bueno na maneira como ele organiza sua história da literatura. Elas permitem que entendamos de forma mais concreta os preceitos conceituais que o autor não revela por si só. Sabe-se que ele parte do enfrentamento dos textos antes de qualquer outra disposição investigativa, sejam eles bons (que não fazem feio num recorte sincrônico), ou não. Essa escolha mostra uma transgressão exercida pelo historiador e que se relaciona com duas questões centrais em nossa história da literatura, para as quais Bueno, mais uma vez, aponta uma solução metodológica válida para a atualidade. Primeiramente, refiro-me ao biografismo atinente à grande parte de nossa história da literatura, questão ainda pouco discutida com a devida importância. Os modelos historiográfico-literários predecessores de *Uma história do romance de 30* não economizam na descrição de autores e na introdução de seus percursos pessoais ao longo da narrativa, aspecto que cria um sério problema. Refiro-me ao uso da biografia, assim como pode ocorrer com o nacional,

¹¹⁰ Como vimos na introdução, *Uma história do romance de 30* já foi indicada por Candido como livro de consulta essencial.

como critério de qualidade e importância para os textos eleitos. O que ocorre é que subjaz nas histórias da literatura brasileira a idéia de que um autor importante deva ser seguido por uma base mínima de conhecimento biográfico. Postura que pode ser resumida na seguinte relação:

Trata da vida do autor → autor bom/significativo

Não trata da vida do autor → autor ruim/insignificante

Acontece que essa simples fórmula esconde muito da personalidade da maior parte de nossas histórias literárias. Ainda temos algo da noção romântica do gênio artístico, do biografismo oitocentista¹¹¹. Mesmo que de forma atenuada, a confecção de nossa historiografia literária sustenta o credo do ser extraordinário na fonte da obra incomum. Os resquícios do método biográfico parecem exigir a criação de uma *persona* artística que justifique o talento do escritor, ou seja, é preciso a figuração do homem para que, após conhecermos algo da gênese, possamos nos sentir mais à vontade com o resultado de seu trabalho.

Seguindo o raciocínio desse tipo de estratégia compositiva, nos parece claro um traço característico de nossa cultura que parece balizar profundamente nossa historiografia literária. O traço em questão foi brilhantemente referido por Sérgio Buarque de Holanda no seu *Raízes do Brasil*, que o denominou “pessoalismo” (vinculado certamente ao comportamento do célebre “homem cordial”). Sabe-se que essa categoria, utilizada para explicar muito de nossa (des)organização social compreende, em síntese, a conduta de estreitar laços em todos os níveis da sociedade, que envolve, nas suas manifestações mais extremas, lidar com o público como se privado fosse (o nepotismo de nossos governantes o comprova). Acontece que a história da literatura brasileira parece vítima da necessidade de intimidade com os autores. Assim, nossa historiografia literária utiliza um critério determinista de relacionamento entre sujeito e obra (às vezes ameno, mas sempre presente) para conceder ou não privilégios a determinados membros de nossa literatura. Isso, aliado à exposição gráfica de seus textos, apresenta seres que são ilustres conterrâneos, por muitos admirados, e

¹¹¹ Para uma eficiente síntese do assunto ver: SOUZA: 1987, p. 62 – 85.

agora mais uma vez canonizados, ou ainda permite a comodidade de tratarmos apenas daqueles antigos conhecidos nossos, de outros carnavais.¹¹²

Se tais estratégias podem ser percebidas também na crítica literária, é na história da literatura que elas se tornam perigosas se usadas de forma leviana. Ora, para uma história literária é imprescindível a técnica narrativa do *Mise en Abyme*, isto é, a narrativa das histórias dos romances e dos seus autores dentro da narrativa maior acerca do percurso da literatura. Assim, é natural que a diegese focalize determinados personagens e esqueça os objetos estéticos no intuito de usufruir as facilidades que isso acarreta para a formulação de sua trama. Como consequência, a hermenêutica do texto ascende ao imaginário social indissociável das figuras que as produziram e não é pouco comum nos cursos de Letras alunos que, inseguros acerca dos textos estudados, se escondem atrás dos retratos dos autores extraídos dos manuais literários ou da *internet*. Assim, cristaliza-se como contexto das obras não apenas os eixos temáticos circunstanciais (como os vários nacionalismos), mas também os sujeitos detentores da *práxis* artística, os poetas, romancistas, contistas e dramaturgos. Mais do que isso, o estudante que aprende com esse tipo de história da literatura acostuma-se à quantidade de texto maior dada a certas figuras, logo internalizando certos nomes como mais importantes que outros, sem em nenhum momento ter contato com os seus textos.

Outra estratégia comum da história da literatura brasileira, que aqui se relaciona com a anterior, refere-se às características de suas citações. A história da literatura brasileira, em grande parte, tem como convenção citar apenas obras formalmente melhor resolvidas (que, por convenção, se igualam às obras canônicas). Isto acarreta uma série de problemas e incoerências. O primeiro produz a ilusão do sistema infalível. Aquele que aprende por estas histórias da literatura é levado a pensar que somente as grandes obras e os grandes homens impulsionam o sistema literário para frente. Aqui reside um segundo problema, uma incoerência com o conceito de Antonio Candido, já que as obras “piores” são importantes no mínimo por serem um momento influente na formação das “melhores”. Se formos pensar o conceito de “sistema literário” atualmente, a estratégia de habituar os leitores apenas com a textualização das obras consideradas acima da média é desastrosa. Isso porque a tríade grupo de escritores

¹¹² Fundamental aqui considerar o trecho de Moretti: “Se [...] o mecanismo de base constitui-se a partir da convergência, a mudança será freqüente, rápida, mais controlável, mais humana, se quisermos.” Característica que demonstra que a noção de sistema e de períodos (noções convergentes por natureza) também assegura uma certa docilidade, apazigua os ânimos rebeldes do objeto e em comunhão aproxima o texto dos homens. (MORETTI: 2008, p. 131)

– mecanismo transmissor – grupo de receptores, constante em *Formação da literatura brasileira*, só se sustenta a partir das obras medianas nos dias de hoje. São os *best-sellers* e a literatura de massa em geral que sustentam as editoras e um público razoavelmente familiarizado com os livros. Entre os autores que investiram em um conceito diferenciado de literatura, Affonso Romano de Sant`Anna, no ensaio “Por um novo conceito de literatura brasileira”, presente no livro de mesmo nome, propõe novos caminhos que, em certos aspectos, revelam uma forte crítica a estas acomodações e condizem com o empreendimento de Luís Bueno. Resumindo suas principais reflexões, o autor esclarece as mudanças necessárias no paradigma analisado:

Completa-se assim um quadro de reformulações. Em primeiro lugar, levar ao extremo a falência do ‘belo’ e das ‘belas-letras’, provocando o estudo das obras exiladas em categorias até então desprezível sob o rótulo de literatura de massa. Em segundo lugar, uma alteração no conceito de história, procurando-se antes a historicidade e produzindo os mais variados modelos que possibilitem o estudo da literatura prisioneira dos modelos de racionalização trazidos pelo formalismo e Estruturalismo. (SANT`ANNA: 1997, p.32)

A ideia de estudar textos formalmente menos bem construídos que seus pares é central na proposta. Como Bueno, Sant`Anna partilha o caráter revisionista e o teor analítico frente ao texto literário. Extrair valores de todo o sistema para melhor entendê-lo. Compreender seus itens falhados para melhor apreender seus êxitos são algumas das preocupações que percorrem *Uma história do romance de 30*.

Podemos relacionar estes preceitos metodológicos também ao já citado livro de Franco Moretti, *Atlas do romance europeu*. Num de seus “Interlúdios teóricos”, o autor postula: “O que há de errado é a crença implícita de que a literatura passa de um livro canônico para o seguinte, numa espécie de fio contínuo. Mas a literatura moderna segue um caminho mais oblíquo e descontínuo [...]” (MORETTI: 2003, p. 158). A partir disso conclui que

[...] em vez de redimir a literatura de seus traços prosaicos, deveríamos reconhecê-los e compreender o que significam. Assim como a maior parte da ciência é ciência ‘normal’- que ‘não visa novidades e, quando bem-sucedida, não as encontra’ – também *a maior parte da literatura é literatura normal* [...] (MORETTI: 2003, p. 160)

Bueno e Moretti são conscientes de que a literatura é um terreno plano. Os castelos erigidos sobre si lhe integram, mas não podem lhe explicar.

Dessa forma, quanto aos temas aqui tratados, Luís Bueno investe na contracorrente. Seu projeto, como ele explicita logo no início do texto, se parte da leitura de obras, centra nos conteúdos retirados delas a atenção narrativa. Acompanhamos o percurso das publicações e os percursos das personagens, mas raramente entramos em contato direto com o percurso dos autores. Quando isso acontece, tem-se a intenção de completar-se o quadro do tempo, geralmente para melhor explicitar a natureza da recepção dos textos. O historiador nunca tenta admitir uma obra a partir do percurso do autor, muito menos qualificá-la através de suas condições de produção.

Mas é no referente ao segundo tópico que *Uma história do romance de 30* se mostra mais lúcida. Luís Bueno exhibe no interior de seu texto tanto trechos de prosa bem sucedida como de literatura “falhada”, ciente de que ambas importam na construção do gênero analisado. A alienação do capítulo “Quatro autores” decorre também disto. Cornélio Penna, Cyro dos Anjos, Dyonélio Machado e Graciliano Ramos são casos à parte do período estudado. Uma visão potencializada das principais questões da época¹¹³ e a síntese formal das principais conquistas estéticas passadas para as gerações posteriores. Nenhum deles pode ser encarado como convenção da década. Seus textos não constituem maioria, suas soluções não são as habituais. Com sensatez, Bueno os destaca dos demais, ciente de sua produção anômala. Isso só é possível pela disposição, oposta à de Merquior, de tentar ler o máximo de textos encontrados, postura que dois anos depois Bueno notaria também explicitamente em um texto de Candido (ainda que não na *Formação da literatura brasileira*), citando-o no ensaio “Antonio Candido leitor de Graciliano Ramos”. Aqui, Bueno conclui que “Para o crítico, portanto, o fundamental é o corpo a corpo com o texto, que precede, informa, e no limite, determina o método de abordagem” (BUENO: 2008, p. 72).¹¹⁴ Candido e Bueno concordam que se deve “partir do texto para a teoria” (BUENO: 2008, p. 73). Mestre e discípulo reunidos na tentativa de privilegiar o objeto de seu estudo.

Assim concludo a apresentação das principais inovações propostas por Luís Bueno, tentando extrair delas um conceito renovado de literatura para a apreensão de

¹¹³ Falando com Hans Robert Jauss, seriam aqueles que melhor formularam respostas para as perguntas de seu tempo.

¹¹⁴ *Revista Letras*, Curitiba, n.74, jan-abr. 2008, p.71-85.

sua história. Em *Uma história do romance de 30*, ocorre a retomada do conceito metodológico de “sistema literário”, subtraindo certos componentes que comumente se associam a ele, como a convenção do nacional como eixo. Além disso, remodela certos conteúdos presentes na concepção original de Candido, como a relação com a teoria da literatura comparada que estabelece relações com sistemas literários estrangeiros, a partir de agora considerados extra-sistêmicos. Por fim, Luís Bueno renega algumas estratégias comuns em muitos projetos semelhantes ao seu, como o uso do biografismo para legitimar e validar certas obras e o contraditório costume de citarem-se apenas as obras superiormente exemplares da estética e do espírito do tempo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acabo de empreender um trabalho analítico de história da literatura. E suas consequências já começam a pesar. E uma revisão já se impõe que seja feita. Inevitavelmente percebo uma série de imperfeições, incorreções, questões a serem relativizadas e informações que poderiam ser adicionadas. A despeito dos inúmeros cortes temáticos e teóricos que foram previamente feitos, e do abandono de várias idéias gerais e específicas a serem exploradas, prevejo já certas críticas a conteúdos que podem ter sido supérfluos e elementos que certamente deixaram lacunas. Enfim... Olho para trás dividido entre ser meu algoz e meu redentor. Opto por ser ambos.

Talvez o principal defeito deste trabalho, além da imaturidade intelectual em muitas passagens, seja sua heterogeneidade. Uma história da literatura do porte de *Uma história do romance de 30* estabelece uma relação polivalente com o texto literário. Como vimos, a partir das idéias de Antonio Candido, Luís Bueno permite que se entreveja o estatuto contraditório de seu objeto, mas sem que isso se converta em incoerência metodológico-conceitual. Da mesma forma, tentei assumir as diversas faces de seu trabalho, desbravando a complexidade de sua formatação a partir das mais diversas referências teóricas, de modo a respeitar sua multiplicidade. O uso conjunto de autores como Roland Barthes, Hans Robert Jauss, Franco Moretti, Walter Benjamin e Tynianov - para citar aleatoriamente os que me vêm em mente agora - segue esta premissa. Todos estes teóricos formam parâmetros fundamentais para iluminar algum aspecto do projeto analisado. Todos são funcionais para esclarecer os dois pólos constantemente revezados pela reflexão de Luís Bueno. História e estética, evolução e estrutura, contextualismo e formalismo. Elementos igualmente constituintes do dado literário e que se apresentam articulados num amálgama impossível de ser desfeito. Por isso, para entendê-lo foi necessário saber aproveitar o que cada autor consultado tinha de funcional.

O trabalho foi seletivo. Escolhi aquilo que me servia no momento apropriado, ou seja, quando necessário para elucidar minhas constatações. Não me interessou o Tynianov estritamente formalista (que, diga-se de passagem, é difícil de ser encontrado), mas o Tynianov lúcido e passível de relativização. Não me interessou o

Roland Barthes essencialmente estruturalista (e onde achá-lo?), mas o intelectual provocativo e instigante que em algumas passagens serve para que reformulemos tudo aquilo que considerávamos certo. Enfim, pouco me serviria o Jauss utópico, criador de um super - leitor difícil de ser encontrado - principalmente nos dias atuais -, mas aquele que através de inúmeras proposições ilumina elementos extremamente importantes para a concepção moderna da diacronia literária. Além disso, como tentei mostrar no último capítulo, todas estas teorias estrangeiras são apreendidas por esforços internos, como o de “sistema literário”, de Antonio Candido, um dos modelos de maior vigor em nossa história literária e que, aqui, aparece reformulado. Isto permitiu que eu percebesse também a erupção de certos preceitos de autores como Afrânio Coutinho e Haroldo de Campos. Estes são comumente postos no pólo metodológico oposto ao de Candido, quando, na verdade, são inúmeras as ligações que podem ser estabelecidas entre eles, principalmente ao pensarmos projetos atuais de história da literatura.

Esta seja talvez a ideia-matriz, e por isso mesmo aparentemente tão simples, de minha dissertação: Luís Bueno recupera e alarga o mais célebre modelo de nossa história da literatura, o de “sistema literário”, de Antonio Candido. Todo meu esforço conflui para esta afirmativa. Vejamos antes minhas principais asserções. Entretanto, não as farei na ordem apresentada. Começarei pelo terceiro capítulo, o mais extenso, e na minha opinião, o mais bem resolvido de todos, apresentando a configuração do cânone em Bueno. Duas preocupações gerais me detiveram: mostrar como a crítica literária é faceta essencial da história da literatura, e, partindo daí, entender as inclusões e ausências da extensa seleção de Bueno. Para a primeira empreitada, tracei um panorama dos principais textos da teoria da história da literatura que me instigaram a refletir acerca do conflito história/estética. Imagino que fui bem sucedido em defender que postular sentidos para as obras é item inalienável da própria existência da literatura, principalmente quando diacronicamente apresentada. Sendo assim, valorar é a primeira etapa da organização. Comentar, portanto, é compreender e explicar, isto é, configura o início do modelo historiográfico-literário. Por isso, é importante que Bueno rastreie a recepção feita anteriormente acerca das obras para atacar na raiz os valores legitimados que deseja corrigir.

A segunda intenção, e mais trabalhosa, buscou exemplos pontuais, visto que considerar o mesmo *corpus* de Bueno seria além, de enfadonho, sem objetivo aparente. Contudo, a primeira grande novidade do livro está nos inúmeros autores desconhecidos apresentados como fundamentais para a consecução da literatura do período. Acho que

nesse ponto também tudo que devia ser dito já o foi. Gostaria apenas de mencionar um arrependimento. Durante a confecção do capítulo pretendia, a partir de um único romance, avaliar de uma só vez as principais contribuições e a metodologia crítica de Bueno. O texto eleito por mim para isso foi *Os corumbas* (1933), de Amando Fontes, que apesar de não ser desconhecido, em *Uma história do romance de 30* adquire uma importância que poucas vezes lhe é dada. Qual foi minha surpresa quando, como num mecanismo freudiano de defesa, ao ler a versão final – em que havia abandonado a ideia original-, deparei-me com a quase total ausência do romance antes escolhido. Confesso que em termos analíticos a perda foi quase nula, mas não poderia deixar de referir este texto injustamente deixado de fora de um capítulo tão verborrágico.

Seguindo agora a ordem apresentada, no primeiro capítulo achei necessário revisitar o tópico escolhido por Luís Bueno, principalmente devido à ausência de discussão crítica acerca da taxonomia utilizada.¹¹⁵ Fiz isso, parcialmente inclinado pela nova relação estabelecida entre o primeiro modernismo, da década anterior, e o modernismo do terceiro decênio. Nesse sentido, a genealogia do romance de 30 em nossa história literária permitiu uma série de conclusões no mínimo instigantes. E fique aqui em aberto o termo “genealogia”, que será importante a seguir. A primeira de minhas conclusões mostrou que o resgate empreendido por Luís Bueno dos autores tidos como introspectivos não é tão inovador quanto supunha. Entretanto, de todas as constatações que foram feitas, sem dúvida a principal delas refere-se ao uso do conceito de evolução, inclusive a partir de imagens que remetem diretamente ao léxico biológico. Um organismo vivo e amadurecido é o que Bueno tem antes de si. É esse organismo que será por ele analisado. A ideia de maturação exposta pressupõe uma série de questões.

A primeira é aquela que percebe a literatura brasileira como um todo orgânico. Um conceito de produção unificada e inseparável. Aquilo que não deu certo são os órgãos inúteis que não mais são necessários e nas fases posteriores serão certamente esquecidos. Maturar significa coerência, ter um passado comum por trás de si e um futuro à espera logo à frente. Adapta-se tudo o que pode servir, atrofia-se aquilo que não é mais funcional. Assim, tais fundamentos relacionam-se sem maiores problemas com a noção de sistema literário e até mesmo com a ideia de formação, visto que há um

¹¹⁵ A manutenção do nome “romance de 30” pode ter sido imposta pela sua funcionalidade editorial, já que o termo é bem conhecido dos estudiosos da literatura brasileira. Isso é reforçado quando se nota que a tese de doutorado de Luís Bueno, que resultou no livro, não traz este título, chamando-se *Uma história do romance brasileiro de 30*, em que o autor parece tentar romper com o antigo rótulo.

primeiro momento de incipientes possibilidades, transformando-se e crescendo em complexidade com o passar do tempo. Luís Bueno revê e aproveita dialeticamente todos estes pressupostos, como ficou dito.

Além disso, tentou-se mostrar como em *Uma história do romance de 30* o fenômeno “romance de 30” adquire, de uma vez por todas, características genéricas. Isso significa dizer que, naquele momento estético-histórico do sistema literário brasileiro, muita coisa poderia ter sido feita como literatura/através da literatura, mas só um grupo – ainda que heterogêneo - vingou enquanto resposta artística contundente. É ele quem promove a síntese retórica e permite que o extraliterário (política, ideologia, biografia, etc...) penetre no romance por meio de mecanismos semióticos (como a dúvida que deforma as soluções artísticas antes tentadas). Outros construtos retóricos relacionados ao gênero são, por exemplo, a maturidade do sistema inferida pela tradição e a alteridade descrita já em Bueno, e representada em figuras como a mulher e o proletário.

É Franco Moretti quem assegura a importância deste tipo de estratégia metodológica para a história literária, em seu ensaio “A alma e a harpia”, presente no livro *Signos e estilos da modernidade*. Para o autor italiano, os gêneros se constituem justamente a partir de sua capacidade de mesclar o retórico e o histórico. Isto é, o grupo de obras que consegue conjugar a adequação da forma com a sociedade que a envolve (apropriando-se e explorando seus mecanismos discursivos), sobrevive à depuração realizada pela troca de gerações. Mas não são exclusivamente nessas obras que estão os mecanismos da tradição. Pelo contrário, ao considerar-se o tempo estudado, todos aqueles projetos que foram mal-sucedidos numa abordagem diacrônica apontam para as possibilidades em aberto, que na sua maioria representam a monotonia do período. Longos períodos de monotonia: assim é a literatura. O esforço para se constituir enquanto emblema está espalhado por todo o sistema. Na realidade o esforço é o sistema. Como defende Franco Moretti:

[...] a história literária deve visar uma periodização sincrônica que não seja mais ‘resumida’ em formas individuais, mas sim determinada por cada período por meio de um tipo de paralelogramo de forças retóricas, com sua dominante, seus desequilíbrios, seus conflitos e sua divisão de tarefas” (MORETTI: 2007, p. 40).

Assim, o autor abriu o caminho para a breve associação feita entre certas concepções da nova história, centralizada nos pioneiros franceses, e a história de

gênero, uma vez que: “A ideia de gêneros introduz na história literária a dimensão que a escola dos Annales chamou de *longue durée* e sustenta a hipótese de que ‘a arte é, sem dúvida, mais propensa a estados de civilização do que de momentos de ruptura violenta” (MORETTI: 2007, p. 40). Por trás destas escolhas está implícita a crítica ao domínio da história evemencial, já que textos como *O gororoba* (1931), de Lauro Palhano, *Navios iluminados* (1937), de Ranulpho Prata e *Parque industrial* (1933), de Patrícia Galvão, não são considerados apenas acontecimentos provocadores de mudanças, mas também, e principalmente, momentos de estaticidade sistêmica. Assim, sua análise é tão ou mais importante para a história da literatura, num esforço de mostrar que o gênero é muito mais do que apenas o pano de fundo da obra-prima.

Além disso, sinaliza para aquilo que também já esboçara Moretti no mesmo ensaio aqui já citado: “Para quem quiser manter a dupla convenção/inação e dar à última todo o peso histórico e formal que merece, é ainda mais importante perceber que o termo do par ainda não se tornou um ‘objeto de conhecimento’ propriamente dito da crítica literária” (MORETTI: 2007, p. 28). É por isso também que são tão importantes os elos perdidos e os decanos da espécie, pois orientam as escassas e lentas mudanças de tendências. Obras como a de Henry Fielding, por exemplo, que no século XVII consegue articular todos os principais mecanismos literários que serão herdados pelos escritores oitocentistas são fundamentais para se entender como o sistema seleciona suas formas. Entretanto, surge o problema de um tipo de modelo que prega a “sobrevivência do mais apto”, e que por isso mesmo nega a hermenêutica em prol da descrição do “acontecido”, e da catalogação dos membros entre aptos e não aptos. Bom, acontece que literatura não é fauna e flora. O seu organismo prescinde do aspecto comunicativo para existir. É a partir da função das obras na sociedade, articulada num primeiro momento dentro da instituição literária, que se distingue o que prevalece. É justamente esta função que parte da hermenêutica, ou seja, indivíduos que usam estes textos e que, para isso, precisam propor e legitimar sentidos.¹¹⁶ Franco Moretti, também o percebe e usa este argumento para defender-se dos modelos que assumem passivamente a polissemia da obra literária ou que vêm nela a invalidade do trabalho interpretativo. Nesse sentido, o autor resume:

¹¹⁶ Todorov no seu novíssimo *A literatura em perigo* compreende: “[...] de fato, o consenso público é o único meio de legitimar a passagem entre digamos, ‘gosto dessa obra’ e ‘essa obra diz a verdade’” (TODOROV: 2009).

Afinal, a questão não é se o uso literário da linguagem é especialmente polissêmico ou não. Ele é polissêmico. Mas de forma alguma isso torna impossível realizar análises unívocas e potencialmente completas e, portanto, refutáveis, só faz com que essas análises acabem abordando o texto não como se este fosse uma fonte de luz que se irradia em várias direções ou um campo de força em equilíbrio relativamente estável. Esses objetos são mais complexos que uma simples seta, mas uma análise empírica e comprovável deles é inteiramente possível, contanto que se busque analisa-los e descreve-los como estruturas. (MORETTI: 2007, p. 36).

Perceber a literatura enquanto evolução revela que muitas – e aleatórias - são as tentativas de passar para a posteridade. Mas somente pouquíssimos são os que conseguem, por isso, pensar um período a partir da meia dúzia de autores referenciados pelos demais escritores das gerações seguintes é pensar este período pela autocracia do presente. É não pensar o período. Um momento sincrônico da história da literatura importa mais pelas dezenas de escritores que em nada contribuíram para a posteridade, mas que na sua caótica e desesperada tentativa de prevalecer iluminam seus pares bem sucedidos e permitem que reconstruamos a verdadeira face da época por intermédio da pesquisa. Além disso, a ideia de evolução também pressupõe adaptação em vista do que é externo. Transforma-se o exterior em propulsão interior e é possível analisar seus efeitos partindo da literatura. Aqui, a noção de “figuração” pode ser fundamental, como foi visto e é retomado a partir de agora.

Afinal, já no segundo capítulo preocupe-me em estabelecer certos parâmetros para o uso da teoria da história da literatura. Comecei por descrever, sem me importar com a exegese, as principais características de *Uma história do romance de 30*. A divisão proposta por Luís Bueno e a unidade temática pretendida pareceu frutífera se analisada a partir das teorias da história da literatura enquanto seu caráter narrativo, visto que o projeto adquire significado por intermédio da elaboração de uma história. A análise do estilo abriu a investigação, que continuaria até o último capítulo, dos componentes principais do meu objeto. Perceber, por exemplo, que o texto de Bueno possui um protagonista claro, um sujeito lógico com características razoavelmente estáveis é a contraparte narrativa da limitação genérica que me ocupou no primeiro capítulo. O herói de *Uma história do romance de 30* justificou trabalhos homogêneos desde seu nascimento. Seu percurso é legitimado pelos estudiosos que um dia se preocuparam com a década de 30.

Acompanhar um grupo de autores no tempo é narrar sua fábula. Para isso, os três momentos da narração são naturalmente necessários. A sua estruturação em arquétipos, como os de ascensão e queda, colaboram para tornar inteligíveis certas características do gênero como sua busca paulatina tanto de um público leitor, quanto da forma adequada para exprimir seus conteúdos. É importante considerar a criação de um enredo, pois somente a partir dele Luís Bueno poderá retomar a noção de sistema literário de Antonio Candido. Montar os episódios (paradigma) num todo organizado (sintagma) permite estabelecer a corrente de autores e leitores que se comunicam via “denominadores comuns”. Somente assim, pode-se falar em tradição, ainda que ela possa ser repensada em várias direções.

Desta forma, a escolha dos conteúdos envolve sua capacidade de disposição narrativa. O historiador imagina as posições mais compreensíveis, ordena a partir dos fins estabelecidos, a autorreferência ajuda a superar inconsistências conceituais e metodológicas. Assim, o recurso das composições analógicas, por exemplo, permite que discursivamente se simule a integração de elementos que podem se contradizer mutuamente. Associar Jorge Amado a Lúcio Cardoso (BUENO: 2006, p. 281) é investir na semelhança, atenuar as diferenças, é ser cômico, desmanchar conflitos que comprometam o entendimento.

O conhecimento vive em estado de crise perpétua. Isola-se *uma* série dentro da grande série insolúvel e tenta-se limitar seu sentido, administrando sua capacidade semântica. Mas a série apresenta duas dimensões indissociáveis. Progride com certa lógica interna, dispondo seus componentes numa linha, mas detém multiplicidade suficiente para que seus componentes internos se relacionem também de forma paralela, seccionada. Da mesma forma, pode ser percebida a partir da relação qualitativa de seus componentes (sempre definidas pelo historiador), mas também está disposta de forma quantitativa (sempre de acordo com o que o historiador consegue apreender e descobrir). Há uma oscilação em toda série que a história não deve desconsiderar entre amplitude estrutural (caoticidade paradigmática) e seleção narrativa (unidade sintagmática). São as técnicas narrativas que permitem que aquela coincida com esta em vários momentos.

Os tropos e as figuras também colaboram para isso. O que me faz lembrar um problema de meu segundo capítulo, referente ao pouco espaço dado a Hayden White. Sintoma de uma escrita apressada, cansada e que pouco desenvolve as idéias do autor e delega sua contribuição à parte final do capítulo. Não posso justificar, mas posso

explicar. Pretendia orientar as análises de White em conjunção com as de Auerbach, referidas no capítulo seguinte e que merecem atenção ao menos nestas considerações finais. Tento aqui unir duas das pontas mais soltas de minhas reflexões. A figuralidade de Auerbach parece alienada no decorrer de minha dissertação, em grande parte devido à minha negligência metodológica de não me ater mais às suas peculiaridades e aos ganhos que estão diretamente associados ao seu uso, preocupado que estava em estabelecer sua importância para a legitimação canônica de *Uma história do romance de 30*. Entretanto, só agora tenho esta visão mais panorâmica e não encerrarei meu texto sem a devida retificação.

Tento consertar tal lacuna, utilizando o que é proposto por Hayden White no ensaio “La historia literaria de Auerbach: causalidad *figural* e historicismo modernista”, constante no livro *Teorias de la historia literaria*. Nele, o teórico estadunidense destaca uma das características principais do estudo da *Mimese* do autor alemão, isto é, a consumação da realidade realisticamente representada como projeto da literatura ocidental. Esta ideia de consumação poderia substituir o *telos* clássico ou mesmo o apocalipse cristão na sua função de mostrar a continuidade da história. Tal método, chamado de causalidade figural, entende que “los eventos históricos pueden estar relacionados con otro, en el mismo sentido que una ‘figura’ esta relacionada con su ‘consumación’ en una novela o en un poema.” (WHITE: 2005, p. 304). A pertinência de se relacionarem livremente eventos dados no tempo possibilita o equilíbrio entre diacrônico e sincrônico, noções que não são abandonadas, mas que adquirem novas possibilidades de relação.

Aqui se pode encontrar uma metodologia mais democrática para as conexões (desconectadas teleologicamente) histórico-literárias. Afinal, “estas elecciones, tomadas en su totalidad, no sólo definen la naturaleza del Renacimiento del siglo XV, sino que retrospectivamente redefinen la naturaleza del anterior modelo cultural grecolatino, que se construye ahora como ‘figura’ que logra una (nueva) ‘consumación’ en una ‘filiación’ posterior.” (WHITE: 2005, p. 306). Assim, a reformulação não fere a factibilidade. Em verdade não altera em nada seu estatuto, mas alteram-se as possibilidades relacionais da apropriação retrospectiva, o que facilita o trabalho do historiador. O modelo figura-consumação seria, nada mais, nada menos, que o esquema diacrônico da literatura ocidental. Muito próximo do que alguns dos principais autores do início do século XX já predisseram, como Jorge Luis Borges e T. S. Eliot (este, como já demonstrou Paulo Eduardo Arantes, sempre esteve no horizonte de Antonio

Candido¹¹⁷). A cadeia é ininterrupta e favorece a explicação da história a partir de seus desdobramentos futuros, posição privilegiada nunca abandonada em *Uma história do romance de 30*. São os agentes do evento posterior que escolhem os eventos anteriores para fundamentar sua própria genealogia. Como Hayden White explica, baseado em Marx, a Revolução Francesa de 1848 não é causada de forma mecânica pela anterior, de 1789, mas está filiada a ela genealogicamente, pois seus agentes consideram a segunda como finalização da primeira. Erradicação da determinação mecanicista em favor da liberdade de relações, essa é a proposta do figuralismo. Entender as particularidades do período e manter o diálogo com nosso tempo, sem subverter sua situação particular, essa é a proposta de Bueno.

O que faltou no meu segundo capítulo foi a relação de todo este arcabouço teórico com a idéia de “sistema literário”, algo que só seria possível após a discussão feita em meu capítulo final. Não posso deixar de revelar que ao invés de ver um problema, percebo neste tópico uma preciosa solução. Já na formulação original de Antonio Candido há a mais básica idéia de consumação, como proposta por Auerbach: a percepção da obra como consumação da realidade que a circunda. Além disso, não são poucas as passagens em que a livre associação entre temas e técnicas colaboram com a construção do sistema literário integrado. Assim, a metamorfose ovidiana pode ser percebida na obra de Cláudio Manuel da Costa, o que remete e explica Cruz e Sousa (CANDIDO: 2007, p. 90). Da mesma forma, as líras de Gonzaga são refiguradas na obra de Casimiro de Abreu (CANDIDO: 2007, p. 127), ou mesmo, de maneira mais radical, certas figuras como o Tamoio, nome dado ao jornal de José Bonifácio, são utilizadas como ligação do Arcadismo e Romantismo, sempre partindo de certas recorrências, retomadas geração após geração.

Além disso, há em alguns momentos relações que interessam ao romance de 30, como a ligação entre o regionalismo de Franklin Távora e o de José Lins do Rego. Enfim, estas relações podem ser obtidas por um leitor mais cuidadoso interessado em encontrá-las. O que me interessa neste ponto é refletir acerca da possibilidade de se escolher um momento de nosso passado passível de nova explicação e a impossibilidade de avaliá-lo sem referências posteriores a ele. No caso de *Uma história do romance de*

¹¹⁷ Diz o teórico no ensaio “Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo”: “Tudo isso não obstante, é voz corrente entre os discípulos que a ideia de literatura como sistema em Antonio Candido está muito próxima da noção de tradição em T. S. Eliot, segundo a qual, como é sabido, não se pode apreciar devidamente o significado de um escritor a não ser por comparação e contraste, situando-o idealmente entre os autores mortos, de tal sorte que a ordem constituída pelos monumentos literários se modificaria toda vez que entrasse em cena uma obra verdadeiramente nova.” (ARANTES: 1997, p. 27).

30, isto fica mais forte a partir das figuras de Clarice e Guimarães, que no horizonte futuro do período esperam seus predecessores de braços abertos. Ambos são prefigurados e refiguram tudo que foi escrito antes de si. O mesmo ocorre com *Formação da literatura brasileira*, que tem a sombra de Machado de Assis justificando tudo aquilo que se passou anteriormente, sendo inclusive o autor que melhor representa a dialética local/universal que dinamiza o projeto de Antonio Candido.

Diga-se, de passagem, que o método de Auerbach já foi associado ao do historiador brasileiro por Paulo Eduardo Arantes, no ensaio “Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo”. Aqui se explicita que o método de abarcar a arte a partir de sua dimensão que estabelece a consumação da realidade em seu interior é basilar em ambos os autores (ARANTES: 1997, p. 40), já que Candido imprime em seu trabalho “A *figuração* paulatina de uma sociedade deprimida pela própria imagem” (ARANTES: 1997, p. 40). Bueno dialoga com ambos quando estabelece também certas figuras, como as já mencionadas (mulher, proletário) que introjetam realidades extraliterárias facilmente rastreáveis. Mais do que isso, permite que estas realidades adquiram complexidade de livro após livro – causalidade figural e sistema literário. Em *Uma história do romance de 30*, ter-se-ia também a *figuração* de uma sociedade multifacetada e que oscila entre dois climas distintos de inquietação, responsável pela reformulação dos procedimentos estilísticos dos autores – causalidade figural e sistema literário.

Nesse sentido, a questão da figuralidade permite estabelecer novos parâmetros para uma das grandes discussões acerca da história da literatura brasileira. E pretendo retomar o quarto e último capítulo, que tratou da tradição historiográfico-literária brasileira também a partir dela. A descrevi a partir de certos extremos como unidade/multiplicidade, coerência/incoerência, estrutura/transformação, simplicidade/problematização, etc. Por um lado, se reduzem as possibilidades e, geralmente aliando-se ao nacionalismo, adentra-se didaticamente o cânone em certos momentos decisivos diacrônicos, por outro lado, investe-se no múltiplo, na alternância relacional entre os itens. Nenhum dos dois modelos sucede de forma radical.

Aliar sistema e figura pode permitir a convivência dos melhores postulados de ambos. Guimarães Rosa não é um efeito unilateral do romance de 30, mas certamente é um produto das eleições feitas pelo sistema e eleições pessoais empreendidas a partir daquilo que o autor mineiro legitima em seus predecessores. Uma negociação entre o que é escrito e lido. Um diálogo em busca do mecanismo transmissor que melhor

permite a identidade do escritor novo. Há novidade no sistema e ela pode ser explicada a partir da reconfiguração de modelos ainda não plenamente desenvolvidos. Não se nega a tradição, nem se depende absolutamente dela. Somente a partir desta união incomum se atinge a dicção necessária para se expor certos conteúdos complexos. O depois pode estar ao lado. O antes pode estar aqui.

Não impunemente, esta maneira particular de ver o tempo está no romance prefigurado de nosso modernismo: *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e mais timidamente em *Dom Casmurro*. Neste, por exemplo, o narrador busca compreender se a figura infantil de Capitu pode ter se consumado na adulta/adúltera. O naturalismo de Aluísio de Azevedo, com seus enredos cronológicos e unilineares demonstram o outro lado da moeda. E se a história é, ao menos em parte, a escolha futura de certos atos passados que serão consumados pela posterioridade, então tudo é reversível e muitas são as origens do presente. Como o Dr. Bento, podemos, partindo de uma informação posterior, rastrear nosso passado seletivamente, buscando sua compreensão. Assim, se considerarmos o modelo exclusivamente teleológico da *Formação*, como o faz Luiz Costa Lima, no ensaio *Uma fortuna problemática: a história da literatura no Brasil*, associá-lo à idéia de figura apenas o complementa. Pois esta é genealógica e permite que se construa a diacronia literária a partir das idas e vindas que compõem a sua complexidade. A mescla de teleologia (sistêmica-formativa) e genealogia (figural) garantem a amplitude metodológica necessária para um trabalho qualitativa e quantitativamente diferenciado.¹¹⁸

*

Complexidade é uma arma quente quando se trata de história literária. A necessidade da amplitude e da relativização está em assonância com o contexto da história da literatura atual e sua teoria. Bueno o demonstra no *Uma* de seu título. Mostra sem reticências que estamos tratando de observações particulares que devem lutar para sua legitimação e humildemente entender que outras possibilidades convivem. A emergência do observador enquanto viabilizador do conhecimento é assim o último tópico entrevistado por Bueno e que guardei como novo fôlego para encerrar minhas contribuições.

¹¹⁸ Basta lembrar que um dos tópicos mais importantes de *Uma história do romance de 30* refere-se à dimensão genealógica da vertente “intimista”, que ganha seu ancestral.

A partir daqui trato da já citada “ciência da literatura empírica alemã” e da “teoria dos sistemas” de Niklas Luhmann, que reinvidicam a reformulação de uma série de conceitos que caducam em nossos manuais. Aqui não estou mais interessado em entender a metodologia interna de Luís Bueno, o que já dei por encerrado dentro de minhas limitações, mas pensar num lugar metateórico relacionado à importância de *Uma história de 30* e que já não se interessa mais em descrevê-la enquanto objeto, mas em relacionar seus pressupostos metodológicos à epistemologia atual. Luís Bueno parte de um trabalho analítico que pretende explicar e legitimar o significado e a posição do romance de 30 na história da literatura brasileira. O historiador parte da problematização (como diz no início de sua tese de doutorado) do período e revê a simplificação deste em duas vertentes (social e intimista), com uma majoritária e outra menos importante, para apostar na percepção de elementos mais complexos. Entretanto, depois disso parte para o estabelecimento da inteligibilidade, ou seja, da redução da própria complexidade intuída. Relação resumida por Javier Torres Nafarrate no Prefácio à *Teoria dos sistemas* da seguinte forma:

[...] a diferença (operação/observação) que se realiza em todo ato de comunicar é um começo que supera qualquer outro ponto de partida aceito como possível para a sociologia. Ao se duvidar de sua universalidade, seria novamente preciso efetuar uma comunicação (portanto, uma diferença entre operação/observação), que confirmasse o caráter inquestionável do ponto de partida.” (LUHMANN: 2010, p.20).

Dessa maneira, considerando o livro de Luhmann, este traz uma concepção de sistema social (entre os quais está o literário) que destaca a necessidade legítima do trabalho científico feito acerca deles. O autor concebe os sistemas como compostos autorreferenciais que adquirem estabilidade interna e relacionam-se com os demais sistemas diminuindo sua multiplicidade ao criar consenso. Talvez seja necessário lembrar que tal sistema nada tem de semelhante à noção de sistema de Candido ou de Tynianov, cada qual com sua particularidade. Aqui, a noção de sistema se organiza nesses termos, para Luhmann¹¹⁹:

¹¹⁹ Pensando já em uma definição de sistema social que possa considerar a literatura entre os seus, Manuel Maldonado Alemán resume brilhantemente suas principais características: “En términos generales, los modelos derivados del paradigma sistémico evitan asumir una perspectiva elementalista, mecanicista o reduccionista en la determinación, observación, descripción, organización o explicación de las actividades, fenómenos y procesos que constituyen el objeto de estudio de sus respectivas disciplinas, por lo que tratan de contemplar de manera integral los elementos y factores que intervienen en ese mismo dominio de investigación. La teoría de los sistemas parte de la existencia de estructuras y mecanismos de regulación superiores a las unidades y factores particulares. Éstos no se observan o explican

A sociedade, antes que os indivíduos se deponham a agir, já está integrada pela moral, pelos sabores e pelos símbolos normativos. Portanto, a sociedade não é possível sem estar previamente integrada sobre a forma de sistema. Essa formatação exige a diferenciação entre o sistema e seu meio, o que só pode ser estabelecido via observação e negociação” (LUHMANN: 2010, p. 43).

Nesse sentido, como estabelece Siegfried J. Schmidt:

A possibilidade de comparar modelos de realidade de sujeitos e, assim, a capacidade de ação social é assegurada por duas condições: a construção da realidade se serve das experiências da seleção biológica e da soma de experiências sociais historicamente acumuladas; e ela é regulada pelo controle social de estratégias para solucionar problemas a partir da validação e do consenso.” (OLINTO: 1989, p. 57).

Isso é o que o autor entende por “empiricidade”, ou seja, a capacidade intersubjetiva que os postulados têm de serem inteligíveis e legitimáveis nos modelos aceitos de mundo. Assim, os autores citados vêm promovendo uma mudança paradigmática no estudo da literatura, que pode ter na história literária o resumo de seus efeitos mais radicais. Acho necessário considerar as contribuições deste novo método teórico, principalmente por permitir que melhor se perceba o papel do observador no trabalho científico e as limitações de sua função.

Para compreender tanto a CLP, quanto a “teoria dos sistemas”, é necessário antes entender pelo menos alguns preceitos básicos de dois modelos teóricos provenientes de outras áreas do conhecimento. Falo do construtivismo radical, resumido no livro homônimo de Ernst Von Glasersfeld, e da teoria do conhecimento do biólogo chileno Humberto Maturana, que, ao lado de Francisco Varela, publicou *A árvore do conhecimento*, onde apresenta os principais conceitos de sua reflexão. Nesse livro, que tem influência na teoria de Glasersfeld, o chileno apresenta uma série de novas noções epistemológicas cada vez mais populares no estudo das ciências humanas. Partindo do princípio de que nosso conhecimento da realidade é extremamente limitado, e tendo

individualmente, en cuanto entes aislados, sino en orden a su pertenencia a un conjunto estructurado en el que aparece integrados y en el que se interrelacionan. Ese conjunto organizado es el *sistema*” (MALDONADO: 2006, p.17). A seguir, introduz tal reflexão: “La historiografía literaria. Una aproximación sistémica”; onde o autor estabelece novos parâmetros para o estudo da história da literatura, partindo do novo paradigma. Uma das ideias mais significativas do autor me interessa aqui. Ela vê a história do sistema literário como “*policontextual*” (MALDONADO: 2006, p. 37), isto é, uma história que considere os determinantes internos e externos na evolução literária. Pressuposto muito semelhante ao de *Uma história do romance de 30*.

como aforismos duas sentenças radicais: “Todo fazer é um conhecer e todo conhecer é um fazer” e “Tudo o que é dito é dito por alguém” (MATURANA; VARELA: 2001, p.31); os chilenos apostam no conhecimento como “ação efetiva, ou seja, uma efetividade operacional no domínio de existência do ser vivo” (MATURANA; VARELA: 2001, p. 35). A proposta subverte o paradigma tradicional realista, que concebe o mundo como pré-dado, isto é, captado passivamente pela consciência humana. Assim, contra o representacionismo - que desde o renascimento separou sujeito e objeto e delimitou as hipóteses acerca do conhecer humano – Maturana e Varela sustentam que construímos o mundo conforme vivemos, assim como este constrói, paralelamente, conhecimento a nosso respeito. A própria vida é o processo de conhecimento.

Além da defesa do indivíduo como construtor e não apenas receptor da realidade, os autores defendem a autonomia dos seres vivos. Estes são capazes de sua autoprodução durante a interação com o meio, nunca sendo determinados por este. Ocorre apenas que organizam internamente, considerando sua ontologia, as perturbações que itens endógenos produzem¹²⁰. Assim, pode-se conjugar a dependência dos sistemas (nunca negada em certo grau) com sua autonomia. O principal conceito que medeia esta compreensão é o, já utilizado, de *autopoiesis* – “mecanismo que faz dos seres vivos seres autônomos” (MATURANA; VARELA: 2001, p. 56). O resultado da organização do ser enquanto ente é ele mesmo e a manutenção de suas particularidades. Como dito anteriormente, sua relação com elementos alienígenas se dá via acoplamento estrutural, cuja consequência interna é a adaptação do sistema aos ruídos que são provocados fora dele (MATURANA; VARELA: 2001, p. 115). Contudo, como Niklas Luhmann expõe, em *Teoria dos sistemas*, este conceito quando migra para outras áreas do conhecimento adquire larga carga de abstração podendo ser utilizado como um guia epistemológico em diversas situações. Assim, achei frutífero aproximar o conceito de *autopoiesis* para solucionar um problema teórico com o qual me deparei quando tratei da questão da literatura comparada em *Uma história do romance de 30*. No entanto, não desconsidero que o conceito de *autopoiesis* transcende a aplicação feita por mim, podendo ser utilizado a partir de outros meios.

Outra contribuição de Maturana e Varela, e que me interessa muito para concluir meu trabalho, refere-se à centralidade do papel do observador, afinal

¹²⁰ “[...] tais perturbações externas, como acabamos de dizer, só podem modular o constante ir e vir dos equilíbrios internos.” (MATURANA e VARELA: 2001, p. 180).

É ele quem reconhece que a estrutura do sistema determina suas interações, ao especificar que configurações do meio podem desencadear no sistema mudanças estruturais. É ele quem reconhece que o meio não especifica ou instrui as mudanças estruturais do sistema. O problema começa quando passamos, sem perceber, de um domínio para o outro, e começamos a exigir que as correspondências que podemos estabelecer entre eles – pois podemos ver os dois ao mesmo tempo – façam de fato parte do funcionamento da unidade (MATURANA e VARELA: 2001, p. 151)

Assim, sinaliza para nosso papel enquanto pesquisadores e para a mistura de elementos de ordens distintas nos nossos modelos explicativos¹²¹, o que pode comprometer a descrição que fazemos dos objetos estudados através da diluição - nociva - de sua singularidade.

O “construtivismo radical”, por sua vez, aposta numa nova “forma de conhecer e aprender”, como aponta o subtítulo do texto de Ernst Von Glasersfeld. Segundo os dois princípios básicos desta teoria:

- “o conhecimento não é recebido passivamente, mas construído pelo sujeito cognitivo.” (GLASERSFELD: 1995, p. 46)
- “a função de cognição é adaptativa e serve à organização do mundo experiencial, e não à descoberta da realidade ontológica” (GLASERSFELD: 1995, p. 46)

Assim sendo, mais uma vez defende-se a posição do sujeito como construtor da realidade. O critério de verdade é substituído pelo de viabilidade (GLASERSFELD: 1995, p. 40), isto é, o sujeito em relação com o mundo aprende o que é válido ou não nas interrelações com o meio. O que ocorre está longe de ser o individualismo extremado do ser, defende-se sim que qualquer sujeito constrói sua própria realidade e que esta é a única que ele pode conhecer. Além disso, fica explícito que este mesmo sujeito não tem acesso às realidades construídas pelos demais. Justamente por isso, deve inclinar-se em direção ao outro, procurá-lo para ampliar sua limitação. Dessa forma, enfatiza-se a necessidade que o eu social tem do outro para estabelecer uma “viabilidade intersubjetiva de formas de pensar e agir” (GLASERSFELD: 1995, p. 214). Nesse

¹²¹ Centralizadas fundamentalmente nas teorias do reflexo, que usam de outras áreas do saber (sociologia, história, psicologia) para validar leituras de literatura.

sentido, “os outros tem de ser considerados porque são insubstituíveis na construção de uma realidade experiencial mais sólida” (GLASERSFELD: 1995, p. 214).

Temos assim, considerando os dois projetos, um golpe decisivo na teoria tradicional do conhecimento.¹²² A reformulação desses pressupostos do saber humano é fundamental para a revisão das formas de se pensar a literatura, mais especificamente a história literária. Essa relação contou justamente com Niklas Luhmann, que em seu livro *Teoria dos sistemas* foi um mediador eficaz em importar os conceitos do construtivismo radical e da teoria do conhecimento para as ciências humanas¹²³. O autor alemão parte da distinção fundamental entre sistema e meio para determinar o papel dos diferentes campos sociais. O sistema se diferencia pelos conceitos já citados de *autopoiesis* e auto-organização interna. Para evitar uma concepção alienada do sistema literário, estes dois conceitos são balizados pelo de “acoplamento estrutural”, que permite mostrar como um sistema, como o literário, se relaciona com os demais, ainda que mantenha suas particularidades intactas:

O *acoplamento estrutural*, exclui, portanto, que dados existentes no meio possam definir, conforme as próprias estruturas, o que acontece no sistema. Maturana diria que o *acoplamento estrutural* se situa de modo ortogonal em relação à autodeterminação do sistema; ele não determina o que sucede no sistema, embora deva estar pressuposto, já que, do contrário, a *autopoiesis* se deteria e o sistema deixaria de existir. Nesse sentido, todos os sistemas estão adaptados ao seu meio (ou não existiriam), ainda que dentro do raio de ação que lhes é conferido, eles tenham todas as possibilidades de se comportar de um modo não adaptado. Para verificar o alcance dessas reflexões, é suficiente considerar os problemas ecológicos da sociedade moderna (LUHMANN: 2010, p. 131).

Assim é impossível desconsiderar os elementos externos como impactantes no interior do sistema, mas se entende que o impacto é resolvido dentro do sistema e seguindo uma lógica interna que busca permanecer estável e que, se por acaso for transformada, privilegiará sempre a manutenção do sistema e não do meio. Além disso, a esfera social enquanto sistema é formada por processos de comunicação dos quais participam os sistemas psíquicos, integrados ao sistema social por meio de relações de

¹²² Que, como nota Luhmann, envolve também a questão da *autopoiesis*: “Quando se aborda a teoria da *autopoiesis* tendo em conta o encerramento de operação, fica então evidente que se trata de um rompimento com a tradição ontológica do conhecimento, na qual algo que pertence ao meio pode ser transportado ao ato de conhecer, seja como representação, reflexo, imitação, ou simulação” (LUHMANN: 2010, p. 125).

¹²³ Para o entendimento da situação atual de tais teorias construtivistas, ver: VERSIANI, Daniela Beccaccia; OLINTO, Heidrun Krieger (org.). *Cenários construtivistas: temas e problemas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

interpenetração e observação. No horizonte desses pressupostos, emerge uma longa tradição filosófica construtivista baseada na suposição da observação de um observador. Essa perspectiva, com acento sobre a realidade como *constructo*, não nega a sua existência empírica concreta ao deslocar o olhar investigativo dos objetos sobre o observador e a sua observação, mas sublinha a ideia de que todos os enunciados sobre o real são formulados *em* sistemas e, por isso, necessariamente imanentes, autorreferenciais (OLINTO: 1989, p. 21). Assim, ainda de acordo com Olinto: “A operação básica nessas teorias é a observação que atua com relação a outras observações de modo recursivo. Toda observação reproduz a unidade do sistema e com ela a fronteira do sistema. Em outras palavras, toda operação produz fechamento.” Sendo assim, comunicação é central aqui, sendo fruto da “construção de campos interativos comuns” (OLINTO: 1989, p. 21) e do “desenvolvimento de esferas consensuais” (OLINTO: 1989, p. 21).

Se as escolhas estilísticas, tropológicas e conceituais de Bueno prezam pela necessidade e verossimilhança, ele está consciente de que a sua proposta pode não ser nem necessária, nem verossímil para aqueles que o lerão, o que o aproxima do modelo luhmanniano, pois “o observador não pode garantir fundamentos seguros na construção de conhecimentos porque ele próprio faz parte da esfera fenomenal por ele descrita.” (MOREIRA: 2010, p. 85). Além disso, defende Olinto, citando Schmidt: “O conceito de contingência privilegiado nesse modelo resulta da exclusão de qualquer necessidade. *O que é assim também poderia ser diferente*. Em suma, trata-se de um claro convite a substituir binômios alternativos excludentes do isto *ou* aquilo pelo inclusivo isto *e* aquilo.” (MOREIRA: 2010, p. 85). Lógica em concordância com certas escolhas de Bueno, como a de manter a importância das duas vertentes do romance de trinta e dos livros menos célebres.

Além disso, trata-se de postular a importância crescente da categoria do “observador de segunda ordem”. É nele que a questão se torna problemática:

Um observador de primeira ordem – que circula em nossa vida cotidiana – lida sempre de forma não reflexiva com objetos, com fenômenos, com eventos. Não seria prático querer ser construtivista nessa esfera de experiência cotidiana porque nela nem sequer emergem os problemas que perturbam o teórico na investigação científica. Tais questões também não são relevantes para uma pesquisa empírica tradicional fundada sobre premissas de objetividade e imparcialidade. Mas elas estão presentes na ótica de um observador de

segunda ordem, ao questionar as operações da observação de primeira ordem. (OLINTO: 2010, p. 27).

Fazer ciência é construir estratégias para “solucionar problemas que transcendem o senso comum do saber cotidiano.” (OLINTO: 1989, p. 21). A verificação de sua pertinência exige a crescente importância dos observadores de segunda ordem. O próprio sistema, como visto por Luhmann, também permite que o trabalho com o sentido e as condições de sua construção. Isso possibilita sempre partir das reavaliações. Certas interpretações difundidas e legitimadas pela tradição podem estar erradas. A cultura é inconstante. Existem incoerências que certos horizontes não podem conceber, respostas, cujas perguntas ainda não podem ser feitas por certos grupos históricos. Cada observador tem o objeto que merece.

Assim como Luís Bueno, eu também estou limitado à minha posição de observador. O fechamento provisório, fruto do uso e da importância associado a *Uma história do romance de 30*, parte para a legitimação. A própria situação intersubjetiva da banca que lerá e apresentará os problemas de meu trabalho, será a primeira tentativa de estabelecimento de consenso para que o sistema reorganize seus conteúdos e possa prosseguir apaziguado. Repito: “O trabalho foi seletivo. Escolhi aquilo que me servia no momento apropriado, ou seja, quando necessário para elucidar minhas constatações.” Busquei ao máximo a redução da complexidade de minhas suposições, formulando hipóteses passíveis de serem socialmente legitimadas. Agora aguardo o momento mais importante de todo este percurso. O diálogo, a crise, a dúvida e a troca de informações necessárias para a sobrevivência das minhas constatações. De observador, passo a observado. De analista, me transformo em objeto. Que meu trabalho mereça a identidade complexa destas atenções.

7. BIBLIOGRAFIA

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca*. Escritos efêmeros sobre Arte, Cultura e Literatura. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

ALEMÁN, Manuel Maldonado. La historiografía literária. Uma aproximación sistêmica. *Revista de filologia Alemana*, Universidad de Sevilla, n 14, 2006.

ALMEIDA, Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de. Maria Luísa X Lola - O duplo feminino no romance de Lucia Miguel Pereira. *Miscelânea*. Revista de pós-graduação em Letras, Assis, vol.8, jul./dez, 2010.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição Regionalista no Romance Brasileiro*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

ALMEIDA, Teresa de. *Lúcio Cardoso e Julien Green: Transgressão e culpa*. São Paulo: Edusp, 2009.

ALMERÍA, Beltrán Luis; ESCRIG, José Antonio (orgs). *Teorías de la historia literaria*. Madrid: ARCO/LIBROS, 2005.

AMORA. Antônio Soares. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1969.

ANJOS, Cyro dos. *O amanuense Belmiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

APPEL, Carlos Jorge. *et alli. O romance de 30*. Porto Alegre: Movimento, 1983.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentido de formação*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1997.

AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1994.

BANN, Stephen. *As invenções da história: ensaios sobre a representação do passado*. São Paulo: Editora Unesp, 1994.

BARRENTO, João. *História literária: problemas e perspectivas*. Lisboa: Apáginastantas, 1986.

BARROS, José D`assunção. *Teoria da história: volume 4*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

BARROSO. Haydeé M. Jofre. *Esquema histórico de la literatura brasileña*. Buenos Aires: Editorial Nova, S/D.

BARTHES, Roland. *Racine*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BERENSON, Bernard. *Estética e História*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

BENJAMIN. Walter. "Teses sobre a filosofia da história". In: KOHTE, Flávio R. (org). *Walter Benjamin: Sociologia*. São Paulo: Editora Ática, 1991.

BLOOM, Harold. *O cânone Ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BORDINI, Maria da Glória. Acervos de escritores e o descentramento da história da literatura. *O Eixo e a Roda*. Revista de Literatura Brasileira, vol. 11, 2005, p. 15-23.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1972.

- _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.
- BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G.Ermakoff Casa Editorial, 2007.
- BUENO, Luis. *Uma história do romance de 30*. São Paulo/Campinas: EDUSP/UNICAMP, 2006.
- BUESCU, Helena Carvalhão. Gravitações: Literatura Comparada e história da literatura. In:____. *A lua, a literatura e o mundo*. Lisboa: Cosmos, 1995, p.17 – 31.
- BURKE, Peter. *A revolução francesa da historiografia: a escola dos annales (1929-1989)*. São Paulo: Unesp, 1992.
- CAMPOS, Haroldo de. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: Fundação Casa Jorge Amado, 1989.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.
- _____. *Introducción a la literatura de Brasil*. Caracas: Monte Avila Editores, 1968.
- CARDOSO, Lúcio. *A luz no subsolo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1958.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: Origens e Unidade (1500-1960)*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- _____. *José Lins do Rego: Modernismo e Regionalismo*. São Paulo: Edart, 1961.
- CASTRO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Lisboa: Publicações Alfa, 1999. vol. III.
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.
- COHEN, Ralph. Teoria de los géneros, historia literaria y cambio histórico. In: ALMERÌA, Beltrán Luis y ESCRIG, José Antonio (org). *Teorías de la historia literaria*. Madrid: ARCO/LIBROS, 2005.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Ed. Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Niterói: UFF, 1986.
- COUTO, Ribeiro. *Cabocla*. Rio de Janeiro: Ediouro, S/D.
- CRISTÓVÃO, Fernando Alves. *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*. Brasília: Editora Brasília, INL, 1975.
- DACANAL, José Hildebrando. *O romance de 30*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.
- FREITAS, Bezerra. *História da literatura brasileira*. Porto Alegre: Globo, 1939.
- FURET, François. *A oficina da história*. Lisboa: Gradiva, S/D.

- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em W. Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- GAY, Peter. *O estilo na história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GLASERSFELD, Ernst Von. *Construtivismo radical: uma forma de conhecer e aprender*. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.
- GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusão*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- GRIECO, Agripino. *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.
- _____. *Gente nova no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Em 1926 vivendo no limite do tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- HANDLIN, Oscar. *A verdade na história*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- HOLANDA. Sérgio Buarque de. O atual e o inatual em Leopold Von Ranke. In: _____. (Org). *Ranke: História*. São Paulo: Ática, 1979.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- JOBIM, José Luis. *História da literatura*. In: _____. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- JUNQUEIRA, Ivan (Coord.). *Escolas literárias Brasileiras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004. Tomo II.
- KERMODE, Frank. *A sensibilidade apocalíptica*. Lisboa: Edições Séclo XXI, 1997.
- _____. *Formas de atenção*. Lisboa: Edições 70, S/D.
- KOTHE, Flávio R. *O cânone Ocidental*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.
- _____. (Org). *Walter Benjamin: Sociologia*. São Paulo: Editora Ática, 1991.
- LAJOLO, Marisa. *Como e por que ler o romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A leitura rarefeita: livro e literatura no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- LEAL, Ivanhoé Albuquerque. *História e ação na teoria da narrativa de Paul Ricoeur*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, Ceará: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.
- LESSA, Orígenes. *O feijão e o sonho*. São Paulo: Abril Cultural, 1980
- LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro sintético da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Agir, 1959.
- LINS, Álvaro. *Sagas literárias e Teatro moderno do Brasil*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967.

- LITENTRO, Oliveiros. *Apresentação da literatura brasileira*. Brasília: INL, 1978.
- LOWY, Michel. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukacs e Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- LUHMANN, Niklas. *Introdução à teoria dos sistemas*. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.
- MALLARD, Letícia et alii. *História da literatura*. Ensaios. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.
- MARQUES, Ivan. *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo horizonte*. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- MARSHALL, Brown (ed.). *The uses of Literary History*. London: Duke University Press, 1995.
- MARTINS, Wilson. *O modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- MATURANA, Humberto R; VARELA, Francisco. *A árvore do conhecimento*. São Paulo: Palas Athena, 2001.
- MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- MONTENEGRO, Olívio. *O romance brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- MOREIRA, Maria Eunice. *Nacionalismo literário e crítica romântica*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1991.
- ___ (Org.). *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.
- ___ (Org.). *Cadernos de pesquisa em literatura*. Porto Alegre, volume 14, número 1, junho de 2008.
- ___ (Org.). *Histórias da literatura: teorias e perspectivas*. Porto Alegre: Edipucrs, 2010.
- MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.
- ___ . *Atlas do romance europeu*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- ___ . *Signos e estilos da modernidade*. Ensaios sobre a sociologia das formas literárias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- MORICONI, Ítalo. *A poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- NOBILE, Ana Paula Franco. *A recepção crítica de O amanuense Belmiro, de Cyro dos Anjos (1937)*. São Paulo: Annablume, 2006.
- NUNES, Benedito. *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 1998.
- OLINTO, Heidrun Krieger (Org.). *Histórias de literatura*. As novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996.
- ___ (Org.). *Ciência da literatura empírica: uma alternativa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

- OLINTO, Heidrun Krieger; VERSIANI, Daniela Beccaccia (org.). *Cenários Construtivistas: temas e problemas*. Rio de Janeiro: 7letras, 2010.
- OLIVA, Osmar Pereira (Org.). *Os nortes e os sertões literários do Brasil*. Montes Claros: Unimontes, 2009.
- OLIVEIRA, José Osório de. *História breve da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.
- PERKINS, David (Ed.). *Theoretical Issues in Literary History*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- _____. História da literatura e narração. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 3, n. 1, mar. 1999. Série Traduções.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PICCHIA, Menotti del. *A república 3000*. Rio de Janeiro: Ediouro, S/D.
- _____. *Kalum*. Rio de Janeiro: Ediouro, S/D.
- PORTELLA, Eduardo. *Dimensões I*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.
- _____. *Dimensões II*. Rio de Janeiro: Agir, 1959.
- _____. *Literatura e realidade nacional*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- _____ (Org.). *Revista Tempo Brasileiro n. 129*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- PORTELLA, Eduardo et alli. *O Romance de 30 no Nordeste*. Fortaleza: Edições UFC, 1983.
- PULINO, Cacilda de Resende. "*Florinda*": *a mulher que definiu uma raça*.
- QUEIROZ, Rachel. *As Três Marias*. São Paulo: Siciliano, 2001.
- QUEIROZ, Dinah Silveira de. *Floradas na serra*. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo : Papyrus, 1983.
- ROCHE, Jean. *Jorge bem/mal amado*. São Paulo. Cultrix, S/D.
- RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: Edusp, 2002.
- ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido: a fundação de uma literatura nacional*. São Paulo: Siciliano, 1991.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. *Por um novo conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, 1977.
- SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Teoria da história*. São Paulo: Cultrix, S/D.
- SILVERMAN, Malcolm. *Moderna ficção brasileira 2*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira; Brasília: INL, 1981.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Literatura e História no Brasil Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Graphia editorial, 1999.

_____. Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Introdução a historiografia literária brasileira*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2007.

_____. História da literatura. In _____. *Formação da teoria da literatura*. Inventário de pendências e protocolo de intenções. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1987. p. 62 – 85.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

SULLÁ, Enric (org.). *El canon literário*. Madrid: Arco, 1998.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual Romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TACCA, Óscar. *La historia literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1968.

TELES, Gilberto Mendonça. *A crítica e o Romance de 30 do Nordeste*. Rio de Janeiro: Atheneu Cultura, 1990.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Lisboa: Edições 70, S/D.

_____. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

TYNIANOV, J. Da evolução literária. IN: EIKHENBAUM, B. et alii. *Teoria da literatura*. Formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1973. p 105 – 118.

VERISSIMO, Erico. *Breve história da literatura brasileira*. São Paulo: Globo, 1995.

WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. São Paulo: Cultrix, S/D.

_____. A Teoria da História Literária. In: TOLEDO, Dionísio. *Círculo Lingüístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Porto Alegre: Globo, 1978.

WHITE, Hayden. *Meta-história: A imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

_____. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 1994.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *História da literatura: questões contemporâneas*. Caxias do Sul: Educs, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Tradição e esquecimento*. São Paulo: Hucitec, 1997.

Páginas da internet:

Algumas perguntas sobre o romance *Vidas secas* e Luís Bueno. Disponível em <http://br.answers.yahoo.com/question/index?qid=20090929053515AAAt2f8p>; acessado em 11/12/2011.

AZEVEDO, Guilherme Zubarán de. A decadência de um mundo e a crise da subjetividade em dois romances de Cornélio Penna. Disponível em <http://www.pucrs.br/edipucrs/Vmostra/letras.htm>; acessado em 11/12/2011.

GONÇALVES, Adelson. O pobre na literatura brasileira: o romance de 30. Disponível em <http://www.tlaxcala.es/pp.asp?reference=8669&lg=po>; acessado em 11/12/2011.

MONTEIRO, Ivone Borges. Dadade, representação da figura do bobo no romance intimista, *A menina morta*, de Cornélio Penna. Disponível em <http://ueginhumas.com/revelli/revelli3/index.html>; acessado em 11/12/2011.

MORENO, Naiara Alberti. Formas em transformação: Uma leitura contrastiva dos romances de José Cândido de Carvalho. Disponível em www.assis.unesp.br/posgraduacao/letras/mis/.../naiaraalberti.pdf; acessado em 11/12/2011.

MOURÃO, Rui. O romance moderno no Brasil. Disponível em <http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=25&lista=0&subsecao=0&ordem=1424&sem limite=todos>; acessado em 11/12/2011.

RUFFATO, Simone. O romance de 30. Disponível em http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S0020-38742007000200013&script=sci_arttext; acessado em 11/12/2011.

SILVA, Wanessa Regina Paiva da. A construção ficcional do feminino em Raquel de Queiroz. Disponível em http://anais.cielli.com.br/artigos_literarios; acessado em 11/12/2011.

VALE, Fabiano. 'Escavações subterrâneas': um estudo sobre a forma estética e o empenho social de *Angústia*, de Graciliano Ramos. Disponível em <http://www.modernidadeperiferica.unb.br/revistaModernidade/sumarioIISeminario.htm>; acessado em 11/12/2011.