

Historicização do romantismo e romance contemporâneo no Brasil

Pedro Dolabela Chagas
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB)

Resumo: Resgate da crítica literária que, nos anos 1980, historicizou os pressupostos românticos ainda dominantes na literatura, na crítica literária e na historiografia literária brasileira. São comentados os trabalhos de Luiz Costa Lima, Flora Süssekind, Maria Helena Rouanet, Haroldo de Campos e João Adolfo Hansen. Dois sentidos diferentes do termo “romantismo” são evocados: 1) como época histórica da cultura; 2) como o momento de cristalização de paradigmas estéticos e conceituais de longa duração. Operando através destas definições, toma-se aquela crítica como referência para a investigação da recente emergência, no Brasil, de uma produção romanesca que não mais se encaixa perfeitamente nos grandes termos de orientação da episteme romântica. Ela serve de referência também para uma narrativa da emergência de um campo literário autônomo no Brasil, assim como para uma descrição inicial do romance não-mais-romântico, em que são consideradas as suas condições atuais de escritura, divulgação e leitura.

Palavras-chave: Crítica literária brasileira; História da literatura brasileira; Romance brasileiro contemporâneo.

É difícil delimitar com precisão o lugar ocupado pelo debate intelectual nos processos de transição histórica. Muitas vezes ele não está na

origem da mudança, revelando-se (ao olhar retrospectivo) como um *sintoma* de uma mudança em curso ou mesmo já transcorrida, porém ainda imperceptível para o observador contemporâneo – da maneira como a compreendemos, tal foi o caso de certa crítica empreendida, no Brasil dos anos 1980, à permanência de pressupostos “românticos” na literatura e na crítica literária brasileiras.

Dois sentidos diferentes do termo “romantismo” foram evocados: o romantismo como uma época histórica da cultura e como o momento de cristalização dos paradigmas estéticos e conceituais que, sob longas linhas de variação e continuidade, fundamentariam a arte ocidental a partir do século XIX. Nesta segunda acepção, menos consensual que a primeira, o romantismo teria sido o período de sedimentação dos conceitos e expectativas que deram lastro a uma longa sucessão de programas estéticos, chegando ao modernismo ou mesmo adiante; trata-se, em outras palavras, de entendê-lo como a *episteme* artística inaugurada em torno de 1800 e, para muitos, ainda dominante. Aqui, aceitaremos a validade desta hipótese sem estendê-la ao momento atual: pelo contrário, resgatar aquelas duas acepções servirá para diagnosticarmos a erosão atual do romantismo como fundamento paradigmático da literatura brasileira.

Nos anos 80 do século XX, especialmente o romance se encontrava em transformação acelerada. No momento em que a crítica passava a tratar a sua devoção à representação da identidade nacional como uma reiteração inconsciente da missão política da nossa primeira geração romântica, o romance brasileiro se distanciava, há algum tempo e sem grandes alardes, daquela tendência: enquanto a crítica denunciava a sua filiação à missão oitocentista, aquela mesma missão começava a esmorecer, num processo agora bastante avançado.¹

Mas esta assincronia não impede que aquela crítica tenha muito a sugerir para a análise do romance contemporâneo. Resgataremos dois conjuntos não coordenados de proposições: aquele – de Luiz Costa Lima, Flora Süssekind, Maria Helena Rouanet e Haroldo de Campos – direcionado contra a continuidade do paradigma romântico-nacionalista na crítica, na historiografia e na literatura brasileiras, e o outro – de João Adolfo Hansen –, voltado contra a aplicação de paradigmas estéticos modernos ao estudo das letras coloniais. O espelhamento entre eles compõe uma narrativa que os próprios autores não fizeram dos seus trabalhos e da relação entre eles na época em que os produziram: esta narrativa

1. Ver MIRANDA. *Ficção brasileira* 2.0.

é nossa. Nos anos 80, um lado do debate não remetia ao outro, o que contudo não impediu que, em comum, eles questionassem as implicações de paradigmas derivados do romantismo (nas duas acepções do termo) sobre a literatura e o pensamento literário dedicado aos dois lados do divisor romântico, fazendo com que ao questionamento da concepção da literatura como instrumento de representação da nação se somasse a acusação de anacronismo à leitura das letras coloniais feita sob o aparato conceitual iluminista-romântico. De um lado, acusava-se a normatividade estética e política implícita no estímulo à representação realista da singularidade nacional (primeiro encarnada na paisagem natural), firmado após a Independência e prosseguido pelas gerações posteriores; de outro, limitava-se a abrangência epistêmica da Estética, cujo impacto sistêmico a partir do século XIX não poderia legitimar a sua aplicação à produção anterior.

Em especial aquele primeiro conjunto associava os discursos às práticas, posicionando a literatura e a crítica como esferas capazes de se influenciar mutuamente: a partir do século XIX (quando os críticos não raro eram também escritores), a crítica passaria a mediar – especialmente através da imprensa – a repercussão social da literatura, assim intervindo nas escolhas (estéticas e políticas) dos escritores. Num tal quadro, debater a crítica era debater a sua influência sobre a literatura, que fora notável entre a Independência e o Modernismo. Nos anos 80, porém, aquela simbiose entre a crítica e a literatura já não operava mais com a mesma força, e os velhos hábitos judicativos, tão viciados em seus próprios pressupostos, já corriam em paralelo a uma literatura que mais e mais os ignorava. Com isso, alguns dos autores aqui comentados corriam o risco de hiperbolizar o poder de uma crítica cuja centralidade sistêmica não era mais evidente; ainda assim, hoje nos parece que a sua historicização do legado estético e conceitual do romantismo coloca, em negativo, um aparato inicial para a análise das obras que se diferenciavam do padrão histórico que eles se puseram a criticar: com aqueles autores podemos compreender as singularidades (temáticas e estilísticas) da nova produção romanesca como indícios de uma diferenciação *sistêmica*, i.e., referente a uma certa história institucional e a certos padrões historicamente majoritários de ajuizamento.

Portanto, mesmo que os seus objetivos fossem outros, eles nos ajudam a propor que o romance brasileiro não mais toma a episteme romântica (em suas duas acepções) como o seu fundamento majoritário. Especificamente no que tange aos conceitos e padrões de expectativa da estética romântica (em seus desdobramentos ao longo do tempo), eles serão aqui aglutinados no conceito

(estético-político-sociológico) de “autonomia”, pelo qual remetemos, mais do que a alguma realidade concreta, à autodefinição de uma arte que, nos países centrais da Europa, passava a se conceber e se comportar como um sistema social autônomo. Ainda que – em meio a pressões econômicas e políticas – tal “autonomia” nunca tenha sido literal (além de inicialmente restrita a uns poucos centros de produção), ela produziu um impacto ideal-normativo mesmo onde inexistiam as bases materiais para a sua afirmação. Veremos, então, como aquela crítica dos anos 80 nos sugere uma narrativa da história da literatura brasileira centrada nas vicissitudes da afirmação e da prática da autonomia, da sua impossibilidade inicial, passando pela sua afirmação problemática e culminando nas aporias do seu exercício contemporâneo sob a mediação do mercado – mediação que modifica os seus termos de definição, mas não a impossibilita. Com esta breve narrativa sobre a afirmação da autonomia no campo literário brasileiro, que derivará num esboço de descrição do romance contemporâneo, arremataremos a colocação da pergunta central deste artigo: existe de fato um romance brasileiro não-mais-romântico, ou ainda é prematuro afirmá-lo?

Deste lado do divisor romântico

A década de 1970 testemunhou uma arguição sistemática da fundamentação iluminista-romântica da arte, da crítica de arte e da história da arte no Ocidente. Numa convergência nem sempre declarada com a genealogia foucaultiana da episteme contemporânea em *As palavras e as coisas*, aquele era o objetivo comum a permear os trabalhos de autores tão diferentes como Paul Zumthor, Martin Fontius, Peter Burke, Nancy e Lacoue-Labarthe, Hans Belting, Svetlana Alpers e Friedrich Kittler: todos eles, em seus respectivos campos de interesse, localizaram a origem do pensamento atual na passagem do século XVIII para o XIX, para então avaliar as suas implicações sobre o estudo de conjuntos específicos de produções artísticas.² Esta iniciativa disseminada – mas não coordenada – de historicização da episteme atual caracterizaria também as proposições que passaremos a comentar.

Começemos por Luiz Costa Lima, que localizou no romantismo a origem de uma “axiomática” que teria coagido o campo literário brasileiro a um

2. Para uma discussão mais detalhada deste trabalho de historicização do presente, v. CHAGAS. *Desde 1970: contribuição alemã à historicização do presente*.

conjunto de expectativas que, com a sua força normativa, alienaria a literatura brasileira do viés teórico-reflexivo característico da modernidade literária europeia. A sua filiação ao projeto de construção identitária da nação recém-independente teria impedido que ela se firmasse como um campo autônomo, ao impedi-la de se autodiferenciar dos demais sistemas sociais – fosse pela sátira, pela crítica, pela resistência... Isso teria provocado consequências estéticas de longo impacto, pois a missão identitária teve como correlato estético um tratamento da paisagem natural que, à diferença da matriz europeia tomada como modelo, não estimulava a autorreflexão do “eu” diante da natureza representada, mas sim o “êxtase ante [a sua] selvagem maravilha”³ pelo qual se substituiu a autorreflexão pela “nostalgia sentimental”, a “dialética entre observação e autorreflexão cede[ndo] a vez ao arco estreito formado por observação e sentimentalidade”.⁴ “Observação”, aqui, significa *objetivação*, por onde se revela o privilégio concedido à representação da paisagem “como tal”: a pretensão à representação fidedigna da *physis* – o “efeito de real” – teria originado, entre nós, um consenso de longa duração, dado que o primado de uma representação objetivista já no romantismo – em detrimento do impacto psicologizante da natureza sobre o “sujeito” – teria mitigado as suas diferenças com o realismo, permitindo que a passagem posterior para uma representação “literal” ocorresse sem reais rupturas. Mesmo que o realismo se contrapusesse ao romantismo ao bradar pela admissão do feio na representação de uma *physis* não mais dominada pela paisagem natural, tais diferenças não apagavam o consenso pela representação objetivista de uma realidade local tomada como índice da nossa singularidade: já no romantismo a “crença na palavra tornava-se crença na capacidade de declarar o nacional [, reforçando-se] o critério puramente temático”.⁵ Isso o assemelhava ao realismo: em ambos o Brasil era o tema norteador e “a literatura se justificava como capítulo da história nacional”,⁶ comportando-se como instância de produção de uma identidade encarnada na natureza e, mais tarde, na realidade social.

Com isso Costa Lima pretendia identificar certos paradigmas de longa duração na crítica e na literatura brasileira: segundo ele, para a maioria dos nossos críticos e historiadores não “se justificaria a prática e o estudo da

3. LIMA. *O controle do imaginário*, p. 134.

4. LIMA. *O controle do imaginário*, p. 135.

5. LIMA. *O controle do imaginário*, p. 145.

6. LIMA. *O controle do imaginário*, p. 141.

literatura sem a figura primordial da nação”,⁷ que fornecia à historiografia os seus objetivos e à literatura a sua “utilidade”. Parecia-lhe, em outras palavras, que ainda obedecíamos aos mesmos pressupostos que ordenaram a formação do nosso sistema literário após a Independência; além dele, Flora Süssekind descreveria de maneira semelhante a relação sistêmica entre a crítica e a literatura brasileira, propondo um modelo historiográfico capaz de identificar, por entre as suas variações ao longo do tempo, a recorrência de uma diretriz em prol da representação realista da realidade local (muitas vezes encarnada no regional). A permanência da missão identitária por entre as várias versões brasileiras do realismo (nos séculos XIX e XX) teria sido sustentada por uma mesma simbiose entre o romance e a crítica literária,⁸ uma vez que, na descrição pela crítica da função social da literatura, imiscuía-se a prescrição da estética e da temática adequadas a tal função, fomentando-se majoritariamente a representação da realidade vista através de narradores que se punham à distância do Brasil ao falar sobre ele: nas várias finalidades políticas que este programa abrigou ao longo do tempo, nosso romance tendeu a *apresentar* ao leitor brasileiro um Brasil *visto à distância*.⁹

Também Maria Helena Rouanet, ao analisar a influência de Ferdinand Denis na formação do nosso sistema literário, diria que o privilégio romântico da objetivação de uma realidade *vista* firmou a representação da natureza como uma “temática genuinamente brasileira, graças à qual seria possível ultrapassar o dilema da identidade linguística com Portugal”.¹⁰ Nesta “natureza-ao-pé-da-letra”, tinha-se um “exótico domesticado” que “fez do Novo Mundo um verdadeiro painel pitoresco”,¹¹ fortalecendo a singularidade do Brasil como “não Europa” e “engrandecendo” e “louvando” a natureza como meio de criação de um sentimento comum de brasilidade: assim colocada, a natureza era “intrinsecamente dotad[a] de um caráter nacional”.¹² Como consequência de longa duração desta formação inicial, teve-se a noção pela qual “*não é possível*

7. LIMA. *O controle do imaginário*, p. 151.

8. SÜSSEKIND. *Tal Brasil, qual romance?*

9. SÜSSEKIND. *O Brasil não é longe daqui*.

10. ROUANET. *Eternamente em berço esplêndido*, p. 241.

11. ROUANET. *Eternamente em berço esplêndido*, p. 247.

12. ROUANET. *Eternamente em berço esplêndido*, p. 260.

ser nacional sem ter *olhos americanos* devidamente voltados para tudo aquilo que caracteriza, de maneira intrínseca, a *brasilidade*”, fundando a “persistente tradição nativista que tem guiado as produções literária e crítica no Brasil”,¹³ que “não teria sido tão marcante e tão insidiosa se a crítica e a história da literatura não se tivessem aliado [...] a este projeto. [Estas] duas atividades se desincumbiram da missão patriótica que lhes havia sido confiada.”¹⁴ A historiografia compactuava com a crítica ao valorizar seletivamente a literatura passada, escolhendo “aquilo que merece – ou não – figurar numa obra de história”.¹⁵ Com a força sistêmica que elas adquiriram, Rouanet concluía que, “muito mais do que pela atuação da produção artística, foi esse discurso comum à crítica e à história da literatura que acabou se revelando o lugar ideal para que se pudesse assegurar a permanência secular deste critério simultaneamente valorativo e diferenciador”.¹⁶ As duas disciplinas passaram a guiar o sistema literário brasileiro e, por isso, romper os termos da sua simbiose seria intervir na nossa literatura: Costa Lima, Sússekind e Rouanet jamais esconderam que as suas leituras do passado eram motivadas pela insatisfação com a qualidade média da nossa produção, que os levava a rejeitar a crítica e a historiografia dominantes como caracterizadas por “tão repetidas menções a determinados nomes, a certos momentos considerados decisivos ou ainda a adoção dos mesmos critérios cada vez que se pretende perceber o que é ‘importante’ dentro do quadro geral da literatura nacional”.¹⁷

Vale notar, por fim, que naquela mesma época Haroldo de Campos caminhava numa direção convergente ao propor, num famoso ensaio de 1989, que a permanência do projeto romântico-identitário era derivada da sua presença como fundamento da historiografia de Antonio Candido, de enorme influência entre nós. Numa crítica que seria continuada por outros pesquisadores – notadamente por Abel de Barros Baptista –, Campos localizou no tema da *origem* o elemento central do legado conceitual de Candido, uma vez que, na sua teleologia, a nossa literatura se entificava como “nacional” mediante a aclimação do “espírito do Ocidente” à sua “nova morada em terras

13. ROUANET. *Eternamente em berço esplêndido*, p. 263.

14. ROUANET. *Eternamente em berço esplêndido*, p. 265.

15. ROUANET. *Eternamente em berço esplêndido*, p. 274.

16. ROUANET. *Eternamente em berço esplêndido*, p. 282.

17. ROUANET. *Eternamente em berço esplêndido*, p. 283.

americanas”,¹⁸ num processo de “floração gradativa”¹⁹ pelo qual o “espírito nacional” aos poucos teria se revelado em sua expressão própria. Tal “expressão própria” do “espírito nacional” teria por função fomentar “um processo de tomada de ‘consciência’ da ‘existência espiritual e social’ [do] povo, e a conseqüente formação de ‘padrões’ de ‘pensamento’ ou ‘comportamento’.”²⁰ Ao insistir nesta “função conscientizadora”,²¹ Candido teria convertido “o interesse particular do Romantismo nacionalista (a perspectiva romântico-missionária) em ‘verdade’ historiográfica geral”,²² assim consolidando um velho pressuposto da crítica brasileira: ao fazer com que “as características distintivas do que seja ‘literatura’” fossem “tomadas de empréstimo à visão específica e particularizante que, do fenômeno literário, se faz o próprio Romantismo”,²³ Candido verticalizava o “modelo semiológico” do qual “emerge ‘uma literatura empenhada’, com ‘sentimento de missão’ em grau tão elevado que chegava [...] a tolher o ‘exercício da fantasia’.”²⁴

Antes do divisor romântico

É curioso notar que, em relação àquele mesmo ensaio famoso, João Adolfo Hansen teria muito a criticar na leitura de Campos da poética de Gregório de Matos: tendo acusado tão incisivamente os pressupostos identitários do romantismo, Campos teria estendido à literatura colonial os pressupostos *estéticos* do romantismo, anacronicamente fazendo do “barroco” um precursor do modernismo. Não é nosso objetivo tratar da polêmica envolvendo a leitura de Gregório; mencionamo-la apenas ao passarmos a tratar dos limites que a análise retórica de Hansen impôs à aplicação de paradigmas estéticos modernos à literatura anterior – paradigmas cuja penetração fora tão forte a ponto de fazer com que um crítico sagaz como Haroldo de Campos os tomasse como definição global do literário.

18. CAMPOS. *O sequestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira*, p. 23.
19. CAMPOS. *O sequestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira*, p. 24.
20. CAMPOS. *O sequestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira*, p. 34.
21. CAMPOS. *O sequestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira*, p. 34.
22. CAMPOS. *O sequestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira*, p. 37.
23. CAMPOS. *O sequestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira*, p. 38.
24. CAMPOS. *O sequestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira*, p. 40.

Segundo Hansen – num texto bastante posterior a *A sátira e o engenho*, mas que sintetiza bem a sua postura –, seria anacrônico aplicar tais paradigmas à leitura de Gregório de Matos porque as práticas letradas dos séculos XVI e XVII não foram guiadas pelas

noções iluministas e pós-iluministas de ‘progresso’, [...] ‘crítica’ e ‘revolução’, nem pelas] noções de ‘estética’, ‘contemplação desinteressada’, ‘expressão psicológica’, ‘originalidade’, ‘ruptura’, ‘racionalização negativa da forma’. Nem [por um] regime discursivo, a ‘literatura’, oposto a outros regimes discursivos, como ‘ciência’, [...] ‘religião’, [...] e ‘história’. Nem [pelas] noções de ‘autor’ e ‘artista’, como subjetivação psicológica, genialidade, crítica, plágio e propriedade de direitos autorais.²⁵

Por este meio era questionada a extensão dos conceitos fundadores da modernidade literária às letras coloniais brasileiras, que teriam sido regidas por uma matriz teórica diversa. A Estética fomenta leituras dos séculos XVI e XVII sob o *métrôn* dos séculos XVIII e XIX, atribuindo ao “barroco” características psicologizantes – “irracionalismo”, “excesso”, “angústia” – que, tributárias da noção de autoria, obscureciam que as obras dos séculos XVI e XVII “eram produzidas pela aplicação de técnicas racionais, que prescreviam os processos e os procedimentos da sua invenção, publicação e consumo”.²⁶ O não reconhecimento desta mediação faz “entender os efeitos calculados das [suas] representações por meio do patetismo psicológico da ironia romântica e do realismo de concepções empiricistas, generalizando transistoricamente as categorias do idealismo alemão na base das interpretações.”²⁷

Na poesia brasileira de então não se conhecia “a individuação expressiva do romantismo, pois opera[va-se] com tipos, caracteres, ações e paixões precodificados de uma jurisprudência de imitação das autoridades dos vários gêneros”.²⁸ A representação do real, por exemplo, era operada a partir de um “sistema regrado de prescrições retórico-poéticas e orientações teológico-políticas partilhadas assimetricamente por autores e públicos contemporâneos.”²⁹

25. HANSEN. *Barroco, Neobarroco e outras ruínas*, p. 81-82.

26. HANSEN. *Barroco, Neobarroco e outras ruínas*, p. 25.

27. HANSEN. *Barroco, Neobarroco e outras ruínas*, p. 25.

28. HANSEN. *Barroco, Neobarroco e outras ruínas*, p. 29.

29. HANSEN. *Barroco, Neobarroco e outras ruínas*, p. 30.

Culminando a sua “limpeza” da deformação imposta pela Estética à literatura anterior, Hansen afirmava que, se por “literatura” entende-se o conceito e as práticas consolidadas no século XIX, sequer se poderia qualificar como tal a obra atribuída a Gregório de Matos: muitos dos seus poemas foram produzidos não para a leitura silenciosa, mas para a leitura oral, os seus efeitos sendo calculados em função da distância dos ouvintes e do inevitável burburinho do ambiente; além disso, os escritores então não eram “autores”, mas sim “letrados” cuja “identidade social [...] não se defin[ia] especificamente no campo das letras, como campo literariamente autonomizado, mas no de outros serviços”³⁰ – onde a palavra “serviços” indica o atrelamento das letras a esferas hierarquicamente dominantes, na interface das quais elas negociavam o seu campo de operação.

Firmando a sua plausibilidade na análise documental, a “história descritiva” de Hansen pretendia resgatar as condições originais de legibilidade dos textos. Ao recusar a aplicação ao período analisado de conceitos ideal-normativos tais como os da “autonomia” e da “liberdade de criação”, Hansen recusava a aplicação às letras coloniais da “legibilidade específica da literatura densamente letrada da modernidade pós-vanguarda [implicando] critérios de orientação temporal, estética, ideológica, profissional e institucional do sentido, como [...] ‘ruptura estética’, ‘originalidade’, ‘utopia política’, [e] ‘subjetividade psicológica’.”³¹ Mas de que maneira esta releitura das letras coloniais interessa para a leitura do romance contemporâneo? Hansen dizia que aqueles critérios “se mostram exteriores, quando aplicados [...] a representações ordenadas por outras categorias de pensamento e prescrições técnicas, [...] visando outros fins e lidas [...] por outros públicos, conforme outros sentidos históricos, institucionais e informais.”³² Não seria o caso, hoje, de evitarmos aplicar ao romance atual os padrões herdados do romantismo? Não seria ele também pautado por “outras categorias de pensamento”, visando a “outros fins” e sendo lido “por outros públicos” conforme outros “sentidos históricos, institucionais e informais”?

30. HANSEN. Barroco, *Neobarroco e outras ruínas*, p. 52.

31. HANSEN. Barroco, *Neobarroco e outras ruínas*, p. 33.

32. HANSEN. Barroco, *Neobarroco e outras ruínas*, p. 34.

Para historiografar o romance contemporâneo

De que maneira estas questões nos ajudam a historiografar o romance brasileiro contemporâneo? Que tipo de sensibilidade elas estimulam? Sabe-se que o romance não mais toma a representação da nação como o seu tema primordial: mas o que mais a historicização do romantismo teria a dizer sobre o gênero cuja própria origem, entre nós, se misturou à do romantismo como época da história da cultura?

Vale notar que a tendência oitocentista à representação do Estado-nação ocorreu de maneiras semelhantes após os processos de independência política de outros países, dentro e fora da América Latina.³³ A concentração da crítica brasileira na literatura brasileira – a sua tendência à endogenia – produziu uma ilusão de singularidade que é desmentida pela análise comparativa com outras literaturas, e é plausível pensar que a virulência do ataque, nos anos 80, aos seus hábitos reificados de pensamento tenha sido acirrada pela nossa insularidade, assim como pela concentração da nossa produção intelectual numas poucas universidades. Tais limitações não impediram, porém, a sua desconstrução, cuja primeira contribuição para a análise do presente assume justamente o viés negativo da suspensão da continuidade dos padrões anteriores de pensamento, que aparecem como uma espécie de inconsciente histórico. Isso nos dá referências para a observação dos termos do seu abandono; de saída, passa-se a perguntar a partir de quando, afinal, afrouxou-se a tendência à representação identitária, no *politicum* que ela pressupunha.

Isso é o mesmo que tentar discernir o momento de consolidação, no Brasil, de um campo literário autônomo, no qual a produção da literatura tenha passado a ser mediada por questões internas à própria esfera literária, que assim passaria a afirmar, pelo menos num plano ideativo, os termos da sua própria relação com as outras esferas sociais. A narrativa de Costa Lima, Sússekind e Rouanet sugere que, por entre a “liberdade estética” implicada na sua autodeclarada posição de “vanguarda”, ainda o modernismo de 22 se afiliava à representação da identidade nacional. As décadas seguintes dariam prosseguimento a esta expectativa de que o nosso escritor se comportasse como

33. Para uma discussão do tema, v. CASANOVA. *A república mundial das letras*; JULIEN. *The extroverted African novel*; MARTIN. *The novel of a continent: Latin America*; SOMMER. *Ficções de fundação. Os romances nacionais da América Latina*.

brasileiro, dentro do padrão normalizado, um padrão que se manifestaria até mesmo em *Grande sertão: veredas*, cujo sucesso e canonização quase imediata decorram, em larga medida, da sua manipulação das expectativas tradicionais a partir de dentro delas mesmas, e não pelo seu questionamento. Guimarães Rosa transformou as regras ao acatá-las, o que não alterava o gesto estratégico do acatamento. Ele preservou, por exemplo, a atribuição ao regional de um conteúdo de verdade remissível implicitamente à nação: ainda que não mais identificando o “atraso” (econômico e civilizacional) como uma falta a ser superada – e por isso não mais remetendo a um “Brasil” socioeconomicamente definido, como no realismo dos anos 30 –, a verdade do regional se manifestava na sua autenticidade e organicidade “cultural”, cuja “pureza” era afirmável – a contrapelo da letra de Rosa – apenas mediante a sua contraposição de fundo à anomia de um Centro desvirtuado pela modernização. Em outras palavras, em Rosa o regional era representado como Outro em relação a um Centro sub-repticiamente situado como totalidade contraposta e, ao não ser diretamente representada, era genericamente subentendida como “moderna”, e assim universalizada. Sobre o pano de fundo desta modernidade jamais representada, mas sempre preservada como fundo comparativo no imaginário do leitor, Rosa mitificava o regional como um arquétipo pré-moderno, assim transformando em “antigo” aquilo que, nas versões anteriores do regionalismo, aparecia como “atrasado”: no Sertão de Rosa, o Bem e o Mal substituíam o “bom” e o “ruim”, o “certo” e o “errado” do regionalismo anterior.

Ao produzir universalização a partir da hipersingularização, Rosa operava, pois, uma inversão dicotômica que não alterava a escolha dos termos definidores da questão, em que pese a diferença entre as sínteses produzidas. Se tal estratégia de “universalização do regional” era um gesto de reinvenção que mantinha em vista a matriz tomada como referência, uma *indiferença* real em relação ao padrão histórico pode ser buscada na Clarice Lispector de *Perto do coração selvagem*, obra que não se preocupava em se postar como “brasileira”. Em Lispector o “Brasil” é um lugar, e não uma “nação” – e ela se estabeleceu como escritora brasileira sem se dedicar a representar a singularidade nacional. Sob este prisma a sua obra foi importante no processo vacilante de autonomização do romance brasileiro, mesmo que ela viesse a se tornar uma referência central apenas para gerações futuras de escritores, em especial a partir dos anos 70.

Se por “autonomização” entendemos a formação de um sistema literário cuja sustentação econômica (no mercado e no incentivo público) e

institucional (nas editoras, na crítica, no ensino formal) permite-lhe definir internamente os termos – não-consensuais – da sua legitimação e do juízo da sua produção, é possível afirmar genericamente que, a partir de década de 50, uma reivindicação mais clara à autonomia – como a do concretismo – subsistiria em paralelo ao *engajamento* como forma de reação à realidade social e política do país. Mas houve um momento – de difícil precisão – em que o Estado deixou de se interessar pela literatura, refletindo a sua perda de popularidade; nesta mesma época, a literatura começou a se desfiliar da sua antiga missão política, desinteressando-se pela representação ontologizante da identidade nacional. Esta narrativa nada tem de épico: a autonomia em relação às velhas expectativas não foi uma “conquista”, pois coincidiu com a perda de importância da literatura (com a diminuição da sua repercussão). Mas o fato é que os escritores cada vez mais anônimos – cada vez menos “figuras públicas” – passaram a operar a partir dos seus próprios valores pessoais, permitindo-se uma livre exploração da ficcionalidade. Já Caio Fernando Abreu, Sérgio Sant’Anna e Dalton Trevisan divergiam do antigo padrão dominante, abrindo a tendência seguida pelas gerações de João Gilberto Noll, Bernardo Carvalho, Isaías Pessotti e João Paulo Cuenca – todos eles contemporâneos de Paulo Lins e Luiz Ruffato, autores que, como em todo processo de mudança, vêm demonstrar o poder de continuidade do dominante anterior... Pois um padrão dominante não simplesmente desaparece, pelo menos não inicialmente: ele apenas perde o seu status de dominante, passando a constar como uma opção entre outras, o que abre espaço para possibilidades *novas*. Se “[m]inoria e maioria não se opõem apenas de uma maneira quantitativa [, a] maioria implican[ndo] uma constante, de expressão ou conteúdo, como um metro padrão em relação ao qual [a minoria] é avaliada”,³⁴ o que ocorreu no romance brasileiro contemporâneo foi a erosão de uma certa “maioria” como “metro padrão”: que a antiga prática continue persistindo, isso não implica a manutenção do seu *status* político; em lugar de uma única “maioria”, abre-se o campo literário para possibilidades que, ao que tudo indica, não formularam para si – e talvez nunca venham a formular – algum “dominante” definido.

No nosso entender, esta é uma narrativa plausível sugerida pelo debate dos anos 80. Mesmo que ele projetasse no presente a continuidade de práticas já em vias de transformação, na condição de sintoma de uma mudança

34. DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs*, vol. 2, p. 52.

impercebida ele atuava, para o olhar retrospectivo, como sismógrafo de uma mudança *epistêmica* do romance brasileiro, que então abandonava discretamente o consenso pela representação da nação e, ainda mais discretamente, a sua autodefinição pelos padrões conceituais da estética romântica. Este último ponto é certamente polêmico: se romances não românticos existiram antes do romantismo – apenas a invenção romântica de um Cervantes como precursor do próprio romantismo pode obscurecer este fato –, muito mais difícil é detectar, após o impacto avassalador da estética romântica, a aparição quantitativamente relevante de romances não mais orientados pelos termos que Hansen associava a ela e aos seus rebentos modernos: os “critérios de orientação temporal, estética, ideológica, profissional e institucional do sentido”, tais como a “negatividade” e a “ruptura estética”, a “originalidade”, a “subjetividade psicológica”... Uma produção romanesca que ignorasse estes termos de orientação estaria se afastando tanto do romantismo como dos corolários estéticos da “autonomia” desenvolvidos no século XX – mas isso estaria de fato acontecendo?

Tendo dedicado este artigo à colocação de questões gerais que demandarão mais tarde uma comprovação empírica detalhada, não temos espaço para a análise de obras pontuais. Nossa abordagem mantém um tom generalizante, dando-se o direito de remeter a um “romance contemporâneo” cujas características, conforme ficou claro, não pretendemos estender a todo o universo empírico correlato. Sem pretendermos analisá-las individualmente, portanto, mencionemos algumas das obras que inspiraram as proposições que viemos oferecendo: *Até o dia em que o cão morreu*, de Daniel Galera, *Azulcorvo*, de Adriana Lisboa, *Dois rios*, de Tatiana Salem Levy, *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*, de João Paulo Cuenca, *Os Malaquias*, de Andréa Del Fuego, *O livro dos mandarins*, de Ricardo Lísias, *Budapeste*, de Chico Buarque, *Diário da queda*, de Michel Laub, *O filho eterno*, de Cristóvão Tezza, *A arte de produzir efeito sem causa*, de Lourenço Mutarelli... Entre as características que as distinguem estão a pouca preocupação com a “inovação” e a ausência de vínculos com qualquer tradição literária precisa, brasileira ou não. Isso elimina o futuro como tempo orientador: ao não aceitarem nem recusarem uma tradição qualquer, aquelas obras não pretendem “ditar tendências” – ou algo do gênero – para o romance brasileiro. A comunicação com o leitor toma o lugar do diálogo endógeno com a própria história da literatura; a negatividade estética – cuja relação de fundo com o romantismo estabelecemos noutra parte³⁵

35. CHAGAS. Juízo de valor estético e ética da distinção.

– simplesmente inexistente: elas não rejeitam os “horizontes de expectativa” do público, não são programaticamente seletivas nem demandam para si um leitor erudito. Mesmo que na prática o seu público seja selecionado, o leitor mediano não é rejeitado a *priori*, o que revela um desinteresse pelo lugar social ocupado pelo artista de vanguarda: os seus autores não almejam produzir uma literatura “de ponta”, que afirme a sua originalidade afirmando a singularidade do próprio “sujeito-autor”. Não é que a autoria se apague: são obras bastante pessoais, temática e estilisticamente. Mas a autoria não é firmada “em contraposição a” ou “à distância de”, a obra colocando-se no mesmo plano do leitor interessado, sem demandar dele um esforço particular de penetração.

Elas não prestam contas, ademais, a *priori* à autoprodução social, primando pela construção do enredo e pela composição das personagens. A motivação recai sobre a “estória contada”, i.e., sobre o interesse despertado pelas personagens e pelo desdobramento da trama, em seus efeitos de revelação, reconhecimento e surpresa. Com isso o “Brasil” passa a se comportar como o *contexto* de desenvolvimento do enredo e das personagens, e não mais como o seu *leitmotiv*. Também é abandonado o exercício da “autonomia” fundamentado – como ele costumava ser – na interface entre uma autolegitimação política fundada na desvinculação do artista de toda realidade prática e prosaica, e uma codificação estética derivada da sua convicção pessoal, à revelia das expectativas do público: ao não seguir tal concepção, o novo romance brasileiro exerce a sua autonomia sob parâmetros – e dificuldades – bastante diferentes.

Pouco filiado a temas e estéticas “nacionais” – “globalizado”, talvez? –, este romance se lança a um mercado onde a exposição à recepção – à avaliação e à escolha – do público é caracterizada simultaneamente pela especialização e pela imprevisibilidade. O escritor se coloca em meio a um número grande de outros escritores pulverizados num cenário de grande flutuação e contornos pouco discerníveis. Contrabalançando essa imprevisibilidade, as editoras, a imprensa e a crítica acadêmica se especializam, dando alguma estabilidade ao quadro. Ainda assim, esta exposição de uma grande quantidade de nomes a um público diversificado tem impacto sobre a composição das obras: predominam hoje os volumes curtos, de leitura rápida, que não competem por tempo na vida do leitor. Cada vez mais distraído em meio a estímulos de toda espécie, o leitor raramente se entrega às centenas de páginas do romance canônico: alcançar um público maior demanda diminuir o volume do texto, agilizar a narrativa – que tenta capturar o leitor com o seu senso de economia – e lapidar o enredo

– que se torna cada vez mais *engenhoso* após a era da imersão no “sujeito” (quando pouco “aconteciam” na narrativa romanesca), voltando a privilegiar o desenlace bem arquitetado e as sucessões de acontecimentos que capturam o leitor com os seus elementos de surpresa. Produzir uma literatura pessoal, por si afirmadora da sua própria relação com o mundo (preservando algo da utopia romântica), mas ao mesmo tempo dedicada a seduzir o leitor contemporâneo e, por isso, não afirmadora da sua própria originalidade ou singularidade autoral, estas são as dificuldades colocadas atualmente pelo exercício da autonomia: entendida assim como um *exercício contextualmente definido* – e não como um imperativo universal *a priori* –, a autonomia não é mais concebida como um gesto de afastamento do *socius*, a sua aporética passando, pelo contrário, a se definir pela sua afirmação em meio às práticas e expectativas normalizadas.

No novo romance, altera-se a condição e a posição da personagem: ao invés do sujeito ex-cêntrico *por natureza* em relação ao seu entorno original, *essencialmente* destoante da sua sociabilidade regular e por isso dono de uma compreensão diferenciada – mesmo que intuitiva – do seu lugar de origem, parte-se de um des-centramento causado por um acontecimento súbito que rompe *ex-machina* uma harmonia inicial. O deslocamento provocado no indivíduo não afirma a sua singularidade como “sujeito”: em *Dois rios*, *Os Malaquias* e *Azul-corvo* tem-se “pessoas comuns” cujo contínuo da vida é interrompido por um acontecimento trágico, deslocando-se do sujeito para o mundo – e para o acaso do mundo – a origem das tensões do enredo, conduzindo a novos padrões de normalidade que os personagens, bem ou mal, conseguem construir ao se adaptarem às suas novas condições.

O novo romance brasileiro admite uma rede ampla de influências, neste momento histórico em que nenhum grupo seleto de literaturas nacionais serve de orientação para a periferia – cujas literaturas não são mais qualificáveis como “galhos” a germinar de árvores mais antigas, geográfica e linguisticamente definidas. Ele é cada vez menos “nacional”, o Brasil chegando mesmo a desaparecer em *Aqueles malditos cães de Arquelau*, de Isaiás Pessotti, e em *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*, de João Paulo Cuenca, obras sem personagens brasileiros, cuja ação transcorre integralmente fora do Brasil e que não têm o Brasil como tema – e que seriam, portanto, inimagináveis pouco tempo atrás. Decerto elas são exceções em meio a uma produção que prossegue, sim, representando o Brasil de diversas maneiras, mas justamente isso é o mais importante: são *diversas* maneiras, sem qualquer

dominante visível num conjunto de obras muito diferentes entre si. Nelas, encontra-se um Brasil não mais essencializado nuns poucos termos definidores (“natureza”, “política”, “economia”, “sociedade”, “cultura”...), mas sim pulverizado em múltiplos elementos, cotidianos ou imprevisos. Tal fenômeno é representativo de um país que não mais coloca com urgência a questão ontológica-identitária: um país já francamente moderno e, por isso, não mais cindido entre um passado arcaizante e um futuro ainda a ser alcançado; um país vertiginosamente mais complexo do que a noção de “identidade” é capaz de sugerir; um país não sintetizável, em suma... Se é esta a percepção atual do país, a sua encenação – ou dramatização – não pode mais aceitar a simplificação inerente à síntese realista. Se assim é, teremos passado, de fato, a uma outra coisa...

Coda

As proposições da crítica que resgatamos dos anos 80 revelam uma sensibilidade historiográfica que nos ajuda a delinear as especificidades do romance brasileiro contemporâneo, sugerindo um aparato comparativo para a sua descrição inicial. Mais até do que a descrevê-lo, elas nos ajudam a historiografá-lo, o que procuramos fazer ao inseri-lo numa cronologia longa, que indicasse a sua orientação comum, i.e., o sentido histórico passível de ser atribuído à *diferença* representada por um certo conjunto de obras. Não é fácil acompanhar um processo em curso, especialmente se, ao historicizá-lo, tentarmos descrever as propriedades (composicionais e temáticas) comuns a um número significativo de objetos: as proposições tendem a adquirir um caráter genérico – ao buscarem pontos em comum em meio à heterogenia – e especulativo – pois ainda é cedo para confirmar interpretações, descrições e explicações. Por isso buscamos amparo na crítica que primeiro discerniu, entre nós, os limites históricos do romantismo: ela nos ajuda a caracterizar, em negativo, as obras que não mais seguem os seus paradigmas de “longa duração”: os romances não-mais-românticos.

Aquela crítica germinou no momento em que o predomínio do romantismo começava a se dissipar. Ainda assim, que o tema da “autonomia” continue atual sugere que o fim do seu predomínio não levou à sua morte. Nesta época “romântica e pós-romântica”, é preciso saber observar o campo literário sob outras lentes – é preciso deixar-se surpreender por ele.

Historicizing Romanticism and the contemporary novel in Brazil

Abstract: Reading of the 1980s' Brazilian literary critique that historicized the romantic assumptions still dominant in the country's literature, critique and literary history. Comment on the works of Luiz Costa Lima, Flora Süssekind, Maria Helena Rouanet, Haroldo de Campos and João Adolfo Hansen. Two different meanings of the word "romanticism" are evoked: 1) as an epoch in the history of culture; 2) as the moment of origin of longstanding Western aesthetic and conceptual paradigms. Revolving these two definitions, that critique gives support to the analysis of the emergence of a contemporary Brazilian novel that no longer follows the guiding terms of the romantic episteme. It is also taken as an initial reference for the narrative of the emergence of an autonomous literary field in Brazil, as well as for the initial description of the non-romantic novel in its present conditions of writing, publicizing and reading.

Keywords: Brazilian literary critique; Brazilian literary history; Brazilian contemporary novel.

Referências

- CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, 436 p.
- CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011, 127 p.
- CHAGAS, Pedro D. Desde 1970: contribuição alemã à historicização do presente. *Pandemonium Germanicum*. N. 17, Julho/ 2011, p. 132-158. São Paulo, 2011.
- CHAGAS, Pedro D. Juízo de valor estético e ética da distinção. *Floema – Caderno de Teoria e História Literária*. Ano VII, n. 8, jan./jun. 2011, p. 45-76. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*, vol. 2. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, 109 p.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*, 2ª edição. Cotia/Campinas: Ateliê/Unicamp, 2004, 523 p.
- HANSEN, João Adolfo. Barroco, Neobarroco e outras ruínas. *Floema – Caderno de Teoria e História Literária*. Ano II, n. 2A, out. 2006, p. 15-84. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2006.
- JULIEN, Eileen. The extroverted African novel. In: MORETTI, Franco (org.). *The Novel Vol. 1*. Princeton: Princeton University Press, 2006, p. 667-700.
- LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1983, 282 p.

- MARTIN, Gerald. The novel of a continent: Latin America. In: MORETTI, Franco (org.). *The Novel* Vol. 1. Princeton: Princeton University Press, 2006, p. 632-667.
- MIRANDA, Wander Melo. Ficção brasileira 2.0. In: SCHWARCZ, Lilia M.; BOTELHO, André (org.). *Agenda brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 202-213.
- ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido. A fundação de uma literatura nacional*. São Paulo, Siciliano, 1991, 323 p.
- SOMMER, Doris. *Ficções de fundação. Os romances nacionais da América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004, 488 p.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984, 203 p.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, 320 p.

