

## TEORIA DO ROMANCE E TEORIA DA EVOLUÇÃO

*Pedro Dolabela Chagas*

Doutor em Estética e Filosofia da Arte (UFMG); Doutor em Literatura Comparada (UERJ);  
Professor Adjunto de Teoria Literária (UESB); Professor do Mestrado em Memória:  
Linguagem e Sociedade (UESB)  
Contato: dolabelachagas@gmail.com

### **Resumo:**

Discussão da contribuição da teoria da evolução para a historiografia literária, com ênfase na teoria e história do romance. Análise das proposições de I. Tynianov, N. Luhmann, F. Moretti e, anacronicamente, D. Hume. Elaboração de um quadro de relações que sistematiza, para a historiografia literária, a contribuição conceitual e analítica de termos como “seleção”, “complexidade”, “variação”, “reestabilização”, “estabilidade dinâmica”, “diferenciação sistêmica”, “causalidade interna”, “autopoiese” e “fundo de repertório para a variação”, aplicáveis à variação microscópica (na obra individual) e macroscópica (dos gêneros ou do sistema literário como um todo). Estudo de caso sobre o romance argentino do século XX, explicando-se, pelas relações entre “sistema” (literário) e “ambiente” (social), a sua maior autorreflexividade em comparação com o romance brasileiro daquele período.

**Palavras-chave:** Teoria da Evolução; Teoria e História do Romance; Literatura Argentina.

### **Abstract:**

Discussion of the contribution of evolutionary theory for literary history, with emphasis on the theory and history of the novel. Analysis of the propositions by J. Tynianov, N. Luhmann, F. Moretti and (anachronistically) D. Hume. Elaboration of a framework of relations that attempts to systematize the conceptual and analytical contributions for literary history of terms such as “selection”, “complexity”, “variation”, “re-stabilization”, “dynamic stability”, “systemic differentiation”, “internal causality”, “*autopoiesis*” e “repertoire for variation”, applicable to both microscopic (i.e. individual works) and macroscopic variations (of genres and of the literary system as a whole). Study of the relations between (literary) “system” and (social) “environment” and its consequences for the self-reflexivity of the 20<sup>th</sup>-Century Argentine novel, compared to the Brazilian novel of that same period.

**Key words:** Evolutionary Theory; Theory and History of the Novel; Argentine Literature.

## **Apresentação: histórico e condição atual do problema**

Nas últimas décadas, o desenvolvimento das neurociências e das ciências cognitivas forneceu novas bases para a aproximação, até então pouco explorada, entre a teoria da evolução e a teoria da narrativa, contribuindo para renovar a investigação da sua origem, função social e variabilidade no tempo. Passou-se a ler a narratologia e a teoria da recepção sob o vocabulário da filosofia da mente, redescrivendo-se através dela os processos mentais ativados pela leitura e, por esse meio, repensando-se a função sócio-cognitiva da narrativa. Esta renovação da problemática ontológica e funcional da literatura tem recorrido a termos próprios da teoria da evolução, como “adaptação”, “exaptação”, “mudança estrutural”, “variação”, “seleção” e “reestabilização”, “estabilidade dinâmica” e “diferenciação sistêmica”, pelos quais se analisa a gênese, a variação histórica, as bifurcações e as estratégias de permanência na cultura de formas narrativas orais e escritas, em seus diferentes modos de inserção social mediante o impacto sobre o público.

Se tais contribuições têm se acumulado na teoria da narrativa, o mesmo não se pode dizer em relação especificamente à teoria do romance, cujos modelos narratológicos ainda seguem majoritariamente o jargão estruturalista e pós-estruturalista, e cujos modelos historiográficos, mesmo que sofisticados pela historiografia das instituições literárias, do livro e da leitura (que dão contornos mais precisos à análise dos sistemas literários), pouco evoluíram na explicação da relação entre a história social e a história das formas. A Estética da Recepção de Jauss (1994), especificamente elaborada para esta finalidade, mostrou-se ainda condicionada pelo pressuposto modernista da inovação *individual* como fonte da diferenciação histórica da literatura, dando continuidade a um princípio teleológico que explicava a *seleção* das inovações em função do apelo (junto ao leitorado) da obra como resposta à realidade sincrônica – o que indicaria a sua “necessidade histórica”. Mas esta linha direta entre a obra, o leitor e a realidade social elidida as cadeias de mediação provocadas pela ação de sistemas literários complexos, cuja importância era diminuída diante da diferença estética e temática imanente às obras. Diante de limitações como esta, a teoria da evolução ajuda a superar a bipartição entre as teorias do texto (focadas na imanência da obra) e as sociologias da literatura (focadas no seu ambiente externo), que tanto dificulta a compreensão dos liames entre a forma literária e o contexto social. Demonstrar que a apropriação da teoria da evolução pela teoria do romance oferece meios plausíveis de abordagem do problema, fertilizando a historiografia literária, é o objetivo central deste artigo; para concretizá-lo, passaremos em revista algumas proposições que orientarão a colocação do problema, das

quais derivamos, num segundo momento, um modelo inicial dos padrões de relação entre os elementos nelas implicados. Por fim, arremataremos a discussão com uma aplicação inicial da teoria da evolução ao estudo das trajetórias dos romances brasileiro e argentino no início do século XX.

### *Tynianov: evolução e análise formal da literatura*

Contrastando com o seu ostracismo posterior, a teoria da evolução apareceu logo no movimento fundador da teoria da literatura como disciplina autônoma: o chamado “formalismo russo”. Ocupado então em investigar os processos que lhe conferem a sua variabilidade estilística, um de seus representantes, Iuri Tynianov, propôs um estudo da “evolução literária” que, orientado para a análise das relações entre a literatura e o contexto histórico-social, distanciava-se tanto do princípio de causalidade externa da reflexologia (i.e. da influência da sociedade *sobre* a literatura), quanto do imanentismo, ou seja, da descrição meramente estilística da variação morfológica dos gêneros literários ao longo da história (que era incapaz de explicar a variação ao isolar a literatura do seu contexto recepcional). Tynianov defendia que a autonomia estrutural da literatura a leva a processar *como literatura* as influências do “ambiente”: a literatura opera sob as condições e possibilidades colocadas por próprias estruturas internas, cuja transformação histórica se dá sob uma base de estabilidade – orientada, entre outras coisas, pela longevidade dos gêneros. Em sua concentração na forma, no gênero, no estilo, Tynianov indicava que os procedimentos literários a servir como ponto de partida das variações são, de fato, de caráter *estilístico* – mas ele afirmava também que isso é apenas parte da estória.

Recuperemos a complexidade da sua proposição. O seu estudo da “evolução” era postado simultaneamente contra a explicação historiográfica fundada na singularidade de obras cuja gênese era situada na psicologia do autor (ou na sua “genialidade”, que pouco se oferece à investigação), contra a “causalidade externa” que isola a literatura ao explicá-la a partir da influência *sobre ela* das demais séries sociais, e também contra o reducionismo da história literária orientada pelos valores dominantes no presente e pelas obras paradigmáticas de épocas passadas, retiradas dos conjuntos de obras aos quais elas originalmente pertenciam. Ao defender a leitura de cada horizonte sincrônico de acordo com os valores que lhe eram próprios, sob o cotejo do repertório da sua produção mediana, Tynianov definia a *substituição* de sistemas (as suas “descontinuidades” ou “bifurcações”) como o “problema fundamental da

evolução literária”, distinguindo, para tanto, a “obra” e a “literatura” como sistemas *distintos* mas mutuamente implicados, o que lhe permitia interpretar os “elementos particulares” das obras (tema, estilo, ritmo, sintaxe...) como *códigos* (sistemicamente reconhecidos) cuja “*correlação mútua e interação*” definiria a *função* que eles exercem em cada obra, a partir da remissão à sua função usual no campo literário sincrônico. Nos diferentes sistemas, as funções despontam como dados *contextuais* da relação entre os códigos estilísticos dominantes e as suas atualizações nas obras individuais – que os reproduzem ou modificam –, o “léxico da obra” firmando-se, ademais, numa relação dupla com o léxico literário e o léxico geral. Para Tynianov, portanto, a análise de uma obra deveria cotejar as condições do sistema literário sincrônico, uma vez que a “existência de um fato como um *fato literário* depende de sua qualidade diferencial” (i.e. “de sua função”), que só pode ser contextualmente compreendida. Tal proposição era estendida indistintamente à evolução dos gêneros literários: se há uma via de mão dupla entre a forma e a função, a evolução de uma influenciaria a evolução da outra até o limite da substituição sistêmica dos gêneros.

Implícita nestas proposições estava a noção de que a evolução da literatura pressupõe a sua autonomia sistêmica: o “sistema da série literária é antes de tudo um sistema das funções da série literária, a qual está em constante correlação com as outras séries”. (TYNIA NOV, 1971, p. 113) É *enquanto literatura*, em suas condições sistêmicas imanentes, que a literatura interage com o ambiente externo – o que, para o formalista russo, significava dizer que ela o faz na condição de *produção lingüística*. Ao afirmá-lo, Tynianov lucidamente apontava (em contraste com a reflexologia) os ritmos diferentes, os diferentes padrões temporais próprios à evolução de cada um dos sistemas sociais, cuja interrelação não os transforma num único sistema: dentro de cada sistema, alguns elementos predominarão na orientação do seu processo evolutivo, suscitando padrões diferentes de aceleração e de inércia na resposta a pressões comuns. Tynianov assim reduzia a importância da subjetivação, pois a individualidade do autor (a sua “*inspiração*”) seria apenas um dos modos de conexão entre obra e sistema: o foco recai sobre a evolução do sistema como um todo, e não apenas sobre a ação individual dos seus agentes, conferindo-se importância não à originalidade da contribuição, mas às condições que lhe permitem permanecer como uma referência genericamente aceita: “O momento e a direção da ‘*influência*’ dependem inteiramente da existência de certas condições literárias.” (TYNIA NOV, 1971, p. 117) Daí que Tynianov apontasse o conservadorismo inerente aos sistemas estabilizados, uma vez que “cada corrente literária busca durante certo tempo pontos de apoio nos sistemas precedentes; é o que se pode

chamar de ‘tradicionalismo’” (TYNIA NOV, 1971, p. 118): como em todo processo evolutivo, a mudança é condicionada pelas forças de conservação do sistema.

*Luhmann: teoria da arte como teoria de sistemas*

A atualidade das proposições de Tynianov se evidencia pela sua afinidade pontual com as proposições que Niklas Luhmann (2000) desenvolveria muito tempo depois, ao resgatar para os estudos sociais certas questões centrais da teoria da evolução. Como explicar, por exemplo, a complexidade estrutural desenvolvida quando uma comunicação interna contínua, e não esporádica, foi assegurada por um sistema? Dentro da continuidade do sistema, quais as condições da sua mudança e quais são as fontes da sua complexidade estrutural e semântica? Para respondê-las, a teoria de sistemas de Luhmann empregaria a distinção entre “variedade”, “seleção” e “reestabilização” para compreender como as estruturas sociais se complexificam ao longo do tempo e como a improbabilidade do seu surgimento cede passagem, num dado momento, à probabilidade da sua preservação. A teoria da evolução lhe serve de referência, então, para a investigação da emergência do improvável e das discontinuidades e mudanças estruturais que irrompem após períodos de estagnação ou crescimento cumulativo.

Se todo processo evolutivo parte de alguma estabilidade para desembocar numa nova estabilização – processos nos quais a *variação* emerge quando operações inesperadas acontecem –, a *seleção* concerne ao valor atribuído pelo sistema a cada variação, que será aceita como algo a ser repetido ou, então, isolada – e talvez rejeitada – como um caso singular. Por isso Luhmann entende que que a *comunicação* sobre a arte (sobre obras e programas estéticos) produz variações no campo da arte: a emergência de novas formas suscita, no público, na crítica especializada e em outros artistas, comunicações que orientarão as suas distinções futuras; no plano da composição, elas orientarão a produção de novos códigos estéticos e a utilização de novos materiais e mídias. As variações dos códigos (que podem acarretar a variação dos gêneros) aparecem não como cortes abruptos, mas como negociações ocorrendo num certo período de tempo, processo que a historiografia tradicional tende a elidir ao apresentar a história como um conjunto seletivo de grandes obras, numa sucessão de saltos entre criações de “gênio”. Na contramão desta tendência, pela noção de “causalidade interna” a evolução da arte não é explicada pela influência externa ou pelas realizações de artistas agindo isoladamente, pois não interessa a ocorrência da inovação, mas sim que ela seja selecionada pelo sistema como algo a ser reproduzido: a explicação da variação se torna circular, pois ela pressupõe um estado inicial que, mesmo estando no limiar

da desordem, seja suficientemente estável para avaliar e absorver a variação. Em última análise, tal estabilidade está materializada, no campo da arte, no repertório de códigos, exemplos, valores e conceitos atuantes: de acordo com Luhmann, teria sido assim que, quando a atenção do sistema se voltou para si mesmo – ao redor de 1800 –, a arte, autorreflexiva e agora livre para explorar à revelia da tradição os códigos herdados da tradição, encontrou grandes oportunidades para variação, expandindo os seus próprios critérios de seleção – especialmente quanto o debate sobre aqueles critérios assumiu uma dinâmica própria, com a crítica passando a influenciar a produção artística.

Assim autonomizado, o sistema da arte exploraria estabilidades semânticas capazes de fazê-lo sobreviver à fluidez do ambiente externo e adquirir solidez em meio às turbulências sociais. Conceitos e valores novos (além de continuamente suscetíveis à reinterpretação) permitiram ao sistema da arte formular a unidade e a motivação das obras individuais e do sistema como um todo, no exato momento em que a posição social da arte e do artista perdia a sua estabilidade anterior. De modo geral, o apoio em valores indica o modo como o sistema pode assegurar a sua própria estabilidade ao incorporar variações: daí a importância da *autodescrição*, resultante do debate sobre critérios de avaliação da qualidade das obras e da sua inserção (sob os planos ontológico e hierárquico) no sistema. É no plano da autodescrição (ontológica, estética, funcional) que os problemas resultantes da necessidade de se manter a estabilidade do sistema diante das mudanças evolutivas podem ser enfrentados, em conjunto com a problematização dos modos de distinção entre a arte e a não-arte.

#### *Moretti: evolução e história do romance*

Ao voltarmos das proposições gerais de Luhmann para a abordagem do campo literário, encontramos recentemente na história do romance de Franco Moretti uma aproximação sugestiva entre a teoria literária e a teoria da evolução. O seu corte inicial é estabelecido contra o pressuposto, comum à historiografia hegeliana, da existência de um sentido imanente à História (no singular, como totalidade sincrônica) que estaria revelado, em sua plenitude, nas suas grandes produções literárias: ao qualificar como “implausível” a noção de uma unidade da História manifestada nas grandes obras de uma época, Moretti a substituiu pelo modelo dualista de Darwin, “cindido entre variações dominadas pelo acaso e a seleção governada pela necessidade.” (MORETTI, 2007, p. 310) Num primeiro estágio desta nova narrativa, apenas o “acaso será ativo, [gerando] as variações retóricas; a necessidade social presidirá o segundo estágio, no qual as variações são historicamente selecionadas.”

(MORETTI, 2007, p. 310) Cinde-se a história entre a emergência do novo – que, *da perspectiva do sistema*, é imprevista –, e a sua seleção posterior (determinada pela interface com o ambiente social) como possibilidade sistemicamente válida. Não importa que um autor controle conscientemente a sua inovação: da perspectiva evolutiva, a intencionalidade não determina a capacidade que a obra terá de *produzir descendência* ao ser absorvida pelo sistema, passando a integrar as suas possibilidades de futuro – a sua macroscopia. Moretti, aliás, situa na própria composição da obra um elemento de acaso que contraria a noção da “intencionalidade” como “controle”, assim localizando a ação da contingência tanto na macroscopia quanto na microscopia. Vejamos como isso funciona.

Ao tratar da macroscopia, Moretti toma como exemplo a trajetória do romance entre os séculos XVIII e XIX, descrevendo-a como a transição entre um campo povoado por uma variedade de experiência distintas – e igualmente “válidas” – e outro onde uma forma singular passou a predominar incontestemente – o “romance canônico” de Dickens, Eliot, Thackeray, Balzac, Tolstoi, Eça de Queirós... Nesta transição da maior para a menor complexidade, Moretti identifica “um cenário darwinista bastante típico: o campo se abre para uma multiplicidade de possibilidades, estreita-se quando a pressão externa seleciona uma delas e descarta as outras e se abre de novo [no século XX] a uma nova multiplicidade...” (MORETTI, 2007, p. 311) A descrição darwinista se apóia em dois pontos: inicialmente, ela identifica um campo que, “sem orientação histórica”, não poderia indicar o rumo que ele mesmo tomaria a seguir por admitir simultaneamente um número grande de possibilidades legítimas e, desse modo, igualmente passíveis de serem selecionadas pelos estados futuros do sistema; em seguida, a descrição localiza uma pressão seletiva no exterior do sistema literário, i.e. nas forças sociais em ação na virada do século XIX. Tal pressão seria, afinal, responsável por dar ao sistema uma direção que a multiplicidade anterior não apresentava, ao selecionar uma forma romanesca apta a oferecer ao leitor o tipo de experiência mais finamente em sintonia com as condições do tempo: tratava-se do *Bildungsroman*, selecionado quando “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 seu ‘senso de história’ e a sua atitude diante dos valores da modernidade.” (MORETTI, 2007, p. 312) Se o “romance de formação” adquiriu popularidade, foi pela sua capacidade de, mediante a narração dos percalços da juventude do personagem por um narrador já amadurecido, conferir sentido à aquisição tumultuada de experiência num mundo cujo sentido imanente se perdera,

tendo se tornado objeto de um aprendizado individual doloroso: a ficcionalização deste aprendizado atendia, assim, a angústias comuns ao leitorado da época.

De acordo com esta descrição, a sociedade não *produziu* a forma literária que mais lhe interessava, e sim *selecionou-a* do fundo de possibilidades disponíveis: sob o pressuposto da autonomia sistêmica da literatura, Moretti reafirmava o princípio básico da teoria da evolução pelo qual o ambiente social não penetra no sistema (determinando-o internamente), mas apenas seleciona as variações que ele oferece, com isso estimulando o aumento da produção daquelas variações. Isso pode fazer parecer, ao olhar retrospectivo, que a época possuísse uma unidade que, manifestada no “espírito” comum das suas produções, demonstraria a sua necessidade histórica. Ocorre que a aleatoriedade darwiniana revela a quantidade muito superior, em qualquer momento histórico, de produções que não *ingressaram* na história da literatura, desaparecendo da memória posterior: “as inovações são, com maior frequência, malsucedidas e os sucessos, não inovadores” (MORETTI, 2007, p. 314), quadro que é obscurecido pelas narrativas construídas pela seleção dos exemplos retrospectivamente mais significativos – justamente aqueles que determinam a formação do quadro valorativo que hoje lhes atribui significação.

Esta explicação da passagem da maior à menor complexidade é complementada pela análise do fenômeno inverso, qual seja: a passagem da estabilidade à crise, representada, na história do romance, pela virada do século XIX para o século XX. A quebra da estabilidade oitocentista produziu uma perda de referências que abriu o campo para uma aceleração súbita das variações, operadas num curto intervalo de tempo: “Tanto no século XVIII quanto no século XX, as experiências do romance espalharam-se mais ou menos por uma geração; entre essas duas crises, se não o próprio tédio, temos, sem dúvida, uma estabilidade visivelmente longa.” (MORETTI, 2007, p. 315) E a orientar a passagem da crise à reestabilização estiveram não os projetos de autores conscientemente dedicados à superação da crise, mas a seleção pelo sistema de algumas variações produzidas individualmente, i.e. aleatoriamente, ou seja: sem referência a um projeto global que lhes conferisse “sentido histórico”.

Por sua vez, no plano microscópico – nos textos individuais – Moretti encontra a ação do acaso na ocorrência da “exaptação”: a apropriação, para o desempenho de certa função, de elementos originalmente desenvolvidos para outra função literária. Como exemplo de exaptação, ele defende que a lírica moderna teria se desenvolvido a partir do deslocamento da função original da chamada “alta figuralidade”. A princípio, a elevada complexidade sintática (e proporcional diminuição da clareza semântica) da “alta figuralidade” se concentrava nos



segmentos textuais que carregavam a dramaticidade do enredo (de um drama ou de uma narrativa); com o tempo, aquela alta complexidade sintática, inicialmente localizada nalguns pontos de tensão de obras longas, passaram a ser trabalhadas autonomamente (como finalidades em si mesmas), levando à composição de obras em que a complexidade era o motivo dominante: “a alta figuralidade abandonou o caráter episódico e errático que tinha na tragédia barroca e tornou-se o princípio organizador permanente da produção [...] da poesia modernista.” (MORETTI, 2007, p. 321) Este seria um exemplo de “exaptação” literária: a apropriação de uma técnica por um outro gênero que, sucedendo-lhe no tempo, conferiu-lhe uma função radicalmente nova. No caso da “alta figuralidade”, contribuiu para tal apropriação a sua concentração nalguns pontos destacados do enredo, nos quais ela podia ser apreciada à revelia do contexto geral, indo aparecer em citações e glosas que, ao autonomizá-la das sequências originais, facilitavam a sua apropriação para funções imprevistas. Por fim, ainda na análise da microscopia, Moretti encontra outra forma de ação do acaso naquelas variações que, qualificadas pela posteridade como “inovações”, não nasceram, contudo, de qualquer “projeto”: exemplifica-o a composição do personagem principal de Cervantes, que teria (segundo a leitura original de Chklovski) ganhado vida própria após a sua construção inicial para uma finalidade pequena, numa obra inicialmente curta; após ter “encontrado” o Quixote, porém, Cervantes, percebendo o seu potencial, desenvolveu-o em novas direções no decorrer da elaboração de um romance que, desse modo, teria evoluído em conjunto com a própria evolução do personagem.

*“Darwin e seus precursores”: Hume*

A este conjunto de proposições gostaríamos de somar uma contribuição anterior à teoria da evolução, mas que acrescenta elementos importantes para a análise do fenômeno artístico ao ser lida sob uma perspectiva darwinista: falamos de “Da origem e progresso das artes e ciências”, de David Hume. Trata-se, naquele texto, aquilo “que é devido [no campo artístico e científico] à *sorte* e aquilo que provém de *causas*”. (HUME, 2000, p. 297) Esta tarefa lhe sugeriria a seguinte “norma geral”: “Aquilo que depende de poucas pessoas é, em grande medida, devido ao acaso, ao segredo ou a causas desconhecidas; aquilo que surja de um grande número pode, por via de regra, ser analisado através e causas determinadas e conhecidas.” (HUME, 2000, p. 297) Se isso poderia fazer parecer que à arte cabe o primeiro caso – o caráter individual da sua produção caracterizando-a como uma sucessão de lances do acaso –, Hume advertia que o seu “progresso” não poderia ser explicado somente pela agência

individual. Pois mesmo que – na sua avaliação – fossem poucas as pessoas que “cultivam o gosto”, fazendo com que o acaso e “causas secretas” participassem da sua produção, o “progresso” jamais se restringe à participação de alguns poucos, alcançando uma cobertura social que incluiria todo o “povo”. Caberia especular, então, sobre este poder de determinação da coletividade sobre o “progresso” – ponto em que Hume menciona elementos ainda hoje pertinentes para a análise da evolução artística.

O primeiro é a importância do “governo livre”; o segundo é a “vizinhança de Estados independentes ligados pelo comércio e pela política” – situação que constitui “um travão ao poder e à autoridade” (HUME, 2000, p. 302) –; o terceiro é a possibilidade do *transplante* das artes para lugares onde elas não floresceram inicialmente; o quarto afirma que as artes estarão sempre condenadas a entrar em declínio, em seus lugares iniciais de florescimento, para jamais voltarem a alcançar, neles, o seu esplendor inicial, prosseguindo o seu desenvolvimento alhures. A primeira hipótese se refere à maior liberdade de ação individual permitida pelo governo livre, que redundaria na maior possibilidade de variação da produção artística e letrada. A segunda, menos intuitiva e talvez mais fecunda, se fundamenta na distinção entre os “extensos governos, onde uma única pessoa tem grande influência, [e que] depressa se tornam absolutos[, enquanto] os pequenos tornam-se naturalmente comunidades” (HUME, 2000, p. 302): enquanto nos primeiros a autoridade central exerce um poder direto sobre a expressão individual e as práticas coletivas, destarte homogeneizando a produção local (como ocorreria na China, segundo o autor), comunidades menores, expostas ao contato e à troca, estariam dispostas ora a defender as suas tradições – sendo obrigadas, porém, a fazê-lo mediante a argumentação e a teorização –, ora a criticar as suas próprias autoridades e absorver alternativas externas: cada qual à sua maneira, ambas as posturas (e em especial a simultaneidade de ambas) produzem um aumento da complexidade interna, justificando a comparação feita por Hume entre a Europa, com seus vários pequenos Estados, e a Grécia clássica, cujas divisões internas teriam favorecido a diversificação e a sofisticação da sua produção artística e intelectual.

A sua terceira hipótese é afim à noção de “migração”, que explicaria, na esteira da hipótese anterior, o *transplante* de certas produções de uma cultura para outra, onde elas adquirem funções próprias e novas possibilidades de florescimento – fenômeno recorrente na evolução literária. Por fim, a quarta hipótese remete ao poder *coercitivo* dos modelos bem-sucedidos, que, uma vez canonizados, inibem a renovação sob o peso da tradição – outra situação aparentemente comum, mas de observação menos segura. Somadas, as quatro

proposições de Hume fertilizarão a nossa análise da trajetória dos romances brasileiro e argentino no século XX. Conforme ficará claro, as noções de “tradição”, “modelo”, “transplantação” e “vizinhança entre Estados” orientarão a nossa aplicação prática do modelo evolutivo.

### **Esquema geral de relações**

Dos termos gerais desta apropriação da teoria da evolução é possível discernir os padrões de relação que revelam o rendimento analítico extraído, pelos estudos literários, dos conceitos de “complexidade”, “variação”, “seleção”, “reestabilização”, “improbabilidade”, “estabilidade dinâmica”, “diferenciação sistêmica”, “causalidade interna”, “autopoiese” e “fundo de repertório para a variação”. Tais padrões são aplicáveis tanto à variação microscópica (seja ela sistemicamente bem-sucedida ou não) quanto à macroscópica (que produz uma nova estabilidade sistêmica).

Por analogia, a “variação” tem a sua origem “genética” na produção individual da obra, i.e. na “autoria” – termo que é carregado, porém, de uma intencionalidade que, conquanto justificável da perspectiva do autor, nada significa no plano sistêmico, para o qual interessa a diferença selecionada como possibilidade positiva. O termo “variação”, por sua vez, localiza a participação do acaso no plano da seleção sistêmica (que o autor não controla), assim como no plano da composição, onde Moretti observou a seleção contínua de elementos textuais para funções novas ou adjacentes àquelas para as quais eles haviam sido inicialmente elaborados.

Também por analogia, a “variação individual” transcorre sob o pertencimento a uma “espécie” – no caso da literatura, a um certo “gênero literário”, que é operado, por cada escritor, dentro de “estilos” historicamente circunscritos, caracterizados pela dominância de certos conjuntos de códigos retóricos. Mesmo que os códigos sejam muitas vezes tomados da produção não-literária, seja ela textual ou não (haja visto o recurso às técnicas da montagem e da decupagem cinematográfica pela narrativa romanesca), eles devem ser sancionados pelo sistema literário como possibilidades pertinentes ao gênero em questão. Na condição de fonte e índice da estabilização do campo literário, o par formado pelo “gênero” e pelo “estilo” funciona de maneira análoga à espécie e à sua morfologia: assim como a estabilização das espécies naturais, visível na sua morfologia, pode ser explicada pela pressão seletiva do ambiente externo, o mesmo pode ser aplicado ao gênero-estilo, que subsiste em permanente

tensão com a pressão seletiva do leitorado e da crítica especializada. O par gênero-estilo sofre diretamente as mudanças ambientais (sociais) provocadas pelas circunstâncias econômicas, históricas e políticas, em conjunto com constantes culturais, lingüísticas e geográficas; sob a pressão do ambiente social, a inércia do gênero-estilo – a sua insistência na continuidade do seu próprio modo de produção – será testada contra as mudanças do leitorado, da crítica e do empreendimento editorial. Conservador, o gênero-estilo tentará prosseguir até o limite da sua dissolução – do seu esquecimento pelo público e do seu abandono pelas novas gerações de escritores.

Dando sequência às analogias, toda “variação” e todo “gênero-estilo” existem dentro de “sistemas literários” que permitem a sua subsistência e reprodução. Tais “ecossistemas” são compostos por uma coletividade complementar de agentes (críticos, professores, editores, jornalistas, acadêmicos...) cujo arsenal meta-estável de *valores* alimenta certas produções em detrimento de outras. Os valores são o principal meio de seleção do sistema, atuando como principais garantidores da preservação de obras (“clássicas”, “canônicas”) cuja perda de popularidade as condenaria ao esquecimento, e como os responsáveis pela recuperação de variações inicialmente não selecionadas pelo sistema (os “marginais” ou “esquecidos”). Mesmo que os valores dominantes nunca sejam unânimes, o sistema é capaz, bem ou mal, de conferir valores positivos a um repertório suficientemente significativo e diversificado de obras, estabilizando-se ao dotar-se de uma memória vasta, seletiva e permanentemente acessível de exemplos, estabelecendo assim uma distinção entre “passado” e “futuro” que, ao permitir discernir-se um “presente” relativamente estável, contribui para conferir *unidade* à literatura (firmada pela sua história imanente e pela sua distinção da não-literatura). Mas também o sistema (como tal) está submetido à ação do ambiente, ainda que a sua maior capacidade de resistência às pressões – em comparação com a variação individual e com o gênero-estilo – lhe garanta uma maior estabilidade no tempo: ao passo que a variação individual e o gênero-estilo virtualmente desaparecem da memória coletiva ao perderem popularidade, o sistema detém mecanismos de *desaceleração* da história, concentrados, por exemplo, no arquivo e na pesquisa acadêmica. Ainda assim, esta resistência estabilizadora não lhe garante permanência, o que é comprovado pela constante pressão *intra-sistêmica* – em resposta a mudanças ambientais – pela admissão de novos objetos de pesquisa e de canonização contra o espaço dominado pelos consensos anteriores.

Isso posto, cabe conferir precisão àquele termo importante, mas de definição elusiva: o “ambiente externo”. Se mais acima nós o descrevemos como o entrelaçamento entre

circunstâncias econômicas, históricas e políticas e constantes culturais, lingüísticas e geográficas, fica claro que o “nó” produzido pela rede é o público leitor, em sua multiplicidade imanente. A descrição do público só pode ser de cunho estatístico, uma vez que não há como sintetizar a sua diversidade nem como isolar a influência pontual sobre ele exercida por cada uma das forças que o influenciam, discernindo-se a sua assimilação pelos indivíduos *enquanto leitores*. O quadro é caótico e o seu conhecimento é aproximativo, além de parcialmente especulativo; comparativamente, é menos caótico o comportamento dos leitores especializados, cujos padrões macroscópicos de comportamento são discerníveis nas premiações dos concursos literários, na redescoberta de antigos autores, no elogio e na censura, no marketing e nas políticas editoriais, nas tendências e modismos da pesquisa acadêmica, elementos que se comportam como respostas intra-sistêmicas às condições ambientais provocadas, entre outros fatores, pela economia (que influencia a circulação e o consumo da literatura), pela geopolítica (que influencia a penetração de línguas e culturas em território estrangeiro, determinando as políticas de tradução), pela política e pelos códigos morais dominantes (que favorecem certos conteúdos em detrimento de outros), pelos acontecimentos históricos recentes, pela competição com outras artes e mídias... Permeando estas influências mais ou menos discerníveis, na formação do leitorado aberto pesa com mais intensidade a volubilidade dos humores, das angústias, das inseguranças, dos medos, das fontes de esperança e de frustração que lhe conferem um direcionamento contextual imprevisível e impreciso, porém decisivo.

São quatro instâncias, portanto: “variação” (V), “gênero-estilo” (GE), “sistema” (S) e “ambiente” (A). Todas elas estabelecem relações entre si, ainda que detenham poderes diferentes e determinem temporalidades diferentes em cada um dos seus pontos de contato. Se a relação V-GE é uma via de mão dupla, o fato é que GE detém, em circunstâncias normais, o poder de frear a influência de V, ainda que V possa, em momentos de crise, alterar GE decisivamente. Tal alteração é imprevisível no ponto inicial da bifurcação; em seu desenrolar, o processo de mudança estará tensionado entre a inércia conservadora de GE e o apelo à mudança representado por V. Ao final, ele será decidido não exatamente pela admissão de V por GE, mas pela *mobilização* de S pela tensão entre os dois. De fato, apenas quando a tensão provocada pela fragilização de GE – a partir da emergência de V – *mobiliza* S (os críticos, os editores, os resenhistas, os leitores informados...) ela será *decidida* de alguma maneira: tal é a narrativa evolucionista das “vitórias” que consagram as obras paradigmáticas do campo artístico. Por sua vez, a fragilização de GE é provocada não pela saturação dos seus códigos

estéticos (como defendia a crítica formalista), mas pelo seu abandono por A, o que lhe subtrai a sua centralidade sistêmica: mesmo que o romance brasileiro do século XIX prossiga forte dentro do sistema, ele pouco sobressai nas livrarias, nas bibliotecas e na mídia. O fato é que, ao não poder se autonomizar de A, é mais fácil para S incorporar inovações e relegar certas produções ao segundo plano, uma vez que não há como impor-se a um público que ele não controla. É claro que S conta com bons instrumentos de influência e de *formação* do público, mas o poder de *retardamento* destes instrumentos se mostra limitado na longa duração. Em geral, A sequer se interessa por S – pelas suas questões internas –, mas apenas por GE e, nalguns casos, diretamente por V, apesar da maior frequência com que V surge para A apenas sob a mediação de S, i.e. após o seu processamento da tensão entre V e GE.

A assimetria destas relações coloca uma força maior de determinação em A, ainda que as respostas a ela sejam determinadas pelas estruturas internamente operantes em V, GE e S: A pode pressioná-los a operar de maneira diferente, mas não pode instruí-los a operar a si próprios. Ao mesmo tempo, esta dinâmica revela o poder que V apresenta de relacionar-se diretamente com A à revelia de GE e S, ainda que incorrendo no risco da não-aceitação: é o que ocorre, hoje, com a arte veiculada diretamente por via eletrônica, que não obedece a qualquer regulação sistêmica notável. Se uma inovação consegue se afirmar ao atingir uma demanda que, latente em A, não fora atendida por GE ou S, em tais casos V pode emergir como uma novidade de forte apelo, projetando-se da obscuridade à visibilidade num curto período e passando a influenciar, a partir de então, a autoprodução de GE e S.

### **Romance e autorreflexividade: Brasil e Argentina**

Até aqui fizemos apontamentos gerais; passemos, agora, à abordagem de um problema histórico pontual. Seria possível explicar *evolutivamente* a maior autorreflexividade – a maior densidade de autoteorização – da narrativa argentina da primeira metade do século XX, em relação à narrativa brasileira daquele período? Até a década de 1950 a autorreflexividade distinguia a literatura argentina da literatura latino-americana em geral; o que surpreende no cenário continental, porém, é a anterioridade do caso brasileiro: a primeira grande exploração da autorreflexividade no romance latino-americano veio de Machado de Assis. A pergunta então se mistura com outras: por que, afora alguns exemplos isolados (como Oswald de Andrade), Machado de Assis não produziu descendência no Brasil no período imediatamente subsequente à sua fama? Por que a sua “variação” não se integrou ao repertório normal do

sistema, mesmo quando – a partir da década de 1920 – a autorreflexividade se tornou dominante, ao menos na poesia? Por que a maior lentidão do romance brasileiro em praticá-la? A explicação não poderia residir nalguma propriedade do gênero em si, pois a narrativa argentina logo cedo inaugurou uma rota diferente – que também ela tenha demorado algum tempo para se tornar localmente dominante, isso não elimina que a velocidade da transição foi incomparavelmente maior lá do que aqui, estando consolidado na virada da década de 1960 um processo que, no Brasil, ocorreria silenciosamente apenas vinte anos mais tarde.

É plausível pensar, então, que a explicação deva se concentrar nas condições ambientais e sistêmicas vigentes nos dois países. Ao ensaiarmos uma resposta e esta hipótese, pautaremos-nos pelos quatro campos de teste levantados pelo biólogo Alberto Piazza para a aplicação da teoria da evolução à historiografia literária, referentes aos quatro tipos de processo evolutivo observáveis na natureza: são eles a “deriva genética aleatória”, a “seleção natural”, a “mutação” e a “migração”. Se não temos espaço, aqui, para desenvolver uma análise “microscópica” aos moldes de Moretti, os quatro pontos de Piazza, em sua remissão de fundo às colocações de Hume, permitem descrever as condições ambientais e sistêmicas que teriam diferenciado a narrativa argentina entre 1900 e 1950, ajudando-nos a lançar a comparação com o caso brasileiro.

Começemos pelo primeiro ponto. A “deriva genética aleatória” surge do fato elementar de que “cada nova geração é produzida a partir de uma amostragem aleatória dos genes presentes na geração precedente” (PIAZZA, 2008, p. 165), processo que, em grandes populações, não tem conseqüências significativas: a grande quantidade compensa a aleatoriedade, pois torna-se improvável que quaisquer genes desapareçam do fundo de genes existente, mantendo-se preservada a diversidade genética da população. Quando a situação é inversa, porém, a flutuação pode produzir impactos globais importantes: basta pensarmos na migração de uma população para um território isolado para compreendermos que, se algum gene estiver ausente daquele contingente inicial de migrantes, ele desaparecerá por completo da geração seguinte, alterando o direcionamento do processo evolutivo. Ao aplicarmos esta possibilidade de estreitamento à evolução literária, podemos encontrar um caso de “deriva genética aleatória” na axiomática que, a partir do romantismo, limitaria a literatura brasileira a um conjunto de expectativas que alienaram o nosso romance da autorreflexividade característica da modernidade européia (LIMA 2006, CAMPOS 2011): trata-se da filiação da literatura brasileira à construção identitária do país, que trouxe conseqüências de longa duração ao estabelecer a representação objetiva da *physis* (a paisagem natural, urbana, social,

humana) como meio de estabilização retórica da identidade nacional (SÜSSEKIND 1990, ROUANET 1991). Tal busca pela objetivação do dado externo podava a autorreflexão do “eu”, ou seja, podava a reflexão de segunda ordem sobre as condições da própria observação da realidade. Já no romantismo – e depois no realismo, no naturalismo e no regionalismo – prevalecia a crença na transparência da linguagem, que se apresentava como uma “crença na palavra [como] crença na capacidade de declarar o nacional[, reforçando-se] o critério puramente temático” (LIMA, 1983, p. 145). Assim “a literatura se justificava como capítulo da história nacional” (LIMA, 1983, p. 145), pressuposto programaticamente apoiado por uma crítica literária para a qual não “se justificaria a prática e o estudo da literatura sem a figura primordial da nação” (LIMA, 1983, p. 151).

Na comparação com este estreitamento de possibilidades, o romance argentino – que partira de uma posição semelhante no século XIX – se mostraria mais aberto à variação. Nas primeiras décadas do século XX, o “fantástico” de Leopoldo Lugones, o “meta-romance” de Macedónio Fernández, a narrativa “gauchesca” de Ricardo Güiraldes e os enredos “dostoievskianos” de Roberto Arlt não apresentavam qualquer convergência entre si, colocando-se como possibilidades simultaneamente válidas num sistema literário que, conquanto orientado por vozes dominantes e sentidos comuns locais, era perpassado pela diferença. Daqueles quatro autores, apenas Güiraldes oferecia uma sequência clara à história literária nacional ao prolongar (e talvez arrematar) os gestos fundadores de Sarmiento, Mármol e Hernández: apenas ele problematizava a identidade nacional, encontrando paralelo no regionalismo brasileiro e continental da época. Comparativamente, mesmo que a variação do romance brasileiro tivesse aumentado no século XX, era como se, em sua “deriva genética aleatória”, ela estivesse “faltante de certa carga genética”: com a redução do repertório disponível (para a apropriação dos jovens escritores), a reflexão sobre a literatura foi restrita a uns poucos princípios ordenadores, num estreitamento do escopo de reflexão que incidiria sobre a nossa produção literária. Dado o privilégio do “conteúdo”, motivado pela compulsão à investigação identitária, pouco se praticava, no Brasil, a composição do romance como um processo de reflexão sobre a própria composição do romance, e com isso a via aberta por *Memórias póstumas de Brás Cubas* conheceria poucos desdobramentos – paralelamente, a crítica literária brasileira se apoiou num arsenal seletivo de expectativas, limitando a difusão da inovação ao considerar “desviantes” aquelas que fugissem ao “projeto nacional” (SÜSSEKIND 1984). Entre a elite letrada de Buenos Aires, por sua vez, a variação individual conseguia melhor difusão à revelia dos consensos estabelecidos: o sistema literário argentino



era, com isso, *geneticamente* maior que o brasileiro, porquanto dotado de um fundo de exemplos capaz de produzir maior variação. (Para isso talvez colaborasse, diga-se incidentalmente, o aumento do repertório de idéias favorecido pela “migração” – segundo ponto indicado por Piazza. Uma maior variedade de literaturas nacionais frequentava a cena argentina, que, com aproximadamente 30 por cento da população de origem estrangeira na segunda década do século XX, tinha como centro do seu sistema literário uma Buenos Aires multicultural e multilíngüe, além de mais internacionalizada comercial e diplomaticamente – o que aquecia a circulação da informação. O maior isolamento do Brasil explicaria, ao menos em parte, a maior facilidade com que pequenos conjuntos de idéias e modelos se impuseram como padrões dominantes.)

O terceiro elemento de teste é a “seleção natural”. Para analisá-la, podemos definir o “ambiente externo” como uma “rede meta-estável de relações”, assim identificando como não-linear – ou não-determinista – a sua influência sobre o sistema literário nacional. Para a análise de sistemas literários periféricos, é então oportuno recorrer às atualizações locais dos valores literários canonizados pela – na denominação de Pascale Casanova – “República Mundial das Letras”. Pela proposição de Casanova, a história da literatura teria se globalizado quando as literaturas nacionais passaram a se pautar pelos valores dominantes nas suas “capitais literárias” (Rio de Janeiro, Buenos Aires), que, por sua vez, eram espelhados nos valores dominantes nas capitais da “República Mundial”: Paris – acima de qualquer outra –, Londres e, com menor importância, Berlim, Roma, Nova Iorque... Globalizada sob valores comuns, a partir do século XIX uma comunidade virtual de escritores – a “alta literatura” – passou a operar sob consensos mundialmente reconhecidos, sob descrições mutuamente comparáveis e sob padrões de juízo que, disseminados a partir do Centro, foram adotados e adaptados pelas “periferias”. Este estímulo à homogeneização permitiu a variedade da produção: para compreendê-lo devemos observar os contextos *literários* locais onde as obras se inseriam, contextos que abrigavam “a totalidade dos textos, das obras, dos debates literários e estéticos com os quais [a obra] entra em ressonância e em relação e que fundamentam sua verdadeira singularidade, sua originalidade real.” (CASANOVA, 2002, p.17) Toda obra se projeta num sistema coordenado por *comunicações* sobre a literatura, onde cada novo trabalho adquire sentido ao ajudar a solidificar ou transformar as estruturas de operação do sistema. Entre os pólos da reiteração e da transformação, mediante um conjunto de comunicações simultâneas toda obra dialoga com as hierarquias (flexíveis) que distribuem os valores das produções atuais e antigas: “Tudo o que se escreve, se traduz, se publica, se

teoriza, comenta e celebra seria um dos elementos dessa composição.” (CASANOVA, 2002, p.17) Esta teia de comunicações constitui um processo flexivelmente ordenado de circulação (nacional, global) dos valores e das expectativas que conduzem as histórias *globais* das literaturas nacionais, e desde então tem sido comum que, nas regiões periféricas, tenda-se à admissão de uma posição “local” diante da “universalidade” do “Centro”: na América Latina, esta foi a atitude predominante até (pelo menos) a década de 1950.

Mas na Argentina a diferença emergiu antes: a atitude associada a Borges – mas já presente em Fernández, Arlt, Láinez, Casares, Ocampo... – previa que os modelos importados fossem apropriados não para a produção de versões locais da matriz européia, mas para a construção, na periferia, de literaturas “universais”, ou seja: literaturas que compartilhassem a cena mundial em posição de igualdade com a produção do “Centro”. O reconhecimento ocasional da condição periférica era tomado como condição para a sua superação, a ser concretizada não exatamente (ou não apenas) pela exploração temática daquela condição, mas pela autoatribuição de uma liberdade de leitura e apropriação do patrimônio ocidental que, afim àquela que o próprio “Centro” se atribui, levaria à criação de formas emancipadas das condições periféricas de produção – ainda que a elas paradoxalmente ligadas pela busca da sua superação. Mas este paradoxo não era paralisante: Em Fernández, Borges, Marechal, Casares, Cortázar, a narrativa argentina se pensou não como literatura européia, mas como literatura “universal”: não específica de um lugar qualquer, ainda que originalmente inscrita nalgum contexto – como nenhuma literatura pode deixar de ser. Esta recusa em admitir-se como “periférica” – como “latino-americana” – seguia, ademais, uma tendência histórica (política, cultural, identitária) da intelectualidade Argentina, e é de supor que a maior abertura do seu sistema literário nacional para a seleção de variações não-endógenas tenha sido facilitada pela predisposição do seu leitorado a não se identificar como “latino-americano” nem a exigir (nos círculos mais sofisticados) “argentinidade” da sua literatura. Por mais que exemplares da investigação identitária nacional (como *Don Segundo Sombra*) se tornassem populares, eles conviveram com obras que, em sintonia com a autorreflexividade e a autoteorização do romance europeu, não adotavam a Argentina como tema principal – basta pensar na sincronia entre *Cem, nenhum e cem mil*, de Pirandello e *Museu da novela da eterna*, de Macedónio Fernández, que tomavam como tema do romance o próprio romance, compreendido como estratégia regrada e codificada de ficcionalização do real. Num contexto como este, fica, por fim, explicada a maior probabilidade de ocorrência da “mutação” – quarto ponto previsto por Piazza –, i.e. da “variação genética” que, emergindo no caso individual,

tem um caráter “aleatório” em relação à totalidade do sistema: um cenário mais diversificado facilitou a seleção da variação desviante, que produziria, a partir da influência de Borges, uma diferenciação sistêmica notável quanto à problematização da identidade nacional que ainda obcecava o modernismo brasileiro cem anos após o romantismo.

Ao fim e ao cabo, esta comparação entre as implicações para o romance das condições sistêmicas que imperavam nos dois países ecoa certas teses de Hume, em particular aquelas sobre a importância da “vizinhança de Estados independentes ligados pelo comércio e pela política” e do “transplante” das artes para novas regiões. Se a “vizinhança” estimula a dinamização das trocas – e vale aqui lembrar o fértil e contínuo intercâmbio entre Buenos Aires e Montevideú –, ela desfavorece a centralização do juízo, dos modelos e das expectativas, fragilizando as autoridades locais pelo bombardeio de possibilidades legitimadas alhures. Por sua vez, o “transplante” fornece o atalho que permite a apropriação de uma matriz estrangeira, que será meramente “aceita” (no comportamento “periférico”), ou então reformulada pela leitura afirmadora de uma posição autônoma diante da anterioridade daquele modelo. Em ambas as direções, a Argentina parece ter encontrado melhores condições que o Brasil para a consolidação de uma tradição crítica e autorreflexiva, tanto em relação ao modelo central, quanto em relação à sua própria história literária: ao invés de casos isolados de “variação individual”, como Machado de Assis, Oswald de Andrade e Osman Lins, eles conheceram, com a narrativa da primeira metade do século XX, um processo de “bifurcação sistêmica” que possibilitaria a emergência futura de Cortázar, Sábato, Puig, Piglia, Saer, autores que *reestabilizariam* a diferenciação ocorrida décadas antes ao *normalizarem*, sob um padrão autorreflexivo, as operações do seu sistema literário nacional.

### Referências bibliográficas

- ARLT, R. *Os sete loucos & Os lança-chamas*. São Paulo: Iluminuras, 2000.  
 BORGES, J. L. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1995.  
 CAMPOS, H. *O seqüestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011, 127 p.  
 CASANOVA, P. *A República Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.  
 CASARES, A. B. *La invención de Morel*. Buenos Aires: Emecé, 1999.  
 CORTÁZAR, J. *O jogo da amarelinha*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.  
 FERNÁNDEZ, M. *Museo de la novela de la eterna*. Buenos Aires: Corregidor, 2005.  
 JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.  
 HERNÁNDEZ, J. *Martín Fierro*. Barcelona: Editorial Sol, 2000.

- HUME, D. “Da origem e progresso das artes e ciências”, in: *Os Pensadores – Hume*. São Paulo: Nova Cultura, 2000, pp. 297-314.
- LIMA, L. C. *O controle do imaginário*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1983.
- LIMA, L. C. “Implicações de Brasilidade”, in: Floema - Caderno de Teoria e História Literária. Edição Especial Luiz Costa Lima. Ano II, n. 2 B. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2006, pp. 13-22.
- LUGONES, L. *Las fuerzas extrañas*. Buenos Aires: Agebe, 2005.
- LUHMANN, N. *Art as a social system*. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- MORETTI, F. “Da evolução literária”, in: *Signos e estilos da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, pp. 307-326.
- PIAZZA, A. “A evolução vista de perto”, in: MORETTI, F. *A literatura vista de longe*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008, pp. 155-179.
- ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido. A fundação de uma literatura nacional*. São Paulo, Siciliano, 1991.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- TYNIA NOV, J. “Da evolução literária”, in: SCHNAIDERMAN, B. (org.). *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971, pp. 105-118.