

Romance e Teoria da Evolução: condições da interface

Pedro Dolabela Chagas¹ (UESB)

Resumo:

A teoria da evolução em sua apropriação possível pela teoria literária: crítica à teleologia, afirmação de princípios de causalidade interna, o caráter estatístico das continuidades e das variações, a inércia das estruturas, a dimensão conservadora das variações singulares. A evolução como redescritção de objetos, acontecimentos, estruturas e processos; na literatura, como redescritção da relação entre sociedade, autoria e as técnicas literárias. A importância dos contextos e a “memética” como descrição da circulação não consciente de valores e códigos culturais. Discussão de questões específicas sobre a evolução do romance.

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

Abstract:

The theory of evolution in its potential appropriation by literary theory: the critique of teleology, the affirmation of inner principles of causation, the statistical component of continuities and variations, the inertia of structures, the conservative dimension of individual variations. Evolution as a redescription of objects, events, structures and processes; in literature, as a redescription of the relation between society, authorship and the literary techniques. The relevance of contexts and “memetics” as a description of the non-conscious circulation of values and cultural codes. Discussion of issues related to the evolution of the novel.

Key words: Theory of Evolution, Literary History, Theory of the Novel.

A ideia não é propriamente nova: já Brunetière e Tynianov falavam de literatura e evolução; mais recentemente, Franco Moretti e Brian Boyd retomaram a via. Mas o campo continua aberto, sem debates contínuos, sem consensos claros, mesmo que alguns alvos já estejam definidos: a crítica à teleologia, o princípio de causalidade interna, o caráter

estatístico das continuidades e das variações, a inércia das estruturas de produção, a dimensão conservadora das variações singulares, a participação da contingência na narrativa histórica... Trata-se de uma redescritção de objetos, acontecimentos, estruturas e processos: não é que novos conteúdos ou temas necessariamente apareçam; o que muda é a descrição de cada um deles e da relação entre eles. Ainda assim, se é da relação entre “sociedade”, “autor” e “estilo” que estaremos falando, a dinâmica evolucionista foge ao pressuposto da atuação de constantes culturais, estilísticas e psicológicas na produção de grandes unidades históricas que seriam regidas, por sua vez, por sistemas de relações universalmente válidos: em sua diferença quanto à historiografia hegeliana, dominante no século XX, na evolução a variação transcorre constantemente sob estruturas e padrões de relação meta-estáveis – estáveis em sua flutuação imanente.

Nas páginas seguintes, comentaremos a aproximação entre a teoria literária e a teoria da evolução para desembocarmos, ao final, nalgumas perguntas específicas sobre o romance. Não temos qualquer propósito exaustivo: se ajudarmos a pavimentar o caminho para uma interlocução regular, nossa meta terá sido alcançada.

O primeiro foco é a teleologia. A evolução é “cega”, não planejada, não intencionada; ela não leva necessariamente ao “melhoramento”: basta pensar nos peixes que se adaptaram a águas subterrâneas *perdendo* a visão. Mas o que de fato evolui? Que tipos de seres e coisas ou coletividades de seres e coisas são capazes de evoluir?

Entre os seres vivos, “as espécies com certeza evoluem, assim como [os] gêneros, família, ordens e todos os táxons superiores até a totalidade dos seres vivos. [...] Será que os indivíduos evoluem? Com certeza não, no sentido genético da palavra.” (MAYR, 2009, p. 102) Isso é fundamental: *espécies* evoluem, mas não os indivíduos; gêneros e subgêneros literários evoluem, mas não as obras (que estarão acabadas no momento do lançamento). Eles evoluem, ademais, dentro de “populações” que habitam contextos geográficos precisos: um gênero literário evoluirá de maneiras diferentes no França, no Brasil ou na Argentina à medida que fatores ambientais os pressionarem a assumir direções majoritariamente diferentes em cada sistema: o “ambiente externo” da literatura – as disposições do leitorado sob a mediação da política, da economia, da censura, da diversidade lingüística... – seleciona prioritariamente certas coisas em detrimento de outras; uma pergunta de talhe evolucionista poderia ser: em que país, nas décadas de 1920

e 1930, “singularidades” como Macedonio Fernández, John dos Passos e Oswald de Andrade teriam maior probabilidade não exatamente de existir, mas de “produzir descendência”?

Gêneros evoluem, mas não as obras; em cada gênero, a população é “o substrato mais importante para a evolução. A evolução pode ser definida como a mudança na distribuição genética dos indivíduos que toda população sofre de geração para geração.” (MAYR, 2009, p. 103) De maneira análoga, seria como pensar que o romance latino-americano teve a “distribuição genética dos seus indivíduos” alterada a ponto de desenvolver, em certos momentos da sua história, variações importantes em relação ao romance europeu, cujo “código genético” forneceu a matriz inicial para o desenvolvimento do gênero na América Latina. Ao apresentar outras pressões políticas e editoriais, tal como na evolução natural a geografia produz diferenciação – mas o que isso diz sobre a teleologia?

Diz muito: se o pensamento populacional ensina que “Cada espécie é composta por numerosas populações locais [e d]entro [delas] cada indivíduo é diferente de todos os outros” (MAYR, 2009, p. 101), cai por terra a crença no direcionamento a um melhoramento constante. Não há qualquer “ponto de chegada” em questão: espécies e populações são internamente diversificadas a ponto de não apresentarem qualquer exemplar “ótimo” a representar o “ponto culminante” do processo histórico. Perde também legitimidade o “essencialismo”, noção pela qual “os fenômenos da natureza pod[e]m ser organizados em classes. Cada classe [seria] caracterizada por sua definição (sua essência) [, que seria] constante (invariável) e diversa de todas as outras” (MAYR, 2009, p. 100): enquanto o hegelianismo embutia esta cristalização da “essência” no interior de uma transformação histórica demarcada pela sucessão de “estilos de época” diferentes entre si, mas *semelhantes internamente*, o que implicava acomodar a história em camadas sucessivas de semelhança que permitiam identificar os seus “melhores e mais significativos exemplares”, a evolução pressupõe populações *estatisticamente* homogêneas cujas histórias não são orientadas por qualquer sentido contínuo (dialético ou não) de desenvolvimento.

Isso parece se chocar com a intencionalidade dos processos culturais: não teria a evolução literária um viés lamarckista, e não darwinista? Pois mesmo que as mudanças não sejam causadas pela influência direta do ambiente – sendo mediadas pelas estruturas internas dos sistemas –, é plausível imaginá-las “causada[s] pela mudança gradual dos

organismos devido ao 'uso ou desuso' de um órgão[,] teoria [que] supõe que o material genético é 'plástico' e pode ser moldado pelas influências ambientais e que as mudanças são passadas às gerações seguintes pela 'herança dos caracteres adquiridos'". (MAYR, 2009, p. 107) Para a biologia, o erro está em postular-se uma carga genética variável ao longo da vida e transmissível à descendência; na produção cultural, porém, o caráter consciente da ação autoral torna plausível pensar a obsolescência e a aquisição de novas funções como "vantagens adaptativas" consolidadas ao longo da experiência de um autor e daí transmissíveis, sob a forma de *exemplo*, a outros autores: isso entraria em contradição com a "cegueira" própria à evolução natural – mas não foi justamente tal cegueira que Richard Dawkins (2001) identificou na "memética" como padrão de evolução da cultura?

Pela teoria de Dawkins, amplamente discutida na filosofia da mente mas ainda ignorada nos estudos literários, a cultura se autoproduz pela propagação de unidades culturais semelhantes aos genes: são os chamados "memes", neologismo que agrega a noção de hereditariedade genética à ação da memória (como fenômeno mental ou registro material) que, no caso do meme, seria o seu meio de propagação. Memes são unidades culturais transmitidas hereditariamente; exemplos seriam "the ideas of wheel, wearing clothes, vendetta, right triangle, alphabet, calendar, the Odyssey, calculus, chess, [...] Impressionism, 'Greensleeves', [...] identifiable cultural units [that are able to] replicate themselves with reliability and fecundity." (DENNETT, 1991, p. 201) Como podemos discernir um meme – num exemplo de Dawkins, seria toda a Nona Sinfonia de Beethoven um único meme ou seria cada um de seus trechos um meme destacado? A resposta será dada na observação do meme já em processo de disseminação: aquilo que vier a *receber unidade* no próprio ato de transmissão será um meme, e isso basta como atribuição – os próprios genes se tornam atores da narrativa evolucionista ao serem transmitidos por um número suficiente de gerações para serem identificados pelas cópias que eles produzem de si.

O poder de disseminação de um meme viria da sua capacidade de suscitar a sua própria reprodução em meio à circulação social da informação; para a evolução literária, especialmente importante seria a propagação de nomes e valores. Memes são caracterizados por certa variabilidade intrínseca, o que aumenta o seu poder de "contaminação" ao aumentar a sua adaptabilidade – é mesmo de "contaminação" que se

trata, pois muitas vezes sequer nos damos conta de estarmos sendo “inoculados” pela informação transmitida “memeticamente”; nisso Dawkins localiza a “cegueira” própria à evolução cultural. A sugestão é que boa parte dos memes disseminados socialmente são aprendidos não reflexivamente e preservados através do hábito, moldando as consciências individuais ao articularem a percepção da realidade à comunicação sobre ela: pela sua teoria, os memes conferem sentido à nossa relação com o mundo ao falarem “através de nós”. A “memesfera” que dá forma ao pensamento abriga unidades de informação de todo tipo, continuamente testadas em sua adaptabilidade a diferentes meios de disseminação e ambientes de proliferação: memes pulam “from vehicle to vehicle, from medium to medium, and are unquarantinable. [...] The preservation of the Platonic memes, via a series of copies of copies, is a [...] case of this.” (DENNETT, 1991, p. 205) Tal como os memes platônicos, preservados à medida que eram relativamente modificados no pensamento de autores que se sucederam no tempo, aquilo que determina a perenidade de qualquer meme é a *sua* replicação, e não do indivíduo que o abriga: assim como na evolução natural, é possível narrar a evolução cultural da perspectiva destas pequenas unidades hereditárias, e não dos indivíduos que elas “habitam”.

Este ponto é importante. O DNA de qualquer espécie apresenta sequências de DNA encontradas noutras espécies (novas e antigas, vivas e extintas), o que indica que estas sequências tiveram histórias evolutivas autônomas às espécies que vieram a abrigá-las: além dos seus próprios códigos distintivos, o DNA de uma espécie abriga recombinações de sequências de informação que têm histórias anteriores (e talvez posteriores) a ele. Também os memes conheceriam estas bricolagens e recombinações – como acontece na história de tantos “procedimentos” literários (na acepção de Chklovski) que, muitas vezes, não foram claramente inventados por alguém, ou não foram popularizados por quem os inventou, ou surgiram de modo independente inúmeras vezes e foram disseminados através das apropriações de autores que selecionaram da história não as *obras* que lhes serviriam de modelo, mas apenas alguns de seus “procedimentos”, assim transformados em “memes”. Para a “memética”, estes processos seriam em larga medida inconscientes: na formação de um escritor é decisiva a sua apreensão irrefletida de códigos durante um processo de aprendizado em que a intuição daquilo que a literatura é estará associada às maneiras pelas quais ela lhe é apresentada. A intuição do que é a literatura estará associada a algumas de

suas manifestações específicas, mesmo com o cultivo da erudição; toda autoria seria, com isso, perpassada pela mimetização de “procedimentos” absorvidos intuitivamente (o que não elimina, é claro, que eles sejam imitados conscientemente). Neste processo, favorecerá o sucesso da hereditariedade dos “procedimentos” a “coevolução” de memes que, inicialmente separados, têm a suas chances de reprodução aumentadas ao serem associados em cadeias comuns: trata-se do “pareamento” pelo qual a transmissão de uma característica leva automaticamente à transmissão de outra, duplicando as suas chances de permanência e condicionando reciprocamente a sua capacidade de variação: “two memes that happen to be physically tied together [...] tend always to replicate together, a fact that affects their changes.” (DENNETT, 1991, p. 207) Não teria transcorrido assim a formação dos gêneros literários como conjuntos organizados de “procedimentos” regularmente conectados a outros “procedimentos” em dispositivos estruturais que, bem recebidos pelo público, transformados em hábito e (mais tarde) convencionalizados pela crítica, impulsionaram a sua reprodução em bloco ou, pelo menos, da maioria dos seus elementos?

Voltaremos adiante a esta noção de “coevolução”; no momento, importa reforçar o componente não intencional da evolução cultural: muito da sua propensão imitativa não seria conscientemente exercitada, colocando-se como uma replicação de valores e modelos aprendidos de maneira não controlada ao longo de uma trajetória de vida, especialmente no contato com indivíduos e comunidades formadores de consenso. Uma história literária de cunho evolutivo teria o seu primeiro componente polêmico nesta mitigação da intencionalidade autoral, conforme seguiremos discutindo a seguir.

Estas analogias – subgêneros como “espécies”, gêneros dispersos em “populações” – impõem um requisito: que também os “táxons” literários, “superiores” ou “inferiores”, operem como “sistemas autopoieticos fechados”, ainda que as condições deste autofechamento sejam mais precárias que nos sistemas naturais. Uma teoria evolucionista da literatura deve supor que a literatura responde *como literatura* aos estímulos ambientais, encontrando em si mesma os seus códigos de operação; assim como em todo e qualquer sistema complexo, estar vivo demanda observar as suas próprias estruturas e necessidades imanentes: o “fechamento” estabelece o sistema como uma “unidade composta, cuja estrutura pode mudar enquanto sua organização permanece invariante, [i.e.] uma unidade plástica.” (MATURANA, 2002, p. 141-2) No vocabulário de Maturana, “organização” é a

porção que deve se manter constante sob o risco da desintegração do sistema; “estrutura” é a porção que responde de maneira flexível às perturbações do ambiente. O autofechamento, que dá *unidade* ao ser vivo, permite certa flexibilidade na relação com o ambiente, a processar-se em conformidade com as suas motivações imanentes: “Qual é a tarefa, ou o propósito da mosca?” Mosquear, ser mosca. [Isso] coloca a caracterização do ser vivo no ser vivo[, pois] esse ‘mosquear’ não é mosquear aos outros, é [e]star na dinâmica de ser mosca.” (MATURANA, 2002, p. 41) “Colocar a caracterização do ser vivo no ser vivo” é presumir que ele tem em si mesmo a sua própria motivação, ou seja: que o ambiente externo não instrui o seu funcionamento interno e a regulação das suas respostas internas aos estímulos ambientais. A teleologia é interiorizada no sistema – mas seria correto internalizar a motivação da literatura na própria literatura?

Uma resposta francamente contrária poderia, por exemplo, colocar o público no centro da análise, transferindo para a recepção a função da literatura; uma resposta afirmativa, por seu turno, poderia localizar na “exploração da linguagem” a sua função, destacando a “quebra de horizontes de expectativa” (mediante a “subversão” do “meio” e da “expressão”) como o seu modo de impacto sobre a vida prática. Mas isso novamente insere o público na ontologia do fenômeno literário: a “transgressão” – contraface da *Bildung* que emergiu como código funcional num Modernismo descrente do otimismo iluminista – não tem em si mesma o seu próprio *telos*, localizado no impacto do “desvio estético” sobre as expectativas de leitores treinados pela “literatura normal”. Mas pela perspectiva evolucionista trata-se de pensar o público como um elemento *interno* à produção literária e ao objeto-texto. Sem fazerem referência à teoria da evolução, Jauss e Iser estabeleceram os termos iniciais para a colocação deste pressuposto ao situarem a *antecipação do público* na própria letra do texto literário, que apresentaria assim um comportamento afim à internalização do ambiente externo pelos sistemas vivos: na condição de referência *internalizada* pelo sistema, o ambiente é antecipado como um conjunto de possibilidades que estabilizam expectativas e pré-condicionam os padrões comportamentais que orientarão o sistema em suas ações e reações habituais. Se o propósito da literatura é “literar” – assim como o propósito da mosca é “mosquear” –, e se nesta “dinâmica de ser literatura” (e não qualquer outra coisa) a relação com públicos específicos estará internalizada na ação autoral, a relação da literatura com o ambiente

externo será conduzida por conjuntos de comportamentos regulares ativados como memória e poetologicamente codificados, que permitem antecipar as reações do leitorado e otimizar os efeitos ambicionados. Esta interiorização não elimina o público como fonte de pressão *externa* sobre o sistema, pois os leitorados e a crítica sempre mudam, provocando a literatura a adaptar os seus hábitos e expectativas internas: quando Maturana identifica na autopoiese a atuação de “estruturas” flexíveis (em contraste com a fixidez da “organização”), a necessidade desta flexibilidade decorreria destas variações do ambiente externo; especialmente os momentos de mudança ambiental acelerada podem colocar em crise o aprendizado prévio e pressionar o sistema à mudança. O ambiente subsiste, portanto, dentro e fora do sistema; quando o sistema perde a sua capacidade de aprender como o seu exterior, ele terá diminuída a sua aptabilidade e probabilidade de sobrevivência: não foi o que aconteceu com a épica na virada do século XIX?

Quando o ambiente provoca o sistema a se adaptar a novas condições, o sistema, sempre em observação às suas estruturas internas, desenvolve, por seu turno, maneiras novas de tirar o máximo proveito da sua relação com o ambiente. Nesta dinâmica adaptativa, a relação de escritores com ambientes *internalizados* não terá qualquer semelhança com a “concordância essencial” que Hegel identificava na relação entre um “sujeito” como “pura interioridade” e o ambiente como “pura exterioridade”:

assim como o ser humano é em si mesmo uma totalidade subjetiva e, desse modo, se fecha contra o que lhe é exterior, também o mundo exterior é um todo em si mesmo conectado de modo conseqüente e acabado de modo conseqüente. Nesta exclusão, os dois mundos estão, contudo, em relação essencial e apenas em sua conexão constituem a efetividade concreta, cuja exposição fornece o conteúdo do ideal. (HEGEL, 1999, p. 250)

Esta “concordância” entre o sujeito – como *tipo* representativo de um povo, de um lugar e de uma época – e o seu ambiente imediato logo redundaria na segmentação nacional da história literária, a ser narrada pela reação de escritores “exemplares” ou “significativos” a ambientes tipificados como agregados culturais e históricos. Mas pelo prisma da internalização do ambiente externo a autoria é orientada por códigos de operação que, legitimados pelo sistema literário através da seleção de certas contribuições individuais feitas ao longo do tempo, se estabilizaram como mecanismos eficientes e

adequados de interação com o público. Gêneros literários funcionam assim: unificados pela recorrência dos seus elementos principais num número significativo de obras, reconhecidos e decodificáveis pela reiteração persistente do entrelaçamento daqueles elementos, eles adquiriram permanência ao serem internalizados por gerações sucessivas de autores, apenas posteriormente sendo convencionalizados pela poetologia e pela crítica. Enquanto Hegel falava de uma “concordância” entre “sujeito” e “mundo”, a evolução fala de estruturas intraliterárias de mediação (com o leitorado e com os temas urgentes da época) que, consolidadas historicamente, vão moldar o comportamento da espécie, orientando a sua interação com o ambiente externo ao mesmo tempo em que limitam as suas variações estruturais (que podem chegar à obsolescência diante de uma mudança ambiental acelerada, levando à emergência de novas estruturas). O ambiente nunca interfere no interior do sistema: ele não diz ao sistema como ele deve operar – mesmo uma ditadura não *ensina* um autor a escrever uma obra –, mas apenas confirma a eficácia do seu comportamento ou, no outro extremo da escala, irrita-o a ponto de levá-lo a um estado de crise: longe de uma ligação direta entre “sujeito” e “mundo”, tem-se a relação entre estímulos ambientais selecionados (pois ninguém lhes é sensível na mesma medida e da mesma maneira) e as estruturas internas do sistema, cuja evolução é um processo de transformação *conservadora* – operada em prol da preservação e da continuidade do sistema.

Nesta inscrição sistêmica, a autoria surge como “variação”. Duas coisas sobressaem aí. A primeira é que, da perspectiva da espécie, toda variação é imprevisível: surgindo num indivíduo isolado, ela poderá ou não ser selecionada progressivamente a integrar o “fundo de genes” da espécie. A segunda é que toda variação preserva majoritariamente as características da espécie, delas diferenciando-se apenas tangencialmente: toda variação é conservadora. No caso da produção artística, este viés conservador da variação individual ecoa a descrição de Howard Becker da arte como um trabalho coletivo, no qual as obras nascem de redes de ações coordenadas integradas por agentes especializados: a música erudita se apóia sobre a divisão do trabalho entre compositores e músicos, a literatura depende do trabalho dos editores, e por isso elementos aparentemente laterais (a disponibilidade de materiais, a fabricação ou não de certos instrumentos, os mecanismos de venda e divulgação...) são, na verdade, determinantes para a produção, fazendo com que

artistas tenham que obedecer às possibilidades padronizadas pelo sistema: "Sculptors know the appropriate weight and dimensions of a museum piece, and work accordingly. [The institutions] are equipped to handle standard formats and their resources will not permit the substantial expenditures required to accommodate nonstandard items." (BECKER, 2008, p. 28) Mesmo os foras-de-série violam os padrões apenas seletivamente: num exemplo de Becker, os tamanhos dos romances de Joyce permaneceram sempre dentro do normal, pois excedê-lo reduziria *a priori* as suas chances de publicação. Nenhuma inovação subsiste sem suporte institucional; mesmo a arte "revolucionária" utiliza técnicas e meios de fomento e circulação disponíveis. Elas sobreviverão na posteridade, ademais, apenas ao serem absorvidas pelo sistema e integrarem o aprendizado subsequente dos artistas e do público; o sucesso histórico de uma "revolução" dependerá, em larga medida, da sua rotinização posterior. Em suma, assim como muito deve continuar igual nas técnicas e estruturas de operação para que a diferença possa ser colocada, a arte historicamente dominante é aquela que passa a co-determinar rotinas institucionais. Rotinas impõem limitações *produtivas*, que restringem as possibilidades de operação do sistema ao mesmo tempo em que orientam produtivamente o seu funcionamento: toda "variação" é *oferecida* ao sistema como um crivo que será, em maior ou menor medida, confirmador ou provocador dos seus procedimentos "normais", podendo ou não ser selecionado a integrar os seus padrões normalidade.

Até aqui, oito pares de categorias têm orientado o argumento: 1) a analogia dos "genes" com os "procedimentos" identificáveis numa obra (ou conjunto de obras) e dotados de maior ou menor disseminação sistêmica, o que tem como corolário 2) a analogia das inovações literárias com as "variações" genéticas (em sua imprevisibilidade, da perspectiva do sistema) e 3) a analogia dos conjuntos unificados de procedimentos (os gêneros literários) com os "gêneros" naturais, por sua vez subdivididos em 4) "espécies" que, na literatura, corresponderiam aos subgêneros, e 5) em "populações" que corresponderiam às variantes dos gêneros praticadas em épocas e lugares precisos. Para as "espécies", tem-se 6) a analogia do "habitat" das "populações" com os "sistemas literários" locais, pois uma "população literária" não sobrevive sem um suporte institucional e mercadológico que não pode ser situado como parte do seu ambiente externo, mas como um ambiente imediato internalizado; o "sistema literário", por sua vez, abriga, num mesmo eixo sincrônico, 7)

várias “populações” habitando “nichos” diferentes, todas elas abrigadas num mesmo “sistema” que possibilita a subsistência sincrônica da diversidade; para cada “população”, enfim, 8) o “ambiente externo” é identificado ao “ambiente social” que, em sua inscrição histórica e cultural, aparece, do ponto de vista da literatura, materializado em sua influência sobre as disposições do leitorado aberto e da crítica especializada, sob a mediação da política, da moral, da ciência, da religião, da economia, da arte...

Em certa medida, a aplicação destas analogias foi executada na seção de *Modern Epic* em que Franco Moretti analisa a consagração do “fluxo de consciência” no século XX. Trata-se de um excursus – *Stream of consciousness: Evolution of a technique* – onde ele acompanha o caminho entre o surgimento daquele procedimento e a canonização da sua versão joyciana, numa genealogia que, baseada no acaso e na tentativa-e-erro, excluiria, segundo ele, “qualquer pressuposto teleológico”. Resumimo-la da seguinte maneira: ao aparecer no século XIX, o “fluxo de consciência” teria recebido, num autor como Tólstoi, a função de representação de estados excepcionais de ânimo, ocupando trechos curtos em que um personagem lutava para manter o controle de si mesmo. A técnica se apresentava como índice de um autocontrole que se lutava para preservar, o que seria o oposto da sua mobilização para a representação do estado de “abertura para o mundo” de Leopold Bloom: em *Ana Karênina*, ela era o índice de uma “fuga momentânea do mundo”, e não um modo regular de relação com ele, indicando que a técnica podia servir a funções diferentes. Mais tarde, em *Tenente Gustl*, de Arthur Schnitzler, ela ganharia espaço quantitativo mas seguiria limitada ao lapso entre duas bifurcações narrativas, não adquirindo vida própria: o seu uso apenas acompanhava o aumento da intensidade dramática do trecho. Mesmo em Faulkner, Virginia Woolf e Thomas Mann o “fluxo de consciência” receberia certa ordenação, o descontrole do narrador sobre a matéria narrada dando lugar à retomada do controle logo após os instantes em que a narrativa chegava ao limiar da desordem: ao invés de fugir ao controle do narrador – em seus efeitos de parataxe, associações randômicas, gramática incorreta e extensão do presente – o “fluxo de consciência” era objeto da sua intervenção constante, o narrador equacionando para o leitor os sentimentos e percepções dos personagens e retomando para si a condução da narração.

Se o “fluxo de consciência” veio a adquirir em *Ulysses* uma posição dominante, isso sugere, para Moretti, que uma segunda vertente da utilização da técnica conheceu uma

história diferente. Nos autores comentados até aqui, ela fora selecionada para representar situações excepcionais de vida; em Joyce, ela era o estilo da “absoluta normalidade”. (MORETTI, 1996, p. 174) Nesta segunda história o personagem inicial é Édouard Dujardin, cujo *Les Lauriers sont coupés* teria dado ao “fluxo” a sua utilização clássica: o protagonista, tendo que esperar longas horas pela amante, tem tempo de sobra sem nada o que fazer, “and so allows his thoughts to wander about in countless different directions (with a predilection for food and pretty passers-by that clearly heralds Leopold Bloom).” (MORETTI, 1996, p. 174) Inovador, este uso não bastou, porém, para disseminá-lo sistemicamente. A novela foi lida por Schnitzler sem grandes conseqüências, e também por um Joyce que demoraria a utilizá-la. A técnica foi inventada, mas não se disseminou; o seu potencial foi percebido, mas não se soube o que fazer com ela. Em suma, a sua carga de inovação não bastou, apenas por si, para transformá-la num “meme”:

It is a very different scenario from that heroic search for the new which critics like to see as the essence of literature. Here, inertia prevails: not the desire to change. We see novelists stumbling over the new, and then resisting it with all their might: distorting it, watering down, forgetting it... Far from being the key to literary history, in short, morphological change seems to be an extremely unlikely development. (176)

Tal *improbabilidade* é crucial: toda variação enfrenta a tendência à conservação dos hábitos do sistema, o que torna circunstancial (e imprevisível) a sua estabilização como repertório. No caso do “fluxo de consciência”, a variação teria sido selecionada por responder à busca por uma expressão literária adequada ao senso de perda da unidade do *self* experimentado na virada do século, fratura existencial que teria estimulado uma série de tentativas “cegas” de criação de técnicas aptas a representá-la literariamente, num processo de “inovação randômica” em que experimentos parciais e localizados foram sendo lançados até que o “fluxo” viesse a ser explorado, por Joyce, de maneira programática:

'Random, however, does not mean 'causeless': there is always a reason for technical choices. [...] 'Random' should be understood here in the sense of Darwinian theory: as a way of proceeding that cannot foresee what would be advantageous for the stream of consciousness, and that may therefore either succeed – or fail. (MORETTI, 1996, p. 177, grifo meu)

Mas o que houve de tão especial no “fluxo” joyciano, ou melhor: por que motivos Joyce foi tão vantajoso para o “fluxo de consciência”? Por que aquele indivíduo específico foi tão decisivo para hereditariedade do “meme” que ele abrigou? Enquanto outras tentativas não foram selecionadas pela crítica como exemplos paradigmáticos do uso da técnica, Joyce se tornou a sua referência maior: por que ele foi escolhido, e por quem ele foi escolhido? A segunda resposta seria mais fácil:

The protagonist of the selection process is no longer the middle class that decreed the success of nineteenth-century realism, but a narrow group of super-readers: avant-garde authors, the odd Maecenas, a few publishers; later on, critics; still later, academics. It is Pierre Bourdieu's 'intellectual camp'. (MORETTI, 1996, p. 178)

No século que exacerbaria a divisão entre a “alta” e a “baixa” cultura, na “alta” cultura a pressão seletiva transcorre dentro de “nichos” especializados, que conferem a certas “populações” literárias histórias evolutivas peculiares. Mas o apelo de Joyce não pode ser explicado apenas pelo seu maior conteúdo de inovação; a inovação selecionada pelo sistema não é aquela que rompe mais claramente com um certo “horizonte de expectativas” – o novo não é selecionado apenas por si mesmo –, mas aquela “capaz de resolver problemas” ao permitir “construir um novo horizonte perceptual e simbólico” (MORETTI, 1996, p. 178): o sucesso do “fluxo de consciência” em *Ulysses* viria do fato que, ao abandonar a sua função auxiliar para tornar-se a técnica dominante, ele conferia forma literária à “falta de sentido imanente” da vida cotidiana na metrópole moderna. Assim, um recurso de uso antes localizado passava a estruturar toda uma obra, tal como um traço fenotípico que, anteriormente desenvolvido para uma função lateral, é “exadaptado” para novas funções em que ele, ao demonstrar a sua “vantagem adaptativa” num ambiente cultural modificado, abrirá novas possibilidades para toda a “espécie”: de modo semelhante, ao se mostrar “eficaz” naquela nova função o “fluxo” se propagou “memeticamente” pelo romance moderno, rotinizando-se como parte do seu “fundo genético”.

A narrativa de Moretti coloca em cena várias das nossas analogias. A história é vista da perspectiva dos procedimentos, e não das obras: observar a apropriação e disseminação sistêmica de um “procedimento” permite narrar a evolução do romance – de certo romance

– como uma sequência de recombinações e intensificações das funções daquele “procedimento” específico. Grandes inovações podem surgir destes processos de bricolagem: é esta a teoria do “novo” pela qual o “procedimento” que dá origem à variação é inicialmente autônomo às obras que o consagrarão, seguindo um curso evolutivo próprio no qual a sua relevância, da perspectiva do sistema, estará ligada não à sua simples ocorrência, mas à sua eficácia e poder de sedução, que favorecerão a sua normalização e rotinização – que favorecerão, em outras palavras, a sua hereditariedade “memética”. Da perspectiva do sistema, portanto, a singularidade não é em si relevante, assim como a busca pelo novo não orienta a mudança histórica. Tudo pode acontecer ou nada pode acontecer: conservador, o sistema refreará a mudança, preferindo as variações já parcialmente inscritas no seu repertório normal; ainda assim, o mais provável é que, num momento de mudança ambiental significativa, respostas esparsas façam com que grandes variações emergjam e sejam selecionadas – não necessariamente como dominantes estilísticas do gênero, mas ao menos como elemento importante do seu “fundo” de repertório.

Quais “populações” são mais propensas à inovação – quais sistemas literários estarão, num dado momento, abertos à variação? Ao narrar a história do romance, Moretti narrava uma história localizada sistemicamente: parece que particularmente a literatura europeia estava suscetível à mudança na década de 1920. Mas quais dos seus “nichos” eram mais receptivos? No caso da literatura, a noção de “nicho” só fará sentido ao incluir as mediações institucionais e mercadológicas que dão suporte à sua produção: várias populações literárias (antigas e atuais, locais ou “migrantes”) subsistem ao mesmo tempo nos diferentes nichos de um mesmo sistema, amparadas em estruturas relativamente especializadas; fora do sistema e seus “nichos”, o “ambiente externo” compreende as condições históricas, sociais e culturais materializadas nas disposições do leitorado (em sua diversidade intrínseca). De alguma maneira, isso aparece na narrativa de Moretti: a “variação” transcorre sob o pertencimento a um gênero cujas dominantes estilísticas são operadas, por cada escritor, de maneira (mais ou menos) singular. Na condição de fonte e índice de estabilidade da produção literária, o “gênero” agrega constantes morfológicas que, tendo surgido por tentativa e erro, obtiveram sucesso sob a pressão seletiva do leitorado e da crítica, sendo imitadas regularmente. Sob a pressão do ambiente social, a inércia do gênero é testada pelas disposições do leitorado aberto, da crítica e da empresa editorial, sempre sujeitos à

mudança. Mediando a conexão entre autores e leitores, os “nichos” incluem coletividades de agentes – críticos, editores, jornalistas, vendedores, pesquisadores... – cujo arsenal meta-estável de valores alimenta certas produções em detrimento de outras: *valores* (sobre o mérito artístico, histórico, mercantil, utilitário...) funcionam como o grande crivo seletivo na evolução cultural, atuando, por exemplo, para preservar obras “canônicas” cuja perda de popularidade as relegaria ao esquecimento, ou para admitir variações de pouco apelo junto ao leitorado aberto. Não é preciso unanimidade para que o sistema atribua valores a um repertório significativo de obras, adquirindo estabilidade ao dotar-se de uma memória diversificada e acessível de exemplos que, ao permitirem operar a distinção entre o passado, o presente e um futuro imaginado, confere *unidade* à história da literatura narrada pelo sistema literário, assim como à sua distinção da não-literatura.

Conservador, o sistema tenderá à inércia: mudanças impõem o recondicionamento dos hábitos, abrindo um processo incerto de aprendizado e avaliação. Seus “nichos” estão, porém, sob a pressão contínua do ambiente externo, ainda que a sua capacidade de resistência – em comparação com gêneros, obras e autores – lhes garanta certa estabilidade: ao passo que autores e obras podem desaparecer da memória coletiva ao perderem popularidade, o sistema literário detém mecanismos de *desaceleração* da história, como o arquivo e a pesquisa acadêmica. Mesmo a pressão do leitorado pode ser amortecida, pois para o sistema o sucesso ou fracasso de público de uma obra ou de um autor não interessam em si, mas como interpretações do próprio sistema: sucesso e fracasso podem assumir conotações diferentes em circunstâncias diferentes. Ainda assim, a resistência contra a influência ambiental não é garantia de permanência, o que se comprova pela freqüente emergência de pressões *intra-sistêmicas* – em reação a mudanças ambientais – pela admissão de novos objetos de pesquisa e canonização, a serem dispostos *contra* ou em conjunto com as dominantes anteriores.

Tendo chegado ao romance, várias possibilidades de abordagem se apresentam. Podemos, por exemplo, investigar a sua estabilidade estrutural: se ele se complexificou com o tempo, em que medida ele o fez preservando certas estruturas? Que o romance se complexificou (a complexificação sendo o máximo de “progresso” que a evolução admite) não há dúvida: uma obra contemporânea pode apresentar uma variedade de procedimentos inimaginável num romance antigo, com várias ações se processando

simultaneamente em diferentes pontos do espaço, analepses dando pistas sobre o futuro, sobreposições de cronotopos diferentes num único enredo, quebras de expectativa sobre as motivações das personagens (permeadas pela possibilidade da não-confiabilidade do narrador)... O romance se tornou mais variado em seu repertório formal mesmo nas obras “populares”: quais teriam sido os momentos de aceleração da variação? Eles foram ao menos dois: a “explosão cambriana” do século XVIII, quando o romance explorou as muitas possibilidades abertas pela sua mudança anterior de função (na transição da representação do *ethos* cortesão para a ficcionalização de situações cotidianas de vida), e o Alto Modernismo, com a disseminação da metarreflexão (da escrita do romance como teoria do romance) subsequente à crise da estabilidade estrutural conhecida pelo gênero no século XIX (cf. Moretti, 2007b). Apesar de extenso, o arquivo composto pelas variações ativas e “extintas” apresenta recorrências discerníveis, o que possibilitou que as estruturas do romance se tornassem bem conhecidas: tem-se a impressão que a análise formal do século XX (e o estruturalismo em particular) conseguiu de fato construir uma “gramática universal da narrativa”, identificando os seus grandes padrões sintáticos e as suas constantes morfológicas. A sensação de que a análise estrutural da narrativa chegou ao seu limite já nos anos 70 pode ter representado, na verdade, um sinal de êxito: ao dissecar as constâncias no uso das técnicas, ela reduziu a narrativa aos seus componentes elementares, legando à crítica um vocabulário eficiente para a análise das transições históricas e das variações individuais. Para a evolução, a mera possibilidade de uma taxonomia do romance sugere que ele apresenta estruturas estáveis por detrás da sua variação fenotípica: como em toda história evolutiva, mesmo nos períodos de aceleração da variação ele teria preservado hereditariamente certas estruturas centrais, que tanto conferiram possibilidade quanto puseram limites à sua adaptabilidade ao indicarem até que ponto um romance pode se transformar sem deixar de ser reconhecido como um romance (a forma narrativa e a condição ficcional atuando como as duas balizas principais).

Assim organizado por estruturas metaestáveis, o sucesso histórico do romance teria vindo da sua grande adaptabilidade, manifestada na sua contínua subdivisão em subgêneros e na sua abertura para a variação estilística. Sob este prisma, torna-se novamente sugestiva a velha comparação com a épica: se ela claramente “se extinguiu”, seria verdade que o romance a *substituiu*? Dizê-lo seria afirmar que ambos coabitavam um

mesmo “nicho”, ao qual a épica teria se tornado inadaptada após uma mudança ambiental drástica: esta parecia ser a opinião de Hegel, em sua definição do romance como “moderna epopéia burguesa”. Ele jamais disse que o romance descendia da epopéia, mas que ele passara a ocupar o espaço antes dominado por ela, chegando a assumir a sua função: se, para a representação literária da “vida nacional e social, [...] abriu-se no campo da poesia épica um espaço ilimitado para o romance, o conto e a novela” (HEGEL, 2004, p. 155), se o romance passara a ocupar o “campo da poesia épica” ao cotejar “de modo pleno, a riqueza e a variedade de interesses, de estados, de caracteres, de relações de vida, o amplo pano de fundo de um mundo total, bem como a exposição épica de eventos” (HEGEL, 2004, p. 137), isso ocorrera porque a função da épica havia encontrado no romance um melhor veículo de expressão numa época em que a

ordem prosaica se coloca[va] diretamente contra as exigências que nós consideramos indispensáveis para a autêntica epopéia, ao passo que as revoluções, às quais estiveram submetidas as relações efetivas dos Estados e dos povos, ainda estão demasiadamente presentes na recordação como vivências efetivas para poderem suportar a Forma artística épica. Por isso, a poesia época fugiu dos grandes eventos populares para a limitação de estados domésticos privados no campo e em pequenas cidades, a fim de encontrar aqui as matérias que pudessem se adaptar a uma exposição épica. (HEGEL, 2004, p. 154)

Sob o impacto das revoluções, quebra-se a unidade de sentido do mundo e entra em crise a “elevação” do épico, a sua função de representação da unidade do povo, da sociedade e do tempo sendo deslocada para o modo “imitativo baixo”: esta seria a nova função do romance. Na perspectivização dos conflitos prosaicos ele poderia produzir conciliação entre a solidão individual e a fragmentação social; nele estaria expressada, com a máxima intensidade, a fratura entre a anomia social e a vontade individual de plenitude (poética, espiritual), projetando-se a possibilidade de conciliação desta fratura. Ao não encontrar-se no domínio da vida cotidiana o sentido global da vida e do mundo,

Uma das colisões mais apropriadas e mais comuns do romance [é] o conflito entre a poesia do coração e a [...] contingência de circunstâncias externas: uma cisão que não se soluciona nem trágica nem comicamente ou encontra a sua realização no fato de que, de um lado, os caracteres que se impulsionam inicialmente contra a ordem de mundo comum aprendem a reconhecer o autêntico e substancial nela, se reconciliam com suas

relações e penetram ativamente nas mesmas, de outro lado, eliminam a forma prosaica naquilo que operam e realizam [e colocam em seu lugar] uma efetividade [...] amiga da beleza e da arte. (HEGEL, 2004, p. 137-8)

É provável que o *Wilhelm Meister* tenha servido de modelo para esta segunda possibilidade: a superação do “meramente prosaico” pelo “plenamente poético” na versão otimista do *Bildungsroman* (que pouco seria reafirmada na história subsequente do gênero). Seja como for, Hegel pensava a totalização do sentido como *motto* do romance, que, assim como a épica, “exig[ia] a totalidade de uma intuição de mundo e de vida, cuja matéria e Conteúdo multifacetados surgem no interior do evento individual, que fornece o ponto central para o todo.” (HEGEL, 2004, p. 137) Ao exercer a mesma função que a épica, o romance teria encontrado, no século XIX, um ambiente social propício à sua proliferação, e Hegel parecia satisfeito em situar nas mudanças ambientais a explicação do fenômeno – e da conseqüente “extinção” da épica. Mas a evolução tensiona esta generalização: um problema inicial estaria em pensar os dois gêneros como “espécies” pertencentes a um “táxon superior” comum, apresentando “organizações” – na terminologia de Maturana – semelhantes, vivendo num mesmo habitat, mas apresentando diferenças fenotípicas importantes. Mais correto, porém, é pensar a epopéia e o romance como gêneros integralmente independentes, que ocupavam “nichos” diferentes, com subgêneros e “populações” diferentes: o romance sempre ocupou outro lugar social, dirigindo-se a outros leitores, provocando outras formas de recepção, inserindo-se no debate literário inicialmente pela porta dos fundos e coevoluindo em conjunto com instituições e ambientes intelectuais diferentes (incluindo o mercado editorial). O romance e a epopéia evoluíram de maneiras paralelas, e não se pode generalizar que o romance, ao “exigir a totalidade de alguma intuição de mundo”, estaria ontologicamente apto a exercer a função do outro gênero: no máximo, é possível propor que *certo* romance se adaptou rapidamente ao exercício da função que Hegel atribuía à épica – certa fração do *Bildungsroman*, no entendimento de Moretti (1996, 2007b).

Mais interessante, em todo caso, seria observar as condições de modificação organizacional (de variação estilística) permitidas pela epopéia, assim como o seu posicionamento possível no emergente mercado do livro. Poderíamos ainda especular sobre os efeitos cumulativos da progressiva legitimação da ficção, que, no século XIX, culminaria na vantagem adaptativa do modo “imitativo baixo” num momento de

diminuição dos gradientes sociais de poder e de crise dos mitos unificadores da produção de sentido. Combinados os dois fenômenos, parece que a estrutura e o tom da epopéia eram rígidos demais para se adaptarem à mudança do leitorado, por mais que o seu *status* como produção cultural “elevada” a preservasse no topo do cânone – preservação no “arquivo” que não bastou, porém, para que os seus códigos se mostrassem adaptáveis à dissolução da era cortesã. Enquanto isso, o romance era um gênero “sem forma”, pleno de constantes estruturais mas de infinitas possibilidades fenotípicas, vorazmente mimetizador de vozes e discursos, apropriando-se de todo tipo de conteúdo para a composição de obras de tamanhos variados, de tonalidades múltiplas, de organizações assimétricas, de narradores e personagens singulares, de desfechos inesperados, e com isso capaz de renovar continuamente a sua aparência de novidade. Franco Moretti o descreve como um discurso social “onívoro”; Roberto González Echevarría o qualifica como um discurso mimetizador de discursos; Iser o situa *entre* as instâncias socialmente sancionadas de produção de sentido; Bakhtin localiza a sua autoridade na sua falta de autoridade clara: todas estas são maneiras convergentes de qualificar o romance como um gênero que sempre permitiu que as suas produções adquirissem forma no desenrolar dos seus próprios processos de elaboração, um gênero cujos códigos – sem os quais os romances não seriam reconhecidos como tais – não direcionam o caminho a seguir: mais do que em qualquer outro gênero, esta era uma possibilidade particularmente aberta para o romance da virada do século XIX. A narrativa hegeliana peca por este erro: aquela época não buscou o romance; o romance se adaptou sem dificuldades a ela. O *Zeitgeist*, em si e por si mesmo, não extinguiu a épica: foi o romance quem conduziu a sua própria adaptação ao novo ambiente, imitando e exaptando formas e códigos disponíveis para produzir novas variações, preservando a sua “organização” e modificado as suas “estruturas” para adaptar-se ao novo século e, com isso, continuar a ser ele mesmo; se a epopéia se extinguiu, foi porque a sua organização interna impediu a sua resposta rápida às novas pressões seletivas.

Ao contrário desta explicação da “extinção” da épica pela sua pouca adaptabilidade, o pressuposto da passagem direta da “história geral” para a história literária elide também as implicações das condições materiais de produção e circulação social da literatura: o século XIX viu crescer a alfabetização e o mercado do livro, formando um leitorado mais amplo e mais democratizado; enquanto isso, novos ideais políticos normativos transferiam ao

“cidadão” (num processo certamente turbulento e desigual) o direito à livre expressão e à emancipação política. O primeiro processo estimulava a literatura a produzir identificação com leitores maiores e mais socialmente distribuídos; o segundo mitigava a identificação do modo “imitativo elevado” a algum *ethos* de classe, favorecendo a opção pelo “imitativo baixo”: ambos foram favoráveis ao romance, cujo estatuto ficcional – agora legitimado – lhe garantia ampla liberdade para adentrar o domínio privado sem colocar em ambigüidade o estatuto do referente. Sem prestar fidelidade ao Mito ou à História, liberando o escritor para o exercício de uma verossimilhança cujo mérito retrocedia ao juízo do caso e não a padrões preceptivos, a ficcionalidade aproximava o romance da experiência cotidiana do tempo – e por mais de um século ele se firmou como a forma narrativa longa dominante no Ocidente, até que o cinema lhe abrisse uma competição desestabilizadora.

Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética (a Teoria do Romance)**. 4. ed. São Paulo: EdUNESP, 1998. 428p.
- BECKER, Howard S. **Art worlds**. 1 ed. Berkeley: University of California Press, 2008. 408p.
- BOYD, Brian. **On the origin of stories**. 1. ed. Cambridge: Harvard University Press, 2009. 540p.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand. **L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature : leçons professées à l'École normale supérieure**. 1. ed. Paris: Hachette, 1914. 283p.
- CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: SCHNAIDERMAN, Boris. (org.). **Teoria da literatura. Formalistas russos**. 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1971, pp. 39-56.
- DAWKINS, Richard. **O gene egoísta**. 1. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2001. 230p.
- DENNETT, Daniel C. **Consciousness explained**. 1. ed. New York: Back Bay Books, 1991. 511p.
- ECHEVARRÍA, Roberto González. **Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana**. 1. ed. México: Fondo de Cultura Económico, 2000. 283p.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de estética, Vol. 1**. 1. ed. São Paulo: Edusp, 1999. 302p.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de estética, Vol. 4**. 1. ed. São Paulo: Edusp, 2004. 287p.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura (2 vols.)**. 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. 388p.
- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. 1. ed. São Paulo: Ática, 1994. 97p.
- MATURANA, Humberto. A biologia do conhecer: suas origens e implicações. In: **A ontologia da realidade**. 1. ed. Belo Horizonte: EdUFMG, 2002a, p. 31-52.
- MATURANA, Humberto. Biologia da linguagem: a epistemologia da realidade. In: **A ontologia da realidade**. 1. ed. Belo Horizonte: EdUFMG, 2002b, p. 123-166.
- MAYR, Ernst. **O que é a evolução?** 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2009. 342p.

MORETTI, Franco. **Modern Epic. The World System from Goethe to García Marquez**. 1. ed. Nova Iorque: Verso, 1996. 256p.

MORETTI, Franco. A alma e a harpia – reflexões sobre as metas e os métodos da historiografia literária. In: **Signos e estilos da modernidade**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007a, p. 11-56.

MORETTI, Franco. Da evolução literária. In: **Signos e estilos da modernidade**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007b, p. 307-326.

TYNIA NOV, Yuri. Da evolução literária. In: SCHNAIDERMAN, Boris. (org.). **Teoria da literatura. Formalistas russos**. 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1971, pp. 105-118.

Recebido em 27/06/2013

Aprovado em 30/06/2013

ⁱ **Pedro DOLABELA CHAGAS, prof. Dr.**

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB)

Departamento de Estudos Linguísticos e Literários

E-mail: dolabelachagas@gmail.com