

AUTRAN DOURADO E O MODERNISMO: REINVENTOR DE INOVAÇÕES

Pedro Dolabela Chagas

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Resumo: Analisa-se a influência de Joyce e Faulkner sobre a obra de Autran Dourado como parte da difusão do romance modernista na América Latina. Inicialmente, descreve-se como aquela influência tornava-se seletiva ao dialogar com tendências históricas do romance local. Em seguida, passa-se à teorização do processo de influência como “difusão de inovações”, situando-se Dourado numa rede de recepção e reinvenção do modernismo em seu contexto de atuação. Num terceiro momento, busca-se explicar as condições que favoreceram a rápida obtenção de status por Dourado no sistema literário brasileiro; desse tópico, chega-se, por fim, a um excerto especulativo sobre as possíveis causas da diluição recente da sua presença em nosso debate literário.

Palavras-chave: Autran Dourado, James Joyce, William Faulkner, Difusão de Inovações

Abstract: The article analyzes the influence of Joyce and Faulkner on Autran Dourado’s work as part of the diffusion of the modernist novel in Latin America. Initially, it describes how that influence became selective while dialoguing with historical trends in the local novel. Then it theorizes the process of influence as “diffusion of innovations”, placing Dourado in a network of reception and reinvention of modernism in its context of operation. In a third moment it explains the conditions that favored Dourado's rapid attainment of status in the Brazilian literary system; from this last topic, it comes to a speculative excerpt about the possible causes of the recent dilution of his presence in our literary debate.

Keywords: Autran Dourado, James Joyce, William Faulkner, Diffusion of Innovations

Houve um período em que a obra de William Faulkner exerceu uma influência notável no romance produzido neste território situado entre Rio Grande e a Terra do Fogo, tipicamente chamado de “América Latina”. Há elementos faulknerianos em García Márquez, Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Guimarães Rosa, e à luz dessa influência Autran Dourado será apreciado neste

artigo. Sua obra não será interpretada de perto, nalgum tipo de *close reading*, mas mediante a sua inscrição num momento preciso da história do romance latinoamericano: o segundo pós-guerra. Destacarei elementos que Dourado, nalguma medida, compartilhava com autores contemporâneos, e que ademais já foram bem discutidos em sua recepção crítica – a metalinguagem, a estruturação da multivocalidade através de técnicas desenvolvidas no modernismo, a quebra da linearidade diegética, a alternância de temporalidades distintas no contínuo narrativo, o uso do monólogo interior e do fluxo de consciência, a exploração da psicologia humana sob a mediação das tópicas trans-históricas da morte, da solidão e da desrazão, a confluência da ambientação regionalista e da tradição literária e filosófica do Ocidente, a escrita como trabalho detalhado de artesanaria, a aproximação da prosa à escrita poética. São elementos bem conhecidos, e em todos veremos a influência de Faulkner e James Joyce, o que também já foi bem discutido em sua fortuna crítica – que novidade, então, este artigo pretende trazer ao debate?

Um primeiro ponto já estava articulado em nossa frase de abertura. Tratarei Dourado não – ou não apenas – como um autor brasileiro, mas como um autor latinoamericano da sua geração. Esse não é um nível de análise comum na academia brasileira, e por isso tomarei como referência o trabalho do latinoamericanista Gerald Martin (1989).

Um segundo ponto, mais importante, é igualmente raro em nossa discussão acadêmica: quando falamos de “influência”, o que queremos dizer com o termo? Trata-se de um fenômeno importante, mas pouco teorizado nos estudos literários; afora a contribuição canônica de Harold Bloom (em *A angústia da influência*), no já distante 1973, produzimos pouca reflexão a respeito. Em regra, a pesquisa se contenta em indicar a presença, nos textos de certo autor, de elementos inicialmente presentes nos textos de outro autor, para constatar a influência de um sobre o outro. Mas como a influência acontece, o que motiva que ela aconteça, como se pode identificar e explicar suas manifestações empíricas? Neste artigo, a obra de Dourado exemplificará aquilo que Everett Rogers (2003), no domínio da tecnologia, chamou de “difusão de inovações”, processo pelo qual novos artefatos e ideias saem dos seus círculos iniciais de invenção para serem apropriados por uma quantidade significativa de agentes de algum sistema social. O trabalho de Rogers é bem conhecido entre historiadores da tecnologia, mas virtualmente ignorado nos estudos literários: entendo que é do nosso interesse sanar essa deficiência, pois sua teoria – ao lado de W. David Marx (2022), sobre a importância do status na difusão de inovações – nos oferece uma matriz teórica adequada para o estudo da influência no campo literário, que aqui será primeiro apresentada, e então exemplificada pela análise da influência (dos textos) de Joyce e Faulkner sobre (os textos de) Dourado.

Essa discussão teórica nos trará a um terceiro ponto importante: é estabelecer que, em Dourado, a influência de Joyce e Faulkner correspondeu à reinvenção dos elementos daqueles autores dos quais Dourado se apropriaria seletivamente. A noção que a influência não mitiga a originalidade não é nova, mas Rogers nos ensina a entender como a originalidade pode decorrer da própria adaptação da inovação a um novo contexto – mediante o privilégio de alguns dos seus elementos (em detrimento de outros), mediante sua apropriação para funções imprevistas, mediante sua combinação com outros objetos, ideias e práticas contextualmente relevantes, entre outros motivos possíveis. Isso implica que Dourado não “recebeu passivamente” a influência daqueles escritores, mas foi ativo na seleção e modificação do que lhe interessava em um e outro, afirmando, nesse processo, suas pretensões à autonomia autoral.

Ao final, mobilizarei esses três pontos para explicar a rapidez da aceitação crítica da sua obra, culminando com a inclusão de *Ópera dos Mortos* na coleção de Obras Representativas da UNESCO em 1980, passados meros 13 anos da sua publicação original. Se a explicação fizer sentido, talvez ela ajude a entender a surpreendente rapidez da diminuição do interesse por Autran Dourado, que hoje precisa ser recuperado para o debate acadêmico.

O artigo cumprirá a sequência desses três pontos; passemos à discussão.

Joyce e Faulkner na América Latina

Iniciamos pela caracterização da influência de Faulkner e – num nível mais genérico – de Joyce sobre romancistas latinoamericanos da geração de Dourado. Em tempo, tratarei o fenômeno como um processo de difusão de inovações, que levaria à emergência, na América Latina, de um romance joyciano e faulkneriano, mesmo que cada romancista local fosse singular à sua maneira, e que em suas obras as influências de Joyce e Faulkner se misturassem a ponto de impedir que se sabia até que ponto ia a influência de um ou de outro. Ninguém era mero epígono, pois predominava o interesse de inscrever as literaturas locais a uma nova ideia de literatura global, então redefinida por valores ascendentes nos círculos eruditos do ocidente – identificáveis em práticas, ideias e técnicas variadas, mas associadas a um conjunto relativamente sincrônico de autores, que teriam, por convenção, inaugurado o “modernismo” como momento de aceleração da variação estilística da arte europeia, e logo ocidental. Nessa expansão geográfica do modernismo, assimilar inovações não equivalia a replicá-las: como tantos colegas da longa geração que difundiu o modernismo no Brasil entre as décadas de 1920 e 1960, Dourado não reproduziria aqui uma literatura estrangeira, pois ele e seus colegas de geração buscam, para a literatura brasileira, um lugar próprio na modernidade. Eles buscavam a modernidade a partir de

um horizonte local, fundamentando a autoridade das suas interpretações do modernismo a partir dessa perspectiva local, e selecionando, da arte estrangeira, aquilo que lhe parecia mais pertinente ao nosso contexto. Esse é o quadro a ser descrito; ao fazê-lo, baseio-me na história do romance latinoamericano do século XX proposta por Gerald Martin em *Journeys through the labyrinth*.

Começamos recuando a um ponto hoje recorrente na literatura especializada, mas que Martin foi um dos primeiros a estabelecer. Ao tratar do regionalismo dos anos 20 – e da sua contraparte “urbana”, conforme veremos –, ele identificava na sua representação da condição social sincrônica um tipo de perspectiva que se manteria presente por décadas, chegando ao romance do segundo pós-guerra: por toda a América Latina, o regionalismo – *las novelas de la tierra* – focalizava a pequena localidade rural e o vilarejo interiorano não porque eles interessassem por si mesmos, mas para contrastá-los aos ambientes comparativamente mais cosmopolitas, e mais integrados ao estado nacional, das grandes cidades do continente. Nelas viviam os escritores, afinal, para quem o interior tinha interesse imanente, mas importava sobretudo por remeter a uma unidade maior: no nosso caso, ao “Brasil” como grande unidade simbólica, composta por regiões distantes entre si, e mal integradas simbólica e materialmente à nação. A referência ao interior como alteridade abrigava o impulso unitário de integrar imaginativamente o microcosmo ao país, mesmo que, no texto, essa conexão não fosse ostensivamente estabelecida. No texto era comum que o contraste permanecesse implícito, com o interior aparecendo como um lugar estático, parado no tempo, à diferença da relativa aceleração das metrópoles, que, como enclaves de modernidade, traziam promessas de integração do país a uma ordem ocidental que, àquela altura, poderia parecer “universal” – desde que se compreendesse a modernização como um processo dotado de sentido intrínseco e propriedades mensuráveis, mundialmente pertinentes, o que permitiria distinguir os países pelos seus estados relativos de inclusão numa ordem comum (essa era, em todo caso, a concepção predominante da modernização).

No Brasil o dualismo capital-interior dava seguimento ao modo de interpretação nacional impulsionado por Euclides da Cunha, cujo *Os sertões* trazia embutida a pergunta: seria mesmo uma nação este país cindido entre universos cultural e geograficamente tão distintos? Como poderia adquirir unidade simbólica, e um projeto comum de futuro, um país que abriga culturas tão apartadas e divergentes? Na ficção, questões desse tipo motivariam que se fizesse do espaço geográfico o substrato simbólico do nosso dualismo cultural constitutivo, demarcando – nos termos de Martin – caminhos e fronteiras temporais, históricas, culturais, econômicas, psicológicas e políticas entre as regiões do país. Cada romance trazia seu próprio quadro de referências geográfico e histórico, demarcando polos que remeteriam, metafórica ou

metonimicamente, à condição nacional. O ficcionista posicionava uma geografia imaginária, a meio caminho entre a ficção e a referência fática, como referência para o conhecimento do país e como condição para a eventual definição da sua identidade comum: novamente nos termos de Martin, as obras remetiam a uma “jornada” entre a modernidade e a cultura tradicional, projetando para o país um futuro complicado – pois se a modernização política e econômica era necessária, ela era destrutiva; se o país deveria modernizar-se para construir um futuro socioeconomicamente desejável, nesse processo ele perderia elementos fundadores da sua formação cultural, ou então, no sentido oposto, esses elementos simplesmente impediriam que a modernização ocorresse. Em outros termos, para modernizar-se o país deveria deixar de ser ele mesmo: essa era a aporia.

Esse quadro de referências estaria atuante pelo menos até o início da década de 1960. Dourado se orientaria pelo mesmo dualismo, para o qual ele ofereceria uma solução própria: sem obedecer a modismos, ou mesmo ao desejo abstrato de modernizar a prosa brasileira, sua adoção de Faulkner e Joyce indicaria – como Martin nos ensina a ver – uma apropriação singular das possibilidades de renovação da ficcionalização da condição nacional que eles lhe ofereciam. Tão pessoal seria sua apropriação, que, a rigor, devemos tratá-la como um processo de reinvenção – chegarei a isso no devido momento.

Por enquanto, resgato a proposição de Martin pela qual o romance moderno europeu não tinha um programa comum, i.e. alguma teoria de extensão geral. Joyce, Proust, Woolf e Faulkner praticavam a fragmentação temporal, a complexificação estrutural, o monólogo interior e o fluxo de consciência, que eram conectados de maneiras diferentes em cada um deles; paralelamente, Kafka, Jarry, Céline e Sartre, no entender de Martin, levariam a modernidade europeia à alienação e ao absurdo, formulando respostas filosóficas à modernidade, sem ficcionalizar ostensivamente a experiência social de agentes inscritos em tempos e espaços precisos. À diferença de todos eles, e em linha com o que discutimos anteriormente, Martin entende que o escritor latinoamericano era empurrado simultaneamente a duas realidades e ordens de experiência, impostas pelo convívio entre a modernidade e o passado. Para eles, enfrentar o problema da modernidade – a modernidade como problema – impunha encontrar uma solução literária adequada à representação conjunta da história e do mito, à justaposição e fusão dos mundos letrado e pré-alfabetizado, do futuro e da tradição, da cidade e do campo. Faulkner e Joyce os teriam ensinado a operar essa junção aplicando o discurso indireto e o fluxo de consciência para dar voz a personagens externos ao circuito urbano e/ou cosmopolita, e para tratar crenças populares, superstições e mitos como expressões literais de valores e crenças de alteridades inscritas no país, mas divorciadas na construção simbólica da nação. Técnicas

inventadas, desenvolvidas e/ou exploradas por Joyce e Faulkner teriam aberto novas possibilidades de representação da dispersão espacial de disjunções históricas e culturais sincronicamente atuantes – Martin nos lembra, a propósito, que os dois autores provinham de regiões marginais e biculturais, na Europa e nos EUA.

Mas a influência de um e outro só se tornaria volumosa após a Segunda Guerra (no próximo item, veremos como essa dilatação temporal é comum em processos de difusão de inovações). E quando ela veio a acontecer, ela se manifestou na mistura de procedimentos de origens diversas, justificando a decisão de Martin de tratar a palavra “Joyce” como cifra para um fenômeno cultural de longo alcance, e de aplicar o termo “romance ulyssiano” a uma categoria de texto existente antes de 1922, mas para o qual *Ulysses* se tornaria uma espécie de arquétipo. Empiricamente, em cada obra individual, o que se tinha era uma mistura de influências. Por vias indiretas – a influência da influência da influência... –, Joyce chegaria a impactar até mesmo autores que nunca o leram, e para as nossas finalidades interessa lembrar, com Martin, que Faulkner (especialmente na ficção “rural”) e John Dos Passos (na ficção “urbana”), ambos joycianos, seriam inicialmente mais influentes na América Latina do que o próprio Joyce. *Ulysses* só teria influência clara nas décadas de 1960 e 1970, em Cortázar, Lezama Lima, Cabrera Infante, Osman Lins; por isso é mais adequado pensar seu legado como correspondente à propagação de certo “joycianismo”, a partir dos anos 20, nos estratos eruditos do campo literário latinoamericano, fortalecido pela influência de autores que haviam sido influenciados por Joyce em primeira mão – como Faulkner e Dos Passos.

Vista nesses termos, Martin sintetiza em sete pontos a influência de Joyce: 1) sua incorporação do mito no romance, numa síntese da tradição clássica e de materiais folclóricos e antropológicos (tratava-se da mescla, em Joyce, de referências clássicas, católicas e locais, como se veria em Asturias, Carpentier e Guimarães Rosa); 2) a metaexploração da linguagem, envolvendo o humor, a paródia, a sátira e o simbolismo poético; 3) a exploração da natureza da consciência humana e da experiência de estados mentais conscientes, num período em que a arte era impactada por Freud, pelo surrealismo e pelas especulações bergsonianas sobre as relações entre tempo e consciência; 4) a busca da totalidade, numa obra que agregava à condição moderna o mito europeu da estrada, do destino individual, da busca pela identidade (como em *Grande Sertão: veredas*, *O jogo da amarelinha*, *Terra nostra*); 5) a exploração da tensão entre a estrada como “liberdade”, e a cidade como “lar” ou/e “prisão”; 6) a produção de uma obra erudita perpassada pela consciência da cultura popular como alteridade (*Ulysses* é permeado pela poesia e música popular, pelo cinema, publicidade e imprensa), e pela mulher como alteridade cultural (na oscilação, em Joyce, entre a mulher como Musa-Musica ou Mater-Materia, derivada de uma

herança católica comum à América Latina); 7) a síntese de arte e dedicação ao trabalho na criação de uma técnica perfeccionista, que mesclava as ambições conflitantes do simbolismo e do realismo na representação do mundo social (como totalidade ou em partes).

Martin comenta que o texto de Joyce mesclava os romances psicológico e linguístico, agregando-os ao romance épico-histórico (Cervantes, Fielding), histórico-sociológico (Stendhal, Balzac, Zola, Dickens, Tolstoi) e histórico-psicológico (Flaubert), chegando ao limiar da ilegitimidade. Mas seu aspecto mais influente na América Latina teria sido sua ficção “totalizante”: o livro como macrocosmo e microcosmo ao mesmo tempo, implicando um pano de fundo mítico, a exploração autorreferencial da linguagem e certa tomada de posição sobre a história do seu país, em meio à história do Ocidente. *Ulysses* apareceu em espanhol apenas em 1945, mas antes disso fora lido em inglês e francês: uma leitura fragmentária já daria ao escritor latinoamericano uma visão da sua escala, estrutura e textura. Mesmo que anos se passassem até que romances claramente joycianos surgissem no continente – *O jogo da amarelinha* foi talvez o primeiro –, Martin defende que sua influência começara a despontar já nos anos 20, motivada por quatro fatores principais: 1) seu cosmopolitismo alcançado a partir da “periferia” dublinense (e, de fato, nos anos 20 vários autores latinoamericanos estavam em Paris para fugir dos próprios provincianismos, vivendo na “capital literária do Ocidente” um contraste que eles incorporariam a suas obras numa consciência textual “ulyssiana”); 2) o exílio, que provocava a nostalgia do lugar de origem (era a contraface do cosmopolitismo, afinal); 3) o catolicismo, que em Joyce explicava, entre outras coisas, a tensão entre desejo e repressão nas questões sexuais, em expressões literárias cujo tema e linguagem provocariam escândalo e acusação de “blasfêmia”; 4) o idioma nacional-regional de um autor inscrito no domínio cultural do império britânico e que escrevia em seu idioma, mas renovava a língua dominante a partir da sua periferia, como tantos romancistas joycianos fariam na América Latina.

Martin frisa que nenhuma das sete características mais influentes da obra de Joyce, e nenhum desses quatro fatores que explicariam o interesse por ela na América Latina, se aplica a Faulkner da mesma maneira. Mas a partir da década de 30, ele e Dos Passos seriam os autores mais influentes na incorporação de técnicas modernistas pelo nosso romance social e regionalista. Dada a grande orientação “rural” do romance latinoamericano das décadas de 20 a 50, Faulkner foi o mais influente; Martin indica que mesmo autores “urbanos”, como Onetti e Sábato, escreveriam no seu estilo. Segundo Martin, Faulkner era um escritor “ulyssiano” nos dois sentidos da palavra: como o Ulisses de Homero, ele viajou pelo mundo e voltou para casa para criar um mundo (Yoknapatawpha County, imaginado a partir do seu universo original de vivência); como o texto de *Ulysses*, ele se inspirou na liberdade formal modernista para adaptar o

monólogo interior e o fluxo de consciência aos seus próprios propósitos (como mais tarde Dourado adaptaria Faulkner aos seus próprios propósitos, num universo cultural diferente, mas relativamente semelhante). Por mais ulyssiano que fosse o romance de Faulkner, porém, o aprendizado do modernismo pela sua mediação faria com que, daquelas sete características, o fluxo de consciência e o monólogo interior se tornassem o maior legado de Joyce na América Latina, pelo menos até a década de 60.

Martin sugere que *Palmeiras selvagens* (lançado em 1939), com sua justaposição de duas realidades paralelas, foi o predecessor mais próximo da rede de influências que culminaria em *A casa verde*, de Vargas Llosa, em 1966. Martin caracteriza o mundo de Faulkner como o ambiente rural cindido e traumatizado do sul dos Estados Unidos, uma terra “amaldiçoada” como as de Juan Rulfo, João Guimarães Rosa e Gabriel Garcia Márquez. Ele aponta que a imaginação de Faulkner, como a de Garcia Marquez, era dominada por um coronel lendário – no caso dele, seu bisavô. Seus personagens eram negros e brancos, ricos e pobres (em geral, os ricos empobrecem) retratados ao longo dos séculos, mas principalmente a partir do início do século XIX, todos eles lutando para construir um futuro e afirmar uma identidade que nunca poderia ser forjada coletivamente a partir de uma história de violação, extermínio, escravidão e guerra civil, com seu legado de culpa, desespero e solidão. Esse nexos de temas e técnicas, na opinião de Martin, teria feito de Faulkner o grande influenciador do romance latinoamericano do segundo pós-guerra, com seus autores que eram, ao mesmo tempo, cidadãos dos seus países e cidadãos do mundo, imersos no presente e na história, mapeando os impasses constitutivos do seu lugar e da sua cultura em diálogo com a prosa modernista e o cânone ocidental. Assim foi Autran Dourado, da perspectiva deste artigo: um autor que se tornaria faulkneriano ao construir uma Minas imaginária, próxima e distante da Minas real como Yoknapatawpha o era do sul dos EUA, integrando-se à difusão do “romance ulyssiano” à medida que contribuía para diversificar a literatura modernista ao colaborar para a sua difusão. Passemos, agora, à teorização desse processo.

Difusão de inovações

Nos termos deste artigo, ao se apropriar das técnicas de Joyce e Faulkner, Dourado integrou um processo de “difusão de inovações”. Em seu estudo pioneiro sobre o assunto, Everett Rogers definiu inovações como ideias, práticas ou objetos percebidos como novos – “percebidos”, ou seja: importa pouco que eles sejam “objetivamente” novos, pois sua percepção como novidade é o que determina a reação dos observadores. Especialmente nas coletividades

que recebem a ideia em primeira mão, bastará que ela lhes pareça nova para que ela seja tratada como inovação: se hoje sabemos remontar a genealogia do fluxo de consciência, por exemplo, ao século XIX francês¹, para os primeiros leitores de Joyce era ele quem lhes apresentava a técnica, fazendo que *Ulysses* parecesse inovador naquele aspecto. Daí que Rogers enfatize a potencial dificuldade de determinar os limites de uma inovação, i.e. saber-se até que ponto ela abriga elementos preexistentes e o que ela traz especificamente de novo. Na literatura e na arte, nenhuma obra é integralmente inovadora, e mesmo seus aspectos mais surpreendentes deverão conter o grau mínimo de familiaridade sem o qual eles não seriam compreensíveis. Por isso o grau de inovação de um artefato costuma ser resolvido “na prática”, por agentes que a discutirão criticamente ou a incorporarão à própria literatura, e que tenderão a privilegiar, seletivamente, os elementos que lhes chamarem a atenção por motivos sempre relativamente contextuais e idiossincráticos. Esses atos de seleção levam-nos a observar coisas diferentes e a realizar coisas diferentes a partir das mesmas inovações – que só adquirem unidade, retrospectivamente, nesses atos de apropriação: apenas ao ser discutido pela crítica e adotado por outros autores o “fluxo de consciência” foi nomeado, formalmente delimitado, e teve sua difusão inicial remontada à primeira recepção de *Ulysses*.

Toda inovação traz alguma incerteza, por ampliar o quadro de alternativas percebidas como pertinentes à prática – questões relativas à escrita, no caso da literatura. É comum que os agentes busquem discuti-la junto aos pares, produzindo suas próprias avaliações da inovação nalguma rede de interlocução. Essas redes tendem a ser relativamente cosmopolitas, abertas à recepção de informações que vêm de outras partes do mundo. Mas o centro das trocas costuma ser local, estabelecido em redes interpessoais de comunicação, em que o significado da inovação será elaborado coletivamente: o significado de uma inovação para uma certa rede é elaborado num processo de construção social, sendo co-determinado pelas suas características coletivamente percebidas como inovadoras, a partir das relações que essas características estabelecem com crenças, expectativas e valores da própria coletividade em que ela se difunde. É de supor, então, que o significado de Joyce e Faulkner na literatura brasileira tenha sido moldado em círculos locais, abertos a debates nacionais e internacionais sobre a literatura – era nesse tipo de entorno que Autran Dourado circulava.

Em geral, a importância das coletividades fica clara na lista de características da inovações que Rogers considera mais propensas a determinar positiva ou negativamente a sua difusão. Nos cinco elementos a seguir, note-se como nenhum deles pode ser objetivamente atribuído à inovação, pois todos decorrem da maneira como ela é percebida pelos agentes do sistema. As

¹ Cf. Moretti (1996)

características são: 1) a vantagem relativa da inovação, ou seja, a medida em que ela parece melhor do que aquilo que ela substitui, por fatores de prestígio social, conveniência e satisfação, mesmo que ela não traga vantagens objetivas; 2) sua compatibilidade, i.e. o grau em que ela parece consistente com valores, experiências e necessidades dos adotantes (inovações incompatíveis podem requerer a adoção de novos sistemas de valores, num processo relativamente lento); 3) sua complexidade, o grau em que a inovação é difícil de compreender e utilizar (ideias simples são adotadas mais rapidamente do que aquelas que exigem o desenvolvimento de novos conceitos e competências); 4) sua experimentabilidade, pois ideias que podem ser experimentadas parcialmente são adotadas mais rapidamente do que inovações indivisíveis, pois facilitam que os agentes aprendam a entendê-la e praticá-la de maneira flexível; 5) sua observabilidade, pois quanto mais visíveis forem seus resultados, maior será a probabilidade que outros a adotem e mais frequente será a discussão sobre ela. Atributos de status também são importantes: uma motivação para o adotante de uma inovação pode ser o desejo de status social; para certas inovações, o prestígio que ela transmite é o único benefício que o adotante recebe.

Comentemos essa lista pontualmente. A compatibilidade com valores, crenças, hábitos e práticas ajuda a dar sentido à nova ideia, tornando-a relativamente familiar para os agentes do sistema. Rogers pontua que ideias preexistentes são os principais instrumentos mentais que temos à disposição para avaliar novas ideias e dar-lhes significado. O passado é a referência primordial na relação com uma inovação, que será baseada no que nos é familiar: práticas anteriores fornecem o padrão pelo qual a interpretamos, mitigando a incerteza em relação a ela. Esse tipo de comparação influencia a probabilidade de adoção de uma ideia: quanto mais compatível ela for, menor será a mudança de comportamento que ela implica ou impõe; com o tempo, é possível que uma inovação compatível abra caminho para inovações semelhantes a ela, mas menos imediatamente compatíveis com as práticas anteriores do sistema – no caso que nos interessa, é possível especular que Faulkner, inicialmente mais compatível, tenha aberto o caminho para a influência posterior de Joyce no romance latinoamericano.

Complexidade é o grau em que a inovação é percebida como relativamente fácil ou difícil de compreender, a partir do histórico de produções do sistema. Mais uma vez, é possível que Faulkner tenha sido mais rapidamente apropriado por escritores latinoamericanos por ter articulado suas inovações técnicas em enredos compreensíveis, de grande impacto emocional, que revolviam tópicos aproximáveis dos interesses atuais dos autores, e de temas tradicionais da produção romanesca no continente.

Quanto à testabilidade, ela corresponde à medida em que partes da inovação podem ser experimentadas isoladamente. Ideias que podem ser divididas e testadas em partes tendem a ser adotadas mais rapidamente, pois isso aumenta as oportunidades de experimentação personalizada, o que, por sua vez, amplia as oportunidades de identificação de funções imprevistas e de atribuições de significado à inovação. Especialmente os primeiros conhecedores da inovação não têm precedentes a seguir, e um teste pessoal – um exercício improvisado de uma técnica literária, por exemplo – lhes ajuda a dissipar a incerteza, facilitando sua adoção. Um agente pode, ademais, apropriar-se apenas dos elementos que lhe interessam, em seu contexto de atuação. No meu entender, essa foi a relação que Faulkner e Dos Passos estabeleceram com o amplo conjunto de inovações presente em *Ulysses*, do qual eles se apropriaram seletivamente; daí, o sucesso das suas apropriações colaborou para acelerar a difusão de Joyce, ao fomentar elaborações e expansões – como aquelas que Dourado realizaria – das versões que eles desenvolveram dos procedimentos joyceanos. Em outras palavras, a testabilidade do *Ulysses* teria sido crucial para a formação do “joyceanismo” e do “romance ulyssiano” como movimentos importantes do romance do século XX.

Por fim, a observabilidade é o grau em que a inovação se faz visível para os agentes do sistema. Algumas ideias são mais facilmente observadas e comunicadas, outras são difíceis de descrever. A observabilidade de uma inovação, conforme percebida pelos agentes do sistema, está positivamente relacionada com a sua taxa de adoção, e não é por acaso que Martin, ao rastrear a origem da circulação de *Ulysses* entre autores latinoamericanos, preocupou-se em enfatizar que muitos estavam em Paris quando a obra foi lançada: particularmente no primeiro contato com as inovações de Joyce, ter acesso ao livro, em meio a um círculo de leitores que o comentavam em primeira mão, teria facilitado a observação do que ele trazia de novo.

Até aqui, Rogers preocupou-se em indicar como as propriedades das inovações afetam sua difusão. Quanto à difusão em si, Rogers a define como o processo pelo qual a inovação é comunicada, através de certos canais e durante certo período de tempo, entre agentes de um sistema social. Quatro elementos a influenciam: as características da inovação (como acabamos de discutir), os canais de comunicação, a passagem do tempo, as características dos agentes do sistema (no limite, as características do próprio sistema). Inovações podem ter implicações de grande extensão, chegando a alterar, nalguns casos, a própria estrutura, função e autoconcepção do sistema, e não é por acaso que as características predominantes dos agentes e das condições de circulação das ideias têm poder de determinação sobre a difusão de inovações naquele tempo e local: não se pode creditar a influência de Joyce ou Faulkner às características imanentes das suas obras, que, por si, não teriam poder de impor-se aos agentes; pelo contrário, agentes e sistemas

fazem seleções de acordo com seus interesses e propensões. Rogers define um sistema social como um conjunto de unidades inter-relacionadas, engajadas em atividades reconhecidas e objetivos comuns. O sistema é o domínio em que a inovação se difunde, sob as condições colocadas por ele – especialmente as normas e os hábitos que seus agentes costumam seguir, ou quaisquer outros padrões de comportamento que, positivamente valorados, servem de orientação para ações individuais e coletivas, afetando a adoção de inovações ao atuarem como incentivos ou barreiras à mudança.

É assim que tendências críticas, hábitos de escrita e modos de valoração da literatura podem estimular ou inibir a aceitação de inovações. Essas condições são sistêmicas, mas a decisão final recai, em última análise, sobre o agente individual. Todo inovador se vê diante de um problema: como ele pode respeitar certas normas fundamentais do sistema, e ao mesmo tempo propor ideias que permitam sua renovação? O falknerianismo de Dourado era emblemático dessa condição, tendo sido construído como uma apropriação de inovações externas ao campo literário brasileiro, para a representação de tópicos tradicionalmente importantes para o romance brasileiro. Cabe identificar, então, o grau de receptividade às inovações do modernismo no campo literário brasileiro na década de 1950. Em geral, Rogers indica que quando as normas do sistema favorecem a mudança, seus líderes são mais inovadores; quando elas não favorecem a mudança, eles são mais tradicionalistas e o inovador é visto como “desviante”. Mas por mais que a inovação seja vista como um valor positivo no campo artístico, isso não significa que sistemas literários sejam receptivos a qualquer inovação que se ofereça. Inovadores se expõem ao risco; em geral, seu interesse por novas ideias leva-os a sair das redes locais e buscar relações cosmopolitas, talvez geograficamente distantes, e por isso ele deve ser capaz, assim como os primeiros adotantes de uma inovação, de lidar com a incerteza e o perigo da rejeição. Teria Dourado corrido tal risco?

Parece que a arte brasileira – no cinema, na pintura, escultura, paisagismo e arquitetura, na poesia e no romance – se abriu, no segundo pós-guerra, à inovação estilística orientada para a sincronização com técnicas influentes no Atlântico Norte, ao mesmo tempo em que renovava a interpretação da história da própria arte brasileira – postura da qual *Grande Sertão: veredas* seria o maior expoente no romance. Foi naquele contexto que Dourado assimilou o modernismo, mas vimos que um processo de difusão é impulsionado pela troca de informações: agentes comunicam novas ideias uns aos outros. Os primeiros conhecedores colocam em circulação suas apropriações, que serão os experimentos pioneiros realizados na rede, daí tomados como referência por outros agentes, ocasionando novas situações de comunicação e prática – e assim por diante. Inovações se difundem especialmente entre agentes homófilos, semelhantes em suas

crenças, interesses, formações, ocupações, pertencentes a grupos que compartilham linguagens compossíveis: entre eles a comunicação de ideias gera mais conhecimento e formação de posicionamento, mas é claro que a difusão exige algum grau de heterofilia entre os participantes da comunicação (entre agentes idênticos, não há troca relevante de informações). É de supor, então, que um campo artístico em que Burle Marx, Niemeyer, Tom Jobim e Augusto de Campos absorviam, brasileiroamente, inovações em difusão pelo ocidente, estivesse povoado por agentes que estimulavam, e seriam receptivos, ao tipo de apropriação que Dourado faria do romance modernista.

Mas é equivocado pensar que o campo literário se tornara modernista *in toto*, ou que as literaturas de Joyce e Faulkner fossem de domínio comum. Em geral, os primeiros conhecedores de uma inovação são mais cosmopolitas, têm exposição a mais canais de informação (interpessoais e de mídia), além de mais contacto com agentes inovadores do que conhecedores tardios. Mas eles nem sempre são mais precoces na aceitação de novas ideias; conhecer uma inovação é diferente de reconhecê-la, e reconhecer o romance modernista implicava um juízo pessoal sobre a sua valoração. Dourado decerto não era único em sua apropriação daquelas inovações, mas sua postura, ainda minoritária, se articulava às de outros companheiros de geração na composição de um movimento amplo, ainda que não centralizado, de renovação e reinterpretação da arte brasileira – e se o pertencimento a um movimento difuso dava-lhe certa segurança ao inscrever sua obra numa postura compartilhada, toda aquela reabertura da arte brasileira à experimentação era necessariamente tensionada pela própria falta de ancoragem num histórico anterior de realizações. Seja como for, é sempre mais provável que agentes integrados a redes de difusão da inovação busquem canais de comunicação cosmopolitas, que são particularmente importantes no conhecimento da inovação (enquanto canais locais são importantes para a discussão e a troca de experiências a seu respeito), suprimindo a falta de experiência local com ela. Com o tempo, adotantes posteriores não dependerão daqueles canais, pois contarão com o acúmulo local de experiências comunicáveis pessoalmente: os primeiros conhecedores se convertem em canais interpessoais de difusão. O tempo é um fator crucial no processo de difusão, portanto, e por isso o lapso de algumas décadas entre a fonte de inovações no modernismo angloamericano e a sua difusão na América Latina não implicava “atraso”, mas apenas um componente típico de processo de aceitação majoritária de uma difusão por um sistema social qualquer. Enquanto Oswald de Andrade era uma exceção em sua recepção precoce de Joyce, Dourado integrava um movimento: em sua geração, o modernismo integrava – e pretendia ditar – o “ar da época”, por assim dizer.

A referência ao tempo implicado no processo de difusão nos leva, enfim, ao tópico da reinvenção. Adotar uma inovação não corresponde necessariamente a implementar um modelo: a inovação pode ser modificada, e personalizada, pelo agente que a ajusta aos seus interesses, em seu contexto de atuação. Algumas inovações são difíceis de reinventar, enquanto outras, mais flexíveis, podem ser implementadas em graus variados e de maneiras diferentes. Uma inovação difunde-se mais rapidamente quando pode ser reinventada, evoluindo à medida que passa de praticante a praticante, com suas características pessoais e condições contextuais de produção. Muitas inovações não são vistas individualmente, mas como um conjunto inter-relacionado de novas ideias; a adoção de uma ideia pode desencadear a adoção de outras, levando a entidades relativamente discerníveis, e relativamente vagas como o “romance ulyssiano”. Como os limites de uma inovação muitas vezes não são claros, ela pode ser percebida como relacionada a outras ideias novas, e formando um cluster em torno de vários elementos inter-relacionados de inovações coexistentes. Tudo isso favorece a reinvenção, definida pela mescla de elementos de invenções diferentes, porém compatíveis, por um agente investido de objetivos pessoais, pertinentes a um contexto peculiar de produção. Ao final, um maior grau de reinvenção aumenta a sustentabilidade da inovação, i.e. a probabilidade que ela continue influente no decorrer do tempo. Muitas inovações tornam-se importantes justamente por serem são utilizadas por muitos agentes por muito tempo, podendo cristalizar-se como convenções da cultura: nesse caso, a sustentabilidade é em si o indicativo do seu sucesso histórico.

Claros exemplos de reinvenção seriam *Ópera dos mortos* e *Os sinos da agonia*. Nada, em seus mundos ficcionais, se parecia com a Dublin de Joyce ou o Mississippi de Faulkner. No primeiro, o modelo de Faulkner era apropriado para a construção de um interior mineiro estranhamente familiar e fantasmagórico; no segundo, um “romance ulyssiano” recriava um enredo da tragédia grega na ambiência de um período violento da história do Brasil. Em geral, Rogers indica que cinco fatores impulsionam reinvenções. Inovações mais complexas e difíceis de compreender têm maior probabilidade de serem reinventadas, mediante sua simplificação ou mesmo pela incompreensão dos agentes envolvidos; a reinvenção também ocorre pela falta de conhecimento detalhado, quando há pouco contato entre o agente e outros que já a adotaram anteriormente, gerando um aprendizado inadequado – nenhuma dessas possibilidades, é claro, se aplica ao nosso caso. Em contrapartida, as próximas três nos aproximam do “joycianismo” de Dourado. Rogers indica que, se os elementos componentes de uma ideia são menos interdependentes (e frouxamente agrupados), ela tem maior probabilidade de ter mais aplicações possíveis e ser reinventada, ao permitir que os agentes adotem certos componentes sem adotar os demais, adaptando a inovação de maneira flexível ao seu contexto de produção – justamente o que

Martin indicou sobre a apropriação de Faulkner na América Latina. Rogers também aponta que a reinvenção é mais provável quando a inovação atende uma gama ampla de problemas, pois cada agente (ou sistema) pode levá-la a um problema diferente – exatamente o que latinoamericanos fariam com o legado joyciano. Por fim, a reinvenção pode ser mais frequente numa fase posterior do processo de difusão, à medida que os adotantes se beneficiam das experiências de adotantes anteriores – tal como Dourado de fato se beneficiou dos experimentos de Faulkner, um apropriador em primeira mão das inovações de Joyce.

Os agentes são ativos no processo de difusão, portanto, conferindo novos significados às ideias à medida que as trazem a seus contextos. Uma inovação não é uma entidade fixa; os agentes moldam-na à medida que a assimilam. Inovações podem ser dinamicamente co-construídas pelos adotantes, com consequências para a sua forma, função e significado: Rogers propõe que 1) a forma é a aparência material, observável, de uma inovação; 2) a função é sua contribuição para as práticas dos agentes de um sistema social; 3) o significado é a percepção subjetiva da inovação pelos agentes do sistema. Forma, função e significado: estilisticamente, elementos de Faulkner e Joyce estariam presentes nos textos de Dourado, sendo apropriados para exercer funções imprevistas, porquanto contextualmente específicas – era assim que o narrador de *Ópera dos mortos* oscilava entre temporalidades e unidades de acompanhamento diferentes, dando voz a personagens representativos da população de uma cidade imaginária, mas inscrita numa região pontual do país real, para ficcionalizar, metonimicamente, a longa decadência de um século XIX oligárquico que, em estado terminal, ainda se fazia presente no Brasil dos anos 60. Isso era reinvenção em sua plena potência, derivando num texto singularizado em sua diferença em relação à matriz modernista que inspirara sua construção formal. Ao mesmo tempo, ele dialogava com valores influentes no campo literário brasileiro – a esse diálogo passaremos agora.

O regime de valoração

Até aqui, o resgate do quadro de influências e dos modos como ela teria acontecido não explicam a elevada reputação de Dourado, nem seu relativo esquecimento em tempos recentes. Sim, Joyce e Faulkner o influenciaram bastante, mas por si isso não explica seu reconhecimento. Entender o status de um autor no campo literário sincrônico exige um enquadramento teórico específico; em linha com a proposta deste artigo, as proposições de W. David Marx nos ajudarão a compreender o sucesso de Dourado. É claro que sua reputação se deve à qualidade da sua literatura, mas afirmá-lo é redundante; a seguir, novamente o interesse é inscrever Dourado

naquele momento da história do romance, visando descrever não o processo de influência do modernismo na sua obra, mas como ela agenciava um quadro de elementos altamente valorados no campo literário brasileiro e ocidental, o que lhe acelerou seu reconhecimento – que seria seguido de um surpreendente esquecimento.

Marx dá seqüência ao trabalho de Rogers sobre a difusão de inovações, desta vez com foco na história cultural – para cuja compreensão ele defende a centralidade do status como motivação dos agentes. No campo estético a palavra tem má reputação, pois o desejo de status costuma ser tomado como um tipo de interesse heterônomo à prática artística, um tipo de motivação alienadora do ideal de afirmação autonômica do autor e da sua obra. Concordo com Marx, porém, quando ele afirma que o desejo de reconhecimento é uma motivação básica de qualquer trabalho criativo: para um artista o desejo de status é tão importante quanto o desejo de autoexpressão, como fator de motivação para a produção; que o tema seja tabu, isso não o torna incorreto. Não se trata de postular a busca do status como finalidade em si mesma – como alimento da vaidade –, mas apenas de indicar que a busca de reconhecimento do próprio mérito é uma ambição central do escritor, dentro do nicho de leitura e avaliação crítica visado. Seu mérito é sempre atribuído por outros agentes do sistema; não basta almejar ou declarar-se bom escritor para ser tratado como tal. O sucesso demanda, então, que a coletividade reconheça os seus méritos imanescentes da obra, que deve ser especial o suficiente para ser apreciada pelas suas especificidades, e ao mesmo tempo dialogar produtivamente com modos de valoração já praticados no campo – esse é o nosso tópico agora.

Vimos que a história do sistema serve de baliza para o juízo da novidade. Marx entende que essa história, no domínio das produções culturais, tende a se estruturar em torno de convenções arbitrárias, i.e. para as quais outras alternativas hipoteticamente serviriam a propósitos equivalentes. Convenções agregam práticas, ideias e valores que não são necessários, mas que se tornaram habituais, ou mesmo consensuais, ao longo da formação de uma certa comunidade de produção. As convenções predominantes num certo período histórico não são objetivamente superiores a outras alternativas imagináveis, tendo se tornado regulares ou hegemônicas no decorrer de processos histórico altamente contextualizados e contingentes, em que outros resultados teriam sido possíveis. Ainda assim, a habituação faz com que elas sejam seguidas com naturalidade por agentes que esperam que os outros as sigam da mesma maneira, o que significa que elas não parecem arbitrárias aos agentes – que podem até racionalizar seu uso, mas que sobretudo se apegarão a elas a ponto de rejeitarem alternativas como “estranheza” ou “desvio da norma”. Esse não é um papel negativo, porém, pois Marx indica que convenções têm a função produtiva de estruturar a coordenação interna do sistema, de três maneiras principais:

regulando o comportamento dos agentes, sendo internalizadas como hábitos de produção, e enquadrando a percepção do sistema sobre si e o seu ambiente. Esses três modos de coordenação social pressupõem o compartilhamento de convenções, que estruturam – conferem a aparência de fundamento – os critérios internos de aprovação das produções (de agentes internos e externos ao sistema), de seleção das informações relevantes para as práticas do sistema, e de apreciação das alternativas que lhe são trazidas (por canais internos e externos ao sistema).

Por tudo isso, convenções sustentam critérios sistêmicos de distribuição de status. Em certos casos, grupos investidos de status elevado podem sedimentar convenções como normas, regulando de maneira autorreferencial os comportamentos e práticas internos. É claro que, nos modos de regulação sistêmica da produção e da debate sobre a literatura na modernidade, a palavra “norma” é um exagero – isso não existe. Mas a autorreferencialidade dos valores e modos de produção é forte, atuando para estruturar o sistema mesmo quando inclui o estímulo à inovação como parâmetro basilar. No período de Dourado, o estímulo à inovação já era um parâmetro valorativo importante, o que impõe um enquadramento explicativo peculiar do seu processo de reivindicação de status: seguindo Marx, primeiro trataremos a questão no plano teórico, para chegar, em Dourado, à sua busca da inovação pela combinação imprevista de técnicas modernistas, modelos clássicos de personagem e enredo, e o tratamento de temas histórica e sociologicamente locais, mas existencial e psicologicamente universais – todos esses elementos sendo, então, positivamente valorados no campo literário brasileiro.

Se convenções dão estrutura à coordenação dos sistemas sociais, segui-las, ao menos em parte, é necessário para integrar a coletividade. Marx afirma que cada grupo sustenta convenções distintas, interligadas por uma lógica interna: microconvenções regulam práticas pontuais, macroconvenções são o horizonte ao qual as práticas individuais se conformam. Esse ponto permite identificar, em *Ópera dos mortos*, a ficcionalização das condições culturalmente específicas da cidade de interior como uma macroconvenção do romance brasileiro do século XX, e a técnica narrativa faulkneriana como uma microconvenção emergente do modernismo. As duas convenções dialogavam com crenças positivamente valoradas no campo literário brasileiro, inscrevendo aquela combinação como uma ação adequada, e de aceitação relativamente segura, no nicho de leitores visado: a preservação de tópicos do romance brasileiro tornava “compatível”, nos termos de Rogers, a apropriação de um modernismo já suficientemente testado, àquela altura da história. Num período em que o romance mudava de maneira acelerada no Ocidente, o recurso a macro e microconvenções facilitava a compreensão das inovações de Dourado, que inovava na mesma medida em que prosseguia padrões de produção e juízo crítico

que regulavam, há décadas, o regime de status do nosso sistema literário. Mas como, em geral, um tal “regime” se afirma? Que tipo de status ele regula?

Numa aparente tautologia, Marx indica que artistas almejam um tipo específico de status: o status de artista. Não há redundância nisso, pois a menos que o sistema considere o criador um “artista”, suas obras não serão levadas a sério como “arte”. Não é por acaso que a rejeição na reivindicação desse status pode ser dolorosa e gerar ressentimento, mas como funciona sua atribuição? Para as finalidades dessa discussão, Marx estabelece que o termo “artista” não indica uma ocupação, mas um título honorífico. Uma porção relativamente pequena dos produtores ganha admiração suficiente, em círculos influentes, para motivar que esses círculos lhes atribuam o epíteto – o que ocorrerá, mais uma vez, pela mediação dos seus valores predominantes. No caso que nos interessa, um romancista “ulyssiano” podia evocar a posição social do artista – romântico, mas também modernista – como um “gênio visionário”, cuja obra é um acontecimento novo que revela, sobre o mundo compartilhado, coisas que escapavam à percepção comum. O “desvelamento da verdade” heideggeriano, a “negatividade estática” frankfurtiana, o “estranhamento”, “desautomatização” ou “desfamiliarização” (a depender da tradução) do formalismo russo, foram termos formulados, na primeira metade do século XX, para conceitualizar a diferença, como objeto e experiência, trazida ao mundo pela “obra” digna do título de “arte”. De acordo com pressupostos desse tipo – que hoje, ao que parece, entraram em recessão – o grande artista revolvia convenções arraigadas, expondo pressupostos e contradições na cultura, criando novos símbolos e expandindo o significado de símbolos antigos, propondo novos enquadramentos da realidade social. Nominalmente, os critérios de status motivados por tais expectativas envolveriam termos como “originalidade”, “autenticidade” e “desinteresse”; obras “autônomas”, criadas como “finalidade em si mesma” (sem obedecer a interesses heterônomos à própria arte), tanto revelariam as capacidades singulares do autor, como ofereceriam representações inéditas do mundo social. Originando-se em processos misteriosos de criação pessoal, distantes de preocupações mundanas, aquela junção – romântica, hegeliana – de sujeito e mundo na expressão subjetiva de visões compartilháveis do real seriam o cume da produção cultural humana.

Com isso não estou a sugerir que o processo de criação de fato transcorresse daquela maneira, ou que as obras dignas do status de “arte” de fato produzissem tudo aquilo. A imagem do artista não precisa ser verdadeira para fundamentar conteúdos de crença e conceitos valorativos – esses, sim, aceitos e aplicados por coletividades inteiras. Um atributo como “originalidade”, por exemplo, não tem correlato empírico preciso, dependendo sempre de juízos comparativos que identificarão diferenças em relação ao que existia antes. Se para ser um artista é

preciso produzir arte, e se esse é um atributo honorífico decidido pela regulação institucional do próprio sistema da arte, a decisão sobre o status de um certo criador virá do juízo difuso de agentes mais ou menos inscritos em instituições de prestígio: galeristas, críticos, historiadores da arte, outros artistas... Uma boa aceitação institucional pode conferir rapidamente a um criador o status de artista, e sabemos que isso aconteceu com Dourado – vale lembrar sua canonização em vida pela Unesco, passado relativamente pouco tempo após projeção inicial no Brasil.

Mas saber que o sucesso está relacionado ao condicionamento institucional do juízo não explica os parâmetros que o motivaram num caso específico: no plano teórico, Marx propõe que para isso é preciso operar com uma concepção narrativa de arte, pelo qual obras de destaque são reconhecidas como marcos importantes na história de certa arte, dada a sua relação original com problemas, temas e questões que tradicionalmente estruturavam aquela história. No caso de Dourado, falamos do componente autorreferencial do reconhecimento da sua diferença em relação à história anterior do romance brasileiro, em cuja história ele queria se inscrever: para retomar um tema recorrente na nossa discussão, sua obra era diferente, e ao mesmo tempo integrada à história do gênero em nosso país.

Um modo narrativo de valoração privilegia menos o apelo estético que sua obra teria para o total potencial de leitores da sua época – é sabido que seus textos tiveram maior apelo em círculos eruditos de leitura –, do que o seu “valor artístico”, que é definido, por Marx, pela identificação das relações de uma obra com questões relevantes para a sua própria história, conforme definidos pelo debate contemporâneo, de acordo com interesses atuais de produção. Se o valor estético remete ao tipo de experiência sensorial que uma obra produz no público, Marx propõe que a obtenção de valor artístico, decisiva para o status moderno de artista, observa a originalidade da obra diante das convenções do sistema e do seu histórico anterior de produção. Tal valor é atribuído por agentes qualificados, que conhecem a história do sistema, e entendem que o diálogo com convenções é uma atividade estruturada: se o artista reage a obras anteriores, esse diálogo revelará sua relação pessoal com questões tradicionais, mas ainda atualmente relevantes da história da sua arte. Nesses termos, entende-se que as obras se inscrevem em cadeias históricas de problemas e resoluções, cabendo ao artista escolher quais convenções ele seguirá, e quais ele desafiará.

Inúmeros artistas ambiciosos do século XX buscaram programaticamente o valor artístico, em detrimento da satisfação dos valores estéticos do grande público. Eles se afastaram de convenções confortáveis, mesmo quando harmonizavam inovações radicais com convenções estabelecidas – como faria Dourado. Se um status elevado requer não apenas a manifestação de capacidades especiais, mas a aceitação e valorização dessas capacidades pelo sistema, o jogo com

as convenções coloca o artista diante de pressões conflitantes: distinguir-se envolve demonstrar a própria diferença, seguindo certas convenções de grupo. Essa costuma ser a condição do adotante de uma inovação que, ao lado do próprio agente inovador, opera para mudar os critérios de status em favor dessa inovação, persuadindo o sistema a valorizar positivamente as crenças que elas implicam. Alterar critérios de status nunca é fácil, e não é raro que inovadores formem seus próprios grupos de status, deixando o grupo principal para se abrigarem num grupo dissidente enquanto não puderem exercer influência sobre os valores dominantes do sistema – foi o que fizeram os impressionistas, na Paris do século XIX. Mas essa não foi a postura de Dourado, que, especialmente ao lado de Guimarães Rosa e Lúcio Cardoso, modernizou faulknerianamente a história do romance brasileiro, sem conflitar com essa história.

E se um caminho eficaz para a obtenção de status é apelar à valoração positiva do passado, não foi por acaso que Rosa e Dourado incorporaram em suas obras o diálogo com clássicos do cânone ocidental. Em *Os sinos da agonia*, o enredo e a composição dos personagens vinham da tragédia ateniense, e Marx nos lembra que, apesar de suas inovações, muitos autores do século XX tiraram seus títulos da Bíblia – como em *Absalão, Absalão!* – e de Shakespeare – *O som e a fúria*. Shakespeare, a tragédia, o Velho Testamento são referências “atemporais”, que emprestavam autoridade à experimentação contemporânea. De maneira semelhante, na modernização de Dourado o valor do cânone era reafirmado, servindo como âncora histórica num momento de aceleração da variação temática e estética do romance brasileiro. São fatores, pois, que se somam na explicação da sua rápida obtenção de status em nosso campo literário. Até que...

Esquecimento?

O status tende a ser um jogo de soma zero, em que a reputação de alguns implica a perda de status de outros, pela rejeição ou puro esquecimento – como hoje parece ser o caso de Autran Dourado, cuja literatura não é depreciada, mas cuja presença no debate literário vem escasseando.

Com seu joycianismo e faulknerianismo, Dourado conciliou a propensão à inovação do modernismo com a busca romântica de expressão autoral da totalidade histórico-social. Ele se apropriou do *mythos* grego para problematizar a formação violenta da identidade nacional no século XVIII. Ele representou a realidade social do Brasil contemporâneo como uma sobreposição de camadas históricas, em enredos angustiados, nos quais as crises dos personagens eram tensionadas pelo drama histórico do país. Ele se apropriou de inovações do Atlântico Norte para produzir uma obra densa, pessoal, que modernizava a literatura brasileira numa

estreita relação com a história dessa literatura. Ele se distanciou dos romances realista, regionalista e intimista não para negá-los, mas para misturá-los, complexificando a imaginação da nossa experiência social e histórica a partir das perspectivas de agentes mentalmente torturados – em suas memórias, ambições, desejos, frustrações... Como adotante de inovações do romance moderno, ele foi um dos reinventores daquele romance no Brasil; *Ópera dos mortos* e *Os sinos da agonia* eram imediatamente locais e globais, produzindo uma versão nacional da literatura global, com autoridade para se afirmar em dois domínios que, como sempre acontece, eram simultaneamente reais e imaginários: “Brasil” e “Ocidente”, estabelecidos, na literatura, como universos culturais apartados e interpenetrantes. E em tudo isso Dourado afirmava o lugar central do próprio romance, como gênero literário, na produção cultural brasileira.

Então passamos a falar cada vez menos dele. Quando isso começou a acontecer? Eu não saberia dizer, mas não é difícil constatar que Dourado hoje é menos discutido, menos comentado, menos lido. São menos artigos, menos dissertações, menos conhecimento entre os leitores mais jovens... O que mudou?

Da perspectiva deste artigo, seja qual for a resposta, ela envolverá a descrição de um quadro transformado de valores dominantes no nosso sistema literário. Mito, complexificação formal, múltiplas vozes e temporalidades, enredos labirínticos, escavação do passado para problematizar o presente, o trauma sexual causado pela repressão (e não pela violência), o trauma político causado pela decadência, o cânone ocidental (branco, masculino, europeu) como fonte de autoridade, o *pathos* da gravidade na expressão da verdade histórica, o reconhecimento da história da literatura (nacional e ocidental) como território de inscrição do romancista: em que medida esses valores continuam sendo privilegiados na produção e discussão sobre literatura no Brasil? A pergunta não é se eles – ou a maioria deles – continuam recebendo validação, o que parece ser o caso; no mínimo, não acredito que eles sejam alvo de rejeição ostensiva. A dúvida é se eles ainda são privilegiados como convenções e praticados com frequência por autores contemporâneos. A própria literatura não é mais valorada como expressão central do “gênero humano”, noção que perde validade diante da ênfase nas diferenças entre gêneros, identidades, raças, culturas: a ênfase naquilo que nos separa é o oposto do universalismo implicado na atribuição à literatura de uma posição central como expressão da criatividade humana, cristalizada na coleção da Unesco que acolheria Dourado como representante – entender a literatura como “patrimônio universal” do gênero humano, e não como representação de experiências pertinentes a grupamentos específicos, parece parte do passado.

Há um outro jogo em curso, portanto, com outro quadro valorativo e outro regime de status. Novas convenções têm fomentado a produção de obras e debates literários diferentes

daqueles que Dourado conheceu, e nessas novas condições ele não foi rejeitado, mas apenas esquecido. Como costuma ser o caso, essa mudança de status não foi imposta pela aparição de literaturas melhores do que aquelas produzidas no período que o consagrou – um período historicamente notável do romance latinoamericano, no meu entendimento. Ocorreu apenas uma mudança no regime de valoração, que não favoreceu o tipo de literatura que ele produzia. É o que temos por enquanto; vejamos o que o futuro reserva.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Dourado, Autran. *Os Sinos da Agonia*. Rio de Janeiro. Francisco Alves, 1991.

Dourado, Autran. *Ópera dos mortos*. 12. ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1995.

Martin, Gerald. *Journeys through the labyrinth: Latin American fiction in the Twentieth century*. New York, Verso, 1989.

Marx, W. D. *Status and culture: How our desire for social rank creates taste, identity, art, fashion, and constant change*. Nova Iorque: Viking Press, 2022.

Moretti, Franco. *Modern epic. The world system from Goethe to García Marquez*. New York, Verso, 1996.

Rogers, E. M. *Diffusion of Innovations*. 5th Edition. 5. ed. Nova Iorque: Free Press, 2003.

Pedro Dolabela Chagas é Doutor em filosofia da arte, é professor de literatura brasileira e teoria literária da UFPR. Autor de *“1970”: Arte e Pensamento* (EdUFMG) e *Todos eles romances: a variação do gênero no Brasil, 1960-1980* (EdUnicamp). Desenvolve pesquisa sobre a episteme artística moderna, teoria da leitura, narratologia cognitiva e teoria do romance. Contato: dolabelachagas@gmail.com