

O SEGUNDO TEMPO DA FORMAÇÃO EM ÁNGEL RAMA E ANTONIO CANDIDO: MODERNISMO TARDIO E AUTONOMIA

Gabriel dos Santos Lima (Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP)

Jorge Manzi Cembrano (Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP)

RESUMO

O objetivo do presente artigo é revisar alguns pressupostos e categorias da reflexão conjunta desenvolvida por Ángel Rama e Antonio Candido sobre a nova narrativa latino-americana pós-1945, no marco do que denominaremos *segundo tempo da formação*. Sugerimos que, se o primeiro tempo do projeto formativo atribuiu a função mediadora da dialética entre universalismo e localismo ao sistema literário, o segundo tempo confiará esta tarefa ao princípio de autonomia estética conquistado pelos escritores periféricos nos anos 50 e 60. Assim, reavaliando as posições defendidas por Candido e Rama à luz do diagnóstico negativo da modernização que prevaleceria a partir da década de 70, propomos repensar a produção literária da nova narrativa na chave de um modernismo tardio contraditório e dissonante. Tal aproximação pode atuar, na cena crítica contemporânea, como uma alternativa à rejeição abstrata deste movimento artístico e da categoria de autonomia.

Palavras-chave: Ángel Rama – Antonio Candido – Formação – Modernismo tardio – Autonomia estética.

ABSTRACT

The current paper aims to review some assumptions and categories of the joint reflection developed by Ángel Rama and Antonio Candido on the post-1945 Latin American new narrative, within the framework of what we will call the second step of national formation. We suggest that if the first step of the formative project attributed the mediating function of the peripheral dialectic between universalism and localism to the literary system, the second step will entrust this task to the principle of aesthetic autonomy won by the peripheral writers in the 1950s and 1960s. Thus, we aim to analyze positions defended by Candido and Rama in the light of the negative diagnosis of modernization that would prevail from the 70s on, seeking to rethink the literary production of the new narrative in the key of a contradictory and dissonant late modernism. Such an approach may function, in the contemporary critical scene, as an alternative to the abstract rejection of this artistic movement and the category of autonomy.

Keywords: Ángel Rama – Antonio Candido – Formation – Late Modernism – Aesthetic Autonomy.

INTRODUÇÃO

Antonio Candido e Ángel Rama se conheceram em Montevideo, no ano de 1960, iniciando um diálogo fundamental para a crítica latino-americana de orientação materialista. Esse diálogo permitiu aproximar duas experiências intelectuais e literárias - a brasileira e a hispano-americana - as quais, em que pese seus diferentes ritmos de formação, mantinham importantes elementos em comum e compartilhavam, na época, uma perspectiva política de afirmação regional contra a integração imperialista. O encontro se traduziu, nos anos 60 e 70, em uma produção teórica que compartilhou categorias, diagnósticos históricos e posições estéticas, com vistas não apenas a descrever ou cartografar a produção literária, mas também oferecer uma orientação crítica no campo cultural fundamentada em uma experiência periférica acumulada que se denominaria “formação”. O trabalho, porém, foi interrompido abruptamente em 1983 com a morte de Rama em um acidente aéreo. Segundo Candido, o projeto não pôde ser continuado da mesma forma, pois seu colega era um “dos raros homens insubstituíveis, porque sem eles as coisas não se farão tão bem como se fariam com eles” (CANDIDO, 2004, p.156).

Nesse sentido, convém perguntar: existe hoje, na América Latina, alguma reflexão conjunta, de orientação materialista, que ofereça um espaço para refletir sobre o problema da forma artística em contexto dependente? Existe algum diagnóstico comum do processo social, considerando as complexidades tanto do período da modernização (1940-60) quanto do período contemporâneo (pós-1970), capaz de fundamentar uma discussão coletiva sobre valor estético e teor crítico das obras e tendências na região?

É desde a perspectiva do presente e do caráter insatisfatório da crítica no quadro de uma pós-autonomia afirmativa que propomos responder tais perguntas, revisando algumas posições de Candido e Rama sobre o que foi o objeto principal das suas reflexões em comum: a nova narrativa latino-americana do período desenvolvimentista. A partir de um confronto das posições defendidas por ambos os intelectuais à época com o diagnóstico negativo da modernização que

prevaleceu a partir dos anos 70, sugeriremos repensar este movimento literário à luz de uma categoria outra: a de modernismo tardio (pós-1945), de Fredric Jameson. Assim, tomando distância da tendência atual a rejeitar de modo abstrato um suposto triunfo absoluto da conciliação e integração dos dualismos (ou da diferença) nas obras da nova narrativa, gostaríamos de propor uma perspectiva mais sensível aos modos em que a forma modernista é capaz de revelar contradições e dissonâncias da matéria histórica. Tal aproximação permitiria, por uma parte, retomar hoje uma reflexão sobre o potencial crítico da autonomia estética, e por outra, reconsiderar a relação da narrativa do ciclo modernizador com a produção contemporânea não apenas na chave da ruptura, mas também da continuidade, fundamentada na experiência contínua e estrutural da dependência.

A FORMAÇÃO EM DOIS TEMPOS: SISTEMA LITERÁRIO, TRANSCULTURAÇÃO E SUPERREGIONALISMO

A confluência de projetos entre Candido e Rama se fundamenta principalmente na ênfase e defesa de um processo de formação nacional ou regional capaz de direcionar uma difícil dialética entre elementos locais e cosmopolitas. Já em sua seminal obra *Formação da Literatura Brasileira – Momentos Decisivos*, Antonio Candido afirmava ter se guiado pelo objetivo de “estudar a formação da literatura brasileira como síntese de tendências universalistas e particularistas” (2013, p. 25). Mas se o ritmo polar da oscilação entre tais tendências é ameaçador para a formação, tanto Candido quanto Rama certamente entenderam que a solução do problema não passava por abolir qualquer uma delas, constitutivas do que entendiam como a lei de evolução de nossa vida intelectual¹. Outrossim, a estratégia mais promissória seria a constituição de uma

¹ Diz Candido em “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”: “Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos” (2014, p.117).

esfera cultural suficientemente autônoma, passível de orientar criticamente a dinâmica dupla de nossa literatura e de nosso pensamento.

Nesse âmbito, Candido sugeriria o conceito de “sistema literário” (2013, *ibid.*) por primeira vez em 1959, afirmando que toda ideia de formação literária pressuporia uma organização mínima, constituída a partir de “um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel”; de um “conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público”; e de um “mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros” (*Idem, ibid.*). Diria Candido:

Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, - espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo (*Idem, ibid.*).

O sistema literário funcionaria, então, como a primeira instância (ou primeiro tempo) da mediação entre particular e universal, permitindo a configuração de uma continuidade (acumulação ou causalidade interna) ali onde aparentemente haveria apenas dualidades ou polos oscilantes.²

Ángel Rama, por sua vez, parece ter percebido as implicações dessa teoria ao derivar dela o enfoque sistemático, estendendo-o a outros países em texto de 1964 – “Diez problemas para el novelista latino-americano”. Se amparando explicitamente em Candido, o uruguaio concordaria com a tese de que a relativa autonomia da literatura brasileira teria sido conquistada em fins do século XIX, embora apontasse também a debilidade de grande parte da América Hispânica em

² É possível entender o projeto de formação como um momento de esclarecimento e crítica frente à experiência local de dualismo. Essa é, por exemplo, a linha desenvolvida por Paulo Arantes em *Sentimento da Dialética* (1992). Para o crítico as teorias incapazes de ir além do dualismo funcionariam como ideologia específica ao contexto dependente: “o dualismo . . . antes de se tornar modelo econômico, tipologia sociológica ou chave de interpretação histórica, foi sobretudo expressão de uma experiência coletiva. Digamos que o senso dos contrários é parte desta mesma experiência, da qual o ‘dualismo’, em sua acepção estrita, *foi transcrição ideológica bem fundada na aparência*” (ARANTES, 1992, p.22-23, itálico nosso).

constituir sistemas análogos. Em sua visão, entre as nações hispanoablantes, tal só teria sido possível nas primeiras décadas do século XX em México e Argentina e, em escala regional, o processo se consolidaria de modo paulatino.

Cabe observar como, no diálogo entre os críticos, começava a se constituir uma linha de pensamento relevante para a crítica periférica. A partir da categoria de sistema literário, era possível fincar pé em um chão seguro para pensar os problemas locais desde uma perspectiva complexa e distanciada – nem xenófoba, nem aculturada. Não menos relevante – e isto cabe apontar – parecem ser os ventos favoráveis que este projeto encontrou tanto no surto de industrialização sem precedentes registrado na América Latina entre as décadas de 30 e 60 quanto na perspectiva de autonomia radical aberta pela revolução cubana de 1959. Neste contexto de desenvolvimentismo e revolução social, a afirmação da autonomia latino-americana parecia ganhar força, em meio a esforços culturais e econômicos pela emancipação regional.

Nesse sentido, os anos 60 e 70 seriam também um período importante na produção de Rama e Candido. Visando mapear o que consideravam um momento culminante no processo de formação, ambos propoziam inovações conceituais com vistas a compreender as obras de escritores como Juan Rulfo, João Guimarães Rosa, Juan Carlos Onetti, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, entre outros. Assim, por exemplo, Rama (2001b) reformulará o problema da mediação da dialética entre o local e o universal adaptando a teoria da “transculturação” do antropólogo cubano Fernando Ortiz, se referindo ao processo através do qual uma cultura residual é submetida, a partir do contato com uma cultura dominante, a uma série de aquisições e perdas (aculturação e desculturação). No percurso, pensava Rama, tais perdas seriam compensadas com a criação de elementos novos.

Nessa teoria, que teria grande repercussão, o polo dominante urbano imporia a modernização ao polo recessivo do interior que, por sua vez, tentaria manter defensivamente a sua cultura não moderna. Seria uma relação de morte para esta última: “ou retroceder e morrer ou morrer imediatamente” (RAMA, 2001b, p.213). Isto é, o esquema pressupunha, como a ideologia desenvolvimentista, o desmanche abrupto ou progressivo do polo não moderno. A

originalidade, porém, estará em que, ao invés de afirmar uma perspectiva unilateral de progresso, Rama defenderá a incorporação orgânica do não moderno em formas literárias modernistas.

O que interessa para o nosso argumento não é voltar mais uma vez ao conteúdo específico da transculturação literária mas perceber o modo sutil como Rama a insere como uma nova fase – específica ao ciclo de desenvolvimentismo – do projeto da formação compartilhado com Candido. Vejamos: em um primeiro momento, o de constituição do sistema, a mediação entre cosmopolitismo e localismo seria possível apenas em termos muito relativos. Diz o uruguaio:

o diálogo entre o regionalista e o modernista se entabula por meio de uma estrutura semiconsolidada: a do sistema literário latino-americano, entendido como um campo de integração e mediação, com uma funcionalidade capaz de auto-regulação em uma margem considerável (2001b, p.225)

Até aqui ainda estaríamos no primeiro tempo da formação. No entanto, a seguir Rama acrescentará: “Era para o reforçar que contribuíssem as ações transculturadoras” (*Idem, ibid.*). Com isto, parece se sugerir que tais obras literárias teriam a função de continuar em um novo nível de complexidade a mediação que o sistema literário já havia iniciado. Trata-se, claramente, de uma teoria de formação em dois tempos. Ressaltamos, porém, uma novidade: o caráter compensatório atribuído à composição literária.

A esse respeito, tome-se por exemplo o que diria o crítico sobre Guimarães Rosa: “Na área linguística brasileira, a obra monumental de João Guimarães Rosa representa a aprimorada elaboração das contribuições dialetais, elevadas a unidades de uma estruturação que é *minuciosamente regida por princípios de composição artística*” (*Idem*, p.219, itálico nosso). As perdas decorrentes do embate entre modernização e cultura local são, aqui, resgatadas esteticamente: “Se há visível renúncia a línguas e dialetos regionais, há simultaneamente um esforço para recuperá-los dentro do discurso literário” (*Idem, ibid.*). Sintetizando este segundo momento da formação, diz Rama: “Nesse nível, a contribuição *original* dos transculturadores consiste na *unificação* linguística do texto literário, respondendo *aos princípios de unificação artística*, pero utilizando, em substituição a uma língua literária composta e aprendida, a sua

própria” (*Idem*, p. 220, itálico nosso). Isso significaria que, diferentemente do regionalismo clássico, de corte naturalista, os transculturadores conseguiram evitar a incorporação da matéria regional no estatuto de objeto. Antes, teriam priorizado a elaboração interna de suas perspectivas e linguagens, a partir do princípio moderno da consistência interna, herdado do modernismo literário³.

Esse esquema de formação em dois tempos desenhado por Rama pressupõe uma distinção, dentro do processo histórico, entre um primeiro momento “institucional” ou “sociológico” de autonomia cultural – isto é, a consolidação do sistema literário no final do século XIX e inícios do XX – e um momento posterior, propriamente estético-formal: a conquista de uma rigorosa autonomia artística, no nível das obras singulares. Note-se que esta conquista não é mérito específico de um ou outro autor, mas sim um traço geral da narrativa da transculturação – e, extrapolando a hipótese, uma conquista mediana da nova narrativa latino-americana enquanto movimento modernista. Esse feito, próprio ao segundo momento da formação, ou momento “modernista” da formação, viria a *reforçar* pela via da imanência formal o projeto conciliatório iniciado pelo sistema literário – o que ofereceria maior margem ou plasticidade para experimentar soluções artísticas, visando uma segunda organicidade moderna para além dos dualismos inorgânicos do ciclo desenvolvimentista.

No contexto histórico dos anos 70, o nexos explicativo deste modelo mostrava força tal que surgiu de modo absolutamente similar na obra de Candido, agora na forma da teoria do “superregionalismo” (2011, p. 195). Como em Rama, o esquema candidiano tomava por pressuposto um dualismo forte, expresso no que se denominava “consciência dilacerada do subdesenvolvimento” (*Idem, ibid.*). Novamente, então, a mediação dos extremos ficaria a cargo

³ “Consistência interna”, “integridade total da composição”, são alguns dos termos utilizados por Roberto Schwarz em *Um mestre na periferia do capitalismo* para se referir ao alto nível de autonomia formal atingido por Flaubert, e legado posteriormente à tradição do modernismo. As formulações de Schwarz podem ajudar a esclarecer a lógica do princípio de autonomia rigoroso conquistado pela nova narrativa latino-americana: “A força caucionadora passa do autor ou das ideias para a consistência interna, cujo adensamento, total na medida do possível, transformado em objetivo estético, leva ao romance escrito com os cuidados da poesia” (SCHWARZ, 2012, p.182); “A integridade total da composição, sem sacrifício da parte de acaso na matéria cotidiana, passa a ser penhor do acerto estético e o objeto privilegiado da reflexão crítica” (2012, p.183).

da forma artística, cujos artífices mencionados à maneira de exemplo eram os mesmos da teoria transculturadora: Guimarães Rosa, Rulfo e Arguedas entre os principais. Nestes escritores, então, se encontraria uma “espécie nova de literatura, que ainda se articula de modo transfigurador com o próprio material daquilo que um dia foi o nativismo” (*Idem*, p. 196). Afora a semelhança lexical (transfiguração - transculturação), cabe observar como as noções-chave são as mesmas: a grosso modo, essa literatura representaria a autonomia em relação às vacilações entre atavismo e modernismo, possibilitando, em patamar “superregionalista” (*Idem*, p. 195), a salvação daquilo que o processo modernizador tenderia a aniquilar (isto é, o antigo regionalismo).

Não foi por acaso que Rama prontamente percebeu o intercâmbio de categorias, enviando uma carta a seu amigo brasileiro, na qual reconhecia e celebrava entusiasticamente a consonância. Disse ele:

Me causa certo assombro comprovar como caminhamos por veredas paralelas, o que, acredito, se deve a perspectivas críticas similares. Inteiramente de acordo com a tese que te conduz progressivamente da mudança até os anos 30 da consciência do país novo ao país subdesenvolvido e a uma valoração que resgata o regionalismo em uma nova perspectiva que você chama de superregionalismo. É isso mesmo que sob o título de *Os transculturadores* da narrativa te propunha como um dos temas do seminário em minha visita a São Paulo, de tal modo que é o seu artigo que pode servir de base ao debate (2001, p. 38).

Mas se o modelo da transculturação é a versão mais influente da dialética entre universalismo e localismo na obra de Ángel Rama, existe uma variante menos conhecida da aproximação teórica do crítico à nova narrativa que, a nosso ver, seria complementar e merece mais atenção. Trata-se da teoria da tecnificação. Ela tem caráter geral para o movimento literário discutido, não se reduzindo àquelas obras que priorizaram a matéria regional. Embora não possua um equivalente na produção de *Candido*, tal teoria foi direcionada por Rama dentro da mesma estratégia da formação como mediação e conciliação, e, nesse sentido, pode ser entendida como parte do corpo de reflexões conjuntas sobre os romances latino-americanos dos anos 50 e 60.

TECNIFICAÇÃO NARRATIVA E MODERNISMO TARDIO

A tendência tecnicante da nova narrativa foi elaborada por Rama em artigo monográfico de 1981, intitulado “La tecnificación narrativa”. No texto, o crítico retoma e aprofunda algumas reflexões do seu ensaio de 1964 “Diez problemas para el novelista latinoamericano”. Segundo Rama, a partir da década de 1940, no contexto do desenvolvimentismo local e de uma revolução tecnológica global, os novos narradores latino-americanos de orientação modernista buscaram modelos técnicos em autores como Joyce, Faulkner, Dos Passos, Musil, Hemingway e Kafka. Estes últimos teriam criado “um conjunto de invenções técnicas que transformam a literatura, mas que embora estejam muito intimamente ligadas, em muitos casos, apesar da unidade essencial da obra de arte, permitem excessos curiosos e transformações instrutivas” (2001a, p.84, *itálico* nosso). Tais transformações teriam atingido apresentariam um caráter sistemático e geral nos anos 50 e 60: “Ultimamente temos visto a invasão dessas formas na América Latina” (*Idem, ibid*). Assim, como primeira aproximação geral, podemos dizer que Rama apresenta a nova narrativa como um movimento iniciado na década de 40 que retornaria ao modernismo “clássico” dos países centrais desde uma perspectiva tecnicante.

Buscando a origem deste fenômeno, o crítico escolheu um trecho publicado pelo jovem Juan Carlos Onetti em 1939, na revista *Marcha*, no momento inicial da modernização narrativa e das ilusões do desenvolvimentismo:

Importar dali (da Europa) o que não temos – técnicos, ofício, seriedade – mas nada mais do que isso. Aplicar essas qualidades à nossa realidade e confiar em que o resto nos será dado em decorrência. É claro que toda esta descuidada crítica em nada atinge aos escritores de esquerda que – por razão da sua nobreza, desinteresse e modéstia – tem desprezado os bizantinismos do estilo e da técnica (apud RAMA, 2008, p.336, tradução nossa).⁴

⁴ “Importar de allí (de Europa) lo que no tenemos – técnicos, oficio, seriedad – pero nada más que eso. Aplicar estas cualidades a nuestra realidad y confiar en que el resto nos será dado por añadidura. Claro que de toda esta descuidada crítica nada se relaciona con los escritores de izquierda que – por imperio de su nobleza, desinterés y modestia – han desdeñado los bizantinismos de estilo y de técnica” (apud RAMA, 2008, p.336). Este trecho pode ser interpretado

Segundo Rama, este trecho representaria a concepção mais primária e ingênua do processo de tecnificação literária, que ele denomina “modelo operativo técnico” (*Idem*, p.347).⁵ Para essa noção, as técnicas artísticas seriam parte de um repertório neutro e universal, aplicáveis a qualquer matéria, com resultados sempre promissórios. O escritor as isolaria como se fossem “uma modalidade de trabalho intelectual, própria do direito comum internacional” (*Idem*, p.340, tradução nossa)⁶. Em oposição, a matéria local conservaria “um tipo de privacidade ou interioridade” (*Idem, ibid.*, tradução nossa.)⁷. Tal concepção, para Rama, impediria a percepção da existência de “forçosos vínculos com a matéria”⁸ e conduziria a uma fetichização da técnica, operando na lógica formalista do *catching up*: um *tour de force* no sentido de igualar ou se equiparar à produção modernista dos países de capitalismo central.

Como podemos notar, Rama se aproxima à relação entre técnica artística e matéria social a partir de um símil entre forças produtivas e natureza. Entretanto, em sua visão, o problema se coloca de modo singular à experiência periférica. No centro produtor de técnicas, a relação entre estas e a matéria seria orgânica; na periferia desenvolvimentista, a lógica seria outra. Existiria uma impropriedade estrutural no processo de tecnificação local: assim sendo, o escritor, pensava o crítico, teria a responsabilidade de salvar essa inorganicidade por meio de uma elaboração modernista. Diz o uruguaio: “Existe uma *décalage* que o romancista deve saber salvar” (2001a, p.87). Neste sentido, a teoria da tecnificação seria uma tentativa de explicar a importação dos

não apenas como origem da tecnificação literária, mas também como origem da própria nova narrativa latino-americana entendida como movimento modernista correlativo ao período desenvolvimentista: ele nasceria de um distanciamento em relação à arte social dos anos 30 (associada no texto àqueles “escritores de esquerda” que rejeitam questões de estilo e técnica), defendendo uma maior preocupação formal e evidenciando uma forte conexão implícita entre forças produtivas e técnicas artísticas.

⁵ O modelo operativo é definido do modo seguinte: “las metrópolis producían los adelantos industriales y las zonas marginales los operaban al servicio de sus materias primas. Como diría Onetti, la técnica venía de Europa, la materia prima era nuestra. Con el agregado, que debe realizarse, de que el producto así se destinaba al consumo de la sociedad regional exclusivamente, aunque aspirando a entrar en el circuito exportador” (*Idem*, p.338).

⁶ “una modalidad del trabajo intelectual, propia del derecho común internacional” (*Idem, ibid.*).

⁷ “un tipo de privacidad o interioridad” (*Idem, ibid.*)

⁸ “forzosos vínculos con la materia” (*Idem*, p.325).

móveis formais estrangeiros nos marcos de idéias fora do lugar, enfocando o momento da narrativa latino-americana pós-45. Adicionalmente, devemos notar que, tal como na transculturação, Rama orientou o esquema da tecnificação na linha clássica da formação, isto é, exigindo mediação e conciliação dos dualismos dilacerantes do desenvolvimentismo (“salvar” a *décalage*).

Já no que se refere à avaliação das obras, a posição geral do uruguaio será a defesa de uma linha “crítica” e “equilibrada” do processo de tecnificação literária. O romancista, depois de um primeiro momento de deslumbramento e de “sacralização das técnicas”⁹ (o já mencionado “modelo operativo”), deveria adotar uma atitude mais madura, que lhe permitiria introduzir as mesmas, já dominadas, como um elemento a mais na composição formal.¹⁰ Os principais exemplos de Rama nesse âmbito seriam García Márquez e o Onetti maduro. Na obra deste último, enquanto o interesse de uma novela como *Los adioses* (1954) estaria excessivamente fundamentado em um controle fetichista do ponto de vista (à la Henry James), arriscando reduzir o romance a um jogo técnico de ciladas ao leitor, romances como *Una tumba sin nombre* (1959) ou *El astillero* (1962), revelariam um pleno domínio técnico que, sem deixar de ser essencial, passaria a segundo plano, como um aspecto adicional da composição artística. Observamos um percurso análogo em García Márquez, que chegou a fazer da exploração da consciência a questão fundamental de um conto como *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo* (1955) para, posteriormente, escrever *Cien Años de Soledad* (1967), que atingiria talvez o ponto mais alto de consistência e equilíbrio compositivo entre os romances da nova narrativa. Rama fará uma defesa forte desta linha da tecnificação na chave da formação.

No entanto, no final do ensaio de 1981, o crítico mostra uma segunda via legítima do processo tecnificante, que poderíamos denominar “linha estridente”. Esta será defendida de

⁹ “sacralización de las técnicas” (RAMA, 2008, p.323).

¹⁰ Diz Rama, “a inicial discordância dá passo a ajustes mais equilibrados que diminuem os desbalanços” (2008, p.350); “deslumbramentos iniciais com os recursos técnicos deram passo a uma utilização entrosada na matéria tratada” (*Idem*, p.350). No original: “la inicial discordancia da paso a ajustes más equilibrados que disminuyen los desbalances” (*Idem*, p.350); “deslumbramientos iniciales con los recursos técnicos dieron paso a una utilización engarzada en la materia tratada” (*Idem*, p.349)

forma fraca e mais hesitante. O exemplo crasso é *La casa verde*, do jovem Vargas Llosa. Tal narrativa repetiria em um momento mais avançado da tecnificação periférica a lógica do “catching up”, cabalmente expressa no manifesto jovem-onettiano do modelo operativo. Nesse caso, como em Onetti ou García Márquez, o impulso técnico conviveria com o máximo esforço de sondagem na matéria local, trabalhando rigorosamente dentro dos pressupostos da nova narrativa e procurando conciliar o dualismo que opunha técnica cosmopolita a matéria local em uma forma literária consistente. A diferença é que o resultado, segundo Rama, seria estridente e desequilibrado (o termo espanhol utilizado é “chirriante”¹¹):

Problemas da Idade da Pedra e técnicas narrativas da Idade Eletrônica entram em disputa em *La casa verde*, sem poder se equilibrar, e é isso o que constitui a especificidade da invenção de Vargas Llosa, a originalidade de seu lance, isto é, a assunção do conflito realizada no nível da escritura. Como o plano em que coincidem problemas e técnicas é a língua narrativa (...) o seu projeto implica uma modernização da ótica que reconhece uma realidade fixada, a qual aparece então como um sistema de revelação. De fato, a escritura consigna um protesto (2008, p.388, tradução nossa).¹²

É importante perceber aqui um desvio da linha clássica da formação. Ao invés de rejeitar a obra por não atingir a meta conciliatória, Rama percebe que há algo eloquente na dissonância formal: trata-se, diz ele, da consignação de um “protesto”. Essa conclusão é consonante com a avaliação negativa que o uruguaio faz em 1981 do processo histórico (e que não surgia na teoria transculturadora), pois, para ele, as ilusões desenvolvimentistas do segundo pós-guerra

escureceram a percepção das limitações provenientes do marco dependente em que atuava o continente, o atraso da economia latino-americana e o vertiginoso

¹¹ 2008, p.388.

¹² “Problemas de la Edad de Piedra y técnicas narrativas de la Era Electrónica entran en pugna en *La casa verde*, sin poder equilibrarse, y es eso lo que constituye lo específico de la invención de Vargas Llosa, la originalidad de su intento, a saber, la asunción del conflicto que se hace al nivel de la escritura. Dado que el plano en que coinciden problemas y técnicas es la lengua narrativa (...) su proyecto implica una modernización de la óptica que reconoce una realidad fijada, la que entonces aparece como un sistema de develación. De hecho, la escritura consigna una protesta” (*Idem, ibid.*).

avanço que os centros imperiais atingiriam, a partir de níveis já superiores, ao se desencadear a revolução tecnológica. Esta situou em outros níveis o desbalanço, acrescentando em vez de diminuir o poder da estruturada economia mundial (*Idem*, p.337, tradução nossa).¹³

Tal diagnóstico, de fato viria ao encontro de interpretações surgidas nas esferas da filosofia, sociologia e economia, como, por exemplo, a *Crítica à Razão Dualista* (1972) de Francisco de Oliveira, que se opunha aos modelos desenvolvimentistas vigentes nos círculos da intelectualidade brasileira dos anos 60 e 70; ou, posteriormente, o diagnóstico de Robert Kurz acerca da impossibilidade da autonomia periférica em *O Colapso da Modernização* (1991). O pensamento crítico, desde então, começava já a mostrar o quanto a lógica do “catching-up”, aparentemente promissória nos anos 40 e 50, era muito menos viável do que parecia, uma vez consideradas em frio as tendências globais; isto é, a revolução tecnológico-cibernética protagonizada pelos países centrais a partir de 45.

Se aceitarmos como válida esta avaliação negativa, porém, a posição geral de Rama sobre a tecnificação literária parece insustentável: os autores orientados pela consigna “salvar a *décalage*” de modo conciliatório e equilibrado chegariam necessariamente a um ponto de impasse. Sujeito ao ritmo imposto pelos países centrais, e frustradas as ilusões desenvolvimentistas, o desnível entre técnica cosmopolita e matéria local revelaria uma forte tendência incremental. Esta tendência incremental da *décalage*, que não era evidente num começo do processo, colocaria sob pressão cada vez maior qualquer defesa geral de uma tecnificação literária capaz de participar da criação de formas orgânicas e equilibradas. A partir de determinado momento do processo, que poderíamos situar nos anos 60, essa atualização tecnificante da periferia, ao invés de simbolizar maior autonomia, sinalizaria uma integração

¹³ “oscurecieron la percepción de las limitaciones provenientes del marco dependiente en que actuaba el continente, el retraso de la economía latinoamericana y el vertiginoso avance que los centros imperiales cumplirían, a partir de niveles ya superiores, al desencadenarse la revolución tecnológica. Esta situó en otros niveles el desbalance, acrecentando en vez de disminuir, el poder de la estructurada economía mundial” (*Idem, ibid.*)

internacional em chave desvantajosa.¹⁴ Aqui, então, vale observar que, a despeito da incorporação do diagnóstico negativo da modernização no texto de 1981, Rama não modificou substancialmente sua defesa geral da linha equilibrada, conciliatória e bem sucedida da tecnificação literária. De todo modo, sua hesitação em relação à linha “estridente” de Vargas Llosa assinala um tipo de concessão que, como tentaremos defender, abre caminhos para pensar a nova narrativa para além do modelo da formação.

Retomando o problema: temos argumentado que Ángel Rama e Antonio Candido contribuíram com elementos necessários para a compreensão da nova narrativa latino-americana como uma variante de modernismo interna ao processo formativo, na sua fase desenvolvimentista. Sintetizando, seria possível ler este modelo teórico em base a dois pressupostos histórico-sociológicos: (a) uma conexão entre o princípio de autonomia estética e o projeto de autonomia político-econômica nacional e/ou regional¹⁵; (b) uma conexão entre a tecnificação artística e o processo de modernização desenvolvimentista que, iniciada no esquema ingênuo e otimista do modelo operativo (na lógica do “catching up”) avançaria, no confronto com a matéria local, para um dimensionamento político da técnica (politização da técnica), que atingiria o seu ponto mais alto nos anos 60. Se tal aproximação geral for pertinente, se torna possível situar o movimento no marco de uma tendência global pós-1945.

¹⁴ Este impasse atingiu o seu ponto mais expressivo na produção artística e nos debates dos anos 60, caracterizados pela tendência a dimensionar geopoliticamente o problema das técnicas. Destacamos a posição do crítico e poeta Ferreira Gullar, quem em 1969, escrevendo sobre *Vanguarda e subdesenvolvimento*, ofereceu uma notável reformulação dialética do trecho que o jovem Onetti publicara 30 anos antes. Disse Gullar: “Temos necessidade do novo e o novo ‘está feito’ . . . Precisamos da indústria e do *know-how*, que eles tem, mas com essa indústria e esse *know-how*, de que necessitamos para nos libertar, vem a dominação. Assim, o novo é, para nós, contraditoriamente, a liberdade e a submissão” (GULLAR, 2002, p.176). Assim, na América Latina dos anos 60 se passava do modelo operativo ingênuo para uma *politização da técnica* no contexto da crise do desenvolvimentismo autônomo regional.

¹⁵ Jean Franco, a partir de uma vasta leitura de obras do movimento, tem afirmado repetidas vezes este pressuposto. Por exemplo: “Apesar de que os escritores dos anos 60 se consideravam latino-americanos, na maior parte dos casos estavam firmemente situados nas suas respectivas nações, e a autonomia da obra literária espelhava o ideal da nação autônoma que devia ser restaurado ao povo, de quem havia sido confiscado” (FRANCO, 2002, p.7, tradução nossa). Versão original: “But although the writers of the 1960s considered themselves Latin Americans, they were for the most part firmly situated within their respective nations, and the autonomy of the literary work mirrored the ideal of the autonomous nation that was to be restored to the people from whom it had been confiscated” (*Idem, ibid.*)

Em *Uma Modernidade Singular* (2002), Fredric Jameson argumentou que as décadas que se seguiram à Segunda Guerra Mundial se caracterizaram pela emergência global de *modernismos tardios* desiguais, específicos de cada situação nacional ou regional, nos Estados Unidos, na França, na Alemanha, e também nos países desenvolvimentistas.¹⁶ Tais modernismos pós-45 teriam voltado aos modelos do modernismo clássico ou alto-modernismo de inícios do século XX, com ênfase no problema da técnica e do domínio progressivo do meio artístico específico. Ainda segundo Jameson, o modelo central e mais prestigioso dentre estes teria sido a arte abstrata norte-americana, que encontrou em Clement Greenberg o seu principal teórico e ideólogo. Greenberg teria consolidado globalmente uma versão radicalmente formalista do modernismo: defendendo de modo extremo o princípio de autonomia e a teleologia do domínio técnico do meio, o crítico estadunidense promoveu no pós-45 uma variante de instituição arte moderna desvinculada de qualquer função social forte.¹⁷

Mas se Jameson insiste no caráter global e desigual do modernismo tardio, incluindo tanto as regiões centrais quanto as zonas periféricas desenvolvimentistas, não se detém em nenhum caso específico que corresponde às últimas.¹⁸ Já nossa proposta consiste, precisamente, em considerar a nova narrativa como uma variante “periférica” de modernismo tardio passível de ser pensada comparativamente no quadro global apresentado em *Uma modernidade singular*. Esta

¹⁶ Ver “Part II Modernism as ideology”, In: Jameson, Fredric. **A singular modernity**. London: Verso, 2002. p.139-211. Os parágrafos que seguem se apoiam, de modo geral, na referida elaboração de Jameson, que, por sua vez, está inspirada em dois textos importantes dos anos 80: ANDERSON, Perry. “Modernity and Revolution”. **New Left Review**. v.1. nº144, p.96-113. 1984; GUILBAUT, Serge. **How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War**. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

¹⁷ Isto não foi impedimento para que o modernismo tardio defendido por Greenberg fosse instrumentalizado pelo governo estadunidense como peça chave da sua política cultural internacional no quadro da Guerra Fria. O modernismo greenbergiano foi promovido como alternativa ocidental formalista à arte social da União Soviética. Assim, rejeitando qualquer função social explícita o modernismo tardio do centro ganhou uma inesperada função geopolítica. Ver GUILBAUT, Serge. *op. cit.*

¹⁸ Diz Jameson: “Terei de caracterizar o ‘desenvolvimento desigual’ da própria ideologia do modernismo, as variadas situações nacionais nas quais em formas igualmente variadas ela emergiu, e os ideólogos nacionais também diversos que desenvolveram tais formas” (2002, p.165, tradução nossa). Versão original: “I will have to characterize the ‘uneven development’ of the ideology of modernism itself, the varying national situations in which in equally various forms it arose, and the quite different national ideologues who developed such forms” (*Idem, ibid.*). No seu livro, o crítico referirá de modo específico ao caso estadunidense, francês e alemão, mas, como apontamos, não oferecerá nenhum exemplo correspondente à periferia desenvolvimentista do período.

perspectiva sugere efetivamente um contraste: os pressupostos estéticos que as teorias de Rama e Candido defenderam mostram o quanto o modernismo tardio periférico, orientado na linha da formação, isto é, na linha da afirmação de uma função social forte para a arte modernista, se diferencia do formalismo greenbergiano. Por outro lado, como vimos, o movimento é impensável sem entender o papel de mediação e conciliação adscrito a um rigoroso princípio de autonomia estética – tanto na produção literária quanto na orientação teórica dos dois críticos.¹⁹ Assim, no modernismo tardio latino-americano, tal como foi teorizado por Candido e Rama, autonomia estética rigorosa e função social forte não eram excludentes; muito pelo contrário, foram concebidos como complementares no processo maior da formação.

Agora, gostaríamos de tratar dos destinos deste princípio de autonomia artística.

CRISE DO PRINCÍPIO DE AUTONOMIA E O QUADRO PÓS-AUTÓNOMO

A pertinência da exigência conciliatória da linha clássica da formação pressupunha o sinal positivo e o caráter *viável* de uma modernização capaz de alcançar maiores níveis de integração social e organicidade. Entretanto, como já mencionamos, o processo histórico foi em outra direção, forçando uma mudança de diagnóstico (diagnóstico este que Rama, de algum modo, compartilhou). Nesse sentido, propomos uma delimitação rígida: nos referimos especificamente à transformação de pressupostos trazida à América Latina pelas ditaduras militares, sobretudo a partir do golpe de 1964 no Brasil. No clássico “Cultura e Política, 1964-1969”, publicado originalmente em 1970, Roberto Schwarz argumentou que o ciclo desenvolvimentista autônomo dos anos 60 tinha acabado em uma “integração imperialista (...) que modernizou para os seus propósitos a economia do país” e que, assim, “a modernização, de libertadora e nacional passa a forma de submissão” (SCHWARZ, 2008, p.87). Adicionalmente, o significado do ano 1964 não

¹⁹ Note-se que a nossa proposição é dupla, pois não só pretende considerar as obras de autores como Onetti, Rosa ou Vargas Llosa na chave de um modernismo tardio singular, mas também entender nossos críticos como atores relevantes na configuração e orientação teórica do movimento. Estas seriam as duas faces, artística e teórica, de um movimento tardo-modernista com características próprias.

seria apenas nacional, mas regional: “Em 1964 instalou-se no Brasil o regime militar, a fim de garantir o capital e o continente contra o socialismo” (*Idem*, p.71).

Esse dado fundamental deslocou os sentidos de progresso nacional à direita, esvaziando as possibilidades de formação autônoma e promovendo uma espécie nova de nacional-desenvolvimentismo submissa ao imperialismo, ao mesmo tempo que desprovida de sentido integrador (o exemplo cabal a comprovar a hipótese é o Chile de Pinochet que, a partir da década de 70, seria transformado em laboratório neoliberal da Escola de Chicago). Com a abertura desse ciclo, a desagregação social em larga escala que se sucede às quarteladas latino-americanas avançou significativamente nos anos 70 e 80 para encontrar, sob o ângulo da literatura, novos teóricos.

Em meio a esse novo contexto, e em um movimento dialético de conservação e ruptura com o modelo originalmente proposto por Candido, Roberto Schwarz dirá, na virada do milênio, que a formação,

que é também um ideal, perdeu o sentido, desqualificada pelo rumo da história. A nação não vai se formar, as suas partes vão se desligar umas das outras, o setor "avançado" da sociedade brasileira já se integrou à dinâmica mais moderna da ordem internacional e deixará cair o resto (1999, p. 57).

Não obstante, o pouco do que restou formado – isto é, a cultura, a literatura – poderiam conformar um elemento passível de “ser utilizado no mercado das diferenças culturais, e até do turismo” (*Idem, ibid.*). Enfim, miragens que “a bem do realismo” seria “melhor abandonar” (*Idem, ibid.*).

Tais considerações sobre os impasses da formação têm também valor retroativo: a nova narrativa e os seus teóricos estavam investindo em um projeto que se inviabilizara. E embora Candido e Rama, escrevendo nos anos 60 e 70, tenham incluído nos seus próprios textos os sinais da falência da modernização autônoma, assim evidenciando algumas hesitações, nenhum dos dois críticos mudou substancialmente as suas posições estéticas gerais, mantendo nesse âmbito fidelidade ao pressuposto conciliatório do projeto formativo. Já hoje, como teoria do

modernismo tardio, tal reflexão parece limitada, devendo ser reavaliada *vis-a-vis* o novo momento histórico.

A respeito disso, nota-se que, apesar de ter percebido as implicações sistemáticas que a mudança de diagnóstico podia ter no âmbito da crítica estética, o próprio Schwarz não elaborou de modo sistemático um modelo para repensar os romances dos anos 50 ou 60 na América Latina. Ao invés disso, identificou as contradições de uma tecnificação inocente no movimento tropicalista brasileiro e deu ênfase em narrativas dos anos 80 e 90 – como *O nome do bispo* (1985), de Zulmira Ribeiro Tavares ou *Estorvo* (1991) de Chico Buarque –, publicados quando a formação *tout court* já era carta fora do baralho. Assim, tendo identificado a alteração de cenário, sugeriu uma correção de estratégia para os anos de colapso no Brasil. Já do ponto de vista dos estudos atuais acerca do que se chamou de nova narrativa latino-americana, sugerimos que uma possibilidade seria partir da caracterização ambivalente que Schwarz faz do projeto formativo, explorando menos os sentidos conciliatórios do que os sentidos de dissonância das próprias obras. Pois no que temos chamado de modernismo tardio, as tendências inorgânicas que o próprio Rama e Candido destacaram como ponto de partida a ser superado, longe de se tornarem mais controláveis e menos dilacerantes, se intensificaram ao ponto de forçar uma crise terminal do movimento.

Esse instante de ruptura e desagregação aparece com máxima intensidade em uma obra como *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) de José Maria Arguedas, escrita no final da década de 60. Elevando aos limites traços da linha estridente que Rama percebeu nas primeiras obras de Vargas Llosa, o último romance de Arguedas revela os impasses do pressuposto conciliatório da formação. Em tal obra, o autor pretendia narrar o processo de modernização da faixa litorânea peruana que, em poucas décadas, e estimulada principalmente por investimentos norte-americanos, se tornou nos anos 60 a maior indústria pesqueira a nível mundial. A ideia inicial do romancista, fiel a seu projeto literário, era inserir dois personagens do folclore mítico – a raposa de cima (pertencente à sierra indígena pré-moderna) e a raposa de baixo (litorânea e testemunha da modernização) – como moldura narrativa. No entanto, a própria matéria narrada

parece transbordar a possibilidade, estourando a forma autônoma que se fragmenta em meio a diários autobiográficos do próprio escritor que contam o seu penoso processo de depressão e suicídio, ao mesmo tempo em que dramatizam, em contraponto com os capítulos ficcionais, a incapacidade de encontrar soluções formais equilibradas para narrar o desenvolvimentismo heterônomo e inorgânico da região. Defendendo a hipótese de uma ruptura definitiva, por Arguedas, com os pressupostos daquilo que chamamos de modernismo tardio, a crítica Jean Franco vê no romance póstumo do escritor o fim de linha do princípio de autonomia estética: “Claramente, a autonomia do texto literário na qual o projeto modernista tinha sido fundamentado e dentro do qual projetos nacionais tinham sido contidos se encontrava agora irreparavelmente danificado” (2002, p.11, tradução nossa).²⁰

Atentando para essa subterrânea tendência inorgânica e heterônoma da modernização autônoma, que explode radicalmente a partir dos anos 60, parece pertinente reavaliar a função do princípio de autonomia da nova narrativa. Seria ele menos um elemento mediador e equilibrador, como o interpretaram Candido e Rama, do que um módulo formal que se mostrou capaz – pelo menos durante o ciclo nacional-desenvolvimentista democrático – de conter colisões dualistas cada vez mais dilacerantes. Nesta linha, uma teoria do modernismo tardio focada no avesso do processo formativo, seria capaz de repensar a forma modernista em sua capacidade de sondar as dissonâncias e contradições da matéria histórica do período. Desde esta perspectiva, a nova narrativa, que fora orientada na linha da formação, reapareceria no ângulo da não formação ou da formação incompleta²¹: um conjunto de obras que, inclusive quando atingem uma alta consistência e equilíbrio formal, encenam no enredo, ou em outros dispositivos formais, a inviabilidade de sujeitos e comunidades modernas e autônomas.

²⁰ “Clearly the autonomy of the literary text on which the modernist project had been based and within which national projects had been contained was by now irreparably damaged” (*Idem, ibid.*).

²¹ A leitura das obras chaves do modernismo tardio na perspectiva da não formação é rara, mas há casos de destaque. Ver: PASTA, José Antonio. “O romance de Rosa. Temas do Grande Sertão e do Brasil. **Novos Estudos CEBRAP**. nº55, p.61-70, 1999; FRANCO, Jean. “The black angel of lost time”. In: **The decline & fall of the lettered city. Latin America in the Cold War**. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

Nesse novo projeto, seria possível repensar os casos de obras como *El astillero* (1962) e *Cien años de soledad* (1967), tomadas por Rama como paradigmas de alta consistência formal e de autonomia estética. No romance de Onetti, por exemplo, a complexa elaboração da matéria histórica - a estagnação dos projetos modernizadores na região do Rio da Prata - desloca o problema das técnicas artísticas para um segundo plano. Entretanto, a frustrante tecnificação socioeconômica passa a ser assunto principal da intriga: um grande estaleiro, de passado glorioso, é mantido em funcionamento pelo personagem Larsen, gerente e protagonista, que ignora voluntariamente o fato de a empresa ter entrado em estado de falência irreversível. O funcionamento “regular” da estrutura moderna se torna uma ficção cínica que o herói romanesco, os funcionários, e os habitantes da cidade de Santa Maria mantêm viva para não ter que reconhecer a perda definitiva das ilusões de um ciclo modernizador que, na narrativa (de 1962), aparece como já definitivamente encerrado. Assim, os empregados do estaleiro compensam a inexistência de salários vendendo as maquinarias anacrônicas da empresa aos russos – que, por sua vez, também começavam a ficar para trás na revolução tecnológica liderada pelo bloco capitalista ocidental. Isto é, formalmente o romance é moderno, equilibrado, complexo e consistente; no entanto, o enredo vai na contramão. Aqui, inclusive sem estridência formal, a obra modernista de Onetti revela uma forte contradição interna claramente ligada aos impasses da formação local.

O mesmo poderia ser dito de *Cien Años de Soledad* – um romance de impressionante consistência técnica, que embora não dispense a assimilação adicional da narrativa em abismo de Borges ou Gide, o faz para contar o frustrado processo de modernização do povoado fictício de Macondo. Após uma sucessão de projetos interrompidos e guerras civis, passando pela sangrenta exploração imperialista por uma companhia agrícola transnacional, o universo ficcional de García Márquez termina desolado e aniquilado por um vendaval, enquanto a casa de seus personagens é devorada por formigas. Como em Onetti, a obra formalmente bem acabada assinala, em sua trama, uma experiência de fracasso histórico.

Explorar tal ângulo da dissonância do modernismo tardio periférico (seja na linha da contradição de Onetti e García Marquez ou da estridência de Vargas Llosa e Arguedas) parece, pensamos, convincente à luz da experiência latino-americana contemporânea, em meio ao fim das ilusões de uma modernização orgânica. Mas curiosamente, o que temos visto ultimamente não é tanto uma reavaliação do caráter contraditório e complexo da nova narrativa quanto a sua rejeição abstrata, baseada em uma concepção simplista do princípio de autonomia modernista e em uma ênfase excessiva na crítica das declarações e escritos extra-literários dos autores que produziram o Boom editorial dos anos 60. Dessa rejeição, que também resvala no descarte definitivo dos pressupostos do projeto da formação (as duas faces do que temos chamado de “modernismo tardio periférico”), se passa de modo apressado e dualista à afirmação da condição “pós-autônoma” – quando não ao abandono total da literatura -, tanto na sociedade quanto na cultura.

Tal operação pode ser notada em críticos de orientações divergentes, como Idelber Avelar ou Josefina Ludmer. Enquanto o primeiro (Avelar) qualifica o “boom” como fenômeno identitário obsoleto para apostar em uma posterior produção alegórica e supostamente mais madura²², a segunda (Ludmer) se notabilizou por sua renúncia voluntária e nada *naïf* à condição pós-autônoma em seu manifesto contemporâneo *Literaturas Postautónomas*, no qual se lê:

Ao perder voluntariamente a especificidade e atributos literários, ao perder “o valor literário” (e ao perder “a ficção”) a literatura pós-autônoma perderia o poder crítico, emancipador e até subversivo que a autonomia atribuiu à literatura como política própria, específica. A literatura perde o poder ou já não pode exercer esse poder. Em que pese a diferença nos nuances, a desqualificação da nova narrativa, com suas contradições apagadas pela psicologização ou pelos rótulos exteriores às diegeses, é comum a todas estas teorias (2010, p. 3).

²² Veja-se, a esse respeito, AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina**. Tradução: Saulo Gouveia. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 36 e 37.

A modo de conclusão, agora, gostaríamos de sugerir, paralelamente à reavaliação do modernismo tardio na chave da dissonância, um outro caminho possível para os estudos posteriores ao colapso do projeto formativo. Nas últimas décadas, sempre pensando no contexto da dependência, parece ter se produzido um deslocamento dos termos-chave, passando do par “imperialismo x formação” ao par “pós-autonomia x autonomia”, onde o termo “autonomia” já não seria pensado necessariamente em termos nacionais ou regionais (o que é um ganho). Contudo, evitando o risco da unidimensionalidade, mais promissória do que a estratégia pós-autônoma afirmativa parece a sondagem das possibilidades de afirmar uma *autonomia estratégica*. Esta não seria mera repetição do projeto de uma autonomia estética rigorosa atrelada ao horizonte de uma autonomia político-econômica nacional ou regional. Esse foi o projeto do modernismo tardio local, um modernismo tardio da formação, que, como tentamos mostrar, não resistiu às pressões históricas. O que possa ser uma “autonomia estratégica” contemporânea, elaborada com consciência de atuar numa ordem pós-autônoma ou de des-diferenciação das esferas é um projeto a ser elaborado. Para encerrar, apontamos apenas duas formulações do problema - uma em quadro periférico, outra em quadro global.

Roberto Schwarz, especulando sobre as perspectivas frágeis da cultura local, já encerrado o segundo tempo da formação, sugeriu, não sem manifestar suas dúvidas, o seguinte:

a cultura formada, que alcançou uma certa organicidade, funciona como um antídoto para a tendência dissociadora da economia. Contudo vocês não deixem de notar o idealismo dessa posição defensiva. Toda pessoa com algum tino materialista sabe que a economia está no comando e que o âmbito cultural sobretudo acompanha. Entretanto, é preciso reconhecer que nossa unidade cultural mais ou menos realizada é um elemento de antibarbárie . . . (1999, p.68).

Esta posição “defensiva”, coincidindo com o diagnóstico de Ludmer e Avelar respeito da hegemonia *de fato* da ordem pós-autônoma, reservaria à arte e à crítica a possibilidade de dar forma e conceito a uma contra-lógica ou negatividade. Em uma linha análoga, o crítico norte-americano Hal Foster, que ganhou renome internacional como acirrado opositor da autonomia

estética greenbergiana (isto é, do modernismo formalista que predominou nos Estados Unidos no pós-45), sugeriu, diante da cena pós-autónoma dos anos 2000, reconsiderar o princípio rejeitado, enfatizando sua relação histórica com a negatividade, isto é, o seu caráter dialético:

De novo, autonomia é uma má palavra para muitos de nós. Acostumamos esquecer que ela sempre está politicamente situada. Os pensadores iluministas proclamaram a autonomia visando arrebatá-la às instituições ao *ancien régime*; historiadores da arte como Riegl proclamaram a autonomia como resistência às aproximações redutoras da arte; os modernistas, de Manet até os Minimalistas, a proclamaram visando questionar a prioridade de textos iconográficos, a necessidade de significados didáticos, o imperialismo da mídia de massas, ou a sobrecarga da arte com políticas voluntaristas. Tal como o essencialismo, a autonomia é uma má palavra, mas talvez não seja sempre uma má estratégia: a chamemos de autonomia estratégica (FOSTER, 2003, p.103, tradução nossa).²³

No âmbito desse programa de autonomia estratégica, a reavaliação do princípio de autonomia da nova narrativa a partir do ponto de vista da dissonância, e não apenas da integração modernizante, poderia subsidiar a reflexão sobre uma categoria difícil, cuja sobrevivência no quadro atual, seja qual for a sua modalidade, é uma pergunta crítica central. Como essa “sobrevivência” se manifestará na literatura propriamente dita, no entanto, é assunto para outra reflexão.

²³ “Again, autonomy is a bad word for many of us. We tend to forget that it is always situated politically. Enlightenment thinkers proclaimed autonomy in order to wrest institutions away from the *ancien régime*; art historians like Riegl proclaimed autonomy in resistance to reductive accounts of art; modernists from Manet to the Minimalists proclaimed it to challenge the priority of iconographic texts, the necessity of illustrational meanings, the imperialism of mass media, or the overburdening of art with voluntaristic politics. Like essentialism, autonomy is a bad word, but it may not always be a bad strategy: call it strategic autonomy” (*Idem, ibid.*).

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Perry. "Modernity and Revolution". *New Left Review*. v.1. nº144, p.96-113. 1984.

ARANTES, Paulo. **Sentimento da dialética. Na experiência intelectual brasileira. Dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz.** São Paulo: Paz e Terra, 1992.

AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina.** Tradução: Saulo Gouveia. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 48.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira. (Momentos decisivos).** 15ª Edição. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2013.

_____. "Literatura e subdesenvolvimento". In: **A educação pela noite.** 6ª Edição. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.

_____. "Literatura e cultura de 1900 a 1945". In: **Literatura e sociedade. Estudos de Teoria e História Literária.** 13ª Edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014.

_____. "O olhar crítico de Ángel Rama". In: **Recortes.** 3ª Edição. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.

FOSTER, Hal. "Antinomies in Art History" In: **Design and Crime (And Other Diatribes).** Nova Iorque: Verso, 2003.

FRANCO, Jean. **The decline & fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War.** Cambridge: Harvard University Press, 2002.

GUILBAUT, Serge. **How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War.** Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

GULLAR, Ferreira. "Vanguarda e subdesenvolvimento". 1969. In: **Cultura posta em questão. Vanguarda e subdesenvolvimento. Ensaios sobre arte.** Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2002.

JAMESON, Fredric. **A singular modernity.** London: Verso, 2002.

LUDMER, Josefina. "Literaturas pós-autônomas". In: **Revista Sopro, Número 20,** Janeiro de 2010. Disponível online em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>

PASTA, José Antonio. “O romance de Rosa. Temas do Grande Sertão e do Brasil. **Novos Estudos CEBRAP**. nº55, p.61-70, 1999

RAMA, Ángel. “Dez Problemas para o Romancista Latino-Americano”. In: **Literatura e Cultura na América Latina**. Tradução: Rachel la Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: EDUSP, 2001a.

_____. “La tecnificación narrativa”. In: **La Novela en América Latina. Panoramas 1920-1980**. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2008.

_____. “Os Processos de Transculturação na Narrativa Latino-Americana”. In: **Literatura e Cultura na América Latina**. Tradução: Rachel la Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: EDUSP, 2001b.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969. Alguns esquemas”. In: **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. “Os sete fôlegos de um livro”. In: **Sequências brasileiras. Ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo. Machado de Assis**. São Paulo: editora 34, 2012.