

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

Daniela Silva Pires

**Memória e “evolução literária” no romance
hispano-americano**

Vitória da Conquista
Janeiro de 2014

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

Daniela Silva Pires

**Memória e “evolução literária” no romance
hispano-americano**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre Em Memória: Linguagem e Sociedade.

Orientador: Professor Dr. Pedro Ramos
Dolabela Chagas

Vitória da Conquista
Janeiro de 2014

Si381m Silva Pires, Daniela.

Memória e “evolução literária” no romance hispano-americano ; orientador: prof. Dr. Pedro Ramos Dolabela Chagas. - Vitória da Conquista, 2013. 80f.

Dissertação (mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade). - Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2013.

1. Romance hispano-americano. 2. Autorreflexividade. 3. Realismo. 4. Evolução literária 5. Memória I. CHAGAS, Pedro D.. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. IV. Título

Título em inglês: Memory and “literary evolution” in the Spanish- American novel

Palavras-chaves em inglês: Spanish-American novel; Self-reflexivity; Realism; Literary Evolution.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória

Titulação: Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

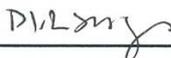
Banca Examinadora: Prof. Dr. Pedro Ramos Dolabela Chagas (orientador); Profa. Dra. Maria Juliana Gambogi Teixeira (titular), Profa. Dra. Maria da Conceição Fonseca-Silva (membro titular); Profa. Dra. Edvania Gomes da Silva (suplente), Profa. Dra. Luciene Almeida de Azevedo (suplente).

Data da Defesa: 30 de janeiro de 2014

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade.

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

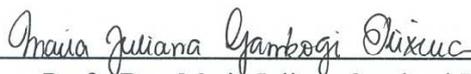
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Pedro Ramos Dolabela Chagas (UESB)
(Orientador)



Profª. Dra. Maria da Conceição Fonseca-Silva (UESB)



Profª. Dra. Maria Juliana Gambogi Teixeira (UFMG)

SUPLENTES

Profª. Dra. Edvania Gomes da Silva (UESB)

Profª. Dra. Luciene Almeida de Azevedo (UFBA)

Local e Data: Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 30 de Janeiro de 2014.

Resultado: APROVADA

Em memória de Diego (1985-2011)

AGRADECIMENTOS

Meu agradecimento à CAPES, instituição financiadora da bolsa. Bem como a UESB, pelas possibilidades despertadas para a pesquisa desde a Graduação até a Pós-graduação.

Eu agradeço ao Programa de Pós-graduação em Memória: linguagem e sociedade, pois as possibilidades despertadas no ambiente multidisciplinar foram fundamentais para a experiência com a pesquisa científica. Em especial, às professoras Dra. Maria da Conceição Fonseca-Silva e Professora. Dra. Livia Diana Magalhães, coordenadoras do programa, bem como aos demais professores e funcionários do Programa.

Ao professor Dr. Pedro Ramos Dolabela Chagas, orientador deste trabalho, por aceitar o desafio que foi a mudança de objeto de estudo, pela contribuição crítica e pela disponibilização de seu acervo pessoal, fundamental para a construção desta pesquisa.

A professora Dra. Lucia Ricotta, por me inserir na pesquisa científica desde o primeiro semestre do curso de Letras. A partir da pesquisa conheci várias universidades e grandes pesquisadores do país, o que me motivou, mesmo com as minhas limitações pessoais, financeiras e teóricas, a acreditar na possibilidade de seguir a carreira acadêmica e não desistir do curso superior.

Minha mãe, Ivone, pelo exemplo de força e determinação sobrenatural. Seu amor e seus conselhos, a pesar de não tê-los ouvido muitas vezes, me ensinaram a ser a pessoa que eu sou hoje. Sai de casa muito cedo, mas levei comigo tudo de melhor que ela ensinou.

Milton, meu companheiro, por se fazer tão presente nessa fase da minha vida. Por compartilhar a paixão pela viagem, pela música e pela literatura e por respeitar o meu jeito, sempre com paciência e muito amor.

Minha sogra e amiga, a poetisa Maria Amália, outra mulher fundamental para minha vida profissional. Com certeza levarei para o meu trabalho os seus conselhos

e a sua experiência com as letras. A sua poesia e a sua vontade de viver, mesmo com todos os problemas de saúde, são uma inspiração diária.

Sou profundamente grata, também, às amigas Dárley, Renailda, Adriana e Joseane, pelos laços criados durante o curso e por compartilharem comigo os problemas e soluções da melhor maneira possível.

RESUMO

Buscou-se, no presente trabalho, a análise dos romances: *O Jogo da Amarelinha* (1963), do argentino Julio Cortázar e *A Casa Verde* (1967), do peruano Mario Vargas Llosa, fundamentada no modelo da “evolução literária” desenvolvido pelo crítico literário italiano Franco Moretti. A hipótese na qual foi estruturada a discussão é a de que estas obras da década de 1960, fase do *boom* do romance latino-americano, preservam características específicas de duas tradições do romance hispano-americano das décadas de 1920 e 1930. A analogia que o crítico estabelece entre a teoria do romance e a da evolução tem como base o registro da forma literária em sua correlação com as técnicas narrativas e o ambiente social. A metodologia aplicada ao objeto de estudo se dá através da formulação de metáforas com termos da teoria da evolução, no caso deste trabalho, optou-se por: “variação”, “seleção” e “migração”. No primeiro capítulo, estes conceitos conduzem a análise por uma perspectiva “microscópica”, através das obras individuais, e no segundo capítulo, por meio de um panorama “macroscópico”, segundo a qual descrevemos o sistema literário. Nesse sentido, os conceitos são utilizados para relacionar duas tradições do romance: romance da terra e romance modernista, e o modo como elas operaram em diferentes momentos históricos, através da ressignificação de técnicas e temas que fazem parte da literatura latino-americana. Por fim, o termo “meme”, desenvolvido pelo biólogo britânico Richard Dawkins, para discutir a evolução na cultura, foi utilizado com vistas a refletir relação entre ficção e memória.

PALAVRAS-CHAVE

Romance hispano-americano. Autorreflexividade. Realismo. Evolução Literária.

ABSTRACT

We sought in the present work, to analyze the novels: *O Jogo da Amarelinha* (1963), written by the Argentine Julio Cortazar and *A Casa Verde* (1967), written by the Peruvian Mario Vargas Llosa, basing on the model of "literary evolution" developed by the Italian literary critic, Franco Moretti. The hypothesis on which the discussion was structured is that these works of the 1960s, stage of Latin American novel boom, preserve specific features of two traditions from Spanish- American novel of the 1920s and 1930s. The analogy established by the critic between novel theory and evolution is based on the record of the literary form in its correlation with narrative techniques and social environment. The methodology applied to the object of study is made through the formulation of metaphors with some terms of the evolutionary theory, in the case of this study; we opted for "change", "selection" and "migration". In the first chapter, these concepts lead the analysis through a "microscopic" perspective, through individual works, and, in the second chapter, by means of a "macroscopic" view, according to which we describe the literary system. In this sense, the concepts are used to relate two traditions of novel: the novel of the land and the modern novel, and how they operated in different historical moments through reframing techniques and themes that are part of Latin American literature. Finally, the term "meme", developed by the British biologist Richard Dawkins to discuss evolution in culture, was used in order to reflect the relation between fiction and memory.

KEYWORDS

Spanish-American novel. Self-reflexivity. Realism. Literary Evolution.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 ANÁLISE DE <i>O JOGO DA AMARELINHA</i>, DE JULIO CORTÁZAR, E <i>A CASA VERDE</i>, DE MARIO VARGAS LLOSA	16
2.1 “EVOLUÇÃO LITERÁRIA” E O ROMANCE LATINO-AMERICANO	19
2.2 PARIS E BUENOS AIRES EM <i>O JOGO DA AMARELINHA</i>	23
2.3 <i>A CASA VERDE</i> : ENTRE SANTA MARIA DE NIEVA E PIURA	32
2.4 ENTRE CORTÁZAR E MARIO VARGAS LLOSA	38
2.5 ANÁLISE EVOLUTIVA	41
3 MODERNIDADE E TRADIÇÃO: 1920/1930	48
3.1 TRADIÇÃO E VANGUARDA NA ARGENTINA	50
3.2 DOM SEGUNDO SOMBRA E MUSEU DO ROMANCE DA ETERNA	54
3.3 O ROMANCE DA TERRA: INDIANISMO	59
3.4 UMA BIFURCAÇÃO NO ROMANCE HISPANO-AMERICANO	65
3.5 ANÁLISE EVOLUTIVA	68
4 EPÍLOGO	80
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
REFERÊNCIAS	80

Prólogo a Eternidade

Tudo foi escrito, tudo foi dito, tudo foi feito, Deus ouviu que lhe diziam e ainda não havia criado o mundo, então não havia nada. Isso também já me disse, replicou talvez do velho e rachado Nada, E começou.

Uma romena cantou um trecho de música do povo e depois encontrei dez vezes o trecho em diferentes obras e autores dos últimos quatrocentos anos. É indubitável que as coisas não começam quando são inventadas. Ou o mundo foi inventado antigo.

Museu do Romance da Eterna – Macedonio
Fernández

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa teve início com a leitura da obra crítica do italiano Franco Moretti. Após o contato, em específico, com o texto *Da Evolução Literária*¹, objetivou-se o estudo do percurso do romance hispano-americano. O teórico se propõe a revisar, nesse texto, a análise sociológica do romance, tendo como princípio geral os conceitos da teoria da evolução. O caráter duplo da evolução das espécies, proposto por Charles Darwin, motivou Moretti a revisar a sua metodologia de análise literária. Nesse sentido, ele passou a levar em consideração o conceito de “variação” para o surgimento das formas literárias e o conceito de “seleção”, para constituição histórica delas. Se na teoria da evolução as mudanças nas populações indicam a sua interação com o ambiente, no campo literário as mudanças no romance indicam o que é preservado em sua estrutura, e, ao mesmo tempo, as suas inovações. Nesse sentido, como nos estudos evolutivos, a análise pode ser microscópica e macroscópica. A primeira, relacionada aos elementos internos da obra e a segunda, aquela em que se observa o sistema literário. Através deste raciocínio foi elaborada a estrutura apresentada nesta pesquisa.

O objetivo foi comparar romances hispano-americanos da década de 1960, por meio do princípio de que as diferenças entre eles resultam da cisão entre duas tradições literárias. Partindo dessa perspectiva, foram analisados, na busca de uma diferenciação, os romances: *O Jogo da Amarelinha*, do argentino Julio Cortázar, publicado em 1963 e *A Casa Verde*, do escritor peruano Mario Vargas Llosa, publicado em 1967. A intenção foi demonstrar o funcionamento de procedimentos pontuais da história do romance hispano-americano relacionados a dois programas estéticos muito específicos: do romance da terra² e do romance modernista. O traço meta-literário que Cortázar propõe, segundo a hipótese aqui lançada, o movimento de ruptura estética com o realismo, nas décadas de 1920 e 1930, em Buenos Aires. E a obra de Vargas Llosa

¹ MORETTI, Franco. *Da Evolução Literária*. In: MORETTI, Franco. *Signos e estilos da modernidade: Ensaio sobre a sociologia das formas literárias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

² Utilizaremos o termo “romance da terra” para designar as narrativas voltadas para as questões regionais, inclusive toda a tradição do regionalismo de 1930 no Brasil. O termo aparece na obra do crítico cubano Roberto González Echevarría, *Mito y archivo: Una teoría de la narrativa latino-americana (2000)*, justamente para designar os romances surgidos na década de 1920, através da relação da literatura com os métodos da Antropologia.

estaria mais voltada para o traço telúrico do romance da terra, produzido nesta mesma fase.

Dado isso, tem-se a trajetória macroscópica. Ou seja, a possibilidade de comparação entre estes romances direcionou a análise para o movimento literário argentino, em um recorte espaço-temporal amplo, as primeiras décadas do século XX. O livro da crítica Beatriz Sarlo, *Modernidade Periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*³, forneceu dados suficientes para o entendimento do modernismo e da vanguarda na literatura portenha, bem como da atmosfera de inovação e ruptura com a tradição que passou, inclusive, a ser o centro da revisão estética proposta por escritores como Jorge Luís Borges.

A relação estabelecida entre a década de 1960 e as décadas de 1920 e 1930 é um fator interessante para seguir a metodologia proposta por Moretti: parte-se de um dado recente para compor os traços do passado. Ao lado de uma forte tradição, marcada pelo regionalismo e pelo “romance da terra” na Argentina, os experimentos modernistas fazem parte dos processos de mudança da tradição, aqueles que ganham uma revisão crítica a partir do chamado *boom* do romance latino-americano na década de 1960.

A perspectiva da evolução literária dará possibilidade de por em funcionamento o destaque das duas tradições e o modo como elas estão presentes neste momento de renovação do romance hispano-americano que é a década de 1960. O diálogo com estas obras se torna relevante, na medida em que destacamos, nos dois autores, elementos que fizeram parte da renovação do gênero no século XX. Nesse sentido, a análise seguirá o caráter autorreflexivo do romance na década de 1960, para, em seguida, fazer um movimento retrospectivo que dê conta de explicar e descrever o momento em que este aspecto passa a fazer diferença na literatura argentina e hispano-americana.

A proposta não é produzir novas análises, mas partir das que já existem, relacionando-as aos elementos da evolução literária proposta por Franco Moretti. Para tanto, o teórico inglês Gerald Martin, o cubano Roberto González Echevarría, a crítica francesa Pascale Casanova e a argentina Beatriz Sarlo nos forneceram os caminhos

³ SARLO, Beatriz. *Modernidade Periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

históricos da literatura latino-americana, e, através das discussões apontadas pelos autores, situamos a nossa perspectiva de análise.

Nessa medida, o teor dos dois capítulos tem relação com questões específicas, tais como, a problematização da representação da identidade e a autonomia da literatura em relação às questões políticas e culturais da literatura hispano-americana. Esses debates, fundamentais ao longo da década 1960, têm relação precisa com a seleção de técnicas narrativas. Seguimos a perspectiva de Gerald Martin, em *Jorneys Through the Labyrinth: Latin American fiction in the Twentieth century*⁴ (1989), de que dois autores foram fundamentais para o romance hispano-americano, James Joyce e William Faulkner. Para Martin, eles foram fundamentais para a renovação das técnicas narrativas. Trata-se, mais especificamente, da influência de Joyce em Cortázar, e de Faulkner na obra de Mario Vargas Llosa. O cosmopolitismo e modernismo joyceano, assim como a narrativa rural de Faulkner, são indícios que posicionam bem a relação que estabelecemos entre as obras.

Para Franco Moretti (2007), o romance tem códigos próprios que mudam conforme os valores sociais. Pensar em código ajudará a entender as mudanças do romance, além das várias formas como ele se reinventa, pela multiplicidade que abarca o gênero. Nesse sentido, a autorreflexividade é um fator importante das mudanças estéticas, principalmente na Argentina. Foi de fundamental importância, além de seguir a metodologia estabelecida por Moretti, um diálogo com a biologia. A bibliografia utilizada foi a obra *O que é Evolução?*, do biólogo Ernst Mayr, o texto do biólogo Alberto Piazza, que é o prólogo de *A Literatura Vista de Longe*, de Franco Moretti, intitulado *A evolução vista de perto* e a obra do biólogo Richard Dawkins, *O gene egoísta*. A possibilidade de interface entre as pesquisas de Moretti e o objeto de estudo é resultado da leitura e acompanhamento dos trabalhos do meu orientador, o professor Dr. Pedro Dolabela Chagas, que já vem produzindo análises do romance brasileiro e hispânico a partir da perspectiva da “evolução literária”. Os artigos publicados por ele influenciaram a organização e os direcionamentos desta fase do trabalho.

⁴ MARTIN, Gerald. *Jorneys Through the Labyrinth: Latin American fiction in the Twentieth century*. London. New York: Verso, 1989.

O desenvolvimento da análise pela evolução literária, leva em conta a apropriação metafórica de termos do evolucionismo, os quais dentre eles, “variação”, “seleção” e “migração”, que foram utilizados nesta argumentação. A proposta é apresentar o objeto sob a perspectiva destes três termos. A relação que Franco Moretti mantém com outros campos do conhecimento, não só com a biologia, mas com a geografia e a história quantitativa é o marco principal das suas obras. É através dos recursos metodológicos destes campos (as árvores da biologia, os mapas da geografia e os gráficos da história quantitativa) que ele produz seu trabalho de crítica e história literária. Estes procedimentos são intrigantes pelo seu caráter inovador e por apresentar novas possibilidades para o campo literário. Nesse sentido, este trabalho visa tomar partido da metodologia da evolução literária como suporte para analisar o romance hispano-americano, adaptando-a às limitações do nosso estudo.

No primeiro capítulo, apresentamos *O Jogo da Amarelinha* a partir das suas diferenças em relação a *A Casa Verde*, utilizando a cidade como categoria principal da análise. Vê-se que o cenário desses romances possibilita destacar o aspecto característico dessas duas tradições, a saber: modernismo e romance da terra. No segundo capítulo, o objetivo foi descrever em que momento, e por que, o romance argentino se distingue na América Latina. Além disso, a proposta foi, pela construção do argumento apresentado, destacar o funcionamento da memória como mecanismo implícito da produção de narrativas e para a transmissão de técnicas e temas no limite temporal que estudamos. Isso se deu através da discussão do conceito de “*meme*”, produzido pelo biólogo Richard Dawkins, para pensar a memória como fator da evolução na cultura.

Antes de iniciar, cabe ressaltar o caráter experimental da adaptação tanto da metodologia de Moretti para o estudo deste conjunto de obras, como a utilização de obras da biologia. Esta relação nos parece possível, na medida em que se destaca a diferença entre os estudos da natureza e os estudos da cultura. A teoria da evolução trata de processos lentos, de mudanças produzidas ao longo de milhares de anos. No caso das obras literárias, a possibilidade de pensar o surgimento e o funcionamento histórico dos textos se dá pela contribuição conceitual dos termos do evolucionismo. Quando se diz da “evolução literária”, o foco são os romances e a trajetória histórica do gênero. Por

essa via, a evolução é entendida não como desenvolvimento ou melhoramento, mas como mudança.

2 ANÁLISE DE *O JOGO DA AMARELINHA*, DE JULIO CORTÁZAR, E *A CASA VERDE*, DE MARIO VARGAS LLOSA

Neste primeiro capítulo, a intenção é fazer uma análise “microscópica”, segundo a qual os elementos internos da obra e suas especificidades serão expostos. A análise literária sob uma perspectiva evolutiva, leva em conta a estrutura do romance e seu valor historiográfico. A metodologia produzida nos trabalhos de Franco Moretti a partir da sua noção de “evolução literária” será utilizada, na medida do possível, para conceber o destaque dos romances em questão.

Os romances desta análise, *O Jogo da Amarelinha* (1963), do escritor argentino Julio Cortázar e *A Casa Verde* (1967), do escritor peruano Mario Vargas Llosa motivaram a organização central deste trabalho, que tem por objetivo destacar duas tradições do romance latino-americano. A leitura de uma seleção de romances hispano-americanos do século XX conduziu a esta questão e a escolha das duas obras. A primeira relação estabelecida entre os romances estava, inevitavelmente, pautada no rótulo atribuído aos romances da década de 1960 até 1970, o chamado *boom* do romance latino-americano.

A análise dos romances segue a hipótese de que eles têm características de tradições literárias distintas. Foi escolhido *O Jogo da Amarelinha*, sob o argumento de ser uma continuação dos movimentos de ruptura com os temas do “romance da terra”, surgidos na Argentina em 1920, e *A Casa Verde*, porque parece haver uma continuação dos “romances da terra”. A sustentação desse argumento se dá, sobretudo, pela forte descrição geográfica e política do Peru, tão presentes na narrativa de Mario Vargas Llosa. Ao levar em consideração estes aspectos, as narrativas foram descritas tomando a cidade como unidade de análise, reiterando o modo como o espaço físico, nas duas obras, mimetizam os conflitos que organizam os enredos. Tanto em *O Jogo da Amarelinha* como em *A Casa Verde*, o contraste entre duas cidades é o elemento fundamental da construção do enredo. Nas duas narrativas, os conflitos geográficos e culturais estão em evidência.

A ideia deste primeiro capítulo é, pois, expor as diferenças que compõem estes dois modos de representação da cidade e o modo como tal representação tem

relação com a tradição do “romance da terra”, em se tratando de Vargas Llosa, e com o romance modernista, no caso do romance de Cortázar. Acredita-se que o romance de Llosa estaria mais próximo dos romances da terra, centralizando as questões andinas no interior da obra a partir das técnicas do romance realista, enquanto que Cortázar se alinha mais aos romances urbanos, cujas técnicas modernistas mobilizaram uma revisão estética do romance. O destaque deste trabalho é para a relação entre códigos literários distintos que configuraram mudanças do romance latino-americano na década de 1960.

Cortázar, ao propor um debate sobre os rumos do romance latino-americano, através do personagem Morelli, como se constatará à frente, aproxima o leitor da estrutura do romance, produzindo um misto de obra e crítica literária, com vistas à construção de uma teoria do romance que conduza o leitor a entender os pormenores da produção do gênero.

Os 155 capítulos que compõem *O Jogo da Amarelinha* seguem a linearidade do enredo e, ao mesmo tempo, a partir dos capítulos formados por citações e experimentações com a linguagem, produzem um efeito dialógico entre ficção e teoria literária. Vargas Llosa, em *A Casa Verde*, destaca a paisagem nacional e as questões peruanas, sobretudo, indigenistas, como centro do enredo. A proximidade temática do enredo de Llosa é com a tradição do romance indianista, pois representa bem as técnicas que compõem as narrativas da terra.

O modo como o romance latino-americano é apresentado nos trabalhos críticos, levantam a questão do contraste entre autonomia literária e agenda política por parte dos autores desta geração. A forma como isso aparece nos dois romances é interessante e possível de observar. Pascale Casanova, em *A República Mundial das Letras*⁵, discute a oposição entre literatura autônoma e literatura engajada do romance latino-americano desta fase. Ela explica a importância da relação entre as questões políticas do continente e a prática literária naquele momento:

⁵ CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

A partir [...] das premissas do boom, instaura-se o debate dentro desse espaço literário transacional entre adeptos da literatura a serviço da causa nacional e política (na época, na maioria das vezes, próxima do regime cubano) e os partidários de uma autonomia literária (CASANOVA, 2002, p. 390).

A autonomia literária, como expressa a autora, parte da necessidade dos escritores de produzir de forma independente sem que o trabalho ficcional deva a alguma postura política. Esse debate é fundamental, pois passa a definir o lugar do escritor enquanto profissional naquele momento. Outro fator, é que os trabalhos de Cortázar e Vargas Llosa, enquanto críticos, têm relação com o mercado literário e sua maior sistematização e abrangência. A descoberta europeia do romance latino-americano, na década de 1960, representa toda uma revisão estética e crítica por parte dos próprios artistas.

O teórico inglês Gerald Martin (1989) ressalta uma tradição Joyceana e outra Faulkneriana do romance latino-americano da década de 1960. Interessa aqui o destaque que Martin dá aos escritores influenciados pelas técnicas de James Joyce e pelo norte-americano Willian Faulkner. O primeiro, pelo espaço ficcional da narrativa, sempre situada no interior, em ambientes rurais, e o segundo, pela influência de Joyce, que se dá pelo modo de narrar a metrópole. Para Martin, o *Ulysses* é o modelo do romance moderno e tem relevância como influência de alguns autores na América Latina. *O Jogo da Amarelinha* é considerado por este teórico como o romance joyceano por excelência. Gerald Martin evidencia a especificidade dos romances urbanos e rurais na década de 1960, a partir do aprimoramento das técnicas de Faulkner e Joyce. As técnicas do norte-americano teriam dado maior complexidade formal ao romance da terra. Já a apreensão da dispersão do espaço urbano em Joyce, bem como os experimentos com a linguagem, teriam influenciado Cortázar e mais uma geração de escritores. Casanova, também considera relevante a influência de Joyce e Faulkner na América Latina. Eles aparecem, para a crítica, como autores que operaram “revoluções” no cenário literário latino-americano.

Tanto Cortázar como Vargas Llosa ficaram conhecidos sob a identidade literária do *boom*. Esse termo foi utilizado a partir da tradução e difusão de alguns autores que não tinham ligações efetivas entre si, já que proviam de diversas partes da América Latina. Entretanto, é mister observar que, ao serem publicados na Europa, tais

nomes chamaram a atenção para a produção literária no território, criando a ideia de um movimento literário.

Por essa via, o modelo historiográfico da “evolução literária” permite destacar, quanto às diferenças entre esses romances, que eles revelam caminhos específicos dos códigos narrativos (no quadro mais geral do romance hispano-americano), bem como as múltiplas funções da memória para perpetuação e modificação destes códigos no século XX.

Por essa via, os conceitos de “seleção” e “migração”, da teoria da evolução, darão destaque aos momentos mais expressivos destas mudanças. O modo como *O Jogo da Amarelinha* se torna o romance do *boom* será pensado pelo conceito de “seleção”. A aproximação com a estética de Joyce e William Faulkner, que tem destaque na obra de Cortázar e Vargas Llosa, será pensada pelo conceito de “migração”.

2.1 “EVOLUÇÃO LITERÁRIA” E O ROMANCE LATINO-AMERICANO

Os trabalhos de Franco Moretti com a história do romance vêm de uma corrente sociológica. O posicionamento do teórico com relação às implicações críticas e metodológicas do estudo do romance reitera a busca por soluções criativas para uma análise sociológica mais eficiente. Nessa medida, ele experimenta dialogar o material de outros campos do conhecimento com a teoria literária - é o que ele faz na relação com a teoria da evolução.

Antes de qualquer coisa, é necessário que fique evidente o conceito de “evolução literária”, tal qual é desenvolvido nas obras de Moretti. O crítico se propõe a pensar a história da literatura e, especificamente, a do romance, com o mesmo arcabouço conceitual da teoria da evolução. Nessa medida, ele pretende expor um modelo historiográfico e analisar a literatura através da interação temporal e estilística para pensar o surgimento e as mudanças pelas quais passou o romance ao longo história, numa crítica ao modelo hegeliano.

Para Moretti (2007, p.311): “Uma sequência inexplicável, de acordo com as solenes procissões hegelianas, tão queridas pela história literária: uma forma de cada vez, uma forma depois da outra [...]”. Ao contrário disso, o sistema literário é entendido

como um campo de possibilidades abertas. Os estilos não são substituídos, mas modificados e readaptados a novos contextos. É preciso avaliar o sistema literário como um campo de possibilidades heterogêneas que convivem, mas oscilam de acordo com a “seleção”, que tem relação com o mercado literário (tradução, edição, leitores, questões políticas, dentre outras) e com a “variação”, relacionada com a heterogeneidade das produções literárias. O que Moretti vislumbra da metáfora darwiniana é a complexidade e a diversidade das espécies, nos mais diversos nichos, bem como a sua capacidade de mudar, mimetizar e interagir com o ambiente. É a dinâmica do processo de “variação” e “seleção” que interessa como metáfora do sistema literário.

O esquema que Moretti traça em *Da evolução literária* é interessante e vale a pena resgatar para esta argumentação. Com relação ao romance europeu, Moretti cria o seguinte esquema: no século XVIII, a gênese (multiplicidade); no século XIX, a seleção; no século XX, a sua problematização. O *acaso*, no século XVIII, é responsável pela diversidade das formas e pela multiplicidade do gênero. No século XIX, a necessidade seleciona uma forma específica, o romance de formação (*Bildungsroman*). Essa seleção é social, ou seja, o mercado literário, o leitor, bem como a crítica e os valores do sistema social, fazem parte das possibilidades da obra no “ambiente” literário. A seleção da forma literária mobiliza os elementos que estão nos limites das expectativas do leitor. No século XX, segundo ele, o romance retoma o período de variação, em que não há um modelo privilegiado. A história do romance europeu, sob a perspectiva do que o teórico chama de “cenário darwiniano” do romance, demonstra as mudanças pelas quais o gênero passa ao longo destes três séculos.

A seleção social do romance de formação, no século XIX, se deve a elementos externos ao campo literário, como propõe o crítico. Segundo ele, a dupla revolução do fim do século e as mudanças políticas e industriais tem no romance de formação um modelo capaz de indicar novos valores morais, principalmente para a juventude. Na concepção de Moretti, o século XIX seleciona o romance de formação, porque é o subgênero que envolve o processo formativo como definidor do tipo moral e estético a que o homem moderno poderia se adequar:

[...] um cenário darwinista bastante típico: o campo se abre para uma multiplicidade de possibilidades, estreita-se quando a pressão externa

seleciona um delas e descarta as outras e depois se abre de novo a uma nova multiplicidade... (MORETTI, 2007, p. 311).

Moretti (2007, p.310) se propõe a explicar como a seleção funciona para história literária: “Somente o acaso será ativo no primeiro estágio, no qual se geram as variações retóricas; a necessidade social presidirá o segundo estágio, no qual as variações serão historicamente selecionadas.” Desse modo, ele explica porque determinados romances têm apelo e outros são esquecidos, o que ajuda, inclusive, na compreensão da formação do cânone.

No caso do romance hispano-americano, foram selecionados dois picos de “variabilidade” e “seleção”, as décadas de 1920 e 1930 e a década de 1960. A nossa hipótese é a de que a autorreflexividade é um fator que se torna relevante no modernismo portenho e produz uma bifurcação na tradição do romance da terra que segue até a década de 1960.

“A teoria retórica não é, de forma alguma, incapaz de explicar o caráter evolucionário ou mesmo as rupturas da história literária. (MORETTI, 2007, p.22)”. Esta afirmação de Moretti é pertinente para este primeiro capítulo, pois evidencia os aspectos formais da narrativa como mecanismos fundamentais para uma história literária que leve em conta a obra e a historiografia. A retórica se porta, pois, como o conjunto de convenções que permeiam a forma e passam despercebidas, pois é latente o seu caráter persuasivo. Os códigos retóricos organizam-se em torno de uma forma já consolidada socialmente, e, além disso, por mais que haja formas que rompam com o convencional, elas mesmas não deixam de obedecer a critérios retóricos de seu tempo. Retórica é consenso, ou seja, mesmo os momentos de ruptura, em que uma forma toma lugar de outra, em que surge uma estética inovadora, ela só o é, pois se tornou consenso, já conseguiu persuadir e conquistar seu espaço (MORETTI, 2007). Essa lógica que o autor propõe corrobora com as hipóteses desse trabalho, no sentido de que serão apresentados os elementos das duas narrativas que, retoricamente, estão situadas em duas tradições da literatura hispano-americana bem acentuadas pela crítica especializada.

Interessa, pois, entender as mudanças no sistema literário e os momentos em que as inovações as demarcam. Segundo Piazza (2008, p.179): “Para quem estuda a evolução da morfologia literária, interessa não tanto a raiz da árvore (por que se situa em uma época histórica conhecida) quanto o seu percurso, a sua metamorfose.” O

biólogo Alberto Piazza se refere às árvores filogenéticas da teoria da evolução que Moretti reproduz em seu livro, *A literatura vista de longe*, para explicar a trajetória do romance policial e de uma técnica, o discurso indireto livre. Mas, o princípio é o mesmo que desenvolvemos. Foram selecionados dois momentos específicos e significativos para a crítica, quando há uma intensa produção e renovação dos procedimentos estéticos. Isso implicou na análise dos romances e trabalhos críticos e na posterior explicação do processo com o arcabouço conceitual da evolução.

A relação entre *O Jogo da Amarelinha* e *A Casa Verde* está organizada segundo a ideia de que esses romances representam, cada um a seu modo, um aparato de técnicas narrativas que, no quadro mais geral do romance latino-americano no século XX, distingue uma tradição narrativa voltada para a expressão da representação identitária e, na mesma medida, no caso do romance de Cortázar, para um distanciamento desse comprometimento. As diferenças que destacaremos ao longo do primeiro capítulo, situam-se no debate que acompanhou a década: a relação entre representação da identidade nacional e autonomia literária, que passa a fazer parte das “metamorfoses” da literatura produzida na Argentina, como veremos no segundo capítulo.

A autorreflexividade, processo de maior teorização do romance, pode ser interpretada a partir função que ela tem no processo de problematização do romance no século XX. Através da negação do realismo e do naturalismo do “romance da terra”, a revisão dos temas e técnicas da literatura latino-americana aparece como centro do procedimento meta-literário de *O Jogo da Amarelinha*. Os dois autores estavam envolvidos com o debate que punha em conflito a representação identitária no romance e a autonomia literária. Ambos destacam a especificidade do campo estético em relação às questões políticas do continente, e ambos tinham uma forte participação política no período da revolução cubana. Essa discussão se encontra, mais precisamente, na coletânea de ensaios, *Revolución en la literatura*, de 1969⁶. As duas narrativas se destacam pelo uso de procedimentos narrativos do século XX, mas na obra de Cortázar,

⁶ COLLAZOS, Oscar; CORTÁZAR, Julio; LLOSA, Mario Vargas. *Revolución en la literatura*. Siglo XXI editores, s.a. México, D.F, 1969.

de fato, se percebe a diferença na linguagem e na organização da narrativa. O romance modernista experimenta modificar a organização do enredo tradicional, enquanto o romance da terra se preocupa com questões pontuais da cultura e da formação étnica na América Latina.

A ideia é relacionar o termo “seleção” ao uso das técnicas modernistas por parte de Cortázar e Vargas Llosa com o romance da terra e indianista, na década de 1960. Relacionaremos o conceito de “migração” ao fluxo do romance modernista europeu e norte-americano, através de James Joyce e William Faulkner. Pensar em seleção e migração, no caso do objeto literário, tem seu valor na medida em que se destaca a relação entre o sistema literário e as condições históricas e sociais ou seja, Franco Moretti se propõe a renovar a análise sociológica do romance ao buscar, nos conceitos da teoria da evolução, o aporte que põe em diálogo o estudo da forma literária juntamente com a análise do espaço social.

É preciso lembrar que este tipo de apreciação não precisa produzir novos dados sobre o objeto estudado, mas apenas experimentar, através dos aportes teóricos já existentes, uma releitura deste objeto. Neste caso, todo o trabalho de pesquisa teórica – Gerald Martin, Roberto González Echevarría, Beatriz Sarlo etc. – servem como fonte para a análise evolutiva.

2.2 PARIS E BUENOS AIRES EM *O JOGO DA AMARELINHA*

A atmosfera que permeia *O Jogo da Amarelinha* recupera as sensações de um viajante, o desconcertante som do *jazz*, o movimento de uma metrópole e o ritmo de uma poesia. Essas primeiras impressões já sugerem o início da análise desse romance. A partir do trajeto que se dá entre duas grandes cidades, Paris e Buenos Aires, o banal, o poético, o cômico, o trágico e o inesperado definem o movimento da narrativa. O panorama geográfico que move o personagem principal deste romance, Horácio Oliveira, mobiliza e organiza os rumos da narrativa e a forma como se deve lê-la. É a divisão interna do romance que foi selecionada para a argumentação dessa análise. O objetivo é partir da caracterização do espaço ficcional e destacar, em seguida, a relevância das experimentações que mobilizaram o romance hispano-americano do século XX: a autorreflexividade e as influências de J. Joyce.

O romance é composto de três partes: “Do Lado de Lá”, que se passa em Paris; “Do Lado de cá”, que se passa na Argentina; e “De outros lados: capítulos prescindíveis” e duas formas de leitura sugeridas pelo autor: a primeira, do capítulo 1 ao capítulo 56; e a segunda, iniciada no 73, segue a sequência indicada no final de cada capítulo, formando uma leitura completa do romance. A narrativa segue os seguintes eixos: primeiro, os conflitos internos e coletivos das personagens na primeira forma de ler o livro; e segundo, a teorização do romance, a partir dos experimentos com capítulos prescindíveis.

Na primeira forma de leitura, o enredo é organizado da seguinte forma: (1) relacionamento de Oliveira e Maga, que começa pelas ruas de Paris. (2) Oliveira e o Clube da Serpente. (3) Oliveira Maga e Rocamandour (4) Oliveira e o escritor Morelli. (5) Oliveira e a pianista que encontra na rua. (6) Morte de Rocamandour (7) Fim do Clube (8) Retorno para a Argentina (9) Relação de Oliveira com Traveler, um antigo amigo (e a esposa deste amigo, Talita, que Oliveira confunde com Maga. Além da antiga namorada dele).

Estas nove fases do enredo correspondem, nesta sequência, ao impacto do envolvimento de Oliveira com os outros personagens. Tanto em Paris quanto em Buenos Aires. O que vai se formando da personalidade de Oliveira é um misto da voz dele, do narrador e dos outros personagens. Com um enredo simples, que apresenta o caso amoroso entre dois latino-americanos em Paris e suas idas e vindas pela cidade europeia, Cortázar exacerba as múltiplas possibilidades de vozes, experimentações com linguagem e perda da linearidade, que é marco principal do romance modernista.

Pensemos nesta transição do espaço ficcional no romance. Começamos, então, pela epígrafe que abre a primeira parte do romance: “*Rien ne vous tue un homme comme d’être obligé de représenter un pays.* (Jacques Vaché, carta a André Breton)”. A frase remete à problematização da representação da identidade latino-americana, como vemos nos romances desta fase. O herói de Cortázar é um personagem urbano cujo cotidiano revela, de forma cômica e desinteressada, a questão da representação da identidade na literatura latino-americana. Essa, problematizada por esse personagem que, na verdade, procura se distanciar do nacionalismo e dos bairrismos locais. Nesse sentido, o contraste Paris *versus* Buenos Aires e a fuga da personagem revela a presença desta questão.

O romance mostra a apreensão dos problemas políticos e culturais que o sentido do termo latino-americano implica nos primeiros setenta anos do século XX. Dos problemas estéticos a uma autoteorização da própria narrativa latino-americana, *O Jogo da Amarelinha* parece querer resolver-se na bifurcação entre autonomia e representação da identidade. O resultado é a procura de Oliveira ao longo do romance, por escapar do rótulo portenho e ao mesmo tempo propor, através de um alterego, o personagem do escritor italiano Morelli, os parâmetros ideais para o romance moderno, o qual deve fugir do Realismo.

Em Paris, o personagem se envolve com Maga, uma uruguaia que ele conhece pelas ruas da cidade. Ao longo do primeiro capítulo as ruas de Paris se tornam cenário dos encontros de Oliveira e Maga. O texto começa a partir das lembranças do próprio Oliveira, com uma pergunta: “Encontraria a Maga?”. Esta se torna o cerne do romance que segue, a partir daí, o fluxo das lembranças de Oliveira, relatadas em primeira pessoa:

Encontraria a Maga? Tantas vezes bastara-me chegar, vindo pela Rue de Seine, ao arco que dá para o Quai de Conti, e mal a luz cinza e esverdeada que flutua sobre o rio me deixava entrever as formas, já sua delgada silhueta se inscrevia no Pont des Arts, por vezes andando de um lado para o outro da ponte, outras vezes imóvel, debruçada sobre o parapeito de ferro, olhando a água. E era muito natural eu atravessar a rua, subir as escadas da ponte, dar mais alguns passos e aproximar-me da Maga, que sorria sempre, sem surpresa, convencida, como eu, de que um encontro casual era o menos casual em nossas vidas e de que as pessoas que marcam encontros exatos são as mesmas que precisam de papel pautado para escrever ou que começam a apertar pela parte de baixo o tubo de pasta dentifírcia (CORTÁZAR, 1978, p. 13).

O início do livro revela as características do relacionamento entre Maga e Oliveira. Estes encontros mobilizam uma série de imagens do movimento das ruas, dos parques. Toda uma projeção da cidade de Paris vai sendo descrita a partir da visão destes dois imigrantes latino-americanos, suas emoções e sensações. Ao longo de cada capítulo, o cenário parisiense vai sendo descrito sob o ponto de vista dos personagens. As caminhadas pela cidade são descritas pelo narrador, que, entre a primeira e a terceira pessoa, sob uma dinâmica visão caleidoscópica, descreve paisagens, diálogos, mas, também, os pensamentos, sensações e movimentos do ambiente. Desde o primeiro

capítulo observa-se que a velocidade da narrativa é guiada pelo movimento e som das ruas, praças e, na mesma medida, pelos pequenos ruídos dos apartamentos.

O que se observa é uma tentativa de ruptura com a nostalgia do passado argentino. É o que se pode perceber nas oscilações em relação ao sentimento de ser estrangeiro, nas duas fases do romance, tanto em Paris, quanto em Buenos Aires. Nos dois polos, América do Sul e Europa, a ideia é de que Oliveira está à procura de algo que não se define objetivamente. Buenos Aires é uma província, e em Paris, ele é apenas um latino-americano. Ao longo do romance, o mate parece ser o único elemento que une Oliveira a uma tradição portenha.

Cortázar desconstrói os problemas da origem, através deste anti-herói perdido entre Buenos Aires e Paris. Os conflitos de Oliveira remetem a uma crítica aos temas do romance latino-americano. A ideia do personagem cindido põe em conflito a postura política de representação identitária e relativiza os temas do próprio romance. O herói, como nos romances de fundação, que age em nome da civilização e da pátria, é o contrário de Oliveira:

O importante, para Oliveira, era assistir sem desânimo ao espetáculo dessa divisão Tupac-Amarú, não incorrer no pobre egocentrismo (criocentrismo, suburcentrismo, cultucentrismo, folclocentrismo), que, cotidianamente, era proclamado em volta dele, sob todas as formas possíveis (CORTÁZAR, 1968, p.29).

Essa problemática geográfico-antropológica que permeia os romances latino-americanos aparece em *O Jogo da Amarelinha* a partir de uma tentativa de ruptura com eles. A reprodução da memória dos acontecimentos da vida de Oliveira vai sendo construída, aos poucos, a partir da progressão do enredo. As caminhadas pelas ruas e os encontros com Maga compõem o movimento das memórias de viagem que emergem do ponto de vista do narrador e a partir da voz de outros personagens. A vida nos pequenos apartamentos revela-se por uma imensidão de detalhes subjetivos. Isso pode ser constatado no trecho do capítulo 32, numa espécie de carta que Maga escreve ao seu filho Rocamadour:

É assim, Rocamadour: em Paris, somos como cogumelos, crescemos nos corrimões das escadas, em quartos escuros cheirando a gordura, onde a gente faz amor todo o tempo, e depois frita ovos e põe discos

de Vivaldi, acende cigarros e fala como Horácio e Gregorovius e Wong e eu, Rocamadour, e como Perico, e Ronald e Babs, todos nós fazemos amor e fritamos ovos e fumamos, ah!, você nem pode imaginar quanto fumamos, quanto fazemos amor, parados, deitados, de joelhos, com as mãos, com as bocas, chorando ou cantando, e lá fora existe de tudo, as janelas dão para o ar, e isso começa com um pardal ou uma goteira, aqui chove muitíssimo, Rocamadour, muito mais do que no campo, e as coisas enferrujam, os canos, os pés dos pombos, os arames com que Horácio fabrica esculturas (CORTÁZAR, 1968, p. 202).

Boa parte do enredo em Paris se passa no apartamento do clube, residência do músico e da ceramista, Ronald e Babs, ambos norte-americanos, e se parece muito com a descrição feita por Maga, como citado acima. As cenas dos diálogos no clube se estendem do capítulo 9 ao 18, durante uma única noite. O que se segue a esses capítulos é o desfecho da narrativa. Oliveira e Maga decidem morar juntos. Maga traz o filho doente para morar com os dois. A partir da doença de Rocamadour, que era como Maga chamava seu filho, as brigas entre o casal se tornam recorrentes. Em seguida, com a morte da criança, desfaz-se a relação construída entre Oliveira, Maga e o clube. Este evento trágico termina com a volta de Oliveira para Buenos Aires.

Em meio a isso, dois acontecimentos também revelam o cenário parisiense. O encontro de Oliveira com dois artistas, o primeiro com o escritor Morelli e o segundo com a pianista; ambos os encontros acontecem em meio às caminhadas por Paris. O acaso mobiliza, em *O Jogo da Amarelinha*, as cenas mais divertidas pela cidade: um escritor no fim da carreira que é atropelado no exato momento em que Oliveira passa pela rua (logo ele descobre que se trata de Morelli); e uma pianista decadente. Estes personagens também são estrangeiros, o que remete novamente ao lugar de Paris em relação à arte.

Em Buenos Aires se inicia a segunda parte do livro, a epígrafe diz: “*Il faut voyager loin em animant sa Maison* (Apollinaire, Les mamelles de Tirésias)”. (CORTÁZAR, 1968, p.231). A repatriação de Horácio Oliveira o distancia de Maga.

Antes de desembarcar na mãe pátria, Oliveira decidira que todo o passado não era passado e que somente uma falácia mental como tantas outras poderia permitir o fácil expediente de imaginar um futuro garantido pelos jogos já jogados (CORTÁZAR, 1968, p. 240).

A mudança de cenário, a partir do retorno de Oliveira para Buenos Aires, apresenta a cidade apenas pela paisagem restrita, a de um bairro no subúrbio argentino, no qual ele retoma a vida que deixou. Esta se resume a um amigo, Treveler, que o espera no porto com a esposa, e uma namorada antiga, Gekrepten, que aparece como alguém bem distante no capítulo 1. Neste momento, é a estas pessoas que Oliveira se apega, mas ao poucos vai surgindo entre eles uma íntima convivência que reacende em Oliveira a vontade de se reconhecer em sua cidade natal.

Mais uma vez o sintoma do viajante propositadamente distante de sua origem se reflete numa crise existencial que interfere no cotidiano do personagem. Há uma oscilação sentimental entre a fronteira Europa/ América.

Em Buenos Aires, capital do medo, voltava a sentir-se rodeado por esse discreto conformismo de arestas que se costuma chamar bom senso e, além disso, por essa afirmação de suficiência que engolfava as vozes dos jovens e dos velhos, a sua aceitação do imediato como verdadeiro, do transitório como o, como o, como o [...] (CORTÁZAR, 1968, p. 398).

O clima, as ruas, o trabalho, o novo contato com a literatura local e com a música vão fazendo Oliveira retomar algum contato com a cidade. No entanto, a ideia de procura e as frustrações de Oliveira ainda permanecem com a melancolia do retorno não calculado. O itinerário de Oliveira entre Buenos Aires e Paris caracteriza-se por uma procura constante por algo desconhecido, que traduzimos como o sentido da existência, a qual ele não encontra em nenhuma das duas cidades. Oliveira sofre da solidão moderna, a qual se reflete pelo movimento, velocidade e dispersão do ambiente urbano.

A dispersão do clube, depois da tragédia da morte da criança, abala Oliveira, mas é sempre a fuga o caminho encontrado por ele para não se prender aos laços afetivos. As duas partes do livro, “do lado de lá” e “do lado de cá”, projetam esta agonia da personagem, que não se encontra em nenhum dos dois locais: “Em Paris tudo era Buenos Aires” (CORTÁZAR, 1968, p.28).

Em *O Jogo da Amarelinha*, o interesse é centralizar os conflitos internos de um homem distante da ideia de pátria e já mergulhado nos modos da vida cosmopolita. Suas aspirações não se encontram nas raízes culturais, mas isso também não é uma

solução para ele, que nem em Paris se sente à vontade. Buenos Aires aparece como uma cidade provinciana, em que o conformismo e o patriotismo suprem os valores locais. A prova é que todos os personagens que aparecem no romance são artistas ou pessoas que se aproximam criticamente da arte, todos são estrangeiros. Este contraste é o cerne do romance e define a trajetória do personagem. Nesse sentido, Cortázar finaliza o enredo principal do romance, deixando evidente e sem solução o conflito que conduz o personagem do início ao fim.

Os “capítulos prescindíveis” iniciados a partir do capítulo 73 organizam outro fluxo de leitura do romance. A partir desta etapa, a nova série de capítulos intercala-se às duas primeiras partes. Ou seja, relemos a narrativa acrescentando nesta nova leitura, uma série de capítulos formados por citações diversas e pelas morellianas: uma série de escritos sobre a produção do romance, a partir do escritor Morelli. Este personagem aparece nas discussões do clube sobre seus textos teóricos, notas e cartas e, também, na trama, quando Oliveira presencia o seu atropelamento. Vejamos uma das morellianas:

Baseando-se numa série de notas soltas, muitas vezes contraditórias, o clube deduziu que Morelli via na narrativa contemporânea um avanço para a mal chamada abstração. "A música perde melodia, a pintura perde anedota, o romance perde descrição." Wong, mestre em *collages* dialéticos, resumia assim esta passagem: "O romance que nos interessa não é o que vai colocando as personagens na situação, mas o que instala a situação nas personagens. Como que, estas deixam de ser personagens para se tornarem pessoas. Dá-se uma extrapolação através da qual elas saltam para nós, ou nós para elas. O K. de Kafka se chama como o seu leitor, ou vice-versa" (CORTÁZAR, 1968, p. 489).

Este e outros capítulos das morellianas vão compondo uma visão teórica do romance modernista. Como se Cortázar, além de fazer o romance, quisesse propor para o leitor que ele participasse dos meandros da construção de um conceito para o romance que ele apresenta. O caráter autorreflexivo deste romance é uma tentativa de dialogar diretamente com o leitor do texto ficcional. O que ele chama de “avanço para a mal chamada abstração” que conduz o romance a perder descrição, como exposto na citação do trecho acima, é, sobretudo, a proposta de *O Jogo da Amarelinha*. O romance que Cortázar deseja propor, e ao mesmo tempo inaugura, vai perdendo as características do

romance realista e naturalista, cuja característica é a descrição. Em outra Morelliana temos a seguinte colocação:

Sim, sofre-se por vezes, mas é a única saída decente. Basta de romances hedonistas, pré-mastigados, com *psicologias*. É preciso estender-se ao máximo, ser *voyant*, como desejava Rimbaud. O romancista hedonista não passa de um *voyeur*. Por outro lado, já chega de técnicas puramente descritivas, de romances 'do comportamento', meros roteiros de filmes sem o resgate das imagens (CORTÁZAR, 1968, p. 490).

Além das morellianas, a citação de poesias, músicas e notícias de jornal vão compondo o conceito de romance que Cortázar parece querer definir. Todos estes textos externos se conectam à narrativa, como se fosse o acúmulo das memórias do narrador. O amontoamento de informação e a dispersão formam o quebra-cabeça do indivíduo moderno e todos estes detalhes compõem um quadro do romance urbano, o que remete, especialmente, aos interesses teóricos de Cortázar, que tem suas experiências com a escrita a partir da influência da corrente filosófica existencialista, como muitos autores da década de 1960.

Em um ensaio sobre existencialismo, que faz parte dos textos publicados sob o título de *Obra Crítica* organizado por Saúl Yurkievich, Cortázar ilumina o leitor de sua obra para os caminhos filosóficos de seus trabalhos, o que nos leva a entender a solidão de Oliveira em meio a duas cidades:

O intuir existencialista da solidão é produto — mais ou menos aceito, mais ou menos entendido — dessa imersão no próprio homem: rejeição de sustentáculos tradicionais, teologias auxiliares e esperanças teleológicas. A solidão, vivência desses "sós que não são os únicos a estar sós" (CORTÁZAR, 1947, p.88).

As palavras “rejeição”, “soluções teleológicas” e “solidões” que aparecem no ensaio de Cortázar estão presentes, de diversas formas, na narrativa de *O Jogo da Amarelinha*. A atitude com relação aos personagens e seus conflitos e a própria estrutura estética do romance configuram-se no que ele chama rejeição da tradição.

A passagem do tempo na narrativa segue a memória do narrador que, tanto nas memórias pessoais dos acontecimentos da sua vida, quanto nos capítulos prescindíveis, formam um único romance que se alimenta de enredo e autorreflexão

teórica. A metáfora do “jogo da amarelinha” se espalha tanto na conformação estética, como no modo de ler e nos desvios da linguagem. Uma definição aparece no último capítulo antes da partida para Buenos Aires em que personagem Horácio Oliveira faz uma analogia entre o jogo da amarelinha e a vida:

O jogo da amarelinha se joga com uma pequena pedra que é preciso empurrar com a ponta do sapato. Ingredientes: uma calçada, uma pedrinha, um sapato e um belo desenho feito com giz, preferivelmente colorido. No alto, fica o Céu, embaixo, a Terra, é muito difícil chegar com a pedrinha ao Céu, quase sempre se calcula mal e a pedra sai do desenho. Pouco a pouco, porém, vai-se adquirindo a habilidade necessária para salvar as diferentes casinhas (amarelinha de caracol, de retângulo, de fantasia, esta pouco usada), e um dia se aprende a sair da Terra e levar a pedrinha até o Céu, até entrar no Céu (*Et tous nos amours*, soluçou Emmanuèle de bruços); o pior é que, justamente nesse momento, quando ainda quase ninguém aprendeu a levar a pedra até o Céu, a infância acaba de repente e a gente cai nos romances, na angústia do divino foguete, na especulação de outro Céu, ao qual também é necessário aprender a chegar (CORTÁZAR, 1968, p. 227).

“A infância acaba de repente e a gente cai nos romances...” Ao longo de toda a narrativa a remissão do autor ao romance é persistente. A busca por uma narrativa que ultrapasse o limite do enredo, que não se prenda na linguagem convencional, fundamenta a autorreflexão como o rumo do romance. Em um dos capítulos ele propõe: “Uma narrativa que não seja pretexto para a transmissão de uma 'mensagem” (CORTÁZAR, 1968, p.406). O romance não deseja transmitir mensagens, lições, ou engajamento político, mas permitir sensações e abstrações.

Posturas pessoais sobre escrita, narrador, leitor e a remissão a outros escritores formam, no desenvolvimento dos capítulos prescindíveis, as aspirações para um modelo de romance e de literatura. A palavra deve ultrapassar o sentido formal, a partir da sonoridade e de outros elementos linguísticos que Cortázar desenvolve. Isso é possível observar na citação abaixo:

Ingrata surpresa foi ler no *Ortográfico* a notícia de aver falecido em San Luis Potosí, no dia 1.º de março último, o tenente-koronel (promovido a koronel para ser aposentado) Adolfo Abila Sanhes. Foi uma surpresa por ke não tivéramos notícia de ke se axasse de kama. Além do mais, já avia tempo ke o tínhamos katalogado entre os nossos amigos suicidas, e, numa okasião, *Kenovigo* referiu-se a sertos sintomas observados nele. Todavía, susede ke Abila Sanhes não

eskolieu o revólver, como o escritor antiklerikal Giyermo Delora, nem a korda, como o esperantista francês Eugène Lanti. (CORTÁZAR, 1968, p. 384)

Para além da caracterização dos personagens, os efeitos de linguagem produzem efeitos semelhantes aos característicos do romance joyceano. Diante disso, podemos entender o motivo de *O Jogo da Amarelinha* ser considerado, pela crítica, o romance joyceano da América Latina. Este manuseio da escrita permeia toda a narrativa do *Ulysses*. Além disso, o ambiente urbano e cosmopolita de Paris, cenário de um personagem comum, vivendo de forma simples, como estudante em Paris, conduzem a atmosfera urbana tão bem retratada nos livros de James Joyce.

A quantidade de detalhes do romance confunde o leitor, mas projetam a narrativa por caminhos próprios. Não se trata aqui de retrato histórico e geográfico, ao contrário, Cortázar expõe o reflexo das implicações e problemas do próprio sujeito diante das divisões cartográficas e culturais, como nos contrastes entre Bloom, personagem de *Ulysses*, e o resto da cidade de Dublin. Além disso, também como no *Ulysses*, Cortázar desconstrói o sentido do romance, neste caso, pensando nos limites entre o realismo e a abstração.

2.3 A CASA VERDE: ENTRE SANTA MARIA DE NIEVA E PIURA

Em *A Casa Verde*, a principal característica é o modo como o Peru é descrito por Mario Vargas Llosa. O narrador cria uma visão do Peru a partir do contraste entre duas cidades deste país. Esta representação feita por Vargas Llosa revela um trabalho memorialístico de resgate histórico e geográfico do território, especificamente, no litoral e na floresta. Trata-se de quatro sequências narrativas que se intercalam entre presente e passado, narrados simultaneamente. Tudo culmina no bordel chamado de Casa Verde. Fazemos um breve resumo da obra.

O romance se passa em duas Santa Maria de Nieva e Piura, em torno da missão católica em um convento de Santa Maria de Nieva, na floresta, e outra na cidade de Piura. A história da missão aos poucos vai se intercalando com a história dos personagens de Piura e da Casa Verde. A realidade da selva é descrita sob a ótica indianista (contrabando de borracha, escravidão de índios e presença estrangeira a partir da missão cristã) que revela a retomada crítica de Vargas Llosa aos grandes temas dos

romances indianistas do Andes. Nesse itinerário, é o casamento entre a selvagem do convento de Santa Maria de Nieva com o sargento de Piura, que liga as duas cidades.

A índia é a personagem que faz esta ponte entre cidades peruanas e suas peculiaridades. Bonifacia é criada no convento e continua no local quando fica adulta. A trama se inicia com a fuga planejada das crianças índias. É a partir desta cena que o romance começa o seu desenvolvimento. Bonifacia, que confessa a ajuda no plano de fuga, é expulsa do local e é acolhida pela família de Adrian Nieves, um personagem importante na narrativa, e ele logo a apresenta ao sargento Lituma. O sargento se casa com Bonifacia e a leva para Piura. Lá ela conhece quem realmente é o homem com quem se casou. Ele e alguns amigos são conhecidos na cidade como perturbadores da ordem. No meio de um conflito em que seu marido é preso ela é obrigada a se prostituir na Casa Verde, onde é recebida pelo dono, o músico do local, Dom Anselmo, e a partir daqui a trama vai se revelando, ligando as duas cidades.

O enredo descrito centraliza a narrativa, mas é intercalado com quatro sequências, cujo objetivo é guiar a história a partir de quatro pontos de vista: a visão da índia Bonifacia; a perspectiva de um japonês contrabandista, o Fushia; a história do sargento Lituma; e da Casa Verde, a partir do músico Dom Anselmo e na oscilação de tempo que se inicia na Segunda Guerra Mundial e que se prolonga por mais vinte anos.

Em *A Casa Verde*, assim como em *O Jogo da Amarelinha*, é o contraste entre as duas cidades que reitera o caráter específico dos conflitos da narrativa. Llosa apresenta a cidade de Piura a partir dos processos de modernização e mudanças culturais: as suas contradições de classe e a mistura da tradição com o novo.

O cenário principal de Piura é a Casa Verde, o cabaré instalado na cidade, e a partir do qual as duas cidades vão se conectar por meio de Bonifacia. Outros locais de Piura, como a Mangachería e as chicherias, presentes nos bairros periféricos, fazem parte do foco da descrição que Vargas Llosa faz da cidade. Ele a descreve a partir de elementos da tradição e da organização política, social e cultural. Ao longo do romance, vozes no presente e no passado guiam o narrador, e só no final é que, a trama, quase uma teia, se revela por completo. O leitor descobre que são duas Casas Verdes fundadas em dois momentos diferentes da história da cidade de Piura. A primeira é destruída por um incêndio causado pelo padre da cidade há vários anos, no começo da guerra; e a

segunda Casa Verde, que é construída anos depois, pela filha de Dom Anselmo. Ou seja, são dois momentos históricos da cidade: uma Piura tradicional acompanha a construção da primeira casa que rompe a rotina diurna e pacata da cidade; e a segunda Casa Verde, que acompanha as mudanças da cidade.

A especificidade da obra de Vargas Llosa é a complexidade destes efeitos narrativos. Ele intercala presente e passado e destaca diversos fluxos de narrativa a partir do foco nas histórias individuais dos personagens. O que, nesse sentido, para além dos temas regionais, ressalta a complexidade da técnica narrativa. Vargas Llosa apresenta o Peru a partir da realidade simultânea das duas cidades, uma predominantemente rural e a outra já nos padrões de cidade, a partir da relação entre natureza e cultura, que percorre a construção do enredo.

Elementos da narrativa, quais sejam, a produção do mistério que só se agrupa na mente do leitor, os segredos e suspenses revelados no fim da trama e a construção dos personagens que revela traços das posições sociais representadas na narrativa, refletem também a vertente realista da obra de Vargas Llosa. Isso fica evidente a partir do caráter atribuído aos militares, bem como, à igreja e aos indígenas. Diferente de Cortázar, o romance de Llosa se engaja nas questões sociais do Peru. O próprio Vargas Llosa destaca isso no texto que é prólogo da edição do romance que estamos trabalhando, intitulado “A história secreta de um romance”.

No primeiro capítulo, que tem início em Santa Maria de Nieva, Llosa descreve o clima da floresta e a dificuldade da missão nestas circunstâncias. O romance começa assim:

O sargento lança um olhar à Madre Patrocinio e a varejeira continua lá. A lancha cabeceia sobre as águas turvas, entre duas muralhas de árvores que exalam um bafo abrasador, pegajoso. Encolhidos sob a tolda, nus da cintura para cima, os guardas dormem abrigados pelo esverdeado, amarelado sol do meio-dia: a cabeça de Chiquito jaz sobre o ventre do pesado, o Rubio sua em Bicas, o Oscuro ressona com a boca aberta. Uma nuvenzinha de mosquitos escolta a lancha, entre os corpos evoluem borboletas, vespas, moscas gordas. O motor ronca igual, entope, ronca e o prático Nieves segura o timão com a esquerda, com a direita fuma, e seu rosto, muito lustroso, permanece inalterável sob o chapéu de palha. Essa gente da selva não era normal, por que não suava como os demais cristãos? (LLOSA, p. 7).

A descrição da lancha que conduz as freiras escoltadas por militares e pelo condutor do barco, nas primeiras frases do romance, já antecipa, para o leitor, a paisagem que ele vai conhecer. As metáforas que Vargas Llosa usa para descrever a cena são mecanismos recorrentes ao longo da narrativa: “árvores que exalam um bafo abrasador”, “esverdeado, amarelado sol do meio-dia”, “nuvenzinha de moscas”. Llosa recria o ambiente da floresta a partir da descrição de detalhes característicos. A representação do personagem do práctico Nieves, personagem que conduz o barco que leva os missionários, uma espécie de guia na floresta, é bem definida ao longo da narrativa. Na figura deste personagem se revela o contraste entre nativos, exploradores, índios e missionários. Numa interpretação geral, apreendemos do romance a tentativa de representar os elementos mais específicos do clima e da paisagem da floresta.

A descrição geográfica é mobilizada ao longo da narrativa para compor as diferenças e contrastes entre Santa Maria de Nieva e Piura. A floresta é descrita como um lugar quase mágico, especialmente pela sua localização, banhada por dois rios:

Santa Maria de Nieva levanta-se na desembocadura do Nieva, no alto Marañón, dois rios que abraçam a cidade e são seus limites. Frente a ela, emergem do Marañón duas ilhas que servem aos vizinhos para medir as enchentes e as vazantes. Da povoação, quando não há névoa, percebem-se atrás, colinas cobertas de vegetação e, adiante, águas abaixo do largo rio, os vultos da cordilheira que o Marañón cinde no Pongo de Manseriche: dez quilômetros violentos de redemoinhos, pedras e torrentes, que começam numa guarnição militar, e acabam noutra, a de Borja. (LLOSA, p.19)

A descrição do rio é parte fundamental na narrativa que se inicia em Santa Maria de Nieva, é ele que mobiliza o itinerário do espaço ficcional. As histórias de outro personagem, o contrabandista Fushia, demonstra a importância do rio para as personagens da trama. O rio mobiliza as relações capitais. A partir deste foco narrativo, Llosa movimenta os encontros entre as personagens e suas histórias: o transporte da borracha, as rotas de fuga, o transporte de pessoas e negócios, legais e ilegais. O fluxo do rio organiza a vida social em Santa Maria de Nieva e Piura, que são dois lugares muito afastados de Lima, a capital peruana.

A presença militar é fator fundamental na obra, pois fundamenta a ideia da fronteira, dos limites e da organização política na floresta. Ela é representada pela voz do sargento Lituma. As relações entre índios, população, militares, igreja e

contrabandistas compõe um quadro do Peru que posiciona criticamente a relação entre a ideia de civilização e barbárie, como observamos também em outros romances do realismo hispano-americano. De um lado a igreja, os políticos e militares, e de outro, os índios e a população que povoa a beira do rio. Os primeiros aparecem no romance como fundadores de uma ideia de progresso. A representação militar e religiosa no romance é definida por uma relação de hipocrisia e conservadorismo, pois a igreja incentiva o contrabando e a escravidão das índias que são capturadas pela missão.

Piura aparece sob um cenário mais urbano, que ainda conserva as características de cidade do interior, sobretudo nos bairros periféricos. Vejamos parte da descrição que Llosa faz da cidade:

Ao cruzar a região das dunas, o vento que desce da cordilheira se abrasa e endurece: armado de areia segue o curso do rio e quando chega à cidade aparece entre o céu e a terra como uma deslumbrante couraça. Ali esvazia suas entranhas: todos os dias do ano, à hora do crepúsculo, uma chuva seca e fina como serragem de madeira, que só para à alvorada, cai sobre as praças, os telhados, as torres, os campanários, as sacadas e as árvores, e assoalha de branco as ruas de Piura. [...] O povo se recolhe ao lar à caída da tarde para se livrar do vento sufocante e da acometida da areia que fere a pele e incomoda, mas nas rancharias de Castilla, nas choças de barro e cana-brava na Mangachería, nas *picanterías* e *chicherías* da Gallinacera, nas residências dos graúdos do Malecón e na Plaza de Armas, diverte-se como a gente de qualquer outro lugar, bebendo, ouvindo música, conversando (LLOSA, p. 27).

A cidade é caracterizada na primeira parte do texto como um lugar tranquilo e diurno, um lugar sobre o qual pessoas que visitam ou vão a negócios, reclamam da falta de vida noturna. Este cenário é rompido com a chegada do forasteiro Dom Anselmo que construiu a Casa Verde:

Tanto desejavam mulher e diversão noturna esses ingratos, que por fim o céu (“O Diabo, o maldito chifrudo”, diz o Padre Garcias) acabou por lhes fazer a vontade. E assim foi que nasceu, buliçosa e frívola, noturna, a Casa Verde (LLOSA, p. 30).

A religião, predominantemente Católica, e o Estado, controlam as duas cidades, dois lugares bem diferentes um do outro, Piura e Santa Maria de Nieva, que são reconstruídos, no romance, a partir das ligações entre os personagens. Os efeitos das diversas forças de poder como revela o narrador, avançam para a organização social no

espaço. Esta organização não privilegia a população local que está, por mais que isolada, inserida na lógica social capitalista.

As quatro partes que organizam o romance em torno das duas cidades, trazem histórias destes personagens do interior, entre rios e florestas, afastados do centro, que é Lima. As histórias, os mitos e lendas que permeiam o Peru amazônico e litorâneo no romance revelam a necessidade de conexão que este autor quer estabelecer entre uma cidade e outra, pelas suas diferenças e semelhanças: duas cidades de costumes distintos dentro do mesmo país. O principal meio de conexão com a capital e com o resto do mundo é a partir do rio, que mobiliza a passagem de estrangeiros, meios de exploração e conexões culturais.

Llosa constrói, no espaço ficcional de *A Casa Verde*, as especificidades de locais afastados no interior do Peru para o leitor de Lima na capital, como se mostrasse o Peru aos próprios peruanos, num discurso que se fundamenta na cultura e na representação da identidade local. O que chama a atenção nas técnicas narrativas de Vargas Llosa é o discurso indireto livre, que consiste em intercalar a voz do narrador à do personagem, bem como, inserir diálogos, sem a marca ou sinal gráfico que demarque a transição das vozes narrativas. Ele proporciona à narrativa um fluxo específico que se revela como uma renovação na narrativa da década de 1960, que permite a Vargas Llosa ir além das técnicas dos romances da terra:

Da outra vez foram uns estrangeiros, uns ingleses, com a história da botânica; meteram-se na selva e levaram semente da árvore do caucho, e um dia o mundo se encheu de caucho saídos das colônias inglesas, mais barato que o peruano e o brasileiro; essa tinha sido a ruína da Amazônia meu capitão, capitão; é verdade capitão; e ele: é verdade Sr. Reátegui, que vinham óperas a Iquitos e que os caucheiros acendiam seus charutos com dinheiro? (LLOSA, p.142).

O recurso do discurso indireto livre está em toda a narrativa de *A Casa Verde*. Ele dá uma velocidade diferente à obra, criando um fluxo em que o leitor é obrigado a ser cauteloso para distanciar narrador de personagem. Além disso, as quatro sequências da narrativa que se intercalam, apreendendo o passado e o presente das personagens, fazem com que as histórias sejam contadas, tanto pelo narrador como pelas personagens, dando o aspecto mais crível à narrativa.

Martin (1989) posiciona os autores das décadas de 1930, 1940 e 1950 a partir da obra do norte-americano William Faulkner de quem teria vindo o aprimoramento do discurso indireto-livre. O Próprio Vargas Llosa destaca esta influência. Os enredos de Faulkner se situam no interior dos Estados Unidos, como o faz Vargas Llosa em *A Casa Verde*, ao trazer para o romance os conflitos na floresta amazônica peruana.

2.4 ENTRE CORTÁZAR E MARIO VARGAS LLOSA

Através dos romances pudemos observar que as técnicas de Julio Cortázar e Mario Vargas Llosa surgem de mudanças estéticas muito representativas na década de 1960. Por mais singulares que sejam as obras, elas resultam de procedimentos diferentes e representaram o centro dos debates literários ao longo das primeiras décadas do século XX. Foi possível apreender os caminhos destas técnicas, através do modo como elas estão presentes nestes romances.

Nos dois enredos, o cenário permitiu perceber o quanto o romance urbano, no caso de Cortázar, está veiculado ao fluxo de consciência, e aos efeitos linguísticos que caracterizam as obras de Joyce. E, por outra medida, o quanto a narrativa de Vargas Llosa preserva os elementos das narrativas da terra.

A literatura do *boom* cria um mosaico de imagens da América Latina, sobretudo, a partir da retomada de questões culturais e políticas, colocadas sempre em contraste nos romances desta fase: identidade, origem, socialismo, capitalismo, cultura, autonomia. Em *O Jogo da Amarelinha*, estes problemas estão presentes em uma tentativa de negação deste movimento. Cortázar apresenta a condição latino-americana, a partir de Maga e Oliveira, no diálogo conflituoso entre modernidade e tradição, situando, ironicamente, seus personagens fora da América Latina.

O percurso tragicômico de Oliveira define este anti-herói, confundido entre tantos outros na cidade. A divisão América e Europa apresenta a cidade europeia sob este rótulo de lugar possível para o artista e para a arte. Como explica Casanova (1999), Paris é o centro difusor das artes, um centro econômico fundamental até a década de 1960. Nesse sentido, o enredo de Cortázar não é aleatório.

O universal incessantemente proclamado que faz de Paris o ponto universal do pensamento universal, em uma espécie de circulação e de contaminação dos efeitos e das causas, produz dois tipos de consequências: algumas imaginárias, que contribuem para a construção e consolidação da mitologia parisiense, outras reais – o afluxo de artistas estrangeiros, refugiados políticos ou artistas isolados que vinham tomar suas “aulas” em Paris -, sem que se possa dizer o que o que é consequência do quê. (CASANOVA, 2002, p. 48).

O fato de *O Jogo da Amarelinha* ser ambientado em Paris indica o destaque que a cidade passa a ter, já que muitos escritores latino-americanos vão para a cidade ao longo dos anos 60. A escolha deste itinerário para o personagem reitera a posição da cidade para o mercado das artes. Os parâmetros de uma obra universalista, palavra que expressa os valores e buscas da época, estão construídos em torno da cidade. Em Cortázar, no trajeto entre Paris e Buenos Aires, há uma oscilação entre a resistência à representação da identidade e uma busca pelo distanciamento do regional.

Em Vargas Llosa, a narrativa esta voltada para o resgate de uma memória peruana, representada pela floresta amazônica e pelo litoral. O conflito entre rural e urbano da obra de Vargas Llosa conjectura as diferenças culturais do Peru, mobilizando, em ambos os locais, não só a distância geográfica, mas, também, a proximidade cultural, das duas realidades. Este contraste e a sobreposição das quatro histórias que vão se alternando possibilitam ao leitor visualizar e se prender a estas diferenças, para construir uma visão destas duas partes do Peru.

Gerald Martin (1989) explica que o Peru apresentado na obra de Llosa emerge dele mesmo e que as técnicas do Faulkner, por esta característica, cabem perfeitamente neste universo misterioso que o autor apresenta em *A Casa Verde*. O uso das técnicas amplia os efeitos narrativos para compor uma visão da floresta amazônica, testemunhada pelo próprio escritor em suas viagens pelo interior do país. Como se a visão privilegiada e a experiência literária de Vargas Llosa supusesse uma sincronia com as técnicas de William Faulkner.

O que nos interessa demonstrar sobre o contado dos escritores latino-americanos com as técnicas de Faulkner e James Joyce é o modo como as técnicas “migram” e se “adaptam” ao material literário específico desses escritores. Gerald Martin expõe uma série de dicotomias que permeiam o “labirinto” da história política e cultural latino-americana: a relação entre América e Europa, a questão da identidade, a

relação entre civilização e barbárie, entre socialismo e capitalismo, natureza e cultura, se refletem nos dois romances, como argumenta Martin (1989).

O modo específico como o romance da década de 1960 resgata estas questões, tem a ver com uma visão crítica da modernidade que o *Ulysses* conseguiu transmitir. Como expõe Casanova (2001), a obra de James Joyce representa muitas mudanças na consciência do escritor da “periferia”, como ela mesma conceitua. Ele lega ao campo literário uma forma nova de explorar o “modernismo” e suas contradições a partir de uma posição periférica da Europa, a Irlanda. Os revolucionários como Joyce e Faulkner dão aos desprovidos literários novos meios específicos para reduzir a distancia que os separa dos centros. São grandes aceleradores temporais, pois suas inovações formais e estilísticas permitem transformar os sinais do despojamento cultural, literário (e muitas vezes econômico) – em “recursos” literários e alcançar a maior modernidade. Transformando radicalmente a definição e os limites designados à literatura (o prosaico, sexual, o escatológico, o jogo de palavras, a banalidade do cenário urbano... no caso de Joyce; o despojamento, a ruralidade, a pobreza... no caso de Faulkner), permitem que protagonistas excêntricos, e até então excluídos de qualquer acesso à modernidade literária, entrem no jogo apenas com seus instrumentos (CASANOVA, 2002, p.394).

No caso dos escritores joyceanos na América Latina, trata-se do modo próprio de trazer para o texto a realidade do processo de modernização e seu impacto nos grandes centros urbanos. Trata-se de como Joyce interpretou esteticamente os ruídos urbanos e o cotidiano ordinário, a partir do “fluxo da consciência”, além da sua revisão crítica do sistema literário que influenciou muitas das mudanças produzidas por alguns autores. Os que perceberam um campo aberto a partir do modelo joyceano, produziram a partir destas experiências.

Estas duas visões, relacionadas através do conflito entre dois locais, em ambos os romances, coincidentemente, reiteram a possibilidade de pensar em tradições que se bifurcam. A maior autorreflexividade de *O Jogo da Amarelinha* não é fruto do acaso, mas percorre um caminho de escolhas estéticas, produzidas no interior do sistema literário argentino, já com Borges, na década de 1920. O lugar deste romance como o primeiro do *boom* e a sua ligação com as técnicas de Joyce, indicam o diferenciado sucesso que ele obteve fora da América Latina. Ao lado de técnicas já conhecidas do público europeu, surgia a novidade dos cenários latino-americanos. Para Martin, Joyce mostrou o caminho deste grande labirinto que é a modernidade e ordenou a

sistematização literária do modernismo. (MARTIN, 1989, p.128). A autorreflexividade de Cortázar é resultado do diálogo entre crítica e prática literária, comum nos autores da década de 1960, que surge da necessidade de situar o lugar do romance latino-americano fora da América Latina.

Nesse sentido, vemos mais diferenças entre Cortázar e os outros romancistas do *boom*, neste caso, Vargas Llosa, que recupera e se utiliza dos temas das narrativas da terra. A ideia, nesse sentido, não é posicionar Cortázar numa relação de superioridade em relação aos romances do *boom*, e, muito menos, de inferiorizar a qualidade estética dos romances. Trata-se de perceber a especificidade de duas linhas do romance vigorando de forma plena neste momento. Eles identificam tendências diferentes do romance.

No caso de Vargas Llosa, as próprias experiências individuais transformadas em material literário, especificam-se a partir da inovação técnica. Em Cortázar, o romance surge a partir da perspectiva da decomposição dos lugares comuns do gênero, e pela perda da linearidade, característica do enredo modernista. O impacto da inovação promovida por James Joyce e William Faulkner no romance, como propõe os teóricos com os quais dialogamos, tem relevância para o trabalho de pesquisa, pois a intenção é pensar as marcas da tradição e da inovação como mescla da diversidade literária hispano-americana nesta fase, já que o objetivo é delinear estas duas tradições em dois momentos fundamentais para o romance hispano-americano, as décadas de 1920 e 1930 e a década de 1960.

2.5 ANÁLISE EVOLUTIVA

Llosa e Cortázar se inserem no mercado literário ao aprimorar técnicas que, do ponto de vista da produção literária latino-americana, renovaram a produção do romance. Ao levar em consideração o cenário urbano e rural das duas narrativas como indícios da apropriação de técnicas distintas, demonstramos que estas diferenças são relevantes, pois fazem parte do cenário literário da época. O que gostaríamos de explicar através da “evolução literária” é o modo como os conceitos de “seleção” e “migração” podem descrever a dinâmica da recepção das obras literárias durante essa fase.

Em biologia, a “seleção natural” é um processo que, por diversos fatores, propicia a conservação de traços genéticos úteis à sobrevivência e à reprodução. A seleção mantém, nos indivíduos, os traços mais vantajosos a serem passados a outras gerações. As adaptações a que as espécies passam reiteram a permanência dos genes por longo tempo. No caso da “seleção” das formas literárias, Franco Moretti a define como o processo histórico de recepção da obra pelo público e pela crítica. As variações são aleatórias e a ação da seleção é pontual e motivada por fatores externos ao texto. A seleção é motivada por forças culturais específicas. A oscilação entre o passado nostálgico do “romance da terra” e o impulso para experimentação modernista podem ser considerados como fatores culturais fortemente relacionados à seleção específica destas duas formas (romance da terra e romance modernista) e do modo como elas chegam até a década de 1960.

Destaca-se aqui, a seleção de *O Jogo da Amarelinha* durante o *boom*. Um argumento possível para o sucesso da obra de Cortázar em relação aos outros romancistas do *boom*, já que o romance teve sucesso imediato na Europa, é o de que o público europeu já assimilava a linguagem modernista do romance, sobretudo, através da estética do *Ulysses*.

O romance de Cortázar “preserva” da estética modernista a proposição do novo como elemento da narrativa e efetiva aquela ruptura com a tradição dos “romances da terra”. O cosmopolitismo joyceano de Borges, a exacerbação dos elementos linguísticos e a própria autorreflexividade preservam suas características na obra de Cortázar. “É como se a seleção natural fosse capaz de recrutar genes já existentes para executar novas funções.” (MAYR, 2009, p.143).

Os elementos da autorreflexividade, que fizeram diferença nos programas da vanguarda argentina, ressurgem na obra de Cortázar. Esta dinâmica de técnicas que ressurgem sob uma nova roupagem nas narrativas é outro argumento fundamental das pesquisas de Franco Moretti sobre evolução e teoria do romance. Ou seja, “genes já existentes”, como é o caso da épica, “podem executar novas funções”, é o que ele faz com as quatro obras selecionadas neste seu trabalho.

Dois outros conceitos são importantes para pensar as novas funções de velhas técnicas: “bricolagem” e “refuncionalização”, fundamentais para o argumento de

Moretti. A bricolagem, para Moretti, é o que move a evolução literária. Pode ser definida como meio pelo qual as funções textuais são entendidas como um todo. A reutilização de técnicas que emergem de um tempo para outro e de uma narrativa para outra, ganhando uma nova função. A “refuncionalização” é o termo proposto pelos formalistas russos, como expõe Moretti, e evidencia o modo como novas funções são atribuídas aos procedimentos que já existem (MORRETTI, 1996, 20-21).

O modo como determinados textos são selecionados socialmente e como a narrativa pode ser relacionada a um fluxo evolutivo, tem valor fundamental para a história literária. Trata-se tanto de uma visão microscópica (quando são analisados apenas os elementos internos da narrativa, como o faz a análise estrutural), como de uma visão macroscópica (quando elementos externos à narrativa são analisados como parte do entendimento da função social da narrativa).

Por esta perspectiva, a opinião de que as técnicas surgem como o afloramento de estratos geológicos, é a metáfora mais interessante para definir a *evolução literária*. Ao relacionar literatura e evolução para descrever o movimento da historiografia e do romance, a visão disponibilizada é a de uma história literária plural e não gradual.

Por exemplo, Llosa se propõe a preservar os temas dos romances realistas e indianistas, a partir de novas técnicas, influenciadas pela obra Faulkner. Já Cortázar, almejava retirar da obra a necessidade do retrato realista. Mas, ambos seguiram a ideia de que era preciso a autonomia da literatura em relação ao posicionamento político do artista. O debate entre a autonomia estética e a representação da identidade latino-americana é um fator fundamental do processo seletivo. Assim, acredita-se que a seleção europeia de *O Jogo da Amarelinha* tem relação com os procedimentos modernistas, que já era destaque na inovação do romance europeu. O romance de Cortázar passa a ser uma referência do romance latino-americano. Com a sua importância, cresce um mercado de produção crítica que passa a traduzir os escritores argentinos, como Jorge Luís Borges, por exemplo. Quando Gerald Martin (1989) posiciona este romance de Cortázar como o primeiro romance do *boom*, ele reitera o seu caráter experimental, que o distancia da tradição realista e naturalista do romance. A seleção e a permanência destas duas formas estão atreladas às transformações políticas na América Latina.

Estão, em ambos os romances, a nostalgia entre passado e presente, a necessidade do retrato da cultura de não perder o contato com a memória e do embate entre local e universal que atravessam mais da metade do século XX. A representação da identidade e a sua problematização se inserem nos processos de seleção do romance latino-americano. Mas, o apelo maior de *O Jogo da Amarelinha* reflete a questão da forte influência da estética modernista que faz parte dos processos de apropriação de novas técnicas.

A “migração” é outro fator relacionado com a evolução. O contato entre populações diferentes e a possibilidade de interação genética é um dentre os fatores que possibilitam a sobrevivência. A definição abaixo é do biólogo Alberto Piazza e se encontra no prólogo de *A literatura vista de longe*.

[...] a migração, o mecanismo pelo qual duas populações física e geneticamente separadas se unem, age simultaneamente sobre todos os genes, mas de modo mais coerente em comparação a deriva. Indivíduos da população 1 que migram para a população dois modificarão as frequências genicas da população dois tornando-a geneticamente mais semelhante à população 1. E todas as frequências genicas mudarão do mesmo modo naquela direção. (PIAZZA *apud* MORETTI, 2005, p. 165).

O contato entre as populações durante o fluxo migratório, ou seja, através da mudança de territórios por fatores físicos, como o clima ou catástrofes naturais, favorecem as interações genéticas. Com relação aos romances, poderíamos falar de “migração”, sobretudo, no caso de *O Jogo da Amarelinha*, pela importância que o *Ulysses* teve nessa obra, e em outros romances dessa fase, como veremos no segundo capítulo. O contato com a literatura de Joyce, nesse processo de “migração” literária, é o argumento que dá fundamento a essa analogia.

As técnicas se espalham, desaparecem e ressurgem em novos contextos. Toda esta relação entre o *Ulysses* e o romance latino-americano torna plausível a lógica do argumento apresentado. Joyce revisa os elementos retóricos não só da épica, mas de toda uma tradição narrativa. Ao invés do herói glorioso da épica grega, ele narra o dia de um personagem dublinense. No que se refere ao processo de “refuncionalização”, ele serve para pensarmos tanto o romance de Joyce, que se utiliza de elementos da épica

para construção do herói moderno em *Ulysses*, quanto a apropriação que Cortázar faz dessas técnicas em *O Jogo da Amarelinha*.

A migração de técnicas, como o “fluxo de consciência”, se reflete nas mudanças que autores como Borges, Macedonio Fernández e Cortázar produziram na estética argentina. Ainda sobre o *Ulysses*, Moretti explica que estas técnicas são depósitos estilísticos, no qual técnicas de diferentes épocas brotam, como os estratos geológicos (MORETTI, 1996, p.191). As técnicas atravessam o tempo e o espaço e ganham uma nova função. Emergem do passado para o futuro, como é o caso das interações genéticas de diferentes populações (no caso da evolução das espécies). Na metáfora acima, a ideia de que estas obras sejam um depósito de técnicas que ressurgem nas narrativas modernistas como os afloramentos geológicos, faz parte daquilo que podemos lançar mão em nosso trabalho de análise.

Moretti segue o princípio de que determinadas técnicas narrativas estão presentes ao longo da história literária, só que usadas com forma e função diferentes. É o caso do *fluxo de consciência*, que de função secundária, ou melhor, de pequenos monólogos nas tragédias e nos romances, passa a ser a grande técnica do romance no século XX. Joyce torna o fluxo de consciência o procedimento principal da composição de *Ulysses*. Os ecos do espaço urbano, da metrópole e do indivíduo fazem desta técnica a voz principal do romance urbano, que reinventa alguns elementos da épica. A influência das técnicas de Joyce centra-se, principalmente, na linguagem.

É pelas técnicas modernistas do romance de Cortázar, que chegamos a um legado joyceano na América Latina. Cabe levar em conta que a postura de uma ruptura de paradigmas fortalece o impacto da diferença que move a leitura do romance de Cortázar. Nesse sentido, podemos constatar que o processo de migração é também um processo de seleção.

Também a migração, o mecanismo pelo qual duas populações física e geneticamente separadas se unem, age simultaneamente sobre todos os genes, mas de modo mais coerente em comparação a deriva (MORETTI, 2005, p.166).

A migração das formas literárias, e, conseqüentemente das técnicas, envolve uma série de fatores. Os intercâmbios estéticos são como que os motores da evolução

literária. Os processos de tradução, bem como, a circulação do livro e o aumento da quantidade de leitores, são elementos fundamentais da migração. Os caminhos do romance e de seus subgêneros têm muita relação com a espacialização da literatura. “Um novo espaço que faz surgir uma nova forma.” (MORETTI, 2003, p. 208). Este movimento dinâmico e amplo é que possibilita entendermos o funcionamento do mercado literário, suas fronteiras linguísticas e espaciais.

Um exemplo interessante é a problemática que Moretti lança em *Atlas do Romance Europeu* (2003). No final do livro, encontramos a relação entre a migração do romance para o Brasil e a problemática desta transposição no século XIX. Moretti estabelece o seu argumento a partir da proposição de Roberto Schwarz. No caso brasileiro, surge uma problemática, já que o modelo do romance europeu é copiado no romance brasileiro, o que parece gerar um choque, pois o romance que surge deste contato não condiz com a realidade brasileira, trata-se de uma transposição problemática:

Sintaxe cultivada e léxico popular; “molde europeu” e “matéria local”, como Schwarz escreve no caso do Brasil. A forma vem do centro e permanece inalterada; enquanto os detalhes são deixados livres para variar de lugar para lugar. (MORETTI, 2003, p. 203).

No caso do *Ulysses* na América Latina, não podemos falar de uma transposição problemática, mas da apropriação da técnica para produzir novas “variações”. Ela não se torna problemática, na medida em que os romances joyceanos são originais em relação ao uso e à reprodução de técnicas. Martin (1989) elenca sete contribuições de Joyce para o romance na América Latina: 1. A incorporação estrutural do mito, no caso do *Ulysses*, a relação entre catolicismo e o materiais nativos da Irlanda. Este fator está presente segundo ele, em vários autores latino-americanos. É o caso de Asturias, Carpentier e Guimarães Rosa. 2. A exploração da linguagem através da ficção: os elementos do humor, da sátira e da paródia, que é o caso de Cortázar. 3. A experiência do fluxo de consciência na narrativa ficcional. 4. A experiência da totalidade. 5. Viagem. 6. A exposição da consciência pequeno-burguesa. 7. A síntese entre simbolismo e realismo. (MARTIN, 1989, p.130-130).

Esta série de contribuições aparece diluída na narrativa hispânica ao longo do século XX. No caso de *O Jogo da Amarelinha*, pudemos observar o quanto estas

contribuições que Martin (1989) destaca, estão presentes neste romance, bem como em *Museu do romance da Eterna*. A questão da viagem, o fluxo de consciência, o cosmopolitismo e a própria síntese entre simbolismo e realismo, podem ser destacadas na obra de Cortázar. Esta mescla que a narrativa joyceana proporcionou contribuiu com as mudanças, que desde as décadas de 1920 e 1930, período que a Beatriz Sarlo discute em *Modernidade Periférica*, fazem parte do programa estético argentino.

Numa metáfora aproximativa, podemos dizer que determinadas técnicas migram através do espaço literário de forma imprevisível, e, por meio das interações com produções locais, produzem mudanças. A bifurcação das décadas de 1920 e 1930 que descremos ao longo deste trabalho, tem fundamento na interação dos artistas portenhos com a estética do romance modernista. Esta proposição não se fundamenta na migração como determinante, mas como possibilidade de intercâmbios teóricos e estéticos, que são motores da *evolução literária*. Os processos de tradução, bem como a circulação do livro e o aumento da quantidade de leitores, como é o caso portenho nas décadas supracitadas, são elementos fundamentais da migração. Os caminhos do romance e de seus subgêneros têm muita relação com a espacialização da literatura.

De uma análise microscópica, passaremos a uma análise macroscópica, na qual pensaremos a produção do gênero numa escala de tempo mais ampla. A análise macroscópica, para Franco Moretti, ajuda a compreender o que move a “necessidade” na evolução literária. Na segunda fase do trabalho, as obras de Cortázar e Vargas Llosa serão relacionadas às influências do sistema literário argentino, que a partir das décadas de 1920 e 1930 se distanciou esteticamente dos outros romances que circulavam na América Latina. A sistematização do modernismo, proposta por Martin (1989) como o legado do *Ulysses* na América Latina, corresponde entre os autores argentinos, a um debate sobre a ruptura com o “romance da terra” e o regionalismo, cujo discurso nostálgico e de resgate a uma tradição só é possível literariamente. Discutamos este contexto.

3 MODERNIDADE E TRADIÇÃO: 1920/1930

A análise do primeiro capítulo partiu do princípio de que os romances de Cortázar e Vargas Llosa são repositórios de técnicas que dialogam com duas tradições literárias hispano-americanas. O romance do autor argentino estaria relacionado com a renovação do romance, a partir da incorporação de técnicas modernistas, enquanto o romance do escritor peruano compartilha de elementos do romance da terra, principalmente dos romances indianistas. A questão agora é descrever estas relações através de uma análise retrospectiva, precisamente entre 1920 e 1930. Interessa o movimento literário de Buenos Aires nesta época e o quanto esta fase proporcionou mudanças e renovação estética na América Latina. Fez-se necessário, também, traçar a matriz estética do romance da terra. A hipótese é a de que as técnicas narrativas do romance de Cortázar se refletem nas mudanças da produção literária argentina, que ocorreram ao longo das décadas de 1920 e 1930 e o romance de Vargas Llosa tem sua matriz nos romances da terra produzidos em toda a América Latina.

O objetivo é descrever a diversidade de produções no cenário argentino e como esta diversidade foi uma especificidade portenha. No primeiro capítulo, trabalhamos as diferenças entre os romances de Cortázar e Vargas Llosa a partir da análise microscópica. Neste segundo capítulo, a análise é macroscópica e o objetivo é descrever os processos que envolvem o gênero. Ou seja, os primeiros momentos em que o sistema literário argentino passa a fazer diferença na América Latina, no que tange as experimentações estéticas modernistas, cuja resultante, segundo a hipótese deste trabalho, é a maior “variação” no campo literário. A análise da diversidade estética do romance argentino tem como objetivo entender as especificidades do romance de Cortázar, procedimento necessário na consideração da ruptura programática da vanguarda com o romance da terra nas primeiras décadas do século XX.

Para tanto, a leitura de *Modernidade Periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*, obra de 1988, da crítica literária argentina Beatriz Sarlo, foi de fundamental ajuda. A escritora faz a sua leitura das especificidades das mudanças ocorridas na literatura, em concomitância com as mudanças urbanas da metrópole argentina. Discutiremos como o conceito de “novo” é conduzido pelo programa vanguardista. No centro deste debate, o

que nos interessa tem relação com a discussão da autora, que põe em questão a relação entre vanguarda e tradição. Esta separação fundamentou, à época, a produção de uma literatura autorreflexiva, ou seja, de uma arte que revise os moldes tradicionais da literatura, fora do programa político das narrativas da terra.

Por outro lado, ao esboçar um quadro das narrativas da terra, vislumbramos o trajeto do romance indianista de alguns países andinos. O resgate das relações dos primeiros habitantes com a natureza, os embates entre campo e cidade, bem como a denúncia das questões indígenas, estão entre os temas mais frequentes destas narrativas do início do século XX. O nosso esboço descritivo demonstrará o quanto o romance foi capaz de representar as mudanças que a ideia de modernismo produziu.

No nosso entendimento, as duas linhas do romance que definiremos neste capítulo são selecionadas em detrimento de práticas específicas. Demonstraremos que mesmo antes de Cortázar, a estética modernista do *Ulysses* já influenciava a vanguarda argentina. A diversidade literária das décadas de 1920 e 1930 é o espaço propício para a argumentação que seguirá, pois marca os primeiros movimentos estéticos de negação do romance realista. O modo como a narrativa processa a representação das identidades é um elemento fundamental desde fins do século XIX. Em boa parte dos enredos utilizava-se da história, da geografia e dos mitos de origem como mecanismo fundador das especificidades políticas e culturais, representadas nos romances locais. É este movimento de ideias que se faz necessário discutir.

O argumento desta fase do trabalho é supor que na Argentina, uma série de fatores fundamentou a produção de uma maior autorreflexividade do romance e inseriu os primeiros elementos modernistas na literatura hispano-americana. Esta maior variação e diversidade das obras têm relação com as novas linguagens estéticas que movimentaram o sistema literário argentino, que se contrapunha tanto ao regionalismo dentro da Argentina como no resto da América Latina.

As mudanças estéticas na Argentina demarcam a produção de cenários urbanos em detrimento da representação nostálgica dos pampas e dos personagens tradicionais da Argentina. A argumentação a esse respeito parte de uma comparação entre os escritores argentinos, Macedonio Fernández e Ricardo Güiraldes. Exporemos, também, o quão fecunda é esta divisão, a partir de uma comparação com o cenário

brasileiro na década de 1930. Nesta fase, o conceito fundamental da análise é o de variação. Com ele demonstraremos o quanto a diversidade estética argentina produziu uma maior heterogeneidade no quadro geral do sistema literário argentino.

3.1 TRADIÇÃO E VANGUARDA NA ARGENTINA

O quadro que apresentaremos de Buenos Aires representa a intensidade das mudanças estéticas, o que possibilita uma melhor observação da ossatura evolutiva do romance. Segundo Chagas (2012, p. 16): “Na comparação com este estreitamento de possibilidades, o romance argentino – que a partir de uma posição semelhante no século XIX – se mostraria mais aberto à variação.” Esta abertura para a variação se mostra através da seleção de propostas estéticas que passaram a circular no “ambiente” argentino. Nos termos de Moretti, ela pode ser apresentada como uma bifurcação que ocorre na Argentina e faz diferença ainda posteriormente, nas narrativas do *boom*, como é o caso de *O Jogo da Amarelinha*. No “cenário darwinista” da literatura latino-americana, o que chama a atenção é a distinção formal do romance telúrico e do romance modernista.

Segue-se da hipótese do artigo de Chagas (2012), que as mudanças pelas quais o romance argentino passa ao longo da primeira metade do século XX, seriam perpassadas pelas mudanças sociais na capital da Argentina e pela própria mentalidade e formação do intelectual.

Esta recusa em admitir-se como “periférica” – como “latino-americana” – seguia, ademais, uma tendência histórica (política, cultural, identitária) da intelectualidade Argentina, e é de supor que a maior abertura do seu sistema literário nacional para a seleção de variações não-endógenas tenha sido facilitada pela predisposição do seu leitorado a não se identificar como “latino-americano” nem a exigir (nos círculos mais sofisticados) “argentinidade” da sua literatura. (CHAGAS, 2012, p.18)

Ou seja, as variações dispostas para a seleção social na Argentina não privilegiavam apenas os romances voltados para a representação da identidade, mas também para tendências estéticas que fugiam e divergiam dela. As propostas da vanguarda produziram diferença no pensamento e no programa literário dos intelectuais nas décadas de 1920 e 1930. É como que uma bifurcação entre vanguarda e tradição nestes 20 anos. Este fato produziu uma maior atenção para a ficção e para a expansão do

mercado literário, que, conseqüentemente, abriu espaço para a inovação, para a autorreflexividade e para a diversidade de textos em circulação.

No interior do sistema literário argentino das décadas de 1920 e 1930, a divisão entre tradição e modernismo já é o fator de distinção que dá fundamento aos debates teóricos. O distanciamento do realismo que as vanguardas propõem na Argentina, singulariza este movimento de ideias ao longo destas duas décadas. A postura de contraposição à tradição e a propagação do novo, são descritos por Beatriz Sarlo como argumento principal das obras literárias e críticas de autores como Borges, Macedonio Fernández, Adolfo Bioy Casares, Roberto Arlt.

A emergência da vanguarda é acompanhada por uma diversidade do campo literário portenho - romance, poesia, revista literárias-. Todas estas publicações tornaram relevante a grande quantidade de obras em circulação. A divulgação de ideias a partir das revistas, dos manifestos e de outras produções, formam outros meios que possibilitaram a maior circulação da literatura. As manifestações literárias do momento fizeram a propaganda da necessidade de inovação estética, acompanhando o movimento de transformação do mercado literário. O romance de Macedonio Fernández, *Museu do Romance da Eterna*, por exemplo, constitui-se pelo seu caráter autorreflexivo. O autor levanta a proposição do que seja o romance, bem como os caminhos estéticos para um novo modelo de narrativa. Neste contexto, a proposta de criar uma literatura reconhecida mundialmente está no programa estético da vanguarda. A preocupação com a lugar do fazer literário é conduzida sob este viés da inovação e pela ideia de que a literatura argentina não poderia se restringir apenas ao espaço nacional.

A importância do trabalho de Beatriz Sarlo se situa no modo como a autora destaca essa efervescência do momento. A autora segue duas perspectivas, os dados sociológicos e a crítica literária. Ou seja, levam-se em conta, nesta obra, os dados da modernização e da urbanização de Buenos Aires e suas implicações para a produção e circulação da literatura e, também, o arcabouço conceitual da crítica, já que ela apresenta as mudanças formais das obras literárias. O panorama esboçado por Beatriz Sarlo que abarca estas especificidades do “ambiente” literário argentino é fundamental para o diálogo com a “evolução literária”, pois a autora se propõe a descrever a diversidade de obras surgidas nesta fase.

A ideia do “novo” permanece sendo um aporte teórico da intelectualidade argentina. Nesse sentido, a vanguarda é fundamental para questionar o tradicionalismo estético, que busca representar um retorno afetivo e nostálgico ao passado da Argentina. A descrição da relação entre as mudanças sociais do processo de urbanização e a concomitante transformação do sistema literário continua sendo o eixo central dessa análise:

[...] modernidade europeia e especificidade rio-platense, aceleração e angústia, tradicionalismo e espírito renovador; criollismo e vanguarda. Buenos Aires: o grande cenário latino-americano de uma cultura de mescla (SARLO, 2010, p.32).

Sarlo faz um apanhado das questões sociais que impulsionaram a mudança. Buenos Aires como uma “cultura de mescla” é a sua hipótese de pesquisa. A descrição das mudanças de paradigma e a apreensão delas pelo intelectual argentino, tem relação com os movimentos de imigração, com as novas políticas e outras mudanças sociais. O novo impulso dado pelo jornalismo e a transformação da imprensa, a maior quantidade de público leitor, a abertura para a literatura feminina e a convivência entre movimentos conservadores da formação *criolla*, partidários do comunismo, bem como a “migração” de novos padrões estéticos, são alguns dos pontos desenvolvidos pela autora.

O termo “mescla” é fundamental, pois reitera a hipótese de que a diversidade literária que começava nestas duas décadas criou descendência até a década de 1960. O cenário urbano, a percepção das mudanças tecnológicas e a especificidade da vida moderna estão presentes nos temas das narrativas. O primeiro sintoma disso é a multiplicidade de romances. Sarlo destaca a obra de Roberto Arlt como um exemplo interessante deste momento. Arlt é um bom modelo, pois, diferente de Borges ou Güiraldes, cujo padrão de vida e experiências na Europa os põem no centro de uma elite cultural, se torna escritor mesmo sem as mesmas condições financeiras, ou seja, ele parte da sua formação pessoal e das suas vivências na cidade. O universo literário dos romances arltianos é a contradição entre conhecimento e ignorância, poder e pobreza, valores políticos etc.

Os trens, as luzes de neon, os gasômetros, os edifícios de aço e vidro (que Arlt mais do que registra antecipa) marcam o itinerário do flâneur desesperado. Trata-se de um espaço urbano moldado pela pobreza dos

imigrantes, pelo bas-fond e pela tecnologia, num nível idêntico de importância. Como observou Jitrik, a percepção e os sonhos se constroem com materiais tirados da paisagem quase futurista da cidade moderna (SARLO, 2010, p. 109).

Sarlo apresenta a obra de Roberto Arlt a partir da visão que o autor apresenta da modernidade portenha. Ele a compõe a partir de dados biográficos e saberes técnicos, como foi a sua formação e a de boa parte da população portenha.

Borges, como já foi dito, é uma figura importante nesse cenário, pois apesar de não ter sido romancista, foi um exímio teórico da literatura de seu tempo. Ele foi responsável pela organização editorial de muitos trabalhos críticos e ficcionais da época. A ruptura que Borges propõe com o romance da terra é em favor da sua crítica às literaturas nacionais, pelo persistente retorno nostálgico ao passado. O elemento fantástico dos contos borgeanos é a porta de entrada para o que a vanguarda argentina almejava: a universalidade literária. A sua literatura permeia o fantástico, através da construção de países e livros hipotéticos, sempre na suspensão entre realidade e ficção. A linguagem e os elementos da literatura fantástica como forma de intervenção na estética de matiz modernista é uma espécie de inversão do regionalismo. Ou seja, as técnicas dos romancistas da terra são utilizadas por Borges como mote para a criação de lugares imaginários. O *criollismo* é reinventado por Borges esteticamente, como Beatriz Sarlo explica:

Borges discute diversas vezes qual é o *criollismo* aceitável e o inaceitável, de que maneira um deles, voltado à cor local, é tributário do passado enquanto outro, ao rechaçar as marcas conhecidas do localismo, é uma invenção formal-estética portadora do “novo” (SARLO, 2010, p. 178-179).

Além disso, o público devia ser preparado para receber uma literatura que não estava ligada por um sentido ideológico/pedagógico de transformação social, como a dos intelectuais de esquerda, nem para se comparar à literatura de fácil assimilação do romance de folhetim. O “novo” tinha como definição, romper o sentido dado e tornar o leitor mais atento à invenção.

Programaticamente, a reflexão avançou em dois sentidos: contra a sensorialidade do modernismo e do decadentismo; contra a emotividade do romantismo tardio e o psicologismo de realistas e

sencilistas. Agrega-se, à arte como anti-*physis* de Macedonio, a noção de arte como procedimento, presente em todos os manifestos do período em que Borges teoriza nos primeiros números de *Sur* (SARLO, 2010, p.193).

Arte como procedimento, arte *versus* sociedade, arte como invenção, estas são, dentre as prerrogativas do movimento de vanguarda, as questões que dão o tom aos debates e as prerrogativas da nova estética literária da Argentina. Para Sarlo (2010, p. 389): “[...] Borges tem certeza de que o passado, observado a partir da identificação e da nostalgia, só pode ser capturado pela operação imaginativa da literatura.” Este lugar que Borges reinventa em seus textos, que não se encontra no campo ou na cidade, Beatriz Sarlo caracteriza como *orillas*, margem, numa tradução para o português:

[...] na topologia, com a invenção de um lugar literário, as *orillas*, que não é totalmente o pampa nem a cidade [...] na topologia e na história das *orillas* há um esforço estético que leva à diferenciação em relação ao tom e aos temas do modernismo (SARLO, 2010, p. 386).

Em *Ficções*, de 1944, o autor se envereda pelo fantástico e leva a ficção às últimas consequências. É o caso de “Tlön, uqbar, orbis tertius”, primeiro conto do livro, no qual Borges utiliza-se de elementos da realidade para comentar um livro completamente ficcional. A característica fundamental da vanguarda é, justamente, a complexidade da linguagem e do enredo, que projeta para o leitor aquilo que o formalismo russo chama de “estranhamento”. Ele deve ser despertado e desmobilizado da leitura automática dos romances de folhetim, deve ser confrontado pela linguagem não convencional do texto. Vejamos um exemplo na comparação entre dois romances da época.

3.2 DOM SEGUNDO SOMBRA E MUSEU DO ROMANCE DA ETERNA

Há dois romances fundamentais para entendermos as mudanças estéticas na Argentina são: *Dom Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes e *Museu do romance da Eterna* (1928-67), de Macedonio Fernández, obras diferentes que, por isso, possibilitam perceber a diversidade literária e perspectivas estéticas do cenário argentino.

Em *Dom Segundo Sombra*, Ricardo Güiraldes resgata a memória de um adolescente que foge de casa para seguir a vida de tropeiro. O adolescente órfão começa

a trabalhar numa estância como forma de se aproximar de um gaúcho muito famoso na região, o Dom Segundo. Este homem misterioso vai se revelando na trama, na medida em que ele se torna uma espécie de padrinho do menino, ensinando a ele todos os conhecimentos da vida de um vaqueiro. Para Beatriz Sarlo, *Dom Segundo Sombra*, “representava uma solução otimista, de matriz nostálgico-utópica” (SARLO, 2010, p. 75). Güiraldes reconstrói, segundo ela, um passado possível de recuperar apenas na representação literária das memórias de infância do autor, definido por ela, como um autor de influências simbolistas.

No momento em que a atividade agrária ganha aparato industrial na Argentina, este tipo de resgate faz parte do programa nacionalista de produção de identidade através do resgate memorialístico da tradição do campo enquanto lugar telúrico. Este passado rural, resgatado em *Dom Segundo Sombra*, não existe mais, mas precisa ser recuperado para sustentar a memória coletiva, já envolvida nos processos de modernização do campo. Ainda segundo Sarlo, o romance recupera uma ética difícil de encontrar no espaço urbano: colaboração e solidariedade, enobrecimento pelo trabalho. Essas são algumas das dimensões que o romance abarca. A figura do Gaúcho representa a paternidade e o apadrinhamento, segundo os quais as relações de trabalho são garantidas pela transmissão fraterna e afetiva, dos conhecimentos dos mais velhos para os mais novos. Diferente dos que já está acontecendo em Buenos Aires nesta época, em que as relações de trabalho já são outras.

O mito gaúcho, em sua versão narrativa moderna, tranquiliza as inquietações de um país que, como Borges na mesma época dizia de Buenos Aires, se ressentia da ausência de fantasmas. Sombra, ao contrário, era ‘um homem que não parece ser como qualquer dos muitos que somos’ (SARLO, 2010, p. 77).

De fato, este caráter de retorno nostálgico que Güiraldes produz, se revela por um viés formativo. O aprendizado do personagem adolescente tem um caráter educativo. Na interpretação do romance feita pela autora, ela indica que, em qualquer circunstância, mesmo deixando o campo, os elementos do caráter moldados pela natureza, não serão modificados, é esta a mensagem de *Dom Segundo Sombra*. Sarlo ainda aponta este retorno criado pelo romance como uma “oportunidade ideológica”:

E então se desencadeia o processo de memória e nostalgia: no vácuo deixado por essa ruptura e por outras que afetam a sociedade rio-platense, a mensagem do romance constrói seu olho-mágico social, baseado na eficácia estética e na oportunidade ideológica (SARLO, 2010, p. 80).

O romance se caracteriza como um modelo das narrativas da terra, cuja representação da identidade é central ao enredo. Quando a sociedade argentina já se encontra em pleno processo de transformação, essa, levada a partir da manifestada incerteza do futuro e do impossível retorno ao passado, o romance de Güiraldes tem esta função memorialística, ou seja, de retorno ao passado como forma de demarcar a lembranças de um tempo impossível de retornar. Cabe ressaltar, também, outro detalhe da posição de Ricardo Güiraldes, ele passa boa parte da sua vida na Europa, o que remete, ainda mais, ao lugar da nostalgia e da memória como o mecanismo que efetiva a lógica da sua narrativa.

Por outro lado, não é nostalgia ou retorno ao passado que caracteriza *Museu do Romance da Eterna*, do escritor Macedonio Fernández. O tom do romance é a busca por um modelo oposto ao das narrativas convencionais. Como em *O Jogo da Amarelinha*, a perspectiva autorreflexiva é o que mobiliza todo o processo narrativo. Propõe-se toda uma crítica do romance desde o prólogo, composto por mais de cem páginas, até o romance propriamente dito, que na verdade é uma ampliação das discussões do prólogo.

A partir do diálogo entre personagens, leitor e autor, Fernández encena os conflitos do romance e a perspectiva de uma nova forma de fazê-lo. Extremamente complexo, mas também muito cômico, os diálogos do romance revelam a autorreflexividade, como uma das formas que os autores tiveram para construir experimentações estéticas numa tentativa de renovação. O romance não segue uma linearidade e trabalha com as diversas formas de linguagem, diálogo, monólogo etc.

Beatriz Sarlo não chega a analisar *O Romance da Eterna*, mas situa bem a importância de Macedonio Fernández para a renovação estética argentina. Juntamente com Borges, ele exerce grande influência na construção teórica do programa da vanguarda. Citemos um trecho do romance:

Livres do realismo cientificamente de Ibsen, vítima de Zola, e deste magnífico artista por sua vez desmantelado por sociologia e teoria da herança e patologia, em lugar da dúzia de obras-primas possuiríamos cem, de verdade de arte intrínseca, não de cópia de realidade (FERNÁNDEZ, 2010).

Fernández proclama o distanciamento do realismo de forma radical nesta obra. O diálogo cômico entre os personagens que têm consciência de que não existem, ou seja, de que só existem dentro do texto, produz este efeito meta-literário que demarca o lugar da renovação estética nos programas da vanguarda portenha. Fernández coloca os personagens para conversarem com o autor e com o leitor, que se tornam também personagens da trama. Moradores de um lugar chamado, ironicamente, de “O Romance”, são personagens se empenham em teorizar sobre a relação entre realidade, ficção, romance e memória. Esta perspectiva faz os próprios personagens criarem um modelo ideal de romance. “O efeito que busca este ‘romance sem mundo’ tende a dissolver a suposta causação do cosmos sobre a consciência; se sem tigres nos sentimos feridos e enforcados por um tigre, sem cosmos podemos sentir o que sentimos, cores, sons, odores” (FERNÁNDEZ, 2010, p. 216). Fernández finaliza o romance propondo que este seja uma obra aberta, onde qualquer escritor possa vir a usar sua base, modificando-a ao bel-prazer. “Deixo-o livro aberto: será talvez o primeiro “livro aberto” na história da literatura” (FERNÁNDEZ, 2010, p 263), ele diz.

Diferente de *Dom Segundo Sombra*, cujo enredo tem pretensão formativa e acompanha o modelo tradicional de narrativa, o *Museu do Romance da Eterna* quer renovar o romance, retirar dele qualquer possível referência ao real, e, ao mesmo tempo, sendo uma referência para a fabricação de outros romances. A complicação em que Fernández põe o leitor de seu livro é proposital. Ao posicionar leitor, autor e personagem em um mesmo diálogo, ele revisita as práticas literárias e sacode qualquer relação com o convencional. O romance como um museu, nos passa a ideia de lugar, de repositório da composição de personagens, dos efeitos linguísticos, do tempo, do espaço, da trama etc. Este museu é a própria história da literatura almejando a eternidade. O efeito da obra de Macedonio Fernández é o mesmo que deseja Cortázar nas “morellianas” de *O Jogo da Amarelinha*, produzir material literário e teórico ao mesmo tempo. O caráter autorreflexivo da obra de Fernández chega a ser mais explícito e desconcertante que a obra de Julio Cortázar, pois leva a meta-literatura ao limite.

Uma curiosidade desta obra é que ela, apesar de ter sido produzida em 1938, só é efetivamente publicada na década de 1960. Cortázar é que, através de trabalhos críticos, apresenta Macedonio Fernández ao mundo. Toda a radicalização dos autores anteriores a Cortázar se reflete na obra deste autor. Quando Cortázar se torna um grande escritor, justamente pelo sucesso de *O Jogo da Amarelinha*, ele parece levar consigo a tradição que o moveu a escrever, tradição essa, que podemos definir através de escritores como Borges e Macedonio Fernández, que por sua vez, são considerados dois dos grandes leitores de Joyce no universo literário hispânico. *Museu do Romance da Eterna* é um dos melhores exemplos do modo como a autorreflexividade foi fundamental para o processo de renovação da literatura na Argentina. O meta-romance de Fernández questiona a estética da narrativa realista e propõe uma nova, como fará Cortázar na década de 1960.

As duas formas do romance, tal qual resumimos, fazem parte de um quadro de variações da literatura durante as décadas de 1920 e 1930. Do romance rural ao romance urbano e suas inúmeras variações. A Argentina se torna, nesta época, um “nicho” singular para a produção literária. A relação entre vanguarda e tradição, nesse sentido, e como ressalta a própria Beatriz Sarlo, seguem juntas, pois, tanto os autores de vanguarda, quanto os de tradição se preocuparam com o lugar da representação da identidade, seja de forma crítica ou conservadora.

A ideia de “modernidade periférica”, a própria Sarlo diz pensar a partir da obra clássica de Marshall Berman, *Tudo que é sólido desmancha no ar*,(ano) de fato os mecanismos são os mesmos. A argumentação de Berman segue a hipótese de que a literatura é a linguagem mais perspicaz para revelar o impacto do conceito de modernidade na sociedade pós-guerra. Para ele, a literatura foi capaz de ler estas mudanças de forma muito específica e livre. Esta é a fórmula adotada por Sarlo, que de forma aguda, lança um olhar apurado para o momento em que a literatura passa a também produzir as linguagens mais diversas, que ao mesmo tempo demarca, através da ficção, todo o universo de mudanças sociais.

Estas duas décadas que Sarlo se propôs a descrever são, de fato, momentos de bastante diversidade. Ao lado de textos como *Dom Segundo Sombra* passam a coabitar narrativas mais complexas e ideias mais audaciosas, como as de *Ficções* de Borges. Estes momentos refletem o fluxo das mudanças na literatura hispânica até a

década de 1960. A literatura escrita por mulheres ganha maior espaço neste momento, a literatura marginal, preocupada com questões socioeconômicas e culturais da população pobre da cidade, também.

O grande fluxo de ideias, o crescimento de um mercado de traduções e a difusão de obras europeias ao lado da literatura nacional, é o quadro que modifica a literatura na Argentina. Os jornais e as revistas são caminhos pelos quais o mercado literário começa a ser modificado, o que faz surgir, conseqüentemente, uma grande diversidade literária no cenário da literatura em Buenos Aires. Resta-nos ainda, depois de resgatar a tradição de Julio Cortázar, resgatar a tradição de Mario Vargas Llosa.

3.3 O ROMANCE DA TERRA: INDIANISMO

Diferente das mudanças no cenário argentino, outra tradição tem amplo fôlego ao longo das primeiras décadas do século XX, e segue até a década de 1960: o romance indianista da região dos Andes. A narrativa de ficção se debruça sobre a tradição indígena e sua relação com a terra. Estes romances têm como temas, tanto um retorno das relações com a natureza como uma postura de denúncia da exploração dos índios e da tomada do território pelo latifúndio.

Na análise da obra de Mario Vargas Llosa, produzida no primeiro capítulo, procuramos circunscrever a descrição da selva e da condição indígena, em relação ao processo de modernização na região da floresta peruana. Nesse sentido, descreveremos as especificidades do romance indianista, posicionando *A Casa Verde* como “descendente” de obras como: *La Voragine* (1924), do colombiano José Eustasio Rivera, *Huasi-pungo* (1934), do equatoriano Jorge Icaza e *Grande e Estranho é o Mundo* (1941), do peruano Ciro Alegria. Estas obras estão entre as mais importantes da literatura da terra. Elas se distanciam esteticamente da obra de Llosa, cujas técnicas, como já vimos se aproximam muito da obra do norte-americano William Faulkner, mas, ao mesmo tempo, se aproximam no enredo e nas questões que retoma.

Os escritores indianistas se propõem a representar os processos que envolvem o choque entre indígenas e fazendeiros e a condição do índio andino antes e depois dos conflitos resultantes da demarcação de territórios e fronteiras políticas. Em todos os romances lidos durante a pesquisa, observamos que o enredo é marcado por

disputas territoriais e pela descrição da relação do índio com a terra. Um bom exemplo disso é *Grande e Estranho é o Mundo*, romance de Ciro Alegria. No primeiro capítulo, a terra aparece sempre relacionada ao sentimento do índio, vejamos: “No fundo de si mesmo acreditava que os Andes conheciam o emocionante segredo da vida” (ALEGRIA, 1981, p. 11). A comunidade de Rumi, descrita nesta obra, é de onde Alegria produz seu enredo:

O morro Rumi era ao mesmo tempo arisco e manso, rebelde e auspicioso, cheio de gravidade e de bondade. O índio Rosendo Maqui pensava entender seus segredos físicos e espirituais como os seus próprios. (ALEGRIA, 1981, p. 11).

A partir do contato do índio com a natureza no alto do morro, o narrador passa a criar o fluxo das memórias da comunidade de Rumi e da figura do índio Rosendo Maqui. O livro segue expondo a situação dos moradores da comunidade em relação às mudanças, às disputas de terra, e à organização política, com a interferência externa no território, que antes era somente indígena.

Em *Huasipungo*, a questão da terra também é central. *Huasipungo*, palavra quíchua, significa, na definição que o próprio Jorge Icaza oferece: “parcela de terra que o dono da fazenda concede à família índia em troca de trabalho diário”. (ICAZA, 1978, p.7). O romance do equatoriano, narra os trabalhos forçados e subumanos que os índios são obrigados a realizar para um latifundiário da região. O índio que Icaza representa em seu romance é infantilizado e subserviente à condição que lhe é imposta pelo latifundiário. Icaza trabalha com a ideia da modernidade e do avanço pela exploração do trabalho indígena:

-Sentimentalismo. Devemos vencer todas as dificuldades, por duras que sejam, Os índios... O quê? Que nos importam os índios? Ou melhor... Devem... Devem importar-nos... Claro... Eles podem ser um fator importantíssimo na empresa. Os Braços... O trabalho... (ICAZA, 1978, p.15)

A sagacidade e manipulação do latifundiário para a construção da ferrovia se contrastam com a voz indígena, sempre subordinada:

E, depois de examinar a perna inchada e cheirar a chaga, o índio de mãos nervosas e secas opinou em tom e modo supersticiosos:

- Istu... Istu... Feitiçu parece. É feitiçu.

- Feitiçu?

-Sim, patrãozinhu.

- Porra. Índio safado. Tudo por encontrar-se com o *guami* todas as noites. Todinhas. A mim é que não fazem de idiota.

- Nãu, patrãozinhu. Curativu com erva má. Postu por mau *de taita Cuichi Grande* (ICAZA, 1978, p. 66).

Este tom da fala do índio compõe todo o romance. O desfecho da trama se dá, pelo contrário, a partir da revolta destes índios, ao saberem que seus “huasipungos” serão destruídos em detrimento da construção da ferrovia. O romance tem fim com a morte de todos os índios que enfrentaram o poder dos latifundiários. Icaza põe em contraste a inocência do índio em relação ao progresso e modernização de seu povoado. Este embate entre civilização e tradição, fundamental em toda a narrativa indianista hispânica, aparece na obra de Icaza pelos conflitos desta convivência.

Em *La Voragine*, Rivera narra a questão indígena a partir de um enredo central: a viagem de fuga de um casal. Os dois se aventuram pela floresta colombiana em pleno período de exploração da borracha. Partindo desta história de amor, o narrador vai descrevendo a floresta e as condições de vida indígena em contraste com a dificuldade do personagem principal, um poeta, de sobreviver na selva. O personagem Arturo Cova representa a posição de muitos intelectuais, ou seja, a de retratar uma realidade que não é a sua. Quando Arturo Cova se vê diante da imensidão da floresta, põe isto em questão: uma coisa é escrever sobre a floresta e outra é estar nela.

A posição do escritor latino-americano ao retratar as questões indígenas, neste tipo de narrativa é a de um antropólogo, como propõe Echevarría, pois ele analisa e descreve as condições do povo indígena, mas é sempre um olhar quase que estrangeiro, ou melhor, do habitante da cidade. O caráter de denúncia dessas narrativas põe o intelectual como observador distante, mas que apreende de forma verossímil a realidade em sua transposição para a ficção. Em *Huasipungo*, os recursos linguísticos, a partir do uso de expressões da língua quíchua, falada praticamente em toda a região dos

Andes, é um exemplo do esforço do trabalho narrativo em reproduzir as questões da terra.

Em *Mito y Archivo*, Echevarría entende a narrativa na América Latina do século XX como mimese do discurso antropológico a partir de uma primeira fase, a do mito, entre 1920 a 1950; e a fase do arquivo, que começa na década de 1950 e segue até a década de 1970. A antropologia serviu como fonte de relatos nesta primeira fase realista, bem como posteriormente na fase do arquivo, onde ele situa a obra de Vargas Llosa e Cortázar. Os estudos antropológicos serviam de fonte para o escritor latino-americano, como explica o crítico cubano:

El conocimiento antropológico proporcionó a la narrativa latinoamericana una fuente de relatos, así como una fábula maestra sobre la historia latino-americana. Em la ficción, la historia latinoamericana se modeará ahora em forma de mito, uma forma derivada de los estudios antropológicos (ECHEVARRÍA, 2000, p. 208-209).

Estes romances do mito, segundo Echevarría, prevalecem de 1920 a 1950 na literatura latino-americana. São os romances regionalistas, como o conhecemos na década de 1930, no Brasil, e o romance da terra. A interpretação do mito pelos estudos antropológicos, reconfigura a história dos povos nativos, na busca por entender como se processa o modo de viver das tribos.

O que Echevarría supõe sobre a relação entre mito, arquivo e narrativa, esclarece o quanto a ficção latino-americana, no século XX, esteve ligada à representação identitária. A ficção, diante do aparato de estudos antropológicos e culturais, foi capaz de produzir narrativas sobre as mais diversas formas de retomar as questões específicas de cada país. Basta destacar a representatividade que o romance *Doña Bárbara* (1929), do venezuelano Rómulo Gallegos, teve quando se tratou das questões da terra. O crítico destaca o modo como esse romance serviu de propaganda política durante a candidatura de Gallegos a presidente da Venezuela:

Gallegos era um político cuyo único equipaje, según la propaganda de su campaña electoral, era el libro que llevaba bajo el brazo: esse libro era, está de más decirlo, *Doña Bárbara*. La novela había recogido del campo, del interminable llano, la esencia de la cultura venezolana, que ahora sería transformada em programa político para salvar al país (ECHEVARRÍA, 2000, p. 197).

Na tradução para o português, que o escritor Jorge Amado fez de *Doña Bárbara*, em 1940, ele ressalta, no prefácio, a popularidade que o romance passou a ter na América Latina:

Quando eu lamentava a falta de foco da ficção da América espanhola [...], os escritores amigos citavam Romulo Gallegos como a melhor prova de que em terras da Venezuela um romancista havia de grande força criadora, poderoso autor de vários livros de grande sucesso. E que o maior desses livros era “Dona Barbara” (AMADO, 1940, p.7).

Ele ainda destaca a características do romance:

Quero chamar a atenção dos leitores brasileiros é para este ‘Doña Bárbara, visão maravilhosa da vida venezuelana, bravio e cheio de um cheiro agreste, opulento de vida, reunindo todas as qualidades de técnica, estilo e poder creador que fazem os grandes romances (AMADO, 1940, p.9).

O modo como o escritor brasileiro apresenta a sua tradução da obra de Gallegos indica o quanto este romance representou o povo venezuelano e consagrou seu autor na América Latina. A aproximação entre a estética do romance da terra e o regionalismo brasileiro é evidente e torna esta escolha de Jorge Amado um fator da abrangência que a tradição do romance da terra tinha. Nos termos de Franco Moretti, esta “migração” do romance de Gallegos para terras brasileiras só reitera o traço antropológico que perpassa os romances da década de 1920 e 1930. Os traços telúricos do romance dessa fase, e acrescenta-se a isso a própria característica da estética de Jorge Amado, fazia parte do programa estético de todo cenário da América do Sul, seguindo a tese de Echevarría (2000). A negação disso pela estética da vanguarda argentina, como foi discutida no começo desse capítulo, não representava uma predominância, como foi o movimento do romance como mímese da Antropologia, como o crítico cubano descreve em *Mito y archivo*, o que reitera o norte dessa pesquisa, que é demonstrar a especificidade da estética que nascia na Argentina como distanciamento do romance da terra.

A proposição de Echevarría com relação ao romance de Gallegos pode reforçar a nossa argumentação. Gallegos usa o romance como programa político, ou seja, a sua representação consegue ser tão verossímil ao ponto de a narrativa de *Doña*

Bárbara se tornar bastante popular na Venezuela, bem como em outros países da América Latina.

O caráter realista do romance latino-americano, se seguirmos a perspectiva do romance como mímese da antropologia, tal qual propõe Echevarría, aparece como aquilo que Roland Barthes chama de “efeito de real”. O romance latino-americano, no século XX, segue como um elemento fundamental de resgate da história e da cultura, o conceito de “efeito de real” muito ajuda a expor o nosso argumento sobre o apelo realista do romance da terra. Segundo Barthes, “suprimido da enunciação realista a título de significado de denotação, o <<real>> volta para ela, a título de significado de conotação” (BARTHES, 1972, p. 43). E mais adiante ele expõe: “[...] produz-se um efeito de real, fundamento desse inverossímil inconfessado que forma a estética de todas as obras correntes na modernidade” (BARTHES, 1972, p. 43).

Trata-se de “efeito”, pois os detalhes capturados, ao serem transportados para a estrutura narrativa, produzem um efeito conotativo. No caso da linguagem do realismo social e do realismo mágico na América Latina, bem como da sua relevância no *boom* do romance latino-americano da década de 1960, isso é reiterado, dado a importância que as cenas do interior, de locais distantes dos centros culturais, na floresta venezuelana ou no interior da Bahia, como são as obras de Jorge Amado, revisem as técnicas do que Barthes chama de “efeito de real” das “obras da modernidade”. Nesse sentido, o esforço narrativo é criar o verossímil moderno, ou seja, o romance recupera ao máximo os detalhes do cotidiano, no caso do romance latino-americano, as especificidades culturais e as paisagens locais.

O que é possível captar, a partir da teorização do realismo feita por Barthes é, justamente, a interpretação da narrativa latino-americana feita por Echevarría. As narrativas se baseiam em relatos reais para a construção do enredo. Echevarría cita o antropólogo James Clifford para expor o modo como as primeiras narrativas tinham relação com o surgimento da etnografia:

[...] Em la postura retórica predominantemente sinecdóquica de la nueva etnografía, se daba por sentado que las partes eran microcosmos o analogías de un todo. Este escenario de primeros planos institucionales contra fondos culturales como retrato de un coherente se presto a convenciones literária realistas (CLIFFORD, 1988, p. 29-31 apud ECHEVARRÍA, 2000, p. 210-211).

Echevarría demarca o período em que estes romances vigoram na história da literatura latino-americana:

Estas convenciones literárias realistas em la etnografía corresponden a lãs de la novela regionalista o de la tierra em la ficción latinoamericana, um tipo de novela que prevalece precisamente entre 1920 y 1950, vertida em um molde esencialmente realista decimonónico (ECHEVARRÍA, 2000, p. 209-210).

O modelo da narrativa que se vincula às convenções realistas, a qual Echevarría demarca até 1950, segue até a década de 1960, como vimos com *A Casa Verde*. No entanto, para Echevarría, na década de 1960 esta narrativa parece desconstruir o caráter meramente representativo do real.

La libaración del mundo poscolonial y acontecimientos em América Latina como la Revolución Cubana socavaron los relatos oficiales que la literatura y la antropología habían proposcionado sobre la cultura e las culturas latinoamericanas (ECHEVARRÍA, 2000, p. 211).

Reiteramos, neste caso, que o trabalho realizado no primeiro capítulo teve como objetivo entender que o caráter meta-literário de *O Jogo da Amarelinha* descende do movimento argentino das primeiras décadas, ou seja, não é fruto apenas desta reformulação da literatura a partir do arquivo. Segundo Echevarría, este caráter autorreflexivo do romance percorre a maior parte das narrativas da geração de 1960. No entanto, percebemos que a linguagem do romance da terra é forte ainda nos romances do boom, como é o caso de *A Casa Verde*.

3.4 UMA BIFURCAÇÃO NO ROMANCE HISPANO-AMERICANO

Quando Gerald Martin (1989) trata destes dois momentos da narrativa latino-americana que destacamos na pesquisa, as décadas de 1960 e as décadas de 1920 e 1930, ele torna relevante o modo como o realismo passa por duas fases diferentes na América Latina. O realismo social, que abarca os romances da terra (*La Vorágine*, do colombiano José Eustasio Rivera; *Dom Segundo Sombra*, Ricardo Güiraldes...), bem como todo o regionalismo brasileiro, e o realismo mágico, no qual a influência da estética Joyceana aparece no romance, partindo de Borges até a década de 1960, com o *boom*.

O destaque é para o modo como a autorreflexividade vai ser responsável por, produzir, em meio ao realismo social, a teorização e a produção do romance, destacando a autonomia da arte em relação às questões sociais desde a década de 1920 até a década de 1960, na Argentina. Ao comparar Vargas Llosa a Cortázar, destacamos que a diferença está relacionada ao contexto específico da Argentina. Nesse sentido, podem-se destacar dois programas estéticos e o quanto as características destes dois programas estéticos ainda produziram diferença na década de 1960.

Discutimos o modo como o realismo é o marco fundamental das narrativas latino-americanas das décadas 1920 e 1930, seguindo a perspectiva crítica de Echevarría. Mas, primeiro, seguimos o argumento de Beatriz Sarlo, segundo o qual a fuga do realismo deu base ao programa das vanguardas, que se distanciavam da tradição da literatura voltada para as questões sócio-políticas. Desse modo, acreditamos ter traçado duas linhas distintas do romance.

A tradição do romance da terra compreende a produção do romance na América Latina desde a década de 1920, no entanto, na Argentina o percurso é muito diferente. A especificidade da produção portenha, que caracterizamos por sua maior diversidade, (narrativa gauchesca ao lado do romance meta-literário de Macedonio Fernández, romance feminino, literatura marginal, literatura fantástica (com Borges Adolfo Bioy Casares) forma uma multiplicidade que se difere bastante do romance da terra).

O destaque que *O Jogo da Amarelinha* tem na década de 1960, como o romance joyceano da América Latina, revela a sua diferença em relação ao programa estético de outros escritores desta geração. Além disso, o próprio Cortázar é responsável por revelar a especificidade argentina. As duas linhas do romance que seguimos traçando (o romance modernista e o romance da terra) a partir da nossa leitura mais pontual dos romances citados até esta fase do trabalho, cada uma à sua maneira, seja no conflito de ruptura com a tradição, como o faz os argentinos, seja no resgate social e político da condição pós-colonial do indígena, está ligada à constituição de uma identidade do romance na literatura latino-americana, assim como da demarcação do seu lugar no sistema literário mundial. Mesmo no processo de modernização e urbanização das capitais, como foi o caso de Buenos Aires, este conflito se faz presente.

É interessante, por exemplo, como no Brasil esta bifurcação também acontece. Na tese de Luis Bueno, *Uma História do Romance Brasileiro de 30*, de 2001, ele se propõe a pensar a divisão entre regionalistas e intimistas no romance de 1930. Bueno faz uma longa abordagem do romance regional e dos romances intimistas da época e destaca a origem da questão, sua hipótese também é a de uma bifurcação entre tradições.

O regionalismo é de matriz política e se caracteriza por aquilo viemos trabalhando ao longo desta dissertação: a problematização do conceito de representação da identidade nacional. A literatura intimista, por outro lado, explora a subjetividade do indivíduo, como vimos em *O Jogo da Amarelinha*, em que pesam as relações do personagem com sua realidade pessoal. Bueno traz uma citação do discurso de posse de Jorge Amado na Academia Brasileira de Letras que define bem o modo como o romance estava sendo produzido no Brasil:

São os dois caminhos do nosso romance, nascendo um de Alencar, nascendo outro de Machado, indo um na direção do romance popular e social, com uma problemática ligada ao país, aos seus problemas, às causas do povo, marchando o outro para o romance dito psicológico, com uma problemática ligada à vida interior, aos sentimentos e problemas individuais, à angústia e à solidão do homem, sem, no entanto, perder seu caráter brasileiro (AMADO, 1972, p.11 apud. BUENO, 2001. p. 29).

Dois caminhos, um ligado a tradição social que vem de José de Alencar e outro de tradição machadiana. Há que se pensar que a tradição que se fortalece no Brasil, a qual Jorge Amado faz parte, é a regionalista. Por essa lógica, pensa-se que Machado de Assis não é tão imitado. No Brasil, é quase unânime a tradição do romance social na década de 1930.

Esta polarização entre agenda política e meta-literatura, que já discutimos no primeiro capítulo, revela, no caso da América Hispânica, o longo debate que tem fôlego até a década de 1960. O caso é que na década de 1960 a discussão é evidente, especialmente, por conta da Revolução Cubana que causa impacto no modo como os intelectuais se portavam diante das questões políticas da América Latina.

3.5 ANÁLISE EVOLUTIVA

Em biologia, entende-se por variação a replicação de códigos genéticos, através da mutação, do fluxo gênico e do sexo, os quais produzem a mistura genética, que tem como consequência a diversidade e variabilidade presente nas populações. A descoberta de Darwin, de que os indivíduos de todas as espécies são geneticamente únicos, deu base ao princípio da variação. As variações são fundamentais para a evolução e para a seleção natural.

A disponibilidade das variações é um pré-requisito da evolução. Portanto, o estudo da natureza das variações constitui uma parte importante do estudo da evolução. As variações que tornam cada indivíduo diferente de todos os outros constituem, como dissemos, uma característica de todas as espécies que se reproduzem sexualmente. (MAYR, 2009, p.115).

Baseada no pensamento populacional, a teoria da evolução explica que a variabilidade das populações encontrada na natureza está relacionada ao processo de seleção, que é o que possibilita a evolução das espécies. Segundo Ernst Mayr, “um enorme número de variações genéticas é produzido em cada geração, mas apenas alguns indivíduos sobrevivem pra produzir a geração seguinte” (MAYR, 2009, p. 113).

No caso do estudo do romance, o conceito de variação funciona como metáfora para levar em conta o fator morfológico do objeto literário. Numa analogia mais precisa, a diversidade presente nos gêneros literários é resultado da combinação de técnicas e procedimentos que caracterizam a especificidade da obra. Esta junção aparece como argumento fundamental dos trabalhos de Moretti, pois é muito recorrente em suas pesquisas. Com o modelo da evolução, ele pretende analisar a literatura, não como uma sequência linear de estilos, mas como um campo, cujas técnicas e procedimentos oscilam entre a variação, ou seja, os experimentos livres e a seleção social, em que “as variações são historicamente selecionadas” (MORETTI, 2007, p.310). As variações são aleatórias e estão relacionadas à pluralidade do campo literário.

A sequência de variações e seleção pode realmente funcionar como novo padrão esclarecedor, revelando o momento em que as relações sociais permitem ao sistema literário buscar os seus próprios experimentos livres e, pelo contrário, quando exigem dele uma função mais estrita e bem definida (MORETTI, 2007, 313).

Para o teórico, a história literária pode levar em conta, tanto os procedimentos retóricos como as questões históricas no âmbito da análise. Estas duas faces devem partir de um mesmo propósito, que é entender a coexistência de procedimentos em diferentes épocas e como eles são selecionados. Moretti se propõe a continuar produzindo análise materialista do romance, mas levando em conta a sua morfologia. O dualismo darwiniano para os estudos literários, como ele propõe, deve levar em conta a variedade de formas dentro de um mesmo gênero e explicar o motivo da seleção de determinadas formas em detrimento de outras, como fizemos no primeiro capítulo com relação a *O Jogo da Amarelinha*. Ele relaciona a sincronia de romances heterogêneos no “espaço” literário: “variações visivelmente diferentes e mais ou menos simultâneas” (MORETTI, 2007, p.311).

Sob essa perspectiva, começamos a pensar o cenário literário argentino como um campo de variações. Buenos Aires entre 1920 e 1930, como descrito por Beatriz Sarlo, pode ser considerada, como ela mesma chama, de “cultura de mescla”. É neste panorama que encontramos a correlação entre a variação, tal qual propõe a teoria da evolução e a variação das formas literárias, tal qual propõe Franco Moretti. Estas duas décadas encerram um momento de diversidade no sistema literário argentino. São as ideias da vanguarda e a proposição do “novo” como matéria da arte que motivaram as “metamorfoses” do romance argentino. Na obra de Sarlo, o modernismo artístico chega junto com as mudanças urbanas da capital do país. Esta informação é interessante, pois leva ao argumento desenvolvido neste trabalho, qual seja, a produção de obras distintas esteticamente, mas que “conviveram” no espaço do sistema literário argentino.

Beatriz Sarlo destaca Ricardo Güiraldes, com o romance rural; Roberto Arlt, com o urbano; a vanguarda e a literatura fantástica de Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Leopoldo Lugones e Bioy Casares; a literatura feminina com Norah Lange, a poetisa Alfonsina Victoria O campo; literatura marginal; folhetim; as revistas *Martín Fierro*, *Sur*, *Proa* etc. A diversidade das obras condizia com a efusão modernista e com as múltiplas assimilações que o termo “moderno” adquire no contexto argentino. Em meio a isso, destacamos um debate central no quadro da produção do romance: a divisão estética entre os retratos realistas e nostálgicos do romance da terra e as

experimentações livres que a vanguarda destacava. A questão cresce, neste sentido, transformando-se num momento de bifurcação entre modernismo e realismo.

Entre a elite letrada de Buenos Aires, por sua vez, a variação individual conseguia melhor difusão à revelia dos consensos estabelecidos: o sistema literário argentino era, com isso, *geneticamente* maior que o brasileiro, porquanto dotado de um fundo de exemplos capaz de produzir maior variação. (CHAGAS, 2012, p.16-17)

O campo da cultura passava por mudanças e os debates culturais e estéticos centravam-se nos seguintes aspectos: “questão da língua”, “das traduções”, “do cosmopolitismo”, “do criollismo” e da política. (SARLO, 2010, 55-56). Buenos Aires se modifica política e estruturalmente de maneira rápida nestes 20 anos. A autora destaca a modernização do espaço urbano e o crescimento da população argentina, que na América Latina, desde fins do século XIX, é o país que mais recebe imigrantes europeus. Durante a década de 1930, os imigrantes são responsáveis por 75% do crescimento desta cidade (SARLO, 2010, p. 56).

Estes dois vieses, o literário e o sociológico que a autora demonstra em sua pesquisa, apontam para uma melhor visualização daquilo que Moretti chama de “campo de possibilidades aleatórias” (MORETTI, 2007, p.312). Ou seja, este momento de oscilação nostálgica entre passado e futuro, moderno e tradicional, entre os escritores da elite e os escritores marginais, alargou o sistema literário.

A densidade semântica do período urde elementos contraditórios que não se unificam numa linha hegemônica. [...] O que um historiador da arquitetura chama de “versatilidade e permeabilidade” da cultura portenha me parece um princípio global de definição das estratégias ideológicas e estéticas (SARLO, 2010, p.56-57).

No caso do campo literário argentino, fica clara a analogia, quando destacamos o que Moretti classifica como campo de “variações aleatórias”. Para ele, elas surgem ao acaso: as obras aparecem no sistema e o que as mantém ou as descarta tem relação com o processo histórico ao qual elas passam a estar inseridas, nesse caso, Moretti destaca o processo histórico em que o “ambiente” social destaca determinadas técnicas.

4 EPÍLOGO

O diálogo que propomos entre a narrativa de Llosa e a de Cortázar indicamos o caráter memorialista do gênero. A seleção de técnicas específicas, como foi destacada, imprime no romance um percurso de escolhas estilísticas não aleatórias. Do contrário, marcadas por uma consciência do lugar da narrativa ficcional na trajetória histórica da literatura. A literatura de cunho social e os experimentos modernistas são duas fontes dos debates estéticos nesta fase. A década de 1960 ficou conhecida pela profissionalização do escritor latino-americano e pela conseqüente ampliação do mercado literário. Selecionamos duas obras heterogêneas, mas que representam bem estas duas fontes que destacamos ao longo deste trabalho. A impressão que gostaria de deixar é a que norteia toda a ideia deste texto, qual seja, o quanto os códigos retóricos específicos estão presentes nestes dois romances e o quanto estes códigos identificam os caminhos da produção do romance hispano-americano. Uma trajetória evolutiva, nesse sentido, nos permite traçar o percurso das formas literárias, tal qual proposta pela metodologia de Franco Moretti, e como a seleção destas formas funciona historicamente.

Recorremos aqui ao conceito de *meme*, proposto nos trabalhos do biólogo Richard Dawkins. A tese que este autor lança em sua obra, *O gene egoísta* (2001), nos possibilita pensar, de forma prática, naquilo que chamamos acima de caráter memorialista do gênero. Dawkins defende que a cultura também é transmitida por uma unidade de reprodução, o *meme*. Este termo faz referência ao gene:

Exemplos de memes são melodias, ideias, slogans, modas de vestuário, maneiras de fazer pote ou de construir arcos. Da mesma forma como os genes se propagam no “fundo” pulando de corpo para corpo através dos espermatozoides ou dos óvulos, da mesma maneira os memes propagam-se no “fundo” de memes pulando de cérebro para cérebro por meio do processo que pode ser chamado, no sentido amplo, de imitação (DAWKINS, 2001, p. 214).

A imitação é como que a função dos *memes*. Eles espalham-se do “fundo” de memes e se propagam na convivência social. Nesse sentido, para Dawkins, os vários modos de transmissão de técnicas, conhecimentos, dogmas, canções etc., partem deste

replicador. Por exemplo, determinadas ideias só podem ser multiplicadas se estiverem em concordância com as práticas de quem poderá ou não transmitir: é o caso das hipóteses científicas, que poderão ou não ser aceitas como corretas.

As ideias, os conceitos, a moda, as canções e a literatura podem durar muito ou podem ser esquecidas, bem como mudar. “Parece que a transmissão dos memes está sujeita à mutação contínua e também à mistura” (Dawkins, 2001, p.217). O que parece importante, é que assim como o gene, o *meme* é um pedaço, uma unidade importante de perpetuação da memória, e essa, parte dos mais diversos modos da convivência social. Mas, o processo de imitação não segue *ipsis litteris*. Ele é modificado como se dá qualquer transmissão de DNA, ou melhor, a cópia já é modificação. O exemplo do autor é a própria teoria de Darwin: os biólogos atuais a tem em mente, mas não produzem teorias evolutivas exatamente como a do biólogo. Ou seja, existe diferença no modo como cada um, em cada momento histórico, vai compreendê-la ou desenvolvê-la. No caso da literatura, poderíamos lembrar das citações que são mais conhecidas que a própria obra, como é o caso das tragédias de Shakespeare. O *meme* é definido como aquilo que é transmitido. Os genes não são “agentes conscientes intencionais” retifica Dawkins e, segundo ele, os *memes* devem ser vistos dessa forma.

Não temos nem mesmo que postular uma vantagem genética da imitação, embora isso certamente ajudasse. Basta que o cérebro seja capaz de imitação: haverá então a evolução de memes que exploram plenamente a capacidade (DAWKINS, 2001, p. 221).

Tanto a ação do *meme* como a ação do gene, para o biólogo, são movimentos “inconscientes” ou “cegos” da memória genética e cultural. Mas, no caso do *meme*, a ação do homem, ou melhor, a consciência e a vontade de ação, são fatores que interferem diretamente na transmissão destas unidades replicadoras da cultura.

A partir da proposta de Moretti, acredita-se que a questão da preservação de técnicas narrativas esteja relacionada com o tempo histórico que envolve a reprodução e a criação de novos procedimentos. Na medida dos valores morais, do gosto do público e do seu alcance, a obra poderá criar descendência ou não. Podemos inferir que as novas funções que os velhos procedimentos retóricos ganham no romance moderno nascem deste “fundo” de *memes*, que é a cultura.

A leitura que Echevarría faz da história do romance na América Latina, em *Myto e Arquivo (2000)* é, também, contundente para recuperar a ideia de mimese ou imitação, como Dawkins se refere na produção ficcional, tal qual a demosramos ao longo da pesquisa. O conceito de arquivo define o modo como as narrativas do século XX se preocuparam em criar um inventário ficcional da história latino-americana. Uma espécie de consciência de si num despertar do mundo pós-colonial faz o intelectual, em um gesto de produção de memória, buscar na antropologia os fundamentos para criticar a memória forjada e recuperar os traços mais realistas da cultura latino-americana. Como os antropólogos, os escritores viajam em busca do verossímil para a construção narrativa.

La antropologia como un conjunto de posibilidades discursivas dadas, como la posibilidad misma de escribir sobre la cultura latinoamericana, es un marco establecido dentro del que se escribió, y también contra el que se escribió, gran parte de la narrativa latino-americana del siglo XX (ECHEVARRÍA, 2000, p. 215).

O conceito de memória envolve muito mais que o lugar específico, o repositório da lembrança, mas, sobretudo, o da problematização da história. Contra as possibilidades da história oficial, a narrativa se envolve com a metodologia antropológica. Os relatos de viagem e as experiências empíricas funcionam como material para a produção ficcional. Por esta via, é preciso recuperar os mitos, os dados da geografia e as linguagens locais.

Uma diferença que ficou clara foi a maneira como Vargas Llosa se envolveu com a representação, a mesma dos romances realistas do início do século, dos traços específicos da cultura, da geografia e das relações humanas. A questão da identidade cultural é a base fundamental deste romance. Já em *O Jogo da Amarelinha*, a problemática é a recusa das possibilidades estéticas do realismo e a própria recusa do sentimento nostálgico e nacionalista da literatura da terra. Enquanto em Llosa há uma vontade de memória, em Cortázar, há memórias não fixadas apenas no sentimento sobre o local, mas numa preocupação existencialista. Ambos os romances são partes de um mesmo caminho da narrativa latino-americana do século XX, qual seja, o da relação quase sistemática com as questões sociais.

Este “pacto mimético” entre a literatura e a antropologia, que é a base da

teoria do crítico cubano, converge para o lugar extremamente complicado, da relação entre ficção e realidade. E, nesse sentido, nos interessa o campo de delimitação formal da condição da ficção, produzido pelo crítico alemão Wolfgang Iser. A relação entre a ficção como representação do mundo real, pensando na possibilidade entre literatura e memória, deve levar em conta o trabalho de ficcionalização. Nesse sentido, as categorias disponibilizadas em “*Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*” podem esclarecer a respeito dos limites que garantem a especificidade da ficção.

A ficção preocupada com a explicação, na dissimulação de seu estatuto próprio, se oferece como aparência da realidade, de que ela, neste caso, necessita, pois só assim pode funcionar como a condição transcendental de constituição da realidade (ISER, 2002, p. 970).

Iser define os “atos de fingir” como estágios graduais na construção da ficção. São eles: seleção, combinação e o *como se*. O primeiro relacionado ao contexto, o segundo, à semântica do texto, tanto na questão lexical quanto na narração e no terceiro, “a ficção se desnuda”: A ficção deve ser interpretada como representação. A ideia de *como se* é a relação entre *seleção* e *combinação* para construir um mundo que só existe nesta representação, o verossímil:

Os referidos atos de fingir se originam uns dos outros. Podemos distingui-los sobretudo porque as funções são distintas. Seu traço comum, serem atos de transgressão, se diferencia na especificidade de seu respectivo emprego, este, contudo, deve-se relacionar ao traço comum, pois só por ele se realiza a função do fictício no texto ficcional (ISER, 2002, p. 984).

Estes “atos de fingir” delimitam os modos como a ficção transcende os discursos da realidade para compor um lugar específico de ação, da invenção desta realidade. Esta só é possível nos limites da narrativa, ou seja, do texto ficcional como um engenho específico de produção de mundos. A seleção do contexto, juntamente com “combinação” semântica no nível lexical e do enredo, tem como efeito o “como se”. Estes atos desvelam o mundo coeso, organizado e muito específico que é o produzido pela ficção. “Pelo reconhecimento do fingir, todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um como se” (ISER, 2002, p. 973).

A realidade representada no texto ficcional se relaciona a esta base do romance na América Latina, que é a representação e a problematização da questão da

identidade cultural, converge para os processos de “variação e seleção” propostos pela “evolução literária”?

Diante do exposto ao longo da pesquisa, podemos responder que sim. Uma obra cria descendência, ou seja, permanece como marca do tempo histórico, (Ulysses, O Jogo da Amarelinha etc.), pois os elementos do fingir foram executados de maneira tão bem elaborada que conseguiram passar para frente o seu DNA. A sua memória genética, ou melhor, a memória “*memética*”, através da qual as obras da modernidade vêm sendo construídas, é a realização do “como se”, ou seja, do comprometimento da narrativa com o “fictício da ficção”, como bem definiu o crítico alemão.

Assim, pudemos nos orientar na história do romance latino-americano para perceber a bifurcação entre técnicas e procedimentos que, na primeira metade do século XX, foram fundamentais para a renovação da ficção e para a sistematização deste campo, que neste momento da história literária, passou por profundas mudanças em vários sentidos, tanto na renovação estética quanto na abertura para o mercado literário fora da América Latina.

As oscilações pelas quais passa o romance latino-americano, no sentido da representação da identidade cultural, podem ser consideradas como “metamorfoses”, com as quais estão relacionadas de maneira muito forte. Trata-se da memória e da representação do passado como forma de não se perder diante das mudanças políticas do continente. A ficção se torna um elemento forte da representação de mundos, nas oscilações entre localismos e universalização, com as quais os intelectuais latino-americanos tiveram que lidar na efetivação da reformulação do campo estético.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A intenção foi produzir um trabalho de leitura, partindo da ideia de que os dois romances apresentam características estéticas muito específicas no contexto literário hispano-americano. Ambos refletem o lugar do romance no século XX através da representação das questões referentes ao processo de “modernização” da América Latina, bem como da ressignificação do romance, trazendo para o centro a problematização de questões arraigadas na cultura hispano-americana.

A organização da argumentação ajudou a compor um quadro que abarca a autorreflexividade no romance de Cortázar como um fundamento específico, se relacionando ao contexto do romance de Vargas Llosa. A comparação reiterou a possibilidade de expandir as análises pertinentes aos dois romances, pensando a perspectiva da tradição literária destes autores como fator que os diferencia. Uma linha dos romances da terra, como é caso nas narrativas de Mario Vargas Llosa, e uma linha modernista, em que Cortázar se encaixa de forma muito específica, sobretudo, pela conjuntura literária de Buenos Aires.

Ao lado dos romances da terra, cuja grande parte das publicações se situa desde fins do século XIX até meados da década de 50 do século XX, a literatura argentina é marcada, sobretudo, pelas contribuições críticas e literárias da vanguarda. Estas contribuições para a renovação da literatura argentina se encontram nas discussões sobre a autonomia da literatura em relação às questões políticas. A especificidade das mudanças sociais da Buenos Aires das décadas de 1920 e 1930 foi um dentre os indícios que desenvolvemos ao longo deste trabalho. Por meio da análise de *O Jogo da Amarelinha* e de *A Casa Verde*, o objetivo foi apresentar a autorreflexividade do romance argentino e o modo como ele provocou diferença dentre os romances do *boom*. O sistema literário argentino, a partir da visão que tivemos de Cortázar, reitera a autonomia da literatura em relação às questões da terra, bem como o uso de técnicas modernistas para a construção narrativa.

Pensamos o objeto de pesquisa pela chave de leitura da “evolução literária”, interpretando a especificidade do romance como indicador das mudanças nos sistema

literário. A forma inusitada do romance de Cortázar reitera a ressignificação do romance moderno. Os aspectos que abordamos ao longo da análise, quais sejam, o caráter experimental de *O Jogo da Amarelinha* como ruptura com o realismo tradicional e a tradição indianista que aparece no romance de Llosa, podem ser percebidos no debate que teve o modernismo como centro em Buenos Aires.

O objetivo traçado nesse projeto foi partir dos romances selecionados para a análise, delineando através deles, as características de duas tradições do romance hispano-americano. Nessa medida, pudemos comprovar o que representa as mudanças a partir das técnicas modernistas e o que preserva os elementos das narrativas tradicionais. Ao realizar este trabalho, o que surgiu como elemento fundamental foi a foi a tradição portenha, desvelada com a contribuição teórica da obra crítica da argentina Beatriz Sarlo. As décadas de 1920 e 1930, como descritos na análise da autora, demonstram o quanto a ruptura com o realismo e a tradição mobilizou alguns autores. “Assiste-se a um começo: o da ficção antirrealista” (SARLO, 2010, p.83). Este “antirrealismo” de que trata a crítica, foi a nossa possibilidade de destacar o início de uma trajetória que tem como fator essencial a maior autorreflexividade da literatura argentina desde o início do século.

A possibilidade de entendimento e entrecruzamento destes dados se tornou mais abrangente através da metodologia proposta na obra de Franco Moretti, segundo a qual, a possibilidade de estudar as questões internas ao texto podem tornar relevantes as questões externas a ele, como o é, a especificidade do contexto argentino entre as décadas de 1920 e 1930. Os trabalhos publicados pelo professor Dr. Pedro Ramos Dolabela Chagas, orientador desta pesquisa, foi outro fator que condicionou os caminhos que a pesquisa tomou, pois possibilitou entender o conceito de autorreflexividade como um elemento fundamental da diferença que a Argentina passa a fazer na produção do romance hispano-americano. Estas hipóteses foram desenvolvidas na tentativa de traçar o percurso historiográfico por trás dos romances do *boom*.

Em Cortázar, os efeitos do romance são múltiplos, tanto no funcionamento interno da obra quando na sua relação com a produção literária daquele momento. Mas as heranças estéticas presentes na obra de Cortázar têm paralelos no movimento vanguardista do início do século. Para teóricos como o inglês Gerald Martin, a obra de Cortázar está relacionada às técnicas do romance modernista, bem

como as heranças de Asturias, Mário de Andrade, Carpentier e do também argentino Borges, segundo ele, estes são os autores mais influenciados pelo modernismo joyceano.

Destacaram-se alguns aspectos específicos dos romances e o modo como as questões que envolvem o itinerário dos personagens revelam o debate literário latino-americano que punha de um lado a busca da literatura por definir a identidade cultural das nações diante da cisão do mundo pós-colonial, bem como a busca de autonomia da literatura em relação às questões político-culturais.

Os conceitos de variação, seleção e migração foram utilizados para descrever o sistema literário argentino nas décadas de 1920 e 1930 e a sua especificidade em relação a um quadro mais geral do romance hispânico, o romance da terra. A maior autoteorização da literatura, relacionada a autores como Jorge Luís Borges e Macedonio Fernández nestas décadas, conduziram o que seria a evolução literária futura, qual seja, a década de 1960. O conceito de “seleção” abarcou, sobretudo, a função que *O Jogo da Amarelinha* tem durante a década de 1960. No caso da migração, sua função teve fundamento para por em evidência o argumento do teórico inglês Gerald Martin, segundo o qual, o *Ulysses* causa impacto na produção do romance hispano-americano. Naquilo que Moretti chama de “cenário darwinista”, ou seja, percebendo a multiplicidade das formas literárias e a forma descontínua como elas aparecem, é que se destacou a perspectiva deste trabalho.

A correlação metafórica entre os termos da teoria da evolução e o objeto literário funcionou, na medida em que foram utilizados os dados teóricos já existentes sobre a literatura hispano-americana, sistematizando-os a partir da análise comparada. Nessa medida, pudemos destacar uma linha evolutiva do romance, traçando a bifurcação que o sistema literário argentino, por sua maior variação, possibilitou que acontecesse.

Na natureza, estes processos (seleção, variação, migração) são lentos e demandam muitas gerações. No caso da história literária, só podemos utilizá-los de forma muito cuidadosa, ou seja, na medida do processo de construção de metáforas que apreendam a correlação entre o objeto literário e aquilo que lhe é atribuído ao longo da história. As mudanças nos sistemas literários podem ser explicadas pelos conceitos da

evolução biológica, na medida em que seja possível descrever momentos específicos da produção literária e as tensões que os envolvem.

Ao colocar a história dos romances sob o argumento evolutivo, o autor produz análises muito específicas, em que as diferenças entre as obras, ou seja, as bifurcações identificam questões fundamentais para o estudo literário, como a formação do cânone, o percurso das técnicas narrativas, o mercado literário etc. A ideia de que os procedimentos narrativos atravessam as gerações da cultura se inserem em novos locais e se modificam no tempo, ganhando novas funções e contextos, fica clara, na medida em que desenvolvemos uma trajetória do romance, partindo de tradições distintas.

A intenção foi produzir um trabalho de leitura, partindo da ideia de que os dois romances apresentam características estéticas muito específicas no contexto literário latino-americano. Ambos refletem o lugar do romance no século XX, através da representação das questões referentes ao processo de “modernização” da América Latina, trazendo para o centro do romance a problematização de questões arraigadas na cultura hispano-americana.

REFERÊNCIAS

- ALEGRIA, Ciro. *Grande e Estranho é o mundo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- BARTHES, Roland. O efeito de Real. In. *Literatura e Semiologia: Pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CAMARGO, Luís Gonçalves Bueno de. *Uma história do romance brasileiro de 30*. Campinas, SP: [s.n.], 2001.
- CHAGAS, Pedro Dolabela. *Teoria do romance e teoria da evolução*. Anais do Congresso Internacional Interdisciplinar em sociais e humanidade. Niterói, RJ. Disponível em: <<http://www.aninter.com.br>>.
- CORTÁZAR, Julio. *O Jogo da Amarelinha*. São Paulo: Círculo do Livro S. A., s.d.
- _____. *Obra Crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- DAWKINS, Richard. *O gene egoísta*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2001.
- ECHEVARRÍA, Roberto González. *Mito y archivo: Uma teoria de la narrativa latinoamericana*. México, D.F.: Carretera Picacho- Ajusco, 2000.
- ECHEVARRÍA, Roberto González. *Modern Latin American Literature: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, Inc, 2012
- FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museu do Romance da Eterna*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- GALLEGOS, Romulo. *Dona Barbara*. Curitiba: Editora Guaíra, 1940.
- GÜIRALDES, Ricardo. *Dom Segundo Sombra*. Trad. Augusto Meyer. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- ICAZA, Jorge. *Huasipungo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- ISER, Wolfgang. *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura e suas Fontes 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- JOYCE, James. *Ulysses*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

LLOSA, Mario Vargas. *A Casa Verde*. São Paulo: Círculo do Livro.

MARTIN, Gerald. *Jorneys Through the Labyrinth: Latin American fiction in the Twentieth century*. London. New York: Verso, 1989.

MAYR, Ernst. *O que é Evolução*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MORETTI, Franco. Da Evolução Literária. In: MORETTI, Franco. *Signos e estilos da modernidade: ensaio sobre a sociologia das formas literárias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. *A literatura vista de longe*. Trad. de Anselmo Pessoa Neto. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

_____. *Atlas do romance Europeu*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

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

RIVERA, J. Eustasio. *La vorágine*. (org. por Juan Loveluck). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976. [1ª edição: 1924].

SARLO, Beatriz. *Modernidade Periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.