

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA - UESB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA: LINGUAGEM E SOCIEDADE

INGRIDD MICHELLE LOPES PEREIRA

**ROMANCE LATINO-AMERICANO E MEMÓRIA: A NARRATIVA
DO “ARQUIVO”**

VITÓRIA DA CONQUISTA - BA
NOVEMBRO DE 2012

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA - UESB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA: LINGUAGEM E SOCIEDADE

INGRIDD MICHELLE LOPES PEREIRA

**ROMANCE LATINO-AMERICANO E MEMÓRIA: A NARRATIVA
DO “ARQUIVO”**

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.

Área: Multidisciplinaridade da Memória.

Linha de Pesquisa: Memória, Discursos e Narrativas.

Orientador: Pedro Dolabela Chagas.

VITÓRIA DA CONQUISTA - BA

NOVEMBRO DE 2012

Pereira, Ingrid Michelle Lopes.

P492r

Romance latino-americano e memória: a narrativa do “arquivo”.
/ Ingrid Michelle Lopes Pereira - Vitória da Conquista, 2012.
78 f.

Orientador: Pedro Dolabela Chagas.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia,
Programa de Pós-graduação em Memória: Linguagem e Sociedade – PPGMLS,
Vitória da Conquista, 2012.

Referências: F. 76 - 78.

1. América Latina - Romance. 2. Memória. 3. Arquivos – Décadas
1950, 1960 e 1970. 4. Mito - Romance. I. Chagas, Pedro Dolabela. II.
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós- Graduação em
Memória: Linguagem e Sociedade. III. T.

CDD: 878

Catálogo na fonte: Juliana Teixeira de Assunção – CRB 5/1890

UESB – Campus Vitória da Conquista - BA

Título em inglês: Latin American Novel and Memory: the narrative of “archive”.

Palavras-chaves em inglês: Latin American. Archive. Memory. Myth. Novel.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória.

Titulação: Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Banca Examinadora: Prof. Dr. Pedro Dolabela Chagas (presidente); Prof. Dr. Nilton
Milanez (titular); Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel (titular).

Data da Defesa: 13 de dezembro de 2012.

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

INGRIDD MICHELLE LOPES PEREIRA

**ROMANCE LATINO-AMERICANO E MEMÓRIA: A NARRATIVA
DO “ARQUIVO”**

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.

Vitória da Conquista, Bahia, 13 de dezembro de 2012.

BANCA EXAMINADORA



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



Prof. Dr. Nilton Milanez (UESB)



Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel (UFOP)

a Luis Antonio

“Memória feliz, portanto? Claro. Entretanto, a ameaça do esquecimento não deixa de assombrar esse elogio da memória e de seu poder...”

Paul Ricoeur

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Dr. Pedro Dolabela pelo apoio, orientação e pelos valiosos ensinamentos durante o curso de mestrado e desenvolvimento deste trabalho; à Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Ensino Superior (CAPES) pela concessão da bolsa que possibilitou a realização desta pesquisa; ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade que oportunizou a minha formação em nível de mestrado; à Profa. Dra. Maria da Conceição Fonseca-Silva pela dedicação ao programa e pelo conhecimento transmitido que contribui para a minha formação desde a graduação; ao Prof. Dr. Marcello Moreira, cuja competência me ensinou a tomar gosto pelos estudos literários; à Profa. Dra. Telma Magalhães, pela amizade e orientação durante meu curso de graduação; à Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), que possibilitou minha formação em nível de graduação e pós-graduação; à Profa. Dra. Lúcia Ricotta pela participação na Banca de Qualificação desta dissertação; aos professores Dr. Nilton Milanez e Dr. Emílio Maciel, que gentilmente aceitaram participar da Banca de Defesa desta dissertação.

Agradeço novamente ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, em especial à Profa. Dra. Lívia Diana, pela oportunidade de viajar para pesquisar na Argentina e cursar disciplinas na Universidade do Litoral (UNL) através do *mestrado sanduíche*; agradeço também à CAPES, desta vez pelo financiamento da viagem; à Profa. Dra. Tânia Gusmão por todo apoio em nossa estadia em Santa Fé, e às colegas Mirela e Pâmela, que viveram comigo essa experiência.

Agradeço ainda aos funcionários e ex-funcionários do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade por toda presteza e apoio, em especial a George, Fabrícia e Dany.

Agradeço aos colegas – e amigos - de turma do Programa, que viveram comigo dois anos tão distintos, em especial a Kathe, Kate, Noni, Luana, Karol, Milena, Dani, Jôse, Talita e Elton.

Agradeço ao responsável por tudo, meu Deus; agradeço aos meus pais pelo amor e apoio constantes e por terem investido em minha vida educacional; à minha avó, por toda preocupação e cuidado; à minha irmã, Gal; à minha família, em especial a Diana, Dida, Márcio, Ricardo, Ana Célia, Carlinha e aos pequenos João Miguel e Pedro Samuel; ao meu amado, Luis Antonio, que chora comigo cada angústia e celebra cada alegria; à minha amiga Andressa – que me atura desde os primeiros anos na escola, e ao seu esposo, Lando; às amigas Priscila, Valéria, Ariana, Letícia, Lídia e Ludy, por tantas conversas

revigorantes; aos meus amigos e irmãos de fé, em especial a Pr. Sinvaldo, que com imensa sabedoria me aconselhou em momentos tão decisivos.

RESUMO

Esta pesquisa objetiva estudar a proposta historiográfica do crítico literário cubano Roberto González Echevarría (2000) para o estudo do romance latino-americano e entender a teoria do romance que seu estudo apresenta. Pretende-se, em seguida, compreender sua ideia de *romance de Arquivo* para, então, entendermos de que maneira a emergência de um novo tipo de romance latino-americano caracterizado pela estrutura de arquivo nas décadas de 1950, 1960 e 1970 é perpassada pela questão da memória. Para tanto, partimos de uma breve discussão da historiografia do romance para, em nível de comparação, chegarmos à proposta de Echevarría. Em um segundo momento, buscamos compreender a maneira como Echevarría mobiliza os conceitos de *romance do mito* e *romance do arquivo* para descrever a especificidade histórica do romance na América Latina. Finalmente, compreendemos como o conceito de *arquivo* mobilizado por Echevarría incita o estudo da memória. Para tanto, tomamos como estudo de caso a memória da história latino-americana que surge na estrutura de *arquivo* dos chamados “romances de ditadores”, sobretudo em dois dos romances mais célebres que se enquadram nessa categoria: *O recurso do método* (1874), de Alejo Carpentier e *O outono do patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez. Partimos da hipótese de que, por se tratar de um depósito imaterial de possibilidades narrativas, o *romance de Arquivo* funciona como um registro aa própria memória do romance latino-americano.

PALAVRAS-CHAVE: América Latina. Arquivo. Memória. Mito. Romance.

ABSTRACT

This research aims to study the historiographical literary proposal of the Cuban critic Roberto González Echevarría (2000) for the study of the Latin American novel and understand the novel theory that his study shows. The aim is then to understand his idea of romance of Archive to then understand how the emergence of a new kind of Latin American novel characterized by the *Archive structure* in the 1950, 1960 and 1970 runs through the memory. The starting point was a concise discussion of the historiography of the novel for, in terms of comparison, we get the proposed Echevarría. In a second step, we seek to understand how Echevarría mobilizes the concepts of *myth novel* and *archive novel* to describe the historical specificity of the novel in Latin America. Finally, as we understand the concept of *Archive* mobilized by Echevarría encourages the study of memory. For this, we take as a case study the memory of Latin American history that appears in the archive structure called "novels of dictators", especially in two of the most celebrated novels that fall into this category: *The use of the Method* (1874), by Alejo Carpentier and *The Autumn of the Patriarch* (1975), by Gabriel García Márquez. The hypothesis is that, because it is a deposit intangible of narrative possibilities, the Archive novel functions as an record of the memory of Latin American novel.

KEYWORDS: Latin American. Archive. Memory. Myth. Novel.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	A TEORIA DO ROMANCE DE ECHEVARRÍA	17
2.1	A teoria de Echevarría comparada à de Lukács.....	24
2.2	Echevarría e Moretti: algumas considerações.....	27
2.3	A proposta de Mikhail Bakhtin comparada à de Echevarría.....	28
2.4	Considerações finais.....	33
3	ASPECTOS DO ROMANCE LATINO-AMERICANO	35
3.1	O Romance do “mito”.....	37
3.2	Romance e Arquivo.....	44
3.3	Memória e Arquivo.....	45
3.4	O conceito de <i>archivo</i> em Foucault.....	47
3.5	O Romance de <i>Archivo</i> proposto por Echevarría.....	50
3.6	Considerações finais.....	56
4	O “ARQUIVO” COMO MODELO DE ANÁLISE	57
4.1	A tradição latino-americana de “Romances de Ditadores”.....	58
4.2	A estrutura de “Arquivo” de <i>El Recurso del Método</i> e <i>El otoño del Patriarca</i>	60
5	CONCLUSÃO	73
	REFERÊNCIAS	76

1 INTRODUÇÃO

Neste trabalho, estudamos a proposta do crítico Roberto González Echevarría (2000) acerca da origem e evolução da narrativa latino-americana a fim de entender a nova teoria do romance que seu estudo apresenta ao investigar a origem do romance moderno. Ademais, compreende-se sua ideia de *romance de arquivo* e, então, discutimos a maneira como a estrutura de *arquivo* emergente no romance latino-americano das décadas de 1950, 1960 e 1970 é perpassada pela questão da memória.

Diversas teorias tentaram explicar o surgimento e a ascensão do romance, um gênero que, de inicialmente minoritário em termos morais e estéticos, passou a ter lugar de destaque entre a crítica literária. Bakhtin, por exemplo, em *Questões de Literatura e Estética (A Teoria do Romance)*, defende que a Estilística Tradicional não está preparada para ler o romance, o que, para o autor, está ligado ao lugar histórico do romance: por muito tempo o romance foi objeto de “análises abstratamente ideológicas e de apreciação de publicistas”¹. Segundo o autor, até o século XX, não havia ainda uma nítida colocação dos problemas estilísticos do romance “que se baseasse no reconhecimento da originalidade estilística (artisticamente prosaica) do discurso romanesco”². Para ele, as questões de “estilística” ou tratavam de tudo ou faziam considerações vazias de princípios. As questões da estilística tradicional (baseadas no estudo dos tropos) eram também aplicadas para o estudo do discurso da prosa literária, que era entendido como um discurso poético no sentido estrito. Isso leva a Bakhtin afirmar que, até o século XX, não havia uma apresentação clara dos problemas estilísticos do romance, que não era reconhecido em sua originalidade estilística. Quando, a partir dos fins do século XIX, essa situação começa a mudar, há um renascimento, segundo Bakhtin, do interesse pelas questões concretas da prosa na arte literária e pelos problemas técnicos do romance. No entanto, em relação à estilística, o problema não havia ainda se modificado, pois “a atenção concentrou-se quase que exclusivamente nos problemas da composição (...). Como antes, não havia uma abordagem radical e ao mesmo tempo concreta e ao mesmo tempo concreta (...) das particularidades estilísticas do discurso do romance”³.

¹ 2010, p. 72.

² Idem.

³ A estilística contemporânea e o romance, p. 72.

Não se teoriza facilmente um gênero que não seguiu determinada tradição literária, isto é, não se pautou por sua própria história, mas, aos poucos, parece ter mimetizado diversos outros gêneros e formas. A tentativa de explicar o nascimento do romance muitas vezes ocupou de maneira ampla a crítica literária. A sua origem tem sido situada em lugares vários, como na épica, na ascensão da burguesia e no declínio da aristocracia, ou mesmo no desenvolvimento do mercado de livros. Há duas grandes perspectivas nas quais, de modo geral, a teoria do romance se inscreve, sendo elas a formalista e a sociológica. Os formalistas tomam o romance como resultado de uma síntese de propriedades formais de diferentes gêneros e subgêneros anteriores, ou mesmo como resultado de uma reação a esses gêneros. A vertente sociológica, por outro lado, estuda as condições pelas quais se opera a transformação do fato literário – no caso, o romance – em fato social⁴. A análise sociológica tem uma de suas primeiras e mais difusas expressões na obra de Georg Luckács, *A teoria do romance*, da qual trataremos mais tarde.

Poder-se-ia dizer que Echevarría não se enquadra facilmente em nenhuma dessas perspectivas. Sua análise não é formal, pois, apesar de considerar as propriedades formais das narrativas, não considera o romance uma derivação ou síntese de outros gêneros literários. Nem tampouco é sociológica, já que, embora observe o romance ao longo do tempo, não considera que suas mudanças sejam resultado das transformações ocorridas na sociedade. Para seu estudo do romance, Echevarría realiza uma análise historiográfica a partir da investigação de documentos escritos que ele julga influenciar a produção de romances.

Echevarría inicia sua pesquisa com uma análise da ascensão do romance na Espanha do século XVI e pensa o picaresco a partir de sua relação com as crônicas da descoberta do Novo Mundo, tendo como pano de fundo a legislação então vigente no país. O melhor símbolo da origem do romance, na visão do crítico, está no Arquivo Geral de Simancas, que funciona nas dependências do antigo Castelo de Simancas⁵. Durante as lutas da reconquista cristã da Península Ibérica, os muçulmanos teriam erguido ali um castelo belíssimo para a defesa da raia do Rio Douro. Quando perdeu sua função estratégica, as dependências do alcácer foram transformadas em prisão. Posteriormente, em meados do século XVI, o castelo foi restaurado por ordem de Filipe

⁴ Cf. LIMA, L. C., 2002, p. 63.

⁵ Localiza-se no município de Simancas, na província de Valladolid, comunidade autónoma de Castela e Leão, na Espanha.

II da Espanha e nele foi estabelecido o arquivo principal de Castela. Para Echevarría, não há símbolo melhor da origem da ficção: “castelo-prisão-arquivo”. Desta antiga prisão havia saído Pícaro, o criminoso. Alegoricamente, poderíamos dizer “lei-criminosos-depoimentos dos criminosos” como símbolo da origem do romance. Para Echevarría, o romance nasce, então, do discurso jurídico. A ambiência letrada espanhola era regida pela lógica jurídica. Garcilaso, por exemplo, defende a dignidade do passado inca, ou Lazarillo, que defende a si mesmo. Interessa aqui como a enunciação é construída, fala-se juridicamente através do corpo burocrático e se busca colocar em vigência. Os testemunhos de criminosos e conquistadores são as primeiras narrativas da América Latina. O romance teria se originado, então, do discurso legal do império espanhol durante o século XVI⁶.

Ainda que Echevarría entenda o romance como sendo essencialmente europeu, é como se, para ele, o romance deixasse de sê-lo na América Latina. O romance, segundo o autor, mimetiza outros discursos pertencentes a instâncias sociais particulares revestidos de autoridade e, por isso, não se desenvolveu a partir do simples aprimoramento de matrizes letradas e não apresentou uma evolução linear. Assim, “aplicar a la evolución de la novela el mismo rasero que a otros géneros literários es un modo acríptico de hacer historia literária inspirada por la filologia”.⁷ Esse método seria, para Echevarría, um vestígio de um tipo de “historicismo primitivo” construído segundo o modelo das ciências sociais que funcionou bem no caso das formas literárias convencionais. No entanto, se resultaria falho para o estudo do romance.

Echevarría defende que é como se o romance rejeitasse sua origem literária e incorporasse características de outros discursos, mesmo os não-literários. No caso latino-americano, isso se refletiu na seguinte situação: desde o século XVIII, as narrativas precisaram competir com outras modalidades: as que se adaptaram às ciências naturais e às sociais. Por este motivo, no continente,

seria mais correto tratar da *narrativa* ao invés do romance, pois o romance não teria, na versão da modernidade representada pela experiência histórica latino-americana, se autonomizado como gênero da mesma maneira que na Europa. Lá, em meio a um processo tumultuoso de afirmação, o romance mais cedo se estabeleceu como uma forma específica de discurso; aqui, numa ambiência social que

⁶ A fonte para essa discussão foi uma entrevista a Echevarría feita por Lúcia Guimarães para o Jornal O Estado de São Paulo.

⁷ ECHEVARRÍA, 2000, p. 30.

pouco estimulava aquela autonomia, a narrativa (especialmente antes do século XIX) teria sido dominada por gêneros não ficcionais – nos quais ainda assim, tal como no romance, expressavam-se verdades “paralelas” ao se colocar os procedimentos dos discursos sancionados a serviço de causas imprevistas: ao se engendrar uma autoridade *sui generis* por meio da imitação das formas, dos usos e das linguagens oficialmente representadoras do real por discursos que excediam os seus domínios de vigência. Este prisma permitia a Echevarría situar Garcilaso de la Vega, Domingo Sarmiento e Euclides da Cunha numa história da narrativa que agregava, indistintamente, obras ficcionais e não ficcionais.⁸

No continente latino-americano – mas não só nele, os gêneros não-ficcionais representaram, então, a fonte de autoridade que serviria como referência para a produção dessas narrativas. Historicamente, elas teriam imitado a lei durante o período colonial, a ciência no século XIX e a antropologia na primeira metade do século XX. Assim, a narrativa latino-americana se torna diferente daquela produzida na Europa, o que aconteceria, a partir desta teoria, em qualquer outro lugar, já que, para Echevarría, o romance, por não possuir forma fixa e regrada, não segue normas prescritivas e, desde o começo, assume geralmente a forma de um objeto dado. Se, para o autor, o romance mimetiza outras formas de discurso, as narrativas produzidas no continente durante o período colonial – como as cartas, os informes, testemunhos e confissões, mesmo não sendo ainda romances, podem ser inseridas na investigação de sua origem. Considere-se que tratamos do romance no momento em que ascende, no século XVI, e não possui ainda forma definida. Com o tempo, o romance passa a ter uma história endógena e parece se guiar por ela própria.

Para Echevarría, através da imitação dos discursos legal, científico e antropológico, as narrativas fundavam os mitos de *origem* do continente. “Dito de outra forma, o romance latino-americano teria como marca de origem o lançar-se à busca da representação da origem – origens de povos, origens de nações”⁹. Echevarría observa, então, a formação do romance produzido na América Latina como representação dessa origem como um fenômeno de longa duração. Durante séculos a produção de narrativas no continente teria, então, se orientado por essas três formas de discurso, até que, a partir de 1960, a busca pela origem através da mimese de tais discursos seria substituída pelo *arquivo* que passa a nortear essa produção. Partindo da noção de *arquivo* de Michel Foucault, Echevarría chama de *narrativas de Arquivo* obras que ambicionam

⁸ CHAGAS, 2011, p. 44.

⁹ Idem.

reescrever a história latino-americana através da reelaboração de discursos hegemônicos. Ao destacar o romance *Los passos perdidos*, de Alejo Carpentier – em que o narrador-personagem se vê entre muitos textos inconclusos –, no quadro da narrativa latino-americana do pós-guerra, Echevarría o pensa como a ficção do *arquivo*. Essas ficções são obras em que se agregam e analisam as modalidades narrativas historicamente predominantes na América Latina. Assim, surge a possibilidade de aplicação do conceito de *romance do arquivo* como ideia que reverbera a questão da memória, como se o *arquivo* em si se constituísse como a memória do romance enquanto gênero na América Latina. Por se tratar de um *depósito* de possibilidades narrativas, o arquivo funciona como uma espécie de memória ativa para a produção romanesca. Na categoria do *Arquivo*, Echevarría inclui obras como *Los passos perdidos*, de Alejo Carpentier, e *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez que, para o crítico, criam sua própria forma mítica através da referência livre ao lugar que guarda suas origens legais - o *arquivo* – e a acumulação de formas obsoletas do discurso do conhecimento científico e da antropologia.

O estudo da tese de Echevarría sobre a história do romance latino-americano atende as necessidades do desenvolvimento de uma pesquisa que pretende estudar a forma como o romance se consolidou na América Latina. Apesar de seus postulados serem influenciados por teóricos como Michel Foucault, Echevarría não segue teorias literárias, mas formula a sua própria, especialmente no que concerne ao romance latino-americano. Parte-se aqui do pressuposto de que as proposições de Echevarría, a sua maneira, abrem perspectivas para o estudo do romance como memória sob um novo prisma: o *arquivo*. Apesar da descrição historiográfica do romance de arquivo se referir à América Latina, Echevarría acredita que a ideia de *Arquivo* serve como base para a análise de outros romances.

A seguir, discorreremos a respeito da proposta de Echevarría para a teoria do romance, de maneira comparada, a partir de uma breve discussão sobre a história do romance. Esse debate nos permitirá apontar, posteriormente, os postulados de Echevarría para o romance latino-americano. Em um segundo momento, discutiremos essas proposições com vistas a compreender a maneira como Echevarría mobiliza os conceitos de *romance do mito* e *romance do arquivo* para explicar, de modo historiográfico, o romance na América Latina. Então, em um terceiro momento, demonstraremos como o conceito de arquivo mobilizado por Echevarría faz surgir a

questão da memória, tomando como estudo de caso a memória da história latino-americana que surge na estrutura de *archivo* dos chamados “romances de ditadores”, sobretudo em dois dos romances mais célebres que se enquadram nessa categoria: *El recurso del método* (1874), de Alejo Carpentier e *El otoño del patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez.

Ao se inserir o estudo da memória neste processo de atualização da realidade pelo romance, levamos em conta que o tema aparece aqui diferentemente de modos condicionados por padrões já consolidados. Isso porque, visto que o *archivo* se configura como a própria memória da história do romance latino-americano, o que observaremos nos romances que estudaremos aqui é que cada caso dá conta da questão da memória de maneira particular, já que cada obra é singular. No entanto, lançaremos mão das reflexões de alguns teóricos da memória, a fim de constatar possíveis relações entre essas e a teoria do romance em si. É necessário considerar ainda que, ao tratar do romance enquanto produção moderna, não deixamos de pensar a problemática que respeita às diferentes utilizações dos termos *moderno* e *modernidade*, pois, para falar de tão longo período histórico, considera-se aqui as discontinuidades que acompanham as rupturas, já que não é possível efetivamente sustentar esquemas temporais fixos para a produção literária.

2 A TEORIA DO ROMANCE DE ECHEVARRÍA

Grande parte dos historiadores tendem a tratar o romance a partir de sua ascensão na Europa, seja pelo surgimento na Espanha do século XVI daquele que é considerado o primeiro romance moderno, a novela picaresca anônima *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, ou mesmo pela consolidação do romance na Inglaterra do século XVIII, como pensa Ian Watt.

Ian Watt, em seu livro seminal *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, de 1957, procura desvendar o aparecimento do romance no século XVIII a partir de alguns questionamentos: seria o romance uma forma literária nova? Como ele se diferencia, então, da prosa de ficção do passado, a da Grécia, por exemplo, a da Idade Média, ou a da França seiscentista? O autor busca, dessa maneira, compreender se há alguma razão para que as diferenças tenham surgido nesse momento e, particularmente, na Inglaterra. Assim, Watt não situa o aparecimento do romance moderno na épica, como o fez Lukács, antes, busca as razões da popularidade da nova forma literária – especificamente na Inglaterra do século XVIII – através da abordagem de algumas possíveis relações entre mudanças sociais e surgimento do romance, como o surgimento da classe média, o individualismo econômico, a secularização da sociedade, as mudanças ocorridas tanto no público leitor¹⁰ quanto no papel social da mulher e as filosofias inovadoras de Descartes e Locke.

O crítico refuta a noção de que o chamado “realismo” é a característica que difere os primeiros romancistas do século XVIII da ficção anterior, pois, para ele, isso implicaria dizer que todas as formas literárias anteriores teriam perseguido o irreal. Watt afirma a necessidade de qualificar o termo *realismo*, dando-lhe contornos mais precisos do que a sua associação a um “retrato da vida das camadas mais baixas da população”. Para ele, esse emprego do termo tem o defeito de esconder o que é, provavelmente, a característica mais original do gênero. Nas palavras de Watt, se o romance

fosse realista só por ver a vida pelo lado mais feio não passaria de uma espécie de romantismo às avessas; na verdade, porém, certamente procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta.¹¹

¹⁰ Watt, 2010, p. 37.

¹¹ 2010, p. 11.

Watt pressupõe que o realismo característico do romance não se encontra no tipo de vida que ele apresenta, mas na maneira como o faz. Para ele, o romance, mais do que qualquer outra forma literária, coloca em pauta “o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ele imita”. Para Watt, trata-se de um problema essencialmente epistemológico e, assim, parece provável que a natureza do realismo do romance – no século XVIII ou mais tarde – pode ser mais bem compreendida com a ajuda dos filósofos. Por isso, para Watt, os postulados de Descartes e Locke são tão relevantes: tem sua origem nesses filósofos o moderno realismo, que parte do princípio de que o indivíduo pode descobrir a verdade através dos sentidos¹².

Assim, do ponto de vista conceitual, Watt procurou as causas da ascensão do romance nas transformações ocorridas no interior da sociedade inglesa, que ele identifica como sendo o desenvolvimento do capitalismo, a secularização do protestantismo, o poder crescente das classes industriais e comerciais e o crescimento do público leitor. No entanto, do mesmo modo, as mudanças de orientação no pensamento filosófico – que haviam deslocado a atenção para o indivíduo e colocado uma ênfase especial nas questões de identidade pessoal - do período lhe pareceram capitais para esclarecer a natureza do romance.

Tudo isso iria se traduzir, segundo Watt, em um modo diferente de imitar a realidade, através de um método narrativo a que denominou “realismo formal”, uma convenção que não significa que o relato da vida humana apresentado pelo romance seja mais verdadeiro do que aqueles apresentados por meio das diferentes convenções dos outros gêneros literários. Trata-se, nesse caso, de um conjunto de técnicas narrativas que buscavam produzir um relato autêntico das experiências reais dos indivíduos, de um modo de apresentação que se apoiava no repúdio a enredos oriundos da tradição, na busca de uma linguagem mais referencial e, portanto, mais próxima do cotidiano, na particularização das personagens e do espaço, na temporalidade, e no princípio da causalidade como motor do enredo. Watt depreende esses procedimentos da prática concreta de Defoe, Richardson e Fielding, que seriam uma espécie de resposta literária que os três romancistas deram aos problemas de representação da realidade que tiveram de enfrentar.

A disputa entre o romance inglês e o espanhol pela patente de precursor do romance moderno é recorrente para a crítica. Como se vê, Watt aponta o surgimento do

¹² *Idem*, p. 12.

romance especificamente na Inglaterra do século XVIII. Para ele, a publicação de *Pamela*, de Samuel Richardson, em 1740, marcaria a aparição do gênero moderno. A trama, com narrativa epistolar, conta em primeira pessoa a história de Pamela Edwards, uma jovem de dezesseis anos que trabalha com serviços domésticos. Sua patroa morre e o filho passa a ter o controle da casa. O rapaz tem interesse em Pamela, mas ela o rejeita. Por isso, ele a sequestra e a aprisiona em um castelo num lugar remoto. Esta obra mudou os rumos da ficção inglesa. No entanto, os estudos da picaresca espanhola dos séculos XVI e XVII representam, para a teoria do romance, uma contrariedade em relação aos postulados de Watt. O chamado romance picaresco abrange um conjunto de obras escritas na Espanha, nos séculos XVI e XVII. Seu eixo centra-se no pícaro, personagem de baixa condição social, que procura ascender socialmente por todos os meios possíveis: a trapaça, o engano, o roubo, o rufianismo. Três obras constituem o núcleo clássico, ou picaresca clássica: *Lazarillo de Tormes*, de autor anônimo, publicada em 1554 – considerada a precursora do romance picaresco e, por sua vez, do romance moderno; *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, cuja primeira parte apareceu em 1599 e a segunda, em 1604; e *El Buscón*, de Francisco de Quevedo, publicado no ano de 1626. Mario Miguel González¹³ defende que a primeira obra mencionada representa claramente o germe da picaresca e, por assim dizer, do romance entendido em seu sentido moderno, que a segunda costuma ser vista como o protótipo dessa modalidade narrativa, enquanto a terceira é uma espécie de “distorção paródica das suas possibilidades”.

De modo diverso de Watt, Echevarría situa a ascensão do romance na Espanha do século XVI e acredita que o romance surge ao mesmo tempo que a própria história latino-americana. Segundo sua teoria, o romance teria se derivado do discurso legal do império espanhol durante o século XVI. A picaresca, que imitou o discurso de documentos nos quais os criminosos confessavam seus delitos para obter o perdão e a legitimidade por parte das autoridades constitui, assim, a primeira “simulação romanesca” da autoridade textual. Echevarría afirma que “muitos dos documentos que relatam o descobrimento e a conquista do Novo Mundo – como os de Cólón, Pané e Cortés – seguem os mesmos modelos documentais previstos pelas artes notoriais do período. Cortés escreve suas cartas a um imperador”.¹⁴ Enquanto isso, o *Lazarillo*, em *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554), a picaresca que

¹³ 1988, p. 5.

¹⁴ 2000, p. 9. Tradução nossa.

representa, para Echavarría, o primeiro romance moderno, dirige seu texto-confissão a um juiz. Por conseguinte, tanto o romance inaugural como estas primeiras narrativas latino-americanas simulam a linguagem da autoridade encarnada no discurso da lei, cujo depósito e símbolo é o arquivo de Simancas.

Nas primeiras páginas de *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latino-americana*, Roberto González Echevarría ensaia uma teoria geral do romance. A peculiaridade da teoria de Echevarría, em relação, por exemplo, a outras teorias, como a de Lukács, está no fato de defender que o romance possui uma relação simbiótica com a não-literatura. Echevarría reconhece a dificuldade e desafio iniciais ao elaborar um relato crítico do romance devido à sua natureza polimórfica, um discurso sem limites ou fronteiras precisas fora dos quais é difícil se localizar: “La dificultad era aún mayor por la ductibilidad de la novela, camaleónica en su capacidad para confundirse con otros discursos”¹⁵. Para ele, o romance é o único gênero propriamente moderno, é “a única forma que é moderna não só no sentido cronológico, mas também porque perdurou por séculos sem possuir uma poética, desafiando sempre a noção de gênero”¹⁶. Para tratar do romance, Echevarría pensa o gênero de modo historiográfico a partir de uma análise documental. O termo “moderno” é utilizado pelo autor numa acepção cronológica, “moderna” é a era histórica que se abre com as grandes navegações. O crítico, no entanto, apesar de consciente das mudanças históricas ocorridas dentro da modernidade, não discute a variabilidade do termo ligado à modernidade e não considera a sobreposição desordenada de uma série de conceitos diferentes que recebem esse mesmo nome¹⁷.

Echevarría relata que, ao reler *The Scarlet Letter*¹⁸, admirou-se com a “perturbadora relação” entre a escrita e o castigo que tanto aparece nos romances. Nos romances picarescos espanhóis do século XVI, o narrador também se depara com uma escrita opressora, segundo o crítico. Boa parte da obra *Dom Quixote*, de Cervantes, é, entre outras coisas, uma fuga da lei e do castigo. A persistência do tema da persuasão, processo e castigo no romance é perceptível “de hugo a Hawthorne, de Dostoiévski a Kafka, de Faulkner a García Márquez e Vargas Llosa”¹⁹, afirma Echevarría.

¹⁵ ECHEVARRÍA, 2000, p. 10.

¹⁶ ECHEVARRÍA, 2000, p. 29. Tradução nossa.

¹⁷ Cf GUMBRECH, Hans Ulrich - *A modernização dos Sentidos*, Editora 34. São Paulo, 1998. (p.9)

¹⁸ *A Letra Escarlata*, romance de Nathaniel Hawthorne, publicado nos Estados Unidos em 1850.

¹⁹ 2000, p. 37.

Influenciado pela noção foucaultiana de poder e sua relação com a escrita, Echevarría afirma:

Aunque amedrontar no es algo exclusivo de la escritura, la escritura amplia considerablemente su esfera de influencia. Una vez que la escritura adquirió un alcance insospechado con la ayuda de la imprenta, la capacidad del lenguaje para organizar un cuerpo político mediante la sumisión de grandes cantidades de gentes distribuidas en vastos territorios se hizo posible.²⁰

Isso ocorreu pela primeira vez na Espanha durante o XVI. Com a chegada da imprensa, o reino não estava mais limitado ao âmbito da voz do rei ou de seus porta-vozes. A retórica legal se converteu, então, ao campo do poder verbal do Estado. Logo, os letrados passaram a tecer um discurso que fortalecesse as ameaças implícitas da lei. Segundo Echevarría, foi nesse ambiente arriscado que surgiu e se desenvolveu o romance.

A proposta de Echevarría é uma nova teoria do romance. Como toda teoria, ela é fundamentada em certo corpo de eventos. Nesse caso, o crítico parte da análise das formas narrativas na América Latina. Para ele, essa relação se torna possível a partir do caráter diferenciado tanto da história do continente quanto da história do próprio romance. Por um lado, a história latino-americana sempre ofereceu a promessa não só de ser diferente, de ser, por assim dizer, a única história *nova*. Por outro lado, o romance é, como dito, um gênero literário moderno e parece ter surgido junto com a própria história do continente.

Echevarría entende que o gênero não mantém um vínculo de parentesco, uma filiação, com outro gênero, ao contrário, defende que o romance possui “vários nascimentos” diferentes entre si, pois em cada lugar seguiu dinâmicas diferentes e teve contato com outros discursos e não se derivou de outros gêneros também literários. Para ele, o romance se produziu em lugares e tempos diversos a partir da mimese seletiva de discursos contemporâneos que portavam autoridades que foram socialmente sancionadas e seriam, assim, capazes de representar a realidade de maneira mais

²⁰ ECHEVARRÍA, 2000, p. 12.

fidedigna.²¹ Por isso, “a história do romance se estilhaça em inúmeras histórias locais, peculiares a ambiências nacionais ou linguístico-culturais precisas – pois em cada época e lugar o romance imitaria discursos e fontes de autoridade diferentes”²².

Antes de dizer que o romance possui nascimentos diversos entre si, Echevarría já havia afirmado situar o nascimento do romance na Espanha do século XVI. Ocorre que, para o crítico, o primeiro romance surge naquele momento e lugar, no entanto, em lugares e momentos diferentes, o romance poderá seguir o mesmo padrão e não será mera derivação do romance europeu do século XVI, à medida que os documentos que serão imitados variam. Na América Latina, o romance foi produzido a partir da imitação dos documentos legais, científicos e antropológicos em diferentes momentos, o que, como veremos, ocorreu devido à maneira peculiar como o continente foi colonizado. Se os documentos que portavam uma autoridade sancionada eram aqueles específicos, o mesmo não ocorreria, por exemplo, com o romance europeu, que se desenvolveu em outro tipo de ambiente.

Segundo essa teoria, não é possível dizer que os romances formam uma classe de objetos que partilham sempre propriedades comuns, pois, à medida que se processam no diálogo com a não-literatura e não com a história imanente do gênero – o cânone literário – eles se tornam muito diferentes entre si. Os primeiros livros que receberam o nome de romance na modernidade nem ao menos se pretendiam literatura:

No me convencen las teorías que postulan que la novela há evolucionado sola o principalmente a partir de la épica o cualquier outra forma literária. La característica más persistente de los libros que han recibido El nombre de novelas em la era moderna es que siempre han pretendido no ser literatura. El anhelo de no ser literária, de romper com lãs *beles-lettres*, es el elemento más tenaz de la novela.²³

Se o romance nem sequer pretendia pertencer à literatura e não buscava pertencer ao cânone literário, sua história também não estaria ligada a história da poesia, defende Echevarría. Por isso, o romance rompe a unidade da história literária, pois

²¹ Quando trata do modo como o romance “absorve” discursos que não são literários, Echevarría utiliza livremente os termos “mimese” e “imitação” como sinônimos numa acepção da mimese como imitação modificadora.

²² CHAGAS, 2011, p. 44.

²³ ECHEVARRÍA, 2000, p. 30.

se as relações entre o romance e os outros discursos contextualmente relevantes são mais determinantes para a sua história do que a sua relação com a sua própria história imanente, o mesmo não acontece com a poesia, que seria mais orientada pelo seu próprio cânone e histórico de problemas. Para a poesia seria decisivo o diálogo com a sua própria história; poetas seriam mais frequentemente “historiadores” e “teóricos” da poesia do que romancistas o são do romance. Seguindo compassos diferentes, a narrativa seria dispersiva, centrífuga, em contraste com a maior endogenia da poesia.²⁴

Pela diferença como o romance e a poesia se relacionam com sua história, para Echevarría, seria equivocada inclusive a definição dos dois gêneros sob o conceito de literatura: “me gusta ver a novela como parte de toda la economía textual de una época dada, no de aquella preferentemente literária.” (2000, p. 33).

Assim, para o crítico, as narrativas que costumamos chamar de romance mostram que a capacidade para dotar o texto com o poder necessário para transmitir a verdade se encontra fora do texto. São agentes exógenos que concedem autoridade a certos tipos de documentos e que refletem, dessa maneira, a estrutura de poder do período, não uma qualidade inerente ao documento ou ao agente externo. É por isso que o romance “forma parte da totalidade discursiva de uma época dada”.

2.1 A TEORIA DE ECHEVARRÍA COMPARADA À DE LUKÁCS

Fica evidente, então, que a proposta de Echevarría não é ontológica, não intenta descobrir a essência do romance como gênero. Pode-se dizer que sua teoria, além de historiográfica, é “genética”, pois parte do estudo da variedade do romance no tempo e busca compreender porque o romance varia de determinada maneira e não de outra. A teoria procura entender de que maneira nascem e o que faz com que os romances mudem ao longo do tempo. Assim, para Echevarría, o romance possui um “princípio genético comum” que da margem a variações ao longo do tempo. Esse princípio é sua própria qualidade mimética. Nesse sentido, a teoria de Echevarría é diferente da teoria de Lukács, que buscava compreender a essência do romance.

²⁴ CHAGAS, 2011, p. 43.

Inicialmente publicado como artigo em 1916, *A teoria do romance* aparece como livro em 1920 e é considerada uma das obras mais importantes de George Lukács, antes de sua adesão ao marxismo.

Em prefácio à reedição alemã da *Teoria* o autor reconstitui o ambiente intelectual que então vivia. Acusava-se pelo intuicionismo especulativo de que partilhava, ressaltando apenas a influência de Hegel, com ênfase para a sua concepção das relações entre épica e romance.²⁵

O livro permanece, em trabalhos atuais, como referência central para o estudo do romance enquanto gênero. Para tratar da constituição do romance, Lukács recorre à epopeia grega que, embora fossem constituídas por versos, têm reconhecidas as suas características narrativas e, por isso, é utilizada pelo autor como base para o estudo do romance moderno, a partir da definição das particularidades e semelhanças dos dois gêneros, o que fica evidente em um de seus trechos mais citados:

Epopeia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.²⁶

O ponto de comparação entre épica e romance, para Lukács, é a totalidade. Enquanto Echevarría postula uma teoria que parte do texto, a teoria de Lukács é uma teoria romântica da subjetividade. Na épica, o sentido do mundo era acessível, estava dado na coletividade. O romance moderno substituiria a epopeia na sociedade atual, já que as condições do mundo contemporâneo não permitem a construção de uma narrativa épica, que remetia de maneira integradora a totalidade da experiência de mundo, do cosmos do povo grego. A relação imediata com o cosmos desapareceu, esse desenvolvimento da subjetividade parte da perda da totalidade da experiência coletiva, cada um passa a uma busca fracassada da totalidade, já que ela não está mais disponível no mundo coletivamente. O romance, para Lukács, é a expressão da fratura dessa

²⁵ LIMA, 2009, p. 168.

²⁶ LUKÁCS, 2000, p. 55.

totalidade. O romance moderno está ligado, assim, à subjetividade, à sua relação com o mundo e às problemáticas que enfrenta no contexto de sua realidade. Enquanto o herói épico representa objetivamente um povo, o herói do romance é subjetivo e singular, e está em constante tentativa de reconciliação com o mundo e consigo mesmo. Assim, enquanto “a epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida”²⁷.

A forma narrativa do romance, segundo o autor, seria o resultado de forças histórico-filosóficas que vêm configurando as sociedades há alguns séculos. Essas forças alimentariam a subjetividade do homem e o distanciariam da totalidade do mundo num tempo em que o indivíduo tornou-se centrado nele mesmo. Nesse sentido, não mais o texto épico estaria preparado para narrar o homem, já que o conteúdo essencial da epopeia é imbricado a uma relação de totalidade com o mundo que não existe mais.

O herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo, desde sempre considerou-se traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade.²⁸

Nota-se que, segundo a visão de Lukács, o romance é resultado de uma transformação que a epopeia sofre a partir de um imperativo moderno: a constituição da subjetividade, da cultura como um universo comum de valores.

O romance é a forma da virilidade madura, em contraposição à puerilidade normativa da epopeia; e a forma do drama, à margem da vida, situa-se além das idades humanas, mesmo se compreendidas como categorias apriorísticas, como estágios normativos. O romance é a forma da virilidade madura: isso significa que a completude de seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos da experiência subjetiva, uma resignação.²⁹

A ontologia do romance proposta por Lukács, apesar de largamente discutida no meio literário, toma romances específicos do século XVIII e XIX como paradigma, mas sua seletividade deixa muito de fora, como a picaresca. Sua teoria explora bem os

²⁷ Idem, p. 60.

²⁸ LUKÁCS, 2000, p. 67.

²⁹ Idem, p. 71.

romances que toma como paradigma, no entanto, parece não ser capaz de cotejar objetos que não foram previstos por ela mesma. Sua teoria define o romance, escolhe obras que caibam bem em sua definição e mostra a maneira como funciona a análise, esse é o seu componente normativo. Surge, então, a diferença fulcral entre a proposta de Echevarría para o estudo do romance enquanto gênero e as teorias ontológicas como a postulada por Lukács. Enquanto Lukács busca fazer uma análise ontológica do romance, procura descobrir o que o romance é, Echevarría pretende observar, historicamente, como o romance se comporta. Assim, o romance não poderia ser mera derivação da épica; sua história não é uma sucessão linear, mas possui uma série de “inícios” em lugares vários, manifestando-se em ambiências peculiares e distintas.

El origen de la novela es no sólo múltiple em espacio, sino también en el tempo. Su historia no es, por certo, una sucesión lineal o evolución, sino una serie de renovados arranques em diferente lugares. El único denominador común es la cualidad mimética del texto novelístico; no de una realidad dada, sino de um discurso que ya há “reflejado” la realidad.³⁰

Considere-se que, conforme dito, em cada lugar, o romance mimetiza autoridades e discursos diferentes. Dessa forma, o único denominador comum entre as obras do gênero é a qualidade mimética do texto romanesco; não de uma realidade dada, mas de um discurso dado, discursos aos quais cada época creditava maior autoridade. Echevarría trata na citação acima do comportamento do romance no século XIX, que tenderia a imitar, então, tais documentos, o que acaba manifestando o convencionalismo destes documentos. Por estar à margem do cânone e mesmo dos discursos não literários, o romance acaba por ocupar uma posição ambígua na literatura. Echevarría não volta ao romance antigo, ele parte do romance na modernidade, que surge na Espanha no século XVI e não apenas na Inglaterra no século XVIII.

³⁰ ECHEVARRÍA, p. 31.

2.2 ECHEVARRÍA E MORETTI: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

A partir da teoria aqui estudada, não se pode buscar compreender o que é o romance em si, mas como se dá o seu funcionamento. Apesar de formar uma categoria de objetos que compartilham certas propriedades comuns, o romance, ao contrário da epopeia e da poesia, por exemplo, não nasce com a pretensão de seguir códigos estabelecidos por uma tradição. Com o passar do tempo, porém, o romance passou a demonstrar uma tendência endógena. No século XIX, o romance parece adquirir uma forma canônica com Balzac e Dickens, por exemplo, em detrimento das várias tentativas e formas que parecia assumir no século XVIII. É quando ele passa, enquanto gênero, a ter mais consciência de sua própria história e adquirir sua forma canônica. No século XX, o romance parece mudar de status e já pretende fazer parte da grande literatura.

Assim como Echevarría, o teórico Franco Moretti (2008) parece acreditar numa *poligênese do romance* quando, como editor, dá esse título a uma sessão de ensaios sobre o romance. O romance teria, assim, nascimentos diversos, como o grego, o medieval e o moderno, Moretti aponta essa *poligênese* como editor. Em seu artigo *O romance: história e teoria*³¹, Moretti responde as seguintes questões: “Por que os romances são escritos em prosa? Por que tão frequentemente são histórias de aventuras? Por que houve, ao longo do século XVIII, uma ascensão do romance na Europa?” O objetivo do crítico é “alargar, alongar e aprofundar” a noção de romance e os campos abarcados pelos estudos literários. Quando lança essas questões, Moretti aponta para processos ubíquos na história do romance e não em sua teoria.

Para além das peculiaridades de cada teórico, à sua maneira, pode-se dizer que Moretti nos leva a pensar numa forma objetivamente nova de se estudar a literatura e, assim, na peculiaridade do estudo do romance enquanto gênero narrativo, daí a possibilidade de aproximá-lo do próprio Echevarría, que propõe uma nova teoria para o estudo da narrativa latino-americana e, para tanto, acaba apresentando uma nova teoria do romance. Em certo sentido, a proposta de Moretti se aproxima também das proposições de Mikhail Bakhtin acerca do estudo do romance, quando este último admite que, devido à singularidade e ao dinamismo do próprio objeto, não se deixa

³¹ Traduzido por Joaquim Toledo Jr.

apreender pela forma através da qual se analisam os demais gêneros. Trataremos, a seguir, da contribuição de Bakhtin para a teoria do romance com o intuito de, mais uma vez, cotejar teorias já consagradas no estudo do gênero com aquela proposta por Echevarría, o que nos garantirá uma compreensão profícua de seus postulados.

2.3 A PROPOSTA DE MIKHAIL BAKHTIN COMPARADA À DE ECHEVARRÍA

Pensa-se, a partir da teoria aqui estudada, no romance como um gênero literário singular, diferente de outros gêneros de caráter narrativo por sua permanente atualização no presente. É nesse sentido que a teoria bakhtiniana, à luz das reflexões feitas sobre a estética e a filosofia da linguagem, pensa o romance como objeto singular que possui características plurilinguísticas e plurivocais. Para o autor, “em cada campo existem e são empregados gêneros que correspondem às condições específicas de dado campo; é a esses gêneros que correspondem determinados estilos”³².

Para Bakhtin³³, a língua está ligada às diferentes atividades humanas, as quais determinam certos enunciados. A esses enunciados – escritos ou orais – estabelecidos pelas condições específicas e pelas finalidades de cada esfera, dá-se o nome de *gêneros do discurso*. Os gêneros discursivos são histórica e socialmente construídos, pois estão diretamente ligados às diferentes situações sociais, que por sua vez os determinam com características temáticas, composicionais e estilísticas:

O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua – recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais –, mas também, e sobretudo, por sua construção composicional³⁴.

O romance, para o autor, está incluso nos gêneros do discurso e, por isso, vão acumulando formas de visão de mundo, cujos olhares e sentidos explicitam o caráter de uma sociedade e de uma época e seu *dever*, ou *vir-a-ser*. Ele é, para Bakhtin, a

³² Bakhtin (2003, p. 266)

³³ 2003.

³⁴ 2003, p. 279.

diversidade social de linguagem, às vezes de línguas e vozes individuais que são literariamente organizadas. Assim, o romance é visto como um gênero aberto à multiplicidade linguística e estilística e capaz de abranger tantos outros gêneros a ponto de se tornar um gênero discursivo sempre novo com um grande caráter de instabilidade. Bakhtin definiu o romance como um fenômeno pluriestilístico, plurilinguístico e plurivocal. Em suas palavras, ao apresentar a sua teoria sobre os gêneros discursivos, a estilística do romance merece destaque:

A linguagem literária é um sistema dinâmico e complexo de estilos de linguagem; o peso específico e sua inter-relação no sistema da linguagem estão em mudança permanente. A linguagem da literatura cuja composição é integrada pelos estilos da linguagem não-literária, é um sistema ainda mais complexo e organizado em outras bases.³⁵

Destaca-se aqui a crítica que o autor faz, em *Questões de literatura e de estética*, à estilística tradicional por sua incapacidade de tratar o romance em sua especificidade, limitando-se à descrição da linguagem, à análise temática ou ao exame de elementos isolados da obra, todos eles incapazes de conduzir a uma visão unitária do discurso do romance:

Estudaram-se mais que tudo os gêneros literários. Mas estes, tanto na Antigüidade quanto na época contemporânea, sempre foram estudados pelo ângulo artístico-literário de sua especificidade, das distinções diferenciais intergenéricas (nos limites da literatura), e não enquanto tipos particulares de enunciados com os quais contudo têm em comum a natureza verbal (lingüística).³⁶

Para Bakhtin, a estilística tradicional não é capaz de abordar o diálogo social específico das linguagens do romance. Por isso, “sua análise estilística orienta-se não para o conjunto do romance, mas tão-somente para uma outra unidade estilística subordinada.” (p. 24) Bakhtin defende que, nesse modo de análise, o pesquisador passa pelo lado da particularidade básica do romance, substituindo o objeto de seu estudo e, ao invés do estilo do romance, analisa algo diverso, “como se transcreve para o piano um tema sinfônico orquestrado” (p. 24).

³⁵ Idem, p. 267.

³⁶ BAKHTIN, 1992, p. 280.

Em *Epos e Romance*, Bakhtin trata da metodologia do estudo do romance e chama a atenção para as particularidades do romance e, por conseguinte, as dificuldades que surgem ao tentar analisá-lo como gênero. Enquanto, para Bakhtin, a estrutura de outros gêneros, como a epopeia, parece absolutamente cristalizada por modelos estabelecidos por sua própria tradição, o romance pode ser pensado como um gênero que não se submete a nenhum cânone estilístico específico. Nesse sentido, Bakhtin se distingue também de Lukács, assim como Echevarría, ao perceber as dificuldades em descrever o romance normativamente:

O estudo do romance enquanto gênero caracteriza-se por dificuldades particulares. Elas são condicionadas pela singularidade do próprio objeto: o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. As forças criadoras dos gêneros agem sob os nossos olhos: o nascimento e a formação do gênero romanesco realizam-se sob a plena luz da História. A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas³⁷.

De acordo com Bakhtin, a complexidade em pensar uma teoria do romance reside especialmente no fato de que é este um gênero que se constitui como uma “entidade de outra natureza”, que “se acomoda mal com outros gêneros”. O romance não é mais um gênero como todos os outros, mas o único que continua a evoluir, cujo principal aspecto é uma estrutura quase sempre surpreendente e dinâmica que, por sua vez, não se deixa apreender pela mesma forma com a qual se analisa gêneros “já há muito formados e parcialmente mortos”³⁸. Em conformidade com Echevarría, para Bakhtin, o romance é o único gênero essencialmente moderno – porque nasceu na modernidade - e, por isso, aparenta-se à modernidade.

Bakhtin afirma, ainda, que a literatura, em grande medida, sempre foi pensada enquanto uma entidade orgânica de ordem superior, sendo assim, todos os gêneros completavam-se uns aos outros, formando uma espécie de unidade literária. No entanto, o romance não se acomoda bem no grupo maior de gêneros já canônicos. Uma de suas características mais marcantes é, por assim dizer, a sua constante evolução e, mais do que isso, a capacidade de refletir mais plenamente a evolução da própria realidade. É, pois, o seu dinamismo que o diferencia de um gênero que se apresenta como acabado ou

³⁷ BAKHTIN, 2010, p. 397.

³⁸ 2010, p. 398.

construído de modo sempre determinado, como, por exemplo, a epopeia e a poesia antiga.

Entende-se, então, que, segundo a teoria bakhtiniana, ao tomar o presente como objeto de representação literária, o romance diverge dos gêneros épico e lírico, que apresentavam o passado absoluto como fonte referencial. Todos os gêneros que representassem a atualidade e o riso eram tidos como inferiores, a exemplo do cômico popular e de uma vasta literatura antiga englobada pelo conceito de “sério-cômico”. Em contrapartida, conforme Bakhtin, o componente risível e a vida atual expressam as raízes folclóricas do romance.

A transformação das coordenadas temporais das representações literárias, ou seja, a relação do romance com o presente – inacabado, incompleto, imperfeito –, sinaliza uma sensibilidade para com o futuro. Observa-se, assim, que a reorientação do centro temporal propicia ao autor maior liberdade na construção do mundo representado, o que não era possível ao autor da epopeia, cujo mundo era inacessível e inalterável.³⁹

Desse distanciamento épico decorre uma questão inédita e peculiar ao romance: a reinterpretação e a reavaliação permanentes enquanto traços distintivos do gênero.

Vale ressaltar que, em *Epos e Romance*, o autor não objetiva formalizar o estudo do romance enquanto gênero, não deseja lançar uma teoria de estudo do romance, mas tratar das dificuldades particulares com as quais se depara a tentativa de formalizar esse estudo se considerarmos o romance um objeto singular e, particularmente, em formação. Apesar de possuir características imanentes, há uma impossibilidade de engessamento do romance, ou seja, só é possível analisar o romance em cada momento histórico de maneira específica e não ontologicamente. A questão que Bakhtin aponta é, assim, estilística: como posso estudar um gênero que não possui características fixas? Se não há o normativo, você deve procurar o princípio genético das obras, o que há de comum entre uma e outra.

A percepção dessa dificuldade em determinar características intrínsecas ao gênero de maneira formal, em fundamentar uma teoria narrativa, ou mesmo de formalizar uma teoria própria poderia nos levar a situar a teoria de Bakhtin no mesmo

³⁹ 2010, p. 378.

lugar que aquela proposta por Echevarría, contudo, elas se diferenciam e se afastam, considerando-se que, ainda que seja para apontar as diferenças, Bakhtin parte da épica para explicar o romance. No caso de Echevarría, a questão é talvez bem mais simples: é impossível, para o crítico cubano, explicar o romance a partir da épica à medida que considera que o gênero nasce com o intuito de negar a sua própria origem literária. Echevarría mesmo afirma que, como fica evidente em *Mito y Archivo*, seus postulados devem muito à teoria de Bakhtin, no entanto, as aproximações diferem consideravelmente uma da outra,

Em primeiro lugar porque me gusta ver a novela como parte de toda la economía textual de una época dada, no de aquella preferencialmente literária. Em segundo lugar, porque le doy más importância, em la formación de la novela, a textos que pertencen a lo que Bajtín consideraria la cultura oficial.⁴⁰

Deve-se levar em conta o objeto de estudo de Echevarría: a narrativa latino-americana que surge em circunstâncias consideravelmente diferentes das do romance europeu, interesse maior de Bakhtin. Na visão de Echevarría, Bakhtin descarta com facilidade o papel dos textos oficiais, que, para o crítico cubano, são fundamentais para a origem do romance moderno.

Há, no entanto, alguns pressupostos básicos que Echevarría partilha com Bakhtin. Por exemplo, a ideia de que os textos existem sempre uns em relação aos outros e, por isso, todo texto é intertexto. Todavia, Echevarría afirma que Bakhtin estava sob a influência da antropologia clássica, no sentido em que ele defendia que

el pueblo constituía un elemento privilegiado, que correspondia a las gentes no-europeas estudiadas por los antropólogos, y em el que sobrevivía algo verdadero, genuíno, que podía ser traicionado por otros elementos de la sociedad. Por ello Bajtín encuentra la escritura tan problemática. Lo escrito es, precisamente, para él, parte integral de lo oficial.⁴¹

É a partir desse viés que Echevarría atesta que os postulados do filósofo Michel Foucault resultariam mais úteis para o estudo da origem do romance do que os de

⁴⁰ ECHEVARRÍA, 2000, p. 33.

⁴¹ Idem, p. 34.

Bakhtin. Isso porque, para Foucault, a mediação se constitui no mesmo processo de limitar, negar e constringer e, portanto, encontra-se na mesma base do social em todas as suas manifestações. Os discursos hegemônicos que oprimem, controlam e vigiam, fornecem os modelos que poderão ser posteriormente tergiversados, parodiados, mas sem os quais não haveria texto romanesco possível. Isso é o que, de acordo com Echevarría, falta na teoria de Bakhtin, e é por consequência dessa falta que ele acaba idealizando o povo.

2.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É perceptível a maneira como a discussão teórica de Echevarría lança mão de conceitos de Foucault, como a própria noção de discurso. Assim como o filósofo, Echevarría parece privilegiar os cortes e as estruturas em detrimento das continuidades e evoluções. Outrossim, Echevarría também desconsidera em sua análise o social, ou mesmo a subjetividade dos autores dos romances. O “discurso” ao qual se refere em sua análise é, igualmente, foucaultiano,

a palavra *discurso* ocorre tão naturalmente para designar o que é dito quanto o termo *prática* para designar o que é praticado. Foucault não revela um discurso misterioso, diferente daquilo que todos nós temos ouvido: unicamente, ele nos convida a observar, com exatidão, o que assim é dito.⁴²

Assim, os “discursos portadores de autoridades” que, para Echevarría, orientam a produção do romance, não são discursos ideológicos, ao contrário, o discurso é simplesmente o que está dito. Como afirma Paul Veyne, o romance, da mesma maneira que a história, seleciona, simplifica, organiza, faz com que um século caiba em uma página. Analogicamente, poderíamos dizer, então, que o romance seleciona os documentos que contêm os discursos que irá imitar. No próximo capítulo, quando tratarmos da estrutura de *arquivo* proposta para a análise do romance latino-americano,

⁴² VEYNE, 1998, 252.

ver-se-á, mais uma vez, o funcionamento de um conceito de Foucault na teoria de Echevarría.

Conforme se observou, diversas teorias buscaram explicar o romance e seu surgimento. Nossa proposta aqui não é, no entanto, esgotá-las e nem pretendemos dar conta de todas as teorias relevantes que trataram do romance formalmente ou historicamente. A discussão dos postulados teóricos aqui apresentados pretendeu, como pontuamos no início deste trabalho, estabelecer uma análise comparativa com o estudo de Echevarría para que, dessa maneira, compreenda-se a relevância de sua proposta.

Estudos pontuais como o nosso, que pretende compreender o surgimento do romance latino-americano, não pode ter como base, por exemplo, a teoria proposta por Ian Watt, que observa o romance apenas na Inglaterra do século XVIII e não oferece aparato teórico para a análise do romance que ascende em outra época ou lugar. Lukács, por sua vez, produz uma ontologia do romance e toma certos objetos como paradigma, sua seleção é muito pontual, seu escopo é limitado.

Diferentemente de Lukács, críticos como Moretti, Bakhtin e Echevarría levam em conta a grande variabilidade histórica com a qual se depara o estudo do romance. Poder-se-ia dizer que eles teorizam na história, consideram a variedade do romance ao longo de tempo e, assim, buscam compreender porque o romance varia de uma maneira e não de outra. Aí está a grande contribuição de Echevarría para a teoria do romance: ele entende que o romance varia dessa maneira porque mimetiza, no decorrer do tempo, outros tipos de discurso.

3 ASPECTOS DO ROMANCE LATINO-AMERICANO

“A obsessão pela origem – entendida como um começo histórico - o que pode trazer consigo?”⁴³ A dúvida de Sússekind ao pensar o romance brasileiro adequa-se, de maneira mais ampla, ao romance latino-americano, que traz consigo as marcas da formação do continente. Conforme Ianni,

A questão nacional pode estar na base de algumas lutas e controvérsias fundamentais dos países da América Latina. Em diferentes épocas, principalmente em conjunturas críticas mais profundas, reabre-se a problemática nacional. Alguns dos principais temas da história e pensamento latino-americanos põem em causa as origens, transformações, crises e dilemas da sociedade nacional, do Estado-Nação.⁴⁴

Se, no continente, a questão da origem é alicerce para tantas discussões, o romance, que reflete a realidade, não poderia ser diferente. Segundo Gerald Martin⁴⁵, o que chamamos de literatura latino-americana existe há mais de quinhentos anos. Contudo, nos primeiros trezentos anos após a conquista europeia, a literatura colonial da América Espanhola e do Brasil era principalmente uma problemática extensão da literatura da Espanha e de Portugal, embora crucial, segundo o autor, para compreendermos o que acontece com a literatura do continente desde então. Como se sabe, as autoridades espanholas proibiram a produção de romances no Novo Mundo. Com menos sucesso, também tentaram impedir que os livros fossem importados da Europa para serem lidos nas colônias. No entanto, Martin afirma que desde o início houve na América Latina evidentes sinais de um “impulso de emancipação” e, desde o início do século XIX, após os movimentos de libertação e a independência de quase todos os países do continente (com exceção de Cuba e Porto Rico), surge a “busca pela identidade” literária que caracteriza a ficção destas nações até pelo menos a década de 1970.

⁴³ SÜSSEKIND, 1990, p. 15. Segundo a autora, a pergunta ecoa de maneira proposital o primeiro verso de um dos poemas intitulados “Diário”, de Francisco Alvim: “O dia que traz consigo?”.

⁴⁴ 1988, p. 34.

⁴⁵ The Novel of a Continent: Latin America.

Assim como Martin, muitos autores que estudam os romances latino-americanos tendem a tratar da questão da “identidade” graças à emancipação tardia do continente e do reflexo desse fato histórico na literatura produzida nele. Echevarría, no entanto, observa a questão de outra maneira. Como se sabe, para o crítico, o romance, forma literária nova que nasce ao mesmo tempo que a própria América Latina, mimetiza discursos não-literários e, portanto, imitará em cada lugar um tipo de discurso diferente. Trata-se aqui de observar o romance em sua formação, quando o gênero ainda não possui uma forma específica, mas diversas formas. Tem-se, então, a teoria que no início de seu livro Echevarría propõe para o estudo do romance. Mais adiante, podemos observar o alcance de sua teoria quando analisa o romance latino-americano a partir da formalização dos conceitos de *mito* e *archivo*, os quais compreenderemos a seguir. Após uma análise histórica das narrativas produzidas no continente, Echevarría chega às décadas de 1950, 1960 e 1970, quando esse romances parecem, finalmente, libertarem-se da busca pela representação compulsiva de sua identidade para se comportar de uma outra maneira, orientada pelo diálogo com sua própria tradição literária. Para Echevarría, há, no romance do continente, um desejo de manter uma continuidade de propósitos na história latino-americana. Assim, “escribir la narrativa de América Latina supone escribir sobre el origen de la historia”⁴⁶. Segundo a visão de Pasquale Casanova,

a particularidade do caso latino-americano reside na constituição de um patrimônio literário não dentro de um espaço nacional, mas de um espaço continental. Graças a uma unidade linguística e cultural — favorecida pelos exílios políticos que levavam os intelectuais a abandonar seu país e a deslocar-se por todo o continente — a estratégia do grupo dos escritores chamados do boom (e de seus editores), no início dos anos 70, consistiu em proclamar uma unidade estilística continental, produto de uma suposta “natureza” latino-americana.⁴⁷

Sabe-se que a literatura latino-americana teve, a partir dos anos sessenta, uma visibilidade desconhecidas até então. A popularidade de obras a partir daquela década marcou definitivamente a historiografia literária do continente, quando sua literatura passa a ter visibilidade. Esta “expansão literária” esteve ligada, entre outros aspectos, à

⁴⁶ ECHEVARRÍA, 2000, p. 139.

⁴⁷ 2002, p. 54.

expansão do mercado editorial no continente. Este momento ficou conhecido como o *boom* da literatura latino-americana, e foi seguido por outras obras, já no fim daquela década, que ficariam caracterizadas como o *pós-boom*.

Não trataremos aqui da categorização destes períodos como movimentos literariamente marcados, o que suscita polêmica, até porque não é esse o nosso objeto de estudo. Consideramos arbitrárias e imprecisas a periodização de movimentos e tendências literárias, como se resulta imprecisa, nesse sentido, a periodização do *boom*. Rama aponta 1963, ano da publicação de *Rayuela*, de Cortázar, como o ano do surgimento do movimento, mas acaba estendendo o fenômeno a duas décadas anteriores, quando trata do mercado editorial de novas edições de romances em tiragens maiores que foram lançados nas décadas de 1940 e 1950. Com o lançamento de *Cien años de soledad* (uma das obras apontadas por Echevarría como “romance de arquivo”), o ano de 1967 é considerado por alguns autores⁴⁸ como o ano de maior expressão do movimento⁴⁹. Já o ano de 1973 parece ser o marco definidor do término do movimento. Sosnowski (1995) sugere que o *boom* tenha se iniciado em 1959, com o triunfo da Revolução Cubana e terminado em 1973, com a queda da democracia no Chile. Vê-se, na proposta de Sosnowski, os limites políticos tomados como determinantes para o acontecimento literário. Consideramos aqui a possibilidade da nova forma de orientação do romance, caracterizada pelo Arquivo, estar ligada ao novo movimento estético e político que surge na literatura hispano-americana sob a definição de *boom*.

3.1 O ROMANCE DO “MITO”

Vimos que a proposta de Echevarría para o estudo do romance se difere de outros estudos, ainda que sejam estudos que teorizam historicamente. Entende-se, por exemplo, que Watt desenvolveu um estudo especificamente acerca do romance inglês e, ainda que sua teoria não exclua o que é externo ao romance, se consideramos os postulados de Echevarría, aqueles de Watt não serviriam para a análise do romance latino-americano à medida que o crítico cubano entende que, apesar de ter surgido,

⁴⁸ Cf. RAMA, 1982.

⁴⁹ O romance de Gabriel García Márquez teve uma tiragem inicial de 25.000 exemplares e, a partir do próximo ano, seriam publicados 100.000 exemplares por edição.

inicialmente, na Europa, o romance moderno teria deixado de ser europeu na América Latina. Por não ter se desenvolvido a partir de suas formas anteriores, mas particularmente através de discursos específicos, o romance não evoluiu de maneira linear e progressiva e, assim, não poderia ser o mesmo em lugares e períodos distintos, o que o diferenciaria, nesse sentido, daquele que Watt afirmou ter surgido na Inglaterra. Na América Latina,

a lei (no período colonial), a ciência (no século XIX) e a antropologia (na primeira metade do século XX) teriam sido as fontes de autoridade a servir como referência para a sua produção, conferindo-lhe certa especificidade em relação à situação europeia.⁵⁰

Ao defender sua teoria, Echevarría assume que seu interesse não é simplesmente o que se costuma chamar de romance latino-americano; mais amplamente, seu objeto de estudo é a narrativa latino-americana e, dentro dessa tradição, um núcleo evolutivo cujo tema central, particularmente desde o século XVI, “es la peculiaridad diferenciadora de América Latina como ente cultural, social y político desde el cual narrar”⁵¹

Em relação à América Latina, considera-se mesmo mais apropriado tratar de *narrativa* em vez de *romance*, já que o romance latino-americano não teria se tornado autônomo enquanto gênero na modernidade representada pela experiência histórica do continente da mesma maneira como ocorreu na Europa. Em meio a um processo de afirmação, o romance europeu se estabeleceu mais cedo como uma forma específica de discurso. Ao contrário, numa ambiência social que não estimulava aquela autonomia, a narrativa latino-americana - especialmente antes do século XIX - teria sido influenciada por gêneros não - ficcionais – nos quais, ainda assim, de maneira análoga à do romance, “expressavam-se verdades ‘paralelas’ ao se colocar os procedimentos dos discursos sancionados a serviço de causas imprevistas: ao se engendrar uma autoridade *sui generis* por meio da imitação das formas, dos usos e das linguagens oficialmente representadoras do real por discursos que excediam os seus domínios de vigência”⁵².

A busca da peculiaridade e identidade própria é a forma em que se articula, desde o período colonial, a questão da legitimidade. Durante o período, como dito, o

⁵⁰ CHAGAS, 2011, p. 44.

⁵¹ ECHEVARRÍA, 200, p. 34.

⁵² CHAGAS, 2011, p 19.

discurso hegemônico foi o jurídico, por isso, os romances produzidos no continente - e também na Espanha durante o século XVI - foram uma derivação dos documentos legais, eram estes os documentos que os primeiros romances procuravam imitar. Assim, o romance picaresco teria surgido dos informes judiciais e da retórica notarial, como um relato que declarava a inocência do Pícaro dirigido à autoridade burocrática do Estado, o que fica evidente desde o romance espanhol *Lazarillo de Tormes*, que é considerado por muitos a primeira obra do romance moderno.

A obra *Lazarillo de Tormes*, originalmente intitulada *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, é um romance espanhol anônimo, escrito em primeira pessoa e em estilo epistolar - como uma única e longa carta. Sua mais antiga edição conhecida data de 1554. A partir do modelo autobiográfico, o romance relata a vida de Lázaro de Tormes, no século XVI, desde o seu nascimento - e sua mísera infância - até o seu matrimônio, já na idade adulta. O texto de *Lazarillo* é dirigido a uma autoridade, assim como as *cartas de relación*, que não eram simplesmente cartas, mas fundações dos territórios recentemente descobertos. Dentre os aspectos formais que permitem apontar o *Lazarillo* como a primeira obra do gênero romance, temos os elementos de narração e os chamados aspectos “realistas” da obra. O fato de a narrativa ser construída em primeira pessoa é apontado como uma dessas características.

A História Antiga da América - bem como as primeiras ficções da ou sobre a América - a exemplo das chamadas crônicas do Novo Mundo - foi também escrita segundo o modelo da “retórica das artes notoriais”. A história e a ficção latino-americanas, a narrativa da América Latina, foram, do mesmo modo, concebidas a princípio no ambiente do discurso da lei, uma totalidade secular que, segundo Echevarría, garantia-lhes a veracidade e fazia possível a sua circulação. Outrossim, foi no contexto desta totalidade que Inca Garcilaso de la Vega produziu seus *Comentarios reales de los incas* (1609). O livro do “grande mestiço” é um apelo mediante o qual pretende exonerar a seu pai, o qual era acusado de um ato sedicioso nas guerras civis do Peru. O livro, assim como *Lazarillo de Tormes*, é dirigido a uma autoridade superior aspirando à concessão de direitos de legitimidade que houvera perdido. Nesse sentido, pode-se tratar da relação dos *Comentarios* com o romance, pois

es por este vínculo textual entre la historia de América y los orígenes de la novela que los grandes novelistas hispano-americanos de la actualidad regresan a las crónicas. (ECHEVARRÍA, 2000, p. 35)

A partir do século XVIII, a narrativa latino-americana passa a fazer a mimese da lei, conforme supracitado. Então, a hegemonia do discurso jurídico foi, aos poucos, substituída pelo novo discurso que entra em cena: o científico. Tratava-se de relatos verídicos, o discurso trazido pelos viajantes e expedições europeias que chegaram à América Latina. Nas palavras de Echevarría,

Desde el siglo XVIII, todas las modalidades narrativas, pero em especial la novela, tu vieron que competir com las que crearon o adaptaron primero las ciências naturales y luego las ciências sociales, como lo fue Zola, de manera aun más explícita. Hasta donde sé, todavía no se há escrito um estudio sobre la relación de la novela europea con las formas científicas del discurso hegemónico. Mi estudio se ocupa de la línea de la narrativa que nos lleva a América Latina, donde la fuerza mediadora de la ciencia fue tal que las narrativas más importantes nisi querían ser novelas, sino diversos tipos de reportaje científico.⁵³

Por conseguinte, na América Latina, a partir da segunda década do XIX, a narrativa assume a forma das ciências naturais e, mais especificamente, a mentalidade científica que se expressa na linguagem dos viajantes que o percorreram e escreveram sobre o continente. Nesse sentido, Echevarría defende que é como se a exploração científica trouxesse consigo um segundo descobrimento europeu e os viajantes fossem os novos cronistas. Há alguns vestígios desse tipo de exploração na viagem que realiza o narrador protagonista de *Os passos perdidos*, bem como a forma de diário de algumas partes do romance, que também se assemelham àquele tipo de narrativa. Esse tipo de exploração está presente também nos escritos de Melquíades, em *Cem anos de solidão*

É o segundo momento da historiografia de Echevarría - que cobre o século XIX, até *Os Sertões*, de Euclides da Cunha - que veio depois do período da Lei, que estabeleceu mecanismos da narrativa que une a literatura e a reportagem científica através da escrita produzida pelos exploradores científicos. Segundo Echevarría, ela usava métodos que refletiam a emergência das ciências sociais, em conexão com as ciências naturais que deram origem à antropologia. Para ele, *Os Sertões* é um livro que representa a quintessência desse fenômeno quando o autor viaja e descreve a paisagem.

⁵³ 2000, p. 36.

Echevarría defende que essa consciência que se expressa na linguagem do diário de viagem científico media a produção das narrativas latino-americanas do século XIX.

Según la historia literaria latinoamericana canónica, novelas convencionales como *Amalia* y *María* ocupan el centro de la evolución de la narrativa latinoamericana. Pero semejante concepción de la historia literaria latinoamericana es una copia indeliberada de la historiografía literaria europea que oculta el echo de que las narrativas latinoamericanas más influyentes, las que tuvieron mayores repercusiones en las que surgieron em el siglo XX, no fueron las novelas copiadas de modelos europeos, como los textos de Mármol e Isaacs, sino que fueron resultado de la relación con el discurso hegemónico del período, que no fue literario, sino científico.

Como exemplo deste caso, Echevarría aponta alguns romances convencionais, como *Cecilia Valdés* (Cuba, 1880), de Cirilo Villaverde, que deve muito a informes sobre a escravidão em Cuba que se ajustavam a um modelo científico. De modo semelhante, em *Facundo* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento e *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, descreve-se a natureza e a sociedade da América Latina através da rede conceitual da ciência do século XX.

A história da América Latina e os relatos dos aventureiros, que buscavam revelar os segredos mais ocultos do Novo Mundo, a saber, sua novidade e diferença, se narram através da mente de um escritor, habilitado pela ciência para descobrir a verdade. Na visão de Echevarría, essa verdade se encontra em uma concepção evolucionista da natureza que afetou profundamente todas as narrativas acerca do Novo Mundo. Tanto o pesquisador quanto a ciência que faz possível essa concepção são reflexo do poder dos novos impérios comerciais europeus. A capacidade para descobrir a verdade se deve mais ao fundamento ideológico que a consolida - “um andaime cuja fonte de poder está fora do texto” (p.38) - do que à eficácia do método científico em si. Para Echevarría,

La “mente” que analiza y classifica se hace presente por médio de las convenciones retóricas del diario de viaje. Sarmiento se pasea errante por el paisaje argentino em um processo de conocimiento y afirmación de sí mismo. Em su libro, se pone la máscara del sábio viajero,

distanciado de la realidade que interpreta y classifica de acuerdo com los principios mediadores de la investigación científica.⁵⁴

No século XX, através dos escritos de viagem que o narrador-protagonista de *Os passos perdidos* - de Alejo Carpentier – realiza, podem-se perceber provas, segundo Echevarría, dos traços dessa exploração científica, de onde se deriva, também, a forma de diário de algumas partes desse romance. Há traços desse tipo de exploração, ainda, nos escritos de Melquíades⁵⁵ em *Cem anos de solidão*, romance de Gabriel García Márquez.

A exploração científica trouxe consigo o segundo descobrimento europeu da América e os naturalistas viajantes foram os novos cronistas. Uma nova consciência que se expressa na linguagem do diário da viagem científica transforma a estrutura das narrativas latino-americanas do século XIX e início do XX, conforme se observa em *Facundo* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento e *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, que são exemplos de uma derivação lógica desse novo discurso, nos quais se descreve a natureza e a sociedade através “de la red conceptual de la ciência del siglo XVI”⁵⁶

Essa mediação determinada prevalece até a crise do decênio de 1920 e o surgimento dos chamados *romances da terra* ou *romances telúricos*. Esses romances se valem de um tipo distinto de mediação: a antropologia. Agora a promessa do conhecimento se aloja em um discurso científico cujo objetivo não é a natureza, mas essencialmente a linguagem e o mito e o documento portador de verdade que o romance imita passa a ser informe antropológico ou etnográfico. Segundo Echevarría, o objetivo desses estudos é descobrir a origem e fonte da visão que uma cultura tem de seus próprios valores, crenças e história, coletando, copiando e voltando a contar seus mitos. “Os leitores de antropologia sabem que para entender outra cultura, o antropólogo deve conhecer a sua própria cultura a tal ponto que pode distanciar-se dela e, em certo sentido, *desaparecer* no discurso do método.”⁵⁷

⁵⁴ 2000, p. 38.

⁵⁵ Em *Cem anos de solidão*, o personagem Melquíades é um dos ciganos que visita a aldeia latino-americana fictícia, Macondo, trazendo inventos e mercadorias de diversos lugares do mundo. Melquíades escreve os pergaminhos que preveem a história da família Buendía.

⁵⁶ ECHEVARRÍA, 2000, p. 37.

⁵⁷ ECHEVARRIA, p. 38. Tradução nossa.

Após a Primeira Guerra Mundial, passa a haver uma consciência diferenciada acerca da ciência a partir da perda da ingenuidade do indivíduo em relação a ela; uma desilusão com a técnica. A partir da consciência de que a ciência não poderia representar, então, a solução para os grandes problemas humanos, houve uma transformação no discurso em favor da antropologia, uma jovem disciplina que prometia encontrar novas formas de conhecimento, além de formas de vida distintas da cultura ocidental. Agora, a promessa do conhecimento, nas palavras de Echevarría, aloja-se em um discurso científico cujo objetivo não é a natureza, mas essencialmente a linguagem e o mito. A antropologia funciona como esse elemento mediador na narrativa latino-americana moderna pelo lugar que a disciplina ocupa na articulação que os estados latino-americanos fizeram dos mitos fundadores.

Nesse contexto, sob o domínio dessa nova forma de discurso, surgiram os romances de Ricardo Güiraldes, Rómulo Gallegos e José María Arguedas, todos eles enraizados na cultura de seus respectivos países - Argentina, Venezuela e Peru - e interessados em reproduzir a idiossincrasia, o folclore e os mitos da terra. Da mesma maneira, então, que o romance do século XIX transformou a América Latina em objeto de estudo científico, o romance latino-americano do século XX buscaria transformar a sua história em um mito originário.

Numa análise semelhante à de Echevarría, Alejo Carpentier afirma que na década de 1920 houve um fato de importância capital na produção de narrativas na América Latina: a publicação quase simultânea de três romances-chave: *Dom Segundo Sombra*, o de Güiraldes, *Doña Bárbara*, o romance de Gallegos e *La vorágine*, de José Eustasio Rivera. Elas buscariam, para Carpentier, “uma busca de nossas essências profundas”. Em *Dom Segundo Sombra*, quando, no final, o gaúcho anda errante na imensidade dos pampas, transforma-se em um homem solitário diante de um futuro incerto, com a sensação de sangrar. É como se sua essência, a essência da terra, saísse de suas veias tornando-o vazio diante de um porvir problemático e indefinido. “Su verdade profunda está em aquel gaúcho que se reintegra em el pasado”⁵⁸. Em *La Vorágine*, a questão parece ser mais simples: a natureza, que domina tudo, devora os personagens. E, por fim, no romance de Gallegos temos a própria terra representada na personagem principal. *Doña Bárbara* é forte, violenta, tem caráter dominador e explorador, além da capacidade de administrar todos os acontecimentos que ocorrem ao

⁵⁸ Carpentier, 1981, p. 12.

seu redor. Para Carpentier, esses três romances deram origem à onda de “regionalismo” que caracterizou o romance latino-americano até a década de 50.

Destarte, cumpre observar que os postulados de Echevarría permitem situar autores como Garcilaso de la Veja, Domingo Sarmiento e Euclides da Cunha numa história da narrativa que reúne tanto obras ficcionais como não-ficcionais. Há, evidentemente, um motivo para a peculiaridade da narrativa latino-americana em sua relação díspar, por exemplo, com aquela produzida na Europa: entre o período colonial e o século XX, a narrativa latino-americana buscou fundar, por intermédio da lei, da ciência e da antropologia, os *mitos de origem* e a identidade do continente. Como reflexo de sua própria história, o romance da América Latina, a princípio, lançou-se à busca da representação da origem de seus povos e nações. Essa busca teria, então, impulsionado a narrativa a se espelhar na lei, na ciência e, mais tarde, na antropologia. Através da imitação desses instrumentos oficiais, a narrativa do continente procurou representar, portanto, sua origem, tema cujo tratamento a narrativa latino-americana buscou revestir de uma autoridade que apenas outros discursos possuíam.

Esse padrão teria chegado à exaustão entre as décadas de 1950 e 1960, quando os discursos que antes serviram como referência para a produção do romance na América Latina são substituídos pelo *arquivo*, termo que passa a ser utilizado como orientação dessa produção por Echevarría, do qual trataremos a seguir. O que muda, depois da publicação de *Os passos perdidos* e *Cem anos de solidão* é, para Echevarría, a abertura do *Arquivo*, ou o relato sobre a abertura do *Arquivo*.

3.2 ROMANCE E ARQUIVO

O termo “arquivo” (do latim *archívum*, lugar onde se guardam documentos) tem sido compreendido em diversas acepções. Delineou-se, ao longo do tempo, uma maneira simplista de se pensar naquilo que seria um arquivo. Essa maneira se torna perceptível quando analisamos grande parte de suas definições, que privilegiam o aspecto físico, material e técnico. Em sentido lato, um arquivo pode ser tomado como

um conjunto de documentos – como papéis oficiais, impressos, manuscritos, cartas e/ou fotografias sobre determinado conteúdo.

O surgimento do arquivo está ligado ao próprio surgimento da escrita nas civilizações do Médio Oriente, há cerca de seis mil anos. Na Europa, foi sobretudo a partir da Idade Média que se organizaram os grandes arquivos nacionais. Em decorrência do grande número de documentos acumulados no passado e da produção cada vez maior de novos documentos, aperfeiçoou-se a Arquivologia⁵⁹, que consiste no conjunto de técnicas de organização e manipulação de arquivos. Segundo o Dicionário de Terminologia Arquivística (2004), o "arquivo é o conjunto de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família, independente da natureza do suporte". Assim, o arquivo, de modo geral, pode ser compreendido como um grande instrumento de armazenamento e acesso a informações e, nesse sentido, está frequentemente ligado às questões de preservação da memória, na medida em que funciona como um depósito de dados e fatos.

3.3 MEMÓRIA E ARQUIVO

Em sua obra *A memória, a história e o esquecimento*, Paul Ricoeur afirma que o momento do arquivo é o momento do ingresso na escrita da operação historiográfica. Para o autor, uma vez que pode ser lido e consultado, o arquivo apresenta-se “como um lugar físico que abriga o destino dessa espécie de rastro que cuidadosamente distinguimos do rastro cerebral e do rastro afetivo, a saber, o rastro documental”.⁶⁰ Para Ricoeur, um documento de arquivo está aberto a qualquer leitor do mesmo modo que ocorre como qualquer dado escrito e não tem, portanto, um destinatário específico – ao contrário, por exemplo, do testemunho oral, que possui interlocutor preciso. Já que testemunhos orais só se tornam documentos depois de registrados, pode-se entender que a passagem da esfera oral para a escrita acaba por provocar o distanciamento do que comumente chamamos de testemunho. Dessa maneira, torna-se viável tratar da memória arquivada ou documentada.

⁵⁹ Termo frequentemente utilizado como sinônimo de “Arquivística”, a ciência e disciplina que estuda as funções do arquivo e objetiva gerenciar todas as informações que possam ser registradas em documentos de arquivos.

⁶⁰ RICOEUR, 1997, p. 177.

Le Goff afirma que, a partir de meados do século XIX, emerge na Europa uma nova civilização da inscrição. Ela surge em forma de monumentos, placas de paredes e comemorativas e comércio de *souvenirs* fomentado pelo turismo. “Ao mesmo tempo, acelerava-se um movimento científico destinado a fornecer à memória coletiva das nações os monumentos de lembrança”⁶¹. Nesse momento, surgiam em números significativos os arquivos nacionais, os depósitos de arquivos, os museus públicos e as bibliotecas.

Para Le Goff, tanto nas sociedades cuja memória é, sobretudo, oral, quanto nas que já possuem a escrita como forma de preservação da memória, empreende-se uma luta da dominação da recordação e da tradição. O ponto focal de uma política da memória pode ser atrelado às práticas realizadas pelos reis, na antiguidade, que se desdobravam em um programa de memorização, tendo-o como centro sobre toda extensão na qual tinha autoridade. Criam, assim, instituições-memória como arquivos, bibliotecas, museus encorpando uma memória real, fazendo perdurar no tempo principalmente os grandes feitos⁶².

Lançando mão da proposta de Pierre Nora, podemos pensar o arquivo como um “lugar de memória”. Para o autor, os lugares de memória vão do objeto material e concreto ao mais abstrato, simbólico e funcional; esses aspectos, concomitantemente, devem existir sempre. Nas palavras do historiador,

mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de um ritual. Mesmo um minuto de silêncio, que parece o extremo de uma significação simbólica, é, ao mesmo tempo, um corte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, a um lembrete concentrado de lembrar. Os três aspectos coexistem sempre (...). É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante ao mesmo tempo a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vivida por pequeno número uma maioria que deles não participou.⁶³

⁶¹ LE GOFF, 1994, p. 464.

⁶² LE GOFF, 1994, p. 434.

⁶³ NORA 1993, p.21-22.

Assim, o arquivo pode ser considerado, sob a perspectiva de Nora, um lugar de memória e, como todos os outros elementos que podem ser tomados como um lugar de memória, deve possuir uma “vontade de memória”, deve ter em sua origem uma intenção memorialista que garanta a sua identidade, pois, sem essa vontade, esses arquivos seriam apenas lugares de história. Os lugares de memória, segundo Nora, “nascem e vivem do sentimento que não existe memória espontânea, que é preciso criar arquivos”⁶⁴.

Entende-se, então, que, ao lançar mão de um conceito mais restrito, podemos tratar do arquivo não simplesmente como um elemento físico e material. É nesse sentido que se pode analisar a questão da memória que surge a partir da ideia de “arquivo” presente nos postulados de autores como Michel Foucault e Roberto González Echevarría.

3.4 O CONCEITO DE *ARQUIVO* EM FOUCAULT

Foucault postula, em sua *Arqueologia do saber*, alguns conceitos acerca da questão do campo de ação da análise arqueológica. É o caso dos conceitos de positividade, *a priori* históricos e “arquivo”, sendo este último o que nos interessa aqui. Segundo o teórico, é o *a priori* histórico que permite compreender os discursos na lei de seu devir efetivo, caracterizado pelo desencadeamento que não só utiliza e acolhe estruturas formais, mas também as exclui, esquece ou simplesmente desconhece. O termo *a priori* histórico, segundo Foucault, não designa uma condição de validade de juízos ou verdades que não se poderia formular, mas a maneira como os enunciados emergem, subsistem e coexistem uns com os outros, se transformam, desaparecem em práticas discursivas (1997, p. 146-147). O desdobramento dos enunciados é um espaço concreto em que ideias, ciências, teorias, conhecimentos lutam por se estabilizar. Em *As Palavras e as Coisas*, Foucault se refere a esse espaço como "positividade" e "episteme":

⁶⁴ Idem, p. 13.

o que se quer trazer à luz é o campo epistemológico, a *epistémê* onde os conhecimentos, encarados fora de qualquer critério referente a seu valor racional ou a suas formas objetivas, enraízam sua positividade e manifestam assim uma outra história que não é a de sua perfeição crescente, mas, antes, a de suas condições de possibilidade; nesse relato, o que deve aparecer são, no espaço do saber, as configurações que deram lugar às formas diversas do conhecimento empírico. Mais que de uma história no sentido tradicional da palavra, trata-se de uma "arqueologia".⁶⁵

O *a priori* histórico faz ver a forma como se articula o domínio dos enunciados e é neste domínio enunciativo que se desenrolam, por sua vez, segundo regras específicas, práticas discursivas em cuja diversidade funcionam sistemas de enunciados que fazem com que alguns destes sistemas apareçam como acontecimentos e como coisas. São todos esses sistemas de enunciados – acontecimentos de um lado, coisas de outro, que Foucault chama de *arquivo*.⁶⁶

Em um primeiro momento de *Arqueologia do saber*, o *arquivo* se apresenta como o elemento que designa o sistema de enunciabilidade do enunciado, ou que define o sistema que rege seu aparecimento; designa a lei que rege as possibilidades e impossibilidades enunciativas e que faz com que o enunciado tome a forma de acontecimento singular⁶⁷. O *arquivo*, nesse contexto, é o que faz com que as coisas ditas mantenham-se, segundo regras específicas, no corpo enunciativo, cuja existência e materialidade se concretizam no acontecer. Posteriormente, o conceito de *arquivo* passa a designar também o sistema de funcionamento que possibilita a diferenciação de uma multiplicidade de existências discursivas e especifica a duração de cada uma destas existências.

A ideia de arquivo em Foucault deixa entrever que, em cada presente, em cada atualidade, somos tomados por uma intersecção na qual aquilo que julgamos saber o que somos coexiste com o aquilo que estamos nos tornando, mas que ainda não sabemos o que é. É como se cada atualidade, é como se cada configuração espaço-temporal fosse um complexo lugar de embates e de simultâneas emissões de signos que buscamos decifrar, seja como signos de nossas retenções, de nossas

⁶⁵ 1995, p. 10.

⁶⁶ cf. FOUCAULT, 2007, p. 146.

⁶⁷ Foucault compreende como acontecimento singular o agrupamento de coisas ditas em figuras distintas, composições diversas estabelecidas segundo uma multiplicidade de relações.

contenções, de nossos bloqueios, de nossas insuficiências, seja como signos de resistências ou de afirmações diferenciais anunciadoras de saídas.⁶⁸

De acordo com Fonseca-Silva (2003), para Foucault, os discursos devem ser analisados como práticas especificadas no sistema geral do “arquivo”, conforme supracitado, segundo a definição daquilo que pode ser dito. O aparecimento dos enunciados seria a outra forma de ver a questão, exatamente o que faria com que todas as coisas ditas se agrupassem em figuras distintas, compondo-se umas às outras segundo suas inter-relações, mantendo-se agrupadas ou se desconectando de acordo com regularidades específicas. É preciso, ainda, levar em conta ainda aquilo que define o modo de atualidade do enunciado⁶⁹.

Segundo Fonseca-Silva (2007), por “arquivo”, Foucault entende o conjunto efetivo de discursos, o que, por sua vez, implica no conjunto de acontecimentos ocorridos e que estão em suspenso “nos limbos ou no purgatório da história”. Dessa maneira, o conjunto continua a funcionar, a se transformar ao longo da história, o que possibilita com isso o rompimento de outros discursos.

Em resumo, pode-se dizer que o “arquivo” é o “conjunto de discursos efetivamente pronunciados”⁷⁰. Segundo a visão do teórico, então, o arquivo não é reflexo de uma realidade material ou institucional, não é um lugar de onde se extraem fatos de maneira referencial, antes, o arquivo participa de um processo através do qual se atualizam as configurações de enunciados. O arquivo é, para Foucault, “aquilo que pode ser enunciado, que pode ser dito”. Não no sentido de interdição, mas no sentido de ser possível surgirem determinados enunciados que se configuram como acontecimentos. Assim,

por mais banal que seja, por menos importante que o imaginemos em suas consequências, por mais facilmente esquecido que possa ser após sua aparição, por menos entendido ou mal decifrado que o suponhamos, um enunciado é sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente.⁷¹

⁶⁸ ORLANDI, 2004, p. 6.

⁶⁹ cf. FOUCAULT, 1969, p. 149-150.

⁷⁰ FOUCAULT, 2005, p. 145.

⁷¹ 2005, p. 31.

Uma das características da função enunciativa é sua relação com um campo associado de domínio de memória. Em outras palavras, o enunciado liga-se a uma série de enunciados que o precedem e aos quais se refere, atualizando-os, além de estar associado a enunciados que o sucedem. É através do domínio de memória que os enunciados sucedem-se, ordenam-se e se determinam na medida em que se afirmam ou se opõem.

Essa discussão torna-se relevante para este trabalho quando entendemos que, para Foucault, é justamente no *arquivo*, o agrupamento das figuras distintas do que “pode ser dito”, que encontramos o chamado *domínio de memória dos enunciados*. Assim, o “arquivo” continua associado às questões memorialísticas, mesmo quando não é referido no sentido lato – físico, material e técnico.

Compreendido o conceito de arquivo proposto por Foucault, podemos voltar ao nosso interesse inicial, o Arquivo como orientação da produção do romance latino-americano do *boom*.

3.5 O “ROMANCE DE ARQUIVO” PROPOSTO POR ECHEVARRÍA

Como visto, Echevarría propõe uma releitura da história da literatura latino-americana para que seja vista a partir de sua relação com o discurso jurídico dos primórdios da colonização, o discurso científico dos viajantes europeus do século XIX, e a antropologia no século XX. Então, quando esse tipo de padrão é esgotado, Echevarría parte da noção de *arquivo* de Foucault, para explicar as obras que têm a ambição de reescrever a história através da reelaboração de discursos hegemônicos, para ele: “o processo de simulação e fuga de formas impostas pelo poder que subjaz em tais narrativas é a fábula mestre do romance”⁷². Segundo Foucault,

É evidente que não se pode descrever exaustivamente o arquivo de uma sociedade, de uma cultura ou civilização; nem mesmo, sem dúvida, o

⁷² 2000, p. 34. Tradução nossa.

arquivo de toda uma época. Por outro lado, não nos é possível descrever nosso próprio arquivo, já que é no interior de suas regras que falamos, já que é ele que dá ao que podemos dizer - e a ele próprio, objeto de nosso discurso - seus modos de aparecimento, suas formas de existência e coexistência, seu sistema de acúmulo, de historicidade e de desaparecimento.⁷³

Partindo dessa noção, Echevarría analisa o romance do *boom* produzido na América Latina como uma forma de ficção de *arquivo*. São romances produzidos com muita consciência de si e de seus mecanismos de construção e que não aceitam os padrões narrativos e retóricos institucionais como algo dado. “Son narrativas que siguen buscando la clave de la cultura y identidad latinoamericana, por lo que caen en la mediación suministrada por el discurso antropológico.”⁷⁴ Se antes a narrativa latino-americana orientada pelos discursos hegemônicos pretendiam ser “verdade”, agora a narrativa orientada pelo *Arquivo*, consciente de si, usa a “verdade” a fim de ser literatura.

O tema central de *Mito y Archivo* é a formação do romance latino-americano como instância de representação da origem do próprio continente. Para Echevarría, ao influenciar a identidade nacional da América Latina, a tentativa de representação da identidade teria perdurado do período colonial até a primeira metade do século XX. O seu romance, até então, vivia numa busca obcecada pela representação de uma identidade que explicasse sua formação e seu presente. Após esse ciclo extenso, em meados da década de 1960, haveria a exaustão da recorrência desse padrão. Após o antropológico, nenhum outro discurso cumpriria a função de busca incessante da origem da América Latina através de sua representação e a produção romanesca passa, então, a ser orientada pelo *arquivo*. É como se o romance adquirisse, a partir daí, uma espécie de consciência de si e passa a entender como mitos o que anteriormente concebia como verdades acerca da origem. Segundo Chagas (2011), o romance latino-americano teria, nesse momento,

(...) se tornado um observador em segundo grau da sua própria história, que ele passaria a utilizar livremente como referência: não mais se orientando por discursos portadores de “verdades” e compreendendo a

⁷³ 2008, p. 148.

⁷⁴ ECHEVARRÍA, 2000, p. 238.

si mesmo como ficção, ele teria se colocado a dialogar com o seu próprio histórico de representações. (p. 45)

O *arquivo* ao qual Echevarría faz referência se trata de um arquivo virtual da história do romance latino-americano em sua representação dos *mitos* de origem.

El Archivo es un mito moderno. [...] El Archivo guarda, recoge, acumula y clasifica, como su contrapartida institucional. Monta tanto como la ley, como la ley de la ficción. Las ficciones se encuentran contenida em un recinto o receptáculo, en una prisión de relatos que es, al mismo tiempo, el origen de la novela.⁷⁵

Esse *arquivo* engloba todas as formas e estratégias adotadas para a construção literária da identidade, assim como os *mitos* de origem que haviam sido representados. Assim como em qualquer arquivo material, nele, “as referências do passado podiam ser retiradas e livremente utilizadas pelo autor contemporâneo, produzindo fortes efeitos de simultaneidade”⁷⁶

Dessa maneira, as ficções do *arquivo* são textos nos quais se incluem e analisam discursos diversos, na sua própria textualidade, que contêm textos anteriores assimilados na reescrita e na citação. Trata-se de um depósito de possibilidades para narrar a América Latina, de um verdadeiro *arquivo*, já que, como explica o crítico cubano, esses romances retomam as funções dos discursos incorporados, atribuindo uma presença textual a essas entidades na figura do arquivo. Nota-se que uma das características desse tipo de ficção é exteriorizar os instrumentos que possibilitam sua narração, ou seja, explicitar os documentos, sejam eles historiográficos ou antropológicos, utilizados na construção ficcional desses textos. Essa questão será discutida do próximo capítulo, no qual trataremos do conceito de *arquivo* na teoria de Echevarría de maneira mais acurada.

O *Arquivo* representa a escritura, a literatura, uma acumulação de textos que não é um mero empilhamento, mas um *arché*, uma memória que desarticula as ficções do mito, a literatura e inclusive a história. Para Echevarría, o livro basilar do arquivo são a

⁷⁵ Idem, 2000, p.45.

⁷⁶ CHAGAS, 2011, p. 45.

Enciclopedia E Las mil y una noches. O *Arquivo* é um mito moderno baseado na forma antiga, uma forma do princípio. Este mito moderno revela a relação entre o conhecimento e o poder à medida que agrega todas as ficções anteriores acerca da América Latina, o “andaime ideológico que sustenta a legitimidade do poder das crônicas até os romances atuais”⁷⁷. Para Echevarría, esse representa o motivo pelo qual uma espécie de arquivo que normalmente contém um manuscrito inconcluso e um arquivista-escritor, como em *Os passos perdidos*, aparece com tanta frequência nos romances modernos. O Arquivo guarda, escolhe, mantém, acumula e classifica, como os arquivos constitucionais em si. É como se as ficções se encontrassem contidas em um “receptáculo”, uma “prisão de relatos” que é, ao mesmo tempo, a origem do romance. Echevarría acredita que não foi casualmente que Cervantes, por exemplo, começou a escrever Dom Quixote no cárcere. O Arquivo remonta às origens da narrativa latino-americana porque regressa ao discurso do direito, à linguagem da lei, a mesma que o protagonista de *Os passos perdidos* encontrará nos lugares mais recônditos da selva, onde uma cidade o espera. Esta cidade, que o “Adiantado”⁷⁸ chamou de *Santa Mônica dos Veados*, torna-se *Macondo*, cuja história é o mito do Arquivo.

Para a compreensão do mito do *Arquivo*, então, faz-se necessário que passemos à compreensão do enredo da obra de Carpentier. *Os passos perdidos* conta a história de um estudioso de música europeu - cujo nome não aparece no livro -, tem a tarefa de pegar um voo para a América do Sul, em um lugar da selva amazônica, para que encontre supostos instrumentos musicais primitivos e os traga para estudos na sociedade acadêmica da qual participa. O protagonista, que não vive uma boa relação conjugal com sua mulher, Ruth, leva para sua viagem a amante, Mouche. A jornada na América do Sul, que começa num hotel na cidade, toma novos rumos porque estoura uma revolução e o casal adúltero é obrigado a se enclausurar no prédio. Com o tédio, vem a vontade de deixarem essa situação. É quando resolvem adentrar a floresta densa, levando poucos objetos e os guias que os conduzirão. É quando o estudioso passa a mudar: “A selva era o mundo da mentira, da cilada e do falso semblante. Ali tudo era disfarce, estratagema, jogo de aparências, metamorfose”.

⁷⁷ ECHEVARRÍA, p. 45. Tradução nossa.

⁷⁸ Um dos companheiros de viagem do protagonista do romance. John G. Varner define “Adelantado” – no original - como “Título dado a um homem enviado a explorar e governar novas terras” (*apud* Echevarría).

Esta penosa viagem do protagonista é para escapar do mundo moderno. O vilarejo em que chega na América Latina é Santa Mônica dos Veados, o vilarejo fundado por “Adiantado”. O protagonista anônimo chega, ou pelo menos crê ter chegado, ao “Vale do Tempo Detido”, um sítio estrangeiro. Aí, distante da civilização, espera recuperar suas energias, voltar a sua vida passada de compositor; em suma, ele espera “ser fiel a si mesmo”. A personagem havia planejado compor um poema musical baseado na *Odisseia* de Homero. A inspiração musical é tanto em sua mente que é como se ao fim ele tivesse alcançado um profundo poço de criatividade dentro de si. Ele pede ao “Adiantado”, fundador das cidades, papel para escrever toda a sua inspiração. Este, relutante, pois precisa de papel para registrar as leis de sua recém-fundada sociedade, dá-lhe um caderno. O narrador o preenche rapidamente, em um frenesi criador, e suplica por outro. Chateado, o “Adiantado” cede um caderno mais e adverte que será o último. O narrador se vê obrigado a escrever com letra muito pequena, aproveitando todos os espaços disponíveis. Ele cria, inclusive, uma espécie de taquigrafia própria para continuar sua tarefa. Mesmo recebendo mais um caderno, o narrador se vê limitado e então começa a apagar e reescrever o que havia composto porque precisa de espaço para avançar. Escreve, apaga e reescreve seu amassado manuscrito. Para Echevarría, esse ato já prefigura a economia de perdas e ganhos do Arquivo, a origem revelada, o modelo da ficção latino-americana atual que só se fez possível graças ao romance de Carpentier. Muitos outros manuscritos desse tipo apareceram nas obras de Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa como emblemas da textualidade do romance latino-americano.

O narrador decide voltar temporariamente à civilização e tem o propósito de conseguir papel e tinta suficiente para continuar sua composição quando voltar a Santa Mônica. No entanto, não faz isso. Em vez de terminar seu poema, o narrador-protagonista escreve relatos de suas aventuras e vende para serem publicados. Echevarría acredita que, na ficção, estes podem ser os fragmentos que levam à produção do texto de *Os passos perdidos*, pois, como em outros romances modernos, um manuscrito inconcluso representa, dentro da ficção, o romance no qual aparece. O narrador-protagonista não consegue voltar a Santa Mônica, pois a crescente do rio escondeu a inscrição no tronco de uma árvore que marcava o canal que levava ao vilarejo. O protagonista se vê, então, preso entre duas cidades, em uma das quais terá que viver. O que é impossível é viver fora da cidade, que seria a própria escrita

representada. Para Echevarría, há dois outros acontecimentos ligados à falta de papel, enquanto o narrador insiste para que “Adiantado” lhe dê papel. O primeiro é a insistência do Frade Pedro, outro companheiro de viagem, para que o narrador se case com Rosário, uma nativa da comarca com a qual se deitou durante sua viagem. O segundo é a ejaculação de Nicasio, o leproso que violou uma menina do vilarejo e é posteriormente executado.

El matrimonio y la ejecución de Nicasio son sucesos de los que parte la necesidad de escribir, como el impulso creador del narrador-protagonista. Los três encuentran un sitio común em los cuadernos atesorados por el Fundador de Cidades. La escritura se inicia en la urbe com la necesidad de establecer um orden em la sociedad y de disciplinar em el sentido punitivo. El narrador-protagonista reconoce que el claro que busca ya está ocupado por la civilización.⁷⁹

Os passos perdidos constitui um marco decisivo na história das narrativas latino-americanas, pois representa a ficção fundadora do Arquivo. O romance remete à própria história da América Latina, há uma sobreposição de eventos que vão formar o continente, uma sobreposição de camadas da história. É como *O jogo da Amarelinha*, de Julio Cortázar, é uma forma de arquivo, capítulos que podem ser rearranjados, textos que tem como fonte recortes de jornal. Da mesma maneira que o narrador de *Os Passos perdidos* se vê incapaz de apagar seu passado para começar de novo, o livro, ao buscar uma narrativa original, precisa conter todas as anteriores. Para Echevarría, a escrita está vinculada com a fundação de cidades e com a noção de castigo. Aqui, vê-se na teoria do crítico, uma vez mais, a influência de Foucault, agora a presença é a da obra *Vigiar e Punir*.

Assim, como característica do romance de *Arquivo*, para Echevarría, tem-se a presença não só da história, mas de elementos mediadores através dos quais se narrou, sejam eles documentos jurídicos da época colonial ou científicos do século XIX. Além disso, tem-se a existência de um “historiador interno” que lê os textos, interpreta-os e escreve. Há, ainda, nos romances de *Arquivo*, a presença de um manuscrito inconcluso que esse historiador completa.

⁷⁹ ECHEVARRÍA, p. 25.

3.6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arqueologia de formas narrativas que Echevarría procura desvendar se deve muito às teorias de Foucault, daí a discussão que fizemos do conceito de arquivo proposto pelo filósofo. Echevarría discute o lugar que ocupa a narrativa dentro das práticas discursivas determinadas pelas estruturas de poder que projetam sua autoridade através delas. O influxo das formas não-literárias de discurso no romance é que justificam a associação que o crítico faz com a lei, com as ciências naturais e com o discurso antropológico. Do mesmo modo, como dito, Echevarría é orientado pela versão de Arquivo sugerido por Foucault, ainda que os conceitos cunhados sob o mesmo nome possuam diferenças, pois, como o próprio Echevarría reconhece, “mi Archivo se aloja em ese espacio ambíguo y movedizo llamado literatura”⁸⁰

⁸⁰ 2000, p. 63.

4 O “ARQUIVO” COMO MODELO DE ANÁLISE

Como vimos no capítulo anterior, os romancistas latino-americanos, até a segunda metade do século XX, ainda seguiam a tendência da produção de “mitos” levados pela busca da representação da identidade do continente. A partir do momento que se costuma chamar de *boom* da literatura latino-americana, no entanto, esses romancistas passaram a utilizar-se livremente desse *Arquivo* histórico de mitos na construção dos romances. É quando o romance adquire uma espécie de consciência de si e passa a entender como mitos o que anteriormente concebia como verdades acerca da origem. Em vez de se orientar, ainda, por outros discursos portadores de verdade, o romance teria passado a observar sua própria história e a dialogar com ela. Isso não significa, no entanto, que os discursos que outrora mediavam a produção de narrativas desaparecem dessas produções, ao contrário, esses romances recuperam as três mediações prévias e materializam a função compiladora na figura do *Arquivo*, que remonta, segundo Echevarría, à mediação fundadora.

A metodologia para a análise do romance latino-americano do *Arquivo* é desenvolvida por Echevarría com a leitura dos romances de García Márquez e Carpentier, *Cien años de soledad* e *Los pasos perdidos*, a partir dos quais o crítico pensa a ficção latino-americana como *ficção do Arquivo*. Isso não significa que as possibilidades de análise com base nele sejam restritas. O *Arquivo*, conforme visto, configura-se como uma instância de produção do romance escrito entre as décadas de 1960 e 1970. Ele nos permite observar uma série de romances produzidos na América Latina nesse período e analisá-los a partir de características comuns. Para demonstrar metodologicamente o funcionamento do *Arquivo*, partiremos para a análise de obras que Echevarría não tomou como exemplo problemáticamente: *El Recurso del Método*, de Alejo Carpentier, publicado em 1974 e de *El outono del patriarca*, de Gabriel García Márquez, publicado em 1975. Esses romances se inserem numa tradição de obras que estão ligadas pela mesma temática, os chamados “Romances de Ditadores”, categoria que discutiremos brevemente a seguir antes de passar à análise das obras.

4.1 A TRADIÇÃO LATINO-AMERICANA DE “ROMANCES DE DITADORES”

Além de *Mito y Archivo: Uma teoria de la narrativa latinoamericana*, obra que serve como norte para o trabalho aqui realizado, Echevarría possui outros trabalhos que tratam da literatura latino-americana. Um exemplo é *The Voice of the Masters*⁸¹, livro no qual o crítico estuda o funcionamento da literatura latino-americana moderna em sete ensaios sobre essa tradição. Nessa obra, ele discute a autoridade como tema e como estratégia autoral na literatura produzida no continente e defende que há, nessa literatura, uma ideologia implícita que permite definir o que é a América Latina e como ela deve ser lida.

Em *The Voice of the Masters*, Echevarría afirma que o século XIX deu origem à figura política mais característica da literatura latino-americana: o ditador. Para o crítico, a maneira como a figura do ditador e seu desejo de poder sem limite foi encarada pelo artista ou intelectual do século XIX, particularmente o romancista, foi fundamental para o desenvolvimento do romance na América Latina. É nesse momento também que surge, para Echevarría, a figura do *autor* latino-americano. Nas palavras de Echevarría:

(...) in *Facundo*, the first modern Latin American work of great narrative ascendancy, this figure combines for the first time with another figure, also born in the nineteenth century, the Latin American author.⁸²

Quando escreve *Facundo: Civilización y Barbarie* (1845), Sarmiento - que mais tarde se tornaria o presidente argentino - está exilado no Chile devido à sua oposição ao regime de Juan Manuel de Rosas. A análise da vida de Facundo Quiroga foi o primeiro tratamento da figura do caudilho no continente e o primeiro trabalho no qual o autor questiona a si mesmo sobre sua própria relação com seu personagem. À sua maneira e a partir de duas ideias progressistas, Sarmiento trata da ditadura de Rosas e procura explicá-la. Sarmiento está preocupado com o processo de civilização. Não é casual o

⁸¹ GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *The Voice of the Masters*. University of Texas Press, United States of America, 1985.

⁸² Idem, p. 62.

fato de encontrarmos essas duas figuras em um mesmo romance. Tanto o *ditador* quanto o *autor* encarnam, segundo Echevarría, dois mitos modernos presentes em nosso continente: a visão de que a história está sempre ligada à concepção de cultura e a ideia de literatura:

The drama in *Facundo* is Sarmiento's gradual realization that the caudillo could not simply be wished away with liberal ideology, that he was an inevitable product of historical and telluric forces. *Facundo* and Rosas form part of a historical foundation myth and a literary myth. From here to declaring that the caudillo was a providential figure there was but one step, and Sarmiento did not hesitate to take it. (...) He becomes an abstract historical entity, a cog in a large providential design.⁸³

Para Echevarría, então, *Facundo* é um mito das forças bárbaras. Esse “mito literário” significa, para o autor, a figura que a literatura utiliza para falar de si mesmo ou de sua fundação. O autor é, neste romance, muito consciente de si enquanto literato. Uma vez que pode controlar, retoricamente, a maneira como é construída a narrativa, como a voz que detém o *poder* no romance, o autor está ligado à própria figura do ditador. Echevarría qualifica até mesmo o tom de voz do autor nesses romances. Os fatos narrativos são descritos de maneira que a voz narrativa se assemelha ao ditador. Como se sabe, na década de 1970, foram os romances de Carpentier, García Márquez e Roa Bastos (*Yo el supremo*, de 1974) que tornaram evidente a relação existente entre a figura do autor e do ditador. Esses dois primeiros serão tratados a seguir a fim de, metodologicamente, tornar clara a maneira como a estrutura de *Arquivo* funciona nesse tipo de romance.

A tradição moderna dos “Romances de Ditadores” tem, então, sua origem em *Facundo* (1845) e produziu obras-primas como *El Señor Presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias. Os romances de Carpentier e García Márquez que estudaremos aqui já fariam parte, junto com *Yo el Supremo*, do que Echevarría chamaria de “tradição pós-moderna” dos “Romances de Ditadores”.

Para Echevarría, o ressurgimento da figura do ditador nos romances lançados na década de 1970 representaria não apenas uma investigação sobre a natureza e as formas

⁸³ *Op cit* p. 68.

de poder político contemporâneo, mas também a “motivação” da constituição do texto literário e da função da figura do autor. O crítico afirma que muitos dos elementos presentes em *Facundo* aparecem, primeiro, nos romances que chama de “intermediários” – como *El señor Presidente* – e então nos romances estudados aqui. No entanto, esses romances ainda retornavam ao “mito da autoridade”, enquanto os romances de 1970 desconstruíam o mito “often by returning to that original mythology of writing already set out in *Facundo*”. Segundo Navarro⁸⁴, ao contrário dos romances precedentes, as obras de Alejo Carpentier, Roa Bastos e García Márquez apresentam o ditador como protagonista da narrativa, o que favorece uma visão detalhada não apenas de sua ação política, mas também da personalidade característica da figura do ditador. Daí é que se observa a apresentação, nesses romances, do poder de maneira mais humanizada: a figura do ditador construída ficcionalmente deixa transparecer sua dimensão humana.

4.2 A ESTRUTURA DE “ARQUIVO” DE *EL RECURSO DEL MÉTODO* E *EL OTOÑO DEL PATRIARCA*

Como se sabe, produzidos nas décadas de 1970, os romances *El Recurso del Método* e *El otoño del Patriarca* ligam-se à tradição literária de “Romances de Ditadores”. Para além dessa categorização, é possível observar, nessas obras, a maneira como a estrutura de *Arquivo* proposta por Echevarría funciona na construção de suas narrativas.

O *Arquivo* é um lugar de relatos, uma espécie de “armazém” das descrições produzidas para narrar a história da América Latina. A estrutura de *Arquivo* de *El Recurso del método* se constrói a partir de um relato político-histórica da América Latina através da figura do Primeiro Magistrado da Nação, título outorgado à maioria dos presidentes latino-americanos. No romance, o Magistrado se mantém no poder através de uma repressão violenta contra os movimentos de oposição ao seu governo e ao imperialismo norte-americano. Após governar por vinte anos, o Magistrado é

⁸⁴ NAVARRO, Márcia Hoppe. Romance de um ditador: poder e história na América Latina. São Paulo: Ícone, 1989, p. 14.

derrotado pelas pressões populares e forças imperialistas, quando é obrigado a se exilar em Paris.

O Primeiro Magistrado de Carpentier não representa um ditador latino-americano apenas, mas vários deles numa espécie de “colagem” de características. Também é Carpentier que afirma que pelo menos cinco ditadores latino-americanos estão caricaturados ali: o mexicano Porfirio Díaz; o venezuelano Antonio Guzmán Blanco; o cubano Geraldo Machado; Rafael Leónidas Trujillo, da República Dominicana; e o guatemalteco Manuel José Estrada Cabrera. Segundo Rama,

Alejo Carpentier subrayo que la razón que explicó en su momento el éxito de la novela de Asturias fue que se había atrevido a presentar “un arquetipo latinoamericano”. O sea que había operado una literatura de reconocimiento. [...] En ese sentido, el dictador se le presentaba, al futuro autor de *El recurso del método*, como una figura que tanto decía sobre sí mismo como sobre la composición del imaginario de los hombres latinoamericanos.⁸⁵

O espaço geográfico ficcional do romance, país onde governa o ditador, parece também uma síntese dos diversos países latino-americanos. A descrição da cidade de *Nueva Córdoba*, capital fictícia do país governado pelo Magistrado, lembra-nos a descrição hiperbolizada da própria América Latina, que sofreu décadas a submissão aos regimes autoritários:

Fundada em 1554, pelo adiantado Sancho de Almeyda, a cidade de Nueva Córdoba aparecia sobre os desertos circundantes – areais açaforados, anêmicas touceiras de mato, cactos, espinhos, acácias que cheiravam a suor de enfermo... – com enceguedoras brancuras de casario marroquino, à beira de um rio, seco dez meses por ano, que se cavava, em curso sinuoso, entre pedregais cravados de ossos, cornos, cascos e unhas de animais mortos de sede. Sob um céu sem nuvens voavam, de apressados amanheceres a encarnados crepúsculos, abutres, urubus e carcarás, sobre onduladas montanhas de minerais, seccionadas, cavadas, (...) cujas redondezas originais haviam sido transformadas em geometria pelos homens que, havia séculos, extraíam as larvárias escórias ocultas em suas entranhas.⁸⁶

⁸⁵ RAMA, 1976, p. 9)

⁸⁶ *O Recurso do Método*, P. 62 – 63.

A transformação do espaço natural em espaço “geométrico” remete-nos também às construções das sociedades primitivas que viveram na América Latina. Essa composição, que une figuras e espaços diversos em uma mesma narrativa, é o funcionamento do próprio *Arquivo*, que abarca as diversas mediações através das quais se narrou a América Latina, e os sistemas através dos quais a ficção se utilizou das formas portadoras da verdade.

Carpentier afirma que o título de sua obra, *El recurso del Método*, é um jogo de palavras “En vez de *Discurso del método*, *Recurso del método* (...). América latina es un continente esencialmente anticartesiano, en cuanto al desarrollo de su historia”⁸⁷. A referência à obra de Descartes é explícita no romance em algumas passagens do romance:

O que acontece, segundo ele, é que, por carecer de espírito cartesiano (é verdade: não crescem plantas carnívoras, não voam tucanos, nem cabem nos ciclones em *O discurso do método*...) somos muito aficionados à eloquência transbordante, ao pathos, à pompa tribúncia com ressonância de fanfarronada romântica...⁸⁸

Além disso, cada capítulo ou subcapítulo do romance se inicia com uma citação de descartes que “tomada desde el ángulo de visión de mi Tirano Ilustrado, justifica los actos mas delirantes y arbitrários”. No segundo capítulo, por exemplo, o subcapítulo 5, que relata um dos golpes, é encabeçada pela citação “Os soberanos têm o direito de modificar em algo os costumes” como uma espécie de pretexto para a maneira hostil e Cínica como o Magistrado manipula os habitantes de Nueva Córdoba. Nas palavras de Echevarría:

The very title of Carpentier’s book announces what is at stake in this novel. (...) The ageing, caprichious dictator, who surrounds himself with venal academics in *fin de siècle* Paris, where he spends most of his time, authorizes outlandish

⁸⁷ CARPENTIER, A. *Entrevistas*; compilación, selección, prólogo y notas de Virgilio López Lemus. Ciudad de La Habana, Cuba : Editorial Letras Cubanas, 1985.

⁸⁸ *O Recurso do Método*, P. 19.

political atrocities, justifying them by allusion to some of Descartes's dicta (...).⁸⁹

A trama de *El recurso del Método* é construída através de uma espécie de sobreposição de camadas da história. Os fatos parecem se repetir sempre: o romance começa e termina em Paris, os golpes e revoluções se repetem. É como a própria história da América Latina e as sucessivas décadas de sujeição aos regimes totalitários. É a estrutura de Arquivo do romance que permite, segundo Echevarría, que o escritor recorra aos fatos históricos livre e conscientemente. As ficções do arquivo são, com frequência, históricas e incorporam “otras ficciones, documentos y personajes históricos (...), em suma, uma espécie de piñata de textos com um significado cultural”:

O Brasil foi grande quando teve um imperador, como Pedro II, amigo, comensal e devoto desse Victor Hugo tão estimado por vocês. O México foi grande quando teve Porfírio Diaz numa sempre renovada presidência. E, se meu país gozava de paz e prosperidade, era porque meu povo, mais inteligente, talvez, que outros do continente, havia sabido reeleger-me três, quatro – quantas vezes? -, sabendo que a continuidade do poder era uma garantia de bem-estar material e equilíbrio político. Graças ao meu governo...⁹⁰

Em *El Recurso del Método*, a personagem do Primeiro Magistrado se relaciona com diversas figuras históricas, sendo grande parte delas ditadores latino-americanos, alguns dos quais o próprio Carpentier afirmou, como supracitado, ter se utilizado na construção de sua personagem:

Certa manhã, a notícia correu de boca em boca: num longo editorial, o especialista em assuntos latino-americanos do New York Times fazia uma implacável análise de nossa bancarrota, falava das repressões policiais e torturas, esclarecia o mistério de certas desapareições, denunciava assassinatos que ainda eram desconhecidos ali, recordando que o Primeiro-Magistrado, colocado na categoria dos Rosas, do Dr. Francia - que fora ditador vitalício no Paraguai -, de Porfirio Días, de Estrada Cabrera, da Guatemala, e de Juan Vicente Gómez, da Venezuela - como quem falasse de Luises da França ou

⁸⁹ ECHEVARRÍA, 1985, p. 71.

⁹⁰ *O Recurso do Método*, P. 22.

Catarinas da Rússia -, estava há cerca de vinte anos no poder(...).⁹¹

É recorrente na estrutura de Romances do *Arquivo* a presença de diferentes vozes. No início de cada capítulo de *El otoño del Patriarca* se retorna a uma voz que narra na primeira pessoa do plural. No decorrer do texto, a voz narrativa se alterna com outras, como a do próprio patriarca ou a voz de sua mãe, Bendición Alvarado. *El recurso del método* é, em geral, narrado em terceira pessoa por um narrador onisciente, mas que em alguns momentos dá voz ao próprio protagonista - o Primeiro Magistrado – através de monólogos, o que acontece logo no início do romance:

...mas como, se acabei de me deitar? E a campainha está tocando. Seis e quinze. Não pode ser. Sete e quinze, talvez. E mais provável. Oito e quinze. Este despertador pode ser um portento de relojoaria suíça, mas seus ponteiros são tão finos que eu mal os enxergo.⁹²

Essa estrutura de Arquivo dos romances aqui estudados reúne e atualiza os fatos históricos do continente. Para que fique clara a maneira como isso acontece, observemos também *El Otoño del Patriarca* (1975), referido como “poema sobre a solidão do poder” pelo próprio García Márquez. Assim como o *El Recurso del Método*, *El otoño del Patriarca* faz alegoria ao autoritarismo na América Latina. Escrito logo depois de *Cien Años de soledad*, diz-se que os romances chegam a se completar. *El otoño del Patriarca* conta a história de um ditador que governa um país caribenho e relata seu declínio que durou de sua primeira até sua última morte. Cada um dos cinco capítulos do livro é composto de apenas um parágrafo praticamente sem pontuação, os períodos chegam a ter dez ou mais páginas.

A estrutura temporal desse romance é diferente da que se observa no romance de Carpentier. Apesar de não ser especificamente datado, *El Recurso del Método* possui um tempo linear. Há uma única data explícita no romance: 1972. O número antecede o último subcapítulo, que funciona como uma espécie de epitáfio, é quando o narrador fala sobre o túmulo do ditador. Nesse sentido, *El Recurso del Método* é mais historiográfico, pois segue a cronologia através de muitas referências a acontecimentos

⁹¹ *El Recurso del Método*, P. 182-183

⁹² *El Recurso del Método*, P. 9.

da história global. Enquanto a estrutura temporal de *El otoño del Patriarca* é hiperbolizada e indefinida. O tempo se repete e a ditadura parece se eternizar. A idade do Patriarca é, também, indefinida. Ele passa mais de um século no comando e faz o tempo avançar e retroceder em seus monólogos. Ordena que se atrase o relógio e, metaforicamente, é como se o tempo lhe obedecesse:

(...) enquanto resolvia problemas de Estado e assuntos domésticos com a mesma simplicidade com que ordenava que tirem-me esta porta daqui e ponham-na acolá, e tiravam-na, que tornem-me a pô-la, e tornavam, que o relógio da torre não desse o meio-dia ao meio-dia, mas sim às duas, para que a vida parecesse mais longa, e cumpria-se, sem um momento de vacilação, sem uma pausa, excepto à hora mortal da sesta em que se refugiava na penumbra das concubinas (...).⁹³

Comum nas estruturas de *Archivo*, nota-se aí a hipérbole como recurso. Em *El Otoño del Patriarca*, tudo é exagerado, grotesco e monstruoso, como a metáfora do testículo de seu ditador ancião:

...enquanto Letícia Nazareno separada o testículo herniado para limpá-lo dos restos da caca do último amor, afundava-o nas águas lustrais da banheira de estanho com patas de leão e o ensaboava com sabonete reuter...⁹⁴

No romance de Roa Bastos, *Yo El Supremo*, o ditador também possui um pé enorme e inchado. Segundo Echevarría, através dessas deformações físicas, esses personagens evocam a *Facundo Quiroga* – personagem do romance de Sarmiento – “mutantes de una época anterior que dejaron una huella indeleble em las ficciones del Archivo”⁹⁵.

A presença de personagens velhos e doentes, bem como a remissão aos mortos nas ficções de *Archivo* – como também as deformidades das personagens - é significativa. Personagens como o ditador ancião de *El Otoño del Patriarca* são figuras oraculares e representam “vínculos com el pasado y depósitos de

⁹³ *El Otoño del Patriarca*, P. 14.

⁹⁴ *El Otoño del Patriarca*, P. 171.

⁹⁵ ECHEVARRÍA, 2000, p. 252.

conocimientos, como archivos vivientes”⁹⁶. As recordações das personagens, no entanto, são incompletas e seletivas. É a própria senilidade que, para Echevarría, é a figura que representa os ocos das personagens. Como a memória, que é seletiva e está também no esquecimento, a senilidade se transforma curiosamente em força para uma criação exuberante, para a originalidade. No contexto de sua análise, a senilidade é uma metáfora da qualidade incompleta do *Archivo*, mas também de sua força coesiva, da forma como os textos se unem.

Hay una extraña facultad creadora en los recuerdos de estos personajes que es paralela a la forma en que se lleva a cabo la selección en el Archivo para crear la ficción, y que se encuentra en sus lapsos de memoria.⁹⁷

O *Archivo* é incompleto porque contém uma série de documentos inconclusos, “este carácter incompleto genera el ânsia de atesoriamiento y acumulación de las ficciones de archivo”⁹⁸. Nesses romances, a incompletude está, então, na senilidade das personagens, cuja memória falha não permite que os fatos sejam contados de maneira completa.

A idade dessas personagens também as aproxima da morte que, para Echevarría, é um dos tropos fundadores do *Archivo*. A morte representa “el hueco de huecos, el hueco maestro del Archivo, su clave inicial y final.”⁹⁹ O lapso representado pela morte e pela memória frágil dos narradores anciãos não indica um escape do discurso dominante, mas o contrário. Muitas vezes, essas figuras não são apenas velhas ou estão mortas. Echevarría afirma que, assim como os manuscritos, elas às vezes acumulam fatos ou estão mutiladas de certa maneira. “El tiempo está escrito en sus cuerpos en forma de arrugas, deformaciones o enfermedad”¹⁰⁰, como o testículo deformado do ditador ancião de *El otoño del Patriarca*.

Diversas passagens dos romances *El Otoño del Patriarca* e *El Recurso del Método* fazem referência à morte. Os ditadores temem não a morte em si, mas o fim

⁹⁶ Idem, p. 249.

⁹⁷ Ibidem, p. 249.

⁹⁸ ECHEVARRÍA, 2000, p. 248.

⁹⁹ Idem, p. 249.

¹⁰⁰ P. 251.

sem reconhecimento. Quando está no exílio, o Primeiro Magistrado lembra a desventura de ditadores latino-americanos:

E eu pensava amargamente no lamentável fim de Estrada Cabrera; nos inúmeros mandatários arrastados pelas ruas de suas capitais; nos expulsos e humilhados, como Porfirio Díaz; nos encalhados neste país, depois de um longo poder, como Guzmán Blanco; no próprio Rosas, da Argentina (...).¹⁰¹

O sexto capítulo de *El Recurso del Método* se inicia com a seguinte citação de Descartes: “é preferível optar por uma retirada honrosa, ou o abandono do jogo, a expor-se a uma morte certa”. Cada uma das partes do romance *El otoño del Patriarca* se inicia com o retorno à cena de alguma das mortes do patriarca.

A morte é, segundo Echevarría, um “tropa de proibição”, característica do *Arquivo*. Ambos os romances terminam com a morte dos ditadores. Quando, no fim do romance de García Márquez, morre o patriarca, as multidões se lançavam às ruas cantando hinos de júbilo e os sinos de glória anunciavam ao mundo “a boa nova de que o tempo incontável da eternidade havia por fim terminado”. Essa passagem parece sintetizar a própria história do continente latino-americano durante as décadas em que esteve submetido aos regimes ditatoriais. Poderíamos dizer que, por conta da repetição, ano após ano, dos fatos ligados a esse tipo de regime, a história da América Latina pareceu, naquela época, suspensa no tempo.

Para Echevarría, a associação do *Arquivo* com a morte se deriva em parte de um sentido de completo que existe para além dos “occos” e “vazios”, mas também é um vestígio de mediações anteriores. Essas mediações - ou seja, a lei como legitimação, a ciência como expressão do tempo e a antropologia como o meta-código capaz de conter todos os códigos - não são deixadas para trás. O *Arquivo* retorna a elas e as revela como mediação. Essa capacidade do *Arquivo* de abranger tudo, sua totalização, é emblema de seu poder.

As atrocidades cometidas pelos tiranos, os abusos de autoridade e poder, embora ligados à ideia de força e soberania, no final vêm sempre acompanhados da própria ideia de fragilidade. Diferente da força do “mito literário” presente em *Facundo*, o

¹⁰¹ *El Recurso del Método*, p. 260.

ditador latino-americano, bem como o ditador ficcional, sofre a fragilidade do próprio poder. O Primeiro Magistrado temia:

Não queria ter o triste fim do tirano Rosas, fenecido obscuramente em Swathling, esquecido por todos – até por sua filha Manuelita. Não queria parecer o Porfírio Díaz, o do México, morto em vida, que passeava seu próprio cadáver, enlevitado, enluvado, de chapéu solene, pelas avenidas do Bois (...).¹⁰²

A decadência do tirano, no entanto, é inevitável. Sua ditadora entre em colapso e, antes mesmo de sua morte, já caíra no esquecimento. Há nesses romances a recorrente obsessão dos ditadores por instrumentos de perpetuação de memória e poder, o que se liga a essa insegurança dos tiranos e consciência da fragilidade do poder. Em *El Recurso del Método*, por exemplo, o ditador ordena a construção de um capitólio – cuja referência histórica está no Capitólio cubano construído em Havana, que fora copiado dos Estados Unidos - é quando louva um feito semelhante do guatemalteco Estrada Cabrera:

Na Guatemala, nosso amigo Estrada Cabrera instituiu um culto à Minerva, com templo e tudo (...). Linda iniciativa de um grande governante que já está há dezoito anos no poder...¹⁰³

Segundo o conceito postulado por Pierre Nora, poderíamos dizer que os romances se obcecaram pela construção de “lugares de memória”, como a construção do capitólio. Para o historiador, a necessidade de tantos lugares que preservem a memória advém do fato da memória não ser mais vivida interiormente, daí a obsessão pelo arquivo que marca o contemporâneo, o que acaba por afetar a preservação integral do presente e do passado. Esses lugares, como o nome sugere, servem para perpetuar a memória que já não existe espontaneamente e podem tratar-se de monumentos, de uma personagem, de um museu, de arquivos etc. Nem tudo, no entanto, caracteriza-se como lugar de memória. Para isso, o documento, o evento ou o monumento deve possuir uma *vontade de memória*, deve ter na origem uma intenção memorialista que garante sua identidade. O que constitui os lugares é um jogo da memória e da história, sem essa

¹⁰² 1974, p. 110.

¹⁰³ Idem, p. 9.

vontade os lugares de memória são apenas lugares de história. Para Nora, mesmo um lugar com aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só pode ser considerado um lugar de memória se “a imaginação o investe de aura simbólica”¹⁰⁴. Um lugar puramente funcional, como um testamento, só se enquadra na categoria se for um objeto de ritual. Já um minuto de silêncio, por exemplo, que parece significação simbólica, representa o corte de uma unidade temporal que representa um lembrete.

Os três aspectos coexistem sempre (...). É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante ao mesmo tempo a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vivida por pequeno número uma maioria que deles não participou¹⁰⁵.

É comum, nos “Romances de ditadores”, a aparição desses lugares de memória na forma de monumentos fúnebres que tentam fixar a imagem e legado dos governantes. Em *El Recurso del Método*, a construção de monumentos que perpetuem a memória do ditador é um tema central. Há um momento em que se relata a construção da estátua da República, erigida no interior do capitólio. Quando o Magistrado é derrubado do poder, fica foragido em um consulado americano. Antes de embarcar para os Estados Unidos e, posteriormente, para a Europa, ele observa de longe a população que, festejando, lança suas estátuas no mar. Nesse momento, o cônsul americano especula sobre o que pensariam os historiadores quando, séculos mais tarde, encontrassem aquelas estátuas. Ele afirma que se o nome do Magistrado não se encontrasse em uma Enciclopédia, não conseguiriam identificá-las. É quando o antigo Magistrado chora sobre as páginas da enciclopédia. Atividades como a construção de monumentos ocupam as personagens das ficções de Arquivo¹⁰⁶. Esse fato estaria ligado, para Echevarría, ao caráter mítico dessas ficções.

Em *El otoño del Patriarca*, para se proteger, o ditador possui uma sócia que vai aos desfiles em seu lugar. Dessa maneira, é como se o Patriarca se tornasse onipresente, estando em mais de um lugar ao mesmo tempo. Além disso, para o povo, a morte do

¹⁰⁴ NORA, 1993, p. 22.

¹⁰⁵ Idem, p. 21-22.

¹⁰⁶ Cf. ECHEVARRÍA, 2000, p. 239.

sósia e a posterior aparição do ditador significa uma ressurreição. A figura do sósia está, assim, ligada à perpetuação do poder do ditador:

Aquele estar simultâneo em todas as partes durante os anos acidentados que precederam sua primeira morte, aquele subir enquanto descia, aquele extasiar-se no mar enquanto agonizava de maus amores não eram um privilégio da sua natureza, como proclamavam os seus adutores, nem uma alucinação multitudinária, como diziam os seus críticos, senão que era de contar com os serviços completos e a lealdade de cão de Patricio Aragonés, seu sósia perfeito, que tinha sido encontrado sem que ninguém o buscasse (...).

Há também, no romance de García Márquez, o momento em que o Patriarca envia pedidos a Roma que tentam beatificar sua mãe - Bendición Alvarado - como forma de perpetuação de sua memória. Todos esses fatos de memória – erigir estátuas, encontrar sócias, beatificar familiares – surgem no romance como reafirmação do poder da figura dos ditadores.

Como todo romance de *Arquivo*, *El Recurso del Método* e *El outono del Patriarca* são memória, apesar de não serem memorialísticos. O *Arquivo*, à medida que funciona como um mito moderno baseado na forma antiga e revela a relação entre conhecimento e poder, passa a conter todas as ficções anteriores acerca da América Latina e, assim, representa, para a narrativa, a memória latino-americana. As *ficções do arquivo* são míticas à medida que tratam da origem de uma maneira temática e reflexiva, por isso figuras dotadas de significado fundador ou dotadas de poder – no caso dos ditadores – são recorrentes nessas ficções. O cenário dos vários países latino-americanos que contribuem para a construção dos países ficcionais em que o Magistrado e o Patriarca imperam, bem como as características dos diversos ditadores que governaram esses países durante o século XX, Carpentier e García Márquez os encontra na Memória do *Arquivo*. Quando a narrativa latino-americana não se apoia mais em determinado discurso para a sua construção ficcional – como acontecia no momento em que o romance imitava a lei, por exemplo – e não tem mais seu referencial direto nesse discurso, sua orientação passa a ser o *Arquivo*. Ele, assim como um lugar de

memória imaterial, “guarda, recoge, retiene, acumula y classifica”¹⁰⁷, assim como sua contrapartida material.

É recorrente nessas narrativas o contato dos ditadores com livros e jornais. No entanto, há uma espécie de “colapso” presente nesses romances: ao lado de uma referência clássica, a presença do “monstruoso”. Essa monstruosidade é revelada na figura de um personagem como o Primeiro Magistrado, de Carpentier: é culto, domina a linguagem, mas é, ao mesmo tempo, um ditador. O Magistrado lê os clássicos e os grandes jornais, além de conhecer a história da América Latina e do mundo. De maneira metalinguística, há, na obra, referências da própria literatura latino-americana. Nesse caso, da obra considerada precursora dos “Romances de Ditadores”:

O Primeiro Magistrado se nutria diariamente daquela literatura, marcando com lápis vermelho o que lhe parecia mais interessante reproduzir na imprensa nacional, para confusão e vergonha de certos oficiais, ex-conterlútijs de Hoffmann.¹⁰⁸

No dia seguinte, depois de adquirir no Brentano’s uma preciosíssima edição do Facundo de Sarmiento – o que o fez emitir amargos conceitos sobre o dramático destino dos povos latino-americanos, sempre empenhados num combate maniqueísta entre a civilização e a barbárie, entre o progresso e o caudilhismo -, o Primeiro Magistrado embarcou no cargueiro holandês que haveria de fazer breve escala em Havana.¹⁰⁹

O patriarca era praticamente analfabeto. Em contraste com o ditador do romance de Carpentier, o tirano de García Márquez não encontra na cultura letrada respaldo para o seu poder, mas chega a expulsar os literatos do país no início de seu mandato e não os permite retornar:

(...) promulgou uma nova amnistia para os presos políticos e autorizou o regresso de todos os desterrados, excepto os homens de letras, claro, esses, nunca, disse, têm febre nos canhões como os galos finos quando estão a emplumar, de maneira que não prestam para nada a não ser quando prestam para alguma coisa, disse, são piores do que os políticos, piores do que os padres, imaginem, mas que venham os

¹⁰⁷ ECHEVARRÍA, 2000, p. 45.

¹⁰⁸ 1974, p. 53.

¹⁰⁹ Idem, p. 37.

restantes, sem distinção de cor, para que a reconstrução da pátria seja uma empresa de todos (...).¹¹⁰

É o *arquivo* que permite que a narrativa do romance tenha acesso à acumulação de conhecimento e à forma em que o conhecimento se organiza como cultura: “En cuanto depósitos de conocimiento, las ficciones del Archivo son acumulaciones atávicas de lo establecido”¹¹¹. Por conter todo o conhecimento, o *Arquivo*, na narrativa, é também o depósito legal de todo o poder. O próprio poder advindo do conhecimento revela, então, esse “monstruoso”. Daí que, por exemplo, os próprios excertos de Descartes servem para justificar as atrocidades cometidas pelo Magistrado, em *El Recurso del Método*: “Havia casos em que a severidade era necessária. Além disso, Descartes já o tinha expressado bem: ‘Os soberanos têm o direito de modificar em algo os costumes...’”¹¹²

¹¹⁰ 1978, p. 52.

¹¹¹ ECHEVARRÍA, 2000, p. 246.

¹¹² O Recurso do Método, p. 22.

5 CONCLUSÃO

A compreensão do *Arquivo* ou, mais precisamente, o romance cuja produção é orientada pelo Arquivo foi, na verdade, o maior interesse de nosso estudo. Vimos que *Arquivo* cunhado por Echevarría engloba todas as formas e estratégias adotadas para a construção literária da identidade, assim como os “mitos” de origem que haviam sido representados, em um momento anterior, através da imitação dos discursos legal, científico e antropológico. Bem como em qualquer arquivo material, nesse *Arquivo*, as alusões ao passado são encontradas e podem ser utilizadas de maneira livre pelo autor contemporâneo. O Arquivo é, então, como uma grande “costura de retalhos” que está inscrita no texto. A partir das fontes, que são os documentos imitados, o *Arquivo* passeia pelos fatos históricos.

Por isso, o *Arquivo* se constitui como um depósito de possibilidades para narrar a América Latina. Os romances do *Arquivo* retomam as funções dos discursos incorporados, atribuindo uma presença textual a esses discursos. Viu-se que uma das características desse tipo de ficção é explicitar os documentos, sejam eles historiográficos ou antropológicos, utilizados na construção ficcional desses textos.

Neste trabalho, antes de discutir a maneira como Echevarría mobiliza os conceitos de *romance do mito* e *romance do arquivo* para explicar, de modo historiográfico, o romance produzido na América Latina, optamos por abordar de maneira breve algumas teorias do romance. Escolhemos falar de teóricos como Lukács, Moretti e Bakhtin para explicitar a maturidade da teoria proposta por Echevarría. O próprio Echevarría estabeleceu, antes da discussão de seu objeto em si, uma teoria geral para o estudo do romance. Para o crítico, a origem do romance é múltipla no tempo e no espaço. Sua história não tem, dessa maneira, uma sucessão linear, mas uma série de princípios em diferentes lugares. Como visto, o denominador comum dos textos romanescos é, segundo sua teoria, a qualidade mimética desses textos. Eles refletem não uma realidade dada, mas um discurso que, em algum momento, “refletiu” a realidade.

Compreendida a teoria do romance que propõe, vê-se no estudo do romance latino-americano a validade da teoria de Echevarría. No continente, a imitação dos discursos específicos que citamos aqui orientaram, durante pelo menos três séculos, a

produção narrativa. Quando, após a imitação do discurso antropológico, nenhum discurso continua a cumprir a função de busca da origem da América Latina através de sua representação, a produção romanesca passa, então, a ser orientada pelo *Arquivo*. O romance produzido no continente adquire, a partir daí, uma espécie de consciência de si e passa a entender como “mito” o que antes entendia como verdade sobre a origem. Esse romance passa a tomar como base o seu próprio histórico de representações e, portanto, não precisa mais se apoiar em certo discurso que lhe é externo.

Vimos que o *Arquivo* guarda, escolhe, acumula e classifica, assim como os arquivos materiais. Ele acaba funcionando, para Echevarría, como uma “prisão de relatos” que é a própria origem do romance. A partir dessa definição, foi possível pensarmos o *Arquivo* aqui estudado como a própria memória do romance latino-americano. Assim como a memória, o Arquivo guarda a representação das referências ao passado e então permite que se tenha livre acesso a elas.

Os postulados de alguns críticos da memória, como Le Goff e Ricoeur, foram levantados aqui para demonstrarmos a relação existente entre *Arquivo* e memória. Esses teóricos, no entanto, tratam ainda do arquivo em sua dimensão física e material. Ao lançarmos mão de um conceito mais restrito, no entanto, vimos que é possível analisar o arquivo sob uma perspectiva também imaterial, como o *Arquivo* que estudamos aqui, a partir da leitura de textos. Antes da discussão do conceito de Echevarría, decidimos ainda discorrer sobre o conceito postulado por Foucault – que trata também de um arquivo “virtual”, imaterial. Como ficou claro a partir de nossas discussões, toda a teoria proposta em *Mito y Archivo* é influenciada por Foucault, especialmente pelos conceitos descritos em *Arqueologia do Saber*.

Como visto, para demonstrar como o conceito de *Arquivo* mobilizado por Echevarría suscita as discussões memorialísticas, tomamos como estudo de caso dois célebres romances que se inserem na categoria dos “romances de ditadores”. Os procedimentos narrativos adotados para a construção de *El recurso del Método* e *El otoño del Patriarca* constroem a memória latino-americana através de sua tessitura arquivística.

Para a fundamentação teórica de sua proposta, Echevarría recorre à análise de diversos romances latino-americanos, como ficou claro ao longo desse trabalho. Nas décadas de 1960 e 1970, o continente testemunhou a produção de romances como *Cien años de soledad*, *Los Passos perdidos*, *Rayuela*, *Yo el Supremo*, dentre outros tantos,

produzidos em diferentes países, que podem se inserir na categoria analítica do *Arquivo*. No entanto, chamou nossa atenção o fato de não encontrarmos, entre os romances brasileiros, um cujo procedimento narrativo permita a identificação do *Arquivo* tal como proposto por Echevarría. O crítico também não cita um romance escrito no Brasil que se insira nesse padrão. O tempo escasso para a pesquisa, infelizmente, não permitiu que nos aprofundássemos na investigação desse problema. Há, no Brasil, *romances de arquivo*? Se tivemos, no país, a produção de *romances do mito* – como *Os Sertões* – o que há para além deles? Houve aqui a exaustão desse padrão? São questões ainda sem resposta, mas é provável que a América portuguesa tenha seguido um caminho diferente do resto da América Latina.

REFERÊNCIAS

ARQUIVO NACIONAL, *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*. Disponível em: http://www.arquivonacional.gov.br/download/dic_term_arq.pdf. Acesso em 04 de agosto de 2011.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Introdução e tradução de Paulo Bezerra. Prefácio à edição francesa de Tzvetan Todorov. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In: *Questões de Literatura e de Estética (a Teoria do Romance)*. Trad. BERNADINI, Aurora F. et al. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998. p. 397-428.

CARPENTIER, A. *Entrevistas*; compilación, selección, prólogo y notas de Virgilio López Lemus. Ciudad de La Habana, Cuba : Editorial Letras Cubanas, 1985.

CARPENTIER, Alejo. *El Recurso del Método*. México: Siglo XXI, 1974.

CARPENTIER, Alejo. *Los pasos perdidos. Viaje a la semilla*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1997.

CASANOVA, Pasquale. República Mundial das Letras. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*. Benos Aires: Editorial Sudamericana, 1966.

COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

CHAGAS, Pedro Dolabela. Após a nacionalidade: história do romance e produção romanesca no Brasil e na América Latina. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.38, jul./dez. 2011, p. 41-59.

FONSECA-SILVA, Maria da Conceição. Mídia e lugares de memória discursiva. In: ____; POSSENTI, Sírio. *Mídia e Rede de Memória*. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2007.

FOUCAULT, M. *A Arqueologia do Saber*. Trad. L. F. Baeta Neves. Petrópolis : Vozes, 1972.

FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir*. Petrópolis, Vozes, 1977.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El Otoño del Patriarca*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1978.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cem anos de solidão*; tradução de Eliane Zagury – Rio de Janeiro: Record; Ed. 68, 2008.

GALLEGOS, Rómulo. Doña Bárbara. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

- GONZÁLEZ, Mario Miguel. *O romance picaresco*. São Paulo: Ática, 1988.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *The Voice of the Másters*. University of Texas Press, United States of America, 1985.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Trad. Laurent Léon Shaffter. São Paulo: Vértice, 1990.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.
- LAZARILLO de Tormes. Madrid: Cátedra, 2002.
- LE GOFF. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário e a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. – São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LUKÁCS, George. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*; tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. – São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- MCKEON, Michael. *The origins of the English Novel (1600-1740)*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1991.
- MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*; trad. De Anselmo Pessoa Neto. – Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.
- MORETTI, Franco. *O romance: história e teoria*. São Paulo: Cosac Naif, 2009.
- NORA, Pierra. *Entre história e memória: a problemática dos lugares*. Revista Projeto História. São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.
- ORLANDI, Luiz B. L. *O gato entre Alice e Foucault*. Campinas: Unicamp, 2004.
- ORTEGA Y GASSET, J. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*; tradução Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- ROA BASTOS, Augusto. *Yo el Supremo*. Buenos Aires: Siglo XX! Editores, 1974.
- SARMIENTO, Domingo F. *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*. Buenos Aires: Ediciones Peuser, 1955.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WATT, Ian. *A ascensão do Romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*; tradução Hildegard Feist. - São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998.