

ROMANCE ARGENTINO E ROMANCE LATINO-AMERICANO: O CASO CORTÁZAR

Pedro Dolabela CHAGAS*

Daniela Silva PIRES**

- **RESUMO:** Análise do impacto provocado pelo lançamento de *O jogo da amarelinha* na cena literária hispano-americana, a partir da sua diferença em relação à história anterior do romance no continente. Proposta de explicação daquela diferença a partir das especificidades da constituição do modernismo argentino, argumentando-se que a grande diversidade da sua produção narrativa entre as décadas de 1920 e 1940 serviu como condição de possibilidade para a emergência posterior de um autor como Cortázar, distanciado, como ele era, das expectativas e modelos estéticos predominantes no romance em língua espanhola do restante da América Latina. Com isso, ensaia-se uma narrativa “evolutiva” do romance na Argentina, com o intuito de explicar como as especificidades da formação inicial do seu campo literário modernista tiveram consequências de longo prazo, que se fariam notar para o olhar estrangeiro, porém, apenas na década de 1960.
- **PALAVRAS-CHAVE:** História literária. Romance latino-americano. Literatura argentina. Julio Cortázar.

Passados mais de 50 anos, pode ser difícil apreciar as razões do impacto causado, em 1963, pelo lançamento de *O jogo da amarelinha* (CORTÁZAR, 1987). Em gradientes variados, predominaram as reações de entusiasmo, de surpresa e de incômodo – de irritação, ou mesmo de repúdio. Cada uma delas evocava um tipo particular de percepção, genericamente característica de um segmento localizado do campo literário: o entusiasmo que predominou entre escritores e leitores mais jovens, paralelo à surpresa da crítica especializada, ao incômodo de alguns escritores estabelecidos e também de alguns colegas de geração – se hoje a obra de Cortázar está integrada ao cânone latino-americano, tendo influenciado a escrita e

* UFPR – Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências Humanas – Departamento de Linguística, Letras Clássicas e Vernáculas. Curitiba – PR – Brasil. 80060-150 – dolabelachagas@gmail.com

** UESB – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Campus de Vitória da Conquista – Programa de Pós-graduação em Memória: Linguagem e Sociedade. Vitória da Conquista – BA – Brasil. 45083-900 – danispires1@gmail.com

o debate literário regional, podem causar surpresa, pois, as reações adversas, ou ao menos ambíguas, de figuras como Vargas Llosa, Carlos Fuentes, García Márquez...

Claro está, porém, que estas respostas diferentes eram motivadas, em comum, pela diferença de Cortázar em relação a uma tradição romanesca cuja propensão ao realismo há muito assumira um teor normativo, declarado ou não; daí, por exemplo, o ar de batalha da carta-testamento de José Maria Arguedas (publicada como prefácio de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*), onde o peruano, que dedicara a sua carreira aos problemas sociais do seu país natal, mostrava-se injustiçado ao ver a sua estética – grosso modo naturalista – diminuída como “obsoleta” ou “anacrônica” pelo joycianismo de Cortázar. A fratura estava colocada: de um lado, vinham os autores engajados nos conflitos de sociedades ainda em formação, dando prosseguimento ao “senso de missão” herdado do projeto de “Literatura Nacional” do século XIX e que viam, no realismo artístico, um meio de ampliação da comunicabilidade do romance e da sua participação no debate público; de outro, uma figura como Cortázar – logo seguido por Cabrera Infante, Severo Sarduy, Osman Lins... – que, dedicado à pesquisa estética de cunho autonômico, parecia, aos olhos do primeiro grupo, colocar em segundo plano o comprometimento social.

A meio caminho entre uma coisa e outra vinha o falknerianismo de Llosa e Fuentes, cuja modernização da narrativa tradicional permitia continuar representando com acuidade os problemas morais e políticos de contextos sociais específicos – daí a ambiguidade da reação a um autor cujo senso de inovação eles eram obrigados a reconhecer. Cada uma destas posições implicava, portanto, num certo posicionamento diante da *O jogo da amarelinha*: para além da surpresa despertada pelo seu ar de “novidade”, o seu lançamento tanto representava uma abertura de possibilidades para o romance latino-americano, quanto desvelava como as suas características predominantes até os anos 50 geravam expectativas de cunho normativo entre os escritores e a crítica.

Diante daquela tradição romanesca e o “horizonte de expectativa” correlato, o que definia a especificidade de *O jogo da amarelinha*? Por que ele parecia tão “novo”? As reações revelavam que a sua publicação fora inesperada – mas quais eram as expectativas dominantes, por que elas haviam se estabilizado e como elas puderam ser tão clamorosamente quebradas sem qualquer prenúncio aparente, i.e. à margem de desenvolvimentos prévios que inserissem as inovações de Cortázar no quadro de possibilidades imaginativas da época? Ou seja, para além das características que conferiam singularidade a *O jogo da amarelinha*, por que pareceu que aquela obra surgira subitamente, vinda de lugar nenhum, tomando de surpresa uma cena literária cada vez mais integrada regionalmente? Bem, de saída o fato óbvio é que ela não vinha de “lugar nenhum”, mas da Argentina: da perspectiva deste artigo – e este é seu tema central – o impacto inicial de *O jogo da amarelinha* encontra a sua radicação histórica precisa nas especificidades do sistema literário daquele país, em sua diferença quanto aos congêneres latino-americanos.

As características assumidas pela cena literária argentina, nas décadas anteriores a Cortázar, iluminam não apenas a diferença daquela obra quanto às dominantes do romance latino-americano, como também, de maneira geral, a trajetória da literatura Argentina diante das outras literaturas nacionais latino-americanas do século XX – a brasileira, entre elas. Desse modo, é porque a recepção inicial de *O jogo da amarelinha* revolve componentes sistêmicos de amplo alcance que ela é capaz de iluminar a história do romance na América Latina entre os anos 20 e os anos 60: ao trazer ao primeiro plano certas variações desenvolvidas à margem do debate majoritário, o seu lançamento punha em relevo os termos que delimitavam aquele debate, assim como as singularidades que faziam da Argentina um território literário peculiar.

Formatemos, então, o problema. Ao incidir sobre um cenário ainda dominado, em última análise, pela ideia de “Literatura Nacional” e pelo seu estímulo ao engajamento social, que encontrava no realismo a estética adequada para a “justa representação” da matéria local, *O jogo da amarelinha* parecia extemporâneo: a julgar pelas expectativas cristalizadas em um século e meio de romance na América Latina, pouco abaladas, como elas foram, pelo estímulo modernista à pesquisa estética (que foi de grande importância para a poesia), aquela obra parecia *imprevista*. Recebida com surpresa pelo observador estrangeiro, ela parecia um ponto fora da curva; de perto, porém, a perspectiva se altera, Cortázar podendo ser interpretado como um rebento coerente de um sistema literário peculiar. Como se comportava o ambiente em que Cortázar se formou como escritor, e que abriu-lhe possibilidades tão diferentes daquelas que se faziam notar nas escolhas dos seus contemporâneos na América hispânica? Este será o nosso plano de investigação: observar não o impacto de *O jogo da amarelinha* nas gerações subsequentes – algo já muito discutido –, mas as condições que teriam possibilitado a emergência, na Argentina, de um autor como Cortázar. Que potencialidades “genéticas” do campo literário argentino teriam facilitado a emergência daquela obra estilisticamente “atípica”? Em que medida a sua aparição foi favorecida por um ambiente menos constrangido por expectativas normativas e, por isso, mais aquecido e diversificado? A sugestão é que uma maior propensão à autorreflexividade (à autoteorização) distinguiu a literatura argentina desde os anos 20, formando um campo mais receptivo à experimentação; se esse, de fato, foi o caso, a aparição posterior de um autor como Cortázar perderia o seu “ar de mistério” – mas como poderíamos atestá-lo?

Qualifiquemos melhor o “caso Cortázar”. Gerald Martin (1989, p. 137-138) resumiria o seu impacto inicial comparando deste modo *O jogo da amarelinha* a *Ulysses*: “Joyce in the 1920s provoked precisely the same feelings of admiration and intimidation in young North American writers [...] as Julio Cortázar was to evince in Spanish Americans like Fuentes and García Márquez in the 1960s.” Carlos Fuentes, por exemplo, “[...] was one of the younger writers most dazzled

and most intimidated by Cortázar. [Despite] being the oldest member of the 'boom' group, Cortázar was and remained its enfant terrible." (MARTIN, 1989, p. 207). "Vanguardista", "transgressor", artisticamente "autônomo" numa medida desconhecida por aqueles contemporâneos de outros países, era como se Cortázar assumisse uma liberdade que eles não imaginavam possível para o escritor latino-americano, em seu compromisso com o engajamento social. Por isso ele pareceria "libertador" para tantos escritores mais jovens que o tomariam como modelo; por isso ele intimidava os seus colegas de geração. O "nativista" Arguedas criticaria o seu "europeísmo", ao mesmo tempo em que mostraria ressentimento ao sentir-se excluído da "catedral" daquela literatura "exclusivista", que parecia querer decretar a obsolescência da prosa tradicional – Arguedas, que se definia como um "[...] indigenist, provincial, Peruvian and American, derid[ed] Cortázar's 'brilliance', his solemn conviction that one can understand the essence of one's own nation from the exalted spheres of some supranational perspective." (MARTIN, 1989, p. 250) A perpassar as reações positivas e negativas, e particularmente o senso de intimidação provocado pela admiração que Cortázar despertava, estava a surpresa causada pela autoconsciência com a qual, à maneira de Joyce, ele manuseava os códigos e convenções do romance moderno, o que fazia de *O jogo da amarelinha* uma teorização do romance empreendida como escrita do romance – um exemplar notável da auto-teorização que marcara a prosa modernista a partir do centro irradiador europeu. O experimento apresentado em *O jogo da amarelinha* vinha, assim, automaticamente legitimado pela vanguarda do pensamento crítico ocidental, numa espécie de *aggiornamento* da prosa latino-americana ao registro mais "elevado" do romance global.

Não deixa de ser curioso, então, que a primeira grande manifestação de autorreflexividade no romance latino-americano tivesse vindo de um brasileiro: Machado de Assis, ele sim um caso excepcional num sistema literário que não primava pela incorporação, ao fazer literário, da reflexão (de cunho teórico, filosófico, analítico...) sobre o próprio fazer literário. Machado se diferenciava da sua cena local por saber apreciá-la de forma distanciada, incorporando à sua escrita a crítica aos leitores e autores contemporâneos espelhada numa reflexão sobre o romance como gênero, o que resultava, no plano temático, na rejeição de abordagens convencionais da realidade social brasileira e, no plano estilístico, na recusa da assimilação ingênua de modelos importados. Mas o caso é que Machado de Assis não teve grande descendência no Brasil: salvo exceções como Oswald de Andrade e Cyro dos Anjos, a diferença que ele inaugurou não foi integrada ao repertório regular do nosso romance – entre outras razões, porque a prática da autoteorização seria mitigada quando o impulso teórico do modernismo deu lugar, no regionalismo de 30, ao retorno ao naturalismo como estética supostamente adequada à abordagem crítica da matéria local. Tal fenômeno não ocorreu apenas no Brasil: ainda que as datações variem, ao redor da América hispânica registrou-se

esse retorno ao naturalismo, que dividiria o romance e a poesia em duas trajetórias distintas:

In poetry at least, the continent was already fully modern [...]. The novel, however, is always slower to mature in the 1920s. [T]here emerged [...] a contrast between a poetic expression whose dominant mode was cosmopolitan, produced by international experience and orientated in the same direction, and the various forms of 'nativist' fiction – regionalist, Creolist, telluric, indigenist, etc. – which [we call] Social Realism. (MARTIN, 1989, p. 128).

Importa notar que esta permanência do “realismo social” (termo de Martin (1989) que utilizaremos neste artigo) não se limitou aos anos 20, estendendo-se ao limiar dos anos 60, momento de publicação de *O jogo da amarelinha*: “[following] Latin America’s overwhelming ‘rural’ orientation in the literature of the 1920s to the 1950s inclusive, [...] around 1960 came the famous ‘boom’ of the New Novel, with its pronounced shift of gravity to the urban realm.” (MARTIN, 1989, p. 139). O “boom” pareceu, então, um divisor de águas, impressão que, corretamente ou não, faz jus à impressão vivida na época. Ela não faz jus, apenas – como o próprio Martin (1989) reconhece – à exceção representada pelo romance argentino no cenário continental: se, de uma perspectiva peruana, mexicana ou colombiana, Cortázar incidia sobre um cenário dominado por variantes do realismo dedicadas à representação das condições sócio-políticas locais, na Argentina o cenário não era aquele. Por lá a escrita autorreflexiva, inicialmente marginal nos anos 20, havia alterado, com o passar do tempo, a orientação da produção romanesca, a ponto de o olhar retrospectivo poder identificar, para Cortázar, um rol de precursores imediatos com os quais um Guimarães Rosa, por exemplo, não pôde contar. Como se firmou esta diferença de trajetória?

Dada a porosidade da matéria tratada, é salutar que tentativas de explicação histórica assumam um caráter hipotético. É neste espírito que velhas proposições de David Hume (em “Da origem e progresso das artes e ciências”) sobre a dimensão simultaneamente individual, social e política do desenvolvimento das artes podem ajudar-nos a caracterizar o modernismo argentino, ponto de partida da nossa narrativa. Algumas das suas hipóteses são sugestivas: por exemplo, Hume (2000, p. 302) indicava a fertilidade, para a produção artística, da conjugação entre o “governo livre” e a “[...] vizinhança de Estados independentes ligados pelo comércio e pela política [...]”, situação que, segundo ele, constituiria “um travo ao poder e à autoridade”. Sob governos que toleram a liberdade de expressão, o intercâmbio amistoso com a vizinhança expõe os artistas ao contato e à troca, levando-os a defender as tradições locais ou a criticá-las em nome de alternativas vindas de fora, escolhas que impelem, em ambos os casos, à argumentação, à teorização e à crítica, implícitas na justificação das posições assumidas: isso dificulta a cristalização de

dogmas, favorecendo a diversificação interna; não por acaso, Hume via semelhanças entre a Europa, com seus inúmeros pequenos Estados em intercâmbio constante, e a Grécia clássica, cujas divisões internas teriam favorecido a diversificação – e paulatina sofisticação – da produção artística e intelectual.

Para o desenvolvimento das artes seria decisiva, portanto, uma exposição à diferença somada à liberdade para a sua absorção ou rejeição, rotinizando-se a autorreflexão como prática do sistema e permitindo que a observação distanciada das condições do sistema pelos seus próprios agentes dê origem a produções desviantes das tendências até então dominantes. Em tais condições, o sistema adquire certa instabilidade permanente, algo que é produtivo na medida em que dificulta a dogmatização e franqueia a diversificação, definida como condição necessária para a sofisticação média da produção (i.e. para além da excelência individual, que pode emergir isoladamente em qualquer lugar e momento – como o comprova Machado de Assis). Tendo em mente as consequências dessas condições para o exercício do juízo crítico, de que maneira as proposições de Hume (2000) iluminam as transformações do sistema literário argentino no início do século XX?

Lembremos que, no caso argentino, a complexidade implicada na abertura para a diversificação das tradições locais, sob a recepção da contribuição estrangeira, transcorria de maneira centralizada em Buenos Aires, cidade cuja “[...] hegemonia inviabiliza até hoje quaisquer pretensões de reconhecimento da atividade intelectual nas províncias. [Os] escritores nascidos longe da capital [...] jamais teriam persistido sem as bênçãos da capital.” (MICELI, 2010, p. 15). Não poderia ser maior o contraste com o Brasil, onde “[...] a predominância do eixo Rio de Janeiro-São Paulo [...] nunca breou os surtos regionais de criatividade intelectual. [...] As carreiras de Gilberto Freyre, Erico Verissimo, Dalton Trevisan seriam impensáveis no caso argentino.” (MICELI, 2010, p. 15). Em contraste, a cena literária portenha colocava em confronto direto todas as variantes do debate intelectual nacional, que transcorria num único espaço urbano que, de várias maneiras, estava num processo acelerado de complexificação:

O ritmo imigratório, o acesso ampliado à escolaridade, a formação de um público leitor, a expansão acelerada do mercado editorial, pronto à feitura dos diferentes gêneros e formatos da mídia impressa – folhetins, ficção europeia, ensaios de divulgação, manuais de autoajuda –, eis os impulsos decisivos da democratização na distribuição e no consumo de artigos culturais. [...] O impacto das mudanças sobre os costumes e os estilos de vida afetou de imediato as respostas criativas dessa geração intelectual. (MICELI, 2010, p. 9-10).

Somando-se a este quadro as diferenças políticas entre os autores, formou-se um “campo intelectual competitivo e fracionado” (MICELI, 2010, p. 13), composto por uma multiplicidade de possibilidades concorrentes. Condições

aparentemente laterais exerciam influência significativa: com quase 30 por cento da população de origem estrangeira, circulava na Buenos Aires do início do século um grande repertório de línguas e ideias, em comunidades que não tinham possibilidades idênticas de inserção e que conheciam, portanto, experiências diferentes de pertencimento social; além de multicultural, a cidade era fortemente internacionalizada comercialmente, o que aquecia a circulação da informação (incluindo o intercâmbio constante com Montevidéu); tal circulação do elemento estrangeiro favoreceu a descentralização de modelos e expectativas, fragilizando as pretensões à autoridade pelo bombardeio de possibilidades legitimadas alhures – viabilizando o mero transplante de modelos estrangeiros, mas também a apropriação diferenciadora. Tanto a absorção do modelo estrangeiro quanto a leitura crítica da própria tradição dariam à literatura argentina boas condições para a consolidação da autorreflexão – ou meta-reflexão – como prática recorrente, o que permitiria, décadas mais tarde, que autores como Cortázar, Sábato, Puig, Piglia e Saer recebessem-na como um recurso normalizado. Se esta é uma narrativa plausível, vale, então, observar de perto as condições iniciais de normalização da autorreflexividade naquela Buenos Aires dos anos 20: uma leitura comparativa de *Museu do romance da eterna*, de Macedónio Fernández, e de *Dom Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, permitirá colocar em relevo a complexidade daquele campo literário, com o potencial de variação que ele posteriormente estimularia.

Publicado postumamente em 1967, mas escrito desde 1928, *Museu do romance da eterna* (FERNÁNDEZ, 2010) teve uma trajetória peculiar: desconhecido do grande público, ele foi apreciado e debatido por um círculo de admiradores que era pequeno, mas influente. Para as nossas finalidades, lembremos que o modernismo de Fernández era o inverso do realismo “telúrico”, ainda genericamente oitocentista, de Güiraldes (1997) e sua ambição memorialista, além de politicamente nostálgico, em *Dom Segundo Sombra* (1926). Os dois eram antípodas: enquanto Güiraldes pretendia oferecer um inventário confiável da ordem política, dos tipos sociais, das ocupações profissionais e das relações pessoais nos pampas, Fernández desconstruía a própria noção de realismo; onde Güiraldes apresentava as normas e valores próprios de um universo social preciso, deles remetendo às virtudes e impasses da Argentina atual, Fernández desconstruía as próprias noções de ambiente e indivíduo; onde Güiraldes manuseava uma linguagem clara e destinada a uma camada ampla de leitores, Fernández escrevia para leitores selecionados (aproximando-se da sensação de hermetismo provocada pela auto-ironia de certo modernismo europeu contemporâneo).

Não surpreende, pois, que a popularidade de Güiraldes contrastasse com a circunscrição de Fernández a um grupo pequeno de admiradores – entre os quais constavam, porém, figuras importantes da história posterior da literatura argentina, como o jovem Jorge Luis Borges... Isso confere ao quadro um certo sabor “evolucionista”, aos moldes de Franco Moretti (2007): a inovação representada

por Fernández, atuando como uma “variação genética” inicialmente “herdada” por indivíduos isolados – e, por isso, incapaz de alterar imediatamente o sistema de maneira notável –, disseminou-se, com o tempo, pela sua capacidade de “produzir descendência” através daquela primeira geração de “herdeiros”, vindo a tornar-se sistemicamente influente com a passagem das gerações. Num primeiro momento a diferença introduzida por Fernández foi pontual demais para produzir efeitos macroscopicamente visíveis; no entanto, o aparecimento das obras de Borges, Marechal, Conti, Sábato, Cortázar, Puig, Piglia e Saer demonstra, retrospectivamente, que a literatura argentina se desviara, nalgum momento anterior, da representação identitária, esteticamente realista, como expectativa dominante na prosa de ficção, abrindo espaço para a escrita “autônoma” que lhe daria fama internacional na segunda metade do século XX.

Se a metáfora é válida, nunca é demais lembrar que “evolução” não significa “progresso”. Mesmo a sua definição como um tipo de “desenvolvimento” pressupõe certa neutralidade valorativa na utilização do termo: trata-se de “desenvolvimento” sem *telos*, sem qualquer “melhoramento” necessário. Desse modo, ao contrastarmos a disseminação da autorreflexividade no romance argentino ao predomínio do “realismo social” no restante do continente, não reincidimos na narrativa teleológica que atribui maior “modernidade” ao primeiro, contra o “anacronismo” do segundo. Não se trata de afirmar que romance “melhora” com a passagem à autorreflexividade: trata-se apenas de resgatar o fato, historicamente evidente, que o sucesso de certa literatura modernista entre o público erudito tornou a autorreflexividade uma alternativa sedutora para o romancista do século XX, e que isso ocorreu, na América Latina, mais cedo na Argentina que em qualquer outro lugar. Em Moretti (2007), um modelo historiográfico de inspiração darwinista substitui os “cortes” e “rupturas” dos “estilos de época” pela observação localizada de continuidades estruturais em meio aos processos de mudança, compreendendo-se os sistemas literários como campos demarcados por recorrências mais ou menos estabilizadas, mas de possibilidades abertas: eles apresentam expectativas e condições predominantes, mas raramente hegemônicas, que direcionam as suas produções, ao mesmo tempo em que são suscetíveis a influências externas e variações internas que podem renová-los mais ou menos aceleradamente, a depender da pressão do ambiente social, i.e. das disposições históricas, sociais e culturais que influenciam as predisposições e escolhas do público, da crítica e dos próprios escritores. Nesta combinação de elementos tradicionalmente integrados ao sistema, do surgimento de novos elementos internos, da “migração” de elementos externos e das pressões “ambientais”, tem-se “[...] um cenário darwinista bastante típico: o campo se abre para uma multiplicidade de possibilidades, estreita-se quando a pressão externa seleciona um delas e descarta as outras e depois se abre de novo a uma nova multiplicidade [...]” (MORETTI, 2007, p. 311).

Tal abertura para “uma multiplicidade de possibilidades” tende a ocorrer em momentos de transformação social acelerada, mas ela não dura para sempre: a pressão colocada pelas escolhas dos leitores e da crítica faz com que muitas inovações sejam descartadas após algum tempo, com novos afunilamentos formando-se em torno das inovações selecionadas – que então se fortalecerão como novos eixos de orientação do sistema. Este modelo pressupõe a combinação da “necessidade” e do “acaso”, da seguinte maneira: de um lado, seria impossível antecipar, na Buenos Aires dos anos 20, o surgimento de um autor como Macedónio Fernández, que representava, da perspectiva do sistema literário local, o “acaso” em estado puro – pois nada, então, faria imaginar, e muito menos antecipar, o aparecimento de um autor mais próximo do Pirandello de *Um, nenhum e cem mil* que de qualquer romancista de língua espanhola da América Latina.

Mas um “acaso” como esse não é, apenas por si, capaz de alterar o sistema; mesmo que ele incremente o seu repertório de possibilidades, a continuidade da sua presença não está garantida: ela dependerá da seleção de leitores e críticos, sob a influência de “condições ambientais” contextuais. Esta seria a porção de “necessidade” prevista no modelo darwinista de Moretti (2007): a noção de que as obras terão chances desiguais de serem absorvidas num mesmo momento, o sucesso de cada uma dependendo das seleções do público, sob a influência de disposições ambientais – históricas, sociais, culturais... – que os autores não podem controlar, e que são contextuais – e portanto contingentes – mas não aleatórias (o que implicaria que tudo seria igualmente possível). Ao final, na “evolução literária” a inovação poderá ou não ampliar o repertório de códigos disponíveis, a depender da “seleção” dos leitores e demais escritores, sob a influência do ambiente externo: “Somente o acaso será ativo no primeiro estágio, no qual se geram as variações retóricas; a necessidade social presidirá o segundo estágio, no qual as variações serão historicamente selecionadas.” (MORETTI, 2007, p. 310).

Parece, então, que a pergunta mudou. Não se trata mais de saber porque a autorreflexividade emergiu na Argentina do início do século passado – na condição de “acaso”, ela poderia ter surgido em qualquer lugar –, mas, sim, porque lá ela foi absorvida mais rapidamente pelo romance, em contraste com a continuidade do “realismo social” no restante do continente. Voltaremos a Güiraldes e Fernández mais adiante; por ora, uma breve comparação com o Brasil nos ajudará a formular a nossa hipótese explicativa.

Expectativas da crítica e do campo intelectual podem influenciar a produção literária ao estimularem a inovação, mas também ao promoverem estreitamentos de possibilidades. Nesta segunda direção, parte da historiografia literária brasileira acredita que um conjunto de expectativas, consolidado ainda no século XIX, distanciou por muito tempo o romance brasileiro da autorreflexividade, característica da modernidade européia, a partir da filiação da nossa literatura, após a independência política, à tarefa de construção simbólica da identidade

nacional brasileira (CAMPOS, 2011; LIMA, 2006). Isso acabaria por estabelecer a representação da paisagem natural e social como meio de estabilização da nossa “essência” (SÜSSEKIND, 1990; ROUANET, 1991), propensão que poderia a reflexão, pelo escritor, sobre a sua própria atuação na construção da representação, estimulando a crença na transparência da linguagem: já no romantismo – e depois no realismo, no naturalismo, no regionalismo... –, tinha-se a “[...] crença na palavra [como] crença na capacidade de declarar o nacional, [reforçando-se] o critério puramente temático [...]” (LIMA, 1983, p. 145), definindo-se a literatura “como capítulo da história nacional” (LIMA, 1983, p. 145), sob o patrocínio de uma crítica literária para a qual não “[...] se justificaria a prática e o estudo da literatura sem a figura primordial da nação.” (LIMA, 1983, p. 151). Em comum, Lima, Campos, Süsssekind e Rouanet situaram no século XIX a origem das expectativas normativas que levariam ao predomínio da representação realista da condição nacional até, pelo menos, o terceiro quarto do século XX; sob este prisma, a diferença em relação aos nossos vizinhos não poderia ser maior: se o romance argentino partira de uma posição semelhante no século XIX, muito antes ele se abriu à variação. A rigor, já nos anos 20 ele se mostrava bastante diferenciado, apresentando um conjunto de obras sem convergência interna e em diálogo com uma crítica destituída de poder normativo, a variação individual podendo colocar-se à revelia de consensos estabelecidos e, desse modo, dotando o romance de um repertório ampliado de exemplos, que impulsionaria a diversificação das décadas seguintes. De que maneira esta diferença se firmou?

Encontramos certas pistas na inserção do modernismo argentino na “República Mundial das Letras” (pela expressão de Pascale Casanova): mais que pautar-se pela apropriação diferenciadora de formas e valores estrangeiros (como na antropofagia brasileira), a literatura argentina propôs pensar-se como imediatamente universal. Como é sabido, Borges (1957) a teorizaria não como uma versão localizada da “literatura global”, mas como uma porção da literatura global produzida num lugar específico – como não deixam de sê-lo, afinal, as próprias literaturas alemã, inglesa, francesa. Para as nossas finalidades, importa notar que esta teorização, formalizada apenas em 1953, encontrava suporte no repertório cultivado em Buenos Aires nas décadas anteriores, que estimulava Borges ao aprendizado que o levaria a abandonar tanto o “nativismo” (o realismo, o naturalismo...) quanto a estética das vanguardas em nome de uma alternativa pessoal, não comprometida *a priori* com a temática local, nem disposta a assimilar os últimos desdobramentos da modernidade europeia (cujo sentido, no seu entender, se esvaziava em seu transplante à Argentina). O aprendizado possibilitado pelas alternativas abertas pelo modernismo portenho foi o que lhe permitiu formular a via pessoal que, vista retrospectivamente, atuaria como “dobradiça” entre as gerações de Macedónio Fernández e de Julio Cortázar ao manifestar a auto-consciência da literatura argentina quanto à sua peculiaridade em meio à América Latina.

Seguindo ainda as proposições de Pascale Casanova (2002), ao globalizar-se sob valores comuns no século XIX a literatura ocidental passou a operar sob consensos – padrões de juízo, descrições mutuamente comparáveis – que, disseminados a partir do Centro (Paris, Londres), seriam adotados e adaptados em “periferias” como o Rio de Janeiro e Buenos Aires. Este estímulo à homogeneização nunca impediu a variação local: se cada contexto abriga “[...] a totalidade dos textos, das obras, dos debates literários e estéticos com os quais [a obra] entra em ressonância [...]” (CASANOVA, 2002, p. 17), i.e. se toda nova obra se projeta num sistema coordenado por comunicações sobre a literatura, cada novo trabalho adquire sentido ao solidificar ou modificar as operações do sistema, dentro de diálogos com hierarquias (flexíveis) que distribuem os valores das produções atuais e antigas: “Tudo o que se escreve, se traduz, se publica, se teoriza, comenta e celebra seria um dos elementos dessa composição.” (CASANOVA, 2002, p. 17). Esta teia de comunicações engendra um processo flexivelmente ordenado de circulação dos valores que orientam globalmente as literaturas nacionais, estimulando as periferias a assumirem certa posição “local” diante da “universalidade” dos paradigmas popularizados pelo “Centro”: esta foi por longo tempo a atitude predominante na América Latina. Não é que desvios não se colocassem; no Brasil, uma diferença célebre viria, por exemplo, com o modernismo de 22, em sua defesa da apropriação de modelos importados não para a produção de versões locais da matriz europeia, mas para a construção, na periferia, de obras que compartilhassem com o “Centro” a mesma cena global: através do nacional, chegaríamos ao universal. Ao digerir criativamente o que lhe chegava de fora, a arte brasileira trocaria a imitação pela criação, oferecendo ao mundo a sua contribuição peculiar. Mas o gesto argentino seria mais radical: tratava-se, na posição consagrada por Borges e já criptografada em Fernández, Arlt, Láinez, Casares e Ocampo, de pensar a literatura argentina como imediatamente universal, pura e simplesmente.

O maior volume e antiguidade do patrimônio europeu não lhe outorgariam a condição de mediador necessário da literatura local, cuja condição periférica era resgatada no anúncio da sua própria anulação, a ser concretizada mediante a liberdade exercida pela periferia na apropriação da cultura ocidental, liberdade que lhe emancipava da condição marginal – que, em Borges, era performativamente superada já no momento de enunciação daquela proposição. Em que pese esta vocação performativa da proposição que pretendia estabelecer como regra aquilo que ela mesma articulava, dentro do seu contexto específico de legitimação, o fato é que ela não se colocava no vazio: mesmo que não se aplicasse ao grosso da produção local, em autores como Lugones, Fernández, Borges, Marechal, Casares e Cortázar, a prosa argentina pensava a si mesma como “literatura universal”, não restrita geopoliticamente, mesmo que originalmente inscrita num certo contexto – como nenhuma literatura, afinal, pode deixar de ser. Não cabe, aqui, julgar o componente de idealização envolvido: se é de uma ficção que estamos a tratar, o fato é que ela

teve consequências práticas ao predispor a crítica a não exigir “argentinidade” da literatura local, comportamento que já se insinuava nos anos 20 e que se afirmara com vigor no momento de lançamento de *O jogo da amarelinha*.

Tal condição fomentaria a variação do romance. Se a temática identitária favorecia o realismo, a sua menor importância relativa abriu alternativas, formando um campo sincronicamente ocupado por possibilidades diversas – de maior ou menor popularidade, mas sempre passíveis de seleção pela crítica e por outros escritores. Por isso, Beatriz Sarlo (2010) descreveu o campo literário portenho dos anos 20 e 30 como uma “cultura de mescla”, que agregava a nostalgia de Ricardo Güiraldes, a vanguarda de Macedónio Fernández, o romance urbano – “dostoievskiano” – de Roberto Arlt, o fantástico Jorge Luis Borges, Leopoldo Lugones e Bioy Casares, a literatura feminina de Norah Lange e de Silvina Ocampo, o intimismo de Mujica Láinez, a literatura de folhetim, as variantes do modernismo das revistas *Martín Fierro*, *Sur* e *Proa...* A eclodir (não por acaso) num momento de transformação social acelerada, esta fermentação compunha aquilo que Moretti (2007, p. 312) qualificaria como um “campo de possibilidades aleatórias”, no qual a grande variedade disponível para a seleção de um público lançado à angústia provocada pela modernização – tensionado entre o moderno e o tradicional, entre a nostalgia de um passado idealizado e a incerteza de um futuro incerto – favoreceu o alargamento do campo literário: “A densidade semântica do período urde elementos contraditórios que não se unificam numa linha hegemônica. [A] ‘versatilidade e permeabilidade’ da cultura portenha me parece um princípio global de definição das [suas] estratégias ideológicas e estéticas.” (SARLO, 2010, p. 56-57).

Entre outras coisas, essa combinação de versatilidade e permeabilidade trouxe uma consequência pontual, mas de grandes implicações: no contexto latino-americano, foi naquela Buenos Aires, e em nenhum outro lugar, que “Assist[iu]-se a um começo: o da ficção antirrealista.” (SARLO, 2010, p. 83). A partir deste ponto inicial, emblematizado na manipulação irônica (entre Pirandello e Sterne) da técnica romanesca por Fernández, estaria facilitada, por exemplo, a apropriação precoce do *Ulysses*, que teve em *Adán Buenosaires* (1948), de Leopoldo Marechal, o seu primeiro grande rebento na América Latina. Se a influência de Joyce sobre o romance latino-americano, em geral, se tornaria mais visível em finais da década de 1950 (MARTIN, 1989, p. 128), dez anos antes Marechal já manifestava o tipo de interesse que, mais tarde, Cortázar demonstraria pela representação da experiência individual na metrópole moderna, com a experiência de quantidade e fragmentação que teve em *Ulysses* a sua formulação mais densa na primeira metade do século (MORETTI, 1996).

Para os nossos interesses, essa apropriação de Joyce indica que a pouca visibilidade inicial da autorreflexividade no romance argentino – nos anos 20 – não impediu a sua estabilização como alternativa recorrente do sistema literário local; se tais alternativas podem revelar um “[...] padrão esclarecedor, revelando o momento

em que as relações sociais permitem ao sistema literário buscar os seus próprios experimentos livres e, pelo contrário, quando exigem dele uma função mais estrita e bem definida [...]” (MORETTI, 2007, p. 313), no caso da autorreflexividade – da incorporação da teoria do romance à escritura do romance –, que ela tenha se consolidado, na longa duração, como um recurso vitorioso entre aqueles abertos pelo modernismo argentino, isso revela que ela ofereceu boas soluções para o endereçamento ao presente pelo romance local ao longo das gerações posteriores, constituindo um elo entre os anos 20 e a surpresa causada por Cortázar em 1963.

Não faremos jus, porém, à importância da Buenos Aires dos anos 20 e 30 para a recepção de *O jogo da amarelinha* se não apontarmos como a cena modernista, para além de iniciar a normalização da autorreflexividade, deixou também como legado a reiteração de estilemas tradicionais que seriam decisivos para a concepção da obra de Cortázar. Ainda não plenamente destacados neste artigo, esses estilemas (de longa presença no romance latino-americano, e não apenas argentino) ajudam a esclarecer como as inovações de Cortázar não impediram a sua imediata repercussão – vejamos como isso aconteceu.

Até aqui, viemos destacando a emergência e estabilização da autorreflexividade (a escritura como teorização da escritura) no romance argentino, a partir do meta-literário *Museu do romance da eterna* e seu distanciamento da tradição regionalista. Em 1963, *O jogo da amarelinha* ganharia fama internacional ao repetir aquele gesto iconoclasta – mas teria Cortázar (1987) de fato se voltado contra a tradição anterior? Pois o fato é que, apesar de recusar o realismo artístico, em *O jogo da amarelinha* a temática nacional readquiria importância – sob novas vestes, mas ainda presente.

Voltemos a Güiraldes (1997). Em *Dom Segundo Sombra*, lemos as “memórias” de um adolescente que sai da cidade para viver com Dom Segundo, *gaúcho* famoso e misterioso, que com o tempo apadrinha-o e ensina-lhe o saber necessário à sua nova vida. Publicada num momento de urbanização intensa e rápido desaparecimento de estilos de vida tradicionais, a obra oferecia às angústias provocadas pela modernização uma “solução otimista, de matriz nostálgico-utópica” (SARLO, 2010, p. 75), idealizando o passado como referência ética para a lida com um presente no qual o mundo descrito no romance, que o autor conhecera em primeira mão na sua infância, dava lugar à vida confinada da pecuária profissionalizada, condenando ao desaparecimento o “cosmos” cultural do *gaucho* – miticamente elevado, desde o *Martín Fierro* (HERNÁNDEZ, 2000), à condição de matriz “original” e “orgânica” do *ethos* nacional argentino. No momento, pois, em que o campo ganhava aparato industrial, desestruturando modos de vida, crenças e relações de poder que haviam orientado a sociedade rural durante tanto tempo, Güiraldes redesenhava o passado sob um viés nacionalista ao configurar certas tradições “telúricas” como núcleos da identidade e singularidade cultural argentina. Em *Dom Segundo Sombra* a produção de memória, travestida de “resgate memorialista”, assumia uma função

compensatória diante da anomia provocada pela modernização: todo um *ethos* “ancestral” parecia que dissolver-se com a centralização em Buenos Aires retornava com a valentia, a honradez, a compaixão e a solidariedade de Dom Segundo, cujo apadrinhamento do narrador reencenava a transmissão oral do saber através das gerações justamente quando a modernidade urbana parecia invalidar toda tradição cristalizada como “cultura”: “O mito gaúcho [...] tranquiliza as inquietações de um país que, como Borges na mesma época dizia de Buenos Aires, se ressentia da ausência de fantasmas. Sombra, ao contrário, era ‘um homem que não parece ser como qualquer dos muitos que somos’.” (SARLO, 2010, p. 77). Não por acaso, a obra de Güiraldes (1997) deixa-se ler como um *Bildungsroman*: a nostalgia assumia um viés formativo quando a potência “natural” da cultura mostrava-se capaz de moldar o adolescente de maneira permanente, mesmo após a sua saída dos pampas. Internalizado como “experiência” (ou *Erlebnis*, “vivência”), o seu aprendizado permaneceria para sempre intocado e, por isso, o mito criado por Güiraldes operava como um “[...] processo de memória e nostalgia: no vácuo deixado por essa ruptura e por outras que afetam a sociedade rio-platense, a mensagem do romance constrói seu olho-mágico social, baseado na eficácia estética e na oportunidade ideológica.” (SARLO, 2010, p. 80)

Museu do romance da eterna, é claro, não poderia ser mais diferente. Já o prólogo (de mais de cem páginas, com franca função poetológica) estabelecia a teorização do romance como tema principal da obra (que pode ser lida como uma colocação em prática daquelas discussões iniciais), Fernández (2010) colocando em diálogo os personagens, o leitor e o autor para debater o romance em seus elementos constitutivos (a ação, o conflito, o enredo e seu desenlace, a verossimilhança, a psicologia da personagem...), num tom que apelava ao cômico ao fugir do realismo, que é ridicularizado como ilusão e rejeitado como convenção: “[...] desmantelado por sociologia e teoria da herança e patologia, [ao livrarmos-nos do realismo,] em lugar da dúzia de obras-primas possuiríamos cem, de verdade de arte intrínseca, não de cópia de realidade.” (FERNÁNDEZ, 2010, p. 38). A própria noção de realidade era posta em questão: como em tantas teorias da literatura do século XX, ao divorciar a literatura do real estaria a sua condição de “texto”. Obras literárias nada mais seriam que ordenações imprevistas, mas autoconsistentes, de vocábulos retirados do léxico comum; daí a comicidade dos diálogos travados, em *Museu do romance da eterna*, entre personagens que manifestam a consciência de não pertencerem ao mundo real e existem apenas como palavra, o que os deixava livres para desobedecer a verossimilhança (entendida como “artifício”) e conversar diretamente com o autor e o leitor, convertidos em integrantes da trama. Os próprios personagens discutem a relação entre realidade, ficção e memória e, assim, vão criando a obra ideal – um “romance sem mundo”, plenamente autoconsciente da dissociação entre as palavras e as coisas: “O efeito que busca este ‘romance sem mundo’ tende a dissolver a suposta causação do cosmos sobre a consciência; se sem

tigres nos sentimos feridos e enforcados por um tigre, sem cosmos podemos sentir o que sentimos, cores, sons, odores.” (FERNÁNDEZ, 2010, p. 216). Conforme idealizado por Fernández (2010, p. 263), o legado potencial desta proposição estaria em sua disponibilização ao público como obra aberta, da qual qualquer um (leitor ou escritor) poderia apropriar-se como bem entendesse: “Deixo-o livro aberto: será talvez o primeiro ‘livro aberto’ na história da literatura.”

Desta comparação entre Güiraldes e Fernández, é fácil identificar a atualização, por Cortázar, da poética de *Museu do romance da eterna*: ao colocar o real entre parênteses e analisar a estrutura do romance como convenção narrativa, empreendendo essa análise *como romance*, também *O jogo da amarelinha* se abria como matriz para a fabricação de romances futuros. Ao revelarem códigos como convenções, desvelando o caráter de construção da representação, as obras de Fernández e Cortázar tornavam-se “museus” – “arquivos”, “catálogos”, “acervos” – de técnicas e procedimentos, desnaturalizando formulações tradicionais de enredos e personagens. Mas o leitor de *O jogo da amarelinha* pode também identificar nele a reincidência da tematização da condição nacional argentina, materializada na comparação entre Buenos Aires e Paris que, afinal, organiza toda a obra: mesmo que Cortázar descartasse a função formativa que a tematização da cultura nacional assumia em *Dom Segundo Sombra*, e mesmo que a sua estética anti-realista rejeitasse o engajamento social *a priori*, a condição latino-americana ressurgia com força em seu romance mais consagrado – revelando que as posições opostas de Güiraldes e de Fernández, originalmente integradas num campo comum, puderam ser “selecionadas” simultaneamente ao longo da “evolução” do romance argentino, que, entre as duas alternativas, muitas vezes (em Marechal, em Sabato, em Piglia) escolheu as duas ao mesmo tempo, preservando-as na mesma medida em que as renovavam continuamente.

Em *O jogo da amarelinha*, a condição periférica de Oliveira (determinada pela sua origem) pesa sobre ele como uma segunda natureza, condicionando o seu pertencimento ao mundo: inadaptado a Buenos Aires, ele tampouco se adapta a Paris, o que metonimicamente insinua a “solidão” – a posição eternamente deslocada – do intelectual latino-americano que não se sente em casa em lugar algum, jamais se reconciliando com o isolamento na “província” natal, mas tampouco conseguindo livrar-se das marcas de origem para incorporar um *ethos* alternativo (europeu ou norte-americano). Os padrões de comportamento e de interpretação do mundo assimilados na formação cultural de origem estarão para sempre incorporados – tanto em Oliveira, como no narrador de *Dom Segundo Sombra* após a sua experiência nos pampas. A diferença envolve o horizonte de remissão: enquanto Güiraldes delineava um *ethos* nacional pretensamente válido através de classes, gerações e regiões, Cortázar tematizava a condição de um tipo sociologicamente específico, mesmo que a sua diferença quanto a estrangeiros e conterrâneos remetesse a traços culturais genéricos. Seja como for, de uma perspectiva “evolutiva” é como se em

Cortázar tivesse recebido – de maneira renovada, transformada – as heranças de Güiraldes e de Fernández, autores tão diferentes na origem, mas que, justamente em razão dessa diferença, haviam franqueado para o romance argentino uma possibilidade de exploração da variação sem qual, no nosso entender, o surgimento de uma obra tão complexa e contraditória como *O jogo da amarelinha* seria bem menos provável.

Ao acompanharmos a trajetória da autorreflexividade no romance argentino, não pretendemos sugerir que a sua exploração programática, em Macedónio Fernández, produziu uma “ruptura” na tradição local – pois a sua presença inicial foi diminuta, e apenas com o tempo – com as contribuições de outros escritores – ela se rotinizou. Em todo caso, sem a intensa diversificação da cena literária da Buenos Aires dos anos 20 seria difícil explicar a facilidade com que a autorreflexividade se normalizou posteriormente no romance argentino, à diferença da persistência do engajamento político e da estética naturalista que prevaleceram, ao redor do continente, até o limiar dos anos 60. Sem aquela mitigação precoce do realismo (i.e. da codificação estética de pretensões à objetividade na representação social) como referencial normativo, a autorreflexividade dificilmente se rotinizaria, tornando menos provável que um autor como Cortázar, cujo aprendizado se processou em meio a uma diversidade incomum no restante do continente, pudesse ignorar com tamanha desenvoltura as expectativas dominantes noutras partes, provocando a “surpresa” cujas raízes viemos analisando.

Daí o apelo da narrativa evolucionista: alheia à dramaticidade da noção de “ruptura”, por ela o campo constituído ao redor de Sarmiento, Hernández, Lugones, Fernández, Arlt, Güiraldes, Borges, Láinez, Ocampo e Bioy Casares (na vizinhança de uruguayos como Quiroga e Onetti) compôs o fundo “genético” que fomentou a diversificação do romance argentino, a partir de pequenas variações que, inicialmente discretas (da perspectiva do conjunto da produção), lograram produzir diferenças importantes no decorrer do tempo. Compreende-se, assim, como o tipo de “variação” trazida por Fernández – a autorreflexividade –, apesar de originalmente restrita a um círculo localizado, acabaria por tornar-se, décadas mais tarde, forte o suficiente para constranger o realismo a uma posição defensiva (como em Arguedas), sob a imputação de “conservadorismo artístico”. No caso daquele autor – Cortázar – que consagraria internacionalmente o giro autorreflexivo do romance argentino, a situação ainda se complexifica quando percebemos que, ao apoiar-se no aprendizado proporcionado por décadas de um debate literário criticamente descentralizado, ele assumiu simultaneamente mais de uma das direções possíveis, agregando a problematização da condição nacional herdada de Sarmiento, Mármol, Hernández e Güiraldes à estetização implicada na disposição do romance como teoria do romance, inaugurada por Fernández, numa obra que, além do mais, era mediada pela proposição borgiana da condição imediatamente global da literatura argentina, inspirada pelo joycianismo de Marechal, num diálogo

distante com o fantástico racionalizado de Bioy Casares. Que outro sistema literário latino-americano poderia oferecer ao escritor iniciante, nas décadas de 1940 e 1950, semelhante oportunidade de aprendizado pelo contato com a diferença?

Se à apropriação transformadora da herança nacional acrescentava-se ainda o diálogo com a literatura e o pensamento europeu da sua época de produção (especialmente o existencialismo e a fenomenologia), tinha-se em *O jogo da amarelinha* uma obra conectada à história do romance argentino e à literatura “global” do seu tempo, o seu sucesso imediato sendo parcialmente explicável pelo componente de familiaridade que perpassava a sua inovação. Mais especificamente, se ele ao mesmo tempo encantou, surpreendeu e intimidou os seus contemporâneos na América Latina, isso se deu porque a sua diferença carregava algo nostálgicamente compartilhado: o tema da solidão do intelectual local, em sua posição deslocada, e nunca plenamente reconciliada, com aquelas visões do Ocidente que tomam do Atlântico Norte (sua política, sociedade e cultura) os seus termos de definição. Ao abordar a condição latino-americana – necessariamente ocidental, mas jamais plenamente integrada ao Ocidente – dentro de uma estética claramente ocidental, mas desvinculada de qualquer filiação imediata, a “variação” trazida pelo romance de Cortázar revelava marcas distantes de permanência e de continuidade – como sabe indicar a análise evolucionista.

CHAGAS, P. D.; PIRES, D. S. The Argentinian novel and the Latin-American novel: the case Cortázar. *Itinerários*, Araraquara, n. 41, p. 85-102, jul./dez. 2015.

■ **ABSTRACT:** *We analyze Hopsotch’s impact on the Hispanic-American literary scene regarding its difference from the previous history of the novel in the continent. We explain such difference from the peculiar formation of Argentina’s modernist literary field, claiming that the diversity of its prose fiction from the 1920s and 1930s was a precondition for the later emergence of an author such as Cortázar, distanced as he was from the aesthetic models and expectations prevailing in the Spanish-language novel of the rest of the continent. We then suggest an “evolutionary” narrative of the novel in Argentina, aimed at explaining how the initial variety of their modernist prose had such long-term consequences, which would only become clear to foreign observers in the 1960s.*

■ **KEYWORDS:** *Literary history. Latin-American novel. Argentine literature. Julio Cortázar.*

REFERÊNCIAS

BORGES, J. L. El escritor argentino y la tradición. In: _____. **Discusión**. Buenos Aires: Emecé, 1957. p. 151-162. (Obras Completas, 6).

- CAMPOS, H. **O sequestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira**: o caso Gregório de Matos. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- CASANOVA, P. **A república mundial das letras**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CORTÁZAR, J. **O jogo da amarelinha**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- FERNÁNDEZ, M. **Museu do romance da eterna**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- GÜIRALDES, R. **Dom Segundo Sombra**. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- HERNÁNDEZ, J. **Martín Fierro**. Barcelona: Editorial Sol, 2000.
- HUME, D. Da origem e progresso das artes e ciências. In: _____. **Hume: vida e obra**. São Paulo: Nova Cultural, 2000. p. 297-314. (Os Pensadores, v. 22).
- LIMA, L. C. **O controle do imaginário**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1983.
- _____. Implicações de Brasilidade. **Floema: Caderno de Teoria e História Literária**, Vitória da Conquista, ano 2, n. 2B, p. 13-22, out. 2006.
- MARTIN, G. **Jorneys through the labyrinth**: Latin American fiction in the Twentieth century. New York: Verso, 1989.
- MICELI, S. O enigma portenho. In: SARLO, B. **Modernidade periférica**: Buenos Aires 1920 e 1930. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 9-19.
- MORETTI, F. **Modern epic**: the world-system from Goethe to García Marquez. New York: Verso, 1996.
- _____. Da evolução literária. In: _____. **Signos e estilos da modernidade**: ensaio sobre a sociologia das formas literárias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 307-326.
- ROUANET, M. H. **Eternamente em berço esplêndido**: a fundação de uma literatura nacional. São Paulo: Siciliano, 1991.
- SARLO, B. **Modernidade periférica**: Buenos Aires 1920 e 1930. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SÜSSEKIND, F. **O Brasil não é longe daqui**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

Recebido em 16/10/2014

Aceito para publicação em 13/03/2015

