

Sobre a origem histórica da diversidade do romance brasileiro contemporâneo. Uma leitura de *Quarup* como “romance de arquivo”

Pedro Ramos Dolabela Chagas.¹

A elevada diversidade estética e temática da literatura brasileira contemporânea nos põe diante de um problema historiográfico elementar: se é de supor que o aumento da diversidade num contínuo histórico recente contrasta com a menor variabilidade de um período anterior, qual teria sido o ponto de bifurcação? A pergunta é simples, mas de elucidação trabalhosa: que termo comparativo permitiria identificar, em períodos diferentes, o aumento relativo da variação? E que períodos seriam esses? Quais teriam sido as causas da variação, e o que, exatamente, teria variado entre um período e outro? Sob o prisma específico do aumento da diversidade, enfim, quando e como teria o sistema literário brasileiro passado a apresentar a diversidade que hoje o caracteriza?

Como costuma acontecer em tentativas de explicação histórica, respostas não são simples. Em todo caso, se abrirmos mão da pretensão à exaustividade e tomarmos o romance como foco de análise, podemos observar que, em finais da década de 1960, forças endógenas e exógenas ao campo literário brasileiro vieram estimular a sua diversificação. Por “forças endógenas” remetemos aos problemas que o próprio campo literário local coloca para os seus escritores, referentes ao histórico de teorizações e polêmicas que delineiam paradigmas tomados como referência, pelos autores e pela crítica, durante algum período de tempo. Entre as causas “exógenas”, incluímos a influência, sobre o campo literário, do debate intelectual e de transformações sócio-

¹Mestre em Teoria Da Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais (2003) e doutor em Literatura Comparada pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (2007), e em Estética e Filosofia da Arte pela UFMG (2010).

históricas sincrônicas: mudanças nos modos de interpretação do Brasil (especialmente pelas ciências humanas), em paralelo a mudanças na sociedade, na política, na economia e na vida urbana, incidiram sobre as expectativas e escolhas de escritores, críticos e do público leitor. Por fim, quanto à datação, sugerimos que a origem do aumento da diversidade na literatura brasileira seja compreendida não como uma ruptura, mas como um *processo* transcorrido aproximadamente entre 1965 e 1980: qualquer tentativa de maior precisão correria o risco da arbitrariedade.

Entre as causas endógenas incluímos a diminuição relativa do interesse do romance brasileiro pela representação da identidade nacional – que não se confunde com o seu interesse, sempre reiterado, pela tematização do país. Diminui apenas a quantidade de obras dispostas a interpretar o Brasil como totalidade social, cultural e histórica a ser disposta como “origem profunda” dos nossos problemas cotidianos, ou seja: reduz-se a disposição a fazer da literatura uma instância de investigação da “essência” cultural, social e histórica definidora da nossa experiência prosaica. A isso se relaciona o relativo recuo do predomínio da estética realista, assim como o virtual abandono da dialética local-universal que por muito tempo fundamentara a teorização da literatura brasileira: esta perda do sentido de urgência de questões que há pouco ainda orientavam o nosso debate literário faria com que a própria história da literatura brasileira perdesse a sua importância paradigmática para o escritor iniciante, produzindo um cenário em que a discreta retirada dos paradigmas críticos anteriores fomentava a proposição de formas e temas imprevistos – este é o assunto das duas primeiras seções do artigo.

Quanto às causas exógenas, certa crise na representação da identidade local pelas ciências humanas, em compasso com a complexificação estrutural (econômica, política, demográfica...) do Brasil no terceiro quarto do século XX, mudariam o tom da

interpretação do país: diminui a confiança na explicação monocausal, na síntese do diverso em figurações unitárias (a “sexualidade” de Paulo Prado, a “raça” de Oliveira Vianna e Gilberto Freyre, o “patrimonialismo” de Raymundo Faoro...) como aquelas pelas quais a nossa tradição ensaística pretendia identificar e explicar a origem remota de problemas atuais. Rompeu-se também a credibilidade da eleição, pelo romance, de problemas locais como metonímias de problemas nacionais, procedimento que – no regionalismo, por exemplo – tomava a “parte” como índice para a interpretação do “todo”. O ceticismo em relação a tais tentativas de síntese produziria, entre outras, uma reação precisa: o “romance de arquivo”, identificado pelo crítico cubano Roberto González Echevarría como resposta do romance latino-americano – e não apenas brasileiro – às limitações da sua própria tradição romanesca diante das novas realidades do continente, e da crise das suas estratégias tradicionais de interpretação. Estas questões ocuparão a terceira e a quarta seções do artigo.

Nosso argumento é que a somatória dessas causas favoreceria a abertura do romance brasileiro para a variação temática e estilística. Veremos como o nosso campo literário passou de um estado de relativa ordenação – quanto à sua auto-descrição e auto-teorização – para um panorama regido por expectativas difusas, de baixa pretensão à normatividade e, por isso, mais propensas à admissão da diversidade. Esta transição ocorreu, de maneira discreta – sem que a crítica de imediato dela se apercebesse – entre as décadas de 1960 e 1970, mitigando a importância de padrões de expectativa até então dominantes: leremos *Quarup*, de Antônio Callado, como sintoma do processo no qual a tendência à continuidade foi refreada não por uma reação abertamente contrária, mas pela corrosão lenta, incerta e contraditória de formas e modelos tradicionais. *Quarup* foi índice do entrave, que aos poucos se imporia sistemicamente, ao tipo de autoridade (moral ou ideológica) da qual o romance realista e naturalista se auto-investia: ao invés

da reincidência do naturalismo que Flora Süssekind identificou no período, teria havido, na verdade, uma espécie de implosão do naturalismo que abriria o caminho para a proposição de novos temas e formas, catapultando o processo, que hoje parece consumado, de aumento da diversificação de um romance que, não mais filiado ao histórico de problemas legado pelas gerações anteriores, tem revelado uma infinidade de Brasis sincronicamente existentes.

Decerto o “romance de arquivo” não foi, entre nós, o “divisor de águas” que Echevarría identifica no cenário hispano-americano: quantitativamente minoritário, ele é apenas retrospectivamente identificável como sintoma de um processo que, na época, passou largamente despercebido. Por isso vale uma nota sobre aquilo que este artigo *não* é. Ele não propõe rever a historiografia brasileira sobre o romance a partir do conceito de “arquivo”: conforme anunciado no título, seu objetivo é localizar a origem da diversidade do romance contemporâneo, e todo debate com a historiografia deriva da necessidade de redescrevermos a produção literária da época abordada a partir do cotejo de elementos não previamente abordados. Se, pela historiografia clássica, a disposição ao tratamento da temática nacional refletia a integração da literatura brasileira ao esforço de interpretação do país (do romantismo ao modernismo), algo muda quando a função de interpretação do país é discretamente relegada a uma posição lateral no campo literário brasileiro – tendo como consequência que a estética e o *ethos* realista perdessem sua posição hegemônica, para jamais readquiri-la. Isso não significa que a emergência do “romance de arquivo” tenha levado ao abandono do realismo, em nome de uma multiplicidade de soluções expressivas: pelo contrário, o realismo muitas vezes sobreviveu sob a forma de arquivo – como ocorre justamente em *Quarup*. O “arquivo” não foi uma “solução mágica” para a relação do romance com a complexa realidade da época, mas uma entre outras respostas contextualmente inscritas: no

romance brasileiro contemporâneo o realismo não seria “superado”, mas passaria a conviver com várias alternativas sistemicamente legítimas. O “arquivo” foi, portanto, *sintoma*, e não *telos* do incremento da variação, e por isso nos sugere que o recuo aos anos 60 nos trará de encontro ao presente. À argumentação, então.

[1] Padrões compartilhados de expectativa com frequência posicionam escritores e críticos num plano de interlocução comum, conferindo certa direção (que não se confunde com “homogeneidade”) ao campo literário ao delinear questões e conceitos de aceitação ampla, tanto na concordância quanto no dissenso. Nesses termos, é de supor que um campo mais claramente orientado por premissas comumente aceitas seja mais homogêneo nas suas produções que um campo fracionado poetologicamente, como tem-se hoje no Brasil: desprovido de poéticas de predomínio incontestes, e estando encerrado o debate sobre a estética adequada à expressão da matéria nacional, inúmeras alternativas mostram-se igualmente legítimas (mesmo quando mutuamente contraditórias), franqueando o sistema à variação. Em caráter embrionário, esta condição já se insinuava em finais dos anos 60.

Para apreciarmos o significado histórico desta admissão da heteronomia, é preciso recuar às conseqüências de longa duração da dicotomia que se impôs no debate literário brasileiro ainda em finais do século XIX. Consagrada na polêmica entre José Veríssimo e Sílvio Romero, João Alexandre Barbosa (1974) a alcunharia “tradição do impasse”, demarcada, como ela foi, pela sugestão, ao crítico e ao literato, da escolha entre a valorização da qualidade estética (da obra) ou do engajamento social (do autor) como critério avaliativo da literatura produzida no Brasil. Simplificadamente, era como se duas alternativas se colocassem: ou bem julgava-se o autor brasileiro genericamente como *autor*, ou estritamente como *brasileiro* – em qual dos pólos recairia a sua

contribuição à literatura do Brasil, na qualidade artística da sua obra ou no seu compromisso com a reflexão sobre o país? E em relação à literatura brasileira como um todo, deveríamos apreciá-la sob critérios universalmente válidos, ou esperar dela características (estéticas ou temáticas) culturalmente específicas? Como é sabido, Romero defendia a literatura que contribuísse para a “diferenciação nacional”, e que, para tanto, selecionasse da contribuição estrangeira apenas aquilo que julgasse adequado à representação do “espírito nacional”; por sua vez, Veríssimo destacava, na literatura brasileira, qualidades estéticas de cunho beletrístico – o “belo acabamento”, o “despertar de emoções”... – que, em si mesmas, não eram especificamente locais. Tal polarização entre a orientação estética e o engajamento no debate público nacional fundaria uma dicotomia de longa duração, indo fundamentar, décadas mais tarde, a proposição modernista da busca do universal pelo nacional: em Oswald de Andrade, uma arte “genuinamente brasileira” nasceria da “digestão criativa” daquilo que nos chega de fora; em Mário de Andrade, uma orientação singularmente brasileira (e não mais imitadora do estrangeiro) nos levaria ao universal pela plena expressão do nacional; ao colocar em prática esse programa, *Macunaíma* “reivindica[va] explicitamente uma emancipação literária nacional[, ...] criando uma ‘diferença’ nacional [e fazendo] com que o espaço literário brasileiro entr[asse] no grande jogo internacional, no universo mundial da literatura” (Casanova, 2002, p. 344).

As implicações da síntese modernista entre o local e o universal se fariam sentir por um longo período de tempo. Na crítica e na historiografia, ainda Antonio Candido, em 1959, assumiria a polarização entre o particularismo e o cosmopolitismo como referencial analítico, estabelecendo como corolário que os nossos maiores autores fossem “pontos fora da curva”, cuja excelência não podia ser explicada pela consideração das condições do nosso sistema literário apenas – pois se eles decerto

davam testemunho da “formação” de um sistema em processo de amadurecimento contínuo desde o século XVIII, eles igualmente transcendiam as limitações desse sistema ao transcenderem as suas expectativas norteadoras. O maior exemplo seria Machado de Assis, cuja obra tanto comprovava a “formação da literatura brasileira” como consolidação de um sistema literário no Brasil, quanto transcendia a história local da nossa literatura ao extrapolar os pressupostos do debate localista; em Candido, o conceito de “formação” não remetia à busca progressiva de uma essência nacional, mas à consolidação da nossa literatura como instância de interpretação autoconsciente do Brasil e de si mesma (Cf.: Fischer, 2013).

Paralelamente, a arte brasileira dava prosseguimento (declaradamente ou não) à versão modernista da dialética local-universal na bossa nova, na “estética da fome” do cinema novo, na redescoberta de Oswald de Andrade pelo Teatro Oficina, chegando ao tropicalismo – até que, no romance, ela subitamente perdeu o sentido. Nos anos 50, ela ainda orientara a concepção de *Grande Sertão: Veredas*, mas é possível que *Panamérica* (1967), de José Agrippino de Paula, tenha sido um dos seus últimos rebentos – um dos últimos romances que buscava uma estética brasileira para a expressão da matéria brasileira. Aquela dialética fora matéria de urgência para a teorização da literatura brasileira desde o século XIX, mas o romance parecia desinteressar-se por ela sem colocar outra alternativa em seu lugar: lapidar uma estética “autenticamente brasileira”, uma poética “organicamente brasileira” para o tratamento de temas “especificamente brasileiros”, essa tautologia do nacional não era mais uma preocupação dominante. Formas que não tinham pretensão à brasilidade, temáticas que não pareciam exclusivamente brasileiras: se a dicotomia local-universal fomentara poéticas que se pretendiam válidas para a totalidade do campo literário brasileiro, agora tal pretensão desaparecia, abrindo espaço para que inúmeras proposições igualmente pertinentes

ocupassem o campo. Passava-se de um cenário orientado por paradigmas críticos comumente reconhecidos à ausência, na virada da década de 1970, de paradigmas comuns – tal como hoje acontece.

[2] Mas isso não resume a estória. Em relação ao romance, o seu componente “mimético” – a sua maior vocação para a representação realista da matéria tratada – teria-o tornado particularmente propenso à vertente “romeriana” da dicotomia, estimulando-o a representar fidedignamente a matéria local como meio de participação no trabalho de interpretação do país; não por acaso, ao precisar o lugar da produção da década de 1970 na história do romance brasileiro, Flora Süssekind (1984) o caracterizaria como uma nova reincidência do naturalismo. Responsável pela retomada naturalista teria sido o “romance-reportagem”, que supostamente reafirmava a propensão ao realismo que o romance brasileiro teria manifestado já na dedicação do romantismo – conforme sugerido por Costa Lima (1983) e Rouanet (1991) – à acuidade na representação da paisagem natural.

O termo “realismo”, no caso, remete ao esforço de estabelecer a literatura como fonte de conhecimento social genuíno, comparável à história, à psicologia e às ciências humanas. A partir do século XIX, romances realistas – e naturalistas – eram concebidos como inventários sérios e confiáveis de sistemas políticos, tipos sociais, profissões, arranjos familiares e hábitos sexuais, operando como uma espécie de ciência social autônoma amparada pela autoridade do escritor em meio à comunidade intelectual nacional: mesmo que ele não interviesse diretamente na narrativa (pela opinião ou juízo moral), o autor estava silenciosamente presente, como se, pela sua escrita, o saber se integrasse perfeitamente à tessitura da obra, cabendo ao leitor descobri-lo. Resta saber, porém, se o romance-reportagem, que teria dado prosseguimento a este *modus operandi*

nos anos 70, de fato alcançou então uma posição sistêmica dominante: não se discute a sua importância, mas a sua dominância demandaria não apenas uma presença quantitativamente marcante, mas a adequação a expectativas críticas compartilhadas – o que não se constata. Que um subgênero naturalista tenha surgido, isso por si não comprova a reincidência daquela estética e daquele *ethos* com a centralidade que eles alcançaram no debate crítico do século XIX e do segundo quarto do século XX – e mesmo nos anos 30 a sua dominância não se impunha com clareza, pois, como nos informa Luís Bueno (2006), o “romance intimista”, mesmo que numericamente minoritário, se afirmava polemicamente contra o “romance social” (e sua estética naturalista), restabelecendo a polarização prevista na “tradição do impasse” e conferindo àquele período uma tensão ignorada pela imagem estática proposta por Sússekind. Quanto à década de 70, mesmo duas alternativas seriam poucas num cenário em que tantas possibilidades se colocavam sincronicamente, sem conflitarem reciprocamente: aquele foi o período inaugural da produção de Caio Fernando Abreu, Sérgio Sant’Anna, Raduan Nassar, Márcio Souza, Ivan Ângelo, Ignácio de Loyola Brandão, Carlos Sússekind, Paulo Leminski, conjunto cuja heterogeneidade coloca em cheque a regularidade identificada por Sússekind e clama por uma descrição do sistema literário brasileiro que identifique não a continuidade do seu compromisso com o realismo, mas a sua dissolução progressiva.

Pois mesmo que o sentido de urgência colocado pela ditadura militar impelisse tantos escritores ao posicionamento político (camuflado ou assertivo), isso foi feito de muitas maneiras diferentes, o aumento da variação estética indicando a consolidação da ação autoral como um ato individual de escolha e revelando, com isso, a maior autonomia proporcionada por um sistema literário que se permitia abrigar, sem qualquer contradição interna, obras política e estilisticamente muito diferentes. Nesses

termos, a crítica eventual a alguma obra não poderia invalidá-la em nome de pressupostos válidos para o conjunto da produção nacional: polêmicas quanto ao posicionamento político dos autores, por exemplo, não poderiam prescrever orientações estéticas para o sistema como um todo. Vale uma comparação rápida: Andréa Werkema (2012) aponta como, em 1933, Oswald de Andrade se mostrara constrangido ao publicar um romance – *Serafim Ponte Grande* – que, escrito em 1928, ainda partilhava do espírito esteticamente “libertário” de 22, não se filiando de maneira clara às pressões políticas do seu momento de lançamento; na década de 30, uma estética que parecesse não responder a certas expectativas de engajamento político podia levantar, numa porção influente do pensamento crítico, a suspeita de leviandade. Mas na década de 1970 o jogo era outro: o engajamento político não era *a priori* associado a programas estéticos definidos, dando vazão às respostas bastante heterogêneas de Érico Veríssimo, José J. Veiga e Ivan Ângelo. Isso novamente sugere a necessidade de uma interpretação sistêmica que indique as condições que suscitaram e legitimaram esta disseminação da variação: que narrativa pode dar forma à maneira *discreta* pela qual a ruptura se processou? Uma ruptura discreta, como ela teria transcorrido?

[3] Observemos não a diferença bruta entre o estado inicial e o estado final do sistema, mas o processo de mudança em seu transcurso, especialmente em seu componente conservador – pois nenhuma mudança é imediata e absoluta, o sistema preservando parte das suas estruturas durante a transição a um estado alternativo. Num tal contexto, ele pode mudar até mesmo inadvertidamente, ao ter algumas de suas estruturas comprometidas por condições externas a ele, mas às quais ele não sabe, inicialmente, reagir (ou mesmo reconhecer) adequadamente. Em casos assim, seus agentes podem não se dar conta de estarem direcionando o sistema para um estado diferenciado ao

insistirem em modos tradicionais de operação que, no entanto, deverão ser adaptados às condições do novo cenário, assim favorecendo, nalguma medida, a sua alteração pontual. Noutras palavras, mesmo ao se comportarem como sempre haviam feito os agentes (e suas produções) estarão se desviando dos modelos anteriores: na historiografia do romance latino-americano das décadas de 1960 e 1970, a narrativa que melhor descreve este processo – em que pese certas ressalvas na sua adaptação ao caso brasileiro – está em *Mito y Archivo*, de Roberto González Echevarría.

A sua hipótese parte da propensão que o romance latino-americano tradicionalmente manifestara de mimetizar os discursos não-literários mais investidos de autoridade em cada momento do tempo, para tematizar, nesta relação dialógica com o saber institucionalizado, a singularidade cultural e política do continente. Uma longa compulsão à investigação identitária fez com que as realidades latino-americanas fossem insistentemente tomadas como objeto principal das humanidades, da ensaística e da ciência local; que o romance as tomasse como interlocutoras regulares, isso se constataria na inspiração do romantismo pela representação da natureza dos relatos de viagem dos naturalistas, na apropriação da psicologia pelo realismo, das ciências biológicas pelo naturalismo e das ciências sociais (sociologia, antropologia e economia) pelo regionalismo do século XX. Ainda que apropriações deste tipo também ocorressem noutras partes, a peculiaridade do romance latino-americano estaria na sua mobilização para a pesquisa identitária: as ciências lhe sugeriam modos convincentes de equacionamento da diversidade empírica de países e regiões, de síntese interpretativa da sua multiplicidade imanente, permitindo que o romance idealizasse representações que pareciam epistemologicamente legítimas mesmo quando ideologicamente condicionadas, assim conferindo à sua tematização da origem e da identidade o tipo de estabilidade que Echevarría associaria ao *mito*.

Também Flora Süssekind entendia que as variantes do naturalismo sintetizavam a diversidade empírica sob modelos derivados da ciência (da biologia, no século XIX, das ciências sociais, no romance regionalista, das ciências da informação, no romance-reportagem), nisso fundamentando as suas pretensões à não-ficção, i.e. à objetividade na representação da matéria tratada. A diferença se coloca no último passo: enquanto Süssekind identificava um retorno desta prática na década de 1970, Echevarría via ali uma bifurcação histórica de amplas proporções, motivada pela quebra da credibilidade da estabilização do diverso operada pelas narrativas do “mito”. Ele identifica uma correlação com a crise então vivida pela disciplina que, segundo ele, fundamentara as sínteses identitárias produzidas pelo romance hispano-americano do segundo quarto do século XX: a antropologia, paradigma-disciplina subjacente à problemática culturalista em autores como Romulo Gallegos, Ricardo Güiraldes e Eustacio Rivera. A crise – que mais tarde se tornaria objeto de reflexão metodológica em Taussig, Geertz e Edward Said – da neutralidade axiológica dos relatos que – em Mauss, em Boas, em Lévi-Strauss... – pretendiam apresentar fidedignamente a alteridade analisada, esta crise hermenêutica afinal revelaria a antropologia como um *discurso* que, como tal, se apresentava inevitavelmente investido dos valores e pré-juízos dos seus formuladores e das suas instituições de origem. Esta nova sensibilidade quanto à atuação do observador no ato da observação teria sido antecipada pela literatura: em *Os passos perdidos*, de Alejo Carpentier, o contato com a alteridade cultural latino-americana era encenado como um fracasso que revelava a virtual impossibilidade do conhecimento definitivo da cultura autóctone pelo observador estrangeiro, o que não sugeria, porém, o abandono da pesquisa identitária: diferenciaria a geração de Carpentier, Fuentes, Llosa, Márquez e Cortázar não o abandono da representação social, cultural e histórica das realidades locais, mas a substituição da figuração unitária pela admissão da multiplicidade

mediante a sobreposição de figurações que, não raro contraditórias, revelavam as muitas estruturas e precipitados históricos cujo convívio sincrônico fazia da nossa realidade prosaica um mosaico demarcado por um passado complexo e um futuro nebuloso (pois estavam suspensas as utopias do modernismo). O mito identitário dava passagem a *arquivos* de figuras reveladoras das muitas temporalidades e realidades coexistentes no presente: do “mito” ao “arquivo”, eis a bifurcação histórica anunciada no título do estudo de Echevarría.

Do mito ao arquivo, do uno ao múltiplo: cristalizações dariam passagem à ação transformadora do tempo, explicações monocausais dariam lugar à convergência de causas, vozes se sobreporiam polifonicamente, fazendo da pesquisa identitária um acúmulo de representações em diálogo simultâneo com discursos não-ficcionais variados. O ceticismo quanto à representação unívoca da identidade – e quanto à autoridade da voz que pretendesse articulá-la – levaria à produção de condensados de representações possíveis, não raro mutuamente excludentes: para o “romance de arquivo”, toda simplificação soaria falsa ou ingênua. Isso indica que o seu giro auto-reflexivo em relação ao “romance do mito” teve fortes implicações estéticas, fomentando a pesquisa formal que permitisse agregar o diverso, e assim fomentando o incremento da variação estrutural e temática do romance latino-americano. O ceticismo quanto ao estatuto de verdade do “mito” desacreditava, portanto, o padrão realista que se mantivera sólido até os anos 50; ao contrário da reincidência do naturalismo identificada por Sússekind, ter-se-ia o seu progressivo abandono: a hipótese de Echevarría explica exatamente aquilo que ela não enxergava, ou seja: o incremento da diversidade temática e estilística provocada pela implosão do paradigma do “mito”.

Decerto o tom de Echevarría não se aplica ao caso brasileiro. Ele identifica uma ruptura cuja eventual pertinência ao campo latino-americano aqui não se confirma:

tendo sido uma entre outras respostas do romance à complexificação social do período, no Brasil o “arquivo” conviveu com a continuidade de estéticas tradicionais – ele foi sintoma de uma mudança discreta, e não o *telos* de um corte abrupto. Ainda assim, o modelo de Echevarría permite eliminar a fixação do naturalismo como técnica dominante, preservando, ao mesmo tempo, a preocupação que o romance latino-americano não deixaria de manifestar com a pesquisa identitária e a interpretação da região – sem filiá-las, agora, a qualquer estética precisa e sem condicioná-las à síntese metonímica do múltiplo. Teríamos somente que incluir naquele modelo a análise de obras da literatura brasileira, que o próprio Echevarría deixou de lado neste ponto da sua argumentação. Há que se praticar então um pouco de “ciência normal”, na acepção kuhniana do termo: se há situações em que “um paradigma desenvolvido para um determinado conjunto de problemas é ambíguo na sua aplicação a outros fenômenos relacionados[,] experiências são necessárias para permitir uma escolha entre modos alternativos de aplicação do paradigma à nova área de interesse” (Kuhn, 2005, p. 50); no nosso caso, testar a pertinência da tese de Echevarría implicaria incluir o caso brasileiro no quadro latino-americano, explicando, num compasso comum, as suas transições ao longo do tempo e assim validando, mediante a análise seletiva de exemplos, a pertinência do conceito de “arquivo” à história do nosso romance.

[4] Pensemos na enormidade e na amplitude das transformações ocorridas no Brasil entre 1930 e 1970. O país se industrializou e se urbanizou, expandiu o seu sistema universitário, democratizou-se e recaiu no autoritarismo, expandiu a sua rede de comunicação e transporte, viu a explosão do êxodo rural e o aumento da desigualdade e da violência nas metrópoles, acelerou a ocupação do Norte, construiu uma nova capital... Mesmo sem determo-nos minuciosamente nas mudanças ocorridas, o leitor

informado conhece a enorme diferença a separar o país de menos de 40 milhões de habitantes, rural, cafeeiro e católico de 1930, dos “90 milhões em ação” do Brasil urbano, industrial, multi-midiático, multi-étnico e multi-religioso, mas também rural, cafeeiro e católico de 1970. As mudanças não eliminaram a permanência do passado: muito do Brasil de 1930 continuava vivo em 1970, produzindo contradições em série. O que ocorreu é melhor descrito como uma complexificação acelerada, que tornaria impossível delimitar, por exemplo, a diferença entre a “modernidade urbana” e o “atraso rural” como definidora da condição nacional, como fizera Euclides da Cunha e ensaístas subsequentes: vários tipos e graus de “modernidade” e de “atraso” conviviam lado a lado por toda parte. O romance dedicado à interpretação do país devia reagir a um novo espectro de condições, e as conseqüências seriam claras: não mais seria plausível situar nalgum fragmento localizado do espaço, ou nalguma estória contingente de vida, uma metonímia do Brasil como totalidade social e histórica. Estava também *a priori* desautorizada a voz que pretendesse abarcar o país em sua íntegra: com a explosão de complexidade, todo olhar estava condenado à parcialidade. Na universidade, isso levaria à especialização da pesquisa, com a substituição dos grandes ensaios de interpretação do Brasil pelos estudos de temas específicos; neste sentido, os clássicos de Raymundo Faoro e Florestan Fernandes teriam sido “livros deslocados, em razão de terem sido publicados em momentos em que as grandes explicações do Brasil já se tinham tornado pouco comuns” (Ricupero, 2008, p. 23), do que é indicativo o fato de que dois de seus contemporâneos mais célebres, “Antonio Candido e Celso Furtado, tenham preferido concentrar os esforços em campos específicos: a crítica literária e a economia” (Ricupero, 2008, p. 23). No romance, por sua vez, as obras – cada vez mais raras – dedicadas à interpretação global do Brasil não recuariam à “especialização”, mas

produziriam totalidades internamente fragmentadas, representando a totalidade pelo acúmulo de figurações do diverso – pela estrutura de “arquivo”, em outras palavras.

Vimos como, ao explicar a emergência do “romance de arquivo”, Echevarría situava-o em meio à polêmica sobre a formatação institucional do saber sobre a América Latina, em particular sobre a carga ideológica que perpassava o debate culturalista. Essa questão ainda seria tensionada politicamente: especialmente o sucesso inicial da revolução cubana teria colocado em crise o tratamento (positivo, porém condescendente) da cultura latino-americana como “exótica” ou “folclórica”, assim como a acusação do seu arcaísmo, da “inadequação orgânica” que a incapacitaria de integrar plenamente o mundo moderno. Para a intelectualidade emergente nos anos 60, ao descrever o continente em sua “pré-modernidade” essencial ou atávica, convencendo os próprios leitores latino-americanos da validade daquelas descrições, os romances do “mito” haviam servido indiretamente aos interesses das potências dominantes: o exemplo cubano de auto-determinação surgia então como inspiração para a rejeição do estereótipo. Somando-se à crise epistemológica do discurso culturalista, tal manifestação de afirmação política encontraria resposta em romances que, tal como no realismo do século XIX, se autodefiniam como fontes autônomas de saber sobre o continente, mas mostravam-se céticos em relação ao saber propugnado pelo romance tradicional – sem prometerem, porém, oferecer um saber “superior”. Seus autores haviam perdido a fé no papel “messiânico” do escritor e conferiam autoridade ao romance dispondo-o como um arquivo de verdades simultaneamente plausíveis, e por isso *essencialmente incompleto*. Suas obras almejavam abarcar a totalidade da matéria tratada, mas sem resumi-la ou direcioná-la univocamente; em *Cem anos de solidão*, *Terra Nostra* e *Conversa na Catedral*, a representação da totalidade social e histórica era nublada, de saída, pela própria quantidade de informação revolvida. O “arquivo” acumulava informações,

substituindo a cristalização no tempo pela ação transformadora do tempo e rompendo a unidade do mito ao abrir a representação identitária como um permanente (e permanentemente incompleto) ato de interrogação – como veríamos em *Zero, A Rainha dos cárceres da Grécia, O romance da Pedra do Reino, Tenda dos Milagres* e *Catatau*, obras cuja orientação ao mesmo tempo política, sociológica, historiográfica e meta-literária sugerem a emergência, no Brasil, de uma sensibilidade semelhante àquela identificada por Echevarría na América hispânica.

Consciente, pois, da sua condição de construção, o “romance de arquivo” “Representa la escritura de la literatura, una acumulación de textos que no es una mera pila, sino um arché, una memoria implacable que desarticula las ficciones del mito, la literatura e incluso de la historia” (Echevarría, 2000, p. 52). Metaescritura que acumula e recombina textos, símbolos e narrativas, o “arquivo” envolve “la presencia no sólo de la historia, sino de los elementos mediadores previos a través de los cuales se narró [...]; la existencia de un historiador interno que lee los textos, los interpreta y los escribe” (Echevarría, 2000, p. 50). Consciente da sua condição de escritura e descrente da pretensão à não-ficção – à objetividade – das narrativas do “mito”, assim seriam *O jogo da amarelinha, O recurso do método, Eu, o Supremo...* Comparativamente, pode parecer que *Quarup* – que, por razões de espaço, será a única obra que analisaremos como exemplo de “arquivo” no Brasil – era tímido demais em seu rompimento com a estética realista: operando como um *Bildungsroman*, a obra de Callado é narrada por uma voz onisciente e confiável que descreve o amadurecimento de um personagem inicialmente ingênuo, mas cuja identidade política se consolida ao longo de um aprendizado social doloroso; tal como nos “romances do mito”, havia nisso certa pretensão à fidedignidade na representação do real. Mas justamente esta aparência de continuidade deu a marca da passagem ao “arquivo” em obras, como as de Llosa e Fuentes, cujas pretensões ao

realismo eram mediadas por uma multiplicação de perspectivas que bloqueavam a estabilização do juízo crítico. Nesse sentido, *Quarup* foi sintomático não apenas do “arquivo” como tal, mas também do seu processo de surgimento: a obra de Callado apresentava pretensões ao realismo de talhe convencional, tendo se distanciado das formas tradicionais do romance brasileiro justamente ao tentar – mas não conseguir – oferecer uma interpretação sintética do país, tal como aquelas dos romances regionalistas e *novelas de la tierra* dos anos 20 e 30.

Como produção de metonímia, o enredo regionalista operava dentro de limites geográficos que eram integrados imaginativamente, durante a leitura, ao ambiente de vida do leitor urbano, agregando um e outro na totalidade chamada “Brasil”. Isso não era, a princípio, diferente daquilo que Callado faria décadas mais tarde, mas notar-se-ia então o seu contraste, por exemplo, com a dificuldade demonstrada por Rachel de Queiroz (em *Caminho de Pedras*) em produzir um enredo que atravessasse o Norte e o Sul do país, agregando aqueles dois Brasis numa unidade funcional e convincente: Luís Bueno (2006) indica que tal dificuldade era generalizada; fosse ele “regionalista” ou “intimista”, o romance de 30 se restringia a uma única paisagem ou a pontos diferentes de uma mesma região. Em *Quarup*, porém, não apenas dois, mas três Brasis se alinhariam na diacronia do enredo: o Nordeste (subdividido ainda em “litoral” e “interior”, “capital” e “mundo rural”), o Rio de Janeiro (como metonímia do Sul metropolitano) e a Amazônia (a nova fronteira de ocupação do território nacional). Na mescla de componentes urbanos, rurais, cosmopolitas e indigenistas, que agregavam e ao mesmo tempo contrastavam o Norte, o Sul e o Nordeste do país, o Brasil de *Quarup* encontraria paralelo, em sua época, nos muitos fragmentos sincrônicos e diacrônicos da geografia, da sociedade e da história peruana presentes em *A casa verde*, de Vargas Llosa – exemplo quintessencial de “romance de arquivo”. Vejamos como isso se materializa.

[5] Uma ressalva inicial: ao lermos *Quarup* como “romance de arquivo”, identificamos nele certa complexificação estrutural provocada pela persistência da disposição do romance como instrumento de interpretação do país, num momento em que a complexificação do país mitigava a credibilidade da síntese interpretativa. O pressuposto reflexológico pelo qual o romance reage a condições sócio-históricas sincrônicas não deve, porém, ser confundido com a expectativa de que ele represente condições objetivas, muito menos “todas elas”. Poucos elementos responsáveis pela complexificação do país entre 1930 e 1970 afinal aparecem em *Quarup*, e aqueles que ali estão obedecem a funções internas à obra, sem o compromisso da representação objetiva. Para os nossos fins, trata-se de comparar dois momentos (1930 e 1970) relativamente distantes no tempo para precisarmos as especificidades do momento mais recente, o que caracterizará a passagem de Callado ao “arquivo” não exatamente como sintoma da sua ruptura com o “realismo” – que ele ainda praticava –, mas da maior ambigüidade, da maior incerteza com que ele abordava a matéria social ao confrontar uma realidade que, complexa a ponto de turvar o abarcamento do todo, impunha a sua interpretação pela justaposição de fragmentos – pela construção de um arquivo de informações distribuídas diacronicamente no enredo, e sobrepostas sincronicamente no fechamento do *livro*. Se uma definição convencional de “complexidade” associa o termo ao número de palavras necessárias para a descrição adequada de algo – quanto maior a extensão necessária do enunciado, maior a complexidade da coisa descrita –, ela define também o desafio colocado ao intérprete do Brasil na virada dos anos 70.

No enredo de *Quarup*, chegamos à Amazônia acompanhando Fernando, jesuíta de Pernambuco que viera catequizar aldeias indígenas de contato recente com o “homem branco”. Antes ele passara pelo Rio de Janeiro (numa visita ao SPI, Serviço de

Proteção aos Índios), e mais tarde integraria uma expedição ao centro geográfico do Brasil, retornando a Recife após um lapso de dez anos. Cada um destes lugares apresenta personagens de origens diferentes, que professam valores diferentes diante de problemas referentes à condição nacional: a questão indígena, a política partidária, as Ligas Camponesas, o golpe militar, a guerrilha... *Quarup* apresenta um mosaico de perspectivas que, mesmo que parcialmente enquadradas por uma voz que rejeita o *status quo* político, não serão sintetizadas em veredictos simples. O próprio desfecho será ambíguo, num elogio ao engajamento na guerrilha que insinua, em igual medida, a sua virtual condenação ao fracasso: aos quadros familiares da desigualdade social, do autoritarismo político, da condição periférica do país, da indiferença, da hipocrisia das elites urbanas, contrapõe-se uma ação revolucionária provavelmente (em 1967) ineficaz, em seu romantismo constitutivo. Se *Quarup* se posiciona com razoável clareza dentro da polarização do período – pois a integridade do agente revolucionário é legitimada diante da brutalidade do governo militar –, este juízo assertivo não elimina o seu próprio ceticismo quanto à opção pela guerrilha ou, no mínimo, quanto à sua possibilidade de sucesso: distanciando-se tanto do *status quo* quanto das ações anti-sistêmicas mais comumente idealizadas na época, *Quarup* colocava em suspenso a imaginação política do período; nem na violência da guerrilha, nem no recuo da inteligência crítica vislumbrava-se a possibilidade de uma intervenção efetiva.

Esta condição aporética transpareceria no aprendizado do personagem principal daquele que é, à sua maneira, um “romance de formação”. Cindido pela dúvida sobre a sua vocação religiosa, a catequização dos índios no Xingu seria, para Nando, uma tentativa de atribuir sentido ao seu trabalho e às suas escolhas pessoais; a partir deste ponto inicial, dos meses que antecedem o suicídio de Vargas até o Golpe Militar ele sofrerá o impacto transformador da sua experiência pelo Brasil. Cada capítulo leva-o a

um contexto diferente, expondo-o à pluralidade imanente à condição nacional (permeada pela percepção estrangeira de Sônia, Leslie e Winfred); como em *Os passos perdidos*, a angústia produzida pela experiência da diferença impactará o personagem de maneira decisiva: na abertura da obra, Nando meditava no mosteiro enquanto os conflitos se intensificavam no campo, marcando-se o contraste entre a sua alienação política e o engajamento de Levindo, estudante comunista; ao final, o índice maior da sua transformação estará na sua escolha do codinome “Levindo” ao engajar-se na guerrilha. No início, em relação à missão de catequese ele ainda se permitia preocupar-se com a possível tentação colocada pela nudez da mulher indígena; quando Winfred o seduz antes mesmo da sua partida, Nando perde o seu último escudo, tornando-se permeável à influência das circunstâncias. Então, em sua escala no Rio de Janeiro ele vai perdendo a sua ingenuidade no contato com a boemia metropolitana: na sofisticação de ambientes e conversas, na intimidade com as pequenas rixas do alto escalão do SPI e na sua nova sensação de liberdade em relação ao patrulhamento religioso, Nando começa a formar a sua consciência política. Sobre o SPI ele logo descobre que Ramiro, seu diretor, era um burocrata capaz de afirmar que “viver no mato é vida de bicho. É duro [...] a gente dedicar a vida a uns caboclos que ainda nem inventaram uma machadilha decente” (Callado, 1980, p. 83). Ele descobre também que Vanda trabalhava como secretária do SPI por ser sobrinha de Ramiro, que conseguira o emprego pela proximidade com Gouveia, Ministro da Agricultura, numa cadeia de nepotismo que vai lhe revelando o descaso pelo índio, numa antecipação de conflitos que retornariam no Xingu: mesmo antes de nos confrontar com a realidade indígena, *Quarup* a apresenta pela ótica governamental, complexificando a sua tematização ao dispô-la simultaneamente como discurso ideologizado, política institucional e prática de campo.

O dialogismo se intensifica: na esteira da percepção do descaso governamental, no Xingu o aprendizado de Nando é mediado por interlocutores radicalmente diferentes. Vilar, tecnocrata desenvolvimentista, adoraria trocar a “proteção” do índio pela sua ocupação como mão de obra assalariada: “[eu vivo] lutando com falta de gente para fazer a [rodovia] Transbrasileira e me dá pena ver tanto índio dobrado sem poder pegar numa picareta” (Callado, 1980, p. 150). Lauro, etnólogo crente no mito romântico do índio como matriz da cultura nacional, esperava “colher material suficiente para provar uma teoria psicológica [...] sobre o indígena como formador da mentalidade brasileira” (Callado, 1980, p. 234), baseada na “importante história de como o jabuti conseguiu sua carapaça” (Callado, 1980, p. 235). Fontoura, preservacionista pragmático, compreendia os interesses econômicos que moviam o SPI – “No mundo inteiro as reservas indígenas são simples arapucas para extermínio de índios” (Callado, 1980, p. 129) – e vislumbrava, como única estratégia moralmente digna, não a “proteção” do índio pelo governo, mas o seu completo isolamento do “homem branco”. Se, de todos eles, Fontoura é quem mais choca as expectativas de Nando, é porque a sua defesa da separação radical entre o branco e o índio resultara da sua imersão honesta e prolongada no trabalho de campo, algo que a princípio poderia funcionar como corretivo para a tibieza institucional do SPI, mas que o levava, ao invés disso, a ironizar ou desconfiar das motivações de todos os envolvidos – não apenas do governo, mas também dos intelectuais e de idealistas como aquele jovem jesuíta que queria “servir aos índios, ajudá-los como seres humanos. [Eles são] seres plásticos, amoldáveis...” (Callado, 1980, p. 81).

Enquanto isso, os índios permaneciam alheios ao trabalho feito em seu nome. Em *Quarup* o índio não é nem Peri nem Macunaíma: indiferente à apropriação identitária, despido de todo investimento simbólico, ele é focalizado no cotidiano de uma fronteira

de ocupação do território nacional, preservando seus hábitos em meio à comunicação improdutiva com os “brasileiros” e à progressão dos interesses à sua volta, que ele não propriamente compreende. Na rotina violenta e tumultuada da incorporação tardia daquelas tribos ao Brasil, um grupo não entende a linguagem do outro: Callado não se põe a falar em nome do índio ou pela boca do índio, restringindo-se às ideias sobre ele produzidas pelo “homem branco” – as únicas que ele poderia pretender conhecer, e que se revelavam frágeis diante da violência da ocupação do território. Tem-se aí o recuo cético deste “romance de arquivo” quanto às pretensões do observador ao real conhecimento da alteridade observada: na narrativa de Callado não há lugar para idealismo; durante a expedição ao centro geográfico do Brasil, índios doentes de sarampo, agonizando de fome e disenteria, são encontrados a média distância de um foco de ocupação branca, vindo repetir, séculos após a chegada das caravelas, o processo de dizimação dos nativos pela doença. Fontoura é finalmente derrotado pela desesperança: num processo avançado de alcoolismo e decadência física, ele se deita – para “ouvir o coração da terra” – no formigueiro de saúvas (sobre o qual se localizava o centro geográfico) e simplesmente morre, projetando a irrelevância da resistência diante da predação do Norte.

A própria expedição, conforme ficamos sabendo, fora parcialmente motivada pela obsessão de Ramiro em encontrar Sônia, sua ex-amante que fugira para a selva com um índio – e eis que, inadvertidamente, a missão à qual Nando, Lauro e Fontoura haviam atribuído tanta importância se depara com uma equipe cinematográfica que gravava um filme sobre a vida de Sônia, uma co-produção de franceses e italianos que, tendo sabido da estória pela mídia, vieram filmar a Amazônia exótica: “[vêm] até cá de avião e daqui não passa[m]. Filmam tudo que tiverem de filmar na beira d’água e depois contam ao mundo como foram atacados por canibais e por amazonas de olhos azuis e

como encontraram tribos que falavam grego arcaico" (Callado, 1980, p. 290). Assim a narrativa da expedição, que havia dialetizado o discurso sobre o índio ao contrapor a moralidade da sua defesa à romantização ingênua da sua cultura, insinua que ambas acabariam derrotadas pela persistência da caricatura exótica e pelo conluio entre a ganância econômica e a corrupção governamental: em meio àquela barafunda de discursos e ações, o genocídio e a alienação seguiam seu curso.

O tempo passa. Do isolamento do Xingu – onde nem o suicídio de Vargas nem a renúncia de Jânio o haviam interessado significativamente – Nando volta a Pernambuco, à beira do golpe militar, encontrando a região ainda mais tensionada pelo conflito rural. O ex-missionário participaria da alfabetização dos camponeses, com claro engajamento político: em 1964, uniões, sindicatos e cooperativas se radicalizavam. O conflito que se insinuava no primeiro capítulo ganha momento, e só agora nos deparamos com as mudanças transcorridas no Brasil. Dez anos de história arremetem de súbito o leitor e o personagem; em conflito com o poder, Nando é preso e torturado pela participação numa marcha de trabalhadores rurais que coincidira com o golpe. No calabouço ele segue o seu aprendizado – mas tudo mudara. O mosteiro lhe colocara limites que ele superou indo ao Xingu; o Xingu frustrara seus ideais mas permitira que ele se reinventasse política e subjetivamente; o limite imposto pela tortura, porém, impunha escolhas de outra ordem: no mosteiro ele vivera um conflito íntimo; no Xingu, ele fora obrigado a reinterpretar o Brasil e as suas próprias expectativas de ação; a sua decisão, agora, seria terminal. O Brasil entrava em questão *in toto*, como uma totalidade que revolvía um passado não-reconciliado e se dirigia a um futuro incerto, demandando com urgência um posicionamento que, conforme ficava claro, poderia cobrar-lhe a própria vida: em 1964, a aceleração da experiência histórica ascende ao primeiro plano do romance como o desfecho do périplo que o levava do claustro no mosteiro à boemia

carioca, ao entreposto no Xingu, ao centro geográfico do Brasil, de volta ao interior de Pernambuco, à prisão em Recife e à casa de praia na vila dos pescadores, de onde Nando, rebatizado Levindo, fugiria para unir-se à guerrilha – em Goiás. “Romance de arquivo”, *Quarup* não representa a totalidade brasileira pela seleção de tempos e locais específicos tomados como metonímias do país (imagens reveladoras da sua “essência”), mas através da passagem do tempo que expõe uma longa sequência de lugares e de cadeias de acontecimentos que apenas ao final são unificados pela projeção de um inimigo comum: a ditadura militar.

Mas mesmo então Nando vacilaria. *Quarup* adia a imposição da escolha até o último momento: Nando ainda viveria na praia, na companhia de pescadores, sem trabalho fixo, dedicando-se ao “apostolado do amor”... Ele não parecia disposto a lutar, mas tampouco a abdicar da luta – pois no décimo aniversário da morte de Levindo ele organiza um jantar, uma festa para a qual convida prostitutas, pescadores e militantes e que, de maneira provocadora, coincidiria com uma “marcha da família” em apoio ao regime. Soldados então invadem a sua casa e o espancam; apenas ao se recuperar ele finalmente decide integrar a guerrilha de Manuel Tropeiro, partindo para Goiás com o codinome Levindo. Da resignação ao engajamento, fecha-se o seu aprendizado:

Nando já a cavalo mal ouvia Manuel Tropeiro. Sentida que vinha vindo a grande visão. Sua deseducação estava completa. [...] Da sela Nando abrangia a Mata, o Agreste e sentia na cara o sopro do fim da terra saindo das furnas de rocha quente. E viu: aquele mundo todo com sua cana, suas gentes e seus gados [...].

– Manuel – disse Nando – eu vou para ficar.

(Callado, 1980, p. 495)

O tom não é otimista: que a inação desse lugar ao engajamento, nisso não se projetava qualquer vitória possível. Até a última linha *Quarup* tensiona a possibilidade do consenso político, apresentando um personagem inseguro e inepto cuja ação final era moralmente justificada, mas também desacreditada em seu idealismo, em seu romantismo, em seu niilismo. O futuro de Nando fica em aberto: como poderia ser diferente?

[6] Retornemos ao presente. Falamos da dilatação temporal do “arquivo”, da sua multiplicidade de perspectivas, dos seus personagens em transformação, do seu dialogismo, dos seus conflitos de valor: se a passagem ao “arquivo” serve como indício do incremento da diversidade do romance brasileiro, é porque “romances de arquivo” não produziram um “estilo” comum. Eles não se parecem uns com os outros: a “crítica das narrativas nacionais”, a “elaboração a partir de textos prévios”, o romance como “escritura e desescritura da história latino-americana”, a “sobreposição de relatos fundadores”, o amálgama de “recombinações repetidas, heterogeneidade e diferença”, esses procedimentos elencados por Echevarría substanciaram um conjunto bastante heterogêneo de obras – como sabe o leitor de Cortázar, Márquez, Llosa, Donoso, Cabrera Infante, Fuentes, Roa Bastos... Era uma produção centrífuga que não se orientava por cânones nacionais ou pelo histórico de problemas legados pelas gerações anteriores de escritores latino-americanos, como também aconteceria no Brasil. Mesmo que aqui a presença do “arquivo” tenha sido discreta – à diferença do impacto mundial alcançado pela geração do *boom* hispano-americano –, a sua emergência indica a passagem a um cenário em que paradigmas anteriormente reconhecidos entravam em suspensão; por isso situamos a origem distante da diversidade estilística e temática que

hoje caracteriza o nosso romance naquela descontinuidade histórica impulsionada pela crise do “romance do mito”, paralela, como ela foi, à dissipação da dialética local-universal no debate crítico brasileiro. Em conjunto, estas duas condições estimularam a pesquisa formal e franquearam a livre influência – agora pautada pelo ato individual da escolha – de outras literaturas sobre a nossa, tendo no “romance de arquivo” um de seus desdobramentos.

Isso não significa que o momento contemporâneo compreenda um contínuo iniciado nos anos 60. Viemos falando de uma transição, e não de uma ruptura. Como estratégia para a interpretação do Brasil, o “arquivo” seguiria vivo, na década de 1980, em épicos como *Tocaia Grande* e *Viva o povo brasileiro*, até que a própria escolha do Brasil como tema principal do romance se reduzisse quantitativamente – indo limitar-se, no século XXI, a um contingente de obras que não mais lhe garante uma posição dominante. No terceiro quarto do século XX, tal como na era do “mito” o nosso romance ainda se ocupava majoritariamente do Brasil. A mudança seria discreta; daí a precipitação de Flora Süssekind ao identificar nos anos 70 uma repetição do mesmo. O “arquivo” foi, afinal, sintoma de um impasse cujo fomento à diversificação apenas mais tarde se faria notar sistemicamente – mas ainda assim ele permite entrever, como manifestação pontual da diferença, a abertura para a variação que hoje caracteriza o campo literário brasileiro. Foi esse o nosso argumento.

Referências bibliográficas

Barbosa, J. A. B. *A tradição do impasse: linguagem da crítica e crítica da linguagem em José Veríssimo*. Ática, São Paulo, 1974.

Bueno, L. *Uma história do romance de 30*. UNESP, São Paulo, 2006.

Callado, A. *Quarup*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1980.

Casanova, P. *A República Mundial das Letras*. Estação Liberdade, São Paulo, 2002.

Echevarría, R. G. *Mito y archivo: Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Fondo de Cultura Económico, Cidade do México, 2000.

Fischer, L. A. Formação, hoje: uma hipótese analítica, alguns pontos cegos e seu vigor, in: Cordeiro, Werkema, Soares e Amaral (Ed.), *A crítica literária brasileira em perspectiva*. Cotia: Ateliê Editorial, p. 181-206, 2013.

Kuhn, T. *A estrutura das revoluções científicas*. Perspectiva, São Paulo, 2005.

Lima, L. C. *O controle do imaginário*. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 1983.

Ricupero, B. *Sete lições sobre as interpretações do Brasil*. Alameda, São Paulo, 2008.

Rouanet, M. H. *Eternamente em berço esplêndido. A fundação de uma literatura nacional*. Siciliano, São Paulo, 1991.

Süssekind, F. *Tal Brasil, qual romance?* Achiamé, Rio de Janeiro, 1984.

Werkema, A. S. Oswald de Andrade: um antropófago na década de 1930, in: Werkema, Miranda, Boechat, Oliveira (Ed.), *Literatura Brasileira 1930*. Belo Horizonte: EdUFMG, p. 213-223, 2012.