Línguas & Letras

ISSN: 1517-7238
ESPECIAL / 2008
p. 81-105

Cervantes – precursor da contemporaneidade

ESTIVIL, Patrícia Virginia Cuevas[1]
ALVES, Lourdes Kaminski[2]

[1] *Mestrado em Estudos Literários (UFMG), Docente do SENAC Minas, E-mail: sandrapaduac@yahoo.com.br*

ISSN: 1517-7238 ESPECIAL / 2008 p. 81-105

RESUMO: As transformações, que vêm ocorrendo nas narrativas latino-americanas a partir de Cervantes, permitem fazer relações entre a sua obra e a Nova Novela Histórica Latino-Americana (NNHLA) e considerá-lo o antecessor do novo gênero narrativo. Nas narrativas novelística e contista, levam a acreditar que houve um processo de maturidade que afetou os escritores latino-americanos e suas produções literárias. Tal processo se desata na procura por explicar a realidade por meio da invenção deliberada de elementos ficcionais que os sentidos não percebem e representam o esforço individual da genial imaginação de Cervantes, fazendo com que essa narrativa adquirisse características especiais, as quais foram analisadas por Ainsa (1991) neste novo gênero narrativo. O primeiro romance moderno – *Dom Quixote de la Mancha*, (1605-1615) de Miguel de Cervantes – induziu a uma nova visão do fazer literário, caracterizado pelo desejo imperioso de seu autor de "fazer-de-outro-modo" e guiado por um certo ideal ascético que percorre toda a obra de Cervantes. Esse novo modo de fazer literatura acaba por contagiar os escritores latino-americanos que buscavam ansiosamente romper com a tradição literária. Cabe, aqui, destacar que o termo "fazer-de-outro-modo" está sendo usado, neste estudo, no sentido empregado por Nietzsche (1987), em *Genealogia da Moral*. O novo fazer narrativo dos escritores latino-americanos revela não apenas uma transformação no fazer literário, mas também uma reação contrária à centralização do foco temático das obras na problemática social, que banalizada as obras, elevando-as, desta forma, ao nível dos mais conceituados romances polifônicos.
PALAVRAS-CHAVE: Cervantes, Nova Novela Histórica Latino-Americana, recursos literários inovadores.

ABSTRACT: The changes which are happening in the Latin American narrative since Cervantes allow one to establish relations between his work and the New Latin American Historical Novel and consider himself the ancestor of this new narrative genre. The changes in the way of narrating novels and short stories take one to believe that there was a maturing process which affected the Latin American writers and their literary productions. This process shows itself through the search of a way to explain the reality through the deliberated invention of fictional elements which the senses can not perceive and they represent the individual efforts of Cervantes' genial imagination. It made that these narratives acquired especial features which were analyzed by Aínsa (1991) in terms of this new narrative genre. The first modern novel - *Dom Quixote de la Mancha*, (1605-1615) de Miguel de Cervantes – induced to a new vision of the way literature is made characterized by the imperious will of the author of "make it in another way" and guided by a certain ascetic ideal which runs throughout all Cervantes' writings. This new way of making Literature tuned out to influence the Latin American writers who were seeking anxiously to break off with the literary tradition. ItIs worth for reminding that the term "make it in another way" has been applied in this study in the sense Nietzsche (1987) did it in *Genealogia da Moral*. The new way of making narrative by the Latin American writers revels not only changes in the way

Literature has been made, but also a reaction against the centralization of the focus on the social problems which banalized the writings, elevating them, in this way, to the most reputable and polifonic novels.
KEYWORDS: Cervantes, New Latin American Novel, innovating literary sources.

Neste artigo pretende-se refletir sobre as transformações que vêm ocorrendo nas narrativas latino-americanas a partir de Cervantes, considerado o antecessor do gênero narrativo moderno denominado Nova Novela Histórica Latino-Americana (NNHLA). As transformações nas narrativas novelística e contista levam a acreditar que houve um processo de maturidade que afetou os escritores latino-americanos e suas produções literárias. Tal processo se sustenta nas inovações que foram lentamente sendo compreendidas e sedimentadas ao longo dos séculos por diferentes escritores, principalmente pelo grupo formado por Borges, Cortazar, Lezama, Bioys Casares, entre outros, que procuram explicar a realidade por meio da invenção deliberada e de elementos que os sentidos não percebem. Poder-se-ia afirmar, sem incorrer em um deslize, que são representantes do esforço individual da genial imaginação de Cervantes, fazendo com que essa narrativa adquirisse características especiais, as quais foram analisadas por Ainsa (1991) na narrativa da Nova Novela Histórica Latino-Americana.

Assim, o primeiro romance moderno – *Dom Quixote de la Mancha,* de Cervantes – induziu a uma nova visão do fazer literário, um fazer mais atrevido e ousado, caracterizado, principalmente, pelo desejo imperioso de seu autor de "fazer-de-outro-modo", guiado pela dor do ideal ascético que percorre toda a obra de Cervantes. Esse novo modo de fazer literatura acaba por contagiar os escritores latino-americanos que buscam ansiosamente romper com a tradição literária.

Cabe, aqui, destacar que o termo "fazer-de-outro-modo" está sendo usado, neste estudo, no sentido empregado por Nietzsche (1987), em *Genealogia da Moral*, em que o autor trata do ideal ascético dos homens modernos, de sua transformação individual, do "ser-de-outro-modo" e "estar-em-outro-lugar" como uma forma de se diferenciar do resto dos homens por meio do seu esforço. Os escritores latino-ameri-

canos não apresentam um deslocamento das condições de vida física e moral, não se distanciam do sistema social em que realizam seu fazer literário e tampouco buscam ser homens guiados por outros ditames morais. O esforço ascético dos escritores está presente no modo de fazer sua narrativa, deixando-se reger por outros ditames que caracterizam o fazer literário, guiados por um ideal que passa por cima do tradicionalmente estabelecido para se constituir num novo fazer.

O novo fazer narrativo dos escritores latino-americanos revela não apenas uma transformação no fazer literário, mas também uma reação contrária à centralização do foco temático das obras na problemática social, pois, dessa maneira, a narrativa transmitia uma visão demasiado simplista da realidade literária do século XX. Nessa direção, também, trazem-nos contribuições as reflexões de Aléxis Márquez Rodríguez:

> Sentados, pues, los antecedentes de la narrativa hispanoamericana en el siglo XIX, ya entrando el XX florece la primera generación madura de novelistas y cuentistas. Esta madurez coincide con el cultivo de la llamada novela de la tierra, novela regional, novela criollista o incluso novela americanista. Lo característico de este movimiento o tendencia reside en el predominio telúrico y paisajístico sobre lo propiamente humano. Era un hecho inevitable, habida cuenta de que en América la naturaleza tenia para ese entonces [...] una presencia avasallante, que se había puesto de manifiesto desde el descubrimiento mismo, pero de la que se iba tomando conciencia, más allá de lo contemplativo [...] a medida que el desarrollo de la economía colonial y global, primero y después autónoma y nacional, habían hecho notoria la dependencia de la naturaleza, prácticamente en todo.[1] (MÁRQUEZ RODRIGUEZ, 2007, p. I).

[1] Assentados, pois, os antecedentes da narrativa hispano-americana no século XIX, já entrando no XX floresce a primeira geração madura de novelistas e contistas. Esta maturidade coincide com o cultivo da chamada novela da terra, novela regional, novela *criollista* ou inclusive novela americanista. O traço característico deste movimento ou tendência reside no predomínio telúrico e paisagístico sobre o propriamente humano. Era um fato inevitável, considerando que na América a natureza tinha para esse tempo [...] uma presença avassaladora que se havia manifestado desde o descobrimento mesmo, porém da que se ia tomando consciência, além do contemplativo [...] na medida em que o desenvolvimento da economia colonial e global, primeiro, e depois autônoma e nacional, haviam feito notória a dependência da natureza, praticamente em tudo. (Tradução nossa).

Essa visão corroborava para o emprego de técnicas narrativas tradicionais, como o foco narrativo onipresente em terceira pessoa, a linearidade do tempo e, ainda, o ambiente exótico de uma América que exaltava o nacionalismo por meio da descrição de uma natureza pitoresca e paradisíaca.

Nos anos de 1940, começam a ocorrer mudanças na forma de escrever romance, "rechazando el realismo tradicional, el retoricismo vacio y los tópicos manidos"[2] (FUENTES,1996, p.13). Isso caracteriza uma significativa transformação na narrativa ficcional, que se gesta na ruptura provocada entre os anos 1926 e 1949 por modernistas e vanguardistas, os quais se distanciavam perceptivelmente dos pressupostos do realismo tradicional, abrindo em suas obras uma visão metafísica, "provocada pela perda de valores e crenças até então vigentes" (FUENTES, 1969, p. 14).

A realidade, antes entendida como única para todos os homens, externa e anterior ao sujeito, possível de ser abordada por um processo lógico de causa e efeito, apoiada no positivismo do método científico, desvanece-se diante da possibilidade da existência variada de imagens de uma realidade plural, tanto quanto são as perspectivas dos sujeitos que a interpretem, sendo que todas as interpretações são válidas. Dessa forma, a literatura se atualiza, dando um passo rumo ao relativismo metafísico.

Carlos Fuentes (1969), em seu ensaio sobre a Nova Novela Hispânico-Americana, comenta sobre a relação entre a verdade, o homem e o mundo. Segundo esse autor, o mundo não é independente do homem: ele se atualiza e se dinamiza de forma viva, de acordo com o modo peculiar de cada indivíduo, ou seja, de como ele vive suas opções pessoais, intelectuais, emotivas, sentimentais, científicas, estéticas, oníricas, psicológicas etc. Daí deriva o traço particular da literatura contemporânea: o relativismo, entendendo-se o termo como a possibilidade de um mesmo fato dar origem a interpretações diferentes, dependendo da posição que assumem os sujeitos.

[2] [...] rejeitando o realismo tradicional, o retoricismo vazio e os tópicos desgastados. (Tradução nossa).

Essa perspectiva relativista em relação ao lugar em que se posiciona o narrador da história é inaugurada nitidamente no romance de Cervantes, conforme se observa nas seguintes partes do romance: capítulo IV da primeira parte, denominado *El escrutinio de la biblioteca*, capítulo IX da primeira parte, denominado *Hallazgo del Manuscrito* e capítulo XVII da segunda parte, denominado *En casa de Don Diego*. Como exemplo, pode-se trazer um fragmento do capítulo XVII, da segunda parte da obra, em que o narrador/autor explica para o leitor a intenção de seu livro:

> Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego, pintándonos en ella todo lo que contiene una casa de un caballero andante labrador y rico; pero al traductor de esta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, **porque no venían bien con el propósito principal de la historia, la cual más tiene su fuerza en la verdad que en frías digresiones**. (CERVANTES, 2004, p. 680, grifo nosso).

Para Cervantes, a história tem sua força na verdade e não nos ornamentos. Os historiadores são devedores dessa realidade: eles devem manter-se fiéis aos fatos e circunstâncias reais, reveladas nos seus escritos com o selo da veracidade, e não se pode dar o direito de faltar com a verdade omitindo ou adicionando aquilo que eles querem. Este é o propósito de sua "história": evidenciar que há um exagero na descrição das circunstâncias em que aconteceram as aventuras dos cavaleiros andantes, típico de um olhar subjetivado pela intenção do escritor e seu propósito particular, que convém a um determinado objetivo.

Portanto, chamando a atenção para a não-observância da verdade intrínseca aos fatos documentais e históricos, a história é relativa, ou seja, ela depende da posição do seu autor. Como bom entendedor dos processos de produção da escrita, Cervantes sabe que descrever lugares e pessoas enfeitando-os em demasia é uma técnica da retórica utilizada para a produção de textos literários, ficcionais, que pretendem impactar.

Ao se deter várias vezes, em seu romance, na dicotomia verdade/mentira, verdadeiro/falso, Cervantes revela sua decepção em relação à história: ela não é espelho da realidade,

mas depende da intenção do historiador. Existem recursos narrativos para dar verossimilhança à ficção que ficam além da compreensão de um leitor leigo. Um deles é a descrição minuciosa dos ambientes e personagens, aceita e adequada às narrativas ficcionais. Mas agir da mesma forma como os personagens da vida real que haviam tomado parte em algum fato histórico era uma forma de iludir as pessoas, fazê-las fundamentar o seu mundo real em um mundo fictício.

Os recursos mais ousados que Cervantes utiliza para denunciar essa prática é, precisamente, a carnavalização, a sátira e a paródia. Ao chamar seu romance de "história", denominação dada às obras que relatavam fatos reais, Cervantes, propositalmente, mascara sua ficção com a realidade. Exagerando as aventuras a ponto de torná-las cômicas, e com seus adornos, ridículos, Cervantes demonstra a falta de compromisso com a veracidade por parte dos historiadores que escreviam as novelas de cavalaria, tornando-as totalmente relativas, dependentes do efeito que o historiador pretendesse provocar no leitor. Essa ficcionalização da história, ao que tudo indica, provocava a indignação do escritor a ponto de fazê-lo mencionar, a partir das primeiras páginas do romance, o pouco que ele acredita nos historiadores e de voltar a repeti-lo em várias ocasiões, como no capítulo III da segunda parte, em que comenta: "[...] y los historiadores que de mentiras se valem habían de ser quemados como los que hacen monedas falsas [...]" (CERVANTES, 2004, p. 572).

Esta nova visão da história, que traz Cervantes motiva escritores como Borges a uma produção dialógica, a exemplo do conto "Pierre Menard, autor del Quijote" (1939), em que o autor contemporâneo nos apresenta suas descobertas sobre o deslocamento que sofreram os conceitos de história e verdade, nesses quatrocentos anos que transcorreram, desde que foi escrito *Dom Quixote de la Mancha*.

Segundo comentários de Llosa (2004),

> El gran tema de *Don Quijote de la Mancha* es la ficción, su razón de ser, y la manera como ella, al infiltrarse en la vida, la va modelando, transformando. Así, lo que parece a muchos lectores modernos el tema 'borgiano'

> [...] es, en verdad, un tema cervantino que, siglos después, Borges resucitó, imprimiéndole un sello personal.[3] (LLOSA, 2004, p. XV).

Um dos traços desse selo pessoal de que fala Llosa se refere, principalmente, a uma inversão na ordem em que Cervantes apresenta o tema. Borges, em lugar de falar do falseamento da história por meio da infiltração de elementos ficcionais, fala da maneira como a ficção penetra na realidade, alterando seu conteúdo, como a ficção desfigura os fatos reais a seu gosto.

Borges, como autor de uma obra ficcional, expõe o processo de engenho dos efeitos que podem ser produzidos por meio dos recursos ficcionais e deixa em aberto a possibilidade de compreensão de que esses mesmos recursos podem ser utilizados num texto da vida real, desfigurando seus fatos verídicos.

Dessa maneira, dialogando com Cervantes, Borges, apresenta uma visão da realidade baseada nos mesmos pressupostos narrativos que a obra cervantina utiliza para evidenciar a ficcionalização da história, a saber: os traços fantásticos, metaficcionais, intertextuais, polifônicos, a heteroglossia e o palimpsesto. Essas características são analisadas por Ainsa (1991), Menton (1993), Monegal (1980) e Linda Hutcheon (1984),e, recentemente, por Fleck (2006) em seus estudos sobre a NNHLA.

Em "Pierre Menard, autor del Quijote", o narrador/autor define a reescrita de *Dom Quixote de la Mancha* como um palimpsesto em que o autor traz para o presente antigos escritos que o tempo havia apagado. Até o momento em que Borges escreve o conto (1939), as características – que, posteriormente, vão ser reconhecidas como as novas técnicas narrativas da NNHLA – ainda não haviam sido inauguradas por nenhum outro escritor latino-americano.

Alguns autores, como Fuentes (1996), localizam o início do processo de transformação da narrativa histórico-ficcional latino-americana em 1931, com o tema histórico presente em *Las lanzas coloradas*, de Uslar Pietri, e em 1949, com *El reino de este mundo,* de Alejo Carpentier. Entretanto, segundo análises

[3] O grande tema de *Dom Quixote de la Mancha* é a ficção, sua razão de ser, e a maneira como ela, ao infiltrar-se na vida, vai modelando-a, transformando-a. Assim, aquilo que aparenta ser, para muitos leitores modernos o tema 'borgeseano' [...] é, na verdade, um tema cervantino que, séculos depois, Borges ressuscitou, imprimindo-lhe um selo pessoal. (Tradução nossa).

de escritores como Shaw (1983) esses autores pertencem a outra corrente, a americanista, que busca exaltar a magia e uma certa visão mítica que Astúrias e Carpentier descobrem na mentalidade indígena americana, também precursora da nova narrativa histórica latino-americana, mas a partir de traços diferentes entre si.

De acordo com comentários do cubano Lisandro Otero (2005), a novela de Uslar Pietri (1931), pode ser considerada pedra fundamental da nova corrente historicista da narrativa latino-americana no que se refere à forma de tratamento dado ao conteúdo histórico da sua obra, mas não aos recursos narrativos que ele utiliza para contar a história, que no conto de Borges representam o traço característico da NNHLA.

Borges evidencia nas entrelinhas do seu conto as descobertas que ele alcançou como leitor do romance de Cervantes, e nos entrega, uma a uma, as inovações que foram utilizadas como recursos narrativos. Toma como base a idéia de que o romance traz à tona elementos desestruturantes sobre a veracidade da história e sobre a sua relatividade quando afirma que a história não é o que aconteceu, é o que nós acreditamos que aconteceu. Em outras palavras, a história é tão ficcional quanto qualquer romance histórico latino-americano, pois a interpretação dos fatos depende das vivências do escritor/leitor.

Essa mesma relatividade do papel do historiador e da própria história faz parte das análises que são pautadas no nível do subsolo[4] da NNHLA. Uma nova perspectiva fica a descoberto e se traduz em uma visão mais autêntica da realidade "complexa e problemática, e num sentimento de crise espiritual que deveria ser resolvido, mas que sua solução parece inviável" (FUENTES, 1969, p. 14).

Observa-se, também, que, por volta dos anos sessenta, há uma volta aos temas históricos do passado, principalmente aos que trazem os heróis do dito "Descobrimento da América". Mas estes estão carnavalizados por meio dos mesmos recursos paródicos, polifônicos, metaficcionais e intertextuais que haviam sido prenunciados por Cervantes no primeiro romance da modernidade e retomados por Borges em 1939.

[4] Termo usado por Cândido (1981) e Carvalhal (1988) para referir-se às ligações internas, ao nível, quase, do subconsciente de algumas obras com outras obras precursoras.

ISSN: 1517-7238 ESPECIAL / 2008 p. 81-105

Dessa maneira, e por meio de um movimento complexo e inovador – que, de acordo com Shaw (1983), entre outros, é chamado de "realismo fantástico", surgido do esforço individual e da invenção deliberada por explicar a realidade que não está ao alcance dos sentidos – os escritores vão se distanciando dos princípios clássicos da imitação das obras tradicionais e da concepção pragmática do Naturalismo, para criar uma nova narrativa que leva à valorização do inconsciente, do humano e do artístico, tentando captar o homem em sua multiplicidade. De acordo com Balart e Gonzalez (1993), a realidade deixa de ser objetiva e autônoma para constituir-se numa instância dinâmica para cada sujeito que a cria e recria em relação a seu estado de consciência.

> Se pensarmos que a consciência é de natureza problemática, complexa, labiríntica, instável, então a realidade se transforma em indeterminada, ambígua, polivalente, de limites imprecisos e indefinidos, e passa a constituir um enigma. A literatura reflete esta situação através de diversas imagens que reproduzem as vivências de super-realidade – onírica, fantasmagórica, mítica, lúdica, mágica, de pesadelo, absurda poética, fantástica – que, simultaneamente, conforma o homem e dá o verdadeiro sentido, profundo e essencial, ao espaço externo. (BALART; GONZALEZ, 1993, p. 406).

Entre algumas dessas mudanças, encontram-se os variáveis pontos de vista e a peculiaridade do narrador, que deixa sua visão onisciente para se posicionar em diferentes focos, às vezes todos ao mesmo tempo. Utiliza o monólogo interior, o fluxo de consciência, o jogo com o tempo narrativo, a presença conscientemente fragmentada da história e a imersão no fantástico. Todas essas mudanças colocam em evidência a concepção dual da realidade e o contraditório mundo em que a sociedade contemporânea se sustenta.

Entretanto, em 1615, Cervantes já havia utilizado o monólogo interior em seu romance, a exemplo do solilóquio de Sancho Pança, no capítulo X da segunda parte, intitulado *A Dulcinea encantada*. Na passagem em questão, o personagem Sancho Pança, levado pelo medo de ser descoberto a respeito dos recados que teria transmitido à donzela del Toboso, começa a conversar consigo mesmo, tentando raciocinar e tomar

uma decisão rápida e acertada que o livre do compromisso de marcar um encontro entre Dom Quixote e Dulcinea.

Ao que tudo indica, o autor estava movido pelo desejo de criar uma forma de narrar a história dos cavaleiros andantes de modo a deixar a descoberto suas contradições. Nesse sentido, deixa agir seu engenho, criando novas formas de contar a história, tirando o autor do silêncio em que a tradição o havia relegado, apresentando a norma tradicional e (des)contruindo suas bases de sustentação. Dessa maneira, as histórias dos cavaleiros e de seus escudeiros, tantas vezes contadas e cantadas, distanciam-se da mimese que se repetia há mais de quatrocentos anos.

Tais transformações se sustentam num desejo de mudar as condições reais da vida em sociedade e os valores que entram em jogo quando se trata de atingir um objetivo. Ser diferente conduz a um "fazer-de-outro-modo", que exige do escritor mudar sua proposta estética e deslocar-se de uma situação de mimese cultural e social para um novo fazer literário.

O escritor latino-americano deseja se diferenciar e, por meio dessa diferença, "tirar a pele" de colonialista e evidenciar a "superioridade" latino-americana. Os trópicos exalam inovação com riqueza de temas e motivos para a narrativa. Sua realidade é tão pouco conhecida quanto sua natureza exuberante, e tão pouco analisada, diz Alejo Carpentier, que seus temas são, por natureza, surrealistas e fantásticos.

> Sin alejarse de las culturas de Europa [...] los novelistas miraron orgullosamente hacia ellos mismos, la atmósfera de sus países, 'su América'. Colocados bajo ese signo cierto, que da un aire de familia a todos los americanos del sur, y que les permite comprenderse a medias palabras [...] sus esfuerzos tienden a enriquecer la literatura de la novela netamente mexicana, o argentina, o antillana por la decoración y los rasgos psicológicos de los individuos.[5] (CARPENTIER apud MARQUEZ RODRÍGUEZ, 2007, p. 10).

[5] Sem distanciar-se das culturas da Europa [...] os novelistas olharam orgulhosamente para eles mesmos, para a atmosfera de seus países, para 'sua América'. Colocados sob esse signo certo, que dá um ar de família a todos os americanos do sul, e que lhes permite compreender-se com meias palavras [...] seus esforços tendem a enriquecer a literatura da novela puramente mexicana, ou argentina, ou antilhana pela decoração e pelos traços psicológicos dos indivíduos. (Tradução nossa).

O escritor latino-americano explora a fundo essa característica, mas seu anseio de ser diferente, de abandonar a mimese, impulsiona-o para além da sua natureza. Esse pensamento em Carpentier se confirma pela inclusão, no seu ensaio de 1931, da novela de Arturo Uslar Pietri, *Las lanzas coloradas* (1931), de tendência histórica, entre as novelas americanistas chamadas "novelas de la tierra".

Mediante a vida, a forma de ser dos indivíduos que faziam parte dessa terra e a maneira auto-consciente de se enxergar, "o romancista latino-americano buscava, por meio do romance histórico, mostrar vários outros aspectos e visões dos fatos históricos registrados pelos europeus" (MENTON, 1993, p. 9). Trata-se de uma forma de os escritores – e já que eles têm a palavra – utilizá-la para apresentar a versão histórica que surge do lugar mesmo em que ocorreram os fatos. Agora, não se fala da versão oficial dada pelos vencedores, mas da visão recolhida pelos representantes dos vencidos, ou o silêncio rompe, como ocorre em *As veias abertas da América Latina* (1978), de Eduardo Galeano. Nessa novela, Galeano nos apresenta um estudo minucioso da nossa história desde a chegada dos espanhóis e portugueses à América, reportando o desfalque brutal e desapiedado das minas de ouro e prata, o genocídio e o saque dos imperialistas ao continente americano. Logo, no subsolo, a ficção se mistura à realidade deste povo latino-americano, de tal maneira entrelaçadas, história e ficção, que o leitor não consegue distinguir uma de outra. Como em *Dom Quixote de la Mancha*, os escritores da NNHLA buscam seus recursos de dessacralização da história para construir uma nova versão.

É nesse momento de reconstrução literária que se traçam as primeiras linhas do "novo romance histórico latino-americano", ou, como é conhecido em castelhano pelos hispânicos, "la nueva novela histórica latino-americana". O novo romance representa uma luta vencida, apesar dos padrões que impunha o sistema econômico onde viviam, escreviam e morriam de fome os escritores latino-americanos. Trata-se de um sistema que, até hoje, dita as leis de mercado e determina o

que se pode e o que não se pode ler; o que é "bom", é vendável e dá lucro, e o que não se vende, é "ruim", e sai da prateleira para o lixo. Isso pode ser demonstrado pelo *boom* dos anos de 1970, provocado pelas editoras Seix Barral e La Casa de las Américas, dentre outras, que lançaram no mercado novelas como *La ciudad y los perros* (1963), de Mario Vargas Llosa, *Cien Años de Soledad,* de Gabriel García Márquez (1967), *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, e as transformou em *bestsellers* traduzidos para as línguas "mais importantes"; não obstante, deixaram de lado escritores como Borges e Carpentier, que até hoje demonstram sua superioridade inovadora no que se refere à nova narrativa latino-americana.

De acordo com Fuente (1996), o mal, chamado *boom* significou a internacionalização do gênero Nova Novela, além da culminação do processo sócio-histórico vivido pelos povos latino-americanos relacionado à novela hispano-americana, como, por exemplo, o triunfo da revolução cubana em 1959, que provoca a união dos intelectuais em torno de um ideal literário. O grupo dos primeiros escritores lançados ao estrelato foi formado por Cortázar, Fuentes, García Márquez e Vargas Llosa, que defendiam a revolução e se autopromoviam. Os escritores perceberam que o êxito de suas novelas estava atrelado à sua aceitação no mercado e, principalmente, a que alguma editora publicasse suas obras. Nesse sentido, Cuba, por meio da instituição Casa de las Américas, com seus prêmios e com a revista do mesmo nome, contribuiu para o êxito do gênero. Outras revistas na América a seguiram, e o fenômeno se expandiu no México, com a revista *Siempre*, na Argentina, com *Primera Plana*, no Uruguai, com a revista *Marcha*, que defendem os novelistas da Nova Novela Histórica Latino-Americana. Em definitivo, a indústria editorial começa a promover a nova narrativa e, conseqüentemente, prepara o terreno para o *boom* que se presencia na América e no mundo a partir dos anos sessenta. Mas não é exagero dizer que a competência dos escritores, aliada à qualidade e à complexidade das narrativas, contribuiu para o sucesso desse gênero. O esforço consciente por se destacar num fazer literário dife-

rente oportunizou a esses escritores – e aos novos que continuam esse processo criativo da narrativa latino-americana – um reconhecimento ao lado de outras grandes literaturas.

De acordo com Fuente (1996), não é possível, num primeiro momento, apontar características e técnicas específicas do gênero, devido à heterogeneidade dos próprios autores, mas já se pode observar um interesse pela experimentação lingüística, estrutural e temática, bem como a procura de novos simbolismos. O nacional passa a ser universal; a análise interior, com freqüência moralmente decadente, passa a ser apresentada sob um ponto de vista existencialista ou mítico. Como em Borges, em que o tempo pode ser mítico ou imbricar-se na irrealidade, ou na busca do passado. Por exemplo, em *El reino de este mundo* (1949), Carpentier apresenta suas indagações pautadas no neobarroquismo e num viés antropológico. Fuente indaga a linguagem do mundo indígena, do mítico em contraposição ao histórico de suas criações.

Em resumidas contas, quando se fala em NNHLA, os escritores reconhecem em Borges, Carpentier, Rulfo e Astúrias os precursores desse novo gênero narrativo, mesmo pertencendo a dois grupos de escritores de linhas diferentes dentro do mesmo fenômeno literário.

A linha de Borges se perfila com as análises que Ainsa (1991) realiza numa pesquisa levada a cabo na década de oitenta sobre obras dos autores latino-americanos. O autor constata que há diferença entre o romance histórico – considerado por ele como "cópia fiel da história" – e o romance histórico modernista, esteticamente muito mais elaborado. As novas obras não se fixam em uma forma estética e estilística única. Elas se caracterizam "por uma polifonia de estilo e modalidades baseadas, principalmente, na fragmentação dos signos de identidades nacionais" (AINSA, 1991 p. 85). De acordo com Ainsa (1991) é possível resumir em dez as características comuns desse novo gênero literário em questão, sendo que sua principal diferença se funda na releitura da história, por meio de recursos empregados com a finalidade de dessacralizar a história oficial.

Fleck (2005), estuda as características apontadas por Ainsa (1991), as quais dão a pauta de comparação entre o novo e o tradicionalmente considerado romance histórico. O novo romance faz uma releitura crítica da história. Essa releitura impugna a legitimação da história oficial. Com relação a essa nova ficção, o autor lembra Carlos Fuentes: "el arte rescata la verdad de las mentiras de la história"[6] (FUENTES, 1982, p. 23, apud FLECK, 2005). Fleck faz referência ao romance histórico *Cristóbal Nonato* (1982), em que Carlos Fuentes, por meio de um personagem intrauterino, que deveria ser Cristóbal Colón na barriga de sua mãe, (des)constrói a história sobre o descobrimento da América. Essa obra constitui um exemplo de utilização de recursos narrativos contemporâneos, inaugurados por Cervantes, como a polifonia, a intertextualidade e a metaficção, que são as características apontadas por Ainsa (1991).

A multiplicidade de perspectivas possíveis faz com que se dilua a concepção de verdade única com relação ao fato histórico. A ficção confronta diferentes versões que, às vezes, podem ser contraditórias. Abole-se a "distância épica" (BAKHTIN, 1993, p. 211) do romance histórico e passa-se a usar outros recursos literários, como o relato histórico em primeira pessoa, os monólogos interiores, a descrição da subjetividade e da intimidade das personagens, permitindo uma aproximação do passado, numa atitude dialógica.

O anacronismo, comum na NNHLA, é um recurso que Cervantes já havia inserido na figura de Dom Quixote, um homem velho que constrói sua armadura a partir dos restos da armadura do seu avô, enferrujada e corroída pelo tempo. O riso carnavalesco e a sátira hiperbólica e grotesca se instauram na obra, e são responsáveis pela desconstrução da honra cavaleiresca, objeto de releitura de Cervantes.

No mesmo sentido, na NNHLA, pela reescritura irônica, paródica e, às vezes, até irreverente, o novo romance histórico, à medida que se aproxima da história real, distancia-se da história oficial de modo hiperbólico e grotesco pela

[6] [...] a arte resgata a verdade das mentiras da história. (Tradução nossa).

criação de uma lingüística anacrônica, que permite a ruptura com crenças e valores estabelecidos. A respeito disso, é vê-se em *Dom Quixote de la Mancha* uma superposição de tempos históricos diferentes. Com relação ao tempo romanesco, o presente histórico da narração incide sobre os demais.

A historicidade do discurso ficcional pode ser textual, ser produto de fontes e registros baseados em fatos narrados, produzindo um discurso que se aproxima do verídico, ou, também, o historicismo pode partir da invenção mimética, que busca imprimir uma verossimilhança por meio do questionamento do discurso histórico e das verdades por ele legitimadas. Esse traço é prenunciado no capítulo XLIX de *Dom Quixote de la Mancha*, quando, com a intenção de confundir o leitor, Dom Quixote argumenta sobre a veracidade dos heróis dos livros de cavalaria, usando um discurso que se aproxima do verídico; contudo, ao buscar a verossimilhança, sai do discurso fictício e entra naquele que é tido como discurso histórico oficial, como se ambos os discursos se mesclassem e fossem um só: "Si no díganme también que no es verdad que fue caballero andante el valiente lusitano Juan de Merlo, que fue a Borgoña y se combatió en la ciudad de ras con el famoso señor de Charní llamado Mosén Pierres [...]" (CERVANTES, 2004, p. 507). Segundo conta a história oficial, os nomes citados pertenciam a cavaleiros da Coroa de Aragão, e Juan de Merlo é um personagem histórico do século XV. Esses nomes foram retirados por Cervantes das *Crônicas de Juan II*. Dessa maneira, juntando os dois discursos em uma mesma argumentação, Cervantes está afirmando que a história oficial é tão fictícia quanto qualquer obra de ficção.

Essa inovação em Cervantes dá origem a novas modalidades expressivas na NNHLA. Fleck (2005) pontua que, em alguns casos, as falsas crônicas, produto da ficção, valem-se da glosa de textos autênticos da história oficial, inseridos em textos ficcionais, em que predomina o sentido hiperbólico ou o grotesco. Tais obras são metaficcionais e seu elemento fantástico se reveste de realismo.

Desse modo, a releitura distanciada, carnavalesca ou anacrônica da história reflete-se numa escritura paródica. A

história reaparece sob uma visão burlesca; a utilização deliberada de arcaísmos, pastiches ou paródias, associadas a um agudo sentido de humor, pressupõe uma maior preocupação com a linguagem, que, como ferramenta fundamental desse novo tipo de romance, leva à dessacralizadora releitura do passado.

O crítico literário Fernández Prieto acredita que "estas transformações tão radicais se devem a uma atitude antihispanista gerada em 1922 nas obras dos modernistas e vanguardistas" (PRIETO, 2003, p. 4).

Vicente Huidobro, como representante do Creacionismo na América Hispânica, assim como todos os escritores da Semana da Arte Moderna (1922) no Brasil, acreditava que o poeta queria criar algo novo, diferente de tudo aquilo que vinha sendo dado como fórmula de sucesso para a literatura do hemisfério sul do planeta pelos novelistas e poetas europeus. Segundo Mentón:

> Huidobro nos abre el camino para la desarticulación del lenguaje; o canto V [...] se basa especialmente en el uso de la sintaxis, llegando a un lugar de ruptura total con el significado; o canto VI [...] desarrolla la idea de poesía como juego, ya supone la ausencia de significación, aunque el léxico es todavía familiar; y por ultimo, el canto VIII [...] llega al lugar donde el lenguaje se inventa y lo único que se respeta es el sistema fónico.[7] (MENTON, 1993, p. 9).

De acordo com o autor, a corrente creacionista representa uma desconstrução do princípio mimético da arte, e a obra de Huidobro está no limite entre a prosa e o lírico. Entretanto, Huidobro se mantém na corrente romântica, que ainda não entra na narrativa histórica, mas representa o início, na América Latina, de uma intenção de ruptura com o tradicional no âmbito da linguagem, caracterizando o fazer-de-outro-modo entre os escritores latino-americanos.

Após 1926, comenta Fuente (1996), a novela latino-americana incorpora inovações que se tornam perceptíveis na

[7] Huidobro nos abre o caminho para a desarticulação da linguagem; o canto IV [...] baseia-se especialmente no uso da sintaxe, chegando a um lugar de ruptura total com o significado; o canto V [...] desenvolve a idéia de poesia como jogo, já supõe a ausência de significação, embora o léxico seja familiar; e por último, o canto VIII [...] chega ao lugar onde a linguagem se inventa e o único que se respeita é o sistema fônico. (Tradução nossa).

narrativa fantástica. Ela reflete a angústia social do seu povo e uma nova visão da realidade. Escritores, ensaístas e poetas pretendem enfatizar os aspectos ambíguos, irreais e misteriosos da realidade por meio de uma nova narrativa. Entre eles, Borges é o precursor, com seu conto "Pierre Menard, autor del Quijote" (1939). O seguem Neruda, Sábato, Fuente, Rulfo, Garcia Márquez e, principalmente, Alejo Carpentier, que define, no prólogo da primeira novela pertencente ao novo gênero narrativo, *Reino de este mundo* (1949): "lo real maravilloso en América que es lo no esperado, lo que surge de la práctica europea y lo interpreta en el contexto americano y que luego se vino a denominar realismo-mágico, denominación comercial"[8] (CARPENTIER apud RODRIGUEZ, 2007, p.10).

O processo antropofágico começa a ser conceituado pelos vanguardistas latino-americanos ao se perceberem integrantes de um povo que se tem alimentado por séculos da cultura européia, e, por conseguinte, como bem disse Silviano Santiago, "o leão nada mais é agora que cordeiro assimilado" (SANTIAGO, 2000, p. 52).

Nesse contexto da NNHLA, Jorge Luis Borges é identificado pelos críticos como escritor de tendência surrealista, inscrito na literatura fantástica pelo modo de narrar caracterizado pelo distanciamento da realidade – uma ficção que se desdobra, tomando da realidade caminhos que se bifurcam. Segundo Shaw (1975, apud FUENTES, 1996), há claras distinções entre a narrativa de Borges e a dos escritores do realismo mágico; o autor reivindica que se faça uma distinção entre o realismo mágico de Astúrias, Carpentier e, na continuação, Arguedas, Rulfo e García Márquez do "realismo fantástico" de Borges, Cortazar, Lezama Lima, Fuentes, Donoso e Arenas, entre outros. O primeiro surge de uma visão mítica, que Carpentier e Astúrias descobrem na mentalidade indígena americana; ao contrário,

> [...] o 'realismo fantástico' surge de um esforço individual da imaginação que busca na invenção deliberada o melhor meio para

[8] O realismo maravilhoso na América que é o não esperado, o que surge da prática européia e o interpreta no contexto americano e que logo veio a denominar-se realismo-mágico, denominação comercial. (Tradução nossa).

> explicar e revelar a realidade que não percebem os sentidos: relaciona-se com a ciência, a gnosiologia e a eterna inquietação metafísica. (SHAW, 1975 apud FUENTE, 1996, p.19).

Esse esforço individual de explicar a realidade de um modo diferente encontra sua fundamentação teórica em *Dom Quixote de la Mancha* e no ideal ascético que caracteriza os escritores deste segundo grupo. Ressalta-se que esses mesmos mecanismos de ruptura e reconstrução são características pertencentes à NNHLA.

Menton (1993) não faz distinção entre os grupos, ele acredita que a NNHLA foi concebida pelo cubano Alejo Carpentier com *El reino de este mundo*, em 1949, apoiado por Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes e Augusto Roa Bastos, em cujas narrativas se distingue num conjunto de traços característicos que podem ser observados nas novelas deste gênero, tal como a subordinação, em diferentes graus, da reprodução mimética de certos períodos históricos.

Menton se refere ao prólogo do livro de 1949 de Carpentier, em que o escritor aborda sobre o real maravilhoso: "Qué es la historia de América toda sino uma crônica de lo real-maravilloso?" (CARPENTIER apud FUENTE, 1996, p. 19).

Esse conceito do maravilhoso, segundo Carpentier, fundamenta-se na realidade e na história da América Hispânica por ser diferente da história e da realidade da Europa. Assim também o entende Gabriel Garcia Márquez: "la realidade latinoamericana se parece a la fantasia a causa de su historia exagerada, las grandes diferencias entre distintos grupos étnicos y sociales, su increíble geografía heterogénea y, sobre todo, la cosmovisión indígena basada en el mito y la leyenda"[9] (GARCIA MÁRQUEZ apud FUENTE, 1996, p. 18).

Na tentativa de detectar tendências, características e especificidades que sejam comuns às obras pertencentes à NNHLA, Fuentes (1996) descobre que um dos elementos que

[9] [...] a realidade . latino-americana se parece com a ficção a causa de sua história exagerada, as grandes diferenças entre distintos grupos étnicos e sociais, sua incrível geografia heterogênea e, sobre tudo, a cosmovisão indígena baseada no mito e na lenda". (Tradução nossa).

se destacam nesse novo gênero é a linguagem coloquial, utilizada agora com mais freqüência, pois reflete a fala do povo mais desfavorecido, que entra em cena a partir do primeiro romance moderno. Porém, também se adotam os materiais e a linguagem dos meios de comunicação de massas – revistas em quadrinhos, cinema, televisão, música popular – e se observa uma volta aos padrões estabelecidos pelas novelas policiais, pelos folhetins, e pelo melodrama, que permitem a recuperação de velhos padrões narrativos. Há uma forte presença do erotismo; os ambientes são costumbristas e, de preferência, urbanos, de onde surge a voz coletiva. A paródia, nesse gênero, não é apenas sinônimo de ironia e humor, mas toma a forma carnavalizada da sátira. É um dos mecanismos fundamentais de releitura das obras pertencentes à tradição, revendo-as a partir de outros ângulos, de diferentes perspectivas.

Menton (1993) também aponta como característica a apresentação de algumas idéias filosóficas, como a impossibilidade de conhecer a verdade histórica ou a realidade, bem como o caráter cíclico da história e, paradoxalmente, a imprevisibilidade da mesma. Todas constituem características difundidas nos contos de Borges, desde 1935, e são aplicáveis aos períodos presente, passado e futuro, segundo as palavras de Menton.

A distorção consciente da história mediante omissões, exageros e anacronismos é, também, um traço marcante nesse gênero narrativo, assim como a ficcionalização de personagens históricos. Inverte-se a ordem dos fatores: o interesse por personagens fictícios e que faziam parte da massa da população, característico do século XIX, desaparece. Os historiadores do século XX se preocupam com grupos aparentemente insignificantes, enquanto os novelistas retratam as personalidades históricas mais destacadas na América Latina, como acontece no romance *Cristóbal Nonato* (1987), de Carlos Fuentes, cujo personagem principal é Cristóvão Colombo, que fala do útero de sua mãe, ou em *El arpa y la sombra* (1994), de Alejo Carpentier, que conta a história da conquista européia e a possível canonização de seu principal descobridor: Cristóvão Colombo. Além de Colombo, os novelistas escrevem sobre figu-

ras históricas como Carlota Joaquina, Hernando de Magalhães, Felipe II, Francisco de Goya, entre outros.

Percebe-se a predominância do exercício da metaficção, ou seja, dos comentários do narrador sobre o processo de criação da obra. Esse traço identifica a autoconsciência desse gênero narrativo, traço que se inaugura na primeira novela moderna do século XVII, *Don Quijote de la Mancha* (1605-1615). Por exemplo, Menton revela a estratégia de Borges de "poner de moda las frases parentéticas, el uso de quizás y sus sinônimos, y las notas, a veces apócrifas, al pie de página"[10] (MENTON, 1993, p. 43).

Nem todos esses recursos realizam-se tal qual em *Dom Quixote de la Mancha*, mas muitos deles encontram-se presentes no romance de Cervantes e no conto "Pierre Menard, autor del Quijote" (1939), com a função de provocar a ambigüidade sobre a autenticidade da obram ou dos personagens, fazendo com que o leitor se questione sobre a existência do personagem no mundo real ou fictício.

A intertextualidade, segundo Menton (1993), começa a fazer parte das características desse gênero com Gabriel Garcia Márquez, que introduz, em *Cien años de soledad* (1967), personagens fictícios de outras obras narrativas de Carpentier, Cortázar e Fuentes.

Importa, aqui, destacar que o conceito de intertextualidade que se considera nas novelas é o que foi introduzido por Mikhail Bakhtin e difundido por Julia Kristeva (1974): o de que todo texto é um mosaico de outros textos. As alusões explícitas a outros textos têm, com freqüência, uma conotação burlesca, adverte Kristeva (1974). O extremo da intertextualidade é o palimpsesto, ou a reescrita de outro texto. Essa também é uma característica que pode ser identificada nos contos de Borges, especificamente em "Pierre Menard, autor del Quijote" (1939), que é uma reescrita de *Dom Quixote de la Mancha* (1605-1615).

No processo de tessitura da NNHLA, observam-se os conceitos bakhtinianos de dialogização, carnavalização, pa-

[10] [...] pôr na moda as frases parentéticas, o uso de *quizá* e seus sinônimos, e as notas, às vezes apócrifas, ao pé da página. (Tradução nossa).

ródia e heteroglossia. Borges reforça a idéia da impossibilidade de se conhecer a realidade e/ou a história, precisamente porque as visões são dialógicas e dependem do lugar de onde se encontram os enunciadores na cadeia dialógica e da sua intenção ao escrever ou contar a história, como explica Bakhtin (2003), uma vez que pode haver duas ou mais interpretações dos acontecimentos. Consideremos que, para Borges, a história é interpretação de fatos, aquilo que nós pensamos que ocorreu, não o que realmente ocorreu. O processo de carnavalização, conceito bakhtiniano desenvolvido a partir da obra de Rabelais (1991), é explorado por Gabriel Garcia Márquez em *Cien Años de Soledad* (1967), pelo uso de exageros que provocam o riso e de descrições que dão importância às funções do baixo ventre. O traço humorístico se materializa nas paródias, uma das características mais freqüentes da NNHLA, que, sem dúvidas, representa uma forma de releitura das obras precursoras. E, finalmente, a heteroglossia, também um dos conceitos bakhtinianos freqüentes na nova modalidade narrativa histórica, consiste em trazer, de maneira consciente, diferentes níveis ou tipos de linguagem à baila. Todos esses traços podem ser encontrados na linguagem dos personagens em *Dom Quixote de la Mancha*.

Além dessas características presentes na NNHLA, Menton (1993) afirma que ela se distancia da novela histórica tradicional pelo seu maior grau de historicidade e sua grande variedade temática. Porém, para se localizar uma obra literária nesse novo gênero narrativo, não é necessário que se encontrem todos esses traços juntos, ainda mais porque a variedade é uma das suas características mais marcantes nessa modalidade literária. Por exemplo, Menton (1993) contrasta a representação do passado, que, em algumas obras, apresenta-se encobrindo comentários do presente, como em *La guerra del fin del mundo* (1981), de Mario Vargas Llosa, e em outras, a evocação do passado pouco tem a ver com o presente, como em *Noticias del Império*, de Fernando del Paso (1987).

Menton (1993) acredita que o possível germe da NNHLA se encontra, principalmente, na aproximação do quinto cente-

nário do descobrimento de América, já que havia um grupo de escritores latino-americanos historicamente mais maduros, que decide plasmar seu protesto, rindo, ironizando, carnavalizando e parodiando uma das mentiras mais generalizadas e normalizadas na história da América: o "descobrimento da América". No entanto, poder-se-ia acrescentar que esse auge corresponde a um processo de desenvolvimento cultural que vinha há muitos anos sendo gestado de forma intersticial em cada um dos escritores que, de alguma forma, conseguiam se autocompreender, localizando-se no "entre-lugar do discurso" – expressão empregada por Silviano Santiago (2000) – que vinha sendo disseminado sobre a América Latina.

O entre-lugar começa a se mostrar nitidamente quando o escritor compreende que está dentro de uma história apócrifa, contada a partir do outro. Essa verdadeira descoberta se deixa evidenciar pelos que, nesse momento, têm a voz, ou melhor, consideram-se portadores de uma responsabilidade civil em relação a seus compatriotas, cidadãos da América Latina. Mas, também, porque durante todo esse processo de maturação se desenvolvem os recursos estruturais necessários para produzir transformações radicais na construção narrativa de suas obras.

Esses recursos, muitas vezes, não têm nada de novo: eles vêm sendo revelados pouco a pouco, desde o início dos tempos modernos, e encontram como antecedente, em sua maioria, o primeiro romance moderno de Miguel de Cervantes, *Dom Quixote de la Mancha*, escrito no século XVII. É sobre esse aspecto que se pretende refletir a partir de agora, investigando, numa abordagem comparativa, os traços da NNHLA que se encontram assentados na obra de Cervantes.

REFERÊNCIAS

AINSA, F. La Nueva Novela Histórica Latinoamericana. **Plural**, 240 1991, p.82-85.

BAKHTIN Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**: a teoria do romance. (Trad.Aurora Fornoni Bernardini). São Paulo: Editora da UNESP, 1993.

_____. **Questões de Literatura e de Estética**: a teoria do romance. (Trad.Aurora Fornoni Bernardini). São Paulo: Editora da UNESP, 1993.

BALART, Carmen; GONZALEZ, Angel. **Crecer por la palabra IV**. Santiago de Chile: Editoral Salesiana, 1993.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor del Quijote. In: **Obras completas***:* Ficções. (Trad. Carlos Nejas). São Paulo: Globo, 2000.

CARPENTIER, Alejo. **El reino de este mundo**. Barcelona: Seix Barral, 1949.

_____. **El arpa y la sombra**. São Paulo, Ed. Alianza, 1994.

CERVANTES E SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Edição do IV Centenario. Madrid: Alfaguara, 2004.

CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Madrid: Catedral. 1963.

FLECK, Gilmei Francisco. Olhares dialógicos sobre o passado em Vigília del Almirante (1992), de Augusto Roa Bastos. **Língua & Literatura,** Cascavel, v. 7, n. 13, p. 97-111, 2006.

_____. **Imagens metaficcionais de Cristóvão Colombo: uma poética da intertextualidade**. PPGL. UNESP/Assis, 2005. (Dissertação de Mestrado).

FUENTE, José Luis de la. **La nueva novela hispanoamericana***:* antología. Valladolid: Secretaría de Publicaciones e Intercambios Científicos / Universidad de Valladolid, 1996.

FUENTES, Carlos. **La campaña.** Madrid: Mondadori, 1990.

_____. **La nueva novela hispanoamericana**. México: Mortiz, 1974. (Cuadernos de Joaquín Mortiz; 4).

_____. **Cristóbal Nonato**, México: Tierra Firme, 1987

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. (Trad. Eduardo Galeano). São Paulo: Paz e Terra, 1978.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cien años de soledad**. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.

HUTCHEON, Linda. **Narrativa Narcisista***:* O Paradoxo Metaficcional. (Tradução de Brunilda T. Reichmann). New York: Methuen, 1984.

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis. **Literatura hispanoamericana del siglo XX.** http://hispanismo.cervantes.es/Hispanistas_ficha.asp?DOCN=11532. Acesso em: 07 de set. 2007.

MENTON, Seymon. **La Nueva Novela Histórica de la América Latina**: 1979-1992. México: El Fondo de Cultura Económica, 1993.

MONEGAL, Emir R. **Uma poética da lectura**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

NIETZSCHE, Friedrich. **Obras Incompletas**: Genealogia da Moral. (Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho). São Paulo: Nova Cultural, 1987.

_____. On the Genealogy of Morals, BW. Em port. Genealogia da Moral, (Trad. Paulo Cesar de Souza). São Paulo: Brasiliense, 1987.

OTERO, Lisandro. Arturo Uslar Pietri: Padre del rostro americano. Portal Informativo, **Casa de las Américas**, La Habana, Cuba, 2005. Disponível em: <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=2548>. Acesso em: 02/02/2008.

RABELAIS, F. **Gargântua e Pantagruel**, V.I-II. Belo Horizonte : Villa Rica, 1991.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura dos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SHAW, Donald. L. **La nueva narrativa hispanoamericana**. Madrid: Catedral, 1983.

USLAR PIETRI, Arturo. **Las lanzas coloradas**. Venezuela: Ed. Salvat,1970.

VARGAS LLOSA, Mario **La ciudad y los perros**. Barcelona: Seix Barral, 1983.

_____. **La guerra del fin del mundo**. Barcelona: Seix Barral, 1981.