

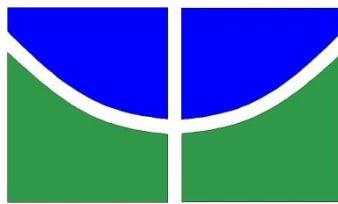
Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Sílvia Urmila Almeida Santos

Invenção e fantasia sobre a modernidade em *Cem anos de solidão* e *Ninguém escreve ao coronel*, de Gabriel García Márquez

Brasília

2011



Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Sílvia Urmila Almeida Santos

Invenção e fantasia sobre a modernidade em *Cem anos de solidão* e *Ninguém escreve ao coronel*, de Gabriel García Márquez

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Orientadora: Dra. Profa. Germana Henriques Pereira de Sousa.

Brasília

2011

Faced with this awesome reality that must have seemed a remote utopia through all of human time, we, the inventors of tales, who will believe anything, feel entitled to believe that it is not yet too late to engage in the creation of the opposite utopia. A new and sweeping utopia of life, where no one will be able to decide for others how they die, where love will prove true and happiness be possible, and where the races condemned to one hundred years of solitude will have, at last and forever, a second opportunity on earth.¹

¹ “Cara a cara com esta realidade impressionante que pode ter parecido uma mera utopia em toda a existência humana, nós, inventores de histórias, que acreditamos em qualquer coisa, nos sentimos com o direito de acreditar que ainda não é tarde para nos engajarmos na criação de uma utopia oposta. Uma nova e arrebatadora utopia da vida, onde ninguém será capaz de decidir como outros morrerão, onde o amor provará que a verdade e a felicidade são possíveis, e onde as raças condenadas a cem anos de solidão, terão, de uma vez por todas e para sempre, uma segunda oportunidade sobre a terra” (tradução minha). Parte do discurso proferido por Gabriel García Márquez em ocasião do recebimento do Prêmio Nobel de Literatura, em 1982, em Estocolmo. Trecho original retirado de MLA style: “Gabriel García Márquez – Nobel Lecture”. Nobelprize.org. 21 Mar 2011 <http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/marquez-lecture.html>.

*Aos meus primeiros mestres, Carlos Pascoal e Maria Lúcia e,
também, aos Candidos.*

Agradecimentos

Este trabalho não foi feito a uma só mão. Esta dissertação aqui apresentada é uma pequena grande colcha de retalhos, bordada a várias mãos. É então com imensa satisfação que apresentarei a seguir o meu profundo agradecimento aos familiares e às amigas e aos amigos que colaboraram para que esta pesquisa pudesse acontecer.

Aos meus pais, Maria Lúcia e Carlos, pessoas a quem dedico este trabalho. À minha mãe, uma mulher admirável e lutadora, de quem herdei a característica (ainda bem!) de “mulher desdobrável”. Ao meu pai, por ser minha referência em cultura e pelos seus versos musicais que me incentivaram a descobrir quem era Gabriel García Márquez.

Ao sempre mestre Manoel Dourado Bastos, que presenciou o início deste trabalho na graduação e acreditou no potencial dos meus questionamentos.

Às minhas queridas irmãs, Luiza e Livia, por nem saberem precisamente o que eu tanto pesquisava (risos), mas por estarem sempre dispostas com seus afagos e carinhos quando o desespero batia.

À minha madrinha Sílvia Lúcia, a quem eu dedico um profundo respeito e admiração, pelo incentivo intelectual e pelo computador que me possibilitou escrever este trabalho.

À minha tia Ana Angélica, dona de uma força incrível, pelo seu grande e responsável empenho na vida acadêmica.

Aos meus cunhados Danniell e Marcelo, sempre leves e divertidos.

À amiga Gizele Chaves, minha pedra mais do que preciosa, pelo apoio exigente e pela companhia nas caminhadas e lutas mais difíceis.

Ao amigo Diego Sena, uma amizade eterna, pela compreensão e pelos sorrisos que sempre me proporciona.

Aos companheiros de graduação do UniCEUB, Aline Magno, Camilla Wirtti, Carla Ventura, Danyelle Simões (também pela tradução do resumo), Gizele Chaves, Hugo Hander, Livia de Brito, Shirley Loiola e Thais Portilho, pela força coletiva “do contra” que muitas vezes se mostrou imbatível.

À orientadora Germana Henriques, pela orientação confiante, pela dedicação carinhosa, pelas revisões atentas e por ter aceitado participar desta empreitada.

Ao grupo Literatura e Modernidade Periférica, pela carinhosa acolhida intelectual. Agradeço principalmente aos “Candidos” João Vicente, Luciana Costa, Marcela Passos, Tatiana Rossela, Gabriel Borges, Maíra Basso, Gustavo Arnt, Diuvanio Albuquerque e Antônio Brito.

Às professoras Ana Laura Corrêa, Deane Fonseca e Germana Henriques, admiráveis educadoras, por compartilharem suas lutas e seus conhecimentos, pela confiança e por ouvirem sempre atentas o debate e as ideias de suas alunas e seus alunos.

À professora Elga Laborde, pelo incentivo, pelas orientações em espanhol e pelos inúmeros livros emprestados.

Ao pessoal da Secretaria do TEL/UnB, em especial à Dora Duarte, pela paciência e pelas orientações gentis em meio a um vai e vem de informações e documentos burocráticos.

À minha chefe Rossana Beraldo, pela doce compreensão de sempre, e à amiga Sayuri Hirako.

Ao meu namorado Arnaud Paul, por tanto carinho e pelos incontáveis “*je t’aime*”.

A todas e todos que me ajudaram sabendo ou não em algum momento, de qualquer forma.

À minha sobrinha Isadora, pelo renovo e pela esperança que uma vida nova sempre traz.

Resumo

Esta pesquisa tem por objetivo constituir apontamentos críticos sobre os romances *Ninguém escreve ao coronel* (1957) e *Cem anos de solidão* (1967), de Gabriel García Márquez, sob a perspectiva de idealização da modernidade. Este estudo pretende observar, estruturalmente, como se dá a percepção da condição periférica por meio de dois personagens das referidas obras de García Márquez. Pretende-se analisar também o propósito de aproximação entre a esposa do coronel de *Ninguém escreve ao coronel* e Úrsula Iguarán de *Cem anos de solidão*. O objetivo é entender como personagens de distintas narrativas, estruturadas esteticamente sob os moldes do realismo fantástico, porém, tão díspares em forma e conteúdo, podem ser compreendidas em função uma da outra. Trata-se, portanto, de uma comparação dialética entre a esposa do coronel reformado, que em meio a discernimentos e autoconsciência dilacerada da burocracia se destina ela mesma ao egoísmo e a matriarca da estirpe condenada a cem anos de solidão Úrsula Iguarán, que, pesem várias diferenças e distanciamentos, aproximam-se pela visão intencionada ou não, catastrófica ou não, das justificações ideológicas de classe. Em última instância, se perguntará: “Em quais pontos uma das primeiras obras de Gabriel García Márquez, a saber, *Ninguém escreve ao coronel*, uma narrativa elaborada sem grandes pretensões formais e estilísticas, acerca-se de *Cem anos de solidão*, provavelmente um dos romances latino-americano mais lido do mundo em que as escolhas estilísticas do autor, valorizadas e aclamadas pela literatura mundial, alcançaram força e amplitude extraordinárias?”.

Palavras-chave: Cem anos de solidão, Ninguém escreve ao coronel, modernidade periférica, burocracia, solidão, realismo fantástico.

Abstract

This research aims to constitute critical notes on the novels *Nobody writes to the Colonel* (1957) and *One hundred years of solitude* (1967), by Gabriel García Márquez, from the perspective of idealization of modernity. This study seeks to define, structurally, the perception of peripheral condition through two characters of these works of García Márquez. Furthermore it will examine the intended similarity between the wife of the colonel in *Nobody writes to the Colonel* and the character of Ursula Iguarán in *One Hundred Years of Solitude*. The goal is to understand how characters from different stories, aesthetically structured in the manner of magical realism, but so different in form and content, can be understood in terms of one another. Hence It is a comparison of the dialectic between the wife of the retired colonel, who in the midst of insights and the bureaucracy of her self-consciousness, devotes itself to the selfishness, and Ursula Iguarán, the matriarch sentenced to one hundred years of solitude, that, despite several differences and distances, are close to the intention or not, catastrophic or not, the ideological justification of class. Eventually it will ask "Which aspects in the early work of Gabriel García Márquez, namely *Nobody writes to the colonel*, an elaborated narration without too many formal and stylistic pretensions, converge to his latter *One hundred years of solitude*, probably one of the world's most read Latin American novel with the author's stylistic art of writing, valued and praised in world literature, both pieces having achieved extraordinary power of expression and magnitude?".

Keywords: One Hundred Years of Solitude, Nobody writes to the colonel, peripheral modernity, bureaucracy, solitude, magic realism.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| 1 INTRODUÇÃO..... | 10 |
| 2 O PROCESSO INTELECTUAL HISPANO-AMERICANO E O DILEMA DA MODERNIDADE PERIFÉRICA | 20 |
| 3 DUAS MATRIARCAS E O SONHO DA MODERNIDADE: DESARRANJOS E APROXIMAÇÕES NARRATIVAS ENTRE CEM ANOS DE SOLIDÃO E NINGUÉM ESCREVE AO CORONEL..... | 41 |
| 3.1 Configurações do fantástico | 42 |
| 3.2 O fantástico de Mario Vargas Llosa | 49 |
| 3.3 O fantástico e a modernidade periférica..... | 54 |
| 4 A ESCRITA FANTÁSTICA COMO ENCENAÇÃO DE UM MUNDO INVENTADO: NOVAS FEIÇÕES PARA UM MESMO E REPETIDO DILEMA..... | 61 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 79 |
| 6 REFERÊNCIAS | 84 |

1 INTRODUÇÃO

O caráter mítico das obras de Gabriel García Márquez é visivelmente mesclado ao desejo de traçar origens, fundamentos. Tornar-se óbvia a utopia de que essa recuperação seria um dos meios de ajudar a superação do padrão de exploração dos povos do continente latino-americano. (Selma Calasans Rodrigues, 2001)

Esta dissertação é um estudo sobre as obras *Ninguém escreve ao coronel* (1957) e *Cem anos de solidão* (1967)², de Gabriel García Márquez, com o objetivo de entender como as personagens Úrsula Iguarán, de *Cem anos de solidão*, e a esposa do coronel, de *Ninguém escreve ao coronel*, podem ser compreendidas em função uma da outra, por meio de uma análise dialética da representação do mundo periférico em relação à modernidade, feita pela obra desse autor colombiano. A intenção é a de observar a existência de um possível paralelismo temático nos romances de García Márquez, e sua refração na diferença das situações de classe vivenciadas em Macondo e no vilarejo em que vivem o coronel e a esposa, e como os desdobramentos internos das obras, ou seja, as estruturas estéticas e edificantes das narrativas, dão a ver um sistema de desigualdades com o qual lida a América Latina.

É preciso esclarecer que antes de apresentar os objetivos desta pesquisa e os tópicos trabalhados em cada capítulo desta dissertação, além do material utilizado para leitura, trataremos, brevemente, das diversas faces da relação entre economia e cultura no mundo contemporâneo, tendo como eixo norteador o percurso mercantilizador da obra de Gabriel García Márquez que, hipoteticamente, reduziu os elementos inconciliáveis da cultura, arte e divertimento, a um falso denominador comum. Para tanto, utilizaremos, principalmente, partes do conceito de

² Para este estudo foram utilizadas a 35ª edição de *Cem anos de solidão*, originalmente publicado em 1967, que traz a tradução de Eliane Zagury e as ilustrações de Carybé, e a 23ª edição de *Ninguém escreve ao coronel*, de 2010, originalmente publicado em 1957, com tradução de Danúbio Rodrigues e ilustrações de Carybé, ambos editados pelo Grupo Editorial Record. Para eventuais consultas no idioma original, foram utilizadas a versão impressa na Colômbia de *Cem anos de solidão*, de 2008, editada por Pedro Villalba Ospina e publicada pelo Grupo Editorial Norma, bem como sua edição comemorativa, de 2007, com texto revisado por Gabriel García Márquez e publicada pela Real Academia Espanhola.

fetichismo empreendido por Karl Marx (2005)³, o de Indústria Cultural, de Theodor Adorno (2002) e apontamentos de Olgária Féres (2009) sobre cultura do excesso.

A modernização é preenchida pela cultura do excesso e da perda do sentido, de acordo com Olgária Féres (2009). Ela comprime o tempo no desejo do consumo ilimitado, por um lado, na exaustão, de outro, o que suscita a distinção entre exaustão e cansaço. Ao contrário deste, em que ainda é possível pensar e imaginar, na exaustão não há possibilidade de exercício do pensamento, há apenas uma vazia hiperatividade destrutiva. O modo de produção de mercadorias e o apelo ao consumo não prevê repouso ou contemplação. A cultura do excesso se manifesta em variantes extremas como os esportes radicais, a obesidade mórbida, terrorismos, guerras, bulimia etc. Neste rol estão também os produtos culturais, e, também, a literatura, representada, principalmente, pelo fenômeno do *best-seller*.

Nesse sentido, a indústria cultural transformou a literatura – e também outros produtos e outras manifestações culturais – em uma fuga da vida cotidiana. No capitalismo de consumo, a escala da insignificância induz à pressa, constrange à rapidez e à aceleração, acentuando a superficialidade dos vínculos sociais e culturais, onde a mimese compulsória dos consumidores às mercadorias culturais é facilmente substituída por qualquer esforço que resulte em uma maior audiência ou em uma maior tiragem. A rapidez e o tempo do mercado financeiro ditam a regra: *corra ou pereça* – é esta a condição da sobrevivência, sem que, entretanto, se saiba mesmo em que sentido exatamente é preciso ser rápido. Porém, é este o cume que encobre a lógica do capital, bem no sentido que Marx (2005) estabeleceu ao formular seu conceito sobre fetiche, à medida que a velocidade, a repetição e o imediatismo parecem ganhar vida própria.

Apesar de o consumismo ter se dado mais forte na cultura contemporânea, pois, citando David Harvey (1993), “onde quer que vá o capitalismo, seu aparato ilusório, seus fetichismos e o seu sistema de espelhos não demoram a acompanhá-lo”, ele não nasceu na modernidade. Porém, agora, o que sobrou dos resíduos de uma sociedade pré-capitalista, certos valores estético-literários, foram vencidos por

³ A obra *Crítica da filosofia do direito de Hegel* foi publicada originalmente em 1843. Para este trabalho, foi utilizada a edição de 2005, publicada pela editora Boitempo, com tradução de Rubens Ederle e Leonardo de Deus.

uma cultura de massa embrutecedora e, hoje, segundo Theodor Adorno, “o mundo inteiro é forçado a passar pelo crivo da indústria cultural” (ADORNO, 2002, p.16).

Como em todas as outras experiências sociais, políticas, econômicas e culturais, na América Latina, ou em qualquer outra nação periférica, o ciclo da indústria cultural acontece de maneira distinta e peculiar, operando de forma arrasadora, pois, aqui, ela é modelada e encorpada pelo viés do progresso e da salvação. Além disso, “sendo a indústria cultural um fenômeno mundial, ela certamente teria que passar pela mediação nacional” (DOURADO, 2009, p.28), e, dessa maneira, formatar suas próprias medidas. Assim, podemos dizer, por exemplo, que o fundamento ideológico da indústria cultural, para citar o caso brasileiro, está, ainda de acordo com Manoel Dourado, baseado no princípio das “ideias fora de lugar”, ou seja, opera segundo fórmulas e contornos distintos aos dos países centrais. Essa conceituação de Roberto Schwarz (1992), argumenta Dourado, aponta para o mecanismo de objetivação da dialética do local e universal, conceito empreendido pelo crítico literário Antonio Candido (1997), que consiste na observação de um movimento integrador cuja síntese formativa combina tendências sociais, políticas, econômicas e culturais universalistas e particularistas.

Dessa forma, o ciclo da indústria cultural na América Latina opera sob um viés fundamental para a compreensão da ideia de atraso e de nação periférica. Com um centro e uma periferia vinculados em um relacionamento de crescente desigualdade, o capitalismo internacional desajusta os processos histórico-sociais dos países centrais e “ajusta-os” baseados em suas relações com a dependência colonial, ou por meio da defasagem própria das realidades situadas fora do perímetro central. Mas, desde uma problemática materialista, segundo Dourado, “este desajuste não explica o problema, mas é parte constitutiva deste”.

A adequação de obras produzidas no contexto da modernidade tardia à organização da indústria cultural, como, por exemplo, os romances de Gabriel García Márquez, é articulada por um processo fragmentador e reificador, baseado em uma expressão interna e superestrutural de uma nova era de dominação econômica das regiões centrais sobre o resto do mundo, que mescla os avanços tecnológicos com as “velharias” e os anacronismos narrativos das regiões periféricas. Se o raciocínio não for forçado, poderíamos dizer que a versão cinematográfica do romance *O amor nos tempos do cólera*, comentada

anteriormente, cria uma mapa cadastral da América Latina na chamada “ordem mundial”, mas não cria de fato nenhuma conexão com o “resto do mundo”.

Para uma sociedade que quer se esquecer das classes sociais, a reificação do apagamento dos traços da produção, ou seja, do sujeito anterior à obra, para Fredric Jameson (2006), “sugere o tipo de culpa da qual as pessoas são liberadas se conseguirem não se lembrar do trabalho que foi necessário para produzir seus brinquedos e suas mobílias” (p.318), considerada a questão do ponto de vista do consumidor. Evidentemente a reificação da cultura é uma questão um tanto diferente, uma vez que os produtos culturais são “assinados”:

Quando se consome cultura, não se quer, e muito menos se necessita esquecer o ser humano que a produziu. A característica da reificação no domínio dos produtos culturais que quero enfatizar é a que gera uma separação radical entre consumidores e produtores. Especialização é um termo demasiado fraco e pouco dialético para designar esse fenômeno, mas ela desempenha um papel no desenvolvimento e na perpetuação de uma convicção profunda no consumidor de que a produção do produto em questão – atribuível sem dúvida a outros seres humanos no sentido genérico – está mesmo assim muito além do que se possa imaginar; não é algo por que o consumidor ou usuário possa ter qualquer espécie de simpatia social (2006, p.319).

Portanto, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural de hoje não tem necessidade de ser tão somente comentada em termos psicológicos, porque tão logo a cultura assume a forma de mercadoria, passa a ter “vida própria”, a valer por si, escondendo as relações que lhe deram origem. Os próprios produtos culturais, desde o mais típico, paralisam estas capacidades (da imaginação e da espontaneidade) pela sua própria constituição objetiva. Eles são feitos de modo que a sua captação exige rapidez de percepção, capacidade de observação e competência específica. Isto, por um lado, pois os componentes do circuito comercial e os indícios de uma mostra sintomática da massificação são feitos de modo a vetar, de fato, a atividade mental do público, “se ele não quiser perder os fatos que rapidamente se desenrolam à sua frente” (ADORNO, 2002, p.17). Isso se dá, especialmente, no cinema.

Assim, neste caso, a questão não é pensar se antes, para trazer o escritor colombiano de volta à discussão, Gabriel García Márquez era alta literatura (se é

que foi algum dia) e, posteriormente, teve sua obra pasteurizada e neutralizada pelo crivo da indústria cultural. Em diversos estudos, Tzvetan Todorov (2008) enfatizou a dificuldade de decidir o que é literatura e o que não é, o que é alta cultura e o que não é, diante da irredutível variedade de escritos e produtos culturais que ela costuma incorporar, sob perspectivas infinitamente diferentes. Logo, é difícil estabelecer um critério para definir a quantidade de livros necessários para classificá-los como literatura de massa, ou a quantidade de produtos culturais suficientes para designá-los como cultura de massa.

É preciso pensar, então, como, hoje, a obra de García Márquez é parte de um mercado editorial, conduzido e engrenado por praticantes da doutrina culturalista e refletir sobre a produção do autor colombiano ao longo dos anos, desde os primeiros escritos, como os romances objetos de estudo desta pesquisa – *Ninguém escreve ao coronel* (1957) e *Cem anos de solidão* (1967) - até o último livro *Memórias de minhas putas tristes* (2005), produzido, aparentemente, para ser um *best-seller*, além da adaptação de *O amor nos tempos do cólera* em *amusement* da indústria cultural, por meio da transcodificação do livro para o cinema.

Este trabalho pretende então constituir apontamentos críticos sobre os romances *Ninguém escreve ao coronel* (1957) e *Cem anos de solidão* (1967), de Gabriel García Márquez, tendo por base a questão do lugar da literatura produzida em região periférica no contexto da indústria cultural, como falado anteriormente. O estudo pretende observar, estruturalmente, ou seja, em termos literários e estéticos, como se dá a percepção da condição periférica de dois personagens de ambas as obras desse escritor colombiano.

Pretende-se analisar a aproximação entre a esposa do coronel, de *Ninguém escreve ao coronel* (1957) e Úrsula Iguarán, de *Cem anos de solidão* (1967). O objetivo é entender como personagens de narrativas diferentes, estruturadas esteticamente sob os moldes do realismo fantástico, porém, distintas em forma e conteúdo, podem ser compreendidas em função uma da outra. Trata-se de uma comparação dialética entre a esposa do coronel reformado, personagem sem nome, que, entre discernimentos e autoconsciência dilacerada da burocracia e do atraso destina-se ela mesma ao egoísmo, e a matriarca da estirpe condenada a cem anos de solidão Úrsula Iguarán. Em meio a diferenças e distanciamentos, aproximam-se,

entretanto, pela visão intencionada ou não, catastrófica ou não, das justificações ideológicas de classe.

Esta análise irá pressupor distanciamento estético entre *Ninguém escreve ao coronel*, um dos primeiros romances do escritor, e *Cem anos de solidão*, obra que apresentou o colombiano como cânone da literatura mundial e que o fez atingir a maturidade (paralela à sua aquisição da capacidade de dialogar com o próprio discurso e com o discurso do “outro”, por meio, entre outros recursos estilísticos, da paródia). Considera-se, todavia, que ambas, em algum momento, trazem as mesmas marcas de crítica e interferência textual.

Para conceber as semelhanças e diferenças entre as duas matriarcas e esteios do lar, este estudo se centrará em dois conflitos narrativos. Um se baseia no desarranjo antirromanesco da esposa, em que a relação entre a realidade e o lugar de exclusão se dá pelo atrevimento constante em lembrar a posição periférica ao marido, que por sua vez nunca perde a esperança de ser remunerado pelo Estado e de alcançar posição social de prestígio. Ela diz ao esposo: “(...) Se convença de que a dignidade não se come!” (MÁRQUEZ, 2010, p.66). Percebe-se na personagem o desencantamento pelo mundo, acompanhado da dilaceração da sensibilidade em que o interesse e a relação entre os indivíduos são pagos em dinheiro. Ora, ao seguir-se esse pressuposto, não há sobrevivência com sentimentos. A felicidade só é possível pelo capital.

Na análise proposta por este trabalho, a falta de humanidade, recebida odiosamente por ser a parte “errada” do conflito – pressupõe-se que a esposa deveria tomar partido de seu marido, lutando também pela sobrevivência -, será encarada de forma materialista, sendo ela o resultado entorpecido da condição de ser periférico, e não o coronel. Da mesma maneira, Úrsula Iguarán será analisada de forma contrária ao anseio de individualismo que se desenvolve ao se desencantar do mundo, algo essencial da modernidade. Durante toda narrativa, a matriarca, ao contrário de todos os outros personagens do romance, não afirma e não expande o âmbito da razão e não modifica o significado da religião (a crença é um elemento forte da personagem), superstição e tradição. Enquanto toda a estirpe dos Buendía não sabe se está destinada à salvação ou à danação (seu marido José Buendía, por exemplo, distancia-se do elemento colonizador ibérico e aproxima-se de uma certa inocência dos povos autóctones da América), Úrsula, apesar de cega,

acredita que o povoado de Macondo terá mais cem anos para seguir seu caminho ao encontro de um destino que lhe fora designado na eternidade – no caso do capitalismo, a modernidade. A obra, na verdade, gira em torno desta dialética memória-esquecimento, proposta pela personagem Úrsula.

Em *Cem anos de solidão*, García Márquez transforma a descomunal realidade da América Latina em expressão literária, como ele mesmo afirmou em discurso proferido na ocasião de recebimento do Prêmio Nobel de Literatura em 1982, em Estocolmo. De acordo com o autor, o realismo fantástico foi utilizado em um movimento inverso para que fossem acreditáveis as barbáries vividas pelos latino-americanos em condição periférica. Aqui não há a intenção de relacionar, imediatamente, literatura e processo social. Obviamente, não podemos ignorar a correlação da obra de Gabriel García Márquez com a realidade. Porém, ao tentar atar um nó entre ficção e materialidade, o resultado é, quase sempre, decepcionante. Segundo Antonio Candido (2006), quando o “estudioso enumera os fatores, analisa as condições políticas, econômicas, e em seguida fala das obras segundo as suas intuições ou os seus preconceitos herdados” (p.19), a crítica revela-se como uma composição paralela, incapaz de vincular as duas ordens de realidade. A intenção é, portanto, analisar como a crítica ao capital é armada pelas narrativas, pensando-se em termos de personagens, estrutura literária e modo de escrita, ou seja, sob os moldes de Antonio Candido (redução estrutural), que propõe perceber como os elementos externos se convertem em marcas estéticas estruturantes da obra. Segundo Candido (2004), o processo de redução estrutural consiste em um “processo de cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária” (p.09). Roberto Schwarz (1989) afirma a esse respeito:

Assim, o dado ficcional não vem diretamente do dado real, nem é deste que o sentimento da realidade na ficção depende, embora o pressuponha. Depende dos princípios mediadores, geralmente ocultos, que estruturam a obra e graças aos quais se tornam coerentes as duas séries, a real e a fictícia (p.133).

Por meio dessa perspectiva de crítica contida em *Cem anos de solidão*, aparentemente óbvia e encarada por alguns estudiosos de García Márquez como eixo central da obra, este apontamento tomará Úrsula Iguarán, figura católica e familiar, posta em cena pelo autor como apreciação inversa da condição periférica – quando os valores tradicionais suspeitam dos moldes burgueses - como personagem continuada da esposa do coronel, figura principal da narrativa em questão, encarada pela tradição crítica como simples e sem propósitos mais profundos. Apesar de personalidades extremas em diferenças (Úrsula é terna e acolhedora, ao contrário da esposa do coronel, fria e distante), as personagens serão engendradas a partir da situação da outra, o que indica a identificação por classe e universo comum periférico (e a tal capacidade de García Márquez de dialogar com a própria obra), posto que ambas confrontam-se com a nostalgia de um passado mágico e religioso, em que a religião ou qualquer outro tipo de credence pareciam dar uma explicação edificante e totalizadora da realidade.

As questões então a serem estudadas nesta dissertação se constituem, especialmente na: i) análise da crítica à impessoalidade do capitalismo tardio e também na análise dos personagens escravizados pela alucinação, que é elemento-chave em García Márquez. ii) na análise de como o fantástico, enquanto fenômeno da sociedade burguesa (BASTOS, 2001), compõe a vida de personagens que estão dentro e fora ao mesmo tempo dos modos de vida burgueses, pois pese a racionalização da natureza e o desterramento do sagrado nas duas obras de García Márquez aqui em questão, estão lá ainda as ilusões e superstições, o recalcado da religião; iii) na apresentação, sob o ponto e o modo de vista do fantástico da literatura de Gabriel García Márquez, de uma reflexão sobre o processo de capitalização e modernização das sociedades denominadas periféricas, tentando-se observar a fundo a relação entre fantástico e capitalismo, tendo também como referência o trabalho do escritor em região periférica.

A problemática deste estudo não é justificada apenas pelo tema da pesquisa. O autor Gabriel García Márquez figura como um dos principais escritores que abordaram a condição periférica da América Latina. O colombiano é um romancista universalmente conhecido por fornecer em suas obras dados e materiais sobre uma realidade onírica, mais conhecida e denominada como realismo fantástico “ou” realismo mágico – outro ponto a ser investigado pela pesquisa será a diferença que

existe entre realismo mágico e realismo fantástico. Por meio desse recurso, García Márquez pode sintetizar as mais diversas temáticas: natureza, questões sociais e políticas, morte, humor, lirismo, entre outras. Trata-se então de empregar o volume de informações produzido por Gabriel García Márquez sobre a formação latino-americana para desenvolver e analisar questões sobre o processo de produção das práticas sociais importadas (à força) dos países capitalistas (e o impacto desta forma de dominação social e econômica sobre as regiões periféricas da América Latina).

Para dar conta das questões expostas até o momento, este estudo será dividido e tratado da seguinte forma:

No capítulo 1, denominado *O processo intelectual hispano-americano e o dilema da modernidade periférica*, serão investigadas características gerais do processo intelectual hispano-americano na tentativa de compreender a sua participação na crítica à modernidade periférica, por meio da análise da construção dos personagens das obras *Cem anos de solidão* e *Ninguém escreve ao coronel* e do estatuto canônico desse escritor colombiano no sistema literário mundial, a partir de estudos de Maria Luiza Scher Pereira (2009) sobre o escritor e o intelectual periférico, e também tendo por base a leitura de Idelber Avelar (2003) no que se refere ao paradigma modernizante do *boom* sessentista da literatura latino-americana, expressão literária da qual Gabriel García Márquez fez parte. Em seguida, se tentará entender como a produção literária de García Márquez formaliza esteticamente os dilemas e o modo de ser latino-americanos, entre local e cosmopolita, arcaico e moderno, atraso e progresso.

No capítulo 2, denominado *Duas matriarcas e o sonho da modernidade: desarranjos e aproximações narrativas entre Cem anos de solidão e Ninguém escreve ao coronel* serão apresentados fragmentos das obras *Cem anos de solidão* e *Ninguém escreve ao coronel*, que exemplificarão estruturalmente características das personagens Úrsula Iguarán e da esposa do coronel, respectivamente. Esses recortes fornecerão dados sobre a dimensão e totalidade desses romances, além de traçarem o nó narrativo que existe entre essas duas obras, ou seja, a apresentação dos momentos em que as matriarcas se aproximam e se distanciam pela visão e justificação ideológica de classe. A análise dos personagens será feita sob os moldes metodológicos de Antonio Candido, quando a visão histórico-cultural e o tratamento estético podem combinar-se em uma concepção integradora. Em termos

gerais, reconhecer nos aspectos literários da obra de García Márquez a figuração da crueldade social latino-americana e procurar entender de que forma o fantástico, como mediação estética, fez parte da busca de um realismo levado às últimas consequências. Para tanto, será feita também uma definição dos elementos que compõem a literatura fantástica – natural, sobrenatural, maravilhoso – com base nas evocações que Tzvetan Todorov (2008)⁴ ofereceu sobre o gênero e também Mario Vargas Llosa (2007).

No capítulo 3, denominado *A escrita fantástica como encenação de um mundo inventado: novas feições para um mesmo e repetido dilema*, a partir de estudos feitos por Hermenegildo Bastos (2001) sobre a relação entre ficção fantástica e modernidade, se tentará analisar como que *Cem anos de solidão* e *Ninguém escreve ao coronel*, com base na literatura comparada, dão a ver a condição do escritor em um mundo englobado pelo fetichismo da mercadoria. Em última instância, pensar a invenção da modernidade em ambas as narrativas, de forma que a vida social (e a ânsia de migrar do mundo religioso para o mundo sem deus, desencantado, sem, no entanto, mudar o destino) só pode ser representada literariamente por García Márquez porque foi transformada em algo diferente e relativamente autônomo, em última instância, inventada. Nesse caso, a reflexão demandará a adaptação cultural do escritor periférico, que lida com formas e técnicas universalizadas e se confronta com uma consciência dilacerada dos limites de sua obra e de seu trabalho.

⁴ A edição original, *Introduction à la littérature fantastique*, é de 1968. Para este trabalho, foi utilizada a 3ª edição publicada em português, de 2008, pela editora Perspectiva.

2 O PROCESSO INTELECTUAL HISPANO-AMERICANO E O DILEMA DA MODERNIDADE PERIFÉRICA

Me dicen el desaparecido, fantasma que nunca está, me dicen el desagradecido, pero esa no es la verdad. Yo llevo en el cuerpo un motor que nunca deja de rolar, yo llevo en el alma un camino destinado a nunca llegar. (...) Perdido en el siglo, siglo XX...rumbo al XXI.” (Manu Chao, Clandestino, 1998).

Neste capítulo, trataremos da condição dramática do intelectual e escritor latino-americano, sempre em trânsito entre o local e o universal, e as perspectivas de aclimatação de suas obras no contexto da modernidade tardia. Para tal, partiremos dos estudos de Antonio Candido (2006) sobre o particular e o universal, das reflexões de Francisco de Oliveira (2003) sobre a caracterização da periferia capitalista, das observações de Maria Luiza Scher (2009) concernentes à figura do intelectual em deslocamento e dos apontamentos de Idelber Avelar (2003) relativos à manifestação literária do *boom* latino-americano, do qual fez parte o escritor Gabriel García Márquez.

Refletir sobre a produção cultural e a circulação de criações artísticas, científicas e filosóficas de países que, como a Colômbia, se movimentam descentrados de seu próprio eixo, encaixados entre dois mundos e formados no processo histórico da colonização europeia, leva o crítico a refletir também sobre o estado dramático e permanente de exílio do intelectual periférico, como, por exemplo, o latino-americano.

Não se trataria de imaginar e pensar o mundo como um documento talhado em frente e verso, em que o crítico, perdido entre dois lados, o observaria munido de uma perspectiva alternada, constituída pelo simples exercício de folhear páginas. Essa reflexão filosófica, para não se perder por completo, demanda uma dimensão peculiar. Seria ela dialética e articulada, de acordo com o crítico literário brasileiro Antonio Candido, encorpada ainda pela perspectiva do sistema literário armada no tripé autor-obra-público. Este ângulo de visão, apontado por Candido no prefácio da 2ª edição de *Formação da literatura brasileira* (2007) requer um método que seja

histórico e estético ao mesmo tempo, que esticaria o olhar para além do óbvio paralelístico.

A interpretação crítica da relação entre dado social e forma estética, aliada ao trabalho do intelectual, reconhece que os fatores externos são legítimos e atuam sobre a produção de uma obra, porém, não negligencia sua entidade autônoma. Do ponto de vista metodológico, interessa o tratamento integrador entre visão histórico-cultural e objeto estético, pois leva em conta a individualidade dos aspectos formais e literários, ao mesmo tempo em que não despoja os fatores externos como influência na elaboração do conteúdo humano da obra, não como simples representação, mas como ponto de interferência anterior que se transfigura pela técnica.

Não se trataria, portanto, de um olhar camarada e condicionado do crítico periférico acerca de uma obra de arte produzida no contexto da modernidade tardia. De fato, o intelectual poderia sim se confrontar com sua própria identidade e se deixar levar pelas referências da cultura e da arte a que pertence e com as quais ele se identifica, até que, em um determinado momento, o sentimento de despersonalização passa a se transformar e a transformá-lo também. Nesse sentido, dá-se início a percepção de que o vínculo entre a obra, o ambiente e a crítica precede considerações de outra ordem, e não apenas observações paralelísticas que “colam” a obra na realidade sem que seja feita qualquer tipo de mediação.

De volta ao pressuposto inicial, colocar-se para dentro e para fora ao mesmo tempo, revelar-se-ia, portanto, um encandeamento perspectivo particular do intelectual latino-americano porque a chamada “modernidade” dos países periféricos é singularmente inquietante e distinta da que opera e continua a operar nos países centrais. Apesar de que alguns projetos nacionais de países periféricos tenham alcançado notáveis realizações após o vasto e complicado cenário histórico de colonização, eles não se formularam nem foram colocados em prática sem as frustrações e os conflitos de um dilema bastante conhecido entre as regiões alijadas do processo de formação econômica e social dos países centrais: a exigência de ser local e universal ao mesmo tempo. São camadas de imagens e sentimentos próprios e dos outros, porém, pertencentes a um passado que lhe é desapropriado, prestes a desaparecer, mas que teima em resistir na memória e nos “fantasmas” dos

escombros. É daí que nasce sem gestação e já debaixo de ruínas a chamada “modernidade” dos países periféricos.

A “modernidade arruinada”, no sentido descrito acima, seria uma mistura de dependência, tecnológica e financeira, do capital internacional e de condições estruturalmente adversas ao desenvolvimento do capitalismo nacional sobre bases mais igualitárias. Esse cenário poderia ser descrito, em partes, pelo que Francisco de Oliveira chamou de “Ornitorrinco”. O termo, que dá nome a um artigo publicado pelo sociólogo em 2003, procura iluminar o entendimento de questões estruturais na determinação e caracterização da periferia capitalista, em outras palavras, a dualidade dos países periféricos, descrito por Francisco de Oliveira como países caracterizados pela coexistência de dois setores, um “moderno”, urbano industrial, enfim, capitalista, e outro “atrasado”, dono de um estilo aristocrata rural. Esse modernismo tardio e frágil, é preciso deixar claro, não é necessariamente ruim, posto que ele forneceria maleabilidade e consciência crítica sobre o próprio presente que vislumbra para o futuro ao mesmo tempo que para o passado.

Porém, é nesse contexto dúbio que se insere o intelectual latino-americano, sempre em trânsito do meio rural para o meio urbano, entre o local e o universal, cindido entre a vida pública e a privada. Adorno dilacera esta situação do crítico exilado que enfrenta uma “diagnose de si e dos outros”, trabalhada minuciosamente por Maria Luiza Scher Pereira, em *O intelectual em trânsito num texto híbrido* (2009). O crítico e intelectual periférico confronta um buraco negro estando dentro dele, como um sobrevivente de uma batalha que está em luto - e que precisa superar este luto, porém sem querer restaurar o estado anterior à perda. Este estado de alerta revela uma paradoxal positividade⁵, pois apesar das contínuas perdas, a resistência desencadeia uma alteração ótica, que, de acordo com Adorno, abre caminho para a tentativa de, “pela consciência, escapar ao infortúnio ou, pelo menos, se subtrair à fatal violência, a da cegueira” (ADORNO, 2001, p.40). É como um exemplar de habitante de uma modernidade tomada por neblinas, um hesitante, um homem sem endereço. Desprovido de certezas absolutas e de um caminho traçado por si

⁵ É preciso esclarecer que o sentido da positividade descrito aqui tem a ver com a consciência do atraso. Obviamente, nesta consciência está internalizada também a negatividade, em que as defasquezas e impropriedades dos ideais burgueses oriundos dos países centrais serão evidenciadas pelos escritores de regiões periféricas por meio da recomposição de modelos literários importados, transfigurados posteriormente pela técnica local.

mesmo, a disposição de combate se alastra, tornando a ideia de subdesenvolvimento e debilidade uma força propulsora “que dá novo cunho ao tradicional empenho político de nossos intelectuais” (CANDIDO, 2006, p.171).

Ainda sobre a tarefa do intelectual latino-americano, Candido diz que um dos pressupostos conduzido pelos escritores de países periféricos seria o de “compensar o atraso material e a debilidade das instituições” (CANDIDO, 2006) por meio da supervalorização dos aspectos e das manifestações culturais da América Latina. Mas, no outro lado da moeda, estão também os críticos com suas visões desalentadas e pessimistas. Ainda de acordo com Candido, esta perspectiva relaciona-se com a noção de país subdesenvolvido, na qual se destacam o trauma e a agonia, causados pela consciência e “pela verificação de quanto o atraso é catastrófico” (CANDIDO, 2006, p.171). Em geral, não se trataria mais de um ponto de vista passivo, pois ele suscita reformulações políticas. Neste caso, de acordo com Idelber Avelar, este caminho entre a euforia e a agonia catastrófica, além da sensação aguda de que a experiência real não pode ser inteiramente traduzida à linguagem, se transforma no próprio lugar a partir do qual “o luto se converte numa prática afirmativa com consequências políticas fundamentais” (AVELAR, 2003, p.236).

Essa visão é histórica e aplica-se, principalmente, ao caso brasileiro. Porém, Antonio Candido aponta em seu célebre ensaio *Literatura e subdesenvolvimento* (2006) que, na América Latina, a consciência do subdesenvolvimento apresenta traços originais e semelhantes entre os países que a compõem. Além disso, ele afirma que nos países da América Latina, a cultura, ou mais precisamente a literatura, sempre foi algo profundamente empenhado na construção e na aquisição de uma consciência nacional, de modo que o ponto de vista histórico-sociológico é indispensável para estudá-la. Cabe ainda realçar que um dos pontos trabalhados pela pesquisa, por meio da perspectiva de Antonio Candido sobre o sistema literário brasileiro, e que será exposto mais adiante, é a investigação acerca de uma possível formação de sistema literário colombiano e sua integração (pontos divergentes e comuns) com as demais tradições literárias da América Latina, entre elas, a brasileira.

Por isso, correndo o risco de ser simplista, parto, por ora, da característica comum entre Brasil e Colômbia de país colonizado para demonstrar como o

empenho do intelectual latino-americano poderia ser observado também na Colômbia, porque, inevitavelmente, são vários e notáveis os “paralelismos” possíveis, edificantes e amargos, com os quais se ligam e retraçam a cartografia dos povos e nações latino-americanas. Contudo é importante lembrar que, segundo Octavio Ianni (2003),

cabe reconhecer, no entanto, que a modernidade ‘latino-americana’, ou ‘periférica’, não tem nada de homogênea, em muitos dos seus aspectos fundamentais. Em cada país, há peculiaridades importantes, no que se refere ao pensamento filosófico, às produções de cientistas sociais e às criações de escritores, pintores, compositores, cineastas e outros artistas (p.51).

Essas peculiaridades das quais falou Octavio Ianni têm a ver com o complexo de enigmas e contrapontos que constituem a ocidentalização do mundo. Mesmo nas regiões periféricas, em que há muitas situações econômicas, sociais e políticas semelhantes, há uma contínua mutação, em geral simultaneamente polifônica e cacofônica, que dá lugar a um vasto e complicado cenário de “diversidades” e desigualdades. Não podemos dizer, por exemplo, que a questão do narcotráfico na Colômbia é a mesma com a qual lida o Brasil.

Um estágio fundamental da consciência do subdesenvolvimento e a vontade de superar a dependência e o passado de horror é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciadas, a partir da tomada transfigurativa, pela literatura de países centrais. Se encarado de forma serena e como um fato quase natural, será possível perceber que o vínculo “placentário” das literaturas latino-americanas com as literaturas europeias, segundo Antonio Candido (2006), resulta em dados originais no plano da realização expressiva. Esta influência inevitável, vinculada à dependência dos países periféricos aos países centrais, deixa de sê-lo quando se torna forma de participação e contribuição a um universo cultural amplo a que se pertence, que perpassa nações e continentes. É nesse momento que a literatura latino-americana, ou qualquer outra literatura oriunda de país periférico, passa a influir de volta nos países europeus ou nos países em que tomaram como base.

Seria o caso, por exemplo, do escritor colombiano Gabriel García Márquez, autor que é objeto de estudo desta pesquisa. O romancista, universalmente

conhecido por fornecer em suas obras dados e materiais sobre uma realidade onírica, mais conhecida e denominada como realismo fantástico “ou” realismo mágico (a distinção entre os dois termos será trabalhada nos próximos capítulos deste trabalho), representa um caso incontestável de influência original, exercida de maneira ampla e reconhecida sobre os países-fontes por meio de um novo modo de conceber a escrita.

De maneira fecunda e aprofundada, García Márquez utilizou em toda sua obra ingredientes que lhe vêm por empréstimo cultural dos países dos quais costumamos receber as formas literárias, como, por exemplo, certas estilizações narrativas inspiradas simultaneamente em Faulkner e Balzac, mas ajustou-as em profundidade ao seu desígnio para representar problemas do seu próprio país, compondo uma expressão literária peculiar. Dessa forma, o estado dramático que parece ser a condição permanente de exílio do intelectual latino-americano, do qual fala Maria Luiza Scher, desagua em um movimento em que não há “imitação nem reprodução mecânica, há participação nos recursos que se tornaram bem comum através do estado de dependência, contribuindo para fazer deste uma interdependência” (CANDIDO, 2006, p.187). Nesse sentido, a condição híbrida do escritor e intelectual periférico, conceito empreendido por Maria Luiza Scher (2009) que trata da localização descentrada do intelectual latino-americano, entre local e universal, da qual havíamos falado anteriormente, pode ser positiva, pois lança ao mundo uma visão particularmente mais ampla e expressiva cuja síntese está em sua fisionomia periférica que não se reduzirá mais somente ao mundo de onde se deslocou, mas que retornará sempre como em um processo de extradição eterna.

Em última instância, não se trataria mais, como explicou Antonio Candido, de um ponto de vista passivo. O traumatismo causado na consciência de quando não se é dono do próprio mundo suscita reformulações críticas que forneçam a vontade de combater o *status quo*, a partir de uma força original de empenho político. A consciência destes fatos fez com que muitos escritores latino-americanos, entre eles o próprio García Márquez, escrevessem coisas interessantes sobre os aspectos e as características da periferia na ordem mundial por meio de uma escrita que apresenta fidelidade local e mobilidade universal, atitude que se poderia chamar de “justificação crítica da assimilação”, expressão de Antonio Candido.

Essa discussão faz parte também do debate sobre o estatuto da literatura na reestruturação pós-ditatorial das sociedades civis latino-americanas e de um diálogo com acertos recentes acerca da relevância, política ou não, e, por vezes, estética, da literatura neste rearranjo institucional. Se o caminho a ser seguido é o de interrogar o espaço do literário na esteira das ditaduras, é preciso começar por uma reavaliação do legado estético, político e cultural do *boom* latino-americano, principalmente por estar aqui em questão o trabalho de um escritor colombiano que fez parte dessa culminação estética da narrativa hispano-americana. Esse fenômeno, que teve parte entre os anos sessenta e parte dos anos setenta, se deslindou entre conexões e entre uma série de recorrências, segundo Idelber Avelar (2003). Entre elas estão

a reivindicação sistemática de sua própria literatura como realização definitiva da modernidade estética da América Latina, numa narrativa evolucionista na qual o presente surge como a inevitável superação de um passado falido; o estabelecimento de uma genealogia seletiva da produção literária anterior ao cânone estético ocidental; a repetida associação do rural a um passado primitivo, pré-artístico e, em termos mais estritamente literários, naturalista; a combinação de uma retórica *adâmica* – a retórica do “pela primeira vez” – com uma vontade *edípica*, segundo a qual o pai europeu se encontraria superado, rendido ao fato de que seus filhos latino-americanos se apossaram de sua coroa literária (p.38).

A euforia modernizante e desenvolvimentista do *boom*, que anunciava uma grandiosa atualização, reforçava a certeza de que o amadurecimento da literatura latino-americana teria resolvido velhos problemas e dicotomias estéticas literárias que, obviamente, são também políticas. Seria dizer que a polaridade entre o urbano e o rural ou a mudança quantitativa do rural até o urbano na literatura, mudança que acompanha o próprio processo de urbanização da América Latina, já não existia mais. A reação do *boom* era a de eliminar um dos termos, no caso o rural, como uma tentativa de superação de um passado morto, colonial e arcaico. A vontade era a de proclamar que a América Latina fazia parte da chamada aldeia global e de que a dolorosa distinção entre centro e periferia, para dizer também universal e local, havia sido apagada.

Porém, essa tentativa de “superação” da dicotomia, que não poderia ser resolvida, pois era parte orgânica da formação política, econômica e cultural do

latino-americano, tinha menos a ver com preferências de cenário, caracterização ou qualquer outro assunto estritamente narratológico. Afinal, segundo Avelar, vários romances do chamado *boom* latino-americano chamados “paradigmas da nova narrativa” eram rurais ou semi-rurais: *Cem anos de solidão*, *Pedro Páramo*, *Grande sertão: veredas*.

O que se pode observar desse fato, mais do que discutir o valor de verdade ou de empenho da premissa central que norteava o projeto modernizador do *boom*, ou seja, de que a maturidade precoce da literatura latino-americana poderia enterrar um passado de atraso social e econômico do continente, é a operação retórica “através da qual o diagnóstico de uma *dissimetria* entre o social e o literário engendra uma operação *substitutiva* mediante a qual o segundo supostamente *compensaria* o primeiro” (AVELAR, 2003, p.41). Os escritores do *boom*, entre eles Gabriel García Márquez, não seriam um grupo elegendo livremente a posição a ser adotada em relação à modernização, - e é aí que está a chave para compreender o tom retumbante e a vontade compensatória desta explosão literária latino-americana, mesmo sendo ela uma ilusão, pois a “escolha” mostrava apenas a possibilidade de reinscrever uma identidade perdida, no fim das contas, nenhuma escolha.

Em último caso, o *boom* representa o momento culminante na profissionalização do escritor latino-americano. Por causa disso, o fenômeno não poderia ser mais entendido, de acordo com Hermenegildo Bastos, fora do “processo de divisão do trabalho das sociedades modernas. Como um território em litígio, a literatura internaliza as contradições modernas da divisão do trabalho” (BASTOS, 2001, p.02) e, desta forma, a produção literária passa por um processo de desaturação, de maneira que passa a evocar um mundo desencantado. É a partir daí que o sucesso “acidental” do escritor latino-americano, que implicou perda – o preço a pagar pela autonomia social foi o desaparecimento da aura – se faz numa esfera independente e de luto. Neste sentido, o tom celebratório do período costura esse rompimento aurático “através de uma operação substitutiva que tenta compensar não só o subdesenvolvimento social” (AVELAR, 2003, p.44), mas também a perda do estatuto religioso e místico do objeto literário.

Essa estrutura da compensação é demarcada, principalmente, pela relação da literatura com a modernização. A partir daí, além de simplesmente ignorar a

tradição literária ocidental, a narrativa descrita pelo *boom* logrou confundir-se com uma tradição que ela mesma inventou. Nenhum modelo anterior disponível poderia acolher a “nossa” literatura, pois ela era irredutivelmente “latino-americana”, e, ao mesmo tempo, “moderna”, “avançada”. Mais do que ter atingido ou alcançado sua maturidade, a literatura latino-americana, com o *boom*, se incorpora ao cânone ocidental por meio de possibilidades compensatórias, no interior de uma teleologia modernizadora.

Nesse contexto, a explosão literária do *boom* como entrada épica no chamado primeiro mundo resultou, em partes, de um acidente de percurso. Se, intencionalmente, o *boom*, enquanto projeto de modernização integradora da identidade literária latino-americana, previa o enterro e a desconsideração por completo de um passado atrasado e falido, o que o tornou um terreno fértil, por razões diferentes e curiosas, foi exatamente a modernização desigual e contraditória da América Latina, ou seja, a persistência do modelo político e econômico centro-periferia que dá a existência e a “lógica de funcionamento” ao sistema-mundo. Assim, a eficácia estética do *boom* esteve na capacidade de captar este movimento da história, que deu a ver a degradação das relações sociais e das estruturas econômicas e políticas herdadas pelo povo latino-americano.

No ensaio *O que vem a ser representação literária em situação colonial* (2008), o crítico literário Hermenegildo Bastos questiona a durabilidade e a capacidade de um escritor de região periférica de articular uma prática literária universal, em outras palavras, de poder ser cânone. Novamente, a perspectiva desta investigação demanda uma dimensão peculiar, própria da modernidade periférica. A resposta, sem a pretensão de ser a última e determinante, afirma Bastos, deve considerar a questão da universalidade. Como García Márquez, os escritores latino-americanos, quando universais, não fazem parte do cânone das maiores obras, na verdade, eles questionam o próprio cânone. As consequências disso para a literatura de região periférica são fortes e significantes:

As literaturas das ex-colônias fazem parte do sistema literário mundial que é, como sistema, europeu, ocidental e ao mesmo tempo não é ou o é de modo peculiar; a oposição a isso (como os movimentos nacionalistas e/ou localistas, de combate aos cânones, os que se concentram na oralidade ou produção popular “anti-literária” etc.) se deu e se dá dentro desse sistema

(BASTOS, 2008, p.13).

Dessa forma, a literatura colombiana, por exemplo, evolui de uma condição de dependência para uma de interdependência. Trata-se, portanto, de uma visão deslocada da modernidade periférica e “situada” entre dois mundos.

Em ensaio sobre Gabriel Garcia Márquez, Moretti pergunta se *Cien años de soledad* pertence à tradição ocidental. A sua resposta é “não exatamente”: a obra de Garcia Márquez está suficientemente em casa para ser entendida na Europa, mas também suficientemente distante para dizer coisas diferentes e, acrescenta, para conseguir solucionar problemas simbólicos que a literatura europeia não foi capaz de desenvolver plenamente (Moretti apud Bastos, 1996, p.233).

Este limite da literatura europeia foi internalizada por Gabriel García Márquez, daí resultando uma situação de desequilíbrio que abriu caminho para que o fantástico surgisse sob outros moldes em meio aos elementos contraditórios da realidade.

A maioria dos críticos está de acordo em considerar que entre os anos 1972-73 se deu o fim do ciclo do *boom*, porém, é tentador pensar que a modernização contraditória da América Latina foi o terreno que tornou diretamente possível a decadência desse momento fértil da literatura latino-americana. Há ainda os críticos que destacam a queda de Salvador Allende como o emblema alegórico que destruiu a vocação histórica do *boom*, isto é, a tensa reconciliação entre modernização e identidade local. Em último caso, essa vocação se torna, nesse momento, algo irrealizável. Depois dos militares, já não havia modernização que não implicasse integração ao mercado global capitalista. Este foi, sem dúvida, o papel central dos regimes militares: despojar o corpo social de qualquer elemento que pudesse oferecer alguma resistência a uma abertura generalizada ao capital multinacional.

O atual horizonte mostra que a literatura pós-ditatorial latino-americana se encarrega da necessidade não só de elaborar o passado, mas também de definir seu papel no presente, marcado por um mercado global que mercantilizou (e segue mercantilizando) cada pedaço da vida social. *Cem anos de solidão*, por exemplo, ainda é capaz de questionar o estatuto do literário? Qual a importância que pode ter

hoje a obra de Gabriel García Márquez, escritor de região periférica, que escreveu a partir da posição de país colonizado, para o pensamento atual enquanto crítico da modernidade? Há lugar ainda para a escrita que almeja um “mundo novo” e o desterramento do sagrado?

Gabriel García Márquez nasceu em 1927, na Colômbia, e é, de acordo com seu biógrafo Gerald Martin, o escritor mais conhecido que emergiu no “terceiro mundo”. Gabriel, ou Gabito, como é conhecido em boa parte do mundo, viveu parte de sua infância na pequena cidade colombiana de Aracataca. O romancista não passou os dez primeiros anos da vida com a mãe e o pai, e com os muitos irmãos que nasceram um após o outro depois dele, mas sim na casa dos avós maternos, o coronel Nicolás Márquez Mejía e Tranquilina Iguarán Cotes. A infância na casa dos avós é, segundo García Márquez, sua memória mais constante e vívida.

Anos mais tarde, a lembrança dessa casa se tornaria uma obsessão literária e a tentativa de recuperá-la e de recriá-la compôs grande parte dos elementos que o transformaria em um escritor. Aos 20 anos, por exemplo, Gabriel resolveu escrever um romance interminável chamado *La casa*, inspirado na velha casa perdida em Aracataca que permaneceu na família até o final dos anos 1950. Mais tarde, o tema voltou no primeiro romance do colombiano, *A revoada: o enterro do diabo*, escrito em 1950, porém de maneira ainda um tanto alucinatória e perdida. Foi somente em 1967, em *Cem anos de solidão*, que a obsessão se realizaria por completo, por meio de uma narrativa refinada, embora angustiada e aterrorizante, que materializaria esteticamente o mundo mágico de Macondo.

Depois do nascimento de Gabo, seu pai Gabriel Eligio, que ainda trabalhava em Riohacha, esperou alguns meses para realizar sua primeira viagem a Aracataca. Ele deixou o trabalho que realizava naquela pequena cidade e desistiu da telegrafia para viver da medicina homeopática em Aracataca. Sem a qualificação devida e com pouco dinheiro, Eligio não foi bem recebido na casa do sogro e, por fim, decidiu levar Luisa (a mãe de García Márquez) para Barranquilla e, por meio de uma negociação não muito bem esclarecida, ficou acertado que Gabo permaneceria com os avós.

As primeiras experiências de García Márquez com narrativas aconteceram com o avô. O escritor relembra em sua biografia que ele era a única pessoa na casa de quem não tinha medo, além de sentir que seu avô era o único que o compreendia e que se preocupava com sua futura vocação. O coronel viveria através dele e, por

isso, contou-lhe histórias sobre a Guerra dos Mil Dias, sobre os próprios feitos e os de seus amigos, todos liberais heroicos. Foi também o avô quem lhe explicou a presença das plantações de bananas, da *United Fruit Company* e os horrores da greve de 1928, quando os trabalhadores desta empresa norte-americana se organizaram em sindicatos e apresentaram uma ampla lista de exigências por melhores salários, um número menor de horas diárias trabalhadas e melhores condições. No fim daquele ano, a era dourada de Aracataca chegou a um ápice violento. Depois de conseguir dominar e dividir os trabalhadores, a *United Fruit Company* foi derrubada por trinta mil empregados que declararam greve na Zona da Banana, no dia 12 de novembro de 1928. Gabriel tinha então vinte meses de vida, porém, quarenta anos depois, esse episódio seria uma das partes mais marcantes da composição narrativa de *Cem anos de solidão*.

Previamente, García Márquez não demonstrara qualquer facilidade para ler e escrever. Porém, muito antes de começar a ler, havia aprendido sozinho a desenhar, “e essa atividade permaneceria como sua favorita até os 13 anos” (MARTIN, 2008, p 87). Essa “indefinição profissional” permaneceria com ele até a vida adulta. Após cursar o nível secundário, García Márquez matriculou-se na Universidade Nacional da Colômbia, em 25 de fevereiro de 1947. Seu pai queria que ele fosse médico; e se não fosse, deveria ser padre ou advogado, afinal, Gabriel Eligio o mandara estudar na capital por distinção social e melhoria financeira. Para Eligio, a literatura era apenas um assunto arriscado e de importância secundária.

Porém, após o jornal *El Espectador* ter publicado algumas de suas crônicas, García Márquez entregou-se de vez ao jornalismo e à literatura e interrompeu seus estudos de direito na universidade mais importante do país. De Bogotá, o então jovem estudante partiu para Barranquilla e Cartagena para se dedicar à escrita, cujo destino final era ser hoje um dos romancistas mais conhecidos e prestigiados da América Latina.

Com o livro *Cem anos de solidão*, lançado em 1967, Gabriel García Márquez transformou-se em um dos grandes fenômenos literários do século XX. O romance traz a história da estirpe dos Buendía e do povoado de Macondo, narrada em terceira pessoa. De acordo com Mario Vargas Llosa (2007), o processo de construção da realidade fictícia encontrada em *Cem anos de solidão* é a culminação de um processo empreendido antes por García Márquez no conto *Isabel viendo*

llover en Macondo (1967). Para Llosa, *Cem anos de solidão* ampliou os contos e romances anteriores do autor colombiano e os absorveu, além de adicionar novos elementos a eles para edificar uma realidade total, completa.

Essa totalidade se manifesta por meio da natureza plural do romance, que seria, simultaneamente, formada por elementos que não poderiam ser correlacionados anteriormente: o tradicional e o moderno, o local e o universal, o imaginário e o realismo. É dela também que saiu o extrato para a abordagem universalizante do *boom* latino-americano, por meio de uma dinâmica que deslocou do eixo literário central para a descoberta progressiva da literatura de países que em regra não constavam dos roteiros de leitura nem dos mercados internacionais. Mais do que um surto de latinidade patriótica, o fenômeno do *boom* latino-americano irradiou uma problemática dos valores e gostos de uma nova vanguarda que anunciava uma grandiosa atualização das ataduras discursivas, literárias e históricas e o enterro da barbárie passada vivida ainda pelos latino-americanos durante a ditadura e o processo de modernização.

O imaginário discursivo do *boom*, modernizante e desenvolvimentista, que reforçou a certeza de haver “resolvido” velhos problemas e dicotomias, trouxe uma questão relacionada à resolução de um passado que muito se assemelha (e se diferencia em alguns pontos, obviamente) ao dilema da literatura brasileira, referente à ideia de pátria e à de natureza. Ambas, de acordo com Antonio Candido, remetiam a uma literatura que “compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social” (CANDIDO, 2006, p.170). Esse foi um dos pressupostos ostensivos e latentes da literatura latino-americana, uma contaminação, em grande parte eufórica, entre terra e pátria, considerando-se que a grandeza da segunda seria uma espécie de desdobramento natural da pujança atribuída à primeira. No *boom* latino-americano é possível observar também essa exaltação nativista, correspondente à situação de atraso, em que, sobretudo o pitoresco decorativo, funciona como descoberta, reconhecimento da realidade do país e sua incorporação ao temário da literatura. Nessa exaltação nativista observa-se uma espécie de seleção de áreas temáticas, uma atração por certas regiões isoladas, como é o caso de Macondo, nas quais se localizam os grupos marcados pelo subdesenvolvimento.

A percepção de que a literatura latino-americana poderia nessa fase enterrar velhos dilemas e colocar-se em dia com sua própria inadequação, baseada, principalmente, em uma estrutura de compensação em que o presente glorioso toma invariavelmente a forma de um triunfo sobre o passado fracassado, foi o tom inaugural, a face *adâmica* do *boom* latino-americano, como explicou Idelber Avelar (2003). Enquanto nos romances anteriores a esse fenômeno literário latino-americano, a cidade está ausente e é misteriosa, no mundo dos novos romancistas a cidade é o eixo, o centro, o lugar onde todos os caminhos se cruzam e começam juntos e onde as antigas questões poderiam ser enterradas de vez.

Em *Cem anos de solidão* esse tom inaugural do *boom*, marcado por um espectro urbano arbitrário, é integrado à narrativa por meio de uma síntese edificada pelo fantástico que transforma a dicotomia entre romance rural e urbano parte estruturante da obra. Macondo é uma cidade fundada por José Arcadio Buendía e por sua esposa Úrsula Iguarán em um mundo tão recente que muitas coisas ainda precisavam de nome, e para que fossem mencionadas havia que se apontar com o dedo. A cidade foi criada para enterrar de vez um passado forasteiro, por meio de uma base que extinguiria os elementos camponeses e selvagens que compunham a vida de seus fundadores.

O eixo do núcleo narrativo desse romance é uma família, a estirpe dos Buendía. Essa família sofre, origina e remedia todos os grandes acontecimentos que Macondo vive, desde o seu nascimento até a sua morte: a fundação, os contatos com o mundo, as transformações rurais e sociais, as guerras, as greves, as matanças e, finalmente, a ruína. É também por meio dos Buendía que se percebe como a exígua aldeia se transforma ao longo da narrativa em uma pequena cidade ativa de comerciantes e agricultores prósperos. Esta associação não tem a ver apenas com preferências de cenário, caracterização ou qualquer outro assunto estritamente narratológico. *Cem anos de solidão* capta o movimento histórico que apontava na América Latina para o fim da distinção entre centro e periferia, tentando resolver por meio da forma a clássica dicotomia entre romance urbano e romance rural. Porém, o romance de García Márquez não alçou sua forma em nenhum destes dois polos, segundo Idelber Avelar (2003). Para ele, *Cem anos de solidão* é um romance semi-rural:

Vários dos romances aclamados por Monegal e seus companheiros do *boom* como paradigmas da “nova narrativa” eram rurais como, por exemplo, *Cem anos de solidão*. A explicação deve ser encontrada noutra lugar, quer dizer, no fato de que no imaginário discursivo do *boom* o urbano se tornou sinônimo do universal (2003, p.39).

Essa observação de Avelar aponta para o diagnóstico de uma dissimetria entre o social e o literário, em que por meio de uma operação substitutiva, o segundo supostamente compensaria o primeiro. Numa comparação um pouco perigosa, poderíamos dizer que esse impulso eufórico e esperançoso do *boom* relaciona-se, em partes, com a fase de consciência de país novo no Brasil, correspondente à situação de atraso, em que o reconhecimento da realidade do país empurra a literatura para um certo tipo de tom compensatório. Porém, essa relação entre economia e cultura toma então, no fenômeno literário latino-americano, um giro curioso.

Assim como a família Buendía sintetiza e reflete a história de Macondo, Macondo sintetiza e reflete (ao mesmo tempo em que nega) a realidade real por meio de uma estética dialética que condensa a história humana de qualquer sociedade subdesenvolvida, em seus grandes desdobramentos e detalhes, ainda que mais especificamente as latino-americanas. Esse processo está totalizado na narrativa: podemos seguir a evolução, desde as origens do povoado de Macondo, até a sua extinção.

A estrutura compensatória, demarcada pela relação da literatura com a modernização, mesmo que visível em nível mais claro nos escritos e romances do *boom*, não é menos central em outros romances, como, por exemplo, na outra narrativa analisada por este trabalho, *Ninguém escreve ao coronel*, também de Gabriel García Márquez. Este livro, o segundo romance do escritor, cuja primeira edição foi publicada na revista *Mito* em 1958, já trazia o germe da desmesura, concretamente no que se refere ao tempo (no caso, a grande espera do protagonista por sua pensão de coronel reformado). Lá está também o tema da solidão, a reiteração de certos elementos, como a guerra como pano de fundo da narrativa, o simbolismo de alguns objetos e animais. Porém, ao contrário da obra *Cem anos de*

solidão, a narrativa segue uma linha reta, ainda que exista uma peculiaridade no que se refere ao ritmo das ações intermináveis de idas e vindas de seu protagonista.

Em *Ninguém escreve ao coronel* existe uma limpeza retórica, montada sobre um aparelho literário extremamente simples, em que a perícia do narrador é usada para dotar o texto de receitas léxicas e sintáticas persuasivas. Nessa narrativa, não existe intermitências ou desvios, tudo se ajusta ao explícito relato da vida cotidiana do coronel e de sua esposa. Esse anônimo coronel e veterano da última guerra civil, segundo a narrativa, que vivencia um complexo abandono do Estado e leva vinte e cinco anos de sua vida confiando que um dia receberá uma notificação oficial com a pensão que lhe seria concedida por causa de seu trabalho junto ao exército militar. Ele proclama sentenciosamente: “Nunca é tarde para nada”.

Assim, abocanhado pela miséria, torturado pelo desdém e o esquecimento, o coronel enfrenta cada dia uma penúria desvairada acompanhado de sua mulher, que sofre de asma. O coronel invalida como pode sua dignidade, sobrevivendo com empréstimos e favores de conhecidos. Ele segue os dias vendendo tudo o que havia em sua casa, menos um galo velho de briga que pertenceu ao seu falecido filho. Este galo é alimentado pelo coronel todos os dias, mesmo que isto lhe custe a fome e a miséria. No estudo *García Márquez: Historia de un deicidio* (1971), Vargas Llosa pergunta ao que corresponde essa resistência última do coronel em se desfazer de um galo cuja alimentação e sobrevivência lhe exigem sacrifícios impossíveis. Para Llosa, ainda que sua hipótese possa resultar em uma perigosa metáfora política, a desconcertante atitude do coronel de se negar a vender um galo que havia sido de seu filho assassinado pode estar correspondida a um fundo de interesse frente a uma determinada situação política, como se o animal lhe fosse uma força propulsora para enfrentar os trâmites burocráticos e os limites impostos pela sua velhice.

A luta do coronel reformado por sua pensão é solitária e ordenada pela lógica da submissão e do favor como estratégia de sobrevivência. Sua luta é solitária porque sua esposa, que logicamente deveria juntar-se ao marido lutando também pela sobrevivência, não o faz. Sob esse ponto de vista, “a relação entre a forma literária e o processo social parece se dar pela desconexão e não pela superposição que colaria o texto à imediata realidade política, social e econômica do país” (CORRÊA; FONSECA, 2007, p.02), neste caso, à realidade da América Latina. Pode-se pensar na possibilidade de que o romance, mais especificamente a

construção da personagem que é esposa do coronel, seja uma espécie de metáfora da condição do escritor no mundo dominado pelo fetichismo da mercadoria e que dá a ver o que não se evidenciou na modernidade. Em última instância, assim como a matriarca da estirpe dos Buendía, Úrsula Iguarán, a esposa do coronel reformado seria uma espécie de autoconsciência da modernidade enquanto época que se sobrepôs ao mundo mítico, religioso e esperançoso.

Apesar de, como já explicado anteriormente, Úrsula Iguarán ser uma figura católica e familiar, colocada em cena pelo autor como apreciação inversa da condição periférica – quando os valores tradicionais suspeitam dos moldes burgueses, e a esposa do coronel ser fria e distante da situação vivenciada pelo marido, ambas as personagens parecem estar engendradas a partir da situação da outra, o que indica a identificação por classe e universo comum periférico. A partir desse apontamento, é preciso se perguntar: Qual é o propósito de aproximação entre as características “vazias” e moribundas da esposa de um coronel reformado e a personagem central de um romance possivelmente mais refinado e composto da literatura colombiana, ou ainda, “entre uma escrita ‘sem intenção de arte’ e outra em que o cálculo estilístico e a aposta na eficácia da forma alcançaram altura excepcional” (SCHWARZ, 2006)?

Em outras palavras, é preciso refletir sobre a passagem entre os diferentes polos sociais, as várias formas de trabalho, os tipos de religiosidade etc., que compõem os dois personagens de García Márquez, e pensar de que forma uma narrativa serviu de repertório para a outra. Isto tem a ver, principalmente, com a aquisição do escritor colombiano da capacidade de dialogar com o próprio discurso, o que compõe parte da sua maturidade e da intertextualidade interna da sua obra – textos que incluem obras anteriores do mesmo autor ou a elas aludem, personagens que se repetem etc. O escritor peruano Vargas Llosa refere-se a esse fenômeno dizendo que “esta dialética de fragmentação e proliferação está na essência mesma da arte narrativa de García Márquez” (LLOSA, 1971, p.459).

O principal elemento que une as duas personagens é o mundo da impessoalidade, o da espera. Úrsula Iguarán, a matriarca, vive mais do que uma centena de anos (Macondo durou cem anos), esperando por um lugar na modernidade. A esposa do coronel também vive uma longa espera, porém, ao contrário de Úrsula, ela espera de uma maneira infeliz, sem esperanças de que algo

possa mudar: “Nós estamos apodrecendo vivos” (MÁRQUEZ, 2010, p.05). Ambas as personagens descritas acima vêm de pequenas cidades do interior, de sociedades tradicionais, arcaicas e patriarcais. Seus nomes, quando os têm (a esposa do coronel, por exemplo, não tem nome), não designam pessoas, mas detectam sombras. Elas apenas deslocam-se em obediência (ou pela adesão à modernidade, no caso de Úrsula, ou pela negatividade, no caso da esposa) a novos e imperiosos comandos, que são os da cidade grande, motor do processo de modernização.

O elemento da espera em ambas as obras de García Márquez dá a ver a crise do testemunho da crueldade, que emerge então da percepção angustiante de que a linguagem não pode expressar completamente tal experiência e de que nenhum personagem consegue capturar sua dimensão real. Porém, é nesse movimento dialético em que um personagem é a antítese do outro, e que posteriormente combinam-se numa síntese, que está a chave narratológica para entender a formalização estética dos dilemas e modos de ser latino-americanos e a composição da crítica de García Márquez à impessoalidade do capital. No espaço da escrita fantástica de *Cem anos de solidão* e *Ninguém escreve ao coronel* movem-se os signos do controle e da organização burocrática. Em ambas, temos o espectro da modernidade, ou a vivência dela

na perspectiva da nação periférica, colonizada, essa nação para qual o presente será desde já o passado e cujos habitantes estarão sempre deslocados, no tempo e no espaço, porque só lhes cabe a sensação de terem acabado quando na verdade ainda sequer começaram (BASTOS, 2001, p.78).

O capitalismo transnacional imposto na América Latina sobre os cadáveres de tantos levou a lógica da mercadoria reificada a tal extremo que a relação entre passado e presente está totalmente circunscrita na operação substitutiva e metafórica em que apagar o passado como passado transforma os mais brutais documentos da barbárie em radiantes testemunhos da riqueza da cultura. *Em Cem anos de solidão*, os homens da família se esforçam para fazer do passado uma tábula rasa, porém, nunca o realiza de todo, pois sempre sobra um rastro intraduzível, imetaforizável, neste caso, os resquícios das histórias gloriosas dos

Buendía nas guerras anteriores à fundação de Macondo. Por outro lado, Úrsula Iguarán é a peça estética articulada pela narrativa que dá a ver o tom de literatura pós-ditatorial de *Cem anos* que testemunharia, então, a vontade de reminiscência, voltando à atenção do presente a tudo o que não se realizou no passado, recordando ao presente sua condição de produto de uma catástrofe anterior, do passado entendido seriamente como catástrofe, e não como algo resolvido. Em certa passagem do romance, ela evoca as glórias do passado de Macondo, mas por meio de uma recordação enlutada e crítica:

Que abram portas e janelas', gritava. 'Que façam carne e peixe, que comprem as maiores tartarugas, que venham os forasteiros para esticar suas trouxas nos cantos e urinar nas roseiras, que se sentem a mesa para comer quantas vezes quiserem, e que arrotem e sujem tudo com a lama de suas botas, e que façam com nós tudo que lhes dê vontade, porque essa é a única maneira de espantar a ruína' (MÁRQUEZ, 1967, p. 382-383).

Sobre a visão histórica de suas personagens femininas, García Márquez afirmou em *O cheiro da goiaba* (1982) que “as mulheres sustentam a ordem da espécie com punho de ferro enquanto os homens andam pelo mundo empenhados em todas as loucuras infinitas que empurram a história” (p.156). De acordo com Selma Calasans Rodrigues (2001), em um plano mais restrito não é difícil perceber que, ao falar da dependência emocional do homem em suas obras, García Márquez está aludindo à dependência maior, histórica, de nossa cultura, de nosso continente, em uma perspectiva ampla de interpretação. Nessa penetração da matrifocalidade e suas variantes está também a esposa do coronel, que parece chegar mais perto do cerne da questão, pois na razão inversa da loucura do marido, tenta persuadi-lo a abandonar o delírio e a ilusão de que um dia será remunerado pelo Estado, a exemplo de uma conversa com o coronel que, após ficar quase um dia inteiro nos correios esperando alguma correspondência ou notícia de sua aposentadoria, chegou em casa de mãos vazias:

O administrador lhe entregou a correspondência. Colocou o resto em uma bolsa e voltou a fechá-la. O médico se dispôs a ler duas cartas pessoais. Porém, antes de abrir os envelopes, lançou um olhar ao coronel. Logo,

olhou o administrador. - Nada para ao coronel? O coronel sentiu um frio na barriga. O administrador lançou a bolsa nos ombros, foi até a plataforma e respondeu sem virar a cabeça: - Ninguém escreve ao coronel. Contrariando o seu costume, o coronel não voltou para casa. Antes, tomou um café na alfaiataria enquanto os companheiros de Augustín folheavam os jornais. Sentia-se lesado. Havia preferido permanecer ali até a sexta-feira seguinte para não ter que se apresentar frente a sua esposa com as mãos vazias. Mas, quando fecharam a alfaiataria, teve que enfrentar a realidade. A mulher lhe esperava. – Nada, ela perguntou ao marido. – Nada, respondeu o coronel. Na sexta-feira seguinte as lanchas voltaram. E, como todas as sextas-feiras, voltou para casa sem a esperada correspondência. – Já esperamos bastante, lhe disse a mulher essa noite. – É necessário ter essa sua paciência de boi que você tem para esperar uma correspondência durante quinze anos. (MÁRQUEZ, 2010, p.16).

Além da composição dos personagens, que constroem parte da crítica do autor colombiano à impessoalidade do capital e da modernidade tardia, o outro elemento narratológico que dá a eficácia estética de *Cem anos de solidão* é a figura instável do narrador. São várias dimensões narrativas, distribuídas por meio de narradores múltiplos, que revezam a voz de um narrador em terceira pessoa com as vozes implícitas de alguns personagens principais.

A presença de várias vozes na narrativa procede, talvez, de um problema apontado por Ángel Rama (2001), que é a tentativa de García Márquez de recuperar estruturas da narração popular e oral em *Cem anos de solidão* e também em *Ninguém escreve ao coronel*.

A perspectiva fantástica, dada “por uma conjunção do plano verossímil e histórico dos acontecimentos e o do maravilhoso em que se situa a perspectiva que os personagens têm desse suceder real” (RAMA, 2001, p.270) não poderia ficar somente com um narrador em terceira pessoa que está fora do plano dos acontecimentos e da experiência fantástica. Daí, talvez, a saída dada por García Márquez: o uso de várias instâncias narradoras.

O narrador-testemunha é um personagem que vive a história contada, mas não é o personagem principal. No romance de García Márquez, o narrador-testemunha figura-se na imagem de um menino, que registra parte de um dos acontecimentos mais fortes da narrativa, sob uma ótica individual. Apesar de ser personagem secundário, há grande sobrecarga de emoção na perspectiva apreendida pelo garoto durante o episódio em que o seu ponto de vista passa a ser

o principal do acontecimento. De acordo com Ligia Chiappini (1997), esse tipo de narrador

narra em 1º pessoa, mas é um 'eu' já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil (p.16).

O trecho que se refere ao narrador-testemunha em questão é o da greve dos trabalhadores da companhia bananeira. Em dado momento, o testemunho deixa de ser apreendido por José Arcadio Segundo e passa a ser de um menino pequeno, que pediu “que o levantasse para que ouvisse melhor o que iam dizer” (MÁRQUEZ, 1967, p. 289).

Depois de apreender parte do episódio, o narrador em terceira pessoa diz que muitos anos depois, esse menino haveria de continuar contando, sem que ninguém acreditasse, que tinha visto o protesto dos grevistas. Em termos estéticos, poderíamos supor que a mudança do ponto de vista marca a possibilidade do testemunho adquirir um tempo de vida maior sob os olhos e a percepção de uma criança, que ainda viverá, seguindo a lógica natural da vida, muito tempo.

Neste primeiro capítulo, tentamos entender como a produção literária de Gabriel García Márquez formalizou esteticamente os dilemas e as questões sociais, econômicas, políticas e culturais da América Latina, sempre em trânsito entre o local e o cosmopolita, o arcaico e o moderno, o atraso e o progresso. Esta tentativa se deu e se dará ao longo desta dissertação por um conjunto metodológico e teórico, o qual busca extrair conhecimento histórico pela forma do texto. Porém, isso não quer dizer que a obra de arte reflète puramente e diretamente o mundo, mas que ela pode dar a ver o que não está visível, o que esconde a ideologia.

3 DUAS MATRIARCAS E O SONHO DA MODERNIDADE: DESARRANJOS E APROXIMAÇÕES NARRATIVAS ENTRE CEM ANOS DE SOLIDÃO E NINGUÉM ESCREVE AO CORONEL

O homem moderno tem a pretensão de pensar acordado. Mas, este pensamento acordado levou-nos aos corredores de um sinuoso pesadelo, onde os espelhos da razão multiplicam as câmaras de tortura. Ao sair, talvez, descobriremos que tínhamos sonhado de olhos abertos e que os sonhos da razão são atozes. Talvez, então, comecemos a sonhar outra vez com os olhos fechados (Octavio Paz, 2006).

Devido à extensa quantidade de obras relacionadas ao estudo da literatura fantástica, tornou-se necessário para este trabalho selecionar alguns teóricos cujas reflexões trouxeram contribuições generosas que abriram caminhos para a compreensão deste tema tão complexo, fundamental para o entendimento e a leitura da obra de Gabriel García Márquez, ainda que não nos deem respostas definitivas.

Assim, nesta segunda parte da pesquisa, procurou-se buscar a interpretação do conceito de fantástico sem a intenção de se chegar a um caminho categórico, por meio de uma percepção que verificasse como se constituiu estruturalmente o conjunto de ideias de alguns críticos e estudiosos do fantástico enquanto manifestação literária, e como elas se relacionam umas com as outras, em maior ou menor grau, bem como compreender suas semelhanças e diferenças. Também houve a preocupação de procurar entender se os fenômenos naturais, sobrenaturais e maravilhosos são “gêneros” a parte do fantástico ou somente diferentes propriedades que constituem sua rede e seu discurso. Porém, de qualquer modo, é preciso dizer que um gênero se define sempre em relação aos gêneros que lhe são “vizinhos”, relação esta que poderá ser meramente casual.

Desta maneira, o que está em questão é, principalmente, a intenção de tão somente estudar e interpretar o fantástico (em suas diversas leituras) como mediação estética das obras de García Márquez que estão sendo analisadas por esta pesquisa, além de sua leitura peculiar no contexto da modernidade tardia, em que aparece como marca da disparidade e do contratempo, silhueta modernizadora por excelência, uma vez que o movimento do progresso faz com que existam ao mesmo tempo o atrasado e o atual, o passado que se recusa a desaparecer e o

presente banhado de futuro que teima em não chegar. Esta abordagem, conseqüentemente, é motivada por uma causa de ordem teórica, o que justifica o *corpus* literário apresentado como ilustração. Tanto em *Cem anos de solidão* como em *Ninguém escreve ao coronel* a espera, a solidão e o vislumbamento de um futuro glorioso que nunca chega – para o coronel reformado, sua glória só estará completa quando receber a quantia devida pelo Estado referente ao seu trabalho como combatente de uma guerra, porém, esta notificação nunca chega; o povoado que habita a inhospita Macondo encarna de maneira coletiva a esperança por possibilidades de grandeza, felicidade e um lugar na modernidade futura – estão involucrados na forma e na maneira como a história é contada, dando a ver uma composição e estilização narrativas que captam o movimento da história e constituição dos povos latino-americanos.

Feitas estas considerações, iniciamos este capítulo destacando que as tentativas de definição de um suposto gênero fantástico, aqui analisadas, referem-se aos trabalhos desenvolvidos pelos críticos literários Tzvetan Todorov, Mario Vargas Llosa e Hermenegildo Bastos, este último, pelo empenho em problematizar a literatura fantástica em país e nação periférica, muito importante para a compreensão e o reconhecimento da figuração da crueldade latino-americana nas produções literárias de García Márquez. Desta maneira, o principal mote relacionado ao fantástico nesta pesquisa será o do caráter mimético do fabuloso como forma de conflitar a relação entre a vida do trabalho, que em *Cem anos de solidão* e *Ninguém escreve ao coronel* adquire forma na espera burocrática e nas novas idolatrias do mundo moderno (forma-mercadoria), respectivamente, e também como elemento formal de um realismo levado às últimas conseqüências.

3.1 CONFIGURAÇÕES DO FANTÁSTICO

A literatura fantástica nos fornece dimensões incomuns de um gênero peculiar cuja própria peculiaridade, no entanto, ainda não foi definida. Porém, com a ocorrência da chamada literatura fantástica ou maravilhosa (veremos depois que os dois termos não podem designar a mesma coisa) e a apropriação de diferentes propriedades do discurso por diversos romancistas de várias partes do mundo, o

exame dessa questão tornou-se tão inevitável quanto urgente. Em última instância, esse exame deve referir-se à observação prática da questão: o fantástico é um gênero literário?

Por outro lado, não é possível tentar conceituar a literatura fantástica enquanto gênero sem executar um estudo dos temas cuja rede o constitui, pois, claro, o fantástico, assim como outros termos literários que têm suas organizações analisadas pela poética, é elaborado a partir de sua relação com uma ou outra de suas séries: relação com o mundo, percepção, olhar, relação com o outro, inconsciente, linguagem. Foi dessa forma, por exemplo, que Tzvetan Todorov buscou os elementos que definissem o fantástico de uma maneira tradicional, a partir do descobrimento de uma regra que funcionasse para muitos textos e que lhe permitisse aplicar a eles o nome de “obras fantásticas”, e não pelo que cada um apresenta de específico. Segundo o autor,

Não há qualquer necessidade de que uma obra encarne fielmente seu gênero, há apenas uma probabilidade de que isso se dê. Isto é o mesmo que dizer que nenhuma observação das obras pode a rigor confirmar ou negar uma teoria dos gêneros. Se me dizem: tal obra não entra em nenhuma de suas categorias, portanto suas categorias são más, poderia objetar: seu *portanto* não tem razão de ser; as obras não devem coincidir com as categorias as quais têm apenas uma existência construída; uma obra pode, por exemplo, manifestar mais de uma categoria, mais de um gênero. Somos assim conduzidos a um impasse metodológico exemplar: como provar o fracasso descritivo de uma teoria dos gêneros qualquer que seja? (TODOROV, 2008, p.26).

Este impasse metodológico do qual falou Todorov não é, *a priori*, a principal preocupação desta pesquisa, afinal, mesmo que, hipoteticamente falando, se chegue à conclusão de que o fantástico é o tema que de maneira majoritária permeia as obras de García Márquez, é preciso ter em mente que as categorias que servirão de base para tal tarefa tenderão sempre a nos conduzir para fora da literatura. E, ora, a literatura, como sabemos, existe precisamente enquanto esforço de falar e expressar o que a linguagem comum não diz e não pode dizer. De acordo com Todorov, “a literatura enuncia o que apenas ela pode enunciar. Quando o crítico tiver dito tudo sobre um texto literário, não terá ainda dito nada; pois a própria definição da literatura implica que não se possa falar dela” (TODOROV, 2008, p.27).

Estas reflexões, que para o próprio Todorov soam um pouco céticas, têm a ver com um trabalho de conhecimento que visa a uma verdade aproximativa, não a uma verdade absoluta.

Ao lado das considerações formais de Todorov, estão também as de Antonio Candido sobre a integridade da obra literária. Igualmente, para Candido importa no estudo da literatura o que o texto exprime, de forma que uma crítica que se pretende integral abandonará metas unicamente sociológicas, psicológicas e linguísticas, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente. Porém, por supor uma análise dialética, ela não despoja totalmente os elementos externos à obra e nem se prende a preconceitos metodológicos ou certa timidez formalista, como é preciso enfatizar. Em última instância, importa para Candido em seu conjunto analítico a averiguação de até que ponto os fatores e elementos externos à literatura interferem na elaboração do conteúdo humano da obra. Podemos concluir, portanto, que “na tarefa crítica há uma delicada operação, consistente em distinguir o elemento humano anterior à obra e o que, transfigurado pela técnica, representa nela o conteúdo, propriamente dito” (CANDIDO, 2007, p.36). É preciso enfatizar, portanto, que essa condição poética

é em si mesma reificadora, na medida em que separa arte e vida, reduzindo o mundo à estrutura literária, transformando-o em uma realidade outra, regida por suas próprias leis. Entretanto, paradoxalmente, é essa mesma condição que faz do trabalho artístico uma práxis diferente da dominante, que não apresenta utilidade ou finalidade imediata, evocando em sua forma constitutiva uma atitude estética de resistência à reificação do mundo, ao trabalho reificado, à dominação da mercadoria sobre as relações sociais humanas. A liberdade está, então, no gesto estético criativo que se configura como prática de liberdade em um mundo onde o trabalho está associado à servidão, alienação e reificação (CORRÊA; FONSECA, 2007).

Postas as referências acima, uma primeira definição de fantástico percebida por Todorov é a de que ele se trata de um fenômeno que se passa num mundo que é exatamente o nosso, “aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, mas onde produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” (TODOROV, 2008, p.30). Uma série de acontecimentos se apresenta aos leitores, na qual nenhum dos fatos, se tomados

isoladamente, contradiz as leis na natureza tais como a experiência nos ensinou a conhecê-las, mas sua acumulação desde logo causa problemas. Obviamente, essa série não se origina propriamente das leis da natureza tais como são conhecidas. São acontecimentos que a razão não poderá mais explicar.

Em *Cem anos de solidão*, para citar um dos vários exemplos, quase todos os personagens que compõem a narrativa apresentam características estranhas, coincidências insólitas, como as que Remedios, a Bela, apresenta. Esta personagem pertence à quarta geração dos Buendía e cresceu sem malícias ou pensamentos complexos e, para sobreviver, come terra e cal das paredes de casa. Certo dia, ela sobe aos céus de corpo e alma e não volta mais.

Acabava de dizer isso quando Fernanda sentiu que um delicado vento de luz lhe arrancava os lençóis das mãos e os estendia em toda a sua amplitude. Amaranta sentiu um tremor misterioso nas rendas de suas anáguas e tratou de se agarrar no lençol para não cair, no momento em que Remedios, a bela, começava a ascender. Úrsula, já quase cega, foi a única que teve serenidade para identificar a natureza daquele vento irremediável e deixou os lençóis à mercê da luz, olhando para Remedios, a bela, que lhe dizia adeus com a mão, entre o deslumbrante bater de asas dos lençóis que subiam com ela, que abandonavam com ela o ar dos escaravinhos e das dalias e passavam com ela através do ar onde as quatro da tarde terminavam, e se perderam com ela para sempre nos altos ares onde nem os mais altos pássaros da memória a podiam alcançar (MÁRQUEZ, 1967, p.228-229).

Eis, pois, um dos vários acontecimentos sobrenaturais da obra de García Márquez: a bela moça “transformada” em um pássaro, atada a lençóis que lhe auxiliam o voo, some sem deixar explicações ou vestígios. A estirpe dos Buendía duvida das forças sobrenaturais, com exceção da matriarca Úrsula Iguarán, as quais fizeram com que Remedios subisse aos céus, o que sugere que não existe ainda na narrativa uma grande e notável supressão da hesitação (que colocaria um fim no fantástico), porém, não é só da hesitação dos personagens que o fantástico depende para existir em um texto. Ele necessita, principalmente, da hesitação de um leitor implícito que se, entretanto, sair do mundo das personagens e voltar à sua prática própria, a de um leitor comum, colocará em perigo a existência do fantástico, perigo este que se situa ao nível da interpretação do texto.

Tanto a fé absoluta como a incredulidade total em relação aos fatos sobrenaturais nos levam para fora do fantástico; é a hesitação, como já foi dito anteriormente, que lhe dá existência. Aquele que o percebe, então, deve escolher por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. O fantástico ocorre então nessa incerteza, inexatidão e ressalva; ao escolher uma ou outra coisa, deixa-se o fantástico para se entrar em gêneros que lhe são semelhantes, o estranho ou o maravilhoso. Dessa forma, o “fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2008, p.31).

De acordo com Todorov, o fantástico é um gênero vizinho de dois outros: o estranho e o maravilhoso. Assim,

o estranho se aproximaria da realidade no sentido em que cada fato seria definido e explicado através de parâmetros naturais e científicos, constituintes da realidade humana de certo tempo e espaço. Por outro lado, o maravilhoso residiria num mundo imaginário e impossível para a realidade humana, realidade sempre balizada no tempo e espaço de sua definição. Esse novo mundo se encarregaria de gerar e confirmar suas regras e sua lógica de comportamento. Desta forma, quando a incerteza não permite que se estabeleça o estranho nem o maravilhoso ou sobrenatural devido à ausência de explicações dentro da lógica destes mundos, instaura-se o fantástico, mundo da hesitação e do equilíbrio instável. Qualquer explicação que possa ser realizada no estranho ou no maravilhoso poderia pôr fim ao fantástico (SÁ, 2003, p.32).

Seguindo essa lógica, a fórmula que resumiria o espírito do fantástico vem da contradição entre dois mundos e da possibilidade de hesitar diante deles; é a hesitação que lhe dá vida. Diante desta situação, Todorov questiona: quem hesita nesta história? Segundo o crítico, o fantástico implica uma integração do leitor no mundo dos personagens; define-se pela percepção contraditória e confusa que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. Ainda de acordo com Todorov, a hesitação do leitor é, pois, a primeira condição do fantástico. Esta não se dá, necessariamente, em função deste ou daquele leitor particular, mas em função de

um leitor implícito no texto, do mesmo modo que nele se encontra implícita a noção do narrador. A percepção desse leitor implícito está cravada na narrativa com a mesma exatidão com que estão os movimentos das personagens. Além disso, a preocupação com a temática na determinação de uma história fantástica se alivia com o efeito esperado sobre o leitor implícito dessas narrativas, “sendo que o principal fator que permitiria o julgamento de uma obra sobrenatural seria a emoção que poderia suscitar” (SÁ, 2003, p.12). Fora o tema específico e a reação provocada no leitor, aspectos da personalidade do autor poderiam ajudar ou não na elaboração do fantástico. Porém, como aqui considerado, Antonio Candido conclui que tais informações importam secundariamente, uma vez que a pesquisa da vida e dos aspectos da personalidade do escritor vale menos para estabelecer uma verdade documentária, muitas vezes sem utilidade, do que para enxergar se nas condições do meio e na biografia há elementos que possam esclarecer a realidade superior do texto, por vezes uma grande mentira, segundo os padrões usuais. Cabe reafirmar então que, para esta pesquisa, o estudo do fantástico é orientado para tentar compreender algumas definições do tema apontadas por críticos literários já citados anteriormente e como ele fez parte de uma mediação estética que deu à ficção de García Márquez uma qualidade diferencial, em que a literatura fantástica se torna um lugar de contradições e conflitos, e o imaginário, por se apresentar como algo a princípio sobrenatural e distante da realidade tal como a compreendemos, contém uma força transgressora que possibilita um discurso contra-hegemônico.

De volta às condições de existência do fantástico, questionamos: mas será necessário que o leitor crie uma identificação com algum personagem em particular? Em outras palavras, “será necessário que a hesitação seja *representada* no interior da obra?” (TODOROV, 2008, p.37). Para Todorov, não necessariamente. A hesitação não precisa estar representada no texto, sendo que a regra de identificação com algum personagem específico é uma condição facultativa do fantástico: este pode existir sem satisfazê-la, mas, enfatiza Todorov, a maior parte das obras fantásticas submete-se a ela. O fantástico dura apenas o tempo da hesitação.

No fim das contas, a história fantástica pode se definir ou não por tal composição descrita antes, por tal “estilo”; mas sem “acontecimentos estranhos”, ela não poderá nem mesmo aparecer. Assim, o fantástico não consiste, somente,

nestes acontecimentos, mas estes são, por sua vez, uma condição necessária para ele existir, daí a atenção que Todorov dedica a este fator. Por outro lado, não se trataria de uma possível análise da função do fantástico, uma vez que isto dependeria de uma psicologia da leitura bastante estranha à análise que nos interessa, propriamente literária, sem ignorar, obviamente, sua conexão com o processo social. Porém, é razoável supor que aquilo de que fala o fantástico não é abundantemente distinto daquilo de que fala a literatura em geral, mas que nela existe uma diferença de intensidade que alcança o seu ponto máximo com o fantástico. Esta intensidade está na escrita fantasmagórica a qual encena o fantástico, que possibilita a visão do invisível, isto é, a espectralidade, a formamercadoria.

Não se trata de o fantástico nos dá a ver a realidade, o que equivaleria a tomá-lo como alegoria de alguma coisa “real”. O fantástico nos dá a ver, sim, os mecanismos de constituição daquilo que tomamos por realidade. Os processos através dos quais a ilusão se faz real. A isso Zizek dá o nome de *fantasia ideológica*. Assim como as pessoas já não acreditam, hoje, na verdade ideológica (o que caracteriza a ideologia vigente como o cinismo), tampouco os leitores acreditam na encenação do fantástico (BASTOS, 2001, p.18).

Por último, para sintetizar estas primeiras ideias descritas por Todorov sobre o conceito de fantástico, visto que já começa a ingressar nesta pesquisa o tema do fantástico no contexto da modernidade tardia e do mundo da mercadoria, três condições, segundo ele, devem ser preenchidas:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto; ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições (TODOROV, 2008, p.39).

Cabe, agora, descobrir ou pelo menos trazer à luz a seguinte questão: Será que a obra de Gabriel García Márquez atende a essas três exigências? Não seria o caso de questionar aqui a fortuna crítica que há anos acompanha o trabalho do autor colombiano e que sempre introduziu seu conjunto literário no âmago do fantástico, construída por críticos do porte de Selma Calasans Rodrigues, Edward Waters, Germán Darío, Mario Vargas Llosa, entre outros. Não seria possível também fazer o exame de todos os textos de García Márquez para se alcançar uma reflexão totalizante. Por essa razão escolhi duas obras muito importantes para a trajetória do autor colombiano: *Ninguém escreve ao coronel*, um dos primeiros romances escritos por García Márquez depois de contos e reportagens publicados em 1947 e de *La hojarasca*, de 1955, dotado de uma limpeza retórica muito especial, como se a poética de García Márquez ainda não tivesse alcançado sua plenitude, pois o romance supõe um modelo simples discursivo e que transmite ao narrador a responsabilidade de dotar o texto de algumas receitas léxicas persuasivas e sintáticas para alcançar o efeito estético desejado, e *Cem anos de solidão*, tido, por consenso, como uma das grandes obras da literatura latino-americana (esta razão já foi igualmente explicitada na introdução desta pesquisa).

3.2 O FANTÁSTICO DE MARIO VARGAS LLOSA

Falaremos agora da definição e ideia de fantástico tidas pelo crítico e escritor peruano Mario Vargas Llosa. Este insere a obra de García Márquez no âmbito do fantástico, porém, em seu artigo *Cien años de soledad. Realidad total. Novela total*, Vargas Llosa “desdobra”, diferentemente de Todorov que trata as variedades do fantástico como gêneros a parte ou “vizinhos”, este elemento literário em diversas partes, são elas: o mágico, o milagroso e o mítico-legendário. Segundo suas reflexões, o mágico refere-se aos acontecimentos extraordinários provocados por indivíduos com conhecimentos e poderes fora do comum. Em *Cem anos de solidão* se trataria, principalmente, dos ciganos que perambulam por Macondo sentenciando o povo com adivinhações e previsões cabalísticas por meio de suas virtudes mágicas.

Em março os ciganos voltaram. Desta vez traziam um óculo de alcance e uma lupa do tamanho de um tambor, que exibiram como a última descoberta dos judeus de Amsterdam. Sentaram uma cigana num extremo da aldeia e instalaram o óculo de alcance na entrada da tenda. Mediante o pagamento de cinco reais, o povo se aproximava do óculo e via a cigana ao alcance da mão. “A ciência eliminou as distâncias”, apregoava Melquíades (MÁRQUEZ, 1967, p.09).

O milagroso, por sua vez, seria a antítese do elemento mágico. A natureza essencial deste último se associa a uma fé religiosa que, aliás, pressuporia algo mais, pois denota a existência de um Deus, algo que de nenhum modo se dá na magia. Já o elemento mítico-legendário se daria completamente em alguns personagens que não vivem a história central dessa narrativa, como a figura real imaginária do Judeu Errante, um tipo que passa o dia todo andando pelas ruas de Macondo. Este personagem é visto pelos macondinos como uma espécie de animal perigoso e tem mais a ver com uma tradição literária do que com uma crença religiosa, pois pressupõe um mecanismo muito utilizado por García Márquez em suas obras, a paródia, que, por vezes, pode ser mais explícito, como a inversão, que implica aceitação e réplica de um texto anterior,

Passando a um mais comum, como o baralhamento e a mescla singular, até os mais sofisticados como a ironia, ou, principalmente, a modificação dos textos referentes (muitos de cunho universal) através da sua relativização, não só muitas vezes pela descontextualização (no estilo de “Pierre Ménard, autor do Quixote”, de J. L. Borges) pura e simples, mas também através da interferência do discurso regional, das crenças e dos mitos interiorizados pelo autor, que a ele foram comunicados por seu meio social (CALASANS, 2001, p.23).

Outro ponto ressaltado por Vargas Llosa é que esta apropriação do legendário Judeu Errante vai acompanhada de uma deformação e de uma reinvenção de um personagem imaginário. Esta “deformação” tem a ver, de acordo com Rodríguez Monegal, com uma certa destruição do realismo “por via de uma exasperação das situações e de uma discreta alegorização dos motivos essenciais do seu romance” (MONEGAL, 1974, p.265). Para Selma Calasans Rodrigues, esta dialética de fragmentação e proliferação de referências anteriores de outras obras e de suas próprias está na essência mesma da arte narrativa de García Márquez.

A transformação (ou o ato de parodiar) da história de um personagem em outra completamente distinta tem a ver também com a situação de exílio, já explicada anteriormente, do intelectual e escritor latino-americano. Em *Cem anos de solidão* está claro o confronto do autor com uma perda, não muito bem problematizada, que é alegorizada e transformada em estatuto estético. Tanto neste como em *Ninguém escreve ao coronel* existe um duplo significado da solidão, que pode estar relacionado também ao estado de inexistência do intelectual periférico: a ruptura com o mundo e a tentativa de criar outro. Para Octavio Paz, esta dialética da solidão delinea-se com clareza na história da América Latina, em que a solidão é ruptura com um mundo caduco e preparação para o regresso e a luta final. É possível observar como em ambos os romances de Gabriel García Márquez aqui abordados a solidão registra-se como a única fonte de saída do “grupo”, no caso a família dos Buendía e o casal de *Ninguém escreve ao coronel*, colocando em evidência a perspectiva das relações aporéticas dos povos latino-americanos com o coletivo do geral, a tensão entre o particular e o cultural geral, como forma de permanecer no tempo e no espaço, mesmo estando alijados do processo de formação política e econômica das nações centrais. Por exemplo, por mais que existam a matriarca Úrsula Iguarán e a esposa do coronel, que mantêm as funções de vigilantes das estirpes, posicionando-se nas razões inversas da loucura dos maridos, nota-se como nessas duas personagens a solidão se constitui como um estado perigoso e temível por meio de um complicado e rígido sistema de proibições, regras e ritos da cultura arcaica. Úrsula Iguarán, por exemplo, escapa do excesso de imposição de seus antepassados com relação ao tabu do incesto, mas imediatamente torna-se o porta-voz da vigilância e da repressão, talvez até mesmo porque se sinta obrigada a exercer o papel de provedora da estirpe, já que José Arcadio Buendía, de patriarca fundador, chefe espiritual da aldeia, entrega-se pouco a pouco, durante a narrativa, a empresas visionárias e abandonando as “obrigações” familiares.

É evidente que Úrsula é a figura central não apenas da estirpe, mas, por vezes, a ser da própria aldeia. Nela predomina o princípio da realidade, quando, por exemplo, tapa os ouvidos com cera para não perder o senso do real com a algazarra dos cantos dos pássaros. É também Úrsula que realiza com muita frequência os rituais de abertura e melhoramento da casa, sempre com disposição para lutar e

espantar a ruína, como no episódio em que o Coronel Buendía se salva do pelotão de fuzilamento:

- Não haverá casa melhor, nem mais aberta a todo o mundo, que essa casa de loucos. Mandou-a lavar e pintar, trocou os móveis, restaurou o jardim e semeou flores novas, e abriu portas e janelas para que entrasse até os quartos a deslumbrante claridade do verão (MÁRQUEZ, 1967, p.163).

A matrifocalidade em *Ninguém escreve ao coronel* é também um elemento importantíssimo. Assim como Úrsula, a esposa do coronel assume na narrativa presença e papel fundamentais. Este alude, entre outros aspectos, à falta de oportunidade econômica do marido, que, com escassos recursos, mal pode exercer um papel importante na família. A esposa, por vezes, consegue manter o marido na realidade, persuadindo-o a abandonar a ideia de que um dia receberá sua remuneração do Estado, recrimina-o por não se ocupar de outras coisas, a não ser do galo velho que um dia pertenceu ao seu filho morto.

- Venha até aqui – pediu a mulher.
- Aguarde um pouquinho – respondeu o Coronel, observando a reação do galo. – Para uma boa fome não existe pão mofado. Deparou-se com a mulher tentando sair da cama. O corpo maltratado exalava um bafo de ervas medicinais. Ela pronunciou uma a uma as palavras, com precisão calculada. – Dê um fim a esse galo, imediatamente (MÁRQUEZ, 2010, p.47).

Por vezes, o coronel volta a ocupar-se da rotina social, porém, quanto mais sua esposa se converte em uma pessoa cética, que não acredita nas ambições de seu marido (e esta é a sua maneira de lutar contra a ruína), mais ele mergulha em um mundo paralelo, acreditando que será dono de um futuro glorioso. “Nunca é tarde para nada”, ele sentencia. A esposa do coronel é asmática e mesmo nos momentos de crise, ela domina a realidade à sua volta. Quando novamente o coronel decide burlar a própria fome para alimentar o galo de rinha que seu filho deixou de “herança”, a esposa lhe diz que esta ilusão custa caro a ambos e que quando acabasse o milho, eles teriam que alimentar a ave com os próprios fígados.

Enquanto a mulher tenta romper a dinâmica da exploração, o coronel luta para ser explorado, para ficar dentro da lógica do favor, da submissão e da espera. Se a princípio o conto parece estar carregado de um sentimento documental, dado que tudo se ajusta ao explícito relato da vida cotidiana de um protagonista sem nenhuma perspectiva de emancipação, construído com uma linguagem sóbria e contado quase em linha reta, as marcas do trabalho do autor que fornece a forma estética a esse relato dão a ver uma realidade transfigurada, alterada e marcada pela fantasia. A ambientação local marcada por informações concretas sobre a paisagem urbana (o itinerário conturbado e angustioso do coronel se dá na administração dos correios, o consultório médico, o escritório do advogado etc.), mas montada por uma escrita que traz marcas significativas de elementos regionais dá a ver o eixo constitutivo do fantástico e sua vontade de modernidade. A reação deste tipo de manifestação literária contra o romance rural é feita por meio de uma curiosa identificação entre o artístico e o urbano, contra uma ruralidade que poucas vezes logra alçar sua criação ao plano exclusivamente literário.

Esta estrutura da compensação, encher de urbano um cenário sem que se consiga traduzi-lo plenamente à escrita, é, portanto, demarcada pela relação da literatura com a modernização. Com a completa colonização do planeta e a eliminação de toda coexistência de modos de produção, a própria compreensão da literatura como esforço de dizer o que a realidade não mostra, relativa e cambiável, se tornou problemática. Desse modo, o fantástico exhibe a situação de que já não se pode escrever, que escrever já não é possível, e que a única tarefa que resta à escrita é trabalhar esta impossibilidade. Porém, este conflito que se configura nas obras de García Márquez extrapola os limites da configuração do local e universal, pois forja um mundo que é vivido pelos personagens como se real fosse. Para Hermenegildo Bastos, é neste momento que “a pergunta pela ficcionalidade assume então uma dimensão histórica concreta. Os dados estão aí” (BASTOS, 2001, p.13).

De volta à conceituação de Mario Vargas Llosa sobre os aspectos que constituem uma história “sobrenatural”, arranjada com base em *Cem anos de solidão*, fora esta massa considerável de elementos mencionados sobre alguns acontecimentos e personagens mágicos, milagrosos e mítico-legendários desta narrativa, ainda falta a massa principal que encobre todos estes elementos citados há pouco: o fantástico. Ele refere-se, em especial, aos materiais imaginários que não

se encaixam em nenhuma das formas anteriores: não são provocados por artes ou poderes ocultos, não estão relacionados a uma fé, não resultam de uma realidade mítico-legendária. São estes episódios que Vargas Llosa denomina como fantásticos.

A presença de várias instâncias estéticas dentro de um mesmo sentido, o fantástico, destaca Llosa, seria a prova da vocação totalizadora com que se apresenta o real-imaginário em *Cem anos de solidão*. Em todo caso, o que interessa nesta divisão dos planos do imaginário para Vargas Llosa, não é mensurar a exata filiação dos materiais imaginários desta obra, mas mostrar também que este domínio de matéria tida por García Márquez aspira à totalidade e ao abraço de todos os níveis dessa dimensão, como no caso dos materiais real-objetivos.

3.3 O FANTÁSTICO E A MODERNIDADE PERIFÉRICA

Uma última visão sobre o fantástico interessante para esta pesquisa está relacionada à sua leitura no contexto da modernidade tardia. Neste sentido, segundo Hermenegildo Bastos, a estética fantástica, renovadora, cosmopolita, de vanguarda, tenta evocar o mundo envelhecido e atrasado das pequenas comunidades do interior de país periférico, habitadas por pessoas de costumes rústicos, brutos e antiquados, como a já citada Remédios, a Bela, que come terra e cal, Amaranta e Aureliano José, que “cometem” incesto etc. A todos esses personagens de *Cem anos de solidão* e *Ninguém escreve ao coronel* lhes falta o sentido do real e da verdade. De acordo com Bastos (2001),

Escravizados pela fantasia, para eles a vida é pura alucinação. O fantástico mesmo ofereceu a primeira pista para o equacionamento do problema, mas o fantástico tradicional, do século XIX. Também no fantástico tradicional confrontavam-se o mundo antigo das superstições e credices e o mundo moderno da razão e das ciências, como em “Os autômatos” de Hoffmann, “Pé de múmia” de Gautier, “O Horla” de Maupassant. Mas será que a disparidade que se encontrava no fantástico tradicional dos séculos XVIII e XIX é a mesma de agora? (p.70-71).

Para responder a essa questão, cabe questionar o que significou um escritor latino-americano, mais especificamente colombiano, de país periférico, que estreou entre os 50 e 60 retomar “a disparidade (que é, no caso, o próprio fantasma que, julgado desaparecido, reaparece) ambientando-o noutra momento da história, mas momento também de modernização” (BASTOS, 2001, p.71), só que na modernidade tardia.

A história do fantástico está associada aos conflitos resultantes da consolidação do poder burguês e da opressão violenta do antigo campesinato, e, também, à secularização. A questão da modernidade que se deposita no fantástico europeu reaparece em García Márquez com o detalhe de ser a modernidade imposta a país periférico. Esta “disparidade” literária, de acordo com Hermenegildo Bastos, aponta para outra mais geral – a da cultura como um todo. “E não se trata aqui de uma disparidade momentânea, mas da disparidade que nos constitui como povo e como cultura” (BASTOS, 2001, p.78). Desta maneira, a literatura latino-americana se define como ruptura e negação e, portanto, como busca, como vontade de transcender esse estado de exílio. Em resumo, como viva consciência da solidão, histórica e pessoal, ela pode mostrar-nos como se realizou a ruptura e quais foram as nossas tentativas para transcender a solidão.

Essa questão da dependência econômica, cultural e social dos países que serviram de base para a produção literária dos escritores latino-americanos é formalizada nas obras de García Márquez por uma via consolidada e amadurecida pelo *boom* latino-americano, já que não se pode falar especificamente em sistema literário colombiano da mesma forma na qual se fala em sistema literário brasileiro, que apresenta panoramicamente uma solidez visível. Este ponto, aliás, foi um dos objetivos a serem pesquisados por este estudo, porém, poucos críticos falam sobre algo que poderia ser tomado como um sistema literário colombiano da mesma maneira como fez Antonio Candido em relação ao brasileiro, por exemplo, além de que sistematizar com rigor histórico a produção literária responde a um grande esforço e desafio pleno de responsabilidade o que não caberia dentro do tempo de produção e espaço de uma dissertação de mestrado. Entretanto, dentro desse empenho de alguns críticos de ensaiar uma noção de sistema na Colômbia, Darío Henao Retrepo, apontou que o romance *Cem anos de solidão* é a maior criação literária da literatura colombiana. O crítico diz que com a sua aparição, em 1967, o

“sistema literário colombiano” foi renovado, pois, naquela ocasião, se consolidaram também os paradigmas modernos de valorização da cultura e história latino-americanas.

García Márquez, e neste feito lhe acompanharam os romancistas de sua geração como Pedro Gómez Valderrama, Álvaro Cepeda Samudio, Héctor Rojas Herazo, Álvaro Mutis, Manuel Zapata Olivella e Manuel Mejía Vallejo, conseguiu expressar em uma só coisa essas duas metades do país que no século passado se chocavam entre si e se anulavam mutuamente: de um lado a tradição da vida pré-moderna sem mais nenhum atrativo do que a monótona sucessão do conhecido, e do outro lado a vida moderna, por vezes rara e quase mítica, a qual nós colombianos chegamos de maneira *sui generis* e paradoxal, como pode ser constatado nas peripécias da família Buendía, de Leo von Lengerke ou Magroll, o Gaviero⁶.

Cem anos de solidão e *Ninguém escreve ao coronel* aproveitam os elementos anteriores ao *boom*, nutridos de regionalismo, e transfiguram pelo acatamento de elementos não realistas, que beiram o absurdo, tomados da tradição literária universal, no entanto, sem que a temática regional seja abandonada. Assim, a fantasia está presente nestas duas obras aqui analisadas, fixada no núcleo central das narrativas: a solidão e o pagamento da aposentadoria do coronel reformado. Essa fantasia está presente de uma maneira ausente, como algo recalcado e insepulto, que julgou ter se desvencilhado do sagrado, mas que não constata enfim sua inexistência. Fica então o vazio, a vida desprovida de significado, mecânica, obrigatória, como o faz o coronel, personagem que tem como única ocupação na vida a espera pela carta do Estado:

O coronel se dirigiu à alfaiataria para levar uma carta clandestina aos companheiros de Agustín. Era o seu único refúgio desde quando seus

⁶ Tradução minha do original “García Márquez, y en esta empresa lo acompañaron los novelistas de su generación como Pedro Gómez Valderrama, Álvaro Cepeda Samudio, Héctor Rojas Herazo, Álvaro Mutis, Manuel Zapata Olivella y Manuel Mejía Vallejo, consiguió expresar como una sola cosa esas dos mitades del país que en el siglo pasado se chocaban entre sí y se impugnaban mutuamente: el acá de la tradición, de la vida premoderna sin más atractivo que la monótona sucesión de lo conocido, y el más allá de la vida moderna, a veces remota y casi mítica, a la que los colombianos llegamos de forma *sui generis* y paradójica como se constata en las peripecias de la familia Buendía, de Leo von Lengerke o Magroll el Gaviero (RESTREPO, Disponível em: <<http://dariohenaorestrepo.com/el%20pais%20de%20la%20ficcio.htm>>).

companheiros foram mortos ou expulsos do povoado, e ele se transformou em um homem solitário sem outra ocupação a não ser esperar os correios todas as sextas-feiras (MÁRQUEZ, 2010, p.13).

Em *Cem anos de solidão*, a repetição mecânica está mesmo na essência narrativa da obra: nomes que se repetem e histórias que se repetem. Em vez de a obra apresentar um tempo histórico preciso, a narrativa oferece uma estrutura temporal cíclica, em que sua trama marca uma temporalidade circular, sem momento inicial e sem momento final. Desta forma, a história dos Buendía se converte em uma roda que gira eternamente ao redor de acontecimentos que se repetem. Todos os personagens sofrem com o costume contínuo de começar e recomeçar uma atividade e com a eterna repetição de iniciar uma tarefa com o intuito de reiniciá-la, menos Úrsula, que tenta manter-se afastada deste fatídico destino que acomete os Buendía:

O falatório público de que não queria mais saber da situação do país porque estava ficando rico com a oficina provocou as gargalhadas de Úrsula, quando chegou aos seus ouvidos. Com o seu incrível senso prático, ela não podia entender o comércio do coronel, que trocava os peixinhos por moedas de ouro, e em seguida transformava as moedas de ouro em peixinhos, e assim sucessivamente, de modo que tinha que trabalhar cada vez mais à medida que vendia, para satisfazer um círculo vicioso exasperante (MÁRQUEZ, 1967, p.113).

Estas repetições que assaltam os personagens de García Márquez são disfarçadas pelos objetos e destinos impossíveis na narrativa, constituídos pela hipérbole, que determinam a leitura e a escrita da passagem do corporal e perceptível para o imperceptível, do visível para o invisível e fantasmático. Em *Ninguém escreve ao coronel* a própria cidade em que se passa a narrativa é invisível, que só existe aparentemente, como um pano de fundo hostil onde o remédio é esperar por alguma coisa que não se sabe o que é exatamente. Lá

Não há misticismo, nem mistérios se desenrolando. Há mulheres esperando enterros na praça *ad infinitum*, mas essas estão ali apenas por não ter mais

o que fazer e ponto final. É sempre preciso esperar alguma coisa, aprendemos com o coronel (CARPEGGIANI, 2007, p.33).

Nessa narrativa, nomes, ao contrário do que acontece em *Cem anos de solidão*, não interessam. Nem o da esposa, nem o do coronel, e muito menos o do povoado, apesar de que algo na espera do protagonista nos remete diretamente a Macondo: são quase 30 anos de espera em frente a um porto, situação que nos leva a cidade habitada pelos Buendía e que traz alguma poesia à barbárie vivida pelos personagens. Esta situação é o mote para o autor fazer sua crítica à burocracia das instituições da América Latina, mas não de uma forma colada à realidade, pois a narrativa gira em torno de si mesma, da fantasticidade. Há, assim como em *Cem anos de solidão*, uma intencionalidade fantástica, que se dá na forma como os narradores manipulam o destino dos personagens, que é conhecido de antemão por ele. Os juízos que ele emite sobre os protagonistas são sempre depreciativos, fenômeno que indicaria sua superioridade. Assim, quando o narrador descreve o coronel na cena em que pergunta a mulher se sua aparência decadente não faria lembrar a imagem de um papagaio, ele parte do pressuposto que pertence a uma classe superior e que está livre das limitações impostas pela miséria e pela pobreza:

A mulher examinou-o. Achou que não. O coronel não se parecia com um papagaio. Era um homem seco, de ossatura sólida, articulada a porca e parafuso. Pela vitalidade dos olhos não parecia conservado em formol (MÁRQUEZ, 2010, p.12).

Os narradores destas obras aqui estudadas produzem também as manobras e os efeitos essenciais que fazem com que Úrsula Iguarán e a esposa do coronel se aproximem e se distanciem pela visão de classe. O ideal é se pensar que em primeiro lugar que *Ninguém escreve ao coronel* não abarca ainda a totalidade de Macondo, mesmo que não se fale claramente que o povoado deste romance vive em uma cidade que se chame Macondo. Claramente, *Ninguém escreve ao coronel* é uma obra muito mais bem resolvida que a *La hojarasca*, pois lá existe a noção do limite de sua linguagem:

O *pueblo* em que se passa a novela não é por certo Macondo, mas supõe a derrota final do grande herói de Macondo, o coronel Aureliano Buendía. Cansado de lutas, havendo compreendido a inutilidade da guerra civil em que tanto se empenhara, assinara o tratado de paz de Neerlândia. Por ela, os liberais colombianos entregavam as armas e o governo assumia o compromisso de pagar uma pensão vitalícia aos combatentes de ambos os lados. Quando a novela inicia, são passados sessenta anos, e o coronel continuava à espera do soldo prometido. Assim se explica por que a sombra de Macondo compreende, mesmo uma obra em que dele não se fala (LIMA, 2003, p.367).

Essa possibilidade de continuação e diálogo tem menos a ver com a configuração de um possível sistema literário colombiano do que com a noção já apontada anteriormente em que Selma Calasans afirma que a maturidade da obra de García Márquez se deve, principalmente, à sua aquisição da capacidade de dialogar com o próprio discurso. Desta forma, podemos pensar que Úrsula Iguarán, assim como Macondo, é a continuação da peça feminina erguida ainda sem muita força em *Ninguém escreve ao coronel*. Enquanto a esposa do coronel é um zumbi dependente da aridez do meio, Úrsula Iguarán encarna uma agitação por mudanças concretas. Na esposa não há qualquer presença de intervenção sobrenatural ou milagrosa como existe na matriarca da estirpe dos Buendía, quando, por exemplo, quer convencer o seu marido que a única possibilidade de sobrevivência está em algo material (a venda do galo de rinha para conseguir algum dinheiro): “- Você está morrendo de fome, disse a esposa ao coronel. Se convença de que a dignidade não se come!” (MÁRQUEZ, 2010, p.29).

Assim, em ambas as personagens é possível observar o desejo de traçar origens, fundamentos e uma utopia de que essa recuperação seria um dos caminhos para ajudar a superação de exploração dos povos do continente latino-americano e, ao mesmo tempo, depositar um legado cultural de efeito modernizador. Em Úrsula, esse desejo se apresenta com ambições mais totalizadoras e abrangentes do que na esposa do coronel.

Dessa forma, a literatura de García Márquez, que como escritor pertencente ao fenômeno do *boom* latino-americano também fez parte da literatura pós-ditatorial, se encarregou da necessidade não só de montar o passado, mas ainda de definir sua posição no novo presente instaurado pelos regimes militares: um mercado global em que cada canto da vida social foi mercantilizado.

Por essa razão, este capítulo procurou analisar, ainda que de forma não totalmente satisfatória, como que duas personagens conseguiram, por meio da formalização estética dos dilemas históricos dos países periféricos, tendo o fantástico como mediação, conjecturar sobre a modernidade e o estatuto literário como coisas indissociáveis, sobretudo para os países coloniais, “onde a literatura e modernidade chegaram juntas e a primeira serviu de justificativa para a segunda” (BASTOS, 2001, p.94). Porém, curiosamente, não somos, para o sim ou para o não, apenas um apêndice do sistema-mundo, fato que a literatura de Gabriel García Márquez nos mostrou muito bem. Estaria aí então a possibilidade de restituição de humanidade de um povo empurrado ao segundo plano pelo culturalismo, remetido à desolação, à miséria, ou estará sempre fadado, para citar o trecho emblemático que finaliza *Cem anos de solidão*, a mais “cem anos de solidão” porque uma vez condenado não teria uma segunda oportunidade sobre a terra? Se isso não pode ser exatamente uma resposta afirmativa para nossos tempos e outros que surgirão, deve ao menos servir como índice (e saída pela negatividade) de uma tarefa política emancipadora.

4 A ESCRITA FANTÁSTICA COMO ENCENAÇÃO DE UM MUNDO INVENTADO: NOVAS FEIÇÕES PARA UM MESMO E REPETIDO DILEMA

No automatismo da repetição, Freud viu a origem do fantástico. O impulso de repetição confere a certas manifestações da vida psíquica um caráter demoníaco (...) A escrita é em si mesma um ato de repetição. (BASTOS, 2001).

Neste capítulo trataremos, a partir de estudos do crítico Hermenegildo Bastos (2001), a relação entre ficção fantástica e modernidade, a condição do escritor em um mundo englobado pelo fetichismo da mercadoria, tentando analisar como é pensada a invenção da modernidade em *Cem anos de solidão* (1967) e em *Ninguém escreve ao coronel* (1957). A reflexão aqui desenvolvida levará em conta a adaptação cultural do escritor periférico, que lida com formas e técnicas universalizadas e se confronta com uma consciência dilacerada dos limites de sua obra e de seu trabalho.

A adaptação cultural do escritor e intelectual periférico envolve a construção e reconstrução de um sistema cultural, resultante de uma soma de elementos contrapostos e distintos. Esta soma é uma noção relacional, posto que prática e dinâmica, porém longe de ser amistosa e conciliadora. Na América Latina, um continente com vários resquícios de colonização, por exemplo, a adaptação é uma expressão problemática de colisões culturais que resultaram, forçosamente, em formas de violência e subordinação, individuais e coletivas. Como afirmou Octavio Paz, “o mundo colonial era projeção de uma sociedade que já tinha atingido sua maturidade e estabilidade na Europa” (PAZ, 2006, p.96). Assim, na América Latina, nada se procura ou se inventa: tudo se aplica e adapta. Inclusive, o ideal de “organização” social dos países centrais. Ainda de acordo com Paz (2006), as sociedades coloniais desconfiam dos saltos bruscos, mas mudam devagar, aceitando as “sugestões” da realidade. Entretanto, isso não significa passividade e ausência de conflitos, não se pretende justificar a sociedade colonial. É claro que as histórias de todos os tempos e povos sempre estiveram cruzadas por trocas, tensões, lutas, transformações, porém, a rigor, enquanto subsista qualquer forma de opressão, nenhuma sociedade se justifica.

Dentro dessa busca “adaptadora”, o conceito de transculturação mostra-se bastante importante para se entender as possibilidades e os fracassos históricos, econômicos, identitários e políticos do amoldamento cultural. São muitos os estudos sobre os aspectos do processo de transnacionalização, mundialização ou, mais especificamente, globalização. Muitas vezes, esses estudos são propostos no interior de uma cultura particular, como a africana, a oriental ou mesmo a latino-americana. Isto é o que se propõe a fazer, por exemplo, a crítica cultural Silvia Spitta em sua obra *Between two waters: narratives of transculturation in Latin America* (1995). Neste livro, a autora pretende trazer a sua contribuição para a reflexão sobre o conceito de transculturação na América Latina e suas possibilidades históricas, pensando em termos de um processo no qual as duas partes da equação se mostram modificadas no final.

Segundo Spitta (1995), os processos transculturadores estão incompletos, e são, até por definição, inacabáveis, principalmente em se tratando de América Latina. Para a autora, isso se deve ao choque cultural que teve início na Conquista e ao contínuo estado dinâmico e processual que perpassa toda a cultura vital do povo latino-americano. A leitura de Spitta, que parte do abalo estrutural de um pilar, ou seja, a partir da ruína imposta pela colonização do povo latino-americano, é considerada controversa, levando-se em conta que alguns intelectuais pós-modernistas insistem em declarar que o discurso da transculturação é obsoleto e anacrônico, posto que, segundo esses pesquisadores, fracassou com o projeto epistemológico dos anos setenta, o da “nova ordem mundial”. Sobre esta rubrica do pós-modernismo, Fredric Jameson diz que ela não é nada mais nada menos do que a lógica cultural articulada pelas determinações concretas desse estágio denominado eufemisticamente de globalização ou qualquer outro termo que nomeie este sistema que “organiza nossas vidas, nossas manifestações culturais e nossos esforços de compreendê-lo” (JAMESON, 2006, p.05).

Nesta nova versão ampliada e presente do velho mundo do capital, diz Jameson, uma das tarefas básicas é discernir as formas de nossa inserção como indivíduos em um conjunto multidimensional de realidades percebidas como radicalmente descontínuas. O crítico norte-americano entende que o verdadeiro desafio está em enfrentar o pós-modernismo como um componente do estágio atual da história e investigar suas manifestações políticas, sociais, econômicas e culturais,

evidenciando assim a atualização da vocação histórica do marxismo: estudar o funcionamento do capital desmistificando seu movimento continuado de obscurecimento da consciência. Dessa forma, será possível, por exemplo, desmistificar argumentações teóricas que acreditam que as identidades culturais estão entrando em colapso devido a um “coro pluralista”, que canta as benesses do consumo, argumento apoiado pela proliferação de teorias do fragmentário, “que acabam simplesmente por duplicar a alienação e reificação do presente” (JAMESON, 2006, p.06).

No contexto da descontinuidade e das rupturas, aparece, também, a questão da identidade na chamada pós-modernidade, trabalhada por Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2003). Como a questão aqui está relacionada à do sujeito periférico, é preciso descrever como Hall apresenta o caráter dessa mudança na modernidade tardia. Em essência, ele argumenta, a questão da identidade no contexto tardio tem um caráter muito peculiar. Segundo esse autor, ela tem a ver com o que Marx disse sobre a modernidade:

é o permanente revolucionar da produção, o abalar ininterrupto de todas as condições sociais, a incerteza e o movimento eternos (...) Todas as relações fixas e congeladas, com seu cortejo de vetustas representações e concepções, são dissolvidas, todas as relações recém-formadas envelhecem antes de poderem ossificar-se. Tudo que é sólido se desmancha no ar... (MARX E ENGELS apud HALL, 1973, p.70).

É possível perceber que na argumentação de Marx está a ideia de que as sociedades modernas são, por definição, sociedades de mudanças constantes e rápidas. Porém, ao contrário do que define a consciência distraída pós-moderna, como poderia dizer, por exemplo, Walter Benjamin, Marx identifica na oscilação certa continuidade em relação ao que a precedeu e não uma brusca quebra, ruptura ou mutação que conceitos como “sociedade industrial” ambicionavam destacar. Na prática, isso significa que se, de fato,

o sujeito perdeu sua capacidade de entender de forma ativa suas protensões e retensões em um complexo temporal e organizar seu passado e seu futuro como uma experiência coerente, fica bastante difícil perceber

como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não ‘um amontoado de fragmentos’ e em uma prática de heterogeneidade a esmo do fragmentário, do aleatório (JAMESON, 2006, p.52).

No entanto, apesar de esses serem alguns dos termos privilegiados por meio dos quais a essência pós-moderna tem sido analisada e até mesmo defendida por seus apologistas, é preciso perceber que há coisas muito mais fortes a serem ditas a respeito de nossa disposição social do que se pode dizer em termos de categorias culturais ou mesmo psicológicas. Em último caso, é preciso perceber como essa descontinuidade e o “amontoado de fragmentos”, como discutiu Marx em um trecho bastante conhecido do *Manifesto*, incita-nos a realizar o impossível, a saber, pensar esse movimento de forma positiva e negativa ao mesmo tempo; em outras palavras,

chegar a um tipo de pensamento capaz de compreender ao mesmo tempo as características demonstravelmente funestas do capitalismo e seu extraordinário dinamismo liberador em um só raciocínio e sem atenuar a força de nenhum desses dois julgamentos. Devemos, de algum modo, elevar nossas mentes até um ponto em que seja possível entender o capitalismo como, ao mesmo tempo, a melhor e a pior coisa que jamais aconteceu à humanidade (JAMESON, 2006, p.73).

Isso significa que a interrogação sobre a dinâmica cultural do capitalismo pode e deve ser inquietante, mas sempre tomando como ponto de partida o reconhecimento de que há uma nova realidade cultural “legítima” no mundo. Neste caso, é preciso frisar, entende-se que devemos rejeitar também as condenações moralistas do pós-modernismo. Este é um fenômeno histórico, daí a tentativa de conceituá-lo em termos de moral poder ser pensada como um erro. Outra coisa um pouco mais evidente é a de que o “crítico cultural moralista” está, como todos nós, densamente imerso no contexto pós-moderno, logo, de acordo com Jameson, a “indignada denúncia moral do outro, torna-se inviável”. Então, a difícil e elaborada tarefa seria a, de um modo genuinamente dialético, pensar o pós-modernismo como parte de um desenvolvimento histórico do capitalismo e como uma etapa inevitável da cultura pós-moderna. Nesse sentido, é preciso tentar entender como o pós-moderno nos convida a refletir sobre o lado sombrio da historicidade em geral, de uma maneira que esse esforço resulte em uma tentativa de mobilização e

penetração nessa névoa trancada da chamada “inevitabilidade histórica”. Trata-se, portanto, de uma realidade legitimamente histórica e socioeconômica, e não meramente uma ideologia cultural ou uma fantasia.

Sendo o pós-modernismo uma realidade histórica, é preciso, ainda segundo Fredric Jameson, buscar uma estética do mapeamento cognitivo, em outras palavras, uma cultura política que procure dotar o sujeito individual de um sentido mais aguçado de seu lugar no sistema global, pois, concepções de identidade que argumentam que as sociedades modernas não têm nenhum centro, nenhum princípio articulador ou organizador, neutralizam nossa capacidade de agir e lutar porque confundem o nosso entendimento sobre nosso posicionamento como sujeitos individuais e coletivos.

Neste contexto, qual seria a missão da arte no pós-moderno? De que maneira, por exemplo, obras produzidas no contexto da modernidade tardia, a saber, *Cem anos de solidão* e *Ninguém escreve ao coronel*, ou mesmo obras brasileiras, uruguaias etc, considerando todas essas condições de adaptação forçada e a do sujeito fragmentado, dão a ver a condição do escritor num mundo englobado pelo fetichismo da mercadoria, onde o avesso da cultura é o terror, sangue, opressão?

“A literatura não é inocente. A sua culpa é a de forjar realidades. O mundo forjado é vivido pelos personagens como se real fosse” (BASTOS, 2001, p.13). Em *Cem anos de solidão*, o narrador diz ao iniciar a história de Macondo:

Muitos anos depois, diante do pelotão de fuzilamento, o Coronel Aureliano Buendía havia de recordar aquela tarde remota em que seu pai o levou para conhecer o gelo. Macondo era então uma aldeia de vinte casas de barro e taquara, construídas à margem de um rio de águas diáfanas que se precipitavam por um leito de pedras polidas, brancas e enormes como ovos pré-históricos (MÁRQUEZ, 1967, p. 07).

O antigo vilarejo é abalado por um movimento de modernização, a partir daí Macondo viveria da desgraça e do esquecimento. O gelo representa o fator de modernização da linguagem e da escrita literária, dando a ver que a questão embutida lá é também a da literatura latino-americana, comprometida com a

violência da modernização. Aqui, a pergunta pelo significado do fazer literatura em país não europeu volta à tona. Latino-americanos convertidos em escritores e “enredados por um modelo cultural que, ainda quando os representa, os oprime. E talvez por isso mesmo o mundo representado é fantasmagórico” (BASTOS, 2001, p.14).

A ficção de García Márquez dá a ver a arte apresada pela burocracia e pelo espetáculo, por exemplo, quando a história do velho coronel reformado nos mostra a íntima relação entre fantasia e repressão, em que a narrativa fantasmagórica revela espectros da invisibilidade da forma-mercadoria, neste caso, uma remuneração do Estado que nunca chega.

Não se trata de o fantástico nos dar a ver a realidade, o que equivaleria a torná-lo como alegoria de uma coisa ‘real’. O fantástico nos dá a ver, sim, os mecanismos de constituição daquilo que tomamos por realidade. Os processos através dos quais a ilusão se faz real (BASTOS, 2001, p.18).

Dessa maneira, o fantástico torna-se um mecanismo de criação e invenção da realidade, de forma que a vida social (e a ânsia de migrar do mundo religioso para o mundo sem Deus, desencantado, sem, no entanto, mudar de fato o destino) é uma simbolização, com muitas falhas, obviamente. Assim, partes dessa simbolização que não se formam com o total retornam como aparições fantasmagóricas, que escapam à realidade, em última instância, a forma literária.

O leitor de *Cem anos de solidão* é levado junto com os personagens a um mergulho problemático, cheio de perturbações que permanecem até mesmo depois de terminada a história (o que teria acontecido para Macondo sumir como um amontoado de poeira?). Com o mistério da história, os personagens e o próprio leitor fazem parte também do enigma, hesitam entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos que se passam na narrativa. O leitor, deste modo, foi sugado pela atmosfera da narrativa, tornando-se implícito, pois identifica-se com o mistério da narrativa, em que recusa tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”, dando força à hesitação, condição fundamental para que o fantástico aconteça.

Outro contraponto, porém, é estabelecido em *Cem anos de solidão* à medida que a narrativa recupera dados do mundo factível e empírico, ou como ponderou Selma Calasans Rodrigues, quando a história de Macondo estabelece relação com a História por meio da palavra sagrada e sua transgressão. Em outras palavras, quando, por exemplo, em *Cem anos de solidão* o narrador se refere à Macondo como “a terra que ninguém lhes havia prometido”. De acordo com Rodrigues, “qualquer leitor associa este texto à ‘terra prometida’, da *Bíblia*, e percebe que o de García Márquez é o inverso do outro, do modelo consagrado” (RODRIGUES, 2001, p.19). A expectativa do leitor de uma narrativa mítico-religiosa não se realiza, pois o discurso paródico de *Cem anos de solidão* renega qualquer aporte teológico que lhe queiram atribuir, mas não se frustra de um todo, pois o texto de García Márquez constitui uma evidente ruptura (às avessas) com o aspecto sacro do texto bíblico: selvagerias, incestos etc. Aqui aparece então um caminho para se tentar compreender o processo de dessacralização da História, em que o mito é substituído pela literatura e o real pela fantasia. Dessa maneira, ao mesmo tempo em que *Cem anos de solidão* marca o confronto entre a narrativa bíblica e a emancipação histórica do relato, ela distancia-se deles, radicalizando a crítica aos pilares de uma sociedade moderna. É importante lembrar que a aldeia fundada por José Arcadio Buendía marcou o desejo de uma sociedade sem Estado e sem Igreja, com uma economia baseada em oportunidades iguais, o que não se concretizou mais tarde, como é possível de perceber ao longo da narrativa.

Se a ficção de García Márquez não é propriamente uma filosofia da História, ela empreende, de certa maneira, uma releitura da metanarrativa da colonização. Segundo Rodrigues (2001), os elementos maravilhosos de *Cem anos de solidão* não são novos e foram tomados de discursos preexistentes e coloniais.

Ao recorrer a textos anteriores, porém, García Márquez o fez com a liberdade que lhe conferem os séculos que o separam da conquista e que caracterizam a modernidade – por esse motivo, o autor contemporâneo pôde dialogar com esses textos anteriores e parodiá-los. Lembre-se que, além disso, o acervo de textos de que dispõe um autor de ficção quatro séculos após é consideravelmente maior. Desse modo, também no mundo de ficção de *Cem anos de solidão*, encontramos os fundadores às voltas com problemas de linguagem como um Colombo. O texto parodia o *Diário* de Colombo na medida em que aponta para a difícil tarefa de nomear, já

que o “mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome e para mencioná-las se precisava apontar com o dedo” (p.70).

Sendo uma metanarrativa, a narrativa da colonização é universal, e, de acordo com Bastos, apresenta-se como “a narrativa do processo civilizatório, que abriria para os povos incultos, bárbaros e selvagens – os não europeus – o caminho para a humanização” (BASTOS, 2001, p.108). Quando, em *Cem anos de solidão*, o patriarca José Arcadio Buendía decide delinear o local onde fundariam a vila Macondo, ele percebe que a “civilização” tal como eles pensavam que a pequena aldeia poderia ser um dia, havia ficado muito para trás, ou seja, a concepção deles de organização já estava “atrasada” e anacrônica. Pouco depois, o fundador do vilarejo sente a necessidade de conectar a pequena e recente Macondo a lugares onde o “progresso” já era uma realidade. O sentimento de isolamento, da sua solidão em relação ao que já era moderno, é expresso em várias passagens do livro, entre elas, um desabafo de Arcádio para a matriarca Úrsula Iguarán:

A idéia de um Macondo peninsular prevaleceu durante muito tempo, inspirada no mapa arbitrário que José Arcadio Buendía desenhou ao regressar de sua expedição. Traçou-o com raiva, exagerando de má fé as dificuldades de comunicação, como que para castigar-se a si mesmo da absoluta falta de senso com que escolheu o lugar. “Nunca chegaremos a parte alguma”, lamentava-se para Úrsula. “Aqui haveremos de apodrecer em vida sem receber os benefícios da ciência.” Essa certeza, ruminada por vários meses no quatinho do laboratório, levou-o a conceber o projeto de trasladar Macondo para um lugar mais propício (GARCÍA MÁRQUEZ, 1967, p.18).

Segundo Rodrigues, a solidão de Macondo já estava presente na expedição do terreno em que seria construído o pequeno vilarejo. Os cálculos da geografia da região, feitos por José Arcadio Buendía, eram utópicos e sem precisão. De acordo com suas conjecturas, a rota do norte seria a única possibilidade de achar o caminho que levaria à “civilização”. Após dez dias sem ver o sol, com uma vegetação inóspita e com a algazarra dos animais, os expedidores perceberam que andaram no sentido inverso ao do progresso e haviam penetrado naquele “paraíso de umidade e silêncio anterior ao pecado original” (MÁRQUEZ, 1967, p.16).

Muitos dias depois, sempre guiando seus homens para um norte visionário, José Arcadio Buendía e seus companheiros conseguem ultrapassar a região encantada. Dormem para restaurar as forças e, ao despertar, com o sol alto, deparam-se com um enorme galeão espanhol. O achado é, sem dúvida, uma alusão densamente poética à época dos descobrimentos e da colonização. A narrativa apresenta um galeão anacrônico, devorado pela natureza. Seu espaço representa um âmbito de solidão e esquecimento (RODRIGUES, 2001, p.75).

Se *Cem anos de solidão* empreende uma releitura da metanarrativa da colonização, poder-se-ia dizer então que, por meio da literatura, Gabriel García Márquez tentou fornecer suporte imaginário e ficcional para o que pode ter sido um dia um projeto nacional. No caso específico do autor colombiano, que tem sua obra relacionada à escrita fantástica, espectros da nacionalidade e a encenação de um mundo inventado são trazidos à tona pela negatividade da fantasia porque escapam à possibilidade de formulação no mundo real. Isso faz parte do que Idelber Avelar chamou de “alegorias da derrota”, ou em outras palavras, a “topologia da derrota na narrativa latino-americana da pós-ditadura no Cone Sul” (2003). A indagação de Avelar refere-se ao estatuto da escrita literária na época da decadência definitiva de sua relação com a experiência. A mesma pergunta, elaborada de outra forma, também é feita por Hermenegildo Bastos: “qual a importância que pode ter a obra de um escritor que escreveu a partir da posição de país colonizado, para o pensamento atual enquanto crítico da modernidade?” (BASTOS, 2001, p.109). Teria alguma coisa a nos mostrar a ficção de García Márquez em relação às metanarrativas da modernidade e, por outro lado, manifestar em que condições a literatura lida com um passado fracassado?

Ninguém escreve ao coronel, assim como *Cem anos de solidão*, vale-se de elementos não realistas para encenar um mundo inventado, em que “no espaço da escrita, na organização burocrática, movem-se os signos do controle” (BASTOS, 2001, p.65). Como já explicado anteriormente, *Ninguém escreve ao coronel* traz a história de um coronel reformado que, enquanto espera pelo pagamento de sua aposentadoria por meio do correio, luta pela sobrevivência em uma pequena cidade hostil. Ao seu lado, apenas a velha esposa asmática e um galo de briga que um dia

pertenceu ao filho morto. Satirizando a tortuosa burocracia dos estados latino-americanos, *Ninguém escreve ao coronel* utiliza elementos estéticos da narrativa e temática local combinando-os com elementos não realistas tomados da tradição universal. É daí que vem a eficácia estética do texto.

O núcleo central da narrativa é a aposentadoria – objeto ausente, mas principal matéria do texto. A ausência é contornada pela constante lembrança do narrador de que talvez um dia o coronel pudesse vir a receber a tal remuneração do Estado, mas sempre trazida à tona pelo fato de que sem o recebimento da aposentadoria o coronel e sua esposa morrerão de fome: “Na realidade estava se sustentando apenas na esperança da carta. Esgotado, os ossos moídos pela vigília, não pôde ocupar-se ao mesmo tempo de suas necessidades e do galo” (MÁRQUEZ, 2010, p.46).

Tendo como elemento central a aposentadoria, a narrativa de García Márquez gira em torno de si mesma, colocando a questão da modernidade da mesma forma como era colocada no fantástico europeu. Porém, aqui aparece uma questão agravante, a do escritor periférico que lida com formas e técnicas universalizadas e que se confronta com uma consciência dilacerada dos limites de sua obra e de seu trabalho. Ao mesmo tempo em que é um problema, é nesta adaptação que surge a reivindicação sistemática de sua própria literatura como realização definitiva da modernidade estética da América Latina. Em *Ninguém escreve ao coronel*, é claro esse movimento de disparidade, pois está lá a contradição entre local e cosmopolita, em que elementos tomados da tradição literária universal, como a temática da cidade, se fundem com o tema local de um país periférico - como a questão da aposentadoria, que, de direito legítimo do trabalhador, torna-se um privilégio, algo inalcançável - colonizado, cujos habitantes estarão sempre deslocados, no tempo e no espaço. É desta maneira deslocada que os personagens de *Ninguém escreve ao coronel* se percebem enquanto sujeitos:

O médico abriu os jornais. – Ainda o problema de Suez – disse, lendo as manchetes. – O Ocidente perde terreno. O coronel não leu os títulos. Fez grande esforço para reagir contra o estômago. – Desde que foi implantada a censura, os jornais só falam de Europa – disse. – Seria melhor se os europeus viessem para cá e nós fôssemos para a Europa. Só assim todo mundo saberia o que acontece em seus respectivos países. – Para os europeus, a América do Sul é um homem de bigodes com um violão e um

revólver – brincou o médico, rindo sobre o jornal. – Não entendem nossos problemas (MÁRQUEZ, 2010, p.35).

Mesmo diante de uma batalha desumana, o coronel não desiste de tentar receber sua aposentadoria. Ele divide esta preocupação com a obsessiva inquietação de conseguir alimento para o velho galo que pertenceu ao filho morto. Procura dinheiro emprestado com alguns conhecidos do vilarejo e busca refúgio com os companheiros de seu filho Augustín, sem outra ocupação a não ser a de esperar o correio das sextas-feiras. A determinação do coronel, contrastada com o total desinteresse de sua esposa por seus problemas, não é motivada somente pela possibilidade de ele virar um miserável absoluto caso não receba o tão esperado dinheiro.

Em ensaio sobre o conto *A enxada*, de Bernardo Élis, Ana Laura Corrêa e Deane Fonseca (2007) analisam a saga do personagem Supriano, um trabalhador rural à procura de seu instrumento de trabalho, uma enxada, que permanece inacessível a ele até o epílogo. O enredo, bastante parecido com o de Gabriel García Márquez, mostra os esforços e as lutas de um trabalhador do campo à procura de uma enxada. De acordo com as autoras, a forma de composição do personagem e a ação encadeada das peripécias à procura da enxada conferem uma tonalidade heroica e épica a Supriano.

Sem a pretensão de colar a temática de um conto em outro, apesar de ambos os contos terem sido produzidos na década de 60 por escritores em contexto de país periférico, os obstáculos sobre-humanos colocados à saga de Supriano em muito se assemelham com os do coronel. Ambos estão envolvidos em um clima de fantasmagoria e o andamento das narrativas empreende uma tonalidade heroica e épica ao caráter dos personagens. Segundo Corrêa e Fonseca,

os restos de grandeza épica, misturados aos elementos regionais, produzem uma estrutura peculiar para dar forma ao dilema da literatura e da nação, entre local e cosmopolita. Pode-se pensar que as fórmulas épicas (...) pretendem evidenciar a grandeza da vida tosca e rude dos homens explorados e da própria literatura produzida em região periférica, ambas integrantes, mas não integradas, do sistema-mundo e da literatura-mundo. Por outro lado, as formas da matriz cultural do ocidente, da alta literatura estão engastadas na narrativa como “hábito velho”, como ruína e arcaísmo,

resíduos sem vida, incapazes de cumprir o seu efeito anterior, original (CORRÊA; FONSECA, 2007).

A vigília e a peregrinação do coronel em busca de sua aposentadoria materializam as contradições da formação latino-americana. Entre os anos 50 e 60, quando a América Latina atravessava um caminho de indefinições e promessas de emancipação econômica, os periféricos do “desenvolvimento” viviam cada dia à base de deslumbramentos sobre a inclusão deles nessa “novidade”.

O narrador de *Ninguém escreve ao coronel* está sempre ameno e distante, como se ele também não soubesse a resposta para a questão que se coloca diante do coronel. A fórmula épica da alta literatura materializa-se na figura da instância narradora, que como já dito, é frio e remoto e que em certos momentos não deixa de demonstrar, mais diretamente, por meio de uma feição negativa e perversa, ecos de uma dinâmica cruel das trocas desiguais do sistema-mundo e da história da produção humana. Sem ter dinheiro para comprar algo que dê para comer de verdade, o narrador impõe ao personagem um movimento de regresso à condição animalésca, quando, por exemplo, o coronel raspa o que sobrou de um pó de café com tanta força que a comida confunde-se com raspas de ferrugem:

O coronel destampou a lata do café e notou que apenas restava uma colherinha de pó. Tirou a panela do fogo, jogou no chão de barro batido a metade da água e raspou de faca todo o interior da vasilha, até botar na panela o que restava, uma mistura de raspas com ferrugem (MÁRQUEZ, 2010, p.07).

O narrador procura mostrar que o coronel não é um modelo de virtudes. É a partir desta desmistificação do coronel como herói, pois, como não pensar que este personagem que espera quase 56 anos por uma pensão que nunca chega tem a firmeza e a obstinação de um herói, que a história assume um tom épico decaído, em que elementos regionais se misturam a ele numa só forma contraditória, entre o arcaísmo e a modernização, o local e o cosmopolita.

Ambos os romances trabalhados por esta pesquisa revelam uma escrita fantástica que encena um mundo inventado que, no fim de tudo, aponta novas

feições para um mesmo e repetido dilema: qual seria o lugar do escritor periférico no sistema literário mundial? Os conteúdos trazidos por *Ninguém escreve ao coronel* e *Cem anos de solidão*, que chegam a ser anedóticos em certos momentos, são submetidos a uma sintaxe de inversões, repetições e retornos. Com base na análise de Gonzáles Echevarría sobre a temporalidade e a repetição na obra de Gabriel García Márquez, Idelber Avelar afirma que

um escritor-demiurgo, ao fundar a pólis através de sua escrita, escapa ao insuportável ciclo latino-americano de repetições políticas e sociais. A literatura – e quem é Melquíades senão a própria imagem do escritor latino-americano? – se converteria no território privilegiado da tal substituição (AVELAR, 2003, p.45).

Mas, de que forma, a arte aprisionada pela burocracia e pelo espetáculo, como disse Hermenegildo Bastos (2001), pode revelar um comprometimento com a supressão da alteridade e dessa repetição de dilemas e incoerências? A literatura, por exemplo, é um espaço de conflitos e contradições, e como lugar de construção de possíveis imaginários, sempre contém uma força transgressora. Em *Cem anos de solidão*, ao reescrever um texto sagrado, em que é possível perceber claramente que “aquele espaço romanesco está estruturado segundo o modelo do mito cosmogônico e escatológico da tradição judaico-cristão narrada pela Bíblia, que vai do Gênese (Velho Testamento) ao Apocalipse (Novo Testamento)” (RODRIGUES, 2001, p.101), Gabriel García Márquez o fantasmagoriza. Dessa maneira, há um desregramento do discurso religioso, “assim fazendo, banaliza-o, esvazia-o. Do texto sagrado banalizado desponha o espectral e o maléfico. A literatura escancara o (seu) ser demoníaco” (BASTOS, 2001, p.16). Como literatura que se autorrepresenta como mecanismo diabólico de construção de fantasmas e outros seres monstruosos, a ficção de García Márquez se aproxima, por exemplo, de escritores brasileiros, cujas obras são formas de autoquestionamento literário. Mas, em Márquez, há o fantástico, que proporciona à sua obra um caráter diferencial, uma radicalização a esse suposto autoquestionamento.

O fantástico radicaliza a profanação e a morte do sagrado, ao mesmo tempo em que luta para restaurar o aurático em um movimento contra um mundo secular e

modernizado. Nesta luta, está implícito o problema da profissionalização do escritor latino-americano, que passa a lidar com o cânone universal, principalmente, no surgimento do *boom* latino-americano. De acordo com Idelber Avelar,

Enquanto que a primeira vanguarda moderna se havia lançado, sem trégua, ao projeto de aniquilação da aura, o boom hispano-americano lutou para restaurar o aurático a contrapelo de um mundo secular e modernizado (...) Circunscrita pelo horizonte de uma integração cada vez mais estreita no mercado mundial, pela eliminação gradual de entraves pré-capitalistas e pela irreversível profissionalização e autonomização do literário, a aura letrado-religiosa parecia, aos olhos do projeto desenvolvimentista, destinada ao desaparecimento. Entretanto, o caráter desigual e paradoxal, próprio da modernização e da autonomização no continente, mantinha viva a *demanda* pela aura, já que o próprio projeto de modernização narrativa era tributário de uma relação religiosa com a escrita (AVELAR, 2003, p. 46).

Dessa forma, a literatura funcionaria como depósito desta aura fantasmática, em que o mercado representa o anacronismo dessa aura e a sombra imaculada da arte, quando a produção de objetos estéticos passa a fazer parte de uma cadeia de produção industrial. Em *Teoria estética* (2006), Adorno aponta para a condição de culpabilidade da arte, de modo que a existência desta serviria, às avessas, à barbárie, mesmo tendo como intenção ser sua opositora. Esse conflito é materializado em *Cem anos de solidão* quando o coronel Aureliano Buendía desiste de guerrear e se entrega a uma tarefa simbólica: fazer e desfazer peixinhos de ouro na ourivesaria que costumava frequentar quando era adolescente. Depois de completar certa quantidade de peixinhos produzidos, Aureliano derrete-os e começa a fazer outros peixinhos novamente, sem dotar essa tarefa de nenhuma finalidade prática e, assim, com essa tarefa circular, o tempo cronológico é anulado: passa a valer o eterno retorno do mesmo (do mesmo modo que sei pai para quem, antes de morrer, todos os dias eram terça-feira).

Quando a experiência de Aureliano Buendía se arrasta na repetição interminável do fazer e refazer a mesma coisa, a única pontuação temporal vem de fora, numa estrutura narrativa que contrapõe a segmentação: fatos são bruscamente interrompidos para dar lugar a incontáveis acontecimentos, sem ligações imediatas entre eles, numa sucessão de cenas onde nada se acumula nem se apreende, como na lógica da modernidade. Em *Cem anos de solidão*, muitos personagens em cena,

nomes que se repetem confundindo o leitor sobre quem seria filho de quem ou quem seria irmão de quem, uma árvore genealógica confusa e fatos que se desenrolam uns atrás dos outros sem uma causalidade interna lógica.

A composição narrativa de *Cem anos de solidão* é dotada de uma coerência utópica, logo desfeita pela incoerência da experiência real, em que a matéria contraditória externa é internalizada e se torna matéria estética do texto. Assim, quando José Arcádio funda Macondo, como um novo mundo distinto do velho, sem vícios e corrupções, logo vem à tona “o problema do estatuto da escrita literária na época da decadência definitiva de sua relação com a experiência” (AVELAR, 2003, p.261), em que não é possível mais tentar algo novo, pois há, em relação ao passado, um trauma, uma experiência mal resolvida. Desta maneira, está internalizada em *Cem anos de solidão* a questão da pós-modernidade latino-americana que se depara com a pós-ditadura e com estes tempos cantados por aí como “pós-tudo”. Ali, a confusão e a dispersão dos fatos da experiência se fundem dando forma a um romance de estrutura complexa, em que traços narrativos da história da Colômbia se traçam com os da história da América, com a história do Ocidente cristão e outras camadas textuais da colonização na América Latina. Metáforas civilizacionais, como a do incesto, que permeia e dá norte à formação da estirpe dos Buendía, materializa esteticamente, por sua vez, o dilema da identidade do escritor de região periférica, perdido entre um conflito dialético individual e coletivo ou, em última instância, perdido entre o “eu” e a história.

A metáfora do incesto, como elemento estético, dá a ver o conflito identitário com o qual lida o intelectual de região periférica, perdido entre o anseio individual e o coletivo. Em *Ninguém escreve ao coronel* esse conflito está figurado esteticamente no galo que um dia pertenceu ao filho morto do coronel. Este passa toda a narrativa perdido entre um desejo individual (alimentar o galo mesmo que isto signifique a fome e miséria própria e de sua esposa) e um desejo coletivo (sustentar a família). Em ambas as obras aqui em questão o conflito identitário dá lugar a uma sucessão de empreendimentos fracassados que se repetem ao longo das narrativas, dando a ver a inserção contraditória da modernidade burguesa em Macondo e no cotidiano vazio e sem graça do casal de *Ninguém escreve ao coronel*.

O conflito modernizador em García Márquez tem a ver com a discrepância temporal que caracteriza o fantástico tradicional europeu que reaparece em país

periférico com outras formas, mais contraditório e perverso. Em *Au coeur du fantastique* (1965), Roger Caillois, como observou Todorov (2008), salienta que “todo fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (p.161). Outras definições do fantástico europeu, feitas por Louis Vax (1960), enfatizam a desconexão entre o “inexplicável”, que se introduz na “vida real” ou no “mundo real”. Hermenegildo Bastos destaca que se na Europa, já com essas primeiras definições para o gênero fantástico, essa contradição estética já revelava as contradições da modernidade burguesa – a barbárie e a destruição convivendo com os ideais iluministas de razão, liberdade e progresso -,

o seu reaparecimento em um país periférico, onde o processo de modernização tardia foi assumidamente violento e destrutivo, evidencia o caráter perverso dos ideais da modernidade que por aqui jamais se efetivaram (BASTOS, 2001, p.84).

Assim, nas romances de Gabriel García Márquez, a obsessão pelo tema da repetição e do fracasso revela uma preocupação com fantasmas insepultos que dados como mortos retornam. Estes fantasmas podem estar representados esteticamente nas figuras da matriarca Úrsula Iguarán e da esposa do coronel. Essas duas personagens são postas nas narrativas como seres intempestivos e desajustados com o contemporâneo. São as que lembram a todo o momento que não dá para sobreviver dependendo da possível vitória de um galo de briga em uma rinha, por exemplo:

– Isso, se o galo ganhar – insistiu a mulher.
– E se perder, você já pensou que o galo pode perder.
– Um galo desses não pode perder.
– Suponhamos que perca.
– Faltam ainda quarenta e cinco dias para se pensar nessa hipótese.
A mulher desesperou-se.
– Enquanto isso, o que é que nós vamos comer – perguntou, agarrando o Coronel pelo colarinho.
Sacudiu-o com força.

– *Diga, o que nós vamos comer*⁷ (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.94).

E da mesma maneira a matriarca Úrsula Iguarán, que vive mais de um século, sempre lembrando ao marido que a modernidade nunca chegará a Macondo, inclusive, quando morre e reaparece na narrativa, como algo recalcado e uma porta-voz contrária ao “ato civilizatório”:

As crianças haviam de recordar pelo resto da vida a augusta solenidade com que o pai se sentou na cabeceira da mesa, tremendo de febre, devastado pela prolongada vigília e pela pertinácia da sua imaginação, e revelou a eles a sua descoberta: - A terra é redonda como uma laranja. Úrsula perdeu a paciência: “Se você pretende ficar louco, fique sozinho”, gritou (GARCÍA MÁRQUEZ, 1967, p.11).

Não é a toa que o narrador de *Cem anos de solidão* sugere serem os Buendía um tipo de sistema planetário de Úrsula. Nessa narrativa, as etapas da modernização, ainda que tardia, acontecem e vão sobrepondo-se umas as outras, como uma pilha de papel, com a mais recente substituindo a antiga. Como essa “mudança” é atropelada, fica sempre algo recalcado, que se encontra na cidade, nas pessoas, nas ruínas que estão de pé. Úrsula mostra-se como a figura dessa ruína, como uma espécie de vigilante, ao mesmo tempo em que é ela que realiza sempre os rituais de abertura da casa, “sempre disposta a lutar pela alegria e a comunicação ou com a finalidade de espantar a ruína, simbolizada pela invasão das formigas ruivas” (RODRIGUES, 2001, p.156).

As duas mulheres, Úrsula Iguarán e a esposa do coronel, mostram-se, portanto, como a impossibilidade e a derrota da literatura periférica às condições atuais, a saber, da pós-modernidade, atuando ambas como uma defesa nostálgica e reativa do que foi varrido pela tecnificação da escrita do escritor periférico. Ao mesmo tempo, numa obsessão absoluta pelo futuro, oscilam entre a melancolia e uma perda que parece não ter nome.

Os livros analisados por esta pesquisa mostram:

⁷ Grifo meu.

Cenas em que se percebe (seja através de um personagem, um narrador-protagonista, ou do próprio autor implícito) que *já não se pode escrever, que escrever já não é possível*, e que a única tarefa que resta à escrita é se trabalhar a partir desta impossibilidade. A perda com a qual a escrita tenta lidar engoliu, melancolicamente, a própria escrita: o sujeito enlutado que escreve se dá conta de que ele é parte do que foi dissolvido. Esta percepção tem lugar naquele espaço cinza em que o luto encontra-se na fronteira com a melancolia. A melancolia emerge assim de uma variedade específica de luto, daquele luto que fechou um círculo que inclui o próprio sujeito enlutado como objeto de perda (AVELAR, 2003, p.263).

Dessa maneira, Úrsula Iguarán e a esposa do coronel revelam-se como a alegoria do impossível, sempre em busca, pela negatividade, de uma solução para o eterno e repetido dilema da modernidade periférica: voltar ou seguir em frente. Essas duas personagens desenterram nas narrativas a pilha de catástrofes passadas, como uma memória vigilante e eterna do que não se resolveu sob a tormenta chamada “progresso”. Em García Márquez a cadeia de alegorização dos personagens sugere uma reflexão da celebração do moderno. Esta alegorização não é, em nenhum momento, celebrada. Pelo contrário, as personagens fornecem às narrativas um peso estranho, quase morto, negativo. Isto reforça a natureza crítica dos romances aqui debatidos, em que o desencantamento pelo mundo dá a impressão de que a realidade enlouqueceu e que a fantasia é solta, livre e inocente. Porém, logo fica evidente que a fantasia e a loucura presentes nas narrativas ressoam algo do clima da época, pós-ditaduras e pós-boom, que a própria cultura recobre, esconde ou nega. As obras acabam então por mesclar técnica e fabulação, desencantamento e danação, mostrando variações enlouquecidas dos indivíduos escondidos no enigma da modernidade. É claro que este todo embaralhado pelas narrativas de García Márquez é, antes de tudo, o próprio texto. Mesmo que estejam radicalmente dissociados de qualquer “contexto” ou intenção, servem pelo menos como índice do que Gabriel García Márquez chamou de “uma nova utopia da vida”, em que “as raças condenadas a cem anos de solidão terão, finalmente e para sempre, uma segunda oportunidade sobre a terra” (p.394).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escrita de Gabriel García Márquez adquiriu força e corpo entre os anos 1960 e 1970, durante o *boom* latino-americano, fenômeno da literatura hispano-americana, que, de acordo com alguns escritores e críticos literários, como Mario Vargas Llosa e Alejo Carpentier, se deu enquanto culminação estética da literatura latino-americana e realização definitiva de todo seu potencial de complexidade. Tal projeto, assim como o anseio brasileiro de ter uma literatura própria, trouxe consigo sua vontade de modernidade. Em última instância, não se trataria mais de repetir a estética literária dos países centrais, mas sim de uma reivindicação sistemática de sua própria literatura como realização definitiva da estética presente na América Latina, como prova de que os latino-americanos eram tão capazes quanto os europeus.

Porém, essa reivindicação sistemática de uma literatura que fosse enfim latino-americana teve como cenário um complexo período histórico, marcado pela ditadura e pelo crescente domínio da indústria cultural. Dessa forma, o *boom* latino-americano teve que se encarregar não só da elaboração de um passado, ou seja, de uma “tradição” que pudesse dar corpo à literatura do presente, mas de definir sua posição em um contexto marcado pelos regimes militares. Tratava-se, portanto, de resistir a um mercado global em que cada canto da vida social foi mercantilizado e de questionar como a literatura lidaria com a crise de sua capacidade de transmitir experiência e pensar um mundo outro, visto que as ditaduras haviam eliminado física e simbolicamente toda resistência à imposição da lógica do mercado.

O intelectual e escritor latino-americano passa a lidar então com um buraco negro estando dentro dele, nutrindo-se de uma lembrança enlutada que tenta superar o trauma das ditaduras e levando consigo para onde quer que fosse uma pilha de escombros de um passado arruinado enquanto é empurrado adiante pelas forças do “progresso” e da “modernização”. A arte desse período lidou, em um primeiro momento, com uma euforia modernizante, que reforçou a crença de que os romances da fase inaugural do *boom* latino-americano teriam resolvido velhos problemas e que a clássica dicotomia entre o rural e o urbano havia sido desfeita. Assim, em Gabriel García Márquez, por exemplo, é possível observar como em seus primeiros romances e contos, a saber, *Ninguém escreve ao coronel* (1957) ou Isabel

vendo chover em Macondo (1962), a cidade é quase ausente, e, posteriormente, como em *Cem anos de solidão* (1967), a cidade é o eixo e o centro onde todas as histórias acontecem.

Porém, como observamos ao longo desta dissertação, com base na leitura dos críticos que utilizamos como referência e aporte teórico, o apagamento dessa dicotomia era uma ilusão, pois, como afirmou Idelber Avelar (2003), vários dos romances do *boom* latino-americano eram rurais ou semi-rurais, ou seja, traziam com eles o velho dilema das nações periféricas: a coexistência do local e do universal no mesmo plano. No fim das contas, a vontade de um projeto modernizador era um falso problema. Sem perceber (ou não), como no caso da tradição literária brasileira, principalmente no que se refere ao período do Romantismo, o *boom* realizava uma operação retórica substitutiva, ou seja, a troca de uma coisa por outra, em que o atraso social e econômico da América Latina seria compensado por uma literatura genuinamente “nossa”. A relação entre economia e cultura tomou então, no *boom*, uma forma curiosa, que ecoou na forma e no tema dos romances. Esse paradoxo e a estreita cumplicidade do *boom* com a teoria da modernização não foi uma opção entre outras. Em última instância, essa questão representava também a profissionalização do escritor latino-americano e a desaturação da arte.

Dessa maneira, surge um novo problema: a adaptação cultural do escritor periférico, que lida com formas e técnicas universalizadas e se confronta com uma consciência dilacerada dos limites de sua obra e de seu trabalho. Pela primeira vez na América Latina uma geração inteira de escritores passa a ganhar a vida com literatura. Esses primeiros sinais de autonomização estética na América Latina podem ser observados no próprio García Márquez, com a “média de 100.000 exemplares anuais de *Cem anos de solidão* postos a venda desde 1968” (AVELAR, 2003, p.42). Nesse momento, o escritor latino-americano sofre um deslocamento: se despede da boemia romântica e passa a fazer parte do sistema mundial literário, sujeitando-se às pressões e leis do mercado editorial.

A dissolução e a decadência da aura religiosa do estético e a indefinição do que seria o moderno (carência que leva ao abandono das utopias políticas e artísticas) acabou por se tornar parte integrante da estrutura dos romances do *boom*, em que a política é substituída pela estética. Nos romances aqui trabalhados, *Cem*

anos de solidão e *Ninguém escreve ao coronel*, as cidades são anacrônicas em relação à tecnologização massiva dos países centrais, assim, as narrativas apresentam alegorias de cidades fundadas através de sua escrita e que operam independente do sistema de determinações sociais. Dessa maneira, tinha-se a impressão de que seria possível escapar ao insuportável ciclo latino-americano de repetições políticas e sociais.

Com a chegada dos regimes militares veio a decadência do *boom*. Coincidência ou não, os paradoxos comentados anteriormente não se resolvem, mas “desaparecem” forçosamente, de maneira violenta. Os projetos de desenvolvimento nacional, encorajados outrora pela literatura, são abandonados, e a pressão popular não dá conta do abraço dado de uma vez por todas pelas elites latino-americanas no capital multinacional. Dessa forma, a modernização desigual e contraditória da América Latina encontra um terreno fértil. O enfrentamento de um passado falido e atrasado dá lugar então a um sepultamento total de uma lógica alternativa progressista e libertadora.

Na obra de García Márquez, produzida em um país que não se libertou ainda de certos resquícios coloniais e da ditadura do continente em que está localizado, há uma tentativa de negação da tradição, em que a escrita inaugura a história, em que dar nome às coisas e aos objetos significa fazê-los existir. Nos romances desse escritor colombiano está uma sociedade que se reflete no espelho de uma modernidade melancólica, um mero reflexo distorcido da modernidade dos países centrais. Assim, como nas temáticas de *Cem anos de solidão* e *Ninguém escreve ao coronel*,

essa sociedade vive sob uma constante ameaça, marcada na evidência de que o ser humano vai, cada vez mais, se dilacerando numa sociedade de consumidores passivos. O resultado disso é uma alienação aos padrões de um mundo industrial, interessado em vender, cada vez mais, para lucrar incessantemente. E é aí que os indivíduos se isolam, os valores coletivos desaparecem e a subjetividade se aniquila quase que por completo (GOULART, 2009, p.150).

Na afirmativa acima está um caminho para se entender o desaparecimento de Macondo e a dissolução da relação entre o coronel e sua esposa, que passam a

viver em função da espera de uma remuneração do Estado, por meio de um relacionamento em que as relações entre os indivíduos são “pagas” pelo dinheiro.

Podemos observar então que a crise do testemunho no fantástico surge da possibilidade de narrar e a percepção angustiante de que a linguagem, tal como ela é no mundo “real”, não pode expressar completamente tal experiência, porque a perda com a qual lida a literatura engoliu a própria literatura: o escritor faz parte do que foi dissolvido pela tormenta chamada “progresso”. Se, antes, o *boom* questionava a tarefa da literatura em uma sociedade que emergia dos escombros da ditadura e do capital transnacional, o que dizer de hoje, quando o desfile neoliberal de cada canto da vida desfila por aí “triumfante”? O que significa hoje o fantástico na literatura quando a barbárie do mundo “real” parece trazer mais alegorias e absurdos do que a escritura fantástica? Obviamente, esta cadeia de alegorização do real não deve ser celebrada, ao contrário, deverá ser interrompida, pensando em uma tarefa política emancipatória baseada em uma máxima brechtiana que diz para nunca começar a partir dos bons ou velhos tempos, e sim a partir destes, miseráveis.

Dessa maneira, trabalhar os textos de um período complexo, dotados de várias possibilidades de leitura, foi um grande desafio, considerando-se a árdua tarefa de constituir apontamentos com o “real” ou com essa estrutura complexa que denominam como pós-modernidade. Essa complexidade não se deve principalmente ao fato de que Gabriel García Márquez, em especial por sua obra *Cem anos de solidão*, é um autor bastante estudado e lido no mundo inteiro. O complexo é a realidade e esta confusão que nos consome enquanto indivíduos “lotados” em um sistema desigual e cruel, que tenta nos distrair de todas as formas e disfarçar suas contradições, resolvendo-as na aparência de várias mistificações formais.

Claro que a literatura como produto do trabalho humano é também mistificação, mas ela é também só literatura, um produto dela mesma, dotada de uma condição poética que é em si mesma reificadora, mas que, entretanto, faz do trabalho artístico uma prática diferente da dominante, como resistência à reificação do mundo e da vida. Ao observamos então um movimento histórico na obra de García Márquez, em que uma pequena personagem de *Ninguém escreve ao coronel*, sem nome e grandes descrições vai culminar lá na frente, quase dez anos depois, em uma personagem central, com nome e grandes feitos na narrativa, que observa sistematicamente como é assentado o “progresso” em nação periférica,

podemos notar como a literatura encena a dificuldade de apreensão da totalidade e os limites da escrita literária. Assim, nesta dissertação, tentamos demonstrar como duas personagens de distintas obras de García Márquez trazem a consciência dilacerada do atraso irremediável do povo latino-americano, por meio de um texto literário que não apresenta saídas imediatas, mas que por essa negatividade que aponta para um “beco sem saídas” se torna uma resistência à reificação. Um mau sintoma, como diria a esposa do coronel, mas não uma resignação.

6 REFERÊNCIAS

ADORNO, T. **Minima moralia**. Lisboa: Edições 70, 2001.

_____. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2006.

AVELAR, I. **Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

BASTOS, H. J. **Literatura e Colonialismo: rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião**. Brasília: Edunb, 2001.

_____. O que vem a ser representação literária em situação colonial. In: LABORDE, E. P.; NUTO, J. V. C. (Orgs.). **Em torno à integração: estudos transdisciplinares: ensaios**. Brasília: Editora UnB, 2008. p. 135-145.

CAILLOIS, R. **Au coeur du fantastique**. Paris: Gallimard, 1965.

CAMPOS, H. **Ruptura do gêneros na literatura latino-americana**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CANDIDO, A. **Iniciação à Literatura Brasileira**. São Paulo: Humanitas, 1997.

_____. **A educação pela noite e outros ensaios**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880**. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CARPEGGIANI, S. **“Tu me acostumbrastes”**: Como Alberto Fuguet repensou o legado do *boom* de Gabriel García Márquez. 2007. 103 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, 2007.

CHIAPPINI, L. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2007.

CORREA, A.L; FONSECA, D. **Literatura, trabalho e reificação em *A enxada*, de Bernardo Élis.** Disponível em: <http://www.unicamp.br/cemarx/anais_v_coloquio_arquivos/arquivos/comunicacoes/qt6/sessao2/Ana_Laura.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2011.

COUTINHO, E. **Literatura comparada na América Latina.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

DOURADO, M. **NOTAS DE TESTEMUNHO E RECALQUE.** Uma experiência musical dos traumas sociais brasileiros em Chico Buarque e Paulinho da Viola (de meados da década de 1960 a meados da década de 1970). 2009. 282 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2009.

EAGLETON, T. **As ilusões do pós-modernismo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998.

FÉRES, O. AUFKLÄRUNG URBANA: Paris e a via-láctea. In: SOUZA, E. M. D.; MARQUES, R. (Orgs.) **Modernidades alternativas na América Latina.** Belo Horizonte: UFMG, 2009. p. 186-212.

GOULART, A. Modernidade e melancolia na obra de Murilo Rubião. In: SOUZA, E. M. D.; MARQUES, R. (Orgs.) **Modernidades alternativas na América Latina.** Belo Horizonte: UFMG, 2009. p. 144-153.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna.** São Paulo: Loyola, 1993.

IANNI, O. **Enigmas da modernidade-mundo.** 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

JAMESON, F. **Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio**. 2. ed. São Paulo: Ática, v. 41, 2006.

LLOSA, M. Cien años de soledad. Realidad total. Novela total. In: MÁRQUEZ, G. **Cien años de soledad**. Espanha: Real Academia Española, 2007.

_____. **García Márquez: historia de un deicidio**. Barcelona: Barral, 1971.

MÁRQUEZ, G. G. **Cem anos de solidão**. 35. ed. Rio de Janeiro: Record, 1967.

_____. **Memórias de minhas putas tristes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. **Cien años de soledad**. Conmemorativa. ed. Espanha: Real Academia Española, 2007.

_____. **Cien años de soledad**. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2009.

_____. **Ninguém escreve ao coronel**. 23. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

MARTIN, G. **Gabriel García Márquez: uma vida**. Rio de Janeiro : Ediouro, 2008.

MARX, K. **Crítica da filosofia do direito de Hegel**. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARX, K.; ENGELS, F. **A ideologia alemã**. São Paulo: Martin Claret, 2008.

MENDONZA, P. A. **Cheiro de goiaba**. Rio de Janeiro: Record, 1982.

MONEGAL, E. Diário de Caracas. **Mundo Nuevo**, Paris, v. 17, p. 04-24, 1967.

MORETZSOHN, S. **Jornalismo em tempo real: O fetiche da velocidade**. Rio de Janeiro: REVAN, 2002.

OLIVEIRA, F. D. O Ornitorrinco. In: _____. **Crítica à razão dualista**. São Paulo: Boitempo, 2003.

PAZ, O. **O labirinto da solidão**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

PEREIRA, M. L. S. O intelectual em trânsito num texto híbrido. In: SOUZA, E. M. D.; MARQUES, R. (Orgs.) **Modernidades alternativas na América Latina**. Belo Horizonte: UFMG, 2009. p. 70-82.

RAMA, A. Os processos de transculturação na narrativa latino-americana. In: VASCONCELOS, S.; AGUIAR, F. **Literatura e cultura na América Latina**. São Paulo: EdUSP, 2001. p. 209-238.

RESTREPO, D. H. **La crítica literaria en Colombia. Retos y perspectivas**. Disponível em: <<http://www.dariohenaorestrepo.com/La%20critica%20literaria%20en%20Colombia.htm>>. Acesso em: 11 dez. 2010.

RODRIGUES, S. C. Um diálogo no espelho. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 62, p. 114-125, 1980.

_____. **MACONDAMÉRICA: a paródia em Gabriel García Márquez**. 2. ed. Goiânia: UFG, 2001.

SÁ, M. **Da literatura fantástica (teorias e contos)**. 2003. 141 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, 2003.

SCHWARZ, R. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **O pai de família e outros ensaios**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1992.

_____. **Duas Meninas**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SPITTA, S. **Between two waters: narratives of transculturation in Latin America**. Texas: Rice University Press, 1995.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. 3. ed. São Paulo : Perspectiva, 2008.