

Michelle Márcia Cobra Torre

LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA EM
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: *CEM ANOS DE
SOLIDÃO, O GENERAL EM SEU LABIRINTO E O
OUTONO DO PATRIARCA*

Belo Horizonte

2017

Michelle Márcia Cobra Torre

**LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA EM
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: *CEM ANOS DE
SOLIDÃO, O GENERAL EM SEU LABIRINTO E O
OUTONO DO PATRIARCA***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Orientadora: Prof^a Dr^a Haydée Ribeiro Coelho
Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2017

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e a todos que possibilitaram a concretização deste trabalho, especialmente:

Aos meus pais por estarem sempre ao meu lado, apoiando, incentivando e nunca me deixando desistir, mesmo nos momentos mais difíceis.

À minha irmã Melissa pelas ricas discussões literárias e pelo companheirismo.

Ao meu esposo Leonardo por sua compreensão e carinho durante a realização deste trabalho.

Aos meus amigos por compreenderem minhas ausências e por sempre me apoiarem.

Aos colegas do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte pelo apoio constante e à Prefeitura Municipal de Belo Horizonte pela licença concedida nos dois anos finais para a escrita desta tese.

De modo especial, agradeço à professora Haydée Ribeiro Coelho, responsável por sempre me endireitar na trilha correta da pesquisa. Agradeço à professora por toda a dedicação e o carinho.

Aos professores Sara del Carmen Rojo de la Rosa e Romulo Monte Alto, agradeço pela leitura atenta do material da qualificação e pelas valiosas considerações.

Agradeço aos membros da banca, pela gentileza de aceitarem o convite e por colaborarem para o enriquecimento deste trabalho.

Evidencio também a minha gratidão aos professores do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFMG pelas ricas discussões, aos funcionários do Programa por sempre estarem dispostos a nos auxiliar, e à CAPES pelo apoio financeiro durante parte desta pesquisa.

Agradeço aos funcionários da Biblioteca Nacional de Colombia pela gentileza com que me receberam e, em especial, ao funcionário Diego Fernando Gómez pelo auxílio na pesquisa ao acervo da instituição e pela digitalização do material sobre Gabriel García Márquez, que muito contribuiu para esta tese. Agradeço também ao historiador Nicolás Pernet, responsável pela “Gaboteca”, pelas indicações bibliográficas e pelas considerações a respeito da minha pesquisa.

RESUMO

A tese tem como objetivo abordar as relações entre Literatura, História e memória nas obras *Cien años de soledad* (1967), *El otoño del patriarca* (1975) e *El general en su laberinto* (1989) do escritor colombiano Gabriel García Márquez. Para isso, discute as relações teóricas entre Literatura, História e memória, mostrando as aproximações e os distanciamentos entre a Literatura e a História, bem como as relações que ambas estabelecem com a memória e o esquecimento. O trabalho também revisita a bibliografia crítica sobre os romances em destaque e estuda o diálogo das obras com a História, considerando as especificidades de cada texto do *corpus* selecionado. Na tese, foram ainda enfocados o poder e as disputas pela memória; a construção do tempo na narrativa, bem como alguns dos aspectos culturais, presentes nos três romances. Ao tomar como ponto de partida a representação do ditador nas obras de Roa Bastos (*Yo el Supremo*), e de Alejo Carpentier (*El recurso del método*), foi realizada uma aproximação com os personagens coronel Aureliano Buendía, (*Cien años de soledad*), o general *Simón Bolívar* (*El general en su laberinto*) e o patriarca (*El otoño del patriarca*). Os textos de García Márquez não foram estudados como reflexo da História da Colômbia e de outras localidades das Américas, mas buscou-se evidenciar como o escritor, valendo-se de fontes históricas, personagens, vozes e perspectivas, forneceu elementos para o questionamento de uma versão única da História dos lugares destacados e mostrou a necessidade do não esquecimento dos fatos renegados por uma vertente da historiografia.

PALAVRAS-CHAVE: História; Memória; García Márquez; Romance de ditador.

RESUMEN

La tesis tiene como objetivo abordar las relaciones entre Literatura, Historia y memoria en las obras *Cien años de soledad* (1967), *El otoño del patriarca* (1975) y *El general en su laberinto* (1989) del escritor colombiano Gabriel García Márquez. Para ello, discute las relaciones teóricas entre Literatura, Historia y memoria, mostrando las aproximaciones y los alejamientos entre la Literatura y la Historia, así como las relaciones que ambas establecen con la memoria y el olvido. El trabajo también revisita la bibliografía crítica sobre las novelas en destaque y estudia el diálogo de las obras con la Historia, considerando las especificidades de cada texto del *corpus* elegido. En la tesis, fueron también enfocados el poder y las disputas por la memoria; la construcción del tiempo en la narrativa, así como algunos de los aspectos culturales, presentes en las tres novelas. Al tener en cuenta la representación del dictador en las obras de Roa Bastos (*Yo el Supremo*), y de Alejo Carpentier (*El recurso del método*), fue realizada una aproximación con los personajes coronel Aureliano Buendía, (*Cien años de soledad*), el general Simón Bolívar (*El general en su laberinto*) y el patriarca (*El otoño del patriarca*). Los textos de García Márquez no fueron estudiados como reflejo de la Historia de Colombia y de otras localidades de las Américas, pero se buscó evidenciar como el escritor, valiéndose de fuentes históricas, personajes, voces y perspectivas, proporcionó elementos para el cuestionamiento de una versión única de la Historia de los lugares destacados y evidenció la necesidad del no olvido de los fatos renegados por una vertiente de la historiografía.

PALABRAS CLAVE: Historia; Memoria; García Márquez; Novela de dictador.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
------------------------	-----------

CAPÍTULO 1

1. LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA.....	18
---	-----------

1.1. As relações entre História e Literatura.....	18
1.2. As relações entre Literatura e História: o romance histórico e o novo romance histórico.....	39
1.3. A metaficção historiográfica.....	43
1.4. Memória, memória coletiva e História.....	44
1.5. A Literatura, a História e a memória.....	55

CAPÍTULO 2

2. CIEN AÑOS DE SOLEDAD: LITERATURA, HISTÓRIA E DIÁLOGO CULTURAL.....	57
--	-----------

2.1. <i>Cien años de soledad</i> e o “boom” da narrativa latino-americana.....	57
2.2. A Literatura e a História sob a perspectiva da crítica: alguns caminhos.....	60
2.2.1. A História e as memórias de infância: Vargas Llosa.....	60
2.2.2. Uma interpretação da História colombiana: Mena, Rama e Arango.....	65
2.2.3. Tempos e mundos de Macondo: Julio Ortega.....	74
2.2.4. Reescritura da História latino-americana em uma perspectiva antropológica: Echevarría.....	77
2.3. As relações entre História e Literatura no romance: outras possibilidades.....	80
2.3.1. Tempo e construção narrativa.....	80
2.3.2. A História pela perspectiva dos personagens de Macondo.....	92
2.3.3. A presença de La Guajira no romance e outros aspectos culturais.....	104
2.3.4. Memória e esquecimento.....	109
2.4. O romance de García Márquez e a pesquisa histórica.....	114

CAPÍTULO 3

3. EL GENERAL EN SU LABERINTO: HISTÓRIA, LITERATURA E ARQUIVO.....	122
---	------------

3.1. <i>El general en su laberinto</i> e a polêmica com a Academia Colombiana de la Historia.....	122
3.2. Tendências críticas: as relações entre a História e o romance.....	125
3.2.1. Leitura do passado a partir do presente: Ortega e Herráez.....	125
3.2.2. <i>El general en su laberinto</i> como um romance pós-moderno: Mandrillo.....	128
3.3. Interpretações históricas sobre Simón Bolívar.....	130
3.4. Um Bolívar caribenho.....	134
3.5. As fontes históricas em <i>El general en su laberinto</i> : o romance como arquivo...	137
3.6. Viagem, memória e labirinto.....	151
3.7. Bolívar: a utopia e as imagens de decadência.....	156

3.8. Bolívar x Santander.....	159
3.9. O diálogo entre passado e presente.....	163

CAPÍTULO 4

4. EL OTOÑO DEL PATRIARCA: HISTÓRIA, LITERATURA E PODER.....166

4.1. <i>El otoño del patriarca</i> : uma inspiração em diversos ditadores.....	166
4.2. A História da América Latina no romance: alguns enfoques críticos.....	167
4.2.1. A questão do imperialismo no romance: Gustavo Alfaro.....	167
4.2.2. Um romance sobre o subdesenvolvimento e a violência: Maldonado-Denis....	169
4.2.3. A identificação de elementos da História latino-americana: Nemes.....	171
4.2.4. A paródia da História latino-americana: Rodríguez-Vergara.....	173
4.3. História, tempo e narrativa.....	174
4.3.1. A chegada dos colonizadores: sobreposição de tempos históricos.....	176
4.3.2. O caudilhismo no romance, as vacas e o poder.....	178
4.3.3. Ditadura, ditadores e tortura.....	182
4.4. As imagens do poder do patriarca.....	185
4.5. Batalhas pela memória.....	188
4.6. Mais uma vez o Caribe.....	192

CAPÍTULO 5

5. OS DITADORES DE GARCÍA MÁRQUEZ.....196

5.1. O ditador na literatura latino-americana.....	196
5.2. O romance de ditador	203
5.3. Os tiranos de Roa Bastos, Carpentier e García Márquez.....	206
5.4. Os donos de todo o poder.....	215

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....226

REFERÊNCIAS.....230

INTRODUÇÃO

Gabriel García Márquez publicou uma vasta obra composta por romances, livros de contos, reportagens jornalísticas, crônicas e livros infantis. Escritor, jornalista, roteirista e crítico, García Márquez refletiu em seus livros sobre a Colômbia e a América Latina, sua política, seus caminhos e descaminhos. Inspirou-se na realidade cotidiana, nas histórias contadas pelas pessoas simples, mas também na Literatura universal e nos grandes acontecimentos do século XX, que afetaram o continente.

São do escritor colombiano obras como *La hojarasca* (1955), seu primeiro romance, *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), *La mala hora* (1965), *Cien años de soledad* (1967), *El otoño del patriarca* (1975), *Crónica de una muerte anunciada* (1981), *El amor en los tiempos del cólera* (1985), *El general en su laberinto* (1989), *Doce cuentos peregrinos* (1992), *Del amor y otros demonios* (1994), *Noticia de un secuestro* (1996), *Memoria de mis putas tristes* (2004), além de outros livros de contos, da série *Obra jornalística*, que reúne textos publicados em jornais, composta em cinco volumes, outros textos e obras de caráter jornalístico e roteiros para cinema.

García Márquez ganhou o Nobel de Literatura em 1982, pelo conjunto de sua obra, que foi traduzida para vários idiomas, em especial, o romance *Cien años de soledad*, que tornou o seu autor conhecido mundialmente. O livro conta a história da família Buendía e a fundação da cidade de Macondo, bem como sua posterior destruição e o desaparecimento da estirpe. A publicação do romance se situa dentro do denominado “boom” da narrativa latino-americana, um fenômeno literário e comercial, que possibilitou a internacionalização da obra de diversos escritores do continente.

A obra do escritor colombiano ocupa um lugar de destaque na Literatura latino-americana, propondo múltiplas leituras das particularidades histórico-culturais do continente. Durante minha graduação em História, na Universidade Federal de Minas Gerais, tive a oportunidade de fazer disciplinas que trataram de questões sobre a América Latina, a política e a História. Naquele momento, os romances de García Márquez já haviam suscitado em mim o interesse pela Literatura hispano-americana.

Durante o Mestrado em Estudos Literários, na Faculdade de Letras da UFMG, analisei a obra *El otoño del patriarca* de Gabriel García abordando a transculturação

narrativa, o dialogismo, a pátria, a nação e a memória. Para o estudo empreendido, foram essenciais as contribuições teóricas de Ángel Rama, Hugo Achugar, Paul Ricoeur, Mikhail Bakhtin, Benedict Anderson, além de uma gama de estudos de crítica literária que me auxiliaram na realização da pesquisa.

Ao me aprofundar nos textos de Garcia Márquez, para realizar a pesquisa de Mestrado, bem como na fortuna crítica produzida sobre ele, percebi ser possível tratar de aspectos na obra do escritor à luz de uma bibliografia teórica que ainda não tinha sido elucidada nos trabalhos críticos a que tive acesso. Essas reflexões propiciadas tanto por meu percurso acadêmico quanto pela escrita da dissertação de Mestrado me levaram ao desenvolvimento desta tese.

Levando em consideração a crítica produzida sobre os três romances no Brasil e na Colômbia, proponho focar as relações entre Literatura, História e memória nas três obras em um único estudo, bem como estabelecer um diálogo entre os romances e a historiografia, pois desconheço outro trabalho que tenha empreendido análise semelhante. Além disso, elucido aspectos que aproximam os personagens coronel Aureliano Buendía, de *Cien años de soledad*, e Simón Bolívar, de *El general en su laberinto*, ao perfil do patriarca de García Márquez, ampliando a noção de ditador na obra do escritor colombiano, com base na ideia de “romance de ditador”, encontrada em *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos, e *El recurso del método*, de Alejo Carpentier.

Para reunir uma bibliografia crítica sobre as obras de García Márquez, realizei uma vasta pesquisa em periódicos nacionais e internacionais, bem como em bancos de dissertações e de teses. No âmbito de publicações do Banco de Teses da CAPES, não encontrei trabalhos que tratassem dos romances *Cien años de soledad*, *El general en su laberinto* e *El otoño del patriarca*, em um único estudo, relacionando os temas que esta tese enfoca.

Nesse contexto, de levantamento bibliográfico, foi necessário empreender uma viagem a Bogotá, para que eu pudesse ter acesso à Biblioteca Luis Ángel Arango e à Biblioteca Nacional da Colômbia. Nessa última, existe um vasto acervo sobre o escritor colombiano, reunido na denominada “Gaboteca”, dirigida pelo historiador Nicolás Pernet. Vali-me de vários títulos encontrados nessas bibliotecas, assim como pude empreender uma pesquisa, que me informasse sobre os estudos existentes sobre o autor pesquisado.

À luz da bibliografia teórica consultada e de uma revisitação dos trabalhos críticos sobre os romances do escritor colombiano, esta tese propõe abordar as relações entre Literatura, História e memória nas obras *Cien años de soledad* (1967), *El otoño del patriarca* (1975) e *El general en su laberinto* (1989). A escolha dos romances se deve à verificação de que há nos três livros um diálogo com a História da Colômbia e de outras localidades das Américas.

Além desse objetivo geral destacado, assinalem-se outros: discutir, sob o ponto de vista teórico e crítico as relações entre Literatura, História e memória; visitar a bibliografia crítica sobre a obra de García Márquez para situar este estudo em relação aos demais; mostrar o diálogo com as fontes históricas considerando as especificidades de cada romance do escritor colombiano; discutir a questão do ditador nas obras selecionadas com base nos personagens ditadores dos romances de Roa Bastos, *Yo el Supremo*, e de Alejo Carpentier, *El recurso del método*.

Em conformidade com os objetivos, a tese será desenvolvida em cinco capítulos. No primeiro, discuto as relações entre Literatura, História e memória, confrontando as posições teóricas a respeito dessas relações. No que se refere à História e à Literatura, reflito sobre os seus pontos de contato e de afastamento. Neste capítulo, também trato da questão da memória e da memória coletiva, bem como do romance histórico, do novo romance histórico e da metaficção historiográfica.

Para a discussão, foi essencial a consulta aos textos dos teóricos da Literatura e de historiadores. Parto da exposição das relações entre o real e o fictício, na perspectiva de Wolfgang Iser. Em seguida, focalizo as transformações ocorridas na História com a *Nouvelle Histoire*, ressaltando as contribuições de Marc Bloch, Lucien Febvre e Fernand Braudel. Sobre a Escola dos *Annales*, o historiador Jacques Le Goff resalta que com ela surgem novos problemas, novos métodos e novos objetos para a construção do conhecimento histórico. José Carlos Reis salienta que ela realizou uma revolução epistemológica em relação ao conceito de tempo histórico.

Nas décadas de 1960 e 1970, os historiadores passam a questionar sobre as relações entre a escrita da História e a Literatura. Nesse contexto, destacam-se os estudos de Paul Veyne, Lawrence Stone, Paul Ricoeur e Hayden White. Contraindo-se aos historiadores, que salientam o caráter literário da História, destaco o historiador Carlo Ginzburg, para o qual a História é construída a partir dos rastros do passado, numa integração entre realidades e possibilidades.

Para pensar as relações entre a Literatura e a História, também me vali das considerações de Luiz Costa Lima, o qual pensa que a diferença entre elas está na forma como cada uma delas lida com o mundo, bem como nos protocolos que assumem diante do receptor. Tal como a História pode servir-se da Literatura, essa última também pode servir-se da História. Nesse sentido, para pensar na questão do romance histórico, do novo romance histórico latino-americano e da metaficção historiográfica, baseio-me nos textos de György Lukács, Fernando Aínsa, Seymour Menton e Linda Hutcheon.

Por fim, realizo uma incursão pelos caminhos teóricos que relacionaram memória, memória coletiva e História. Para isso recorro aos textos de Maurice Halbwachs, Michael Pollak, Hugo Achugar, Paul Ricoeur e Jacques Le Goff. De Halbwachs destaco a percepção de que a memória coletiva reforça a coesão social de um grupo, sendo a memória nacional a sua forma mais completa. Na esteira dessas discussões, Pollak distingue as “memórias subterrâneas” da “memória oficial”, enfatizando o caráter destruidor da memória nacional. Para Hugo Achugar, a questão dos usos do futuro e do passado é essencial na transmissão da memória, sendo que as narrativas, sejam elas históricas ou literárias, possuem um papel fundamental nessa mediação entre o presente, o passado e o futuro. Le Goff ressalta a relação entre a memória e o esquecimento com a História, com o poder e com as disputas entre grupos. Ricoeur salienta que a memória imposta é respaldada por uma História oficial, a qual é transmitida por meio de celebrações públicas e livros escolares. Discuto as relações entre Literatura, História, memória e esquecimento ao final deste capítulo. Esclareço ainda que me baseio em outros autores, além dos mencionados, para empreender as reflexões propostas.

No segundo capítulo, situo o romance *Cien años de soledad* no contexto do “boom” da narrativa latino-americana, em seguida, apresento os estudos críticos sobre a abordagem da História na obra. Discuto outras possibilidades para a análise das relações entre Literatura, História e memória no romance de García Márquez, tratando da questão do tempo e da narrativa, da memória e do esquecimento, bem como ressalto a presença de aspectos culturais da região da costa atlântica colombiana. Neste capítulo, também apresento uma historiografia recente sobre a “Guerra de los Mil Días” e o “Masacre de las Bananeras”, que são acontecimentos históricos, ocorridos na Colômbia, no final do século XIX e início do século XX, que são abordados no romance.

Para situar *Cien años de soledad* nos anos do “boom” da Literatura da América Latina, recorro ao texto de Xavi Ayén, que produziu uma vasta pesquisa sobre os anos do “boom”, refletindo sobre o fenômeno a partir da cidade de Barcelona, polo editorial, a partir do qual essa Literatura foi difundida na Europa. A posição de Xavi Ayén é de que o “boom” tornou possível uma unidade latino-americana, pensada a partir da Literatura. Segundo Ayén, as mudanças que ocorriam no mercado editorial permitiram que García Márquez, um escritor colombiano, residente no México, publicasse na Argentina. Para pensar o “boom”, também me baseio em Ángel Rama, que ressalta a questão do consumo das obras pelo mercado, assim como o papel das editoras latino-americanas, que resolveram publicar essas obras. Acrescento à discussão, o texto de Ilan Stavans, o qual pensa o “boom” como um fenômeno que levou os leitores a refletirem para além de suas fronteiras nacionais, gerando também um êxito de vendas. Para o ensaísta, quando a obra de García Márquez foi publicada, o “boom” já era um fenômeno global.

Para tratar dos enfoques críticos sobre as relações entre a História e a obra *Cien años de soledad*, parti dos estudos realizados pelo peruano Mario Vargas Llosa, pela colombiana Lucila Inés Mena, pelo uruguaio Ángel Rama, pelo colombiano Manuel Antonio Arango, pelo peruano Julio Ortega e pelo cubano Roberto González Echevarría. Busquei selecionar críticos latino-americanos, de nacionalidades distintas, tanto para este capítulo quanto para os seguintes, a fim de mostrar uma variedade em relação à recepção crítica da obra de García Márquez no continente. Reuni os estudos em tendências. Dessa forma, pude perceber que havia pontos em comum entre as posições críticas.

No que se refere à questão do tempo e da construção narrativa em *Cien años de soledad*, parto do pressuposto de que na obra podem ser identificados o tempo mítico, o tempo cíclico e os tempos históricos. Para essa discussão, vali-me de textos críticos e teóricos. Saliento que, para pensar o tempo mítico, recorri ao estudo de Michael Palencia-Roth, que concebe o tempo em *Cien años de soledad* como um tempo mítico, baseado na tradição judaico-cristã; e em Mircea Eliade, que concebe o mito como a narrativa de uma história sagrada, que relata um acontecimento que ocorreu em um tempo primordial. Sob essa perspectiva, relaciono os acontecimentos primordiais da fundação de Macondo com o tempo mítico.

Para pensar o tempo cíclico, recorro às considerações de Mario Vargas Llosa sobre o tempo da narrativa no romance de García Márquez, o qual ele concebe como um tempo fechado, com um princípio e um fim, no qual passado, presente e futuro podem ser acessados pelo narrador a qualquer instante. Em seguida, detenho-me no estudo dos tempos históricos do romance. Baseio minha análise na concepção de tempo proposta pela *Nouvelle Histoire*, a qual rejeita a ideia de progresso e de um tempo linear, pensando o tempo histórico como plural, isto é, com tempos múltiplos, que possuem diferentes durações.

Neste capítulo, trato dos aspectos históricos abordados em *Cien años de soledad*, partindo do pressuposto de que a História é contada pela perspectiva dos personagens do romance. Portanto, há referências a um passado colonial, que é incorporado à história da família Buendía, a qual lhe atribui um significado que conecta o passado histórico ao passado familiar.

Para a discussão sobre a presença de elementos culturais, referentes à costa atlântica colombiana¹ no romance, recorro aos trabalhos dos ensaístas Juan Moreno Blanco e Víctor Bravo Mendoza, os quais identificam que García Márquez utiliza aspectos da cultura wayúu e do folclore da região de La Guajira na composição de *Cien años de soledad*. Para abordar a questão da memória e do esquecimento, vali-me das considerações de Paul Ricoeur na obra *A memória, a história, o esquecimento*, de Tzvetan Todorov em *Los abusos de la memoria* e de Michael Pollak no texto “Memória, esquecimento, silêncio”, teóricos apresentados no primeiro capítulo. Detenho-me na análise de passagens do romance que remetem à manipulação da memória e do esquecimento, refletindo sobre os discursos dos personagens, a partir dos quais é possível perceber os mecanismos de encobrimento e de desnudamento da memória.

Ao final do capítulo, apresento alguns trabalhos históricos que abordaram a “Guerra de los Mil Días” e o “Masacre de las Bananeras”. Sobre a guerra civil, utilizo o texto do historiador Thomas Fischer, que contextualiza a guerra civil na Colômbia, tratando dos conflitos de interesses entre liberais e conservadores. No que se refere ao assassinato dos trabalhadores da United Fruit Company, baseio-me nos estudos dos historiadores Jorge Enrique Elías Caro e Mauricio Archila. Ressalto que o intuito de trazer a historiografia sobre esses dois momentos históricos se deve ao fato de o

¹ Os departamentos de Magdalena e de La Guajira são abarcados pela costa atlântica colombiana.

romance de García Márquez ter suscitado novas pesquisas históricas, que buscaram esclarecer elementos da História do país.

No terceiro capítulo da tese, inicio com a polêmica surgida quando o romance *El general en su laberinto* foi publicado. Em seguida, apresento e discuto as posições críticas da mexicana María Begoña Pulido Herráez, do peruano Julio Ortega e do venezuelano Cósimo Mandrillo, no que se referem às relações do romance com a História. Realizo uma discussão sobre as fontes históricas em *El general en su laberinto*, propondo que o romance seja pensado como um arquivo.

Neste capítulo, também discuto a historiografia produzida sobre Simón Bolívar e destaco a construção do personagem pelo narrador, o qual lhe confere atributos caribenhos. Passo à análise da questão da viagem, do labirinto e da memória no romance, ressaltando a contraposição entre o Bolívar glorioso e o Bolívar decadente. Na sequência, abordo as imagens de ruínas associadas ao general, bem como o caráter utópico de seu projeto. Finalizo o capítulo detendo-me na contraposição entre Bolívar e Santander, engendrada pela obra, e discuto a possibilidade de o romance propor um diálogo entre o presente e o passado da Colômbia.

Para pensar nas relações de *El general en su laberinto* com a História, parto do pressuposto de que o romance mostra as contradições das representações do general Simón Bolívar valendo-se, para isso, de fontes históricas, da historiografia e de biografias produzidas sobre o general. Busco evidenciar, à luz das considerações de Jacques Derrida e de Michel Foucault sobre a questão do arquivo, que o romance, ao mostrar as diferentes imagens do general, aproxima-se dessa perspectiva, podendo ser considerado como arquivo, por abordar diversos registros históricos, bem como dialogar com a historiografia e com biografias de Bolívar.

Trato da questão da viagem relacionando-a ao labirinto e à memória. Busco mostrar que a viagem de Simón Bolívar, rumo à costa, pode ser entendida também, como uma viagem ao seu interior, uma viagem de reflexão, sobre suas vitórias, sua situação presente e seus projetos. A narrativa é constituída pelas lembranças de um passado de glórias do general, relatadas por ele e por outros personagens, por meio de diálogos, e o momento da viagem rumo ao desterro, no qual Bolívar é descrito pelo narrador como um homem decadente e desiludido.

No que se refere à discussão sobre o caráter utópico do projeto de Simón Bolívar, parto das considerações de Fernando Aínsa, na obra *La reconstrucción de la*

utopia, na qual o ensaísta concebe a utopia como uma reflexão do presente com o objetivo de transformá-lo, ou seja, o caráter subversivo da utopia está em criticar o presente e propor alternativas. Em seguida, detenho-me na análise do discurso do personagem Simón Bolívar sobre Santander, buscando evidenciar que tal discurso é carregado de ressentimento, pois Bolívar concebe Santander como um obstáculo ao seu projeto de integração.

Finalizo o capítulo propondo uma relação entre o presente, ou seja, o momento de produção do romance, e o passado da Colômbia, em que Bolívar se retira do poder, amargurado com a política da recém-fundada república. Parto do pressuposto de que, nos dois momentos históricos, a Colômbia vivenciava uma crise política e constitucional, em que o Congresso e a classe política eram postos em foco. Baseio-me no texto do cientista político colombiano Luis Javier Orjuela Escobar, intitulado “Así era el país en el que nació la Carta del 91”, para pensar na crise política colombiana no contexto dos anos 1980, que culminou com a convocação de uma Assembleia Constituinte e a dissolução do Congresso em 1991.

No quarto capítulo, inicio a discussão contextualizando a produção de *El otoño del patriarca*, em 1975, período em que surgiram romances, intitulados pela crítica de “romance de ditador”. Os críticos, cujos trabalhos compõem o *corpus* dessa discussão sobre a História são: o colombiano Gustavo Alfaro, a cubana Graciela Palau de Nemes, a colombiana Isabel Rodríguez-Vergara e o portorriqueno Manuel Maldonado-Denis.

Para a discussão da abordagem da História no romance, parto, ainda, da minha pesquisa de Mestrado intitulada *Transculturação e dialogismo/pátria, nação e memória em O outono do patriarca*, no que se refere ao estudo das vozes. Nesse trabalho anterior, relatei a pluralidade de vozes da obra à disputa pelos “direitos de memória” dos personagens, em um momento de pós-ditadura, quando surge a necessidade de pronunciamentos que legitimem o estabelecimento de uma nova ordem. A partir dessas considerações, amplio a luta pelos “direitos de memória”, pensando na construção de narrativas históricas pela perspectiva dos personagens como uma reivindicação desses sujeitos de narrarem suas Histórias, ou seja, seus pontos de vista sobre a ditadura.

Neste capítulo, destaco como a História da América Latina foi vivenciada pelos personagens. Busco evidenciar o poder e o terror perpetrado pelo ditador por meio da análise das imagens do seu poder, que são momentos do romance em que as atrocidades, cometidas pelo patriarca, encontram o seu ápice. Na sequência me detenho

nos caminhos das batalhas pela memória, buscando evidenciar a construção de uma narrativa pelo governo do patriarca, que justificasse o seu poder e o seu domínio. Para essa reflexão, vali-me das considerações de Tzvetan Todorov em *Los abusos de la memoria*, de Paul Ricoeur em *A memória, a história, o esquecimento* e de Jacques Le Goff em *História e memória*. Finalizo o capítulo identificando aspectos culturais, no romance, que remetem à região do Caribe.

No quinto capítulo, realizo uma incursão por romances que abordaram a questão do poder e do autoritarismo, perpetrado por ditadores. Nesse percurso, passo por diferentes obras, que se valeram dessa figura como personagem, realizando uma leitura de seus tiranos. O *corpus* comentado é composto pelos seguintes romances: *Tirano Banderas* (1926), de Ramón del Valle-Inclán; *La Sombra del Caudillo* (1929), de Martín Luis Guzmán; e *El Señor Presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias.

Em seguida, o capítulo desenvolve-se focalizando o denominado “romance de ditador”. Detenho-me na análise das vozes dos personagens tiranos de Roa Bastos, Carpentier e García Márquez, no que dizem sobre si mesmos e sua relação com o poder. Após traçar esse caminho, estudo os personagens coronel Aureliano Buendía, de *Cien años de soledad* e Simón Bolívar, de *El general en su laberinto*, pensando a relação desses personagens com o poder.

No enfoque do “romance de ditador”, foram fundamentais, para empreender a discussão, os estudos de Ángel Rama, na obra *La novela en América Latina: panoramas 1920-1980*, de Castellanos e Martínez, no texto “O ditador latino-americano, personagem literário”, e de Márcia Hoppe Navarro, na obra *Romance de um ditador*.

Depois de estudar o conceito de “romance de ditador”, representado por personagens de Roa Bastos e Carpentier, me valho dos personagens coronel Aureliano Buendía, de *Cien años de soledad*, e o general Simón Bolívar, de *El general en su laberinto*, para uma possível aproximação entre os textos que permitirão refletir sobre o ditador na obra de García Márquez.

É importante assinalar que utilizo os textos de Gabriel García Márquez no original, em espanhol, transcrevendo as traduções em nota de rodapé. Para esta tese, vali-me, ainda, das traduções de Eliane Zagury, de *Cem anos de solidão*; de Moacir Werneck de Castro, de *O general em seu labirinto*; e de Remy Gorga Filho, de *O outono do patriarca*. As demais citações de obras literárias, críticas ou teóricas, em

espanhol, foram transcritas no original. Em nota de rodapé, encontram-se as traduções realizadas por mim.

CAPÍTULO 1

LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA

1.1 As relações entre História e Literatura

As relações entre História e Literatura passam pela questão do caráter ficcional e também pela construção narrativa. Tais discussões são de longa data, assim como o debate sobre o que confere a um texto o seu caráter ficcional ou histórico, pois a discussão envolve a questão da presença do real e do fictício em textos de ambos os campos. O teórico Wolfgang Iser, no texto “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional” já havia advertido sobre a questão, a saber, “os textos ficcionados serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficções?” (ISER, 2002, p.957).

A proposta de Iser é pensar a relação realidade e ficção não de forma oposta, mas como uma relação tríplice. Tal relação envolve o real, o fictício e o imaginário, pois há parcelas do real no texto ficcional, mas essas não se repetem por efeito de si mesmas, já que a repetição é um ato de fingir do qual deriva um imaginário. Assim, a realidade que se repete no texto vira um signo, pois a sua inclusão no texto não esgota em si, sendo o ato de fingir uma transgressão dos limites do princípio da realidade. Nessa transgressão se expressa o elo entre o ato de fingir e o imaginário, uma vez que ele é um efeito do que é referido no texto. Tal como explica Luiz Costa Lima, em *História. Ficção. Literatura*, a propósito de Iser, pode-se pensar em um recorte de uma cena documentada que passa a fazer parte de uma situação fictícia, assim o real não se realiza, mas o imaginário transgride seus limites do mundo da fantasia e se configura em uma determinação que empresta a tal cena recortada e inserida no fictício uma aparência de realidade. Como esclarece Costa Lima, “o texto é algo que se origina de um mundo irrealizado, isto é, não reduplicado, que, entretanto, pela transgressão do caráter difuso do imaginário, assume a aparência de realidade” (LIMA, 2006, p.288).

O fictício no texto ficcional aparece como uma gama de atos de fingir e uma vez que o texto é produto de um autor, que possui sua forma determinada de tematizar o mundo, ocorre, dentro das operações dos atos de fingir de Iser, a seleção, que é a

escolha de parcelas de sistemas contextuais preexistentes, que podem ser socioculturais ou mesmo literários. Tais parcelas são desvinculadas da estrutura semântica de que foram retiradas. Conforme Costa Lima, “a seleção é a operação imediatamente relacionada à transgressão da realidade” (LIMA, 2006, p.285). Com a operação de selecionar, os campos de referência do mundo sociocultural são afetados e não irão mais coincidir com suas funções reguladoras, sendo que o que a seleção faz é convertê-los em objetos de percepção. Desse modo, “a forma de organização e a validade dos sistemas se rompem agora porque certos elementos são afastados e são projetados noutra contextualização” (ISER, 2002, p.961). Nessa operação, os elementos escolhidos são realçados, ganham uma nova articulação, outro peso, diferente do que tinham no campo de referência existente, portanto, afirma Iser, a seleção demonstra a intencionalidade de um texto, pois “ela faz com que determinados sistemas de sentido do mundo da vida se convertam em campos de referência do texto e estes, por sua vez, na interpretação do contexto” (ISER, 2002, p.962).

Mais um ato de fingir, a combinação, é apresentado por Iser. A combinação de elementos textuais, explica Iser, é a correspondente intratextual da seleção, que engloba “desde o significado lexical, passando pelo mundo introduzido no texto, até os esquemas pelos quais se organizam os personagens e suas ações” (ISER, 2002, p.963). Para Iser, a combinação propicia que significados lexicais se apaguem, rompendo sua determinação semântica, enquanto outros são realçados, o que provoca transformações semânticas e alterações de perspectivas. Isso vale também para a combinação dos elementos selecionados no contexto e para os esquemas do texto, no que se refere aos personagens e ações. Assim, “a combinação cria relacionamentos intratextuais” (ISER, 2002, p.965), que podem “assumir múltiplas maneiras no texto ficcional” (ISER, 2002, p.966).

O terceiro ato de fingir, introduzido por Iser, consiste no desnudamento da ficcionalidade, pois, de acordo com o teórico, um atributo patente do texto ficcional é o fingir que se dá a conhecer por meio do desnudamento. Como esclarece Costa Lima, “entendemos esse desnudamento como a tendência que a ficção literária apresenta de se expor, não como um simulacro da realidade, mas como uma apresentação desta, muitas vezes desmistificante” (LIMA, 2006, p.289). Iser estende a discussão do desnudamento para o campo da filosofia e das ciências, que têm em muitos de seus modelos nada mais que ficções que podem levar a crer que sejam objetos reais, como o caso do modelo do

átomo, por exemplo. Sobre o desnudamento, ou seja, reconhecendo-se o fingimento, tem-se que as parcelas da realidade identificadas no texto são postas sob o signo do fingimento, assim, “este mundo é posto entre parênteses, para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas que deve ser apenas entendido *como se* o fosse” (ISER, 2002, p.973).

É interessante a seguinte conclusão do teórico “a ficção sempre ocorre em virtude de seu uso pragmático. Por conseguinte, também a realidade representada no texto não deve ser tomada como tal; ela é a referência de algo que ela não é, mesmo se este algo se torna representável por ela” (ISER, 2002, p.973). E também, “a ficção do *como se* utiliza o mundo representado para suscitar reações afetivas nos receptores dos textos ficcionais” (ISER, 2002, p.977), sendo essa a função de uso do *como se*, provocar reações sobre o mundo do texto, mas que também pode se referir ao mundo empírico, pois o mundo do texto possui as parcelas selecionadas da realidade empírica.

Pode-se estender a discussão da relação entre o fictício, o real e o imaginário para os textos de caráter histórico, pois, atualmente, é corrente a ideia de que a História é uma construção, que os fatos não falam por si, como os historiadores oitocentistas queriam. Segundo o historiador da Escola dos *Annales*, Lucien Febvre, a História seleciona, organiza, interpreta. Como explica o historiador José Carlos Reis, na obra *A História, entre a Filosofia e a Ciência*, a História metódica do século XIX desejava ser objetiva, buscando a separação entre o sujeito do conhecimento e seu objeto, aspirando ao modelo das ciências naturais. A busca de dar um estatuto científico à História, o esforço de objetividade e a valorização do evento são os traços marcantes do paradigma da História praticada no século XIX. Para o historiador alemão Leopold von Ranke (1795-1886) produzir conhecimento histórico era recuperar eventos por meio de documentos², em especial a documentação diplomática. O historiador deveria buscar a neutralidade, sem se aventurar à problematização ou a reflexões teóricas sobre o assunto estudado, uma vez que as fontes falavam por si. A História praticada por historiadores como Ranke ficou conhecida na historiografia francesa como positivista, tradicional ou historicizante e defendia que a História deveria narrar os fatos acontecidos tal como eles ocorreram.

Com a Escola dos *Annales*, um grupo associado à Revista *Annales*, criada em 1929, na França, pelos historiadores Lucien Febvre e Marc Bloch a *Histoire*

² A História se limitaria a documentos escritos e oficiais de eventos políticos.

événementielle é substituída por uma História-problema, o evento único e irrepitível é substituído pelos tempos históricos de curta, de média e de longa duração. Segundo o historiador Jacques Le Goff, na obra *A História nova*, com a Escola dos *Annales* ou *Nouvelle Histoire* surgem novos problemas, novos métodos e novos objetos para a construção do conhecimento histórico. Assim, conclui José Carlos Reis, a História-problema não irá tratar de eventos, indivíduos e política, como se fossem dados objetivamente por meio dos documentos, mas sim de estruturas, conjunturas, coletividades, sociedades, economias, considerando-se a História como uma construção realizada pelo historiador.

Conforme o historiador Peter Burke, em *A escola dos Annales (1929-1989)*: a revolução francesa da historiografia, uma das grandes contribuições dos *Annales* é o conceito de longa duração de Fernand Braudel, que mudou a forma de manejar o tempo, demonstrando que o tempo avança com diferentes velocidades. Nessa perspectiva, há o tempo da longa duração, da média duração e da curta duração. O primeiro trata da História quase imóvel, o segundo trata das mudanças estruturais institucionais lentas, das conjunturas, e o terceiro trata das mudanças rápidas, que seriam os eventos.

Na obra *Tempo, História e Evasão*, José Carlos Reis explica que a *Nouvelle Histoire*, sob a influência das ciências sociais, realizou uma revolução epistemológica em relação ao conceito de tempo histórico. A nova História recusa as influências da filosofia e da teologia e se associa teoricamente às ciências sociais. Antes, o tempo histórico era teleológico e compreendido como uma sucessão de eventos. No século XVIII, a filosofia realizou uma mudança de perspectiva no tempo histórico convergindo os dois significados do termo História, ou seja, a História como realidade vivida e o seu conhecimento. Sendo assim, a História era entendida como sujeito e objeto do conhecimento ao mesmo tempo. Antes da mudança pela perspectiva filosófica, havia uma História organizada por Deus, em que não havia a concepção de que ela era feita pelos homens. Na perspectiva da filosofia, a História tornou-se um singular coletivo, que envolvia todas as Histórias particulares, ou seja, a História se tornou produtora de si. José Carlos Reis explica que essa concepção levou a uma aceleração do tempo histórico e à subordinação do passado e do presente a uma teleologia.

Segundo José Carlos Reis, a *Nouvelle Histoire* rejeita a hipótese de progresso e do tempo teleológico em direção a um ideal final. O desdobramento do tempo não é uniforme, assim como o tempo da História não é apenas um único tempo. Assim, a

Nouvelle Histoire recusa a ideia de um tempo linear e cumulativo, passando a pensar em uma sequência de ciclos, dentro de limites estruturais fechados. Portanto, “o tempo histórico revela antes a sua pluralidade, a sua multiplicidade, a sua descontinuidade, as suas assimetrias, as suas irreversibilidades particulares e jamais a sua unidade total” (REIS, 1994, p.129). O historiador coordena em seu modelo de explicação histórica a sucessão e a simultaneidade de processos divergentes. Além disso, há um diálogo entre passado e presente, pois o passado é abordado com base no presente, ou seja, as questões partem do presente, o qual irá indagar o passado. Antes, na perspectiva positivista, o passado era um objeto isolado do presente.

O historiador francês Philippe Ariès, na obra *O tempo da História*, publicada originalmente em 1954, explica que com a *Nouvelle Histoire* o historiador percebe que a História é a comparação de duas estruturas transcendentais uma à outra, ou seja, a História nasce das relações que o historiador percebe entre estruturas diferentes no tempo e no espaço, entre um diálogo do presente com o passado, em que as indagações do historiador são compartilhadas com seus contemporâneos e pertencem ao tempo do qual ele faz parte. Desse modo, segundo Ariès, a História se abre às preocupações contemporâneas.

Marc Bloch define, na obra *Apologia da História ou o Ofício do Historiador*³, a História não como a ciência do passado, pois, para ele, o passado não é objeto de ciência. A História também não poderia ser definida como a ciência do homem, mas sim poderia ser a ciência dos homens no tempo. Lucien Febvre dizia a História ser filha de seu tempo, nesse sentido, com a definição dos historiadores dos *Annales* sobre a História, é possível perceber uma intenção de problematizar o “fazer histórico”, pois cada época terá suas perguntas, seus temas, suas inquietações. Dessa forma, presente e passado estão interligados e o historiador se dá conta de que cada época escreverá a História à sua maneira.

Ao longo das décadas de 1960 e 1970, a História praticada pelos *Annales* se alimentou de um ideal cientificista. Dentro da abordagem quantitativa, eram incluídas curvas, tabelas e gráficos na História. A fundamentação em dados homogêneos, constituindo séries de longa duração, ficou conhecida como “História serial”. Assim, nesse momento, surgem historiadores que interrogam sobre o seu ato de escrever, sobre

³ A obra foi publicada postumamente, mas foi escrita nos anos 1940, quando Marc Bloch se encontrava preso em um campo de concentração nazista, no qual haveria de ser fuzilado em 1944.

a proximidade deste com a escrita ficcional e também sobre as fronteiras entre escrita da História e escrita ficcional.

As relações entre História e Literatura perpassam também pela questão da construção narrativa. O historiador Paul Veyne, em sua obra *Como se escreve a História*, publicada em 1971, sugere o retorno de uma reflexão sobre a História como narrativa. O objetivo de Veyne é demonstrar que a História não é uma ciência, mas uma “narrativa verdadeira”, para o historiador “a História é uma narrativa de acontecimentos: tudo o mais decorre daí” (VEYNE, 1987, p.14). A explicação em História decorreria da forma como a narrativa é organizada, como uma intriga compreensível. Portanto, o historiador escolhe os fatos que serão destacados na construção da trama, reelaborando-os e atribuindo-lhes sentido. Nessa perspectiva, a História é narração e o relato a parte fundamental da escrita da História.

Lawrence Stone, no ensaio “O ressurgimento da narrativa: reflexões sobre uma nova velha História”, de 1979, aponta a tendência da pesquisa histórica voltada para a escrita em forma narrativa. O historiador define a narrativa histórica como:

A narrativa aqui designa a organização de materiais numa ordem de sequência cronológica e a concentração do conteúdo numa única estória coerente, embora possuindo sub-tramas. A história narrativa se distingue da história estrutural por dois aspectos essenciais: sua disposição é mais descritiva do que analítica e seu enfoque central diz respeito ao homem e não às circunstâncias. Portanto, ela trata do particular e do específico, de preferência ao coletivo e ao estatístico (STONE, 1991, p.13-14).

O ressurgimento da narrativa, para Stone, é uma forma de trazer o indivíduo e o particular, para a História, assim, ele defende a necessidade de uma História narrativa, tendo o homem como seu objeto e não as estruturas sociais e econômicas ou as curvas demográficas. Para o historiador, o retorno à narrativa se deve à desilusão em relação ao modelo determinista econômico e demográfico de explicação histórica, bem como em relação à História quantitativa, pois “a quantificação nos informou muito sobre as questões sobre o quê da demografia histórica, mas, até agora, relativamente pouco sobre os porquês” (STONE, 1991, p.23).

Assim, os historiadores da década de 1970 passam a dialogar mais com a antropologia que com a sociologia e a economia, interessando-se pelo estudo de sentimentos, emoções, comportamentos, ideias, quadros mentais, crenças e costumes, o que, na França, passa a ser conhecido como História das mentalidades. Segundo Stone,

os historiadores desse momento estão “voltando a contar histórias” (STONE, 1991, p.31), porém, as narrativas dos anos 1970 são diferentes das narrativas dos historiadores tradicionais, pois estão “interessados nas vidas, sentimentos e comportamentos dos pobres e obscuros, ao invés dos grandes e poderosos” (STONE, 1991, p.31), a análise não deixa de estar presente e, além disso, há uma busca por outras fontes. Os historiadores estão empenhados em contar a História de alguém, de um julgamento ou episódio dramático para, a partir daí, lançar luz sobre o funcionamento de uma cultura ou sociedade. Para Stone, o movimento em direção à narrativa marca o fim de uma era, “o fim da tentativa de criar uma explicação científica coerente sobre a transformação no passado” (STONE, 1991, p.32). Sendo que, nesse momento de mudanças em relação a conteúdos, objetivos e métodos de escrita, a função do historiador passa “da científica à literária” (STONE, 1991, p.37).

A Escrita da História, de Michel de Certeau, é publicada em 1975, dando ênfase à prática do historiador como uma prática da escrita. Certeau demonstrou que o texto historiográfico é uma construção que estabelece relações com outros textos, outros discursos de outros tempos, sendo produto de um lugar, uma prática e uma escrita. Michel de Certeau entende “como História essa prática (uma disciplina), o seu resultado (o discurso) ou a relação de ambos sob a forma de uma produção” (CERTEAU, 2011, p.5). Assim, a História é uma fabricação do historiador, um discurso que é resultado de uma prática e um lugar tanto institucional quanto social. A História é interpretação, sendo sua escrita localizada em um tempo e um espaço, demonstrando as expectativas do momento daquela escrita, de seu autor e de seus leitores. Como esclarece Michel de Certeau:

Encarar a História como uma operação será tentar, de maneira necessariamente limitada, compreendê-la como a relação entre um *lugar* (um recrutamento, um meio, uma profissão etc.), *procedimentos* de análise (uma disciplina) e a construção de um *texto* (uma literatura). É admitir que ela faz parte da “realidade” da qual trata, e que essa realidade pode ser apropriada “enquanto atividade humana”, “enquanto prática” (CERTEAU, 2011, p.46-47).

Tal como Pierre Vidal-Naquet mencionou, em uma carta publicada em um livro dedicado à memória de Michel de Certeau, este último teria arrancado a orgulhosa inocência dos historiadores, pois “a partir de então nos tornamos conscientes de que o historiador escreve, que produz num espaço e num tempo, sendo ele próprio inserido em um espaço e um tempo” (Vidal-Naquet, apud Ginzburg, 2006, p.216). Michel de Certeau, ao dizer que a operação historiográfica inclui a construção de um texto, uma

literatura, no sentido de tecer um texto, quer dizer que a escrita da História passa por discursos, pela construção por meio da palavra. Estabelece assim uma aproximação do historiador com o literato. E, ainda, a produção de discursos passa pelo lugar e pelo tempo de quem o produz, levando-se em consideração o horizonte de expectativas do público de seu tempo.

A História é uma atividade humana, como outras, e está inserida em sua realidade social. Ela combina lugar social com prática científica, desse modo, a obra histórica traz as marcas de seu tempo e lugar de produção (social e institucional). Como explica Costa Lima, no texto “A narrativa na escrita da história e da ficção”, a propósito de Certeau, “a história trabalha com uma semantização advinda de sua interlocução com a sociedade e o poder” (LIMA, 1989, p.37). Ainda, a História é porosa, pois dessa relação advém a escolha dos temas e das linhas a serem trabalhadas e por ela perpassam as ideologias.

Um dos aspectos que pautam a relação entre História e Literatura é o uso da narrativa na escrita da História. Se Paul Veyne e Lawrence Stone já haviam apontado para o retorno da narrativa na explicação em História, Paul Ricoeur e Hayden White irão aprofundar nesse ponto, reconhecendo a dimensão literária da História. Na narrativa praticada pela História tradicional, o narrador se ocultava, havia um encadeamento de acontecimentos, de forma linear, com o intuito de reconstituir um passado tal como ele foi. De acordo com José Carlos Reis, “ela oferecia um ‘efeito de objetividade’ ao fazer o real coincidir com a escrita. Narrar era ‘mostrar’ o que de fato aconteceu” (REIS, 2006b, p.19). Para os *Annales*, o historiador admite que ele escolhe e constrói o seu objeto, interrogando o passado a partir de seu presente, sendo assim, o produto, ou seja, o texto histórico, é resultado de uma construção teórica, sendo o sujeito-historiador o seu construtor. No entanto, no final do século XX, o modelo da História problema e estrutural entrou em crise, pois a análise estrutural passa a ser considerada abstrata, sem homens, sem eventos e sem relação com o vivido. Segundo Reis, “houve uma ruptura entre tempo e conhecimento histórico, entre experiência vivida e compreensão narrativa, que se tornou inaceitável no final do século XX” (REIS, 2006b, p.21).

Em *Tempo e narrativa* (tomo 1), escrito na década de 1980, Paul Ricoeur lança a ideia de que “toda História é narrativa”, com isso o filósofo francês atingia os historiadores que seguiam o modelo estrutural dos *Annales*. Paul Ricoeur sugere um

“eclipse da narrativa”, devido ao deslocamento do objeto da História, praticada pelos *Annales*, do acontecimento e do indivíduo para o fato social. Desse modo, a narrativa não teria sido eliminada, apenas fora eclipsada, pois, para Ricoeur, os annalistas praticaram uma forma de narrativa, mesmo não estando intencionados. Assim, pode-se perceber que há narrativa até na História estrutural, como exemplo, o Mar Mediterrâneo, na obra de Braudel, poderia ser considerado como um personagem. Mas Ricoeur irá propor outra forma de narrar a História, buscando estabelecer um vínculo entre explicação histórica e compreensão narrativa. O objeto do filósofo é a relação entre o tempo vivido e a narração, entre a experiência e a consciência, desse modo, com Ricoeur, a temporalidade é reinserida na História. Como diz Reis, “Ricoeur é fundamental para a reconstrução da estrutura da nova narrativa histórica” (REIS, 2006b, p.22), que inclui o vivido, a experiência, e a organização lógica, a intriga. Ricoeur estabelece um elo entre História e Literatura por meio da narrativa.

Ricoeur, entre posicionamentos diversos como o tempo da alma e o tempo lógico, realiza uma síntese de Santo Agostinho, o tempo interior, com Aristóteles, o ato poético de criação de uma intriga ligada ao tempo lógico, externo. Tais modelos de tempo são postos em interação pela narrativa histórica, proposta por Ricoeur. Segundo José Carlos Reis, o filósofo francês vê nas intrigas inventadas um meio propício para a reconfiguração do tempo vivido, o qual é confuso, mas que adquire sentido pela narrativa, dessa forma, a intriga estabelece uma configuração lógica ligando eventos separados em um todo que se torna compreensível. Ricoeur defende que “o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal” (RICOEUR, 1994, p.15). Nesse sentido, “a narrativa histórica, em Ricoeur, não é uma teoria do tempo, mas a sua construção poética, que oferece o ‘reconhecimento da experiência vivida’” (REIS, 2006b, p.25).

A narrativa não coincide com o real, sendo uma construção do historiador, que busca não mostrar o que se passou, mas estabelecer uma referência com o vivido, sendo uma reflexão sobre o vivido, que passa pelo historiador e também pelo leitor, numa interação entre vivência e reconhecimento. É importante observar o papel do leitor para Ricoeur. Baseando-se em teorias da recepção, o filósofo defende que é o leitor que faz com que a História retorne ao vivido. Segundo José Carlos Reis, “a refiguração ou reinvenção da intriga é produzida pelo receptor, que se torna co-autor. A compreensão

narrativa articula uma atividade lógica de composição, o autor, com a atividade histórica de recepção, o público” (REIS, 2006b, p.27). Portanto, a narrativa humaniza, pois propicia o reconhecimento do vivido e o seu sentido se realiza nessa interseção entre o mundo do texto e o mundo do receptor. Então, “o tempo torna-se mais humano quando é narrado, pois é tempo reconhecido” (REIS, 2006b, p.35).

O papel do imaginário na escrita da História é outro ponto tratado por Ricoeur em *Tempo e narrativa* (tomo 3). Para o filósofo francês, a História se serve de alguma forma da ficção para refigurar o tempo em sua narrativa, o que ele denomina de ficcionalização da História e que ocorre por meio do imaginário, do “ter-sido”, uma vez que a História é a reconstrução de um passado ausente, já construído e significado e que será novamente reconstruído e ressignificado.

Segundo Ricoeur, essa mediação imaginária está no que ele denomina de “fenômeno do vestígio”, o vestígio enquanto efeito-signo, uma coisa presente que vale por uma coisa passada. Assim, “o caráter imaginário das atividades que medeiam e esquematizam o vestígio se comprova no trabalho de pensamento que acompanha a interpretação de um resto, de um fóssil, de uma ruína” (RICOEUR, 2010, tomo 3, p.315-316) e são as atividades de seleção, de reunião, de consulta a arquivos e à documentação que funcionam como mediadores para se entender esse vestígio e levá-lo a se tornar um “operador efetivo do tempo histórico”, ocorrendo a reinscrição do tempo vivido no tempo sucessivo. É no fenômeno do vestígio que se entende o caráter imaginário do tempo histórico, marcado pela interpretação desse vestígio para se entender o mundo ausente que antes estava ao redor do vestígio, por isso ele é um efeito-signo, pois configura o contexto, o ambiente, aquilo que falta ao seu redor.

Ricoeur tem uma expressão para esse efeito do vestígio, que é “figurar”, assim o historiador reconstrói algo ausente sendo sua reconstrução uma figuração na qual “a imaginação se torna visionária: o passado é o que eu teria visto, aquilo de que teria sido testemunha ocular se tivesse estado lá” (RICOEUR, 2010, tomo 3, p.317). O conteúdo ficcional da narrativa histórica seria a representação do ausente em sua construção, que Ricoeur chama de caráter “quase fictício” do passado histórico. Nesse sentido, para Ricoeur, o passado é configurado na forma de um mundo reconstruído, por meio da imaginação, mas a narrativa escrita pelo historiador está limitada pelas fontes e pela metodologia da História.

Na obra *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*, publicada em 1973, o historiador norte-americano Hayden White defende que a imaginação é uma forma de abordar a História. Na introdução, o historiador adverte que a obra é uma História da consciência histórica do século XIX, tendo como modelos de análise os historiadores Michelet, Ranke, Tocqueville e Burckhardt, e os filósofos da História Hegel, Marx, Nietzsche e Croce. Nesse estudo, White considerou tais pensadores como “modelos de representação”, baseando-se na consistência, na coerência e no poder iluminador das visões que teriam do campo histórico. Assim, “consideradas puramente como estruturas verbais, as obras por eles produzidas parecem ter características formais radicalmente diferentes e arranjar o aparato conceitual, usado para explicar os mesmos conjuntos de dados, de maneiras fundamentalmente diferentes” (WHITE, 2008, p.20). Para White, os historiadores analisados teriam concepções diferentes do que deveria ser uma obra histórica. A partir desse estudo, ele tem o intuito de “cartografar as mutações fundamentais ocorridas na estrutura profunda da imaginação histórica” (WHITE, 2008, p.20).

White identifica quatro modalidades de criação de enredo (romântica, trágica, cômica, satírica), quatro modalidades de argumento (formista, mecanicista, organicista, contextualista) e quatro modalidades de implicação ideológica (anarquista, radical, conservadora, liberal), que dependem todas dos quatro tropos literários que tornam familiar o mundo desconhecido (metáfora, metonímia, sinédoque, ironia). Como exemplo, na explicação por elaboração de enredo, tem-se que Michelet utilizou-se do modo romanesco, Ranke utilizou-se do modo cômico, Tocqueville do modo trágico e Burckhardt usou a sátira. White defende que os historiadores em questão propuseram diferentes modos de “realismos” em suas obras, sendo que essas diferentes propostas passam pela metáfora, pela metonímia e pela sinédoque, terminando na ironia. O autor argumenta que cada um dos modos pode ser entendido como uma fase dentro da tradição do discurso que irá evoluir da metáfora (Michelet) para a ironia (Burckhardt e Croce). Os modos possíveis de historiografia são os mesmos que os modos possíveis da filosofia da História. Em *Meta-História*, historiadores e filósofos são analisados por essa teoria proposta por White, que tem como base pressupostos do campo linguístico e literário. São as escolhas linguísticas que prefiguram e estruturam o campo histórico de cada historiador e filósofo da História.

Nesse sentido, *Meta-História* se caracteriza como uma crítica ao domínio do tropo ironia nas obras históricas e nas obras de filosofia da História, no final do século XIX e início do século XX, demonstrando que existem outras possibilidades de escrita da História que devem ser praticadas (metáfora, metonímia e sinédoque), desde que haja a percepção do aspecto artístico da obra histórica. Ou seja, o que White pretende é, por meio da teoria dos tropos, um retorno às outras formas de escrita da História praticadas no século XIX que deixaram de ser usadas.

Em relação à sua teoria apresentada em *Meta-História*, Hayden White comenta que:

Ela pelo menos eliminaria a controvérsia do terreno em que os compromissos ideológicos conflitantes aparecem com roupagens de metodologias, e paradigmas alternativos de explicação são apresentados como as únicas formas possíveis que uma ciência da história pode assumir (WHITE, 2014, p.95).

White combate o entendimento da História como ciência, para ele não são metodologias e sim ideologias que fazem parte da composição do texto do historiador, como defende em *Meta-História*. Para o autor, a escrita da História depende de suas escolhas no campo linguístico implicando suas escolhas ideológicas.

No ensaio intitulado “O texto histórico como artefato literário”⁴ (1974), Hayden White causou polêmica, mais uma vez, entre os historiadores, ao argumentar que:

Mas de um modo geral houve uma relutância em considerar as narrativas históricas como aquilo que elas manifestamente são: ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências (WHITE, 2014, p.98).

Assim, o texto histórico é, para Hayden White, um artefato literário, por utilizar tipos específicos de estruturas de enredo como a Literatura. Para o historiador, os acontecimentos são transformados em histórias nas quais haverá o realce ou a subordinação de alguns desses acontecimentos, a variação de ponto de vista e de estratégias de descrição, ou seja, o historiador que irá escolher a perspectiva a ser utilizada. Os mesmos eventos podem se transformar em uma História trágica, cômica, romântica ou satírica, dependendo da decisão do historiador. As categorias de estrutura

⁴ O ensaio foi incluído como um capítulo na obra *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*, publicada, originalmente, em 1978.

de enredo utilizadas por Hayden White são de Northrop Frye. Para White, o modo de configuração dos eventos históricos depende da estrutura de enredo que o historiador escolhe a fim de conferir um sentido à História, desse modo, “trata-se essencialmente de uma operação literária, vale dizer, criadora de ficção” (WHITE, 2014, p.102).

Ao afirmar que a operação de dar sentido aos eventos históricos é uma operação criadora de ficção, White quer demonstrar o aspecto fictício das narrativas históricas, pois os historiadores, por meio da narrativa construída a partir da escolha de uma dada estrutura de enredo, buscam refamiliarizar os leitores com os acontecimentos históricos, dando sentido a eles. Trata-se de uma operação literária criadora de sentido. Hayden White toma de Northrop Frye as categorias do trágico, do cômico, do romanesco e da ironia e emparelha esses gêneros literários com os tropos da tradição retórica. Essa operação literária - a História toma emprestada da Literatura as categorias e os tropos - desemboca na função representativa da imaginação histórica, uma vez que o leitor aprende a entender o mundo por meio de tais elementos que são da Literatura e estão dispostos na cultura. Hayden White coloca em evidência o lado artístico da História, sem afirmar que ela é Literatura, mas que a História pode ser analisada por seu caráter literário.

É importante ressaltar a questão do público leitor, pois, como explica Hayden White, utilizar as estruturas de enredo é uma forma que a cultura dispõe para tornar inteligíveis as histórias, assim, o leitor “não apenas acompanhou com êxito a estória; ele captou o seu ponto principal, entendeu-a” (WHITE, 2014, p.103). O leitor, no processo de acompanhar o relato desses eventos pelo historiador, chega pouco a pouco a compreender que a estória que está lendo é de um tipo, e não de outro: romance, tragédia, comédia, sátira, epopeia, etc. O efeito produzido é o de ler uma obra de História *como se fosse um romance*.

White defende que, ao invés de tentar distinguir ficção e História, sendo a primeira a representação do imaginável e a segunda a representação do verdadeiro, deve-se compreender que “só podemos conhecer o real comparando-o ou equiparando-o ao imaginável” (WHITE, 2014, p.115). Uma vez que os fatos históricos “não falam por si”, como desejavam os historiadores da escola tradicional, a dimensão fictícia e imaginária da História consistiria na atribuição de sentido realizada pelo historiador, dessa forma, seu ofício se aproxima do literato para White. É o historiador que, diante dos fatos, escolhe qual a melhor narrativa que pode ser feita, sendo esse o papel artístico

do historiador. Hayden White quer com essa conclusão dizer aos historiadores que se tornem mais críticos e autoconscientes da construção de seu trabalho.

Nessa perspectiva, o historiador ao tecer o texto histórico lida com construções poéticas, escolhendo a modalidade de linguagem figurativa para dar coerência à História, atribuindo sentido para o seu público a respeito daquilo que o passado poderia consistir, ou seja, o imaginável. Na introdução da obra *Trópicos do discurso*, Hayden White explica que a transformação do não-familiar em familiar, que é um processo de compreensão, é uma criação de tropos, que é figurativa, e os tropos principais, ou seja, as modalidades de figuração, seriam: metáfora, metonímia, sinédoque e ironia. Conforme White, “segue-se, a meu ver, que esse processo de compreensão se desenvolve mediante a exploração das principais modalidades da figuração” (WHITE, 2014, p.18).

Hayden White, em referência aos historiadores oitocentistas, indica que esses não compreendiam que os fatos não falam por si, mas que é o historiador quem fala pelos fatos, construindo uma representação que é discursiva. O autor deixa claro que ao organizar eventos, sejam eles imaginários ou reais, dando coerência e sentido a eles, de modo que se constitua um objeto de representação, tanto o historiador quanto o romancista estão realizando um mesmo processo poético. Segundo White, “aqui os historiadores devem utilizar exatamente as mesmas estratégias tropológicas, as mesmas modalidades de representação das relações em palavras, que o poeta ou o romancista utiliza” (WHITE, 2014, p.141). Para White, a tropologia é o modelo linguístico utilizado para contar histórias. O historiador defende a construção de uma poética da História, considerando que a escrita do historiador não é fundamentalmente diferente da escrita da ficção. No plano da estrutura narrativa, o texto histórico é um artefato literário.

Sobre a questão da interpretação em História, White defende que os historiadores interpretam os dados escolhendo aqueles que são adequados ao processo narrativo. Mas, quando o historiador se depara com um conjunto de acontecimentos que carecem dos fatos que levariam a uma explicação plausível, ou seja, quando surgem as lacunas, White explica, “o historiador precisa interpretar o seu material, preenchendo as lacunas das informações a partir de inferências ou de especulações” (WHITE, 2014, p.65). E completa: “uma narrativa histórica é, assim, forçosamente uma mistura de eventos explicados adequada e inadequadamente” (WHITE, 2014, p.65).

Do outro lado da questão, contra a parcela de historiadores que aproximam a História da ficção, o historiador italiano Carlo Ginzburg argumenta que tal abordagem teria eliminado a busca da verdade como tarefa essencial do historiador, sustentando que “encontrar a verdade é ainda o objetivo fundamental de quem quer que se dedique à pesquisa, inclusive os historiadores” (GINZBURG, 2002, p.61). Na obra *O fio e os rastros*, o historiador italiano chama a atenção para os estudos sobre a dimensão narrativa da historiografia, que, em muitos casos, tendem a anular qualquer distinção entre narrações históricas e narrações ficcionais, em nome do elemento construtivo que é comum a ambas, sem uma ressalva ao trabalho do historiador como a discussão dos problemas ligados às fontes e às técnicas de pesquisa, detendo-se nas formas de exposição da História. Assim, Ginzburg rechaça as teorias que borram as fronteiras entre História e ficção, propondo considerar a relação entre as duas formas de narrativa como uma contenda feita de desafios pela representação da realidade, em que historiadores e romancistas mais se afastam do que se aproximam.

Em uma obra anterior, intitulada *Relações de força*, Ginzburg já colocara em pauta a questão da abordagem historiográfica de Hayden White e as teorias narrativistas na História:

Contra a ideia rudimentar de que os modelos narrativos intervêm no trabalho historiográfico apenas no final, para organizar o material coletado, busco mostrar que, pelo contrário, eles agem durante todas as etapas da pesquisa, criando interdições e possibilidades. (GINZBURG, 2002, p.44)

Tratando desta discussão, Ginzburg defende que as formas como as perguntas são colocadas pelo historiador a seu objeto de pesquisa são narrativas, constituem-se como narrações provisórias que delimitam um âmbito de possibilidades que podem ser, depois, modificadas ou descartadas. Tais narrativas funcionam como instâncias mediadoras entre questões e fontes, influenciando o modo de recolhimento dos dados históricos, a seleção, a interpretação e a narrativas desses. Para elucidar tal explicação, utiliza-se da metáfora de Marc Bloch que dizia que os historiadores deveriam ler a História para trás, ou seja, desenrolar o passado ao contrário.

Tendo em vista que “nosso conhecimento do passado é inevitavelmente incerto, descontínuo, lacunar: baseado numa massa de fragmentos e de ruínas” (GINZBURG, 2007, p.40), e tomando a lição, de Walter Benjamin, de ler os testemunhos históricos a contrapelo, contra as intenções de quem os produziu - embora levando em conta tais intenções - Ginzburg concebe o ofício do historiador como “alguma coisa que é parte da

vida de todos: destrinchar o entrelaçamento de verdadeiro, falso e fictício que é a trama do nosso estar no mundo” (GINZBURG, 2007, p.14). O falso seria o fictício que se faz passar por verdadeiro, “falsas lendas, falsos acontecimentos, falsos documentos” (GINZBURG, 2007, p.13). Para Ginzburg, a “fé histórica”, graças aos rastros do passado e ao trabalho do historiador, permite que seja superada a incredulidade e, ainda, permite construir a História verdadeira a partir da falsa - mitos, ficções, fábulas.

Os rastros, as inscrições, os vestígios, não dão um acesso imediato à realidade, mas também não são barreiras ao trabalho do historiador. As fontes são, para Ginzburg, “espelhos deformantes” e “a análise da distorção específica de qualquer fonte implica já um elemento construtivo” (GINZBURG, 2002, p.44). A História é construída com base em rastros, que não são como evidências, mas sim provas no sentido de validar e experimentar/tentar, assim, “a linguagem da prova é de quem submete os materiais da pesquisa a uma aferição permanente: ‘provando e confirmando’” (GINZBURG, 2002, p.11). Trata-se da “relação entre o fio - o fio do relato, que ajuda a nos orientarmos no labirinto da realidade - e os rastros” (GINZBURG, 2007, p. 7), assim o historiador conta Histórias servindo-se de rastros.

Ginzburg relata sua experiência ao contar a História de um moleiro acusado de heresia pela Inquisição no século XVI, que resultaria na obra *O queijo e os vermes*. A pesquisa histórica se baseou em documentos da Inquisição e, como comenta o historiador, “os obstáculos postos à pesquisa eram elementos constitutivos da documentação, logo deviam tornar-se parte do relato; assim como as hesitações e os silêncios do protagonista diante das perguntas dos seus perseguidores - ou das minhas” (GINZBURG, 2007, p.265). Ou seja, as dúvidas, as incertezas, as hipóteses entravam na narração e “a busca da verdade tornava-se parte da exposição da verdade obtida (e necessariamente incompleta)” (GINZBURG, 2007, p.265).

Comentando a obra da historiadora Natalie Zemon Davis, *O retorno de Martin Guerre*, baseada em autos processuais da Inquisição, Ginzburg toca na questão do preenchimento de lacunas no trabalho do historiador. Trazendo a questão da relação entre a investigação histórica e a judiciária, que, muitas vezes, são aproximadas para demonstrar certos aspectos do ofício do historiador, Ginzburg aponta para a divergência entre as duas óticas quando historiador e juiz se deparam com as lacunas. Se numa situação “por falta de provas”, o juiz optaria por uma absolvição, no caso do historiador, tal situação “deflagra um aprofundamento da investigação, que liga o caso específico ao

contexto, entendido aqui como lugar de possibilidades historicamente determinadas” (GINZBURG, 2007, p.316). No trabalho de Davis, para preencher as lacunas, ela se voltava para outras fontes do mesmo tempo e lugar, na medida do possível, para encontrar situações análogas às buscadas. Desse modo, o texto do historiador possui expressões como “pode-se presumir”, “talvez”, “provavelmente”, uma vez que as lacunas são preenchidas com possibilidades, daí Ginzburg dizer que o trabalho de Davis não é uma contraposição entre “verdadeiro” e “inventado”, mas sim uma integração assinalada de “realidades” e “possibilidades”. O historiador destaca que possibilidade não deve se confundir com ficção ou invenção, já que a questão da prova, tal como a concebe Ginzburg, deve permanecer no cerne da pesquisa histórica.

Nesse campo de possibilidades, que auxiliam o historiador a preencher lacunas, ressalte-se que a obra literária também é uma fonte histórica de grande importância, podendo ser estudada, principalmente, por dois ângulos. Primeiro, fornecendo um quadro da sociedade, pelo olhar do autor da obra, com situações que envolvem leis, instituições, assim como códigos morais e éticos de um dado momento histórico. No segundo ângulo, a obra literária fornece ao historiador os valores de uma época, sociedade ou cultura, que giram em torno de percepções, interesses, escolhas, ou seja, quais valores regem os personagens, quais são suas reações, motivos e interesses frente às instituições e aos códigos de dada sociedade. Nesse sentido, as formas de pensar e de agir dos personagens fictícios podem auxiliar no entendimento de um dado momento histórico pelo historiador, assim como dos valores que perpassam uma cultura, dos imaginários que a permeiam e das possibilidades de reações dos homens contemporâneos ao autor frente a dadas situações sociais.

Distinguindo Literatura e História, Luiz Costa Lima, em suas reflexões sobre a escrita da História, diz que “a procura de dar conta do que houve e por que assim foi é o princípio diferenciador da escrita da história” (LIMA, 2006, p.37). Comparando a escrita da História e dos gêneros literários, Costa Lima reflete que “a seu modo, cada uma delas contém um dispositivo que as capacita a lidar com a realidade” (LIMA, 2006, p.40). Acrescento o seguinte: realidade que só é acessada por meio de construções, as quais são parcelas dessa realidade já modificada, pertencentes ao passado, que o historiador lida. Além disso, são fragmentos desordenados, vestígios que devem ser lidos também a contrapelo. Como sugere Costa Lima, História e Literatura possuem

posicionamentos diversos em relação à imaginação, e concordo com essa assertiva do autor. Ainda com Costa Lima:

A imaginação atua na escrita da história, mas não é o seu lastro. Porosa, a história não há de ser menos veraz. Mas veraz, ela não pode pretender, como as ciências da natureza, a formulação de leis porque não pode renunciar à parcialidade. É, insistamos, de caráter deliberativo; semelhante à verdade judiciária. (LIMA, 2006, p.65).

Como já havia sido elucidado por Lucien Febvre, os fatos são construções e esses são interpretados pelo historiador, mas, como Michel de Certeau contribuiu para o pensamento da escrita da História, as interpretações vão depender do *lugar* ocupado por cada historiador, assim, teremos mais de uma interpretação e diferentes formas de se contar e de se significar o passado, ou seja, diferentes discursos. A História não formula leis universais como quiseram os historiadores iluministas e sua cientificidade, buscada pelos oitocentistas e pelos annalistas, foi questionada com o seu relacionamento com a narrativa. Como Costa Lima comenta, as formas discursivas da História e da ficção literária utilizam-se da organização narrativa, mas se relacionam com o mundo de formas diferentes.

O historiador organiza “os restos do passado, tal como presentes ou inferidos de documentos, em um todo cujo sentido centralmente não é da ordem do imaginário” (LIMA, 1989, p.102). Portanto, “os discursos do historiador e do ficcionista se diferenciam tanto pela maneira como suas narrativas se relacionam com o mundo quanto pelo modo como neles atua o narrador” (LIMA, 1989, p.102). Costa Lima explica que o romance pode ter vários narradores, inclusive em primeira pessoa, e assumir posições variadas, já no texto histórico, o uso da terceira pessoa produz um efeito de referência. No campo da História, há uma busca pela verdade, mas não uma verdade enquanto substância, mas sim o que Costa Lima chama de “protocolo de verdade”, que é a submissão de uma prática discursiva a um conjunto de procedimentos, como condição para que o produto seja reconhecido pela comunidade e assim legitimado.

Para Costa Lima, o que difere os discursos histórico e ficcional são os protocolos que cada um deles assume diante do receptor. O discurso ficcional se posiciona de uma forma diversa do discurso da História em relação ao horizonte da verdade. O ficcionista tem uma liberdade de composição muito maior que o historiador, pois não está sujeito

ao protocolo de verdade e, ainda, o discurso do ficcional pode ser indagado pelo receptor quanto à sua verossimilhança, uma vez que “o que parece verdadeiro não precisa, no menor grau que seja, ser verdadeiro; mas deve positivamente parecê-lo” (SCHLEGEL, apud LIMA, 1989, p.105). Assim, enquanto o ficcional desnuda o *como se*, a História, mesmo que construída com restos do passado e possuindo lacunas, deve ter seu discurso alicerçado em evidências e legitimado pela comunidade. Aqui prefiro lembrar as considerações de Ginzburg sobre os rastros, que não possuem o sentido de evidência, mas o sentido de validar, experimentar e confirmar. Os historiadores imaginam probabilidades de mundos passados, mas os discursos produzidos têm um compromisso com a verdade, no sentido que Costa Lima denominou de protocolo de verdade e suas implicações.

A História é entendida como uma construção probabilística, ou melhor, como construções probabilísticas, hipóteses do passado, pois os historiadores ocupam e ocuparão lugares distintos em tempos diferentes, terão sempre perguntas diversas das de hoje, em cada presente, e essas construções serão (re)significadas por cada época. Em relação ao preenchimento das lacunas pelos historiadores, prefiro, como Ginzburg, que as “possibilidades” podem preenchê-las, ao invés de pensar que não passam de “especulações”, mas também é interessante conjugar a questão das possibilidades com o “quase fictício” de Ricoeur, reconhecendo-se a presença da ficção na História, pois o historiador lida com o ausente. Os rastros de Ginzburg e os vestígios de Ricoeur auxiliam e dão suporte à construção de uma narrativa histórica, que é uma hipótese, dentre outras, acerca do passado, mas o lacunar, o que estava ao redor do vestígio, o que falta, requer o uso da imaginação do historiador. Imagem que não é mera invenção, pois o historiador está limitado pelas fontes, pelos procedimentos metodológicos e pela validação de seu trabalho pela comunidade de historiadores.

É importante ressaltar que os discursos histórico e ficcional se relacionam com a narrativa, sem se confundirem, uma vez que o que os diferencia são suas propostas de conhecimento. A escrita da História, ao se valer de elementos da Literatura, não invalida a produção do conhecimento histórico, pelo contrário, auxilia no entendimento do leitor, como defendeu Hayden White, uma vez que essa operação é criadora de sentido por refamiliarizar os leitores com os acontecimentos históricos.

O historiador Peter Burke, em *A Escrita da História: novas perspectivas*, salienta que os historiadores deveriam buscar um novo modelo literário para a narrativa

histórica, utilizando outras técnicas ficcionais que tornariam guerras e conflitos mais inteligíveis. Para isso, ele sugere que se use mais de um ponto de vista, bem como vozes variadas e opostas, praticando a heteroglossia. Outra opção proposta por Burke é o historiador comunicar ao seu leitor que há outras interpretações possíveis sobre dado acontecimento e até proporcionar finais alternativos, para que o leitor tire suas próprias conclusões. Os historiadores podem aprender com os romancistas, mas há limites para o uso dessas técnicas, “pois os historiadores não são livres para inventar seus personagens, ou mesmo as palavras e os pensamentos de seus personagens” (BURKE, 2011, p.349).

Novas propostas de um modelo de narrativa histórica surgiram como a “micronarrativa”, ligada à micro-História, que narra a História de pessoas comuns em um dado local, na tentativa de, a partir daí, pensar estruturas sociais, partindo do local para as tendências gerais. Para revelar o relacionamento entre os acontecimentos e as estruturas, apresentando vários pontos de vista, Burke sugere que os historiadores atentem para as técnicas cinematográficas, que também são literárias, de cortes, visões retrospectivas e alternância de cenas, por exemplo.

Nas relações entre a História e a Literatura, assim como a História utiliza técnicas literárias para sua composição e assim como se reconhece a presença da ficcionalidade no discurso histórico e o uso da imaginação no ofício do historiador, a Literatura se vale da História para sua realização, bem como se pode falar também de uma historização da ficção, como propõe Paul Ricoeur.

A hipótese de Paul Ricoeur, na obra *Tempo e narrativa*, é a de que a narrativa de ficção imita a narrativa histórica, de certo modo, pois, quando se narra algo é narrar *como se* aquilo tivesse acontecido, o que o filósofo denomina de “como se passado”. Segundo Ricoeur:

A narrativa de ficção é quase histórica na medida em que os acontecimentos irrealis que ela relata são fatos passados para a voz narrativa que se dirige ao leitor; é por isso que se parecem com acontecimentos passados e que a ficção se parece com a história (RICOEUR, 2010, tomo 3, p.325).

Ricoeur apoia sua hipótese do “como se passado” nas seguintes questões: as narrativas são contadas em um tempo passado, dando a ideia de que há algo como um passado fictício; os acontecimentos contados, numa narrativa de ficção, são fatos passados para a voz narrativa que narra o que para ela aconteceu, ou seja, em um pacto

entre o leitor e o autor, há a crença de que os acontecimentos narrados pertencem ao passado daquela voz. Por fim, o caráter “quase histórico” da ficção, para Ricoeur, está na capacidade que a ficção possui de realizar, retrospectivamente, certas possibilidades não realizadas do passado histórico, desse modo, “o quase passado da ficção torna-se assim o detector dos possíveis escondidos no passado efetivo” (RICOEUR, 2010, tomo 3, p.327). A Literatura abarca o que poderia ter acontecido. É a relação entre a verossimilhança da ficção e as potencialidades não realizadas do passado histórico que possibilitam, segundo Ricoeur, que a Literatura, livre das limitações e imposições da História, possa realizar, *a posteriori*, sua função libertadora.

O crítico e escritor italiano Umberto Eco também possui contribuições para essa reflexão sobre as relações da Literatura com a História. No texto “Protocolos ficcionais”, da obra *Seis passeios pelos bosques da ficção*, o autor discute casos em que a ficção e a vida se entrelaçam a ponto da vida ser lida como se fosse ficção e a ficção como se fosse a vida. Partindo do questionamento da distinção entre “narrativa natural” (na qual o narrador descreve fatos que afirma terem ocorrido na realidade) e “narrativa artificial” (representada pela ficção em que se afirma algo sobre um mundo ficcional), Umberto Eco demonstra, por meio da exposição de casos, como narrativas mentirosas ou errôneas podem circular em uma sociedade como se fosse uma “narrativa natural”, levando as pessoas a crerem que aqueles acontecimentos são verídicos. Isso ocorre porque nem sempre os sinais textuais de ficcionalidade são óbvios e muitas pessoas podem entender um texto ficcional como se não o fosse. Umberto Eco conclui que “no entanto, qualquer tentativa de determinar as diferenças estruturais entre narrativa natural e artificial em geral pode ser anulada por uma série de contra-exemplos” (ECO, 2004, p.127).

Para Umberto Eco, nem mesmo os preceitos aristotélicos bastam para que se defina uma obra de ficção, uma vez que muitos dos requisitos de Aristóteles podem ser encontrados em obras que não são fictícias. De acordo com o crítico, as obras fictícias podem se revelar como de ficção devido às intrusões introspectivas e detalhes inverificáveis, mas, na obra *História da França*, do historiador Jules Michelet, aparecem esses tipos de artifícios com o objetivo de se alcançar “efeitos de realidade” (na concepção de Roland Barthes). E, na Literatura, Eco afirma que quando encontramos uma obra que não tenha os sinais de ficcionalidade explícitos não

decidimos entrar num mundo ficcional, sendo apenas depois de algum tempo que nos damos conta de que entramos nesse mundo.

Segundo Umberto Eco, a atividade narrativa está intimamente ligada a nossa vida cotidiana sendo um princípio organizador dos discursos. Desse modo, nosso relacionamento com o mundo funciona porque acreditamos nas Histórias anteriores à nossa existência, pois vivemos tanto com nossa memória individual quanto com a memória coletiva do grupo ao qual pertencemos. As narrativas fazem parte de nossas vidas, o que pode levar algumas pessoas a interpretar a vida como ficção. Umberto Eco cita o exemplo de um documento produzido com fontes ficcionais e que, ao longo dos anos, serviu de fonte para a produção de outros documentos que muitos acreditaram se tratar de fontes históricas e agiram como se fossem relatos de acontecimentos históricos.

O crítico italiano ressalta que “esse emaranhado de memória individual e memória coletiva prolonga nossa vida, fazendo-a recuar no tempo, e nos parece uma promessa de imortalidade” (ECO, 2004, p.137). Ele compara o momento em que partilhamos dessa memória coletiva - que é aqui definida como as Histórias dos antepassados ou as Histórias contadas pelos livros - com o Aleph de Borges (o ponto que contém todo o universo), pois ao adentrarmos nessas narrativas sentimos como se tivéssemos presenciado cenas e partilhado de sentimentos anteriores à nossa existência, como se pudéssemos observar tudo o que já se passou como se fosse parte de nós.

1.2 As relações entre Literatura e História: o romance histórico e o novo romance histórico

György Lukács, na obra *O romance histórico*, escrita na década de 1930, trata do surgimento do romance histórico na Europa no século XIX, após a queda de Napoleão Bonaparte. O contexto que propiciou tal romance teria sido o pós Revolução Francesa com suas repercussões políticas, econômicas e ideológicas que se alastraram pelo mundo. O inaugurador do romance histórico, para Lukács, teria sido o escritor Walter Scott, sendo seu romance uma continuação do romance social realista do século XVIII, mas acrescentando a proeza de dar vida a tipos sociais históricos. Segundo o teórico, antes de Scott, os traços humanos que evidenciavam as correntes históricas jamais tinham sido trabalhados com tanta grandiosidade e concisão, bem como jamais tinham sido colocados como o centro da representação da realidade. Em Scott, as

personalidades das personagens históricas são representadas de acordo com o tempo histórico em que viveram, assim como as de seus personagens fictícios, não baseados em personagens históricos reais.

Lukács explica que o romance histórico não é caracterizado pelo relatar dos acontecimentos históricos, mas sim, do despertar ficcional dos homens que participaram da História, representando de modo vivo as motivações, tanto de origem social quanto humana, que levaram os homens a pensarem e a agirem naquele contexto representado, de acordo com as circunstâncias históricas representadas na obra ficcional. As personagens históricas de Scott representam correntes e ideias históricas, mas também são humanizadas, são individualizadas, de modo que traços peculiares de seu caráter são relacionados com a corrente que representam e com o tempo histórico. Como o teórico comenta, sobre os romances históricos de Scott, há uma atmosfera histórica “com que ele dá vida a determinada época não apenas em seu conteúdo histórico e social, mas também em seus aspectos humanos e emocionais, com seu aroma e sua marca especial” (LUKÁCS, 2011, p.67).

Na América Latina, alguns críticos se dedicaram ao estudo do romance histórico produzido no continente. Há estudos, como o de Doris Sommer, *Ficções de fundação*: os romances nacionais da América Latina, que focalizam os romances produzidos no século XIX. De acordo com Sommer, o romance histórico latino-americano, produzido no século XIX, estava envolvido com o projeto de forjar identidades nacionais, no contexto das nações recém-independentes. Tal produção visava a legitimar a nação que estava sendo construída, empregando estratégias de conciliação e apaziguamento para conter os conflitos que ameaçavam a desintegração das novas nações, devido às diversidades. Assim, os romances nacionais faziam parte de um projeto para promover a hegemonia em uma cultura em formação.

Já os críticos Fernando Aínsa e Seymour Menton se dedicaram ao estudo dos romances históricos produzidos na América Latina no século XX. O escritor e crítico uruguaio Fernando Aínsa, em 1991, no artigo intitulado “La nueva novela histórica”, lançou as características do novo romance histórico, considerando que não havia um único modelo de romance histórico. Para ele, o novo romance realizava uma releitura do passado histórico, suprimindo as lacunas e deficiências da historiografia, dando voz ao que foi silenciado por ela. O novo romance, ao trazer uma multiplicidade de perspectivas, confrontava diferentes interpretações. Também abolia a distância épica

existente nos romances anteriores, o que permitia uma aproximação com o passado, propiciando um diálogo entre esse e o presente.

Segundo Fernando Aínsa, o uso de recursos literários como o emprego da primeira pessoa, o monólogo interior e diálogos familiares sobre as intimidades de personagens históricos aboliam a distância entre o passado histórico e o presente nos novos romances históricos. Ao mesmo tempo em que operava essa aproximação, o novo romance também se distanciava da historiografia dita oficial, pois degradava mitos e personagens nacionais, pela paródia e pela ironia, beirando à hipérbole e ao grotesco. Outra característica seria a superposição de tempos históricos, gerando anacronismos. Os escritores também apoiavam, ou não, em documentação histórica e em pesquisas históricas para a construção do romance, fazendo usos variados dessas. Das releituras do passado surgiam escrituras paródicas com novos sentidos e novas visões. Por fim, a linguagem se tornou fundamental no novo romance histórico, acompanhando a empreitada dessa releitura que dessacralizava a História.

A paródia seria um aspecto fundamental do novo romance histórico, de acordo com Fernando Aínsa. Uma vez que esse recurso, por meio do humor e do grotesco, permitia recuperar a esquecida condição humana. A paródia, ao desconstruir personagens históricos, humanizava esses novamente. Para o ensaísta, a característica mais importante do novo romance histórico produzido na América Latina seria “buscar entre las ruinas de una historia desmantelada al individuo perdido detrás de los acontecimientos, descubrir y ensalzar al ser humano en su dimensión más auténtica, aunque parezca inventado, aunque en definitiva lo sea” (AÍNSA, 1991, p.85)⁵.

Segundo o crítico norte-americano Seymour Menton, existiria na Literatura latino-americana um “romance histórico” tradicional e um “novo romance histórico”. Sobre este último, o crítico se ocupa na obra *La nueva novela histórica en América Latina (1979-1992)*. Menton definiu o romance histórico como aquele cuja ação se desenrolava, totalmente ou parcialmente, no passado, sendo esse um passado não experimentado pelo autor. O romance histórico tradicional seria aquele produzido entre 1826 a 1949, ou seja, os romances nacionalistas. O crítico lembra que os romances históricos escritos sob a influência do Modernismo hispano-americano (1882-1915) não tinham como objetivo atingir a consciência nacional, mas sim escapar das descrições

⁵ buscar entre as ruínas de uma história desmantelada ao indivíduo perdido pode de trás dos acontecimentos, descobrir e reforçar o ser humano em sua dimensão mais autêntica, ainda que pareça inventado, ainda que definitivamente o seja. (Tradução nossa).

naturalistas vinculadas ao materialismo burguês. Após esse período, o romance voltou a se preocupar com a identidade nacional e passou a refletir sobre as oposições entre civilização e barbárie, representadas pelos meios urbano e rural, respectivamente.

A publicação de *El reino de este mundo*, do escritor cubano Alejo Carpentier, em 1949, representa, para Seymour Menton, a inauguração do novo romance histórico latino-americano. Como traços característicos desse novo romance histórico, o ensaísta considera a subordinação da reprodução mimética de certo período histórico à apresentação de ideias filosóficas; a distorção consciente da História através de omissões, exageros e anacronismos; a ficcionalização de personagens históricos; a inclusão de comentários do narrador sobre o processo de criação; a intertextualidade; e conceitos bakhtinianos como a multiplicidade de discursos e a carnavalização. Menton apresenta uma relação de 367 romances que ele considera como representantes do novo romance histórico, atendo-se à análise de algumas dessas obras para formular a sua tipologia do novo romance histórico.

Seymour Menton salienta, na introdução de seu estudo, que o novo romance histórico, desde o final da década de 1970, estabeleceu-se como tendência predominante no romance latino-americano. Para ele, o fato dos romances históricos terem proliferado nas décadas seguintes se deu devido à aproximação das comemorações do Quinto Centenário da Descoberta das Américas, daí suscitar nos escritores o interesse pela temática histórica.

As considerações de Doris Sommer, Fernando Aínsa e Seymour Menton são importantes por demonstrarem as mudanças ocorridas na produção literária que lida com aspectos históricos, bem como por sistematizarem os elementos que particularizam esses romances.

O novo romance histórico, surgido na segunda metade do século XX, conforme discutido pelos autores mencionados, realiza uma leitura crítica da História, ou seja, de uma vertente da historiografia, escrita, em grande parte, pelos grupos vencedores que relegavam os vencidos ao silêncio. O novo romance também aboliu a distância épica, utilizando-se de relatos em primeira pessoa, monólogos interiores e descrição de subjetividades dos personagens. Os mitos de fundação passaram a ser degradados, muitas vezes, pelo uso da ironia, da sátira e da carnavalização. O uso da paródia de textos históricos, ou outros textos, de forma às vezes sarcástica, atribui outros sentidos

aos textos parodiados, despojando os textos históricos de seu caráter sacralizado. Um dos objetivos do novo romance histórico é propor uma releitura do passado histórico.

1.3 A metaficção historiográfica

Na esteira das discussões sobre a realização de outras possibilidades do passado histórico pela Literatura, vale lembrar aqui a proposta de Linda Hutcheon, na obra *Poética do pós-modernismo: História, teoria, ficção, sobre o romance pós-moderno*⁶ denominado, por ela, de metaficção historiográfica. Segundo Hutcheon, “a ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é - em ambos os casos - revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (HUTCHEON, 1991, p.147).

Para Linda Hutcheon, a narrativa ficcional e a histórica são construções e sistemas de significação em nossa cultura, formas de mediar o mundo atribuindo sentido a ele, e o que a metaficção historiográfica faz é revelar essa natureza de construção e imposição de sentido. A metaficção historiográfica demonstra que, como o passado já aconteceu, só é possível ter acesso a ele por meio de textos (documentos, vestígios e relatos). Os registros do passado passam a ser signos de acontecimentos que são transformados em fatos pelos historiadores, segundo a concepção de Hutcheon, assim, nosso conhecimento histórico sobre o passado é transmitido de forma semiótica. Nesse sentido, “as representações do passado são selecionadas para significar tudo o que o historiador pretende” (HUTCHEON, 1991, p.162) e a metaficção historiográfica atenta para esse procedimento, buscando demonstrar que não há possibilidade de se alcançar a verdade, sendo que tanto a narrativa histórica quanto a ficcional não devem ter tal pretensão.

Os romances de metaficção historiográfica, de acordo com Hutcheon, instalam, para depois borrar, uma linha de separação entre a História e a ficção. Na metaficção historiográfica, há uma autoconsciência em relação à sua construção, bem como uma busca em conscientizar sobre a necessidade de se questionar as versões admitidas da História. O romance pós-moderno estabelece uma ordem totalizante para depois

⁶ Sobre o conceito de pós-moderno ver Lyotard, *A condição pós-moderna*. Para Lyotard, na pós-modernidade há o fim dos grandes relatos e da História teleológica. Na pós-modernidade, a História se fragmenta em diversas Histórias. A História não é uma, ou seja, não há uma única História que se desenvolve teleologicamente, como um acúmulo de acontecimentos, mas sim há uma multiplicidade de relatos, que não se sobrepõem.

contestá-la, mostrando sua marca de efemeridade e fragmentação. Outras características desse romance, apontadas por Hutcheon, são as formas de narração, que privilegiam múltiplos pontos de vista, sendo que nenhum dos personagens detém a certeza sobre o passado; além da incorporação do passado na Literatura pela paródia, com intertextos literários e ficcionais, reescrevendo o passado dentro de um novo contexto, utilizando-se da ironia.

Segundo Linda Hutcheon, pode-se dizer que tanto a Literatura quanto a História podem apresentar diferentes versões sobre o passado, pois novas versões do passado podem surgir, tanto pelo trabalho do literato quanto pelo trabalho do historiador, o que impede que haja uma conclusão sobre o passado. Desse modo, a Literatura tem a possibilidade de propor outras versões para o passado, incorporando o material produzido por outros discursos, revisando assim o seu significado.

1.4 Memória, memória coletiva e História

A propósito da memória, Paul Ricoeur em *A memória, a história, o esquecimento* remonta aos gregos para traçar a sua fenomenologia, evocando Platão e Aristóteles. A teoria platônica se refere à questão da memória como a representação presente de uma coisa ausente se utilizando da metáfora da impressão na alma, como a marca do sinete na cera. Essa teoria, mesmo possuindo uma referência implícita ao tempo passado, não trata da função temporalizante da memória, ou seja, de distância temporal. A teoria de Aristóteles se refere à representação de uma coisa anteriormente percebida, adquirida ou aprendida, e tem como assertiva que a memória é do passado. Dessa forma, “é o contraste com o futuro da conjectura e da espera e com o presente da sensação (ou percepção) que impõe essa caracterização primordial” (RICOEUR, 2007, p.35). A memória traz a marca da anterioridade, presente na percepção do tempo, o que implica a distinção entre um antes e um depois.

Aristóteles distingue entre a simples presença da lembrança (*mnemê*), faculdade de conservar o passado, da recordação (*anamnesis*), faculdade de buscar, voluntariamente, o passado. A contribuição maior de Aristóteles está na distinção entre evocação e recordação, ou seja, a presença da lembrança e o ato de recordação, o qual envolve esforço. Se Platão trouxe para a discussão a questão da presença do ausente, Aristóteles traz a referência ao tempo, a menção da anterioridade da coisa lembrada em

relação à sua evocação presente, sendo que aí está a dimensão cognitiva da memória. Segundo Ricoeur, é devido a essa característica que a memória pode ser confiável ou não.

O filósofo francês defende que não temos outro recurso, no que diz respeito à referência ao passado, senão a própria memória, pois ela é nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo que declaramos nos lembrar. Assim, “seria preciso distinguir, na linguagem, a memória como visada e a lembrança como coisa visada” (RICOEUR, 2007, p.41), pois a memória possui um caráter objetual, uma vez que quando nos lembramos, lembramo-nos de alguma coisa. Segundo Ricoeur, as lembranças estão no plural, pois temos uma multiplicidade de lembranças, e “a memória está no singular, como capacidade e como efetuação” (RICOEUR, 2007, p.41).

Paul Ricoeur traz à discussão uma série de pares de oposição para o entendimento dos vários sentidos de lembrança, sendo o primeiro par o hábito e a memória. Para corroborar sua ideia, Ricoeur se apoia nos conceitos de Bergson de memória-hábito e memória-lembrança. Os dois estão relacionados ao tempo, pressupondo uma experiência adquirida anteriormente, mas, enquanto o hábito tem essa aquisição incorporada à vivência presente, a memória faz referência a algo que ocorreu antes, associando-se a uma aquisição antiga.

Para explicar o segundo par de opostos, evocação/busca, Ricoeur ressalta que Aristóteles designava o termo *mnemê* para evocação e *anamnesis* para busca ou recordação. De acordo com o filósofo francês, a evocação seria o aparecimento atual de uma lembrança, assim, “lembramos de algo” em alguma situação. Na filosofia de Aristóteles, há a menção à anterioridade da “coisa” lembrada em relação à sua evocação no presente. Em relação ao segundo elemento do par de oposições, a recordação pode ser entendida como uma busca daquilo que se temia ter esquecido, envolvendo esforço.

Também, para Santo Agostinho, o esforço de recordação relaciona-se à ideia da luta contra o esquecimento, contra o temor de “sepultamento” no esquecimento. De acordo com Paul Ricoeur, Santo Agostinho traz em seu pensamento a questão paradoxal que envolve o fato de não ser possível se referir ao esquecimento sem se lembrar desse, pois o reconhecimento daquilo que foi esquecido somente seria possível por meio da lembrança do esquecimento, ou seja, o paradoxo consiste em lembrarmos que esquecemos de algo. Desse modo, comenta Ricoeur, a ideia de Santo Agostinho resulta em um enigma, segundo o qual o esquecimento seria simplesmente uma espécie de

barreira que dificultaria a evocação das lembranças, ou o esquecimento seria consequência do desgaste, ocasionado pelo tempo, dos rastros dos acontecimentos que vivenciamos.

De acordo com Ricoeur, o esquecimento continua “a ser a inquietante ameaça que se delineia no plano de fundo da fenomenologia da memória e da epistemologia da história” (RICOEUR, 2007, p.423). Memória, História e esquecimento, segundo Ricoeur, são fenômenos relativos ao passado, sendo “o passado, em sua dupla dimensão mnemônica e histórica que, no esquecimento, se perde; a destruição de um arquivo, um museu, uma cidade - esses testemunhos da história passada - equivale a esquecimento” (RICOEUR, 2007, p.300). Paul Ricoeur comenta sobre as relações entre a História e a memória, que de um lado há a pretensão da História de reduzir a memória a um objeto, os “novos objetos” dos *Annales*, de outro, há a pretensão da memória coletiva de avassalar a História pelo viés dos abusos de memória, que são as comemorações impostas pelos grupos políticos que detêm o poder.

Na prática conjunta da memória e do esquecimento, segundo Paul Ricoeur, importa ressaltar a questão dos usos e abusos da memória⁷, que também envolvem o jogo entre a História e a memória. O exercício da memória é o seu uso, que abre a possibilidade para os abusos, que resultam de uma manipulação da memória e do esquecimento por detentores do poder.

Na manipulação da memória, um componente importante é a ideologia, que por meio de seu discurso justificador do poder, da dominação, mobilizam recursos de manipulação para impor suas narrativas. Assim, os detentores do poder podem se valer de narrativas para se legitimarem. As narrativas podem ser de fundação, de glória e de humilhação. De acordo com o filósofo, “a memória imposta está armada por uma história ela mesma ‘autorizada’, a história oficial, a história aprendida e celebrada publicamente” (RICOEUR, 2007, p.98). No plano institucional, a memória exercida é uma memória ensinada, forçada a exercer a rememoração de acontecimentos tidos como fundadores dessa História e da identidade que a encerra. A História é ensinada e celebrada. Mas como Ricoeur ressalta, a propósito de Todorov, os abusos não são cometidos apenas por regimes totalitários, sendo o apanágio de todos os devotos da glória.

⁷ A expressão “abusos de memória” é tomada, por Paul Ricoeur, de Tzvetan Todorov.

Saliente-se que na constituição das identidades comunitárias o perigo maior, sugere Ricoeur, está no manejo da História autorizada, imposta, celebrada (a História oficial). O uso dessa narrativa pode se tornar uma armadilha quando é imposta uma narrativa canônica que despoja outros atores sociais do poder de narrarem a si mesmos, o que é uma forma de esquecimento sofrida.

Quando se fala de identidades comunitárias é essencial que se remeta à definição de memória coletiva e toda a problemática que a envolve. Desse modo, será necessário, a partir de agora, realizar um trajeto por esse conceito e por suas implicações, bem como expor as críticas às quais ele foi submetido. A discussão será iniciada pelo texto do sociólogo francês Maurice Halbwachs, que definiu memória coletiva.

Segundo Maurice Halbwachs, na obra *A memória coletiva*, a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, já que todas as lembranças são constituídas no interior de um grupo. A memória individual se refere a um ponto de vista sobre a memória coletiva. Tal memória é estruturada por pontos de referência que podem ser os monumentos, as paisagens, as datas, os personagens históricos, o patrimônio arquitetônico, as tradições, os costumes. Quando um grupo define suas características, que o diferencia dos outros grupos, os sentimentos de pertencimento e as fronteiras socioculturais são fundamentados e reforçados. Desse modo, é a memória comum que irá reforçar a coesão social, pela adesão afetiva àquele grupo. Na concepção de Halbwachs, a nação seria então a forma mais acabada de um grupo, sendo a memória nacional a forma mais completa de uma memória coletiva.

De acordo com Paul Ricoeur, Maurice Halbwachs, ao tratar da memória individual e da memória coletiva, demonstra como há um vínculo íntimo entre as duas, mas quando trata da distinção da memória coletiva da histórica, ocorre uma ruptura na obra. Isso ocorre porque, para Halbwachs, a História é percebida como exterior à pessoa, tendo como quadro de referência a nação, o que resulta em um descompasso entre a memória vivida e a História ensinada. A referência principal da memória histórica sempre será a nação e, entre o indivíduo e a nação, existem outros grupos. Ricoeur explica que, para Halbwachs, a escrita da História é o princípio de distanciamento da “narração seguida”.

Será na noção de sequência de gerações que Halbwachs encontrará a forma de ampliar o horizonte temporal que a noção de memória histórica requer, pois é por meio da narrativa dos mais velhos que entramos em contato com o passado de outras

gerações. Desse modo, progressivamente, o passado histórico se torna também nosso, sendo que a narrativa dos mais velhos pode ser substituída pelas leituras, pelos monumentos e pela arquitetura das cidades. Mas, “à continuidade da memória viva se opõe, primeiramente, a descontinuidade induzida pelo trabalho de periodização próprio do conhecimento histórico; descontinuidade que enfatiza o caráter decorrido, abolido, do passado” (RICOEUR, 2007, p.407). Existem, ainda, várias memórias coletivas, mas a História é apenas uma, na concepção de Halbwachs. Ricoeur critica a passagem da História escolar para a memória histórica, proposta por Halbwachs, pois da História se passa à memória histórica, a qual se funde à memória coletiva, de forma idealizada, o que pode ser interpretado como um relacionamento forçado entre memória e História.

Segundo o historiador francês François Dosse, na obra *A História*, Halbwachs vincula a memória à vivência, enquanto a História é relegada a uma temporalidade exterior e a disciplina História seria um saber abstrato, indispensável para reconstruir um passado que está fora da vivência. De acordo com Dosse, a concepção de História em Halbwachs é da História positivista, como pode ser percebido pela definição de que a História é uma e só há uma História. Para Halbwachs, a História seria o lugar da objetividade absoluta, da transcrição do que pertence ao plano meramente factual, sendo a História separada de qualquer vínculo com o memorial, pois a postura é a de reunir num quadro único a totalidade dos acontecimentos.

Na concepção de Halbwachs, a memória é continuidade, enquanto a História é síntese de grandes acontecimentos, privilegiando descontinuidades, assim, no desenvolvimento contínuo da memória coletiva, não há separações tão nítidas como na História. De acordo com Dosse, “é esse trabalho de corte que especifica a obra histórica, separada de seu contexto, para assumir uma posição proeminente, em nome da eficiência de seu método científico de abstração” (DOSSE, 2012, p.285), isolada de qualquer busca por uma relação identitária.

O sociólogo e historiador austríaco Michael Pollak, no artigo intitulado “Memória, esquecimento, silêncio”, traduzido e publicado no periódico *Estudos Históricos*, explica que Maurice Halbwachs insinua não apenas a seletividade de toda memória, mas também um processo de “negociação” para conciliar memória coletiva e memórias individuais, uma vez que, para Halbwachs, a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, sendo as lembranças constituídas dentro de um grupo, e a memória individual um ponto de vista sobre a memória coletiva. Então,

as memórias, que serão integradas ao grupo, não podem deixar de concordar com as memórias já existentes, devendo haver pontos de contato suficientes entre as memórias trazidas e as outras memórias, para que a lembrança seja reconstruída sobre uma base comum.

Michael Pollak, em seu estudo, interessa-se pela memória coletiva, pensando os processos e os atores que interferem na constituição e na formalização das memórias. O autor se apoia na História oral, que busca analisar os excluídos, os marginalizados e as minorias, ressaltando como as “memórias subterrâneas”, que seriam as memórias desses grupos excluídos da “memória oficial,” divergem desta. Pollak explica que sua análise, ao contrário da de Halbwachs, enfatiza o caráter de destruição, de uniformização e de opressão da memória coletiva de cunho nacional. Assim, segundo Pollak, as “memórias subterrâneas”, que trabalham de forma silenciosa, sendo passadas entre as gerações, podem vir à tona em momentos de crise, o que provoca uma disputa entre as memórias.

De acordo o autor, nos momentos de mudanças críticas na História, as memórias subterrâneas, tidas como proibidas e clandestinas, emergem trazendo consigo ressentimentos acumulados ao longo do tempo e contra uma memória da dominação. Quando tais memórias marginalizadas invadem a cena pública suas reivindicações também se agregam à disputa entre as memórias que emergiram. Para ele, “o longo silêncio, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais” (POLLAK, 1989, p.3). Ele resalta que essas relações podem ocorrer tanto entre Estado e sociedade civil, quanto entre a sociedade civil como um todo e os grupos minoritários. Pollak aborda diversos exemplos de “memórias subterrâneas” que sobreviveram, sendo transmitidas por familiares, por redes de sociabilidade ou por associações e que, ao retornarem ao espaço público, colocaram em xeque a memória oficial forjada.

Michael Pollak, apoiando-se nas considerações do historiador Henry Rousso, explica que na organização da memória coletiva são definidos e reforçados os sentimentos de pertencimento a uma dada coletividade, sendo que as referências a um passado comum servem para manter a coesão dos grupos e definir o lugar desses grupos, ou seja, fornece-se um quadro de referências ao grupo. Esse procedimento é definido como “memória enquadrada”, assim, há um trabalho de enquadramento da memória em que se forjam imagens de grupos. O material da História serve como fonte para o processo de enquadramento, sendo selecionado e interpretado, combinando-se a

outras referências existentes, num trabalho em que a meta é manter as fronteiras sociais, mas também incluir as disputas da memória, reinterpretando o passado de forma a produzir discursos coerentes. Nesse sentido, aqueles que não se reconhecerem nessa imagem não irão desenvolver um sentimento de pertencimento ao grupo, abalando sua identidade individual.

Os rastros do trabalho de enquadramento são a produção de discursos sobre eventos e personagens, bem como o patrimônio material respaldado por leis e decretos, produtos culturais como filmes de ficção, filmes-testemunho e documentários. Segundo Pollak, tal trabalho de enquadramento provoca um rearranjo da memória coletiva, o que é essencial para manter a perenidade das estruturas da sociedade. Mas as memórias deixadas às margens do enquadramento podem ser minimizadas ou até eliminadas pela memória coletiva, nesse momento, a imagem oficial do passado entrará em conflito com as lembranças individuais. Pollak explica que a prática da História oral possibilita a reconstrução de Histórias de vida e de identidades, levando o indivíduo a redefinir o seu lugar dentro de uma dada sociedade, uma vez que essa metodologia provoca uma reflexão sobre a questão de falar sobre o seu passado, pois descortina um trabalho de gestão da memória.

De acordo com o crítico uruguaio Hugo Achugar, na obra *Planetas sem boca*, como a memória organiza relatos e Histórias, ela está presente nas preocupações acerca da transmissão do que estava esquecido ou silenciado. A investigação do passado é uma forma de recuperar ou corrigir a memória. Desse modo, os usos do futuro e do passado são centrais na transmissão da memória, seja a memória do passado ou do presente, sendo isso o que ocorre em toda narrativa histórica ou ficcional. Assim, a memória deve ser considerada como mediadora do passado, do presente e do futuro, viva e diferente de qualquer outro arquivo. A memória é como uma construção cultural do presente, explica Achugar.

Nesse sentido, ao indagar-se sobre a razão de se insistir ainda hoje no século XXI na investigação de imaginários, de escrituras, de datas e de heróis dos Estados-nação americanos, segundo Achugar, dentre muitas respostas, uma que pode ser formulada é a que propõe a necessidade de repensar ou re-fundar os Estados Nacionais. Pode-se pensar também que reler os fatos, discursos e imaginários que construíram os Estados Nacionais latino-americanos possibilita revisar o processo de construção dos

sujeitos históricos que atuaram e modelaram o século XX e, também, revisar quais são os sujeitos históricos do presente e aqueles que estão atuando no século XXI.

Hugo Achugar se baseia em *Hamlet*, de Shakespeare, para formular a ideia de “direitos de memória”. Segundo o crítico, o vazio de legitimidade de uma velha ordem exige que haja pronunciamentos que legitimem o estabelecimento da nova ordem. Em *Hamlet*, com a morte do protagonista, Horácio é encarregado de relatar a sua História, mas Fortinbrás reivindica seus direitos de memória sobre o reino. No caso da peça de Shakespeare está ocorrendo a passagem de um reino a outro, enquanto que na América Latina, adverte Achugar, na passagem da velha para a nova ordem, ocorreram rupturas e o processo teve uma duração mais prolongada. O crítico se refere aos processos de independência da América Latina. Ele também salienta que esse fenômeno ocorre em situações de encerramento de tempos históricos e modos de organização, citando o momento da pós-ditadura. Assim, na passagem da velha para a nova ordem, produz-se um vazio de legitimidade, que deve ser preenchido em função da nova situação gerada, pressupondo uma releitura e uma reconstrução através de uma nova narrativa. No sentido apreendido por Hugo Achugar, grupos antes silenciados insurgem na cena político-social em busca de revisar o passado como formas de uso do presente e do futuro, lutando para exercerem o direito de constituir a memória de seu país, reagindo contra o esquecimento.

As considerações de Hugo Achugar propiciam um diálogo com a distinção proposta pelo historiador francês Jacques Le Goff, no ensaio “Documento/Monumento”, o qual pode ser encontrado na obra *História e memória*. Os materiais da memória coletiva e da História são os monumentos e os documentos, sendo que ambos estão relacionados com a questão do poder. De acordo com o historiador, o que sobrevive do passado não é o conjunto do que existiu no passado, mas uma escolha realizada por forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, bem como pelos que se dedicam ao estudo do passado. Os monumentos são a herança do passado, enquanto os documentos são escolha do historiador.

Monumento se refere a memória, ao fazer recordar, sendo um sinal do passado, tudo o que pode evocar o passado. Sua principal característica é se ligar ao poder de perpetuação das sociedades históricas, sendo um legado à memória coletiva. Documento deriva do latim “ensinar”, que evoluiu para “prova”. Os historiadores da escola positivista consideravam o documento como o fundamento do fato histórico, como um

testemunho. Enquanto o documento possui um valor de prova e de testemunho, o monumento é aquilo que evoca o passado, assumindo um poder de perpetuação.

Deve-se ressaltar que há diferenças entre as denominações de documento ao longo da História, mas importa assinalar que o documento é um produto da sociedade que o fabricou, segundo as relações de forças presentes em determinada sociedade, sendo que o uso que se faz do documento pode transformá-lo em monumento. O documento pode se tornar monumento dependendo de sua utilização pelo poder. Nessa medida, o documento também é monumento, pois resulta do esforço de uma sociedade para impor ao futuro, de forma voluntária ou não, determinada imagem de si mesma.

Segundo Le Goff, o documento não é inócuo, ele é antes de tudo o resultado de uma montagem, consciente ou não, da História, da época, da sociedade que o produziu e das sociedades em que ele continuou a viver, sendo manipulado ou esquecido. Assim, “o documento é monumento” e “qualquer documento é, ao mesmo tempo, verdadeiro - incluindo talvez sobretudo os falsos - e falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem” (LE GOFF, 2013, p.497).

Memória e poder estão imbricados nas relações que se estabelecem com os usos que os grupos fazem do passado e do futuro, na concepção de Le Goff. Os usos da memória e do esquecimento se configuram como instrumentos de poder de grupos ou indivíduos, pois há aquelas memórias que permanecem no meio social durante longos períodos, enquanto outras são “esquecidas”, silenciadas, soterradas. História, memória e esquecimento se relacionam nos momentos de disputas, já que o vencedor terá sua memória perpetuada na História, silenciando e fazendo com que seja esquecida a memória do vencido. Nesse sentido, “assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura” (BENJAMIN, 1994, p.225). Walter Benjamin aconselha ao materialista histórico que se desvie e escove a História a contrapelo, escavando a partir do presente, outras Histórias, outras experiências do passado, dotando-as de sentido.

Na esteira da discussão das relações da memória com o poder, vale retomar mais algumas das considerações de Jacques Le Goff:

A memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os

silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva (LE GOFF, 2013, p.390).

Em *História e memória*, Le Goff empreende um estudo sobre a História da memória. Para essa análise, o historiador dialoga com outras áreas de estudos como a antropologia e a psicologia. Ele divide a História da memória em cinco fases: 1) a memória étnica nas sociedades sem escrita; 2) o desenvolvimento da memória, da oralidade à escrita (da pré-História à antiguidade); 3) a memória medieval (equilíbrio entre o oral e o escrito); 4) os progressos da memória escrita (surgimento da imprensa); 5) os desenvolvimentos atuais da memória.

Assim, nas sociedades sem escrita, os mitos de origem representam o primeiro domínio no qual se cristaliza a memória coletiva desses povos, fundamentando a existência das etnias ou das famílias. São os tempos da origem e dos heróis fundadores, bem como o momento da estruturação social dos ofícios. Surgem os homens-memória, que eram especialistas da memória, responsáveis pela transmissão da memória coletiva, que se realizava no plano da narrativa e não da memorização mecânica. A importância da transmissão da memória estava ligada a interesses como a idade do grupo (mito de origem), o prestígio das famílias dominantes (genealogias) e o saber técnico (magia religiosa).

O aparecimento da escrita transforma profundamente a memória coletiva, permitindo o surgimento de suas formas de memória, a comemoração (celebração), com monumentos e inscrições, e o documento escrito em um suporte. Os chamados “arquivos de pedra”, inscrições feitas em estelas e tábuas de pedra ou mármore visavam à publicidade e à perpetuação da imagem de uma sociedade. As informações passam a ser armazenadas, podendo atravessar os tempos. Nesse momento, os reis criam instituições de memória como bibliotecas e museus. A escrita implica na aquisição de uma nova aptidão intelectual e o saber passa a ser organizado, surgindo listas e catálogos.

Le Goff remonta à Grécia antiga para entender a passagem da memória oral à memória escrita, abordando a figura do *mnemon*, pessoa encarregada de guardar a lembrança do passado em vista de uma decisão jurídica. Esse personagem atuava nas cidades como magistrado, devendo conservar na memória o que era útil em matéria religiosa e jurídica. O historiador relembra *Fedro*, de Platão, o qual aborda a questão da escrita, que, ao ser inventada pelo deus egípcio Thot, enfraquece a memória.

Já na Idade Média, a difusão do cristianismo como religião e como ideologia dominantes foram essenciais para a transmissão da memória coletiva, uma vez que a Igreja detinha o domínio da produção intelectual. Le Goff ressalta que, nessa época, como a memória estava ligada à religião, suas manifestações eram em memórias litúrgicas, memória dos mortos e dos santos. O historiador lembra que tanto o judaísmo quanto o cristianismo são religiões da recordação, pois os atos divinos de salvação estão situados no passado e são eles que formam o conteúdo da fé e o objeto do culto. Assim, torna-se necessária a lembrança como tarefa religiosa fundamental.

Segundo Le Goff, o surgimento da imprensa e sua difusão na Idade Moderna revolucionou a memória coletiva, pois o homem se deparou com uma memória coletiva enorme, podendo explorar textos novos, bem como a memória individual foi exteriorizada progressivamente. Os livros e os saberes circularam como nunca antes o conhecimento havia circulado, assistindo-se a uma rápida dilatação da memória coletiva. No século XVIII, a memória coletiva irá se alargar ainda mais com o surgimento dos dicionários e das enciclopédias.

A partir da Revolução Francesa, de 1789, o espírito comemorativo explode e são institucionalizadas festas para se recordar a revolução. As comemorações fazem parte do programa revolucionário. A memória, além de abusada, é manipulada na decisão de reduzir o número de vítimas da revolução. Para os nacionalistas, a memória é um objeto e um instrumento de governo. A comemoração se apropria de novos instrumentos de suporte como moedas, medalhas e selos. Há o retorno da produção de estátuas e monumentos, bem como se inicia a era dos museus e arquivos nacionais na Europa.

Le Goff encerra sua História da memória com o momento contemporâneo, em que assistimos à criação das memórias artificiais dos computadores, que possibilitaram uma revolução documental, a qual propicia que os documentos possam ser digitalizados e as informações acessadas de qualquer parte do mundo. O historiador francês conclui esse trajeto ressaltando que, embora a memória coletiva seja parte essencial de nossa identidade individual ou coletiva, ela também é um instrumento de poder, e a constituição de arquivos e museus, na contemporaneidade, não está isenta das relações entre memória e poder. Os criadores e os denominadores da memória coletiva, Estados, grupos sociais e políticos criam seus arquivos e museus em função dos usos diferentes que fazem da memória.

1.5 A Literatura, a História e a Memória

A História pode empregar a forma narrativa para dar sentido aos acontecimentos históricos, utilizando-se de elementos, que são familiares à Literatura. Ambas possuem suas relações com o ficcional, como discutido anteriormente, diferenciando-se pela forma como se relacionam com o mundo. A obra literária é uma fonte para a História, que no campo de possibilidades, auxilia o historiador a preencher lacunas e a entender a sociedade que produziu aquela obra. A Literatura pode realizar questionamentos críticos aos discursos históricos mais difundidos, problematizando tais discursos que são impostos, de acordo com o uso que os grupos fazem da memória. E, também, tanto a Literatura, quanto a História, podem recuperar personagens históricos que foram marginalizados pelo discurso hegemônico de um dado período, em dada uma sociedade, propondo novas leituras do passado.

Nesse sentido, ambas se relacionam com a memória e o esquecimento. As relações são imbricadas e devem ser refletidas. É importante ressaltar que discursos históricos alternativos podem suscitar novas abordagens literárias, assim como a Literatura pode suscitar novas pesquisas históricas, por meio de uma perspectiva diferente ou pela abordagem de aspectos esquecidos pelo discurso histórico hegemônico. Um exemplo é o evento histórico conhecido como o “masacre de las bananeras”, ocorrido na Colômbia, na década de 1920. Segundo o historiador colombiano Nicolás Pernet, no artigo “García Márquez y la historia de Colombia”, publicado, em 2014, na revista *El Malpensante*, a obra *Cien años de soledad*, de García Márquez, teve uma grande influência na historiografia da Colômbia, pois a sua publicação fez com que o episódio saísse do mutismo e passasse a ser mais pesquisado pelos historiadores.

É importante pensar que, tanto a História, quanto a Literatura forjam/moldam/mudam imaginários nacionais nesse campo de disputas entre a memória e o esquecimento. A obra literária, assim como a obra histórica, pode reforçar ou ir contra o discurso histórico hegemônico, apresentando outros discursos. O discurso hegemônico, ao qual me refiro, engloba as narrativas que Paul Ricoeur caracteriza como a “História oficial”, ou seja, aquela que é reforçada nas escolas e celebrada publicamente, criando uma “memória autorizada”. Assim, essas narrativas, que podem ser históricas ou literárias, exercem a memória e é o uso da memória que abre a

possibilidade para uma manutenção ou um esquecimento. Jacques Le Goff diz que os esquecimentos e os silêncios da História são reveladores dos mecanismos de manipulação da memória coletiva e acrescento que os esquecimentos e os silêncios da Literatura também são reveladores desses mecanismos, porém, ambas podem lutar contra tais esquecimentos.

Vale lembrar que tanto a obra histórica quanto a literária são produtoras de significados. Na concepção de Le Goff, existem memórias que permanecem no meio social durante longos períodos, enquanto outras são “esquecidas”. Se tanto Literatura quanto História podem reforçar discursos hegemônicos, também podem estabelecer embates com esse discurso, apresentando outros discursos alternativos. Como Lucien Febvre ensinou, a História, como é concebida hoje, é escrita a partir das inquietações do presente, ou seja, o passado é questionado a partir do presente do historiador. A obra literária também aproxima o passado dos olhos do leitor contemporâneo, propondo leituras a partir das inquietações do presente.

Literatura e História são garantidoras da memória e do esquecimento, não sendo essas garantias estáticas, pois o surgimento de novas narrativas, seja em uma ou em outra, provocará embates, o que faz com que os significados do passado se movam e se transformem. Esse movimento possibilita que os imaginários nacionais, a respeito de grupos vencidos que foram silenciados, também mudem, bem como o significado que atribuímos a certos acontecimentos históricos.

CAPÍTULO 2

CIEÑ AÑOS DE SOLEDAD: LITERATURA, HISTÓRIA E DIÁLOGO CULTURAL

2.1 *Cien años de soledad* e o “boom” da narrativa latino-americana

A obra *Cien años de soledad* narra a história da família Buendía e como as suas gerações vivenciaram parte da História da Colômbia. Os primeiros exemplares foram impressos pela Editora Sudamericana em 30 de maio de 1967. Após 50 anos, a obra de García Márquez continua a suscitar novas pesquisas e leituras, produzindo novos significados para cada geração e mesmo para aqueles leitores que a revisitam constantemente.

Cien años de soledad é uma obra de particular importância, estando ligada diretamente ao que foi denominado, nos anos 1960, de “boom” da Literatura latino-americana. Segundo o crítico mexicano Ilan Stavans, na obra *Gabriel García Márquez: los años de formación 1927-1970*, no momento em que García Márquez estava escrevendo *Cien años de soledad*, o “boom” latino-americano já estava se configurando como um fenômeno global, com a publicação de obras de escritores como Julio Cortázar, Vargas Llosa e Carlos Fuentes. O espanhol Xavi Ayén, em *Aquellos años del boom: García Márquez, Vargas Llosa y el grupo de amigos que lo cambiaron todo*, define o “boom” como:

El boom, aunque algunos aún nieguen su existencia, no es cualquier cosa, sino muchas. Una amalgama apasionada y vital en la que todo se mezcla: es un estallido de buena literatura, un círculo cerrado de profundas amistades, un fenómeno internacional de multiplicación de lectores, una comunidad de intereses e ideales, un fecundo debate político y literario, salpicado de dramas personales y de destellos de alegría y felicidad (AYEN, 2015, p.11)⁸.

De acordo com Ilan Stavans, os escritores do “boom”:

⁸ O boom, mesmo que alguns neguem a sua existência, não é qualquer coisa, mas muitas. Um amálgama apaixonado e vital em que tudo se mescla: é uma explosão de boa literatura, um círculo fechado de profundas amizades, um fenômeno internacional de multiplicação de leitores, uma comunidade de interesses e ideais, um fecundo debate político e literário, salpicado de dramas pessoais e de lampejos de alegria e felicidade. (Tradução nossa).

Produjeron una obra de vanguardia sobre Latinoamérica que alertó a los lectores más allá de sus fronteras nacionales sobre la realidad política, social, económica y religiosa de un continente definido por los fantasmas del colonialismo siglos después de haber entrado en la modernidad (STAVANS, 2015, p.186)⁹.

Segundo Xavi Ayén, o “boom” rompeu as fronteiras entre as literaturas nacionais, que passaram a ser lidas em todos os países de língua espanhola, propiciando uma unidade latino-americana. De escritor colombiano, García Márquez passa a ser denominado de escritor latino-americano, assim como outros, ganhando essa denominação um novo sentido. As fronteiras nacionais são dissolvidas e ocorre uma internacionalização da Literatura. Para o escritor Carlos Fuentes, em *La gran novela latinoamericana*, “la generación del llamado ‘boom’ trascendió muchas limitaciones. Pero no sólo amplió el género e internacionalizó a la novela latinoamericana. Digo que asumí nuestra tradición” (FUENTES, 2012, p.291)¹⁰. Segundo o escritor, o “boom” foi um estilo capaz de abarcar e unificar épocas, já que é a arte da mestiçagem, assim, os novos escritores herdaram uma tradição e a enriqueceram com uma nova criação.

Na concepção do crítico uruguaio Ángel Rama, no texto “El boom en perspectiva”, publicado originalmente em 1980, as origens do termo “boom” estão na terminologia do *marketing* moderno norte-americano para designar uma alta de vendas de um produto nas sociedades de consumo. Para o autor, a característica mais definidora do “boom” da narrativa latino-americana foi o consumo maciço de obras de escritores do continente.

No texto citado, Rama enfoca a definição do “boom” dada pelo chileno José Donoso, dizendo que sua percepção é estritamente literária, estando o fenômeno relacionado a uma renovação da estrutura narrativa. Sobre a perspectiva do peruano Mario Vargas Llosa, Ángel Rama comenta que é uma definição que focaliza o tema por um viés da criação individual, remetendo, a um segundo plano, os ângulos social e econômico do “boom”. Já Julio Cortázar, segundo Rama, ressalta a questão da expansão do público leitor latino-americano, associando-a a uma busca do público por sua identidade.

⁹ Produziram uma obra de vanguarda sobre a América Latina que mostrou aos leitores para além de suas fronteiras nacionais sobre a realidade política, social, econômica e religiosa de um continente definido pelos fantasmas do colonialismo séculos depois de ter entrado na modernidade. (Tradução nossa).

¹⁰ a geração do denominado ‘boom’ transcendeu muitas limitações. Mas não apenas ampliou o gênero e internacionalizou o romance latino-americano. Digo que assumiu nossa tradição. (Tradução nossa).

Ángel Rama acrescenta à discussão a participação dos editores, os quais propiciaram o surgimento dessas novas obras. De acordo com o ensaísta, essas casas editoriais eram, em sua maioria, pequenas empresas, distanciando-se daquelas estritamente comerciais. Rama denomina essas casas editoriais de “culturais”, para realçar uma tendência: elas publicavam obras, cuja previsão era de que teriam um público reduzido, mas a alta qualidade artística valia o risco. De acordo com o ensaísta, essas editoras¹¹ visavam mais ao desenvolvimento de uma Literatura que ao faturamento com a venda dos livros.

Segundo Xavi Ayén, na obra mencionada anteriormente, o mercado global em língua espanhola estava mudando e essa transformação pode ser representada pela publicação de *Cien años de soledad*, na Argentina, escrito por um colombiano, residente no México. Para o editor da Sudamericana, Francisco Porrúa, citado por Xavi Ayén, García Márquez seria o primeiro caso de um escritor que tinha começado sua carreira fora de seu país e se converteria em um estrangeiro editado na Argentina. Isso só aconteceu porque, segundo Porrúa, a temática da obra era latino-americana.

Na concepção de Ilan Stavans, “el boom fue tanto un fenómeno estético como un empeño comercial” (STAVANS, 2015, p.186)¹². De acordo com o ensaísta, o êxito de vendas de *Cien años de soledad*, no mesmo ano de sua publicação, fez com que a obra transcendesse os círculos acadêmicos e jornalísticos adquirindo um prestígio no mercado. Em Buenos Aires, onde a obra foi publicada pela Sudamericana, após duas semanas de sua chegada às livrarias, o romance estava em primeiro lugar entre os livros mais vendidos. *Cien años de soledad* foi traduzido para várias línguas.

As capas das edições estrangeiras do romance abundam de selvas e papagaios, o que realça a natureza erótica e mítica da obra, tal como é percebida fora da América Latina, de acordo com Ilan Stavans. O ensaísta explica que “este tipo de diseños no solamente se volvería un éxito en el mercadeo de la novela, sino que además - sobre todo para las audiencias en Europa - se convirtió en un sinónimo de los temas literarios del boom” (STAVANS, 2015, p.189)¹³.

¹¹ Segundo Rama, no final da década de 1970, o mercado editorial sofreu uma transformação e essas editoras culturais entraram em crise. Por outro lado, emergiam as multinacionais do livro, o que reduziu a autonomia editorial da América Latina.

¹² o boom foi tanto um fenômeno estético como um empenho comercial. (Tradução nossa).

¹³ este tipo de desenho não só se tornaria um êxito no marketing do romance, bem como – sobretudo para o público da Europa – se converteu em um sinônimo dos temas literários do boom. (Tradução nossa).

2.2 A Literatura e a História sob a perspectiva da crítica: alguns caminhos

Neste estudo optou-se por eleger alguns críticos que se debruçaram sobre a abordagem da História em *Cien años de soledad*. Os trabalhos que serão apresentados foram escritos pelos seguintes estudiosos: Mario Vargas Llosa, Lucila Inés Mena, Ángel Rama, Manuel Antonio Arango, Julio Ortega e Roberto González Echevarría. As críticas foram agrupadas em: a História e as memórias de infância de García Márquez; a obra como uma interpretação da História da Colômbia e sua relação com a violência enfrentada pelo país; os tempos e os mundos que compõem o romance; e uma proposta de se pensar o livro como uma reescritura da História latino-americana e sua relação com a questão do mito. No que tange à questão da História e da Literatura, os estudos selecionados mostram enfoques diferentes em *Cien años de soledad*.

2.2.1 A História e as memórias de infância: Vargas Llosa

A obra do peruano Mario Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*¹⁴, publicada em 1971, realiza uma análise do romance de García Márquez. O escritor peruano define *Cien años de soledad* como um romance total, pois há a construção de uma realidade fictícia, a qual absorve os textos anteriores do escritor colombiano, sendo que esse mundo edificado, no tempo e no espaço, possui um princípio e também um fim, pois, assim como é criado é também destruído pelo autor.

Este estudo irá focalizar na obra de Vargas Llosa a relação que ele estabelece entre as memórias de infância de García Márquez com a escrita do romance. As memórias de infância envolvem acontecimentos históricos, contados pela perspectiva da família do escritor, e que foram transmitidos a ele na infância.

No primeiro capítulo da obra *García Márquez: historia de un deicidio*, Vargas Llosa entrelaça a História de vida da família de Gabriel García Márquez à História e à memória coletiva da Colômbia. O escritor peruano relata sobre a instalação da United Fruit Company na região de Aracataca, cidade onde viviam os avós de Gabriel García

¹⁴ Deve-se ressaltar que a obra *Historia de un deicidio*, de Mario Vargas Llosa, foi alvo de uma crítica de Ángel Rama, publicada no periódico uruguaio *Marcha* em maio de 1972. Logo no início do texto, Rama comenta que “el asombroso arcaísmo de esa tesis y el perjuicio que de ella se deriva para las actuales letras hispanoamericanas, es lo que pretendo dilucidar” (RAMA, 1972, p.31). Para Rama, Vargas Llosa, ao afirmar que não é o escritor quem escolhe o seu tema, mas que é esse que o escolhe, apresentando-se como uma obsessão, estaria trazendo à tona a ideia de que a origem da criação literária seria irracional.

Márquez. O coronel Nicolás Márquez, avô do escritor colombiano, havia chegado àquela região após o término da Guerra dos Mil Dias¹⁵, da qual participara. Segundo Vargas Llosa, “Don Nicolás y Uribe son el modelo de toda una genealogía en el mundo ficticio de García Márquez: los coroneles” (VARGAS LLOSA, 1971, p. 23-24)¹⁶. García Márquez, em sua infância, ouvira muitos relatos contados por seu avô sobre a Guerra dos Mil Dias, assim como da atuação de Uribe Uribe¹⁷.

Segundo Vargas Llosa, os anos de opulência da companhia bananeira deixaram na imaginação popular a imagem de um passado histórico de bonança. O escritor peruano faz tal afirmação com base em um diálogo travado com o próprio García Márquez sobre sua obra, no qual o escritor colombiano relata anedotas presentes na memória coletiva da região, bem como Histórias familiares e suas próprias recordações. Vargas Llosa pondera sobre o processo de criação literária do escritor e a relação com as fontes:

Desde el punto de vista de las fuentes de un escritor, importa poco determinar la exactitud de estas anécdotas, las dosis de verdad y de mentira que contienen. Más importante que saber cómo ocurrieron esos hechos del pasado local es averiguar cómo sobrevivieron en la memoria colectiva y cómo los recibió y creyó (o reinventó) el propio escritor (VARGAS LLOSA, 1971, p.11)¹⁸.

Vargas Llosa cita um trecho desse diálogo com García Márquez no qual o colombiano alude ao episódio do massacre dos empregados da companhia bananeira, elaborando um relato no qual surgem imagens anedóticas como a reivindicação dos trabalhadores por serviços médicos, que terminou com a distribuição de uma pílula azul, para todas as enfermidades. De acordo com Vargas Llosa, García Márquez conta que os empregados, em fila, esperavam ganhar as pílulas dadas pela enfermeira, mas a situação ficou tão crítica e cotidiana que as crianças faziam fila para receber o remédio para depois usá-lo como marcador dos números da loteria. A partir desse relato, Vargas Llosa conclui que a passagem revela algo sobre a personalidade de García Márquez, “su

¹⁵ Guerra de los Mil Días (1899-1902) foi um conflito entre liberais e conservadores que ocorreu na Colômbia. Nessa guerra, os liberais defendiam, dentre outras propostas, o federalismo.

¹⁶ Don Nicolás e Uribe são o modelo de toda uma genealogia no mundo fictício de García Márquez: os coronéis. (Tradução nossa).

¹⁷ Uribe Uribe foi um caudilho liberal que lutou na Guerra dos Mil Dias e assinou o Tratado de Neerlandia, que selou um acordo de paz entre liberais e conservadores.

¹⁸ A partir do ponto de vista das fontes de um escritor, importa pouco determinar a exatidão dessas anedotas, a dose de verdade e de mentira que contêm. Mais importante que saber como ocorreram esses fatos do passado local é averiguar como sobreviveram na memória coletiva e como os recebeu e criou (ou reinventou) o próprio escritor. (Tradução nossa).

memoria tiende a retener los hechos pintorescos de la realidad” (VARGAS LLOSA, 1971, p.12)¹⁹, sendo que as anedotas não atenuam a gravidade do assunto, mas, ao contrário, “lo fijan en hechos que, por su carácter inusitado y su cruel comicidad, le dan un relieve todavía mayor” (VARGAS LLOSA, 1971, p.12)²⁰.

Outro ponto aludido, em relação ao massacre dos empregados da United Fruit Company, diz respeito às recordações contraditórias encontradas na memória coletiva dos habitantes da região, como García Márquez declarou a Vargas Llosa. O escritor colombiano conta que, ao perguntar às pessoas mais velhas sobre o episódio, ninguém estava de acordo sobre a ocorrência do massacre, uns afirmavam que tinha acontecido, outros diziam que era invenção do povo.

A denominada “Guerra de los Mil Días”, faz parte da História da Colômbia e foi abordada no romance. Essa guerra se iniciou com a revolta dos liberais contra os conservadores que ocupavam o poder, na virada do século XIX para o século XX. O avô de García Márquez, o coronel Nicolás Márquez²¹, havia participado da guerra ao lado dos liberais e “gracias a los recuerdos de este veterano, el nieto revivió los episodios más explosivos, los heroísmos y padecimientos de esta guerra” (VARGAS LLOSA, 1971, p.15)²².

De acordo com Vargas Llosa, a história da família Buendía e de Macondo condensa a História das civilizações humanas, pois na saga há o nascimento, o desenvolvimento, o apogeu, a decadência e a morte daquela sociedade. A fundação de Macondo forma uma primeira imagem histórico-social do pequeno povoado como uma sociedade árcade e patriarcal, onde se preza pela igualdade econômica e social, bem como se funda no princípio da solidariedade.

Para o escritor peruano, Macondo, em seus primeiros anos, era um mundo idílico e pré-histórico, sendo que o ingresso dessa sociedade na História se deu quando Úrsula descobriu uma rota que fez com que o povoado se comunicasse com o restante do mundo²³. A cidade se inundou com os novos ofícios e a profusão de comerciantes e

¹⁹ sua memória tende a reter os fatos pitorescos da realidade. (Tradução nossa).

²⁰ o fixam em fatos que, por seu caráter inusitado e sua cruel comicidade, dão um relevo ainda maior. (Tradução nossa).

²¹ O avô de García Márquez passou toda a vida esperando a pensão do governo pelo reconhecimento dos serviços prestados como combatente na guerra civil, como o escritor conta a Vargas Llosa. O personagem do romance *Ninguém escreve ao coronel* também passa a vida à espera de uma pensão do governo, por ter lutado na guerra civil.

²² graças às recordações deste veterano, o neto reviveu os episódios mais explosivos, os heroísmos e padecimentos desta guerra. (Tradução nossa).

²³ Retomarei essa questão na seção seguinte.

artesãos. As instituições também chegaram à cidade, com seus representantes como o delegado e o padre. Mas, essa sociedade que vivia, até aquele momento, numa espécie de desenvolvimento independente, com seus artesãos e mercadores, passa por uma transformação histórica com a implantação da companhia bananeira, que representa a colonização econômica norte-americana e que transforma aquela sociedade numa economia dependente e carregada de conflitos sociais.

Na concepção de Vargas Llosa, a decadência dos Buendía se inicia com a instalação da companhia bananeira, pois a família perde o poder aristocratizante que detinha naquela sociedade, sendo que os “gringos” passam a controlar as nomeações políticas locais, a economia e a polícia da região. Os Buendía perdem o poder, arruinam-se economicamente e sua estirpe se desagrega no mundo, sendo que a quinta geração da família já não é educada em Macondo, mas fora da cidade. O cataclismo, com o dilúvio e a partida da companhia bananeira, leva a região à decadência e ao isolamento. Segundo Vargas Llosa, a tormenta final, que acaba com os últimos sobreviventes da cidade, encerra o ciclo vital de Macondo.

Outra análise de Vargas Llosa, que diz respeito à questão da História em *Cien años de soledad*, é a dissolução do histórico no mítico-lendário que ocorre no romance. A transformação se opera quando personagens e episódios são dissolvidos em mitos e lendas. O coronel Aureliano Buendía se transforma em lenda, uma vez que os relatos sobre ele eram circundados por fatos incríveis como sua ubiquidade. Também, nos últimos dias de Macondo, quando já havia se passado muitos anos após a morte do coronel e o término da guerra civil, os habitantes da cidade acreditavam que o coronel Aureliano Buendía era um personagem inventado pelo governo, ou que era apenas o nome de uma rua.

O massacre de trabalhadores da companhia bananeira é outro episódio, dentro da obra, que se torna lenda, nesse caso, “mediante el uso de la represión, del terror, de la manipulación del espíritu de las gentes” (VARGAS LLOSA, 1971, p.248)²⁴. Logo após a ocorrência do episódio, esse passa a ser considerado uma lenda, devido à incredulidade dos habitantes de Macondo, incredulidade que é forçada, comenta o escritor peruano.

A respeito da análise de Vargas Llosa, acredito que sua contribuição está em acrescentar aos estudos sobre *Cien años de soledad* a questão do imaginário dos

²⁴ mediante o uso da repressão, do terror, da manipulação do espírito do povo. (Tradução nossa).

colombianos sobre a Guerra dos Mil Dias, a presença da United Fruit Company na região e suas relações com empregados e moradores. Vargas Llosa tem acesso a esse imaginário através de diálogos travados com o próprio García Márquez, que relata suas lembranças da infância, principalmente com seu avô, que lhe contava histórias sobre esses acontecimentos.

Mas nosso estudo se afasta da concepção do escritor peruano sobre a criação literária. Para Vargas Llosa, “escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad” (VARGAS LLOSA, 1971, p.41)²⁵, e mais adiante, diz o escritor, “cada novela es un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad” (VARGAS LLOSA, 1971, p.41)²⁶. Segundo o escritor peruano, os romancistas estão em discrepância com o mundo, dessa forma, suprimem a realidade desintegrando-a e convertendo-a em outra, pois se encontram incapacitados para admitir a vida tal como a entendem o seu tempo, a sua sociedade ou a sua família.

Na obra já mencionada de Vargas Llosa, o escritor diz existir uma relação entre o que o romancista escreve e por que ele escreve, sendo “los demonios de su vida son los temas de su obra” (VARGAS LLOSA, 1971, p.41)²⁷. Para Vargas Llosa, as obsessões de um escritor tornam-se os temas para as suas obras. Desse modo, os “demônios” de García Márquez procedem do mundo da infância do escritor colombiano. De acordo com Vargas Llosa:

En muchos casos, las experiencias personales y las históricas no pueden diferenciarse: es a través de un ‘demonio personal’ que un ‘demonio histórico’ se desliza en la vida del suplantador de Dios. Es el caso de García Márquez: los hechos históricos afectaron su vida y su vocación en la medida en que las personas más importantes de su infancia fueron protagonistas, testigos o víctimas de esos sucesos, y en la medida en que esos factores determinantes del destino de su familia y de su pueblo, lo fueron también de su propia vida (VARGAS LLOSA, 1971, p.53)²⁸.

²⁵ escrever romances é um ato de rebelião contra a realidade, contra Deus, contra a criação de Deus que é a realidade. (Tradução nossa).

²⁶ cada romance é um “deicidio” secreto, um assassinato simbólico da realidade. (Tradução nossa).

²⁷ os demônios de sua vida são os temas de sua obra. (Tradução nossa).

²⁸ Em muitos casos, as experiências pessoais e as históricas não podem se diferenciar: é por meio de um “demônio pessoal” que um “demônio histórico” se desliza na vida do suplantador de Deus. É o caso de García Márquez: os fatos históricos afetaram sua vida e sua vocação na medida em que as pessoas mais importantes de sua infância foram protagonistas, testemunhas ou vítimas desses sucessos, e na medida em que esses fatores determinantes do destino de sua família e de seu povoado, o foram também de sua própria vida. (Tradução nossa).

A vocação do romancista para a escrita, de acordo com Vargas Llosa, não está em uma escolha racional, mas está relacionada a “un perentorio pero enigmático mandato, más por presiones instintivas y subconscientes” (VARGAS LLOSA, 1971, p.43)²⁹.

Na concepção de Vargas Llosa, um escritor não escolhe os seus temas, mas são eles que o escolhem, sendo que “García Márquez no decidió, mediante un movimiento libre de su conciencia, escribir ficciones a partir de sus recuerdos de Aracataca. Ocurrió lo contrario: sus experiencias de Aracataca lo eligieron a él como escritor” (VARGAS LLOSA, 1971, p.45)³⁰. Levando em consideração esse aspecto da análise de Vargas Llosa, compartilho da mesma opinião de Ángel Rama, apresentada em sua crítica publicada em *Marcha*, de que é o escritor quem elege seus temas, como forma de refletir sobre a problemática enfrentada por uma sociedade ou cultura.

2.2.2 Uma interpretação da História colombiana: Mena, Rama e Arango

A colombiana Lucila Inés Mena, no estudo intitulado *La función de la historia en Cien años de soledad*, de 1979, diz ser o romance uma interpretação de cem anos da História colombiana, buscando as origens do que há levado o país a um longo período de violência. Segundo a ensaísta, a presença da História nessa obra de García Márquez é o elemento principal. Para ela, *Cien años de soledad* abarca a História da América Hispânica e a História do homem ocidental. Lucila Inés Mena diz que a História do homem ocidental pode ser verificada nos episódios como o fracasso da guerra solar de José Arcadio Buendía, uma alusão à façanha de Arquimedes, que em 214 a.C, com a ajuda de espelhos, incendiou uma frota inimiga. Outros aspectos, como as buscas incessantes e os experimentos científicos de José Arcadio, aludem às inquietações do homem renascentista.

De acordo com Lucila Inés Mena, podem-se identificar em Macondo duas fases históricas que são a colonização e a república. Os elementos coloniais estão presentes em vários momentos da narrativa, iniciando pela história de José Arcadio e Úrsula, que deixam sua terra natal para fundar um novo povoado. Outros elementos são as lendas de

²⁹ um determinante mas enigmático mandato, mais por pressões instintivas e subconscientes. (Tradução nossa).

³⁰ García Márquez não decidiu, mediante um movimento livre de sua consciência, escrever ficções a partir de suas recordações de Aracataca. Ocorreu o contrário: suas experiências de Aracataca o escolheram como escritor. (Tradução nossa).

Francis Drake, a armadura do século XV, encontrada por José Arcadio, bem como o galeão espanhol, ambos intactos, o que simboliza a perduração do sistema colonial. A ensaísta realiza uma crítica, dizendo que a herança do mundo indígena pré-hispânico foi excluída do romance.

Na concepção de Mena, os elementos coloniais aparecem em outros momentos da obra, sendo a personagem Fernanda del Carpio um dos simbolismos mais explícitos da época colonial no livro. A família dessa personagem está ligada à monarquia espanhola e a uma sociedade conservadora. A formação de Fernanda del Carpio e suas atitudes na casa dos Buendía reforçam a presença de elementos conservadores do período colonial. No ambiente familiar, a personagem exerce uma função repressora, impondo costumes e valores arcaicos e conservadores à casa. Conforme Mena, os personagens Fernanda del Carpio e o coronel Aureliano Buendía possuem simbolismos opostos na obra, sendo que, enquanto ela encarna o espírito conservador e a força opressiva, o coronel encarna o espírito liberal e subversivo.

A História do período colonial também pode ser percebida, na concepção da ensaísta, pela chegada de forasteiros em Macondo, logo após a enfermidade da insônia, o que representa um preâmbulo da imposição de normas e princípios de organização social, que mudam as normas dos fundadores de Macondo. Ou seja, os habitantes passaram por uma enfermidade que impunha o esquecimento e, em seguida, os forasteiros chegam ao povoado, trazidos por Úrsula. Após a chegada dos forasteiros, chega ao povoado o Sr. Moscote, autoridade enviada por um poder de fora de Macondo, mas ao qual a cidade está subjugada.

A ensaísta colombiana identifica as guerras do coronel Aureliano Buendía com as guerras civis, empreendidas pelas novas repúblicas hispano-americanas no final do século XIX e início do século XX. Outro marco importante encontrado na obra, que possui relação com a História da Colômbia, e identificado pela crítica, é a greve dos empregados da companhia bananeira, na década de 1920. Para Lucila Inés Mena, “los cien años de historia de Macondo corresponden al siglo de historia que va aproximadamente de la década del cuarenta en el siglo XIX a la década del cuarenta en el siglo XX” (MENA, 1979, p.209)³¹. A autora observa que a problemática política, que se desenvolve em cem anos em Macondo, reflete uma problemática similar na História da Colômbia. Em *Cien años de soledad*, Macondo representa o paraíso perdido, pois o

³¹ os cem anos de história de Macondo correspondem ao século de história que vai aproximadamente da década de quarenta no século XIX à década de quarenta no século XX. (Tradução nossa).

mundo idílico, fundado por José Arcadio Buendía, sofreu a imposição violenta da administração a que foi subjugado. Desse modo, Mena identifica que foi a perda do paraíso, tal como os fundadores e seus descendentes idealizaram ser Macondo, que levou os habitantes do povoado a se envolverem em dois grandes conflitos, a guerra civil e a greve dos trabalhadores das bananeiras.

O episódio da greve dos empregados da companhia, segundo Lucila Inés Mena, adquire um caráter de luta de classes, entre patrões e empregados, que termina de forma trágica, silenciando os trabalhadores. Conforme a crítica, “los cien años de historia de Macondo pueden resumirse como una lucha siempre desigual entre la subversión y la represión, con el triunfo final del sistema represivo” (MENA, 1979, p.212)³², o que, para a autora, está relacionado à repressão sofrida pelos movimentos de esquerda na América Latina. Segundo Lucila Inés Mena, o dilúvio, sofrido por Macondo, simboliza a repressão sobre o povoado, bem como o estado de impotência a que ficaram reduzidos seus habitantes. Para ela, um dos episódios mais significativos, que ocorre durante o dilúvio, é o enterro do coronel Gerineldo Márquez, defensor da causa liberal.

Desse modo, tanto a guerra civil, quanto a greve dos trabalhadores das bananeiras, referidos no romance, são caracterizados por uma ideologia de movimentos subversivos, ocorridos na Colômbia, que foram reprimidos violentamente. Na concepção de Mena, a destruição final de Macondo corresponde ao período da História da Colômbia denominado de “La Violencia”³³, que foi o esforço repressivo mais intenso da História do país. A ensaísta observa que a presença da História no romance tem como objetivo reinterpretar a política colombiana, compreendida desde o surgimento da primeira subversão liberal até o momento em que a Colômbia mergulha em “La Violencia”, contando cem anos de História colombiana.

³² os cem anos de história de Macondo podem ser resumidos como uma luta sempre desigual entre a subversão e a repressão, com o triunfo final dos sistema repressivo. (Tradução nossa).

³³ Os pesquisadores colombianos Jorge Giraldo Ramírez e José Antonio Fortou (2011), consideram o período denominado “La Violencia”, como uma guerra civil, mas ressaltam que no momento de sua ocorrência não era assim denominada, bem como ainda há resistência na academia quanto a essa caracterização. Há pesquisadores que consideram que tal conflito tenha sido um enfrentamento entre simpatizantes do liberalismo e do conservadorismo. Segundo Ramírez e Fortou, os choques entre guerrilhas e grupos paramilitares foram parte central do conflito, mais que aqueles entre o exército oficial e as guerrilhas. Ramírez e Fortou datam o período de “La Violencia” de 1946 a 1957, mas os autores ressaltam que há divergências nessa datação, pois há pesquisadores que consideram que o período se inicia em 1948 (morte de Gaitán). Para Ramírez e Fortou, o conflito se inicia em 1946, quando Alfonso López Pumarejo deixa a Presidência da República, devido à pressão política de grupos liberais. Em relação ao fim do conflito também há divergências. Há pesquisadores que consideram a data de 1953, quando o ditador Gustavo Rojas Pinilla toma o poder, sendo que outros consideram que “La Violencia” termina em 1957, com o fim da ditadura.

Outro aspecto a ser destacado na obra de Lucila Inés Mena é a sua interpretação do personagem Melquíades, que, para ela, possui uma relação com a História. Segundo a ensaísta, a História é alcançada por meio da inspiração do cigano Melquíades, que resgata a história de Macondo do esquecimento, sendo ele quem a escreve. Para ela, Melquíades “es el personaje más completo y también el más complejo: sus características humanas y divinas temporales y eternas lo convierten en el arquetipo del hombre-dios, omnisciente y eterno, fuente primordial de todo conocimiento (MENA, 1979, p.147)³⁴.

A crítica colombiana defende que há uma semelhança entre Melquíades e Nostradamus, pois o cigano é amante da ciência e escreve textos proféticos, tal como o médico medieval francês. O cigano registra em seus pergaminhos a história profetizada de Macondo, de forma criptografada, como os textos proféticos de Nostradamus, escritos sob inspiração divina. A língua usada por Melquíades é o sânscrito, remontando, assim, aos primeiros textos sagrados indo-europeus. A estrutura bíblica estabelece uma conexão com a tradição judaico-cristã. O livro sagrado, escrito por Melquíades, de acordo com a ensaísta colombiana, narra sobre seres que são universais e que habitam um mundo dentre os infinitos mundos da História humana, portanto, no livro, convivem o universal com o particular, bem como o profano com o sagrado. Partindo do individual e do regional, ou seja, da narrativa sobre uma família e de um povoado, a história escrita por Melquíades vai ganhando forma, se ampliando e adquirindo características do eterno e do sagrado.

Os pergaminhos de Melquíades se convertem no livro sagrado que contém os desígnios divinos e os segredos do futuro, todo o conhecimento e a verdade se encerram nas escrituras. Os pergaminhos, ao serem decifrados por Aureliano Babilonia, levam o personagem à morte. Segundo Mena, revelação e morte estão associadas na obra, assim como ocorre em escritos sagrados, os quais alertam que o conhecimento total pertence apenas à divindade.

Para Lucila Inés Mena, Melquíades é uma figura mítica por excelência, a qual encarna o conceito de sabedoria. O personagem tem como missão despertar a busca pelo conhecimento na estirpe dos Buendía. Segundo a crítica colombiana, “la presencia de este anciano sabio a lo largo de la novela es lo que va confiriendo sentido, unidad y

³⁴ é o personagem mais completo e também o mais complexo: suas características humanas e divinas temporais e eternas o convertem no arquétipo do homem-deus, onisciente e eterno, fonte primordial de todo conhecimento. (Tradução nossa).

orden e este infinito acontecer cotidiano que es la historia de Macondo” (MENA, 1979, p.181)³⁵.

Outro aspecto do estudo de Mena, que se relaciona à questão da História em *Cien años de soledad*, diz respeito à amizade de Aureliano Babilonia com um personagem chamado Gabriel, a qual se inicia na livraria do sábio catalão. Gabriel era bisneto de Gerineldo Márquez, que havia lutado na guerra com o coronel Aureliano Buendía. Aureliano e Gabriel percebem que a história de Macondo que conhecem, transmitida por seus antepassados, é diferente da história contada pelas autoridades. Ao entrar em contato com o sábio catalão e os jovens que frequentavam a livraria, Aureliano Babilonia sai do âmbito do conhecimento sagrado, representado por Melquíades, e ingressa no mundo do conhecimento humanístico. Segundo Lucila Inés Mena, Aureliano é o intérprete dos pergaminhos, Melquíades é a inspiração divina e Gabriel é o escritor, que, ao deixar Macondo e ir para Paris, irá escrever a história de Macondo, livrando-a do esquecimento. Desse modo, “después de haber pasado por una serie de transformaciones, el conocimiento queda finalmente plasmado en la obra de arte: en la novela” (MENA, 1979, p.187)³⁶.

O estudo de Lucila Inés Mena remete a elementos da obra que não se conformam apenas ao mundo hispano-americano, mas também a uma herança cultural e histórica do homem ocidental. Por meio da análise de referências e de simbologias contidas no romance, ela verifica que *Cien años de soledad* representa a História total da América hispânica. As considerações de Mena contribuem para a reflexão de vários aspectos da obra garciamarquiana, como a análise sobre a personagem Fernanda del Carpio, que, na concepção de Mena, encarna os elementos conservadores do período colonial. Essa perspectiva possibilita pensar em outras relações para a personagem em questão³⁷.

O uruguaio Ángel Rama, em *García Márquez, edificación de un arte nacional y popular*, reunião de textos publicada em 1986, busca no meio cultural e social do escritor os aspectos que o levaram a produzir o romance, identificando os fatos históricos que ele considera fundamentais para a História da Colômbia. Rama discute aspectos do desenvolvimento da obra de García Márquez demonstrando como ocorreu a

³⁵ a presença deste ancião sábio ao longo do romance é o que vai conferindo sentido, unidade e ordem a este infinito acontecer cotidiano que é a história de Macondo. (Tradução nossa).

³⁶ depois de ter passado por uma série de transformações, o conhecimento fica finalmente plasmado na obra de arte: no romance. (Tradução nossa).

³⁷ Retomarei a personagem Fernanda del Carpio na seção sobre memória e apagamento deste capítulo.

formação de uma Literatura nacional na Colômbia. Os romances de García Márquez estudados por Rama, nessa obra, foram *La hojarasca*, *El coronel no tiene quien le escriba* e *Cien años de soledad*. Segundo Ángel Rama, essas obras de García Márquez, junto a textos iniciais do escritor, delineiam um projeto de representar uma Literatura nacional e popular. Para a compreensão da Literatura produzida por García Márquez, Rama diz ser imprescindível que se atente para o meio cultural no qual se formou o escritor e do qual ele obteve o seu material. Desse modo, enfatiza Rama:

Estamos diciendo que ningún escritor, absolutamente ninguno, inventa una obra, crea una construcción literaria en forma ajena al medio cultural en el cual él nace, al contrario, todo lo que puede hacer es trabajar un régimen de réplica y de enfrentamiento con los materiales que van integrando su cosmovisión, y que, desde luego, implican una opción dentro de la pluralidad que le allega el medio en el cual se encuentra (RAMA, 1986, p.11)³⁸.

De acordo com Rama, na América Hispânica, existem áreas culturais independentes. Assim, na Literatura produzida pelos escritores há traços específicos pertencentes à zona na qual se formaram e da qual derivam os seus materiais, os quais pertencem a uma cultura. Na Colômbia, diz Rama, existem vários complexos culturais, que são zonas diferentes. Nesse país, há dois grandes centros que regeram a vida intelectual da Colômbia e dos quais procedem a maior parte dos escritores: o complexo *bogotano* e o complexo *santanderiano*. Dentro do sistema de complexos culturais que formam a Colômbia, o complexo *costeño*, que abarca a costa atlântica e a região do rio Magdalena, por um longo tempo não teve expressão na Literatura.

Na concepção de Ángel Rama, tanto García Márquez, quanto os escritores do Grupo de Barranquilla³⁹, desejavam renovar a Literatura colombiana. Para o crítico uruguaio, com esses escritores começa a se esboçar um projeto de Literatura nacional. No período que Rama denomina de formação de García Márquez, no qual ele publica seus primeiros contos e *La hojarasca*, há a adoção de modelos estrangeiros, da narrativa de vanguarda. Junto a esses modelos, há a preocupação do escritor pela temática nacional, regional e contemporânea, ou seja, “una historia que corresponda al mundo en

³⁸ Estamos dizendo que nenhum escritor, absolutamente nenhum, inventa uma obra, cria uma construção literária em forma alheia ao meio cultural no qual ele nasce, ao contrário, tudo o que pode fazer é trabalhar um regime de réplica e de enfrentamento com os materiais que vão integrando sua cosmovisão, e que, desde logo, implicam uma opção dentro da pluralidade que se relaciona ao meio no qual se encontra. (Tradução nossa).

³⁹ Os principais integrantes do “Grupo de Barranquilla” foram: Alfonso Fuenmayor, García Márquez, Alvaro Cepeda Samudio e Germán Vargas.

el cual él se ha formado, y a la problemática de los seres que integran la cultura dentro de la cual se encuentra y que es la cultura de la zona costera colombiana” (RAMA, 1986, p.31)⁴⁰.

Gabriel García Márquez, na concepção de Rama, deseja compreender a violência “hecho que conmueve la vida colombiana” (RAMA, 1986, p.56)⁴¹. Segundo o crítico, García Márquez busca entender “por qué entre los hombres y las sociedades vive y se descarga la violencia” (RAMA, 1986, p.60)⁴². O escritor colombiano trata o problema pelo viés social. Para Rama, as obras *La mala hora* e *El coronel no tiene quien le escriba* fazem parte dessa interpretação do período da violência, a qual pode ser percebida no próprio cotidiano dos personagens, no sistema a que estão submetidos. Assim, a violência se exerce sobre os personagens de forma constante e insidiosa. Ángel Rama explica que essa Literatura enfrenta de modo categórico a contemporaneidade, manifestando e expressando problemas contemporâneos aos leitores. O momento axial é *Cien años de soledad*.

Segundo Rama, o início de *Cien años de soledad* marca claramente a intenção do escritor de criar uma Arcádia, ou seja, um mundo anterior à História, vinculado às lendas e cosmogonias sobre a origem do mundo. García Márquez cria uma espécie de paraíso, que representa o início de tudo. As referências ao primeiro casal, à viagem, à violação de tabus e à criação da família fazem parte do repertório da origem do mundo em diversas tradições. O momento de fundação de Macondo se encontra fora do tempo, quando Adão desperta e começa a nomear o mundo à sua volta, diz Ángel Rama.

A passagem do mundo pré-histórico ao mundo histórico ocorre com a chegada do personagem Moscote, autoridade enviada pelo governo central, diz Rama. Assim, “este tiempo tiene un modelo visible, y todo el conjunto de materiales que allí se organizan corresponden a una serie de hechos, de episodios que se pueden conocer muy bien a través de la historia colombiana” (RAMA, 1986, p.75)⁴³. Quando o romance entra no tempo da História, ele abandona o tempo mítico necessariamente⁴⁴. Na concepção de Rama, García Márquez selecionou os fatos definitivos e fundamentais da

⁴⁰ uma história que corresponda ao mundo no qual ele se formou, e à problemática dos seres que integram a cultura dentro da qual se encontra e que é a cultura da zona costeira colombiana. (Tradução nossa).

⁴¹ fato que comove a vida colombiana. (Tradução nossa).

⁴² por que entre os homens e as sociedades vive e se descarga a violência. (Tradução nossa).

⁴³ este tempo tem um modelo visível, e todo o conjunto de materiais que ali se organizam correspondem a uma série de fatos, de episódios que podem ser reconhecidos muito bem por meio da história colombiana. (Tradução nossa).

⁴⁴ Retomarei essa discussão do tempo mítico e do tempo histórico, na seção seguinte, pois acredito que há outros aspectos a serem destacados sobre tal questão.

História da Colômbia, mas que podem ser encontrados também em outros países latino-americanos: as guerras civis do século XIX entre facções políticas e a questão da exploração econômica aliada a elementos estrangeiros. Ángel Rama concebe o tempo histórico como um tempo compartilhado por uma sociedade, um tempo que pertence a uma coletividade, a um conjunto de homens.

Em referência ao massacre dos grevistas da companhia bananeira, em 1928, Rama explica que o episódio foi esquecido pela História oficial da Colômbia, embora no momento em que ocorreu tenha tido uma imensa importância. Segundo o crítico uruguaio, nesse mesmo ano, Jorge Eliecer Gaitán, deputado da oposição, inicia sua requisição ao parlamento colombiano contra as autoridades coniventes com o massacre na zona bananeira. Mas é na década de 1950 que o grupo de jovens intelectuais de Barranquilla, cidade da costa atlântica da Colômbia, recupera o episódio vendo nele o prenúncio da violência vigente no país. Dentre os jovens escritores, Alvaro Cepeda Samudio escreve, em 1962, *La casa grande*, obra baseada no episódio do massacre. De acordo com Rama, ao situar o acontecimento do massacre - já esquecido por muitos, forçosamente - no passado como um fato vivido pela população e que se relaciona ao processo de violência vivenciado na Colômbia contemporânea, os escritores reinscrevem o episódio na História e na memória do país e o fazem ocupar o seu lugar no processo histórico da violência da Colômbia.

Segundo Ángel Rama, José Arcadio Segundo é o continuador da obra do coronel Aureliano Buendía, tendo ambos os personagens uma continuidade secreta no romance, e esse traço de continuidade desemboca em Aureliano Babilonia, quem recebe os relatos e os transmite a Gabriel, descendente de Gerineldo Márquez. Desse modo, na concepção do crítico uruguaio:

En este esquema de organización la novela aspira, en el tiempo histórico, en el tiempo que corresponde a los cien años, a conformar una imagen, un retrato de una historia, interpretándola y dando de ella una serie de significados. Es por un lado el conjunto de materiales que corresponden a las guerras de reconciliación del diecinueve, y por otro, a las guerras de exterminio, como son las guerras o enfrentamientos que provoca la bananera (RAMA, 1986, p.81)⁴⁵.

⁴⁵ Neste esquema de organização o romance aspira, no tempo histórico, no tempo que corresponde aos cem anos, a conformar uma imagem, um retrato de uma história, interpretando-a e oferecendo uma série de significados. É por um lado o conjunto de materiais que correspondem às guerras de reconciliação do século XIX, e por outro, às guerras de extermínio, como são as guerras ou enfrentamentos que provoca a bananeira. (Tradução nossa).

Ángel Rama, assim como Lucila Inés Mena, estabelece uma relação entre os episódios trabalhados no romance e o período de violência, que a Colômbia vivenciou por longos anos. Nessa mesma tendência, o colombiano Manuel Antonio Arango, em 1985, publicou a obra *Gabriel García Márquez y la novela de violencia en Colombia*, na qual reflete sobre a abordagem do massacre dos empregados da companhia bananeira na obra de García Márquez.

Na concepção de Arango, fatos como o pronunciamento da companhia de que os trabalhadores não existiam, o assassinato dos grevistas e a amnésia do povoado, em relação ao massacre, são tomados da História vivenciada pelos habitantes da região, onde a United Fruit se instalou e que foram incorporados e reelaborados no mundo narrativo de *Cien años de soledad*. Para o crítico, “García Márquez a través de un realismo mágico nos señala el poder americano en Macondo, la injusticia de la compañía con sus trabajadores” (ARANGO, 1985, p.56)⁴⁶, realizando uma interpretação da vida política da Colômbia, especialmente uma interpretação da vida dos empregados das plantações de banana e dos dirigentes sindicais.

García Márquez, diz Arango, une diferentes fragmentos da História colombiana, delineando suas características até desembocar na era denominada de “la Violencia”. *Cien años de soledad* é a fusão da realidade e da fantasia, entre os fatos fantásticos de Macondo e os fatos registrados pela História. A obra narra a História da Colômbia e dos movimentos subversivos, como a Guerra dos Mil Dias e o movimento sindical, assim como a opressão desses movimentos.

Para Manuel Arango, há uma sátira da política colombiana, quando, no romance, os parentes desaparecem e os oficiais declaram, aos habitantes de Macondo, que eles haviam sonhado, porque não havia acontecido nada naquele povoado feliz. Essa sátira representa um desejo de García Márquez em mostrar a alienação que os políticos colombianos impuseram ao campesinato do país. Para o crítico, a obra traz uma leitura de García Márquez sobre a política do país: “un decirnos que hasta hoy, los muertos han sido una serie de sacrificios inútiles y olvidados” (ARANGO, 1985, p.58)⁴⁷. Arango conclui dizendo que o destino dos filhos do coronel Aureliano Buendía se une à

⁴⁶ García Márquez por meio de um realismo mágico nos assinala o poder americano em Macondo, a injustiça da companhia com seus trabalhadores. (Tradução nossa).

⁴⁷ Um dizer para nós que até hoje, os mortos foram uma série de sacrifícios inúteis e esquecidos. (Tradução nossa).

fatalidade dos líderes da subversão na Colômbia: Rafael Uribe Uribe é assassinado em 1914, Jorge Eliecer Gaitán em 1948, Camilo Torres⁴⁸ em 1966.

Desse modo, na mesma concepção de Lucila Inés Mena, Arango conclui que a problemática política de Macondo é uma recriação da problemática política da Colômbia, uma reinterpretação da política colombiana, desde a sublevação dos liberais até o período “la Violencia”.

2.2.3 Tempos e mundos de Macondo: Julio Ortega

O peruano Julio Ortega, no artigo “Cien años de soledad y El otoño del patriarca: texto y cultura”, publicado em 1992, na obra *Una poética del cambio*, identifica na estrutura do romance diferentes tempos e mundos, sendo que o tempo histórico é um desses tempos, que estão presentes na obra. Para o crítico, em *Cien años de soledad* se relacionam distintos mundos e tempos que criam a estrutura central do romance. Com base nessa estrutura, ele identifica quatro sequências de mundo e de tempo, que não se recobrem:

1) el mundo y el tiempo mítico de los fundadores; 2) el mundo y el tiempo histórico que introducen el coronel Aureliano Buendía y sus guerras; 3) el tiempo cíclico en la madurez y muerte de los primeros personajes, y su mundo transmutado por la inserción de Macondo en una realidad más vasta; 4) el deterioro de Macondo, *axis mundi*, en el agotamiento de los canjes de su realidad por el mundo y tiempo exteriores, que equivale también al agotamiento del linaje, eje de Macondo (ORTEGA, 1992a, p.60)⁴⁹.

Julio Ortega detalha cada um dos tempos e mundos sequenciais. Assim, no mundo e no tempo mítico da fundação de Macondo, os personagens estariam em busca de um mundo a ser conquistado, para o estabelecimento de uma realidade e de uma identidade primordiais, daí a fundação ser entendida como um rito mítico. A origem da viagem empreendida por José Arcadio e Úrsula é como uma espécie de expulsão, na qual o rito já se insinua. O pecado e o castigo de uma relação amorosa entre parentes é a

⁴⁸ Sacerdote, guerrilheiro e pioneiro da Teologia da Libertação na Colômbia. Uniu-se ao Ejército de Liberación Nacional, em 1965, vindo a morrer em 1966, em uma emboscada do exército regular contra o ELN.

⁴⁹ 1) o mundo e tempo mítico dos fundadores; 2) o mundo e o tempo histórico que introduzem o coronel Aureliano Buendía e suas guerras; 3) o tempo cíclico na maturidade e na morte dos primeiros personagens, e seu mundo transmutado pela inserção de Macondo em uma realidade mais vasta; 4) a deterioração de Macondo, *axis mundi*, no esgotamento da mudança da sua realidade pelo mundo e tempo exteriores, que equivale também ao esgotamento da linhagem, eixo de Macondo. (Tradução nossa).

origem da viagem. Julio Ortega vê nesse episódio de expulsão e fundação o rito de um sonho arquetípico: “la culpa del amor, la expulsión, la búsqueda de otro mundo, la persecución de otra inocencia” (ORTEGA, 1992a, p.61)⁵⁰. O mundo está configurado arquetipicamente nesses primórdios e os objetos impõem a sua presença pela primeira vez diante dos personagens. Macondo é como uma ilha, pois José Arcadio acredita que a aldeia está isolada do restante do mundo.

O mítico também está presente, na concepção de Julio Ortega, na ânsia de José Arcadio pela ciência e pelo conhecimento. Essa ânsia leva José Arcadio a um recomeço constante de experimentos com a variedade de inventos trazidos por Melquíades. Por isso, diz Ortega, a peste da insônia é uma parábola que revela a experiência recente do homem com o mundo, pois a realidade é escorregadiça, ameaçada pelo esquecimento, e apenas o conhecimento a fará tangível. É por essa parábola que o passado começa a ser construído, a partir da conquista da realidade pelo conhecimento.

De acordo com Julio Ortega, na segunda sequência de mundos e tempos do romance, o mundo é transformado pela História com a segunda geração de Macondo, que é inserida em um tempo sucessivo e em um mundo mais amplo, a partir da participação de Aureliano Buendía na guerra civil e a instalação da companhia bananeira. Na concepção de Ortega:

Este tiempo histórico habrá de revelar también la dicotomía política y su vertiente de injusticia social cuando la compañía bananera transforma al pueblo con sus métodos de extorsión; el mundo de Macondo se puebla de un mundo conflictivo que procede de fuera (ORTEGA, 1992a, p.62)⁵¹.

Nessa fase, que Ortega denomina de decurso histórico do tempo, o mundo de Macondo conhece os conflitos, que vem de fora e instalam-se no povoado, assim como a rebelião e a política, levando Aureliano Buendía à destruição, aturdido pela obscuridade do poder. Dessa forma, “la rebelión pura, la guerra total que declara el coronel, está así condenada a la absurda destrucción de sí misma y del mundo que compromete” (ORTEGA, 1992a, p.62)⁵².

⁵⁰ a culpa do amor, a expulsão, a busca de outro mundo, a perseguição de outra inocência. (Tradução nossa).

⁵¹ Este tempo histórico irá revelar também a dicotomia política e sua vertente de injustiça social quando a companhia bananeira transforma o povoado com seus métodos de extorsão; o mundo de Macondo se povoa de um mundo conflituoso que procede de fora. (Tradução nossa).

⁵² a rebelião pura, a guerra total que declara o coronel, está assim condenada à absurda destruição de si mesma e do mundo que compromete. (Tradução nossa).

Na terceira fase do romance, como classifica Julio Ortega, o tempo e o mundo tornam-se cíclicos. A velhice convoca o tempo vivido, e Úrsula é a personagem que sente que o tempo está dando voltas e conclui que a repetição dos nomes, assim como das personalidades de sua família estariam divididas em dois grupos: os Arcádios e os Aurelianos. O coronel Aureliano Buendía tece e destece o tempo com a fabricação dos peixinhos de ouro, morrendo após a passagem do circo em frente à casa dos Buendía, pois, “Aureliano ve así en el circo la parábola de su propia vida, reconoce al cabo de la fanfarria el vacío de la calle en su soledad” (ORTEGA, 1992a, p.64)⁵³, assim como para a personagem Amaranta, “la muerte le ha anunciado que morirá cuando termine de tejer su propia mortaja: de ese modo, ella urde su complicada vida para morir” (ORTEGA, 1992a, p.64)⁵⁴.

Na última fase, as voltas do tempo levaram o mundo a se deteriorar e a linhagem assiste ao seu próprio crepúsculo, segundo Julio Ortega. Macondo e a família Buendía, os dois eixos do romance, caminham para a destruição total. Para o ensaísta, “Macondo ha envejecido con la guerra y ha rejuvenecido con la fiebre del banano, pero su historia reclama la destrucción” (ORTEGA, 1992a, p.65)⁵⁵. E na sucessão das sequências de mundos e tempos, o mundo começa a deteriorar-se rumo à destruição total, tanto a família Buendía quanto a cidade de Macondo, eixos do romance, desgastam-se. Após o dilúvio originado pela companhia bananeira, o povoado se torna triste e solitário, bem como os jovens abandonam a cidade. Ao final, com o cumprimento da profecia sobre o nascimento de uma criança com o rabo de porco, o mundo e o tempo se encerram.

Julio Ortega conclui dizendo que García Márquez elaborou o romance a partir de uma perspectiva temporal da descontinuidade, pois, Melquíades, o narrador, teria ordenado os fatos não no tempo convencional, mas na simultaneidade do instante, em um tempo descontínuo. Desse modo, um século de acontecimentos aparece todo ao mesmo tempo, pois esse tempo do romance se apoia no tempo da leitura, ou seja, é o leitor quem constrói a temporalidade. O futuro aparece no presente da narrativa e essas interações do tempo embaralham um século de episódios, sendo essa a descontinuidade temporal que engendra o romance. Além disso, as fórmulas como “todos os anos”,

⁵³ Aureliano vê assim no circo a parábola de sua própria vida, reconhece ao fim da fanfarra o vazio da rua em sua solidão. (Tradução nossa).

⁵⁴ a morte anunciou a ela que iria morrer quando terminasse de tecer sua própria mortalha: desse modo, ela urde sua complicada vida para morrer. (Tradução nossa).

⁵⁵ Macondo envelheceu com a guerra e rejuvenesceu com a febre da banana, mas sua história reclama a destruição. (Tradução nossa).

“muito tempo depois”, “durante várias semanas”, que são empregadas na obra, não oferecem uma medida precisa do tempo, mas ampliam a ressonância do tempo. Essas fórmulas também remetem à forma narrativa das lendas, daí, em *Cien años de soledad*, o jogo entre realidade e fantasia não ser algo dual. Segundo Ortega, no romance de García Márquez, a fantasia pertence à realidade, sendo uma possibilidade espontânea dessa.

Julio Ortega trata o tempo no romance na perspectiva de que há uma sucessão das sequências de mundos e de tempos. Já Ángel Rama identifica uma divisão de dois tempos em *Cien años de soledad*: o tempo mítico e o tempo da História. Acredito que vale a pena retornar a essa questão, mais à frente, pois ela parece apresentar outros aspectos.

2.2.4 Reescritura da História latino-americana em uma perspectiva antropológica: Echevarría

O cubano Roberto González Echevarría aborda *Cien años de soledad* no capítulo “Un claro en la selva”, da obra *Mito y archivo*, publicada originalmente em inglês em 1990 e traduzida para o espanhol em 2000. As considerações de Echevarría dizem respeito às relações entre a História da América Latina e sua Literatura, sendo que, para o autor, o romance de García Márquez é um dos paradigmas da Literatura latino-americana contemporânea.

Na obra citada, Echevarría investiga o surgimento da narrativa latino-americana, buscando a sua identidade. De acordo com o crítico cubano, há um vínculo textual entre a História do continente e as origens do romance latino-americano, assim como a Literatura estabelece uma relação com o discurso hegemônico de cada período, que não é um discurso literário. Nessa perspectiva, a narrativa latino-americana teria sido escrita segundo os moldes da retórica notarial, passando ao discurso científico no século XIX, para chegar ao discurso da antropologia no século XX. No capítulo intitulado “Un claro en la selva”, da obra mencionada, Echevarría diz ser o romance latino-americano do século XX aquele em que o conhecimento está na linguagem e no mito. Assim, “la antropología es el elemento mediador en la narrativa latinoamericana moderna por el lugar que ocupa esta disciplina en la articulación que han hecho los estados

latinoamericanos de los mitos fundadores” (ECHEVARRÍA, 2011, p.45)⁵⁶. Para o crítico, “la novela latinoamericana moderna transforma la historia de América Latina en un mito originario a fin de verse a sí misma como el otro que todavía habita el comienzo” (ECHEVARRÍA, 2011, p.46)⁵⁷, dessa forma, “la teogónica familia Buendía de *Cien años de soledad* debe su organización a este fenómeno, al igual que el concepto mismo de Macondo” (ECHEVARRÍA, 2011, p.46)⁵⁸.

Segundo Echevarría, a obra *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier, é a ficção fundadora do Arquivo, sendo um texto no qual estão incluídas todas as modalidades narrativas importantes na América Latina, até o momento de sua publicação, funcionando como um depósito de possibilidades narrativas. Desse modo, “*Los pasos perdidos* es un Archivo de relatos y un almacén de los relatos maestros producidos para narrar acerca de América Latina” (ECHEVARRÍA, 2011, p.32)⁵⁹. *Los pasos perdidos* é, para Echevarría, o texto paradigmático das “desescrituras”, pois seu narrador-protagonista traz, ao regressar de sua viagem à selva, uma arqueologia das formas narrativas latino-americanas.

O autor de *Mito y archivo* diz que a maior parte da narrativa latino-americana recente se configura como o que ele denomina de “desescritura”, na mesma medida em que é também uma reescritura da História latino-americana, a partir de uma perspectiva antropológica. Os escritos históricos anteriores são desfeitos conforme a escritura do novo, por isso que as crônicas e os relatos de viagem científica do século XIX fazem parte do que ele denomina de “Archivo en la novelística moderna” (ECHEVARRÍA, 2011, p.48)⁶⁰. Para o crítico cubano, *Cien años de soledad* contém as potencialidades narrativas da ficção latino-americana, assim, conclui que se a obra de Carpentier é a ficção fundadora do Arquivo, a de García Márquez é a arquetípica, sendo o núcleo desse romance o Arquivo como mito. Segundo Echevarría:

El Archivo es un mito moderno basado en una forma antigua, una forma de comienzo. El mito moderno revela la relación entre el conocimiento y el poder

⁵⁶ a antropologia é o elemento mediador na narrativa latino-americana moderna pelo lugar que ocupa esta disciplina na articulação que fizeram os estados latino-americanos dos mitos fundadores. (Tradução nossa).

⁵⁷ o romance latino-americano moderno transforma a história da América Latina em um mito originário a fim de ver a si mesma como o outro que ainda habita o começo. (Tradução nossa).

⁵⁸ a teogônica família Buendía de *Cem anos de solidão* deve sua organização a este fenômeno, a igual que o conceito mesmo de Macondo. (Tradução nossa).

⁵⁹ *Os passos perdidos* é um Arquivo de relatos e um armazém dos relatos maestros produzidos para narrar sobre a América Latina. (Tradução nossa).

⁶⁰ Arquivo nos romances modernos. (Tradução nossa).

como la contienen todas las ficciones anteriores acerca de América Latina, el andamiaje ideológico que sustenta la legitimidad del poder desde las crónicas hasta las novelas actuales. Éste es el motivo por el que una especie de archivo, que normalmente contiene un manuscrito inconcluso y un archivista-escritor, aparece con tanta frecuencia en las novelas modernas (ECHEVARRÍA, 2011, p.51)⁶¹.

Na concepção de Echevarría, “la combinación de elementos míticos con la historia latinoamericana en *Cien años de soledad* revela el deseo de fundar un mito latinoamericano” (ECHEVARRÍA, 2011, p.54)⁶². O mito latino-americano é o relato de fundação articulado à guerra civil e à luta contra o imperialismo norte-americano, distribuídos ao longo de uma linha genealógica, com nomes de personagens que se repetem. Assim, de acordo com o crítico, a história da família Buendía se erige como a História da América Latina narrada na linguagem do mito, devido à mediação antropológica.

Se na questão da genealogia e nos atos sobrenaturais está o mítico, por outro lado, a História reside em um lugar especial na casa dos Buendía: o quarto de Melquíades. Nesse local é onde estão depositados os manuscritos e a enciclopédia, além de possuir sua própria dimensão temporal, sendo denominado pelo crítico de “Arquivo”. Além disso, o Arquivo guarda segredo. A decifração dos manuscritos de Melquíades só é concluída após o esforço de Aureliano Babilonia, que morre ao desvendar esse segredo. O Arquivo de Macondo possui duas obras importantes para a escritura dos manuscritos de Melquíades: *As mil e uma noites* e a *Enciclopédia inglesa*, o que aponta para a linhagem literária do cigano, que, para Echevarría, seria o escritor argentino Jorge Luís Borges. Melquíades e seu Arquivo representam o tipo de Literatura de Borges, irônica, crítica e destruidora de ilusões e enganos, tal como é o final de *Cien años de soledad*.

O estudo de Roberto González Echevarría é interessante por mostrar uma leitura diversa de *Cien años de soledad*, vendo a obra como um mito latino-americano, em que aspectos da História do continente são incluídos. No capítulo estudado da obra de Echevarría, pode ser percebido que ele realiza uma separação entre a História como

⁶¹ O Arquivo é um mito moderno baseado em uma forma antiga, uma forma de começo. O mito moderno revela a relação entre o conhecimento e o poder como contém todas as ficções anteriores sobre a América Latina, o arcabouço ideológico que sustenta a legitimidade do poder desde as crônicas até os romances atuais. Este é o motivo pelo qual uma espécie de arquivo, que normalmente contém um manuscrito inconcluso e um archivista-escritor, aparece com tanta frequência nos romances modernos. (Tradução nossa).

⁶² a combinação de elementos míticos com a história latino-americana em *Cem anos de solidão* revela o desejo de fundar um mito latino-americano. (Tradução nossa).

conhecimento e a História latino-americana. A História do continente é combinada com o mítico, propiciando que seja narrada na linguagem do mito, pois se pretende construir um mito de fundação para a América Latina. Mas há ainda a questão do Arquivo, que Echevarría relaciona à questão da História. Para o crítico cubano, há dois planos na obra, o plano do escrito - o quarto de Melquíades - que seguiria uma temporalidade sucessiva, portanto teleológica, e o plano do mundo vivenciado pelos personagens - que fazem parte dos manuscritos - que vivem em um tempo cíclico. Como o próprio crítico diz, para ele, o Arquivo não é a acumulação de textos, mas o processo de escrita dos textos. À luz das considerações de Echevarría, Melquíades pode ser identificado como um historiador, que seleciona e ordena os documentos de seu Arquivo, de modo a criar uma narrativa de Macondo, que está em seus manuscritos.

Levando em consideração as tendências críticas arroladas em torno da relação entre Literatura e História, resalto ainda alguns aspectos relacionados ao romance, como a questão do tempo, que me parece fundamental; a História colombiana a partir do ponto de vista dos personagens do romance; alguns aspectos culturais que podem ser identificados na obra; a questão da memória e do esquecimento e algumas das tendências mais recentes sobre a História da Colômbia que focalizam acontecimentos históricos presentes em *Cien años de soledad*.

2.3 As relações entre História e Literatura no romance: outras possibilidades

2.3.1 Tempo e construção narrativa

O tempo da narrativa em *Cien años de soledad* é composto por tempos variados, que se relacionam de formas distintas, ao longo do romance. Identifico na obra o tempo mítico, o tempo cíclico e os tempos históricos. O tempo mítico está relacionado ao tempo da fundação de Macondo, em que o povoado é associado a uma espécie de paraíso. O caráter mítico está na narrativa de fundação, numa origem baseada na violência e no incesto, os quais estão relacionados à viagem do casal, que deixa sua cidade natal para fundar um novo povoado.

Michael Palencia-Roth, no artigo “Los pergaminos de Aureliano Babilonia”, publicado na *Revista Iberoamericana*, em 1983, realiza um estudo sobre a questão do mito em *Cien años de soledad*. Segundo o autor, no romance estão entrelaçados os

mitos de origem e criação, de incesto e de apocalipse, o mito bíblico de origem e de destruição do mundo. Palencia-Roth identifica na obra a relação profecia-apocalipse, que é desvendada, quando os pergaminhos de Melquíades são decifrados por Aureliano Babilonia.

Na concepção de Palencia-Roth, quando os pergaminhos são decifrados e o personagem percebe que os episódios vividos em Macondo e pela família Buendía foram concentrados de forma a coexistirem em um único instante, essa é uma visão apocalíptica. Nesse instante, há a união de uma imagem cósmica, que é aquela que capta o mundo como um todo, com a ideia religiosa de apocalipse. A literatura apocalíptica está em livros ocultos, secretos, que são revelados aos escolhidos, assim, os pergaminhos de Melquíades não foram decifrados por outros personagens que o tentaram, mas apenas para Aureliano Babilonia, que era o predestinado à revelação, no tempo designado pelo cigano.

Aureliano Babilonia, ao ler os pergaminhos, compreende que o ciclo do incesto foi predeterminado, ou seja, já era sabido que ele e sua tia, Amaranta Úrsula, iriam conceber a criança com rabo de porco, profecia anunciada durante todo o romance. Segundo Palencia-Roth, a predeterminação da trajetória de vida e das personalidades também está presente nos nomes dos personagens. A respeito da circularidade na obra, o autor diz que ela pode ser identificada na trajetória de Macondo, que no início era um povoado no meio da selva, depois passou por um período de turbulência, para, após, retornar, no sentido de voltar a ser, um povoado primitivo no meio da selva.

Após o apocalipse, ou seja, da destruição de um mundo, nasce outro mundo novo. Palencia-Roth explica que no cristianismo, esse novo mundo que se inicia após o apocalipse é Nova Jerusalém, uma cidade que é descrita no Livro do Apocalipse como sendo resplandecente como cristal e por onde corre um rio de águas transparentes. Já Macondo, em sua fundação, possui um rio de águas diáfanas, e José Arcadio sonha, profeticamente, que a cidade terá casas com paredes de espelhos. Macondo, no início do romance, é descrita como um paraíso, ou como Nova Jerusalém, mas como é destruída ao final, também pode ser relacionada à cidade de Babilônia, daí a relação com o nome do personagem, o qual decifra os pergaminhos, Aureliano Babilonia.

Aureliano Babilonia também é preparado para a revelação final de seu destino. Na concepção de Palencia-Roth, o personagem de García Márquez, ao descobrir seu destino e sua identidade, dialoga com *Édipo Rei*, de Sófocles, em que Édipo descobre

ser filho de sua esposa e ao mesmo tempo percebe que cumpre o seu destino, o incesto, contra o qual havia lutado. O mesmo ocorre com Aureliano Babilonia, que descobre ser sobrinho de Amaranta Úrsula e que havia cumprido o seu destino ao conceberem o filho mitológico. As considerações de Palencia-Roth são importantes para se pensar a questão da intertextualidade em *Cien años de soledad*, pois ele demonstra que a obra dialoga com a tradição judaico-cristã e com Sófocles. Acredito que na obra de García Márquez, os tempos históricos irão se relacionar com o tempo mítico, tangenciando-o até que ele seja suplantado.

Mircea Eliade, em *Mito e realidade*, discute a estrutura dos mitos e sua reelaboração nas sociedades onde se originaram, entendendo-os não como fábulas, mas da mesma forma que as sociedades primitivas os entendiam, ou seja, como realidades. Para as sociedades estudadas, o mito não é uma fábula, mas a própria narrativa de criação do mundo. Para Eliade, o mito conta uma narrativa sagrada, relatando um acontecimento que ocorreu em um tempo primordial, ou seja, ele narra como uma realidade passou a existir, devido à ação de entes sobrenaturais. O mito se refere sempre a uma criação e o tempo mítico seria o tempo em que essa criação ocorreu, é o tempo em que o evento aconteceu pela primeira vez, seja da origem de algo ou da origem do cosmos. Desse diálogo, que o rito estabelece entre o tempo presente e o tempo mítico, revivendo o tempo primordial, juntamente com o conjunto de práticas e crenças que envolvem o mito, é que surge a concepção de tempo circular. Esse tempo é o do eterno retorno, no qual se pretende voltar atrás e chegar ao princípio do mundo, o retorno à origem.

Assim, os eventos essenciais estão localizados em um tempo primordial, um tempo mítico. Para os cristãos, o drama do Paraíso, que instituiu a condição humana atual, representa um evento essencial localizado nos primórdios. Esse é um mito de origem da condição humana, e para cada religião haverá um mito de origem, localizado no tempo mítico.

Em *Cien años de soledad*, a recém fundada Macondo é como um paraíso terrestre em que “El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.9)⁶³. Esse é o tempo mítico do romance, em que Macondo é fundada em meio à selva, pelo casal José Arcadio Buendía e Úrsula Iguarán, juntamente com seus seguidores. A

⁶³ O mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome e para mencioná-las se precisava apontar com o dedo (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.7).

retirada do casal de sua cidade natal tem a sua origem no incesto e em um ato de violência, que é o assassinato de Prudencio Aguilar, esse é o evento essencial da condição dos Buendía e da conseqüente fundação de Macondo. Esses são os primórdios de Macondo (tempo mítico), o povoado fundado às margens de um rio de águas diáfanas, em que todos os habitantes eram felizes e o patriarca, José Arcadio, era um homem empreendedor e possuidor de um espírito de iniciativa social.

Outro tempo que compõe o tempo narrativo do romance é o tempo cíclico. Esse é o tempo da continuidade, da natureza, do ciclo, o qual é vivenciado durante todo o romance pela família Buendía, sendo uma de suas marcas a repetição, a cada nova geração, dos nomes Arcádio e Aureliano, bem como as características e os estigmas dos membros da família, dando a impressão de um eterno presente.

Retomo a obra *García Márquez*: historia de un deicidio, de Vargas Llosa, por entender que nela é apresentada uma concepção de tempo circular que é interessante para a compreensão desse aspecto em *Cien años de soledad*. De acordo com Vargas Llosa, nesse romance de García Márquez, o tempo é circular, fechado sobre si mesmo, total e autossuficiente. O narrador tem um conhecimento total dos sucessos da narrativa, distribuídos no tempo, e associa, com frequência, fatos que já ocorreram com fatos que ainda irão ocorrer na história. Para Vargas Llosa, o tempo da narrativa é um tempo fechado, com um princípio e um fim, no qual passado, presente e futuro podem ser acessados pelo narrador a qualquer instante. O escritor peruano refletiu que:

Esa capacidad del narrador de desplazarse con la mayor soltura dentro de la cronología narrativa indica sobre todo que ésta no es una entidad abierta, fluyente, en un perpetuo hacerse, con un futuro siempre delante de ella como una mera posibilidad. Todo lo contrario: es una entidad cerrada sobre sí misma, un tiempo de naturaleza espacial en cuanto a sus límites: ese tiempo finito, circular, dura lo que la realidad ficticia, no la antecede ni la sucede, acaba con ella. Y esa “totalidad temporal” está ya subrayada desde el título de la novela (VARGAS LLOSA, 1971, p.254)⁶⁴.

Segundo Vargas Llosa, há na obra dois planos temporais distintos, o do narrador e o do narrado, que ao final se fundem. Quando Aureliano Babilonia decifra os

⁶⁴ Essa capacidade do narrador de se deslocar com grande soltura dentro da cronologia narrativa indica, sobretudo, que esta não é uma entidade aberta, fluente, em um perpétuo fazer-se, com um futuro sempre à sua frente como uma mera possibilidade. Pelo contrário: é uma entidade fechada sobre si mesma, um tempo de natureza espacial em relação a seus limites: esse tempo finito, circular, dura o mesmo que a realidade fictícia, não a antecede nem a sucede, acaba com ela. E essa “totalidade temporal” está já destacada desde o título do romance. (Tradução nossa).

pergaminhos, o narrador abandona o centro do círculo, a partir do qual dominava todo o círculo temporal, e ocorre uma mudança no ponto de vista temporal onde o tempo do narrador e o tempo do narrado coincidem. Para Vargas Llosa:

En ese instante los dos planos temporales (el futuro donde se hallaba el narrador, el pasado en que se hallaba lo narrado) se funden en un sólo plano donde lo narrado va ocurriendo a medida que es narrado: la coincidencia temporal, como la espacial, significa la abolición, sella el aniquilamiento de las dos perspectivas temporales. No sólo desaparece el tiempo de Macondo: al desaparecer el tiempo del narrador, desaparece todo el tiempo. Lo narrado era todo el tiempo (VARGAS LLOSA, 1971, p. 254)⁶⁵.

Identifico que, em *Cien años de soledad*, há uma possibilidade de ver o tempo em seu aspecto simultâneo, devido à supressão de diferenças entre passado, presente e futuro, pois, muitas vezes, o narrador revela o futuro de forma antecipada, como na abertura do romance em que “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.9)⁶⁶. O leitor já sabe, por antecipação, que no futuro, o coronel Aureliano Buendía estará frente a um pelotão de fuzilamento. Ainda, as premonições do futuro, realizadas pelos personagens, bem como as suas recordações, dão saltos no tempo da narrativa, fazendo com que coexistam, simultaneamente, passado, presente e futuro.

O tempo circular é vivenciado pelos personagens, e uma das marcas dessa circularidade pode ser observada em “Todos los años, por el mes de marzo, una familia de gitanos desarrapados plantaba su carpa cerca de la aldea” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.9)⁶⁷. Assim é o tempo da natureza, do ciclo, que está em repetição, ou seja, sempre em março os ciganos chegavam a Macondo.

A personagem Úrsula percebe o tempo de forma circular, ao ouvir os projetos do neto, Aureliano Triste, reflete:

⁶⁵ Nesse instante os dois planos temporais (o futuro onde se encontrava o narrador, o passado no qual se encontrava o narrado) se fundem em um só plano onde o narrado acontece à medida que é narrado: a coincidência temporal, como a espacial, significa a abolição, sela o aniquilamento das duas perspectivas temporais. Não só desaparece o tempo de Macondo: ao desaparecer o tempo do narrador, desaparece todo o tempo. O narrado era todo o tempo. (Tradução nossa).

⁶⁶ 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 (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.7).

⁶⁷ Todos os anos, pelo mês de março, uma família de ciganos esfarrapados plantava a sua tenda perto da aldeia (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.7).

Ante el dibujo que trazó Aureliano Triste en la mesa, y que era un descendiente directo de los esquemas con que José Arcadio Buendía ilustró el proyecto de la guerra solar, Úrsula confirmó su impresión de que el tiempo estaba dando vueltas en redondo (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.267)⁶⁸.

Mais uma marca do tempo circular, na narrativa, que pode ser verificada é a atitude do coronel Aureliano Buendía, de fabricar peixinhos de ouro, derretendo as moedas que recebe em troca da venda dos peixinhos para fabricar novamente os animaizinhos, num ciclo que voltaria sempre ao mesmo lugar.

Além do tempo mítico e do tempo cíclico, identifico na obra os tempos históricos. Segundo o historiador José Carlos Reis, na obra *Tempo, História e Evasão*, o tempo histórico, na perspectiva do historiador Fernand Braudel, dos *Annales*, é ao mesmo tempo algo exterior e uma construção do historiador. A *Nouvelle Histoire* rejeita a ideia de progresso e de um tempo linear, assim, passa a conceber o tempo histórico como plural, isto é, com tempos múltiplos e diferentes (longos, médios, curtos)⁶⁹ que são articulados pelo historiador. Desse modo, o tempo histórico deixa de ser só a sucessão dos eventos para ser a consideração dessa sucessão dentro de uma simultaneidade. Os homens fazem a História, ou seja, os eventos, a singularidade e a ruptura, mas estão limitados por um tempo superior, assim, eles realizam as possibilidades que existem pelo desdobramento desse tempo histórico superior (tempo da média duração). Na concepção dos *Annales*, o indivíduo e sua ação precisam ser colocados nesse contexto estrutural e profundo, ou seja, é um tempo que o homem não pode manipular livremente, sendo um processo de mudança que se impõe sobre a ação do indivíduo. Separado das ações sociais, o tempo histórico não existe.

Acredito que, em *Cien años de soledad*, o tempo histórico, na concepção descrita anteriormente, está presente, mas a sua relação com os outros tempos, o mítico e o cíclico, ocorre de formas variadas. Quando os ciganos encontram a aldeia e Melquíades traz os novos inventos advindos da civilização, de fora do tempo e do espaço de Macondo, pode-se dizer que o tempo histórico tangencia o tempo mítico em *Cien años de soledad*. O personagem Melquíades está numa zona intersticial. Esse

⁶⁸ Diante do desenho que Aureliano Triste traçou na mesa, e que era um descendente direto dos esquemas com que José Arcadio Buendía ilustrou o projeto da guerra solar, Úrsula confirmou a sua impressão de que o tempo estava dando voltas num círculo vicioso (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.214).

⁶⁹ O tempo da curta duração seria composto pelos eventos históricos, o tempo da média duração pode ser relacionado aos ciclos ou conjunturas, e o tempo da longa duração seria um tempo mais estável, o tempo das estruturas profundas, que caracterizam uma dada sociedade, por exemplo. Os três tempos históricos estão em relação e podem ser pensados em uma simultaneidade.

personagem pode ser entendido como um intermediador entre o dentro e o fora da civilização (e do tempo) para Macondo e seus habitantes. Melquíades é descrito como “un hombre lúgubre, envuelto en un aura triste, con una mirada asiática que parecía conocer el otro lado de las cosas” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.14)⁷⁰.

O tempo histórico, que nesse momento tangencia o tempo mítico, é percebido pelos inventos científicos que são trazidos pelos ciganos. Os objetos trazidos por Melquíades remetem à História da humanidade, daí serem portadores de sentido histórico. O cigano apresenta para José Arcadio os ímãs, que tiveram suas propriedades descobertas na Grécia Antiga, a lupa, que fora utilizada por assírios e romanos na Antiguidade para iniciar o fogo, a luneta, invenção que revolucionou as observações astronômicas. Além de trazer mapas portugueses, remetendo à expansão ultramarina do século XV, o cigano também traz o astrolábio, a bússola e o sextante, instrumentos utilizados nas grandes navegações, que conduziram portugueses e espanhóis às terras do novo mundo. Melquíades também apresenta a José Arcadio o daguerreótipo, primeiro processo fotográfico inventado no século XIX, além de presentear seu discípulo com um laboratório de alquimia, a qual era praticada na Idade Média e tinha por intuito a transformação de elementos químicos.

Segundo Mircea Eliade, foi devido ao despertar da consciência histórica no judeu-cristianismo e o seu desenvolvimento posterior pela filosofia da História que o mito foi ultrapassado, tendo, anteriormente, iniciado um processo de desmistificação pela filosofia dos gregos. A crescente racionalização do mundo e a valorização da ciência, entendida como progresso da humanidade, levaram a uma dessacralização do mundo.

Observo que, em *Cien años de soledad*, quando o tempo histórico tangencia o tempo mítico, ocorre um processo de dessacralização do mítico, e é na relação de Melquíades com José Arcadio, que essa gradual desmistificação ocorre. É José Arcadio, o patriarca de Macondo, que “entregado por entero a sus experimentos tácticos con la abnegación de un científico” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.11)⁷¹, na sua busca pela racionalidade e pela cientificidade, quem representa, na obra, essa dessacralização do mundo de Macondo. De posse dos inventos científicos trazidos por Melquíades, José

⁷⁰ um homem lúgubre, envolto numa aura triste, com um olhar asiático que parecia conhecer o outro lado das coisas (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.12).

⁷¹ entregue que estava por inteiro às suas experiências táticas, com a abnegação de um cientista (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.9).

Arcadio abandona as obrigações domésticas e se dedica exclusivamente aos experimentos científicos e à formulação de teorias, as quais ele expunha aos habitantes da aldeia, que acreditavam estar o patriarca enlouquecido. José Arcadio se transforma em outro homem, diferente daquele do tempo mítico da fundação de Macondo. Úrsula reflete sobre o esposo:

Aquel espíritu de iniciativa social desapareció en poco tiempo, arrastrado por la fiebre de los imanes, los cálculos astronómicos, los sueños de transmutación y las ansias de conocer las maravillas del mundo. De emprendedor y limpio, José Arcadio Buendía se convirtió en un hombre de aspecto holgazán, descuidado en el vestir, con una barba salvaje que Úrsula lograba cuadrar a duras penas con un cuchillo de cocina (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.19)⁷².

José Arcadio, na busca pelo conhecimento e pelas invenções científicas da civilização fora de Macondo, chega a montar uma expedição para descobrir um caminho que colocasse o povoado em contato com os grandes inventos, pois, na sua concepção, “En el mundo están ocurriendo cosas increíbles, le decía a Úrsula. Ahí mismo, al otro lado del río, hay toda clase de aparatos mágicos, mientras nosotros seguimos viviendo como los burros” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.17)⁷³. A relação do personagem José Arcadio Buendía com o tempo histórico é de aceleração do tempo, se pensamos na concepção do historiador alemão Reinhart Koselleck, na obra *Futuro pasado*: contribuição à semântica dos tempos históricos.

Segundo Koselleck, a combinação do “espaço de experiência do passado” e do “horizonte de expectativa do futuro” de uma coletividade humana fornece a ideia de tempo, diferente do tempo da natureza. Koselleck pensa a relação entre as duas categorias “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa” em cada presente. Dessa relação, que se diferencia em cada momento histórico, ele formula a sua hipótese sobre o “ser” no tempo histórico. Determinando a diferença entre o “espaço de experiência” e o “horizonte de expectativa”, em cada presente, é possível apreender o tempo histórico.

⁷² Aquele espírito de iniciativa social desapareceu em pouco tempo, arrastado pela febre dos ímãs, pelos cálculos astronômicos, sonhos de transmutação e ânsias de conhecer as maravilhas do mundo. De empreendedor e limpo, José Arcadio Buendía se converteu num homem de ar vadio, descuidado no vestir, com uma barba selvagem a que Úrsula conseguia dar forma a duras penas, com uma faca de cozinha (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.15).

⁷³ Estão ocorrendo coisas incríveis pelo mundo, dizia a Úrsula. Aí mesmo, do outro lado do rio, existe todo tipo de aparelho mágico, enquanto nós continuamos vivendo como os burros (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.14).

Para Koselleck, antes a natureza impunha os seus ritmos ao tempo histórico, mas, com o avanço tecnológico, isso se modifica. No tempo europeu antes da Idade Média, o “espaço de experiência” se sobrepunha ao “horizonte de expectativa”, sendo o mundo percebido como uma continuidade, no qual as experiências eram transmitidas entre as gerações. No tempo cristão, já ocorre uma aceleração do tempo, pois o mundo caminha para o seu fim, o futuro é a espera da eternidade. No tempo moderno, que Koselleck considera como sendo de 1500 a 1800, a diferença entre as duas categorias é ainda maior, pois há uma contração do tempo, uma aceleração maior, vive-se em um tempo de constantes inovações. No tempo moderno, passado e futuro se distanciam tanto que não se recobrem mais. Como o historiador alemão explica, “o futuro, mesmo não podendo ser deduzido da experiência, trouxe não obstante a certeza de que as invenções e descobertas científicas iriam criar um mundo novo” (KOSELLECK, 2006, p.321).

Desse modo, baseando-se no exposto anteriormente sobre o “ser” no tempo histórico, é que se pode pensar na relação que o personagem José Arcadio Buendía estabelece entre o passado e o futuro, num tempo acelerado, pois as invenções técnicas e científicas são apresentadas a ele de forma contínua por Melquíades. Em tempos históricos acelerados, segundo Koselleck, o passado não é portador de informações sobre o futuro, ou seja, as experiências não ensinam, uma vez que as inovações são constantes em um ritmo acelerado.

Em *Cien años de soledad*, o tempo histórico se relaciona com o tempo cíclico, de formas diferentes, ao longo da narrativa, sem anulá-lo. O tempo cíclico está presente durante toda a narrativa, mas o tempo histórico também pode ser percebido no romance, como visto anteriormente, na relação de José Arcadio Buendía com os inventos trazidos por Melquíades. Pensando na perspectiva de tempo histórico proposta pela *Nouvelle Histoire*, pode-se propor que há uma arquitetura temporal em *Cien años de soledad* em que se percebe a articulação entre o tempo da longa duração, da média duração e da curta duração. Em uma aproximação entre o tempo cíclico, em que vivem os personagens de Macondo, que é o tempo da repetição e da regularidade, com o tempo da longa duração, pode-se pensar que esse tempo histórico não anula o tempo circular. O tempo cíclico e o tempo histórico da longa duração coexistem no romance.

O tempo da longa duração é o tempo das regularidades que conformam a estrutura de uma sociedade, em articulação a esse tempo há oscilações, que são ciclos

internos ao tempo da longa duração, esses ciclos são as conjunturas (tempo da média duração) que se formam, e que criam um campo de possibilidades para a ação do homem por meio dos eventos (tempo da curta duração).

No romance de García Márquez, há duas conjunturas - tempo de média duração - que são formadas e que são relativas a esse tempo histórico: a Guerra dos Mil Dias e a presença da United Fruit Company em Macondo. Os eventos - tempo de curta duração - são as batalhas empreendidas pelo coronel Aureliano Buendía e a participação da população de Macondo na defesa do povoado, no primeiro ciclo descrito da média duração; e o “masacre de las bananeras”, dentro do segundo ciclo da presença da companhia.

A conjuntura da Guerra dos Mil Dias é formada pelo contexto de disputas políticas e armadas entre liberais e conservadores. É nessa conjuntura, que se abre a possibilidade do personagem Aureliano Buendía tornar-se um homem de ação, de fazer a História, por meio dos eventos, que são as batalhas. O personagem Aureliano Buendía instiga seus companheiros, habitantes de Macondo, a ingressarem na guerra, e assim tornam-se sujeitos da História. Após Macondo ser ocupada pelo exército e Aureliano testemunhar episódios de covardia perpetrados pelos soldados em seu povoado, é que ele decide se unir aos opositores do governo. O momento em que Aureliano diz ao seu amigo Gerineldo Márquez “nos vamos a la guerra” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.127)⁷⁴, é representativo da realização de uma possibilidade que se desdobrou num tempo histórico superior, sendo esse um processo de mudança que se impõe sobre o indivíduo, que permite que ele se torne sujeito da História, mas que também limita a sua ação, pois ele está inserido nesse tempo superior (tempo de média duração) que ele não pode manipular livremente. Desse modo, se o homem de ação não pensa na estreiteza de suas possibilidades, demarcada pelos tempos estrutural e conjuntural, está condenado ao fracasso, está condenado a perder as trinta e duas guerras.

Quando Macondo é atacada pelo exército conservador e a comunidade vivencia a guerra, o ataque à cidade é um evento, dentro da sucessão de eventos, que se articulam e que compõem o tempo histórico da média duração, que é a conjuntura da Guerra dos Mil Dias. No romance, o evento de ataque e defesa de Macondo é assim descrito:

Las barricadas habían sido despedazadas y los defensores se batían al descubierto en las calles, primero hasta donde les alcanzaba la dotación de los

⁷⁴ Vamos para a guerra (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.101).

fusiles, y luego con pistolas contra fusiles y por último cuerpo a cuerpo. Ante la inminencia de la derrota, algunas mujeres se echaron a la calle armadas de palos y cuchillos de cocina. En aquella confusión, Arcadio encontró a Amaranta que andaba buscándolo como una loca, en camisa de dormir, con dos viejas pistolas de José Arcadio Buendía (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.145)⁷⁵.

A outra oscilação cíclica que identifiquei no romance é o ciclo que se forma com a instalação da United Fruit Company em Macondo, modificando o povoado, o curso dos rios e arrastando uma multidão em busca de emprego. Os moradores de Macondo observam atônitos a transformação da cidade:

No hubo, sin embargo, mucho tiempo para pensarlo, porque los suspicaces habitantes de Macondo apenas empezaban a preguntarse qué cuernos era lo que estaba pasando, cuando ya el pueblo se había transformado en un campamento de casas de madera con techos de zinc, poblado por forasteros que llegaban de medio mundo en el tren, no sólo en los asientos y plataformas sino hasta en el techo de los vagones. Los gringos, que después llevaron sus mujeres lánguidas con trajes de muselina y grandes sombreros de gasa, hicieron un pueblo aparte al otro lado de la línea del tren (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.274)⁷⁶.

As transformações que ocorrem na vida do povoado são mudanças que promovem uma nova conjuntura na história de Macondo. Pode-se dizer que outro tempo histórico de média duração é identificado no romance. Esse tempo da média duração, que se inicia no romance, forma uma conjuntura diferente da anterior, sendo caracterizada por uma modificação nas relações econômicas e trabalhistas de Macondo. Pela perspectiva dos habitantes do povoado, a empresa estrangeira passa a controlar as decisões da cidade, colocando os seus interesses acima dos moradores. Com a chegada da companhia, mudam as autoridades locais e, como diz o narrador, “los antiguos policías fueron reemplazados por sicarios de machete” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.287)⁷⁷. Essas mudanças trazem a violência para Macondo, que “de la noche a la

⁷⁵ As barricadas tinham sido espedaçadas e os defensores se batiam a descoberto nas ruas, primeiro até onde lhes chegava a munição dos fuzis, e depois com pistolas contra fuzis e por último, no corpo-a-corpo. Diante da iminência da derrota, algumas mulheres se atiraram à rua armadas de paus e facas de cozinha. Naquela confusão, Arcadio encontrou Amaranta, que o andava procurando como uma louca, de camisola, com duas velhas pistolas de José Arcadio Buendía (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.116).

⁷⁶ Não houve, entretanto, muito tempo para se pensar no assunto, porque os desconfiados habitantes de Macondo mal começavam a se perguntar que diabo era o que estava acontecendo, quando já a aldeia se tinha transformado num acampamento de casas de madeira com tetos de zinco, povoado por forasteiros que chegavam de meio mundo no trem, não só nos bancos e nos estribos mas até no teto dos vagões. Os americanos, que depois trouxeram as suas mulheres lânguidas com roupas de musselina e grandes chapéus de gaze, fizeram uma aldeia à parte do outro lado da linha do trem (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.219).

⁷⁷ os antigos guardas foram substituídos por sicários armados de facões (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.230).

mañana se había convertido en un lugar de peligro” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.287)⁷⁸. Além disso, a obra foca as mudanças estruturais no povoado, como o crescimento desordenado, pois os forasteiros “paraban sus casas en cualquier terreno pelado sin permiso de nadie” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.275)⁷⁹ e as mudanças na natureza, pois “dotados de recursos que en otra época estuvieron reservados a la Divina Providencia” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.274)⁸⁰.

Essa conjuntura, que se inicia com a instalação da companhia, é caracterizada pelo ingresso do capitalismo em Macondo, que transforma as relações de trabalho. Essa nova conjuntura abrirá possibilidades, devido a seus desdobramentos, do surgimento do movimento sindical. O personagem José Arcadio Segundo é um homem de ação, torna-se um sujeito da História, ao lutar pelos direitos dos trabalhadores de Macondo. Na sucessão de eventos, que se articulam nessa nova conjuntura, o expoente é o “masacre de las bananeras”, o qual promove uma ruptura na estrutura do tempo histórico, ocorrendo uma transformação, pois a cidade é abandonada pela empresa e pelos forasteiros, sendo destruída por um dilúvio. É possível perceber que, no romance, a história da companhia bananeira termina com o evento do massacre dos trabalhadores, sendo o evento considerado como o ápice da violência, que já vinha sendo engendrada em Macondo.

O massacre dos trabalhadores da companhia é então considerado um evento, uma singularidade. O personagem José Arcadio Segundo vivencia o massacre, pois estava presente na praça onde as autoridades deram a ordem de fuzilar a todos que ali se encontravam, no momento em que “el capitán dio la orden de fuego y catorce nidos de ametralladoras le respondieron en el acto” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.364-365)⁸¹. O personagem testemunha o fuzilamento e o carregamento dos corpos em vagões de trem, que estavam sendo transportados para serem jogados ao mar.

Se o tempo da narrativa em *Cien años de soledad* é composto por tempos que se relacionam de formas variadas, o tempo da narração é um tempo em que passado, presente e futuro, juntamente com o espaço, convergem em um único ponto. A história de Macondo e da família Buendía é narrada por Melquíades, e Aureliano Babilonia

⁷⁸ da noite para o dia se transformara num lugar de perigo (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.229).

⁷⁹ erguiam as suas casas em qualquer terreno vazio sem a autorização de ninguém (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.220).

⁸⁰ Dotados de recursos que em outra época estavam reservados à Divina Providência (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.220).

⁸¹ O capitão deu a ordem de fogo e quatorze ninhos de metralhadoras responderam imediatamente (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.290).

descobre que o conteúdo dos pergaminhos do cigano “Era la historia de la familia, escrita por Melquíades hasta em sus detalles más triviales, con cien años de anticipación” (GARCIA MÁRQUEZ, 2010, p.493)⁸². E Aureliano percebe que “Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante” (GARCIA MÁRQUEZ, 2010, p.494)⁸³.

Apenas um personagem como Melquíades, que vive em um quarto fora do tempo, na casa dos Buendía, poderia conhecer o passado, o presente e o futuro, pois pode sair do tempo da narrativa do livro e ver toda a história de forma simultânea. No quarto de Melquíades o tempo está estancado, é um eterno presente, e segue sendo uma segunda-feira do mês de março, como o personagem José Arcadio Buendía havia percebido. Melquíades tem uma comunicação com o outro lado e conhece o mundo dos mortos. Com bases nessas considerações, acredito que é possível pensar que o quarto de Melquíades representa uma evasão do tempo, pois está livre do tempo, é a eternidade.

2.3.2 A História pela perspectiva dos personagens de Macondo

A obra *Cien años de soledad* aborda elementos da História da América Latina, como discutido anteriormente. No livro, pode-se identificar a História da guerra civil, a História do “masacre de las bananeras”, na Colômbia, além de referências à colônia e à formação dos Estados nacionais. No romance, a História é contada pelo ponto de vista de seus personagens fictícios. Saliento que não se busca encontrar na obra o relato histórico verificável e objetivo, pois o romance não é uma reconstrução histórica. Embora existam referências à História da Colômbia e da América Latina, essas referências foram abordadas pela perspectiva dos personagens criados por García Márquez.

Segundo o historiador colombiano Nicolas Pernet, no artigo “García Márquez y la Historia de Colombia”, García Márquez, ao escrever *Cien años de soledad*, questiona a historiografia nacional, que, naquele momento, era de tendência conservadora. A

⁸² Era a história da família, escrita por Melquíades inclusive nos detalhes mais triviais, com cem anos de antecipação (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.393).

⁸³ radicava em Melquíades ter ordenado os fatos não no tempo convencional dos homens, mas concentrando tudo em um século de episódios cotidianos, de modo que todos coexistiram num mesmo instante (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.393).

História, como disciplina investigativa cientificamente orientada, começa a se desenvolver no país só a partir da década de 1960. De acordo com Pernet, os manuais de História, disponibilizados para o público, eram aqueles que narravam os grandes acontecimentos políticos da nação, impregnados pelo discurso hegemônico das elites.

Saliente-se que a obra de García Márquez, *Cien años de soledad*, aborda aspectos da História colombiana que eram marginalizados naquele momento de sua produção. Dessa forma, García Márquez realiza uma crítica à História colombiana oficial, ou seja, a História que é transmitida pelos livros didáticos e celebrada publicamente pelas instituições da sociedade. O aspecto que ressalto é que a História é contada, pelo ponto de vista de seus personagens, tal como foi vivida cotidianamente e entendida por eles. Tais personagens não são grandes heróis da História colombiana, sendo aqueles que foram vencidos - como o coronel Aureliano Buendía - ou testemunhas de um massacre forçosamente esquecido - como José Arcadio Segundo.

Há ainda, no romance de García Márquez, referências ao passado histórico da Colômbia e da América Latina. Uma referência à colonização espanhola na América Latina é o episódio em que o personagem José Arcadio Buendía organiza uma expedição para encontrar uma rota que os levassem à civilização. Nessa viagem, encontram um enorme galeão espanhol, no qual “toda la estructura parecía ocupar un ámbito propio, un espacio de soledad y de olvido, vedado a los vicios del tiempo y a las costumbres de los pájaros” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.22)⁸⁴.

Outra referência está diretamente ligada à mudança da família de Úrsula para outro povoado. Quando o pirata Francis Drake assaltou Riohacha no século XVI, a avó de Úrsula perdeu o controle dos nervos e sentou-se em um fogão. Depois do episódio, a avó começou a ter pesadelos com o ataque dos piratas e a família decidiu mudar-se para outra localidade, longe do mar. Nesse novo local, é que as famílias Iguarán e Buendía travaram suas primeiras relações. A armadura encontrada por José Arcadio, durante a sua experiência com os ímãs de Melquíades, também é uma referência a um passado colonial, em que os conquistadores desbravaram aqueles territórios.

Esses são os indícios da colonização espanhola nas terras habitadas pelos personagens de *Cien años de soledad*. Esses episódios descritos mostram a perspectiva dos personagens sobre esse momento da conquista da América, ou seja, é a História da conquista vista pelo cotidiano daqueles personagens. Dessa forma, o ataque de Francis

⁸⁴ Toda a estrutura parecia ocupar um âmbito próprio, um espaço de solidão e esquecimento, vedado aos vícios do tempo e aos maus hábitos dos pássaros (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.17).

Drake torna-se uma memória importante para a família, que sempre o recorda como aquele momento em que as duas famílias se uniram. Já o galeão espanhol e a armadura do conquistador não possuem sentido para José Arcadio Buendía, são apenas objetos de um passado, ao qual ele não atribui significado.

Ainda a respeito da História da colônia, observo que a viagem de José Arcadio, Úrsula Iguarán e seus amigos para a fundação de um novo povoado em terras desconhecidas fornece uma leitura em que se pode ver esse episódio como uma referência ao povoamento das colônias espanholas e portuguesas no novo mundo. Os colonos eram utilizados pelas Coroas para a posse dos territórios na América valendo-se do princípio do *utis possidetis*, ou seja, apenas quem ocupava o território possuía o direito sobre ele. A viagem e a chegada ao local, onde seria instalado o povoado, são carregadas de significado:

Una mañana, después de casi dos años de travesía, fueron los primeros mortales que vieron la vertiente occidental de la sierra. Desde la cumbre nublada contemplaron la inmensa llanura acuática de la ciénaga grande, explayada hasta el otro lado del mundo. Pero nunca encontraron el mar. Una noche, después de varios meses de andar perdidos por entre los pantanos, lejos ya de los últimos indígenas que encontraron en el camino, acamparon a la orilla de un río pedregoso cuyas aguas parecían un torrente de vidrio helado (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.35-36)⁸⁵.

A descrição da terra, que avistam os viajantes, remete a um lugar virgem, no qual nenhum homem havia estado antes. Mas, ao invés de virem do mar, os personagens estão vindo do interior do continente e não alcançam o mar, ou seja, na obra há uma inversão da chegada dos colonos nas terras do novo mundo. A alusão aos povos indígenas encontrados no caminho, também remete a esse encontro dos colonos com os nativos no momento da colonização. Esses são elementos que aparecem na narrativa compondo uma referência à colonização, como a viagem, os indígenas e a fundação do povoado às margens de um rio.

Outro momento, no romance, que também pode ser considerado uma referência à História latino-americana, é o do estabelecimento das instituições em Macondo. Antes

⁸⁵ Certa manhã, depois de quase dois anos de travessia, foram eles os primeiros mortais que viram a vertente ocidental da serra. Do cume nublado contemplaram a imensa planície aquática do grande pântano, espraiada até o outro lado do mundo. Mas nunca encontraram o mar. Certa noite, depois de andarem vários meses perdidos entre os charcos, já longe dos últimos índios que haviam encontrado no caminho, acamparam às margens de um rio pedregoso cujas águas pareciam uma torrente de vidro gelado (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.28-29).

o povoado vivia sob a ordenação do patriarca José Arcadio Buendía, mas com a invasão dos povos trazidos por Úrsula Iguarán, na busca por seu filho, as autoridades e as instituições invadem Macondo. A chegada do delegado Sr. Apolinar Moscote e o estabelecimento das leis do Estado no povoado podem ser lidos como uma alusão à criação dos Estados nações na América Latina. O episódio emblemático desse momento é o conflito de José Arcadio Buendía com o Sr. Moscote sobre a lei que estabelecia que as casas fossem pintadas de azul. A ordem veio do governo central e vinha escrita em um papel com assinatura da nova autoridade estabelecida em Macondo. Pode-se dizer que se trata de uma alusão ao processo de organização do Estado, porque, a partir desse episódio, tem-se o evento das eleições em que liberais e conservadores disputam o governo, ou seja, logo iriam instalar no país as guerras civis entre liberais e conservadores, que se seguiram às independências latino-americanas⁸⁶.

No romance, de García Márquez, a História da guerra civil é narrada pelo ponto de vista dos personagens da obra, que a vivenciam em seu cotidiano. O prelúdio da guerra chega ao povoado por meio das eleições, que Aureliano Buendía observa serem fraudulentas, pois o Sr. Apolinar Moscote troca os votos já depositados na urna. O Buendía não tinha conhecimento do que os liberais e os conservadores defendiam e é o Sr. Moscote quem faz essa distinção. O discurso do delegado era que:

Los liberales, le decía, eran masones; gente de mala índole, partidaria de ahorcar a los curas, de implantar el matrimonio civil y el divorcio, de reconocer iguales derechos a los hijos naturales que a los legítimos, y de despedazar el país en un sistema federal que despojara de poderes a la autoridad suprema. Los conservadores, en cambio, que habían recibido el poder directamente de Dios, propugnaban por la estabilidad del orden público y la moral familiar; eran los defensores de la fe de Cristo, del principio de autoridad, y no estaban dispuestos a permitir que el país fuera descuartizado en entidades autónomas (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.121)⁸⁷.

A perspectiva do personagem Apolinar Moscote sobre o embate entre liberais e conservadores é de que o desmembramento do país deveria ser evitado de todas as

⁸⁶ Segundo as historiadoras Maria Ligia Prado e Gabriela Pellegrino (2014), após a formação dos Estados Nacionais, na América Latina, há a irrupção das guerras federais, sendo que na Colômbia esse conflito foi denominado de “Guerra de los Mil Días”.

⁸⁷ Os liberais, dizia, eram maçons; gente de má índole, partidária de enforcar os padres, de instituir o casamento civil e o divórcio, de reconhecer iguais direitos aos filhos naturais e aos legítimos, e de despedaçar o país num sistema federal que despojaría de poderes a autoridade suprema. Os conservadores, ao contrário, que tinham recebido o poder diretamente de Deus, pugnavam pela estabilidade da ordem pública e pela moral familiar; eram os defensores da fé de Cristo, do princípio de autoridade, e não estavam dispostos a permitir que o país fosse esquartejado em entidades autônomas (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.96).

formas, pois os liberais eram gente de má índole, enquanto os conservadores manteriam a ordem e a moral do país. Diante do discurso do delegado, Aureliano Buendía sente simpatia pelos liberais, pois esses defendiam direitos iguais para os filhos naturais. O personagem Aureliano Buendía reflete que “de todos modos no entendía cómo se llegaba al extremo de hacer una guerra por cosas que no podían tocarse con las manos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.121)⁸⁸.

Durante as eleições, os soldados do exército nacional recolheram as armas de caça e até as facas de cozinha do povoado e, após as eleições, não as devolveram. No romance, “lo que en realidad causó indignación en el pueblo no fue el resultado de las elecciones, sino el hecho de que los soldados no hubieran devuelto las armas” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.122)⁸⁹. Os personagens, moradores de Macondo, não entendem porque suas facas haviam sido confiscadas e pedem a Aureliano que as peça de volta para o delegado, Sr. Moscote. Essa passagem evidencia que a população não tinha plena consciência do ato político nas eleições, além disso, mostra a perspectiva dos personagens em relação ao prelúdio da guerra entre liberais e conservadores, ou seja, de que a iminência do conflito era algo que não fazia parte do cotidiano do povoado. As mulheres queriam apenas suas facas de cozinha, para poderem continuar os afazeres domésticos, mas o Sr. Moscote explica a Aureliano que as facas foram apreendidas como prova de que os liberais estavam se preparando para a guerra.

Diante de todos os acontecimentos em Macondo, em que o Sr. Moscote forjava provas para que o povoado fosse tido como um reduto de liberais, Aureliano Buendía reflete que, se tivesse que escolher, ele seria liberal, pois “los conservadores son unos tramposos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.123)⁹⁰, dizia. Nesse momento das eleições, Aureliano Buendía não vê de forma clara as disputas políticas do país. O personagem associa os conservadores a pessoas desonestas, baseando-se nos atos do Sr. Moscote, conservador declarado.

Aureliano Buendía decide que deve entrar na guerra após presenciar o episódio em que quatro soldados matam uma mulher, de forma violenta, por ter sido mordida por um cão raivoso. O episódio afeta o personagem de tal forma que será a alavanca para

⁸⁸ de qualquer maneira, não entendia como se chegava ao extremo de fazer uma guerra por coisas que não se podiam tocar com as mãos (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.96).

⁸⁹ O que na verdade causou indignação no povoado não foi o resultado das eleições, mas o fato de os soldados não terem devolvido as armas (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.97).

⁹⁰ os conservadores são uns trapaceiros (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.97).

que ele entre na guerra. Aureliano Buendía reúne os filhos dos fundadores de Macondo para ingressarem no exército liberal.

Após várias batalhas perdidas, o coronel Aureliano Buendía reflete sobre por que estava lutando e pergunta a seu companheiro, Gerineldo Márquez, por que este estava na guerra. O amigo respondeu que defendia o partido liberal. Diante dessa resposta, Aureliano Buendía comenta:

Dichoso tú que lo sabes – contestó él – .Yo, por mi parte, apenas ahora me doy cuenta que estoy peleando por orgullo. – Eso es malo – dijo el coronel Gerineldo Márquez. Al coronel Aureliano Buendía le divirtió su alarma. “Naturalmente”, dijo. “Pero en todo caso, es mejor eso que no saber por qué se pelea”. Lo miró a los ojos, y agregó sonriendo: – O que pelear como tú por algo que no significa nada para nadie (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.167-168)⁹¹.

Na perspectiva do coronel Aureliano Buendía, ele sabe que luta por orgulho, pois considera que os interesses dos liberais e dos conservadores são abstratos para a população do país e para todos aqueles que estavam nos exércitos de ambos os lados e que lutavam por alguma coisa que, no fim das contas, não significava nada para ninguém.

O personagem convence-se de que conservadores ou liberais no poder, o que importava aos partidos eram os cargos políticos disputados e não os homens que morriam na guerra. Os próprios dirigentes liberais, que, na concepção do coronel Aureliano Buendía, estavam apenas interessados nos cargos, o acusam de “aventurero sin representación de partido” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.160)⁹², enquanto o governo conservador o considerava um bandoleiro e colocava sua cabeça a um prêmio de cinco mil pesos. O coronel passa a refletir que sua luta havia sido inútil e que tanto liberais quanto conservadores tinham um objetivo em comum, ocupar cargos políticos, visando à manutenção dos mesmos grupos no poder.

O coronel Aureliano Buendía se convence do vazio da guerra, já que conservadores e liberais no poder agiam da mesma forma. Como ele reflete, na repartição do poder, “el gobierno conservador, decía, con el apoyo de los liberales, estaba reformando el calendario para que cada presidente estuviera cien años en el

⁹¹ Feliz é você que sabe disso – respondeu ele. – Eu, de minha parte, só agora percebo que estou brigando por orgulho. – Isso é ruim – disse o Coronel Gerineldo Márquez. O Coronel Aureliano Buendía se divertiu com o seu sobressalto. “Naturalmente”, disse. “Mas em todo caso, é melhor isso que não saber por que se briga.” Olhou-o nos olhos, e acrescentou sorrindo: – Ou brigar como você, por alguma coisa que não significa nada para ninguém (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.134).

⁹² aventureiro sem representação de partido (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.128).

poder” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.241)⁹³. A perspectiva do personagem é de que tanto o partido liberal quanto o conservador não possuíam um programa político de renovação para a sociedade, bem como seus esforços na guerra de nada adiantariam para a mudança do país, uma vez que os partidos tinham outros objetivos em jogo. Em *Cien años de soledad*, o embate ideológico entre liberais e conservadores, apresentado pela historiografia, é diluído na narrativa. Do ponto de vista dos personagens, a diferença entre um partido e outro era o horário que iam à missa.

Não concordando com os termos do fim do conflito entre liberais e conservadores, o coronel Aureliano Buendía inicia novas rebeliões e as notícias das guerras empreendidas por ele chegam de lugares cada vez mais longínquos. Segundo o narrador, “el coronel Aureliano Buendía estaba vivo, pero aparentemente había desistido de hostigar al gobierno de su país, y se había sumado al federalismo triunfante en otras repúblicas del Caribe” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.178-179)⁹⁴. No romance, Aureliano Buendía encarna um ideal de luta pelo continente americano, tendo como nova meta a “unificación de las fuerzas federalistas de la América Central, para barrer con los regímenes conservadores desde Alaska hasta la Patagonia” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.179)⁹⁵.

Nesses anos revolucionários, é que Úrsula recebe uma carta do coronel enviada de Santiago de Cuba, que pode ser percebida como uma referência à Revolução Cubana de 1959. Aureliano Buendía torna-se um guerrilheiro sem partido político que deseja derrubar os regimes conservadores do continente, o que pode ser entendido como uma alusão ao personagem histórico Che Guevara. Também se sabe que Aureliano José, filho do coronel, esteve lutando na Nicarágua, o que remete a outro momento revolucionário do continente, que se refere à luta armada da esquerda contra os regimes conservadores. A luta de Aureliano José na Nicarágua pode ser vista como uma referência ao líder guerrilheiro Augusto César Sandino.

O discurso do personagem coronel Aureliano Buendía é o do combate pelo fim dos regimes conservadores. Aureliano Buendía e seu filho encarnam os heróis da luta armada no auge dessas revoluções. Porém, a volta para casa e a derrota nas costas

⁹³ Que o governo conservador, dizia, com o apoio dos liberais, estava reformando o calendário para que cada presidente estivesse cem anos no poder (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.193).

⁹⁴ O Coronel Aureliano Buendía estava vivo, mas aparentemente tinha desistido de fustigar o governo do seu país, e se havia agregado ao federalismo triunfante em outras repúblicas do Caribe (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.143).

⁹⁵ unificação das forças federalistas da América Central, para varrer os regimes conservadores, do Alasca à Patagônia (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.143).

desses personagens apontam para as frustrações de derrotas de heróis latino-americanos, que lutaram por transformações na sociedade, mas que, como o coronel Aureliano Buendía, foram limitados pelas possibilidades das conjunturas em que atuaram. Nesse sentido, a trajetória do coronel Aureliano Buendía, que lutou trinta e duas guerras perdendo todas, encarna a frustração das denominadas por ele de “guerras inúteis”.

Durante a guerra civil, em um encontro entre o coronel Aureliano Buendía e o general Moncada, do exército conservador, os dois comandantes discutiram sobre a possibilidade de unir os elementos populares de ambos os lados para acabar com a influência dos militares e dos políticos profissionais, instaurando um regime humanitário, contra a corrupção e as ambições dos que ocupavam o poder. Nessas reflexões do coronel, podemos perceber a presença de um desejo de transformação da sociedade, e de luta contra o despotismo, a corrupção e o autoritarismo, ou seja, uma crítica, voltada para a política dos regimes instaurados na América Latina. Mas, o próprio coronel Aureliano Buendía se esquece da ideia de um regime humanitário e, assim como os conservadores fizeram, ele também executa julgamentos sumários e fuzilamentos, dando ordem para executar o general Moncada, que tinha se tornado amigo da família. E como o próprio general diz a Aureliano Buendía, de tanto odiar, combater e pensar nos militares, o coronel havia ficado igual a eles. Na concepção do personagem Moncada, quando os grupos que lutam pelo poder o assumem, esses podem se tornar tão despóticos quanto seus antecessores.

Na relação dos habitantes de Macondo com o conflito, “la guerra, que hasta entonces no había sido más que una palabra para designar una circunstancia vaga y remota, se concretó en una realidad dramática” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.143)⁹⁶. O trecho se refere ao momento em que o exército conservador ataca Macondo, que estava sob o comando militar de Arcadio, sobrinho do coronel Aureliano Buendía. Naquele momento, os liberais estavam sendo derrotados e o ataque a Macondo leva a população a se lançar nas ruas, inclusive mulheres, armadas com suas facas de cozinha. Macondo cairia nas mãos dos conservadores, para depois passar às mãos dos liberais e tornar ao comando dos conservadores e depois dos liberais.

O personagem coronel Aureliano Buendía busca refúgio em Macondo, cansado da guerra que parecia ser infinita. Ele descobre que o conflito havia arrasado todos os sentimentos, que alguma vez havia nutrido por sua família, e inclusive a imagem de

⁹⁶ A guerra, que até então não tinha sido mais que uma palavra para designar uma circunstância vaga e remota, concretizou-se numa realidade dramática (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.114).

Remédios, sua esposa, já não lhe evocava o amor de antes. Para o coronel, a “guerra ha acabado con todo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.212)⁹⁷. E foi por esses dias que ele decidiu que iria destruir todos os seus vestígios que existissem na casa.

O coronel Aureliano Buendía, carregado de um sentimento de derrota e de solidão, apresenta-se para a assinatura do Tratado de Neerlandia, que terminaria com a guerra, sentindo a dor “por el inmenso fracaso de sus sueños, pues había llegado al término de toda esperanza, más allá de la gloria y de la nostalgia de la gloria” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.215)⁹⁸. O personagem torna-se um homem desencantado e “poco a poco había ido perdiendo todo contacto con la realidad de la nación” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.241)⁹⁹. Ele se concentra no trabalho de ourivesaria, preso num círculo vicioso para se manter longe dos pensamentos sobre a desilusão da guerra.

Outro aspecto tratado em *Cien años de soledad* é a abordagem da História da instalação da United Fruit Company e o massacre dos trabalhadores, que são contados desde a perspectiva dos personagens da obra. Mas os empresários da companhia bananeira não teriam encontrado Macondo se Aureliano Triste não houvesse trazido para o povoado “el inocente tren amarillo que tantas incertidumbres y evidencias, y tantos halagos y desventuras, y tantos cambios, calamidades y nostalgias había de llevar a Macondo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.269)¹⁰⁰, conforme diz o narrador. É pelo trem que chega Mr. Herbert, quem vê naquela região uma boa oportunidade de negócios destinados à plantação e exportação de frutas. Também é pelo trem que chegam os forasteiros, em busca de emprego nas plantações de banana.

A instalação da empresa no povoado causou grandes transformações no cotidiano dos habitantes de Macondo, que, como conta o narrador, “se levantaban temprano a conocer su propio pueblo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.276)¹⁰¹. Com a instalação da companhia vem a “hojarasca”¹⁰² (a revoada de folhas e detritos) que passa pela cidade como um sopro de devastação, que dura por um tempo e que deixa para trás

⁹⁷ esta guerra acabou com tudo (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.170).

⁹⁸ pelo imenso fracasso dos seus sonhos, pois tinha chegado ao fim de qualquer esperança, além da glória e da saudade da glória (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.172).

⁹⁹ pouco a pouco fora perdendo todo o contato com a realidade da nação (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.193).

¹⁰⁰ O inocente trem amarelo que tantas incertezas e evidências, e tantos deleites e desventuras, e tantas mudanças, calamidades e saudades haveria de trazer para Macondo (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.215).

¹⁰¹ se levantavam cedo para conhecer a sua própria aldeia (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.221).

¹⁰² *La hojarasca* é o título do primeiro romance de García Márquez e que também aborda a questão da companhia bananeira e a chegada de forasteiros na cidade.

decadência e destruição após a sua passagem. A “hojarasca” representa os bandos de forasteiros que invadem a cidade em busca de empregos.

O coronel Aureliano Buendía percebe que a instalação da companhia em Macondo provocou grandes mudanças, sendo uma delas a questão da violência, que tinha aumentado no povoado. E o personagem repetia, vendo como a cidade havia sido invadida por tantos forasteiros: “Miren la vaina que nos hemos buscado (...) no más por invitar un gringo a comer guineo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.276)¹⁰³. O coronel observa que, quando chegou a companhia, os funcionários locais foram substituídos por funcionários do Sr. Brown, dono da empresa, bem como os policiais foram substituídos por sicários.

Frente a todas as formas de violência que estavam sendo praticadas contra os moradores de Macondo, pelos sicários de Mr. Brown, o coronel Aureliano Buendía, diante do episódio do menino que foi esquartejado por ter derramado refresco em um cabo da polícia, gritou com toda “la carga de odio que ya no podía soportar en el corazón: ¡Un día de estos voy a armar a mis muchachos para que acaben con estos gringos de mierda!” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.288)¹⁰⁴. Após essa declaração, os filhos do coronel são perseguidos e assassinados. Então, o coronel se torna um homem ainda mais atormentado e, como descreve o narrador, “andaba como un sonámbulo por toda la casa, arrastrando la manta y masticando una cólera sorda” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.291)¹⁰⁵. O personagem coronel Aureliano Buendía possui uma perspectiva da História da instalação da companhia bananeira como algo negativo para a cidade, como pode ser observado por meio de seu discurso.

José Arcadio Segundo é um personagem que irá trazer a perspectiva dos trabalhadores da companhia bananeira em relação à empresa e irá testemunhar o massacre. Esse personagem era capataz da empresa, depois se torna sindicalista, lutando ao lado dos empregados.

Segundo os trabalhadores da United Fruit Company, a empresa “no se les pagaba con dinero efectivo, sino con vales que sólo servían para comprar jamón de

¹⁰³ Olhem a confusão em que nos metemos (...) só por termos convidado um americano para comer banana (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.221).

¹⁰⁴ o peso do ódio que já não podia mais suportar no coração: Um dia destes vou armar os meus rapazes para acabar com estes ianques de merda! (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.230).

¹⁰⁵ andava como um sonámbulo por toda a casa, arrastando a manta e mastigando uma cólera surda (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.232).

Virginia en los comisariatos de la compañía” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.358)¹⁰⁶. Além disso, suas condições de trabalho não eram boas, pois enfrentavam “la insalubridad de las viviendas, el engaño de los servicios médicos y la iniquidad de las condiciones de trabajo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.358)¹⁰⁷. José Arcadio Segundo denuncia o sistema de vales da empresa, que utilizava de tal recurso para que seus navios não voltassem vazios de Nova Orleans até os portos de embarque das frutas. O personagem é preso por realizar a denúncia.

Após a saga insólita dos trabalhadores para que Mr. Brown fosse notificado de suas reivindicações, os operários buscam auxílio nos tribunais supremos e, para sua surpresa, foi decretado que “la compañía bananera no tenía, ni había tenido nunca ni tendría jamás trabajadores a su servicio, sino que los reclutaba ocasionalmente y con carácter temporal” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.360)¹⁰⁸. A partir daí a greve estoura na zona bananeira.

O exército é enviado para restaurar a ordem e é nesse momento que José Arcadio Segundo, de acordo com o narrador, “aunque no era hombre de presagios, la noticia fue para él como un anuncio de la muerte” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.361)¹⁰⁹. Na casa dos Buendía:

Úrsula los oyó pasar desde su lecho de tinieblas y levantó la mano con los dedos en cruz. Santa Sofía de la Piedad existió por un instante, inclinada sobre el mantel bordado que acababa de planchar, y pensó en su hijo, José Arcadio Segundo, que vio pasar sin inmutarse los últimos soldados por la puerta del Hotel de Jacob (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.362)¹¹⁰.

No dia em que ocorreu o massacre dos trabalhadores, José Arcadio Segundo estava entre a multidão que se concentrou na estação ferroviária. Esse personagem será uma testemunha dos acontecimentos do dia do massacre efetuado pelo exército. No momento em que o oficial lê o decreto, em que o governo declara os grevistas como

¹⁰⁶ não eram pagos com dinheiro de verdade, e sim com vales que só serviam para comprar presunto de Virgínia nos armazéns da companhia (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.286).

¹⁰⁷ na insalubridade das vivendas, na farsa dos serviços médicos e na iniquidade das condições de trabalho (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.286).

¹⁰⁸ a companhia bananeira não tinha, nem tinha tido nunca nem teria jamais, trabalhadores a seu serviço, mas sim que os recrutava ocasionalmente e em caráter temporário (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.287).

¹⁰⁹ embora não fosse homem de presságios, a notícia foi para ele como um anúncio de morte (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.287-288).

¹¹⁰ Úrsula os ouviu passar do seu leito de trevas e levantou a mão com seus dedos cruzados. Santa Sofia de la Piedad existiu por um instante, inclinada sobre a toalha bordada que acabava de passar a ferro, e pensou em seu filho, José Arcadio Segundo, que viu passar, pela porta do Hotel Jacob, sem se perturbar, os últimos soldados (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.288).

uma quadrilha de malfeitores e dá o direito ao exército de matá-los, uma mulher pede a José Arcadio Segundo que suspenda seu filho para que esse ouça o tenente. Essa criança também será uma testemunha, que sobreviverá ao atentado, pois:

Muchos años después, ese niño había de seguir contando, sin que nadie se lo creyera, que había visto al teniente leyendo con una bocina de gramófono el Decreto Número 4 del Jefe Civil y Militar de la provincia. Estaba firmado por el general Carlos Cortes Vargas y por su secretario, el mayor Enrique García Isaza, y en tres artículos de ochenta palabras declaraba a los huelguistas cuadrilla de malhechores y facultaba al ejército para matarlos a bala (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.363-364)¹¹¹.

O episódio do “masacre de las bananeras” é testemunhado pelo personagem José Arcadio Segundo, que acorda dentro de um vagão de trem, que transportava os corpos dos fuzilados no massacre para serem jogados ao mar. Mas, ao fugir do trem e regressar à cidade, ele enfrenta uma situação que lhe parece insólita, pois, de todos que encontra no caminho, ouve que “aquí no ha habido muertos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.368)¹¹², enquanto ele defende que “debían ser como tres mil” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.368)¹¹³.

Esse personagem vivencia o assassinato de vários trabalhadores, sendo que, na sua versão dos fatos, foram mais de três mil mortos naquele episódio. Mas, José Arcadio Segundo enfrenta o descrédito frente à comunidade, que defende a versão do governo de que não havia ocorrido massacre algum. No romance, o comunicado do governo à população dizia que os operários haviam obedecido à ordem de evacuarem a praça e retornarem em paz para suas casas, além disso, os sindicalistas, “con un elevado espíritu patriótico, habían reducido sus peticiones a dos puntos: reformas de los servicios médicos y construcción de letrinas en las viviendas” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.369)¹¹⁴.

E foi assim que o personagem José Arcadio Segundo vivenciou a História do massacre da companhia bananeira, sendo desacreditado por todos, que pensavam que

¹¹¹ Muitos anos depois, esse menino haveria de continuar contando, sem que ninguém acreditasse, que tinha visto o tenente lendo com um megafone de vitrola o Decreto Número 4 do Chefe Civil e Militar da província. Estava assinado pelo General Carlos Cortes Vargas e pelo seu secretário, o Major Henrique García Isaza, e em três artigos de oitenta palavras classificava os grevistas de quadrilha de malfeitores e facultava ao exército o direito de matá-los a bala (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.289-290).

¹¹² Aqui não houve mortos (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.293).

¹¹³ Deviam ser uns três mil (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.293).

¹¹⁴ com um elevado espírito patriótico, tinham reduzido as suas reivindicações a dois pontos: reforma dos serviços médicos e construção de latrinas nas vivendas (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.294).

estava louco, ao relatar a história dos vagões que transportavam os mortos. Perseguido pela polícia, como vários integrantes do movimento sindical, ele se torna invisível no quarto de Melquíades no momento em que a casa é revistada pelos soldados da guarda. Esse personagem vivencia essa disputa de relatos sobre o massacre, ou seja, é a sua memória, o seu testemunho, contra o relato oficial do governo, que defendia os interesses da companhia.

Pode-se dizer que os fatos históricos são percebidos pelo olhar dos personagens e relacionados à vida da família Buendía, nas diferentes gerações. A invasão do pirata Francis Drake faz parte da história da família, pois está relacionada ao encontro que possibilitou que, anos mais tarde, Úrsula e José Arcadio se casassem. A Guerra dos Mil Dias é abordada, principalmente, pelo olhar do coronel Aureliano Buendía, da segunda geração da família, e o “masacre de las bananeras”, pelo olhar de José Arcadio Segundo, da quarta geração dos Buendía.

Nessa relação entre a História e a Literatura, outro aspecto a ser ressaltado é o enfoque dado à História da região da zona bananeira e costeira colombiana. A questão geográfica é marcante na obra. Várias cidades da costa atlântica são mencionadas no livro como Riohacha, cidade natal de Úrsula e José Arcadio, Manaure, cidade de onde chegou Rebeca, assim como outras cidades pelas quais passou o coronel Aureliano Buendía como Cabo de la Vela, e as cidades de Villanueva e Urumita, da região de La Guajira¹¹⁵, que também é mencionada.

Com base nessas considerações, observo que, em *Cien años de soledad*, a História de uma região específica da Colômbia é focalizada, ou seja, a interpretação da História do país também passa por esse aspecto geográfico. A obra propõe uma interpretação da História da Colômbia, como pensou Lucila Inés Mena, Ángel Rama e Manuel Arango, mas acrescento que ela propõe uma interpretação para a História dessa região, reivindicando a sua inserção nos discursos históricos da Colômbia.

2.3.3 A presença de La Guajira no romance e outros aspectos culturais

O romance de García Márquez cita cidades do departamento de La Guajira, ou mesmo traços culturais dessa localidade, em que habitam os indígenas wayúu. Assim, elementos da cultura dessa região também estão presentes na obra como a língua guajira

¹¹⁵ O departamento de La Guajira está localizado no nordeste da Colômbia, fazendo fronteira com a Venezuela. A região é banhada pelo Mar do Caribe.

dos indígenas Visitación e Cataure, a qual José Arcadio e Amaranta aprenderam antes do castelhano. Rebeca também entende a língua guajira, quando todos pensaram que era surda. Dois estudiosos colombianos enfocam a questão da presença de elementos da cultura guajira na obra de García Márquez: Juan Moreno Blanco e Víctor Bravo Mendoza.

Juan Moreno Blanco, no texto “Gabriel García Márquez en clave wayúu”, baseando-se na autobiografia de García Márquez, explica que traços da língua e da cultura guajira estavam presentes no ambiente doméstico do escritor quando criança, pois sua avó materna se comunicava com os empregados da casa, indígenas de origem wayúu, por meio dessa língua e ele aprendera várias palavras. Blanco identifica os traços da cultura guajira, presentes em diversas obras de García Márquez, como as relações entre os vivos e os mortos, e as premonições.

Segundo o ensaísta colombiano, as consequências do crime cometido por José Arcadio Buendía estão presentes na cultura guajira, na qual o assassinato cobra um duplo castigo, a cobrança de vingança da família do morto e a presença constante do espírito do morto. Outros elementos presentes na obra, que fazem parte da herança guajira, são as premonições por meio de sonhos e a presença dos mortos entre os vivos.

Em *Cien años de soledad*, Prudencio Aguilar é um espírito que acompanha José Arcadio Buendía, por esse último ter assassinado o primeiro em Riohacha. A morte de Prudencio Aguilar também é o motivo pelo qual José Arcadio e Úrsula saem de sua cidade natal e buscam um novo território. O cigano Melquíades também volta a conviver com os personagens de Macondo após a sua morte. Segundo Blanco, na cosmovisão wayúu, quando a pessoa morre, ela visita um local onde residem os espíritos. Após conhecer a terra dos mortos, o espírito pode voltar ao mundo dos vivos, muitas vezes, e se comunicar com os vivos por meio dos sonhos. Em *Cien años de soledad*, Prudencio Aguilar esteve buscando notícias de José Arcadio por muito tempo na terra dos mortos e apenas quando Melquíades chega a essa terra é que os espíritos têm conhecimento de Macondo. Na obra também se propaga a notícia de que Amaranta Buendía levaria cartas aos que já haviam partido para a terra dos mortos.

Já as premonições são elementos recorrentes ao longo do romance. O coronel Aureliano Buendía surpreendera sua mãe desde pequeno com seu olhar premonitório. Outros personagens também possuem tal capacidade de prever acontecimentos, como o índio Cataure, que retorna para o funeral de José Arcadio Buendía, e Pilar Ternera, que

lera o futuro de vários dos Buendía. A própria fundação de Macondo fora anunciada, por meio de um sonho, a José Arcadio Buendía.

De acordo com Juan Moreno Blanco, a presença dos ossos na obra tem um significado importante que diz respeito ao nexos entre os vivos, os mortos e o território, na cultura wayúu. Assim, é necessário que se tenha alguém enterrado em um território para que haja uma ligação com o lugar. Úrsula diz que se fosse preciso, ela morreria para ser enterrada em Macondo, para que a família permanecesse ali. Os ossos também acompanham a personagem Rebeca, que chega ao povoado carregando uma sacola com os ossos de seus pais. Segundo o ensaísta, apoiando-se em estudos antropológicos sobre os indígenas wayúu, habitantes de La Guajira, os ossos fazem parte de um sistema simbólico em que aos ossos dos ancestrais são adicionados os ossos do morto recente, assim, o individual é ligado ao coletivo, representando a eternidade do grupo.

Além da clarividência onírica, da predição do futuro e das relações com os mortos, elementos da cultura guajira, presentes na obra de García Márquez, Juan Moreno Blanco estuda a introdução, no romance, de um personagem xamã. Assim, como o universo estaria dividido em duas partes, entre o sagrado e o profano, entre o sobrenatural e o banal, o xamã existiria como uma necessidade de contato entre as duas partes do universo. O xamã, além de tais características existenciais, também deve ser reconhecido socialmente pela comunidade da qual faz parte. Em *Cien años de soledad*, o personagem xamã, na concepção de Blanco, é o cigano Melquíades, o autor dos pergaminhos que narram a história de Macondo e da família Buendía, que puderam ser escritos graças aos atributos de xamã do personagem, o qual transita entre os dois mundos.

Víctor Bravo Mendoza, no estudo *La Guajira en la obra de Gabriel García Márquez*, também ressalta a convivência com a avó materna como fonte de conhecimento do universo heterogêneo de La Guajira por Gabriel García Márquez, especialmente de Riohacha. Os avós maternos do escritor colombiano vieram do departamento de La Guajira e se instalaram em Aracataca, zona bananeira. Segundo Mendoza, na obra de García Márquez, “lo mítico, lo ritual, lo raizal, lo idiosincrásico guajiro, aflora en las vivas evocaciones de sus alucinantes creaciones poéticas” (MENDOZA, 2009, p.36)¹¹⁶. Baseando-se em uma entrevista concedida pelo escritor colombiano à revista *Gaceta*, de Bogotá, Mendoza comenta que o convívio com

¹¹⁶ o mítico, o ritual, o *raizal*, o idiosincrático *guajiro*, aflora nas vivas evocações de suas alucinantes criações poéticas. (Tradução nossa). O termo *raizal* define um grupo indígena afro-caribenho.

mulheres wayúu, na casa dos avós em Aracataca, as quais exerciam os trabalhos domésticos, propiciou a García Márquez o conhecimento de histórias e superstições indígenas. Na concepção de Mendoza, García Márquez introduz em sua obra uma espécie de microcosmos cultural do mundo indígena, que pode ser percebido pela presença de alguns personagens indígenas e elementos da cultura wayúu.

Tratando da presença do folclore do departamento de La Guajira na obra de García Márquez, Mendoza identifica um personagem que faz parte da cultura da costa, que é Francisco el Hombre¹¹⁷. Este era um *juglar*, personagem popular que levava as notícias cantadas para os povoados utilizando o acordeom, instrumento musical muito presente na costa atlântica colombiana e utilizado na música *vallenata*. De acordo com Mendoza, os *juglares*, que deram origem aos *vallenatos*, fazem parte do folclore da região de La Guajira e do imaginário coletivo do Caribe. Para Mendoza, García Márquez incorpora a forma de narrar dos cantos *vallenatos* em sua obra, sendo que tal forma de narrar está muito próxima à fala dos homens do campo e dos pequenos povoados do Caribe. Segundo o ensaísta colombiano, a música *vallenata* é cantada por uma voz popular provinciana, que canta textos narrativos noticiando acontecimentos, o que, para o crítico, seria a obra *Cien años de soledad*, ou seja, um grande relato de acontecimentos cotidianos sobre Macondo.

De acordo com Mendoza, pode-se identificar a presença do cantor de *vallenatos* na obra também por meio do personagem Aureliano Segundo, o qual gritava frases de combate como “¡Apártense vacas!” “¡Apártense que la vida es corta!” e fazia grandes festas tocando o seu acordeom. Para o crítico, “son éstas, frases vivas que se recitan en el día a día del mundo de realidad que se vive y respira en el Caribe colombiano” (MENDOZA, 2009, p.99)¹¹⁸, representando um modo de ser, um estilo de vida presente na tradição oral da região. Em diferentes passagens da obra, há referências a Francisco el Hombre relacionadas a Aureliano Segundo, como quando Aureliano aprendia a tocar o acordeom e Úrsula dizia ser esse um instrumento de vagabundos herdeiros de Francisco el Hombre, ou quando Aureliano Segundo cola nas paredes da casa bilhetes de pesos, enquanto cantava velhas canções de Francisco el Hombre. Na concepção de Mendoza, esse é o comportamento dos homens do Caribe e os compositores de

¹¹⁷ Francisco el Hombre também é citado por García Márquez em sua autobiografia *Vivir para contarla*, como um personagem que viajava pelos povoados levando notícias em forma de música. O personagem aparece tanto em *Cien años de soledad* quanto em *El otoño del patriarca*.

¹¹⁸ são estas, frases vivas que se recitam no dia a dia de realidade que se vive e respira no Caribe colombiano. (Tradução nossa).

vallenatos se inspiram nessas histórias cotidianas para criar suas canções, assim como o fez García Márquez. O crítico acredita que a obra do escritor colombiano está em sintonia com os cantos *vallenatos* e que, junto com a fala cotidiana do Caribe, recupera estruturas comuns e inerentes aos habitantes da costa caribenha.

Acredito que o romance menciona uma profusão de culturas que vão se incorporando e compondo Macondo, ao longo dos anos. Na obra, a família Buendía descende de *criollos* e aragoneses, os ciganos são figuras frequentes que visitam o povoado, Visitación e Cataure são indígenas guajiros, bem como, pela rota do comércio recém-estabelecida, chegaram os primeiros árabes, de pantufas e brincos de argolas, trocando quinquilharias de vidro por araras, e se instalam na rua que ficou conhecida como Calle de los Turcos. Tal rua experimental, na época da instalação da companhia bananeira, uma mudança drástica, sendo ocupada por gente vinda de várias localidades, numa invasão tumultuosa e intempestiva. Para além das origens territoriais, Macondo congrega também diferentes culturas religiosas como as tradições de Úrsula Buendía, que se chocavam com o catolicismo de Fernanda del Carpio, assim como as tradições dos indígenas guajiros.

Em Macondo, se instalaram também os americanos, “los gringos”. Pessoas, vindas de outras localidades das Américas, também chegam ao povoado em busca de emprego, como “los pacíficos negros antillanos que construyeron una calle marginal, con casas de madera sobre pilotes, en cuyos pórticos se sentaban al atardecer cantando himnos melancólicos en su farragoso papiamento” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.276)¹¹⁹. Deve-se ressaltar que, próxima a essa região, está Cartagena de Indias, uma importante cidade portuária, na qual desembarcavam pessoas de diferentes origens, contribuindo para a confluência de elementos culturais diversos. Macondo é uma cidade em que se pode perceber em seus habitantes a heterogeneidade, entendida como várias possibilidades que surgem nesse espaço, pois os diversos elementos se misturam sem se dissolverem e sem ocorrer o apagamento das tensões.

¹¹⁹ pacíficos negros antilhanos, que construíram uma rua marginal com casas de madeira sobre estacas, em cujas portas se sentavam ao entardecer cantando hinos melancólicos na sua estropiada algaravia (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.221).

2.3.4 Memória e esquecimento

Em *A memória, a história, o esquecimento*, Paul Ricoeur diz que “é como dano à confiabilidade da memória que o esquecimento é sentido. Dano, fraqueza, lacuna. Sob esse aspecto, a própria memória se define, pelo menos numa primeira instância, como luta contra o esquecimento” (RICOEUR, 2007, p.424). De acordo com Tzvetan Todorov, em *Los abusos de la memoria*, “hay que recordar algo evidente: que la memoria no se opone en absoluto al olvido. Los términos para contrastar son la supresión (el olvido) y la conservación; la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos” (TODOROV, 2015, p.18)¹²⁰. O autor prossegue dizendo que o restabelecimento do passado, de forma integral, é algo impossível, pois um traço que constitui a memória é a seleção, assim, há o que será conservado e o que será esquecido. Os “abusos” de memória, devido à função mediadora da narrativa, tornam-se “abusos” de esquecimento.

Segundo Paul Ricoeur, a narrativa possui um caráter seletivo, pois como não é possível se lembrar de tudo, também não é possível narrar tudo. Pensando nessa dimensão da seletividade da narrativa, existe a possibilidade de narrar de outro modo, reconfigurando a ação e os protagonistas, assim como deslocando ou suprimindo atores e ações. O perigo, explica o filósofo, está na imposição de narrativas canônicas por grupos detentores de poder e no desapossamento de outros atores sociais do poder de narrarem a si mesmos.

No romance *Cien años de soledad* pode-se identificar vários momentos de esquecimento. Os personagens Úrsula e José Arcadio, fundadores de Macondo, deixam Riohacha como uma forma de esquecer-se do passado. O casal e seus seguidores fundam um novo povoado, fundação que ocorre a partir da vontade de esquecerem. Essa nova cidade, que nasce desse desejo de esquecimento do passado, assim como a família, quando da destruição de Macondo, caem no esquecimento, num apagamento total, sem deixar rastros. A vontade final dos fundadores é de certa forma cumprida.

¹²⁰ deve-se recordar algo evidente: que a memória não se opõe em absoluto ao esquecimento. Os termos para contrastar são a supressão (o esquecimento) e a conservação; a memória é, em todo momento e necessariamente, uma interação de ambos. (Tradução nossa).

A narrativa envolve a memória e o esquecimento, desde a primeira página, quando o coronel Aureliano Buendía recorda, frente ao pelotão de fuzilamento, o dia em que conheceu o gelo; a peste da insônia, vivenciada pelos personagens, e a cura posterior, que traz de volta a memória; o esquecimento do “masacre de las bananeras”, a transmissão do acontecido de Arcádio Segundo para Aureliano Babilonia.

O coronel Aureliano Buendía, mesmo em vida, é esquecido, pois, na sua velhice, ninguém da casa se lembrava de que ele estava ali. Após a frustração do coronel Aureliano Buendía, em relação à Guerra dos Mil Dias, esse destrói vários de seus pertences, com o intuito de realizar um apagamento voluntário de si. O coronel também se torna uma lenda dentro do romance, pois as novas gerações de Macondo já haviam se esquecido dele, e não sabiam se realmente ele teria existido. Mas, com o passar dos anos, o que resta da memória desse personagem é uma rua que leva o seu nome. O romance culmina com o esquecimento final, com a morte de todos da estirpe dos Buendía e um vento que varre Macondo. Esse apagamento final ocorre no mesmo instante em que Aureliano Babilonia decifra os manuscritos de Melquíades, que contêm toda a história da família e daquela cidade, ou seja, toda a memória.

Dentro do romance há outros momentos sobre o esquecimento/apagamento, como a peste da insônia, o relato do governo sobre o “masacre de las bananeras” e o dilúvio após o assassinato dos trabalhadores.

A peste da insônia - que levou os personagens a se esquecerem dos nomes e das funções de tudo ao seu redor, assim como do seu passado e até quem eram - pode ser pensada como um apagamento da memória e da História de uma sociedade. Daí os indígenas do romance, Visitación e Cataure, já conhecerem a epidemia, pois, pode-se entender esse fato como uma referência aos povos indígenas da América, que passaram por um processo de repressão de sua identidade no momento da colonização. O sentido da peste da insônia é o do apagamento da História e, conseqüentemente, da identidade das sociedades, pois as pessoas não recordam mais o passado e o significado dele. O personagem que irá trazer a poção mágica que acabaria com a epidemia é o cigano Melquíades, escritor dos manuscritos que contam a história de Macondo, ou seja, o guardião da memória do povoado e da família Buendía.

Em *Cien años de soledad*, o episódio do “masacre de las bananeras” é envolto por dois discursos opostos, que se confrontam. Há o discurso que defende que a multidão cercada pelos soldados foi fuzilada pelas metralhadoras e jogada em vagões de trem

com destino ao mar. Esse discurso é defendido pelo personagem José Arcadio Segundo, que se torna testemunha do transporte dos corpos para serem lançados ao mar. O discurso do governo, divulgado para a população, era de que nada ocorrera. De acordo com o narrador:

La versión oficial, mil veces repetida y machacada en todo el país por cuanto medio de divulgación encontró el gobierno a su alcance, terminó por imponerse: no hubo muertos, los trabajadores satisfechos habían vuelto con sus familias, y la compañía bananera suspendía las actividades mientras pasaba la lluvia (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.370)¹²¹.

Saliente-se que, em *Cien años de soledad*, há um desnudamento de como a memória oficial, nesse caso, o relato do governo, é imposta de forma autoritária e como outras memórias, que divergem dessa, como a de José Arcadio Segundo, são silenciadas. A memória desse personagem passou a ser uma “memória subterrânea”, segundo a concepção de Michael Pollak, vista no primeiro capítulo desta tese. As lembranças do massacre foram transmitidas de José Arcadio Segundo para seu sobrinho, Aureliano, da sexta geração dos Buendía. A última frase de José Arcadio Segundo, antes de morrer, é dirigida ao sobrinho e reforça o desejo de não deixar que se esqueçam do que aconteceu em Macondo: “Acuérdate siempre que eran más de tres mil y que los echaron al mar” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.421)¹²².

Os líderes sindicais foram exterminados um a um, sendo retirados de casa durante a noite, para uma viagem sem volta. Quando os parentes buscavam informações sobre o paradeiro das vítimas, recebiam a seguinte resposta: “Seguro que fue un sueño” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.370)¹²³ e obrigavam os habitantes a acreditarem que Macondo era uma cidade feliz, onde nada acontecia de grave. Os sequestros, os assassinatos dos líderes sindicais e a falta de informação aos parentes podem ser entendidos como uma alusão ao decreto de dezembro de 1928, documento histórico colombiano, que dava à polícia o direito de prender e castigar os envolvidos na greve. Há, ainda, a possibilidade de esses atos nos remeterem aos regimes ditatoriais

¹²¹ A versão oficial, mil vezes repetida e repisada em todo o país por quanto meio de divulgação o Governo encontrou ao seu alcance, terminou por se impor: não houve mortos, os trabalhadores satisfeitos tinham voltado para o seio das suas famílias, e a companhia bananeira suspendia as suas atividades até passar a chuva (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.294-295).

¹²² Lembra-te sempre de que eram mais de três mil e que os jogaram ao mar (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.335).

¹²³ Claro que foi um sonho (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.295).

instituídos no continente, que fizeram inúmeras vítimas, que foram taxadas de subversivas, sendo sequestradas e mortas, sem que seus entes obtivessem informações das autoridades.

O personagem Aureliano Babilonia, filho de Meme e Mauricio Babilonia, devido às conversas com seu tio avô José Arcadio Segundo, era o único a sustentar uma opinião contraditória à interpretação geral da população. Ele sustenta o discurso de que a companhia bananeira era a responsável pela ruína da cidade, assim como relatava a morte dos três mil trabalhadores, sendo que “contaba una versión alucinada, porque era radicalmente contraria a la falsa que los historiadores habían admitido, y consagrado en los textos escolares” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.415)¹²⁴.

Segundo o narrador, a avó de Aureliano Babilonia, Fernanda del Carpio, “convencida como la mayoría de la gente de la verdad oficial de que no había pasado nada” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.415)¹²⁵, escandalizava-se e considerava Aureliano um anarquista, ordenando-lhe que se calasse. A partir desse trecho, pode-se perceber, mais uma vez, o embate entre os dois discursos sobre o massacre, e a imposição de uma memória, baseada no relato do governo, que força um esquecimento, marginalizando outras memórias. Acredito que Fernanda del Carpio pode ser relacionada com o discurso repressor da construção da memória oficial, após o “masacre de las bananeras”, uma vez que ela é uma das fortes defensoras desse discurso que pretende encobrir, e mesmo apagar, o episódio ocorrido, como pode ser observado nos diálogos travados com Aureliano Babilonia.

Fernanda del Carpio pode ser percebida como portadora de um discurso conservador e repressor da memória e da construção do conhecimento. Ela pode ser relacionada a uma forma de fazer História que projeta um discurso conservador. Fernanda del Carpio também difunde outra versão da origem de Aureliano Babilonia, encobrindo o parentesco dele com os Buendía. O personagem só descobre que era neto de Fernanda del Carpio ao decifrar os pergaminhos. Assim, a personagem tem o intuito de reprimir a memória de Aureliano Babilonia encobrindo/apagando os vestígios de suas origens, pois seu pai havia sido morto e sua mãe fora enviada a um internato.

¹²⁴ contava uma versão alucinada, porque era radicalmente contrária à falsa que os historiadores tinham admitido e consagrado nos textos escolares (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.331).

¹²⁵ convencida como a maioria das pessoas da verdade oficial de que não tinha acontecido nada (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.331).

O narrador do romance diz que, muitos anos depois, o personagem Aureliano Babilonia ainda comentava na cidade sobre o fuzilamento dos trabalhadores grevistas, mas nenhum morador de Macondo acredita na sua versão:

Cada vez que Aureliano tocaba en el punto, no sólo la propietaria, sino algunas personas mayores que ella, repudiaban la patraña de los trabajadores acorralados en la estación, y del tren de doscientos vagones cargados de muertos, e inclusive se obstinaban en lo que después de todo había quedado establecido en expedientes judiciales y en los textos de la escuela primaria: que la compañía bananera no había existido nunca (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.464)¹²⁶.

Pode-se refletir sobre esse trecho com base no que disseram Paul Ricoeur (2007) e Jacques Le Goff (2013), na discussão empreendida no primeiro capítulo, a respeito da manipulação da memória e do esquecimento pelos detentores do poder. Nesse jogo, entre memória, História e esquecimento, a narrativa do governo, responsável pelo massacre, é imposta e sustentada por uma História autorizada, ou seja, que se torna oficial e que será celebrada publicamente nos livros escolares, enquanto outras narrativas são forçadas ao esquecimento. Conforme disse o historiador Jacques Le Goff, uma das grandes preocupações dos que dominam as sociedades históricas é se tornarem senhores da memória e do esquecimento, ou seja, são as relações entre memória, História e poder que estão em jogo. No romance, por meio dos discursos de seus personagens, é possível perceber os mecanismos de encobrimento e de desnudamento da memória.

O dilúvio, que cai em Macondo, após o “masacre de las bananeras”, pode ser lido também como um apagamento, pois o Sr. Brown, dono da companhia, diz que o acordo com os trabalhadores seria firmado assim que a chuva passasse. Mas, o que ocorre é uma chuva eterna, que durou o tempo suficiente para que as pessoas se esquecessem de que havia existido um dia uma empresa exploradora de frutas em Macondo. E é durante esse período, que somem muitos dos envolvidos na greve dos trabalhadores, sendo apreendidos em suas casas durante a noite. Foi assim que em Macondo “llovió cuatro años, once meses y dos días” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010,

¹²⁶ Cada vez que Aureliano tocava neste ponto, não só a proprietária, mas também algumas pessoas mais velhas do que ela, repudiavam a patranha dos trabalhadores encurralados na estação e do trem de duzentos vagões carregados de mortos, e inclusive se obstinavam em afirmar o que afinal de contas tinha ficado estabelecido nos expedientes judiciais e nos textos da escola primária: que a companhia bananeira nunca existira (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.369).

p.375)¹²⁷. O passado da companhia bananeira em Macondo é apagado pela chuva, que destrói os seus vestígios, perpetuando a impunidade e o esquecimento histórico.

2.4 O romance de García Márquez e a pesquisa histórica

Nesta seção serão abordados dois momentos históricos, a Guerra dos Mil Dias e o Massacre de trabalhadores da United Fruit Company, que foram trabalhados em *Cien años de soledad*. No diálogo da Literatura com a História, é importante atentar para o modo como os historiadores registraram esses aspectos relativos à História da Colômbia.

Saliente-se que os estudos aqui apresentados pertencem a uma historiografia mais recente. O historiador Thomas Fischer, no artigo “Antes de la separación de Panamá: La Guerra de los Mil Días, el contexto internacional y el canal”, trata da Guerra dos Mil Dias (1899 - 1902) na Colômbia. Segundo o historiador, esse conflito se inicia na Colômbia como resultado de um enfrentamento entre conservadores e liberais. O confronto entre os opositores não atingiu as regiões do país da mesma forma, mas dividiu a população como nunca antes tinha acontecido. O historiador explica que foi o enfrentamento armado que mais danos causou à economia e à população colombianas, devido ao número de mortes registrado. Um ano após o final da guerra, o departamento do Panamá se separou da Colômbia. Nessa questão, estavam em jogo os direitos de escavação e de construção de um canal, em território colombiano, que uniria os oceanos Atlântico e Pacífico. Nessa época, os Estados Unidos já havia conquistado a influência na região, em detrimento dos interesses europeus.

A Colômbia havia passado por reformas que ficaram conhecidas como “Regeneración” e, de acordo com Thomas Fischer, a partir daí se constituiu uma coalizão governamental entre conservadores e nacionalistas que controlavam a política de todo o país, nomeando governadores, membros da Suprema Corte e dos tribunais regionais. O governo conservador-nacionalista dirigia o país de forma centralizada e autoritária, explica o historiador. Os liberais foram excluídos de diversos cargos políticos, não sendo nomeado nenhum senador liberal entre 1888-1904. Embora os liberais tenham sido excluídos do poder político, eram recompensados com o

¹²⁷ Choveu durante quatro anos, onze meses e dois dias (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.299).

incremento da economia colombiana no setor cafeeiro. Mas, devido à expansão do negócio do café, os liberais passaram a exigir uma reforma na política econômica colombiana, como uma moeda mais forte e tarifas mais baixas, o que os conservadores não aceitavam. O país começou a viver uma grave crise de governabilidade e em 1896 o preço do café caiu no mercado internacional, o que agravou as relações entre conservadores e liberais.

Desse modo, foi em meados da década de 1890 que as diferenças ideológicas e econômicas dos grupos políticos vieram à luz, impedindo uma reforma política pelos meios legislativos e eleitorais. Nesse contexto, as forças antigovernamentais, ou seja, contra os conservadores no poder, foram formadas pelos liberais expulsos da participação política. Muitos dos chefes políticos regionais, denominados de caudilhos, faziam parte dessas forças antigovernamentais. Segundo Thomas Fischer, o caudilho Rafael Uribe Uribe, de postura belicista, é um dos grandes nomes da Guerra dos Mil Dias, tendo lutado a favor dos liberais, que defendiam o federalismo.

Os caudilhos conseguiram recrutar homens para a guerra entre os empregados nas fazendas e nas minas de ouro, que seguiram seus patrões, pois a crise econômica havia atingido esses grupos. Os conservadores, que estavam no governo, recrutavam jovens de forma obrigatória. A Guerra dos Mil Dias teve uma fase que Thomas Fischer caracteriza como “guerra guerrillera”, em que os enfrentamentos se centraram em serras e nas zonas cafeeiras. Nessa fase, o governo reforçou as penas para os liberais que fossem capturados.

Outro importante registro histórico sobre a Guerra dos Mil Dias é a obra *Relatos de la Guerra de los Mil Días*, que são as memórias do escritor Enrique Otero D’Costa, que participou da guerra. Otero D’Costa tinha apenas 16 anos quando ingressou no exército liberal, participando de diversos combates. Após o conflito, atuou como jornalista e passou a escrever relatos sobre a guerra civil. A obra reúne 23 relatos escritos entre 1905 e 1932, que contam suas memórias sobre as batalhas e os soldados do denominado “Grande Ejército”. São relatos sobre o dia a dia da guerra, sobre o campo de batalha, sobre as derrotas e baixas enfrentadas pelos dois lados. O autor descreve suas impressões ao assistir à chegada das tropas do exército liberal em seu pequeno povoado. Nesse relato, aparece a figura de Uribe Uribe:

La conmoción que sentí cuando vi desfilar majestuosamente los soldados al compás de las cajas de guerra, cuando vi flotar en el aire tantas banderas y

escuché las marchas que entonaban las bandas militares... ¡Oh!, esa conmoción no la he vuelto a sentir nunca. Fue un espectáculo muy grandioso, la entrada del “Grande Ejército”. “Mira, añadió mi padre, aquel militar de luenga barba es Herrera, el león que acaudilla los guerreros del norte. Él es la estrella que guía la insurrección. Aquel venerable viejo que parece un patriarca, es Vargas Santos; fíjate bien en Uribe, ahí viene, monta una enorme mula parda, a su lado cabalga el poeta Grillo, el que escribe ahora versos con la punta de la lanza de Marte; ahí va Soto, la reliquia sagrada, el Catón colombiano (OTERO D’COSTA, 2001, p.57-58)¹²⁸.

Nos relatos, o escritor também conta os momentos difíceis da guerra, como a morte de chefes e de inúmeros companheiros, bem como sobre os soldados do exército rebelde que acabavam se dispersando pelas selvas, tentando fugir: “Los guerrilleros vagábamos desesperadamente por aquellas selvas oscuras; nos deslizábamos por aquellas trochas inclementes perseguidos cual si fuésemos bestias salvajes, acosados cual si fuéramos una pandilla de lobos” (OTERO D’COSTA, 2001, p.91)¹²⁹.

Segundo o historiador Thomas Fischer, a Colômbia atravessava um momento conturbado e, nesse contexto, as autoridades locais passaram a negociar produtos de forma ilegal, bem como surgiram soldados bandoleiros, que confiscavam produtos. Assim, comenta o historiador, a corrupção e o medo tomaram conta do país. No contexto internacional, Estados Unidos e França apoiaram o governo colombiano, enquanto Venezuela e Equador apoiaram os liberais revoltosos.

O caudilho liberal Uribe Uribe, após um período fora do país, retorna à Colômbia em setembro de 1902 e tenta reorganizar as tropas do departamento de Magdalena, mas como não obteve êxito decide se entregar ao governo. Uribe Uribe, que havia sido um dos personagens históricos mais importantes da Guerra dos Mil Dias, assina o Tratado de Neerlandia, que sela um acordo de paz entre liberais e conservadores. Uribe Uribe era um fazendeiro interessado na mudança da política econômica do país. Após a guerra, aceita trabalhar para o governo conservador, assim

¹²⁸ A comoção que senti quando vi desfilar majestosamente os soldados ao compasso das caixas de guerra, quando vi flutuar no ar tantas bandeiras e escutei as marchas que entoavam as bandas militares... ¡Oh!, essa comoção não voltei a sentir nunca. Foi um espetáculo muito grandioso, a entrada do “Grande Exército”. “Veja, completou meu pai, aquele militar de barba longa é Herrera, o leão que lidera os guerreiros do norte. Ele é a estrela que guia a insurreição. Aquele venerável velho que parece um patriarca, é Vargas Santos; olhe bem para Uribe, aí vem, monta uma enorme mula parda, a seu lado cavalga o poeta Grillo, o que escreve agora versos com a ponta da lança de Marte; aí vai Soto, a relíquia sagrada, o Catão colombiano. (Tradução nossa).

¹²⁹ Nós, os guerrilheiros, vagávamos desesperadamente por aquelas selvas escuras; deslizávamos por aquelas trilhas inclementes perseguidos como se fossemos bestas selvagens, acoados como se fossemos um bando de lobos. (Tradução nossa).

como muitos outros liberais, explica Thomas Fischer. Uribe Uribe foi assassinado em Bogotá em 1914.

Outro episódio que a obra *Cien años de soledad* aborda é o “masacre de las bananeras”. Tal episódio se refere ao ocorrido em Ciénaga, departamento de Magdalena, em dezembro de 1928, quando o exército colombiano fuzilou um número indeterminado de trabalhadores da zona bananeira. Segundo o historiador Nicolás Pernet (2014), *Cien años de soledad* influenciou a historiografia colombiana como nenhuma outra obra, sendo que:

Tras la publicación de *Cien años de soledad* en 1967 (apenas dos años después de que se fundara el Departamento de Historia de la Universidad Nacional), el episodio de la huelga y la masacre de las bananeras salió de un mutismo de décadas y se convirtió en un tema de interés para nuevos investigadores. Hoy tenemos una visión mucho más clara de la historia bananera de nuestro país en gran parte gracias al impulso que le dio a la investigación la inolvidable novela de García Márquez (PERNETT, 2014, p.7)¹³⁰.

De acordo com Nicolás Pernet, García Márquez pertenceu a uma geração, a qual aprendeu a História da Colômbia em obras que consagravam a epopeia nacional com uma intenção edificante e uma orientação conservadora. Quando criança, García Márquez ouviu muitas histórias contadas por seus familiares sobre a região na qual está localizada sua cidade natal, Aracataca. Dessa forma, ao ler os livros sobre a História do país e confrontar as informações com o que seus avós lhe haviam contado, o escritor colombiano percebeu que havia muitas discrepâncias. Nesse aspecto é que se encontra, para Pernet, o motivo pelo qual García Márquez abordou, em suas obras, elementos da História do país.

O estudo do historiador colombiano Jorge Enrique Elías Caro, intitulado “La masacre obrera de 1928 en la zona bananera del Magdalena-Colombia, una historia inconclusa”, foi publicado em 2011, sendo uma análise recente do episódio. Para muitos historiadores, comenta Caro, o “masacre de las bananeras” é um dos eventos mais disputados em termos de memória coletiva no país.

De acordo com o historiador, a zona bananeira do Caribe colombiano ocupava o departamento do Magdalena e se estendia entre Sierra Nevada de Santa Marta e Ciénaga

¹³⁰ Após a publicação de *Cem anos de solidão* em 1967 (apenas dois anos depois que foi fundado o Departamento de História da Universidad Nacional), o episódio da greve e do massacre das bananeiras saiu de um mutismo de décadas e se converteu em um tema de interesse para novos investigadores. Hoje temos uma visão muito mais clara da história bananeira de nosso país em grande parte graças ao impulso que o inesquecível romance de García Márquez deu à investigação. (Tradução nossa).

Grande de Santa Marta, na primeira metade do século XX. A United Fruit Company, multinacional norte-americana, instalou-se na região investindo em infraestrutura nos pequenos povoados, com o intuito de produzir em larga escala para exportação. A empresa contratava os trabalhadores por terceirização, assim, esses não eram empregados diretos da United Fruit, e “al momento de ser contratado un trabajador, en una de las cláusulas del convenio laboral se estipulaba ‘todos los detalles del trabajo serán a cargo del contratista, y ni el contratista ni sus empleados serán trabajadores de la United Fruit Company’ ”(CARO, 2011, p.3)¹³¹. Logo, a companhia bananeira não estaria obrigada a cumprir com as responsabilidades prescritas pela legislação colombiana, uma vez que a empresa contratante que deveria arcar com tais obrigações.

A greve dos trabalhadores das plantações da United Fruit ocorreu porque desde 1915 o Governo colombiano havia regulamentado as condições trabalhistas e a empresa se recusava a cumprir as leis, alegando que os empregados não eram contratados por ela diretamente, como explica o historiador Jorge Enrique Elías Caro. A greve desencadeada contou com mais de 25 mil empregados que se negaram a cortar as bananas até que as condições de trabalho fossem regularizadas de acordo com a lei colombiana.

Segundo o historiador Mauricio Archila (1986), em várias localidades já havia ocorrido manifestações de trabalhadores, que protestavam devido à qualidade de vida e às condições injustas que lhes eram impostas. O movimento grevista teve o seu auge entre os trabalhadores das bananeiras em novembro e dezembro de 1928. A tensão social também aumentava, pois a empresa requeria mais terras para produzir frutas e o Estado expropriava os camponeses para beneficiar a companhia. Protestando contra as condições de trabalho, a falta de higiene e a ausência de hospitais, dentre outras questões, os trabalhadores, por meio da Unión Sindical de Trabajadores de Magdalena, apresentaram a seguinte petição em 1928:

1)establecimiento de seguro colectivo obligatorio; 2) establecimiento del seguro contra accidentes; 3) poner en vigor disposiciones sobre habitaciones higiénicas, asistencia pública y descanso dominical remunerado; 4) aumento en un 50% de todos los jornales; 5) supresión de los comisariados; 6) cesación del pago en vales; 7) pagos semanales y no por quincenas; 8) supresión de los contratos individuales para establecer contratos colectivos, y 9) dotación de

¹³¹ no momento de um trabalhador ser contratado, em uma das cláusulas do convênio laboral se estipulava ‘todos os detalhes do trabalho estarão a cargo do contratante, e nem o contratante nem seus empregados serão trabalhadores da United Fruit Company’. (Tradução nossa).

hospitales y médicos (uno por cada 400 y 200 trabajadores, respectivamente) (ARCHILA, 1986, p. 205)¹³².

A petição foi apresentada à United Fruit Company, que se negou a analisá-la. A greve foi desencadeada em 11 de novembro de 1928. De acordo com Jorge Enrique Elías Caro, o episódio histórico do fuzilamento de trabalhadores por tropas do governo ocorreu no município de Ciénaga, departamento de Magdalena na madrugada do dia 5 para o dia 6 de dezembro de 1928.

Segundo Jorge Enrique Elías Caro, os jornais locais, oito semanas antes da ocorrência do fuzilamento dos trabalhadores, diziam que os acordos com os grevistas estavam se dando amigavelmente, com mediação do governo. *La Prensa de Barranquilla* havia noticiado que “los funcionarios superiores del Gobierno y los trabajadores delegados de la huelga habían sabido mantenerse dentro de las leyes, con moderación y civismo ejemplar” (CARO, 2011, p.4)¹³³. Ainda, baseando-se em jornais locais da época, segundo o historiador, uma semana antes do massacre, o governo enviou tropas para a região de Ciénaga. O Exército ocupou o palácio municipal e as linhas férreas, as comunicações da cidade foram paralisadas, deixando a população incomunicável. No dia 4 de dezembro, *La Prensa de Barranquilla* noticiou que a população estava alarmada devido a um decreto do governo do departamento de Magdalena, que pedia a vinda de mais tropas para a região para abafar os manifestantes. Esse mesmo decreto proibia qualquer tipo de reuniões, dizendo que essas eram atos que atentavam contra a estabilidade do Estado. Com base nesse decreto, manifestantes e líderes sindicais foram detidos pela polícia de Ciénaga. O Conselho de Estado reuniu-se e, devido às grandes perdas econômicas sofridas pela greve, justificou a instauração do estado de sítio na zona bananeira, alegando que os grevistas haviam assumido o controle da situação, apoderando-se de vários povoados.

De acordo com o historiador Jorge Enrique Elías Caro, o periódico de Barranquilla, em 5 de dezembro de 1928, publicou que o governador do departamento de Magdalena havia emitido um decreto ordenando que os grevistas se dispersassem, alegando que esses haviam gerado um motim. O Exército, que estava acampado na

¹³² 1) estabelecimento de seguro coletivo obrigatório; 2) estabelecimento do seguro contra acidentes; 3) colocar em vigor disposições sobre habitações higiênicas, assistência pública e descanso dominical remunerado; 4) aumento em 50% de todas as remunerações; 5) supressão dos comissariados; 6) cessação do pagamento em vales; 7) pagamentos semanais e não por quinzenas; 8) supressão dos contratos individuais para estabelecer contratos coletivos, e 9) dotação de hospitais e médicos (um para cada 400 e 200 trabalhadores, respectivamente). (Tradução nossa).

¹³³ os funcionários superiores do Governo e os trabalhadores delegados da greve souberam se manter dentro das leis, com moderação e civismo exemplar. (Tradução nossa).

cidade, foi encarregado de ler o decreto na praça onde estavam os grevistas para que esses se dispersassem, mas muitos não aceitaram o decreto. Os soldados do governo deram o aviso que soariam os tambores por três vezes, sendo que na terceira iriam atirar contra a multidão, caso não obedecessem.

Os números de mortos e feridos daquele dia ainda são conflitantes, diz o historiador. Os jornais noticiavam números muito díspares de fontes variadas. De acordo com relatos de sobreviventes, foram mais de mil mortos, que foram levados por vagões de trens e enterrados em locais desconhecidos. O Ministro da Guerra declarou que foram oito mortos e 20 feridos, mas diversos periódicos da época declararam números assustadores.

O historiador Jorge Enrique Elías Caro conta que o *Diario del Córdoba*, periódico de Ciénaga, publicou em 9 de dezembro de 1928 que o chefe civil e militar da zona bananeira havia expedido um decreto que declarava que os grevistas eram “una ‘cuadrilla de malhechores’; revoltosos, incendiarios y asesinos que pululaban en la Zona Bananera” (CARO, 2011, p.20)¹³⁴. Esse decreto também informava que dirigentes e cúmplices deveriam ser perseguidos e presos, bem como a polícia teria permissão para prender e castigar os envolvidos. O massacre ocorreu na madrugada do dia 5 para o dia 6 de dezembro, e o referido decreto, que declara os grevistas como quadrilha de malfeitores, é do dia 9 de dezembro.

Nos registros históricos estudados por Jorge Enrique Elías Caro, os números de mortos na madrugada do dia 5 para o dia 6 de dezembro de 1928 divergem, mas são altos. Já o comunicado oficial do governo, afirma que foram oito mortos e vinte feridos. De acordo com o historiador colombiano, o *The Times* de Nova Iorque afirmou que agitadores mexicanos, oriundos da revolução, estavam entre os grevistas da zona bananeira, o que demonstra o conflito de informações.

O episódio foi retomado pelos historiadores nas décadas posteriores à publicação do romance de García Márquez e do romance de Álvaro Cepeda Samudio¹³⁵, que também evoca o acontecido. Nos anos 1960, a historiografia acadêmica começava a se estabelecer e a se desenvolver na Colômbia. O episódio passou a ser estudado com maior interesse pelos historiadores.

¹³⁴ uma ‘quadrilha de malfeitores’; revoltosos, incendiários e assassinos que circulavam na Zona Bananeira. (Tradução nossa).

¹³⁵ *La casa grande* (1962).

Após esse percurso, considerando as abordagens históricas apresentadas e a abordagem crítica sobre o romance, pode-se dizer que a obra *Cien años de soledad* propõe uma interpretação da História da Colômbia, sob outro enfoque. O romance aborda aspectos históricos relacionando-os às gerações dos Buendía, sendo a História vista pelo olhar desses personagens, mostrando suas percepções, suas críticas e seus discursos sobre os acontecimentos. Observo que o narrador da obra não extrapola o campo de interpretações dos personagens, pois não há na narrativa uma tentativa de realizar um panorama dos contextos históricos que são abordados, no sentido de informar o leitor sobre os antecedentes políticos e econômicos da Guerra dos Mil Dias ou da abertura do mercado colombiano para as empresas estrangeiras, por exemplo.

Em *Cien años de soledad* percebe-se que García Márquez aborda a História da Colômbia e da América Latina. Mas é importante atentar para o fato de que a História, além de ser narrada pelo ponto de vista de seus personagens, também se passa em uma geografia específica, que engloba a zona bananeira, próxima ao Caribe colombiano.

A abordagem da memória e do esquecimento pelo romance está relacionada também à questão da História, pois são os usos da memória e do esquecimento que farão com que a História de uma região seja recordada ou esquecida. Saliente-se, ainda, que a importância dos aspectos históricos trazidos pelo livro promoveu uma modificação nas pesquisas históricas da Colômbia. Este é um fato de maior relevância, uma vez que a Literatura impulsionou novos estudos históricos.

CAPÍTULO 3

EL GENERAL EN SU LABERINTO: HISTÓRIA, LITERATURA E ARQUIVO

3.1 *El general en su laberinto* e a polêmica com a Academia Colombiana de la Historia

Na obra *El general en su laberinto*, o general Simón Bolívar realiza sua viagem rumo ao desterro, partindo de Santa Fé de Bogotá em direção à costa atlântica. O general e sua comitiva navegam pelo rio Magdalena, o qual é margeado por várias cidades, nas quais os viajantes acampam. É a última viagem de Simón Bolívar, o homem que libertou, das mãos dos espanhóis, grande parte do continente latino-americano. Ele passa por lugares que já esteve e que viveu momentos de glória no passado. Tal como diz o narrador do romance, a viagem pelo Magdalena dava a impressão de que o general estava recolhendo os passos da sua vida. Esse romance, de García Márquez, causou polêmica no momento de sua publicação, em 1989, por abordar um personagem histórico, que teve e continua tendo sua imagem servida a interesses diversos ao longo do tempo.

Segundo o ensaísta colombiano Rafael Gutiérrez Girardot, no artigo “El Bolívar de García Márquez en *El general en su laberinto*”, publicado na obra *El legado de Macondo: Antología de ensayos críticos sobre Gabriel García Márquez*, a imagem de Simón Bolívar difundida pela obra causou preocupação para os historiadores da Academia Colombiana de la Historia, conforme se lê no trecho:

Alarmados por la fama del autor y por la popularidad de la novela fueron convocados por el Presidente de la Academia Colombiana de la Historia, Germán Arciniegas, para juzgar y condenar desde esa insólita Corte Suprema de Justicia a quien había manchado con su novela el honor de la historia patria y especialmente el de uno de sus héroes. El Bolívar reinventado por García Márquez no es una figura de mármol (GIRARDOT, 2015, p.198)¹³⁶.

¹³⁶ Alarmados pela fama do autor e pela popularidade do romance foram convocados pelo Presidente da Academia Colombiana de História, Germán Arciniegas, para julgar e condenar a partir dessa insólita Corte Suprema de Justiça a quem havia manchado com seu romance a honra da história pátria e especialmente um de seus heróis. O Bolívar reinventado por García Márquez não é uma figura de mármore. (Tradução nossa).

Conforme Girardot, após a convocatória, os historiadores publicaram cerca de 70 obras sobre o general para impor a imagem de Simón Bolívar que desejavam, refutando a imagem construída por García Márquez. Os historiadores da Academia Colombiana de la Historia argumentaram que o escritor havia humanizado o herói Simón Bolívar, sendo retratado como alguém de fala vulgar. Mas Girardot defende que o incômodo com o romance está além da humanização do general, pois é um incômodo político.

Para o ensaísta, o romance é uma crítica ao Estado colombiano, contemporâneo à escrita da obra, o qual era um Estado liberal e, no romance, quem representa o liberalismo é Santander, inimigo de Bolívar. Como Girardot ressalta, “García Márquez dá com isto um salto histórico sutil, pues en vida de Bolívar no se había formado una agrupación política que se llamara partido o partido liberal” (GIRARDOT, 2015, p.205)¹³⁷. Conforme o ensaísta, “fueron los allegados políticos del General Francisco de Paula Santander, de quienes se derivó más tarde el partido liberal colombiano, que invoca a Santander como su inspirador y su patrono ideológico” (GIRARDOT, 2015, p.205)¹³⁸.

Em 1989, quando o romance é publicado, Gabriel García Márquez concedeu uma entrevista à jornalista Maria Elvira Samper, para a revista colombiana *Semana*. Nessa entrevista, o escritor comenta, a propósito de *El general en su laberinto*, que desejava escrever um livro sobre o Rio Magdalena e o melhor pretexto para realizar tal obra seria a última viagem de Simón Bolívar. Ao iniciar seus estudos sobre o general, García Márquez percebeu o quanto os colombianos não sabiam sobre a História do país, e que a imagem de Bolívar, difundida e ensinada nas escolas, não fazia jus a ele.

Nessa mesma entrevista, García Márquez diz que sua obra sobre Simón Bolívar é um livro vingativo, pois:

Ese culto desmesurado sacralizado de Bolívar no es más que un sentimiento atávico de culpa de los que lo trataron como un perro. Pero yo sigo creyendo

¹³⁷ García Márquez dá com isso um salto histórico sutil, pois, quando Bolívar estava vivo, não havia se formado uma agrupação política que se denominasse partido ou partido liberal. (Tradução nossa).

¹³⁸ foram os políticos próximos ao General Francisco de Paula Santander, de quem derivou mais tarde o partido liberal colombiano, que invocam a Santander como seu inspirador e seu patrono ideológico. (Tradução nossa).

que Bolívar, así, apaleado y jodido, es mucho más grande que como nos lo han tratado de vender (GARCÍA MÁRQUEZ, 1989, p.10)¹³⁹.

O escritor colombiano completa dizendo que sua obra foi escrita, entre outras razões, “para que a la memoria de Bolívar no le sigan haciendo cosas así” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1989, p.6)¹⁴⁰. Ainda, na entrevista, García Márquez comenta que a História da Colômbia e da América Latina deveriam ser analisadas novamente e, inclusive, propõe para si a tarefa de organizar um grupo de jovens historiadores em torno de uma fundação para reescrever a História do país, uma História que não seja a oficial, com o intuito de compreender a Colômbia atual.

A jornalista Maria Elvira Samper questiona García Márquez sobre a desmistificação da figura de Simón Bolívar e as polêmicas após a publicação do romance. García Márquez comenta que temia desmistificar uma figura histórica como Bolívar, assim, buscou a consultoria de vários amigos historiadores e realizou uma pesquisa profunda sobre o general. O escritor colombiano conta que um desses historiadores, ao ler a obra finalizada, convocou-o para um encontro e comentou que a obra era muito respeitosa e uma grande reverência a Bolívar, mas as várias aparições do general desnudo o incomodavam, porque ninguém anda desnudo. E García Márquez respondeu a ele que “tú sabes que es cierto. Yo ando desnudo en mi casa. Y conozco muchísima gente de la costa, sobre todo hombres que andan desnudos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1989, p.5)¹⁴¹.

A imagem de Simón Bolívar desnudo veio de uma frase do próprio general encontrada por García Márquez que dizia que ele morreria pobre e desnudo. A partir daí, o escritor colombiano encontrou a imagem do personagem que guiaria a sua obra. García Márquez também menciona o testemunho de um diplomático que, ao visitar Bolívar, o encontrou despido, deitado em uma rede, enquanto seus soldados estavam entretidos com algum jogo. Nesse momento, García Márquez diz ter pensado: “ese es el Bolívar, meciéndose en una hamaca, desnudo. Así somos en la costa” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1989, p.4)¹⁴².

¹³⁹ Esse culto desmesurado sacralizado de Bolívar não é mais que um sentimento atávico de culpa dos que o trataram como um cachorro. Mas eu sigo acreditando que Bolívar, assim, maltratado e prejudicado, é muito maior que como nos trataram de vender. (Tradução nossa).

¹⁴⁰ para que à memória de Bolívar não sigam fazendo coisas assim. (Tradução nossa).

¹⁴¹ você sabe que é correto. Eu ando desnudo em minha casa. E conheço muita gente da costa, sobretudo homens que andam desnudos. (Tradução nossa).

¹⁴² esse é o Bolívar, balançando em uma rede, desnudo. Assim somos na costa. (Tradução nossa).

Mas é justamente essa imagem que os historiadores repudiaram, comenta o escritor colombiano, e completa que: “Fíjate, todo lo que los historiadores consideran falso fue lo que a mí me emocionó y lo que me dio la imagen exacta de Bolívar” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1989, p.4)¹⁴³. Ainda, a respeito da polêmica entre historiadores pela publicação do livro, García Márquez responde que essa polêmica está relacionada ao embate entre bolivarianos e anti-bolivarianos, e que ele já havia dito tudo o que acreditava sobre Bolívar em seu romance, bem como “mi opinión es esa y como lo mío es una novela, yo digo que era así. Lo demás son interpretaciones que no me conciernen” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1989, p.6)¹⁴⁴.

3.2 Tendências críticas: as relações entre a História e o romance

Para tratar da discussão sobre a relação entre a História e a Literatura no romance de García Márquez partirei das considerações de: Julio Ortega, María Begoña Pulido Herráez e Cósimo Mandrillo. Os trabalhos foram reunidos sob os seguintes enfoques: a leitura do passado a partir do presente; e *El general en su laberinto* como um romance pós-moderno.

3.2.1 Leitura do passado a partir do presente: Ortega e Herráez

O crítico peruano Julio Ortega, no artigo “El lector en su laberinto”, publicado na *Hispanic Review*, em 1992, comenta que o romance *El general en su laberinto* reescreve a aventura da última viagem de Simón Bolívar, realizando uma crítica de cunho político à fundação das repúblicas latino-americanas. Segundo Ortega, a obra se configura como uma leitura do presente sobre o passado histórico, o qual não está concluído. O leitor encontra no romance a atualidade do fracasso de Simón Bolívar, em relação à integração do continente, a partir do contexto presente de crises políticas e econômicas das nações latino-americanas.

Para Ortega, a morte de Simón Bolívar seria o fim dos ideais latino-americanos de emancipação e democratização plenas. Mas, a figura histórica de Simón Bolívar é

¹⁴³ Veja, tudo o que os historiadores consideram falso foi o que me emocionou e o que me deu a imagem exata de Bolívar. (Tradução nossa).

¹⁴⁴ minha opinião é essa e como o meu é um romance, eu digo que era assim. O resto são interpretações que não me concernem. (Tradução nossa).

também um produto do discurso, que está entre o mito e a utopia, e o romance de García Márquez o retira da posição de mito e mostra sua humanidade, narrando o padecimento de seu corpo.

A obra pode ser entendida como um romance historiográfico, de acordo com Julio Ortega, pois “demuestra que sobre la historia (los hechos) la historia (el discurso histórico) no puede decirlo todo, y que la nueva novela histórica, la novela historiográfica, es una reestructuración de nuestra historicidad más viva” (ORTEGA, 1992b, p.171)¹⁴⁵.

Julio Ortega reivindica que se atente para o caráter de discurso social e político do romance, e propõe que *El general en su laberinto* seja lido como uma reflexão sobre a História do continente e o seu sentido político, pois propicia a reelaboração de discursos com os quais os latino-americanos interpretam os processos históricos e formulam a própria identidade política. Segundo o ensaísta, para o leitor, “la novela subvierte los códigos pacificadores, actualiza los dilemas que nos definen, y abre con el relato un espacio alterno a los discursos” (ORTEGA, 1992b, p.173)¹⁴⁶. O romance possibilita uma reformulação crítica, política e comunitária da experiência latino-americana, conforme Ortega. O ensaísta acrescenta que a obra “mucho más que una especulación probabilista de biografía política. Es, en verdad, una escritura al margen de la sobreescritura oficial, institucional, estatutaria y pacificada de la historia de Bolívar” (ORTEGA, 1992b, p.166)¹⁴⁷.

A crítica mexicana María Begoña Pulido Herráez, no artigo “El general en su laberinto y la crisis de la historia narrativa”, publicado na *Revista Iberoamericana*, em 2006, também se alinha à tendência de Julio Ortega e conclui ser o romance uma leitura do passado que dialoga com as crises vivenciadas pelos latino-americanos no presente. A autora, a propósito da relação entre História e memória, diz que, no romance, “la historia individual y la historia colectiva (social, política) se unen y complementan en la forma del relato” (HERRÁEZ, 2006, p.563)¹⁴⁸.

¹⁴⁵ demonstra que sobre a história (os fatos) a história (o discurso histórico) não pode dizer tudo, e que o novo romance histórico, o romance historiográfico, é uma reestruturação de nossa historicidade mais viva. (Tradução nossa).

¹⁴⁶ o romance subverte os códigos pacificadores, atualiza os dilemas que nos definem, e abre com o relato um espaço alterno aos discursos. (Tradução nossa).

¹⁴⁷ muito mais que uma especulação probabilista de biografia política. É, na verdade, uma escritura à margem da sobre-escritura oficial, institucional, estatutaria e pacificada da história de Bolívar. (Tradução nossa).

¹⁴⁸ a história individual e a história coletiva (social, política) se unem e complementam na forma do relato. (Tradução nossa).

Segundo a ensaísta, a obra é narrada de um tempo presente, conforme pode ser percebido pelo narrador, que sugere estar narrando um século e meio depois da morte de Bolívar, e que, ao colocar em relação os discursos do passado, percorre os labirintos da memória, trazendo à tona esses discursos que são inacabados, pois são contemporâneos ao leitor e propõem uma reflexão sobre a questão da integração e do autoritarismo. Além de sugerir a discussão contemporânea acerca desses temas, a narrativa, no que tange a relação da História com a ficção, borra as fronteiras do histórico com o literário, oferecendo sua versão dos últimos meses de vida de Simón Bolívar, reescrevendo a História do continente. De acordo com Herráez, o leitor relaciona a narrativa, que remonta ao discurso das origens, com o presente em crise, pois “la novela nos confronta con la agonía y la muerte de Bolívar (así como con la descomposición de su proyecto utópico de integración) pero al hacerlo nos confronta sobre todo con el presente de los países latinoamericanos” (HERRÁEZ, 2006, p.565)¹⁴⁹.

A relação da História com a memória, para María Begoña Herráez, está também na humanização do personagem. Bolívar deixa o lugar de mito e é humanizado, de forma que podemos acompanhar, ao longo da viagem pelo rio Magdalena, não só a História viva como também a memória viva do personagem e do narrador. Para a crítica mexicana, a narrativa mostra aspectos da História coletiva e da História individual de Bolívar, enquanto a memória do personagem resgata o passado de glória em contraste com o seu presente de decadência. A História torna-se viva para o presente, ao ser convocada por meio da memória, comenta a ensaísta. Ou seja, frente a um passado enclausurado no mito do fundador, que se abre e se revive na obra, os acontecimentos ricos em expectativas relançam a consciência histórica para o futuro.

Herráez comenta que o romance histórico do final do século XX é escrito em nome da atualidade, sendo uma forma de reestruturar o passado em função das necessidades do presente, permitindo compreender que o passado não é fixo, mas que pode ser reelaborado constantemente. Em consequência, os discursos com os quais se interpreta a História, bem como as identidades, também são reelaborados. De acordo com a autora, *El general en su laberinto* propicia reacomodações de signos e imagens sobre o passado, em relação com o presente, abrindo para a possibilidade de se refletir

¹⁴⁹ o romance nos confronta com a agonia e a morte de Bolívar (assim como com a decomposição de seu projeto utópico de integração) mas ao fazê-lo nos confronta sobretudo com o presente dos países latino-americanos. (Tradução nossa).

sobre o que se faz e o que se pode fazer. A ensaísta mexicana acredita que o imaginário sobre Bolívar pode ser mudado a partir da leitura do romance de García Márquez.

María Begoña Herráez e Julio Ortega possuem posicionamentos semelhantes em relação à questão da reformulação do discurso sobre o passado e da leitura que se faz a partir do presente em crise. Ambos reivindicam o caráter social e político do romance e acreditam na possibilidade de reelaboração de imaginários e identidades latino-americanos a partir da reflexão propiciada pelo romance. Os críticos também comentam sobre a questão da memória mitificada de Simón Bolívar, que é destituída da posição de monumento e humanizada por García Márquez.

Tal como colocou Michel de Certeau, em *A Escrita da História*, “o lugar que ela [a História] destina ao passado é igualmente um modo de dar lugar a um futuro” (CERTEAU, 2011, p.89). A reformulação de discursos sobre o passado também aponta para uma reflexão sobre a memória que se quer construir hoje para o futuro. À luz dessas considerações, concordo com a perspectiva de Julio Ortega e María Begoña Herráez que entendem o romance como uma leitura do passado a partir do presente, que pode levar à mudança de imaginários nacionais. Acrescento que a obra de García Márquez dialoga com vários discursos historiográficos e biografias sobre Bolívar, mostrando as contradições do personagem. Além disso, identifico que o romance propõe uma relação de Simón Bolívar com a costa atlântica, sendo o Bolívar de García Márquez bem caribenho.

3.2.2 *El general en su laberinto* como um romance pós-moderno: Mandrillo

O crítico venezuelano Cósimo Mandrillo, identificou, em 1997, no artigo publicado na *Revista de Literatura Hispanoamericana*, o romance de García Márquez como um romance pós-moderno, considerando que nessa obra os discursos literário e histórico têm suas fronteiras borradas. Para o autor, “el discurso histórico es incorporado y devorado por la ficción contaminándolo hasta sus raíces” (MANDRILLO, 1997, p.135)¹⁵⁰.

Segundo o ensaísta, o Simón Bolívar, do romance, possui poucos pontos de contato com a figura mítica encontrada nos livros escolares, carregada pelos ideais de liberdade, independência e progresso, mas “es casi el único posible en nuestros días y

¹⁵⁰ o discurso histórico é incorporado e devorado pela ficção, que o contamina até as suas raízes. (Tradução nossa).

es, sin embargo, tan auténtico o inauténtico como lo fueron las imágenes del Libertador originadas en el siglo XIX” (MANDRILLO, 1997, p.136)¹⁵¹.

A releitura de Simón Bolívar por García Márquez é a mais dramática que já se realizou sobre o personagem, excedendo as fontes históricas. Para o ensaísta, *El general en su laberinto* é um romance pós-moderno, por trazer traços como a autorreflexão e a concepção do passado como mero discurso. O personagem Bolívar é construído como um ser em decadência buscando-se um efeito melodramático, que pode ser percebido pela descrição do corpo e da indumentária do general, bem como dos inúmeros prenúncios de sua morte, ao longo do romance, o que rompe de imediato com o personagem consagrado pela historiografia tradicional.

Mas podem ser identificados dois discursos na obra, que dialogam constantemente, segundo Mandrillo. O discurso do personagem, que se sente impotente e decrépito, com outro discurso oposto, que é introduzido pelo narrador, e conhecido de antemão pelo leitor, de um personagem épico, herói militar e libertador de nações. Para Mandrillo, em *El general en su laberinto*, os limites entre os fatos históricos e a ficção são suprimidos, pois são utilizados na obra tanto textos históricos quanto textos literários, assim, “el lector no está en capacidad de descifrar lo que es mera invención del narrador de lo que ha sido aprovechado, incorporado, reutilizado de otros textos” (MANDRILLO, 1997, p.134)¹⁵².

Segundo o autor, trata-se de “desmitificar la historia como residencia de lo real y transmitir al lector la sensación de que no hay nada cierto más allá del discurso mismo” (MANDRILLO, 1997, p.134)¹⁵³. O discurso histórico é devorado pela ficção, devido à consciência histórica ficcional, uma vez que a noção de conhecimento histórico é problematizada na pós-modernidade. Assim, a concepção pós-moderna leva o leitor a tomar consciência do processo de produção do texto, ao serem introduzidos na obra mecanismos que induzem à autorreferência, como os recursos de ficcionalização.

A crítica de Mandrillo contribui para a reflexão sobre o passado histórico e pode ser relacionada ao conceito de metaficção historiográfica, de Linda Hutcheon, examinado no primeiro capítulo desta tese. Na metaficção historiográfica, há uma

¹⁵¹ é quase o único possível em nossos dias e é, contudo, tão autêntico ou inauténtico como foram as imagens do Libertador originadas no século XIX. (Tradução nossa).

¹⁵² o leitor não tem a capacidade de decifrar o que é mera invenção do narrador do que foi aproveitado, incorporado, reutilizado de outros textos. (Tradução nossa).

¹⁵³ desmitificar a história como residência do real e transmitir ao leitor a sensação de que não há nada certo para além do discurso mesmo. (Tradução nossa).

autoconsciência na forma de narrar o passado, que busca conscientizar sobre a necessidade de se questionar as versões admitidas da História. Nesse sentido, acredito que o romance pode se aproximar da metaficção historiográfica.

Saliento, ainda, que *El general en su laberinto* possui elementos que o aproximam do denominado novo romance histórico, na perspectiva de Fernando Aínsa, apresentada no primeiro capítulo. No romance de García Márquez, o protagonista, e grande parte dos personagens, remetem à História da Colômbia. Os diálogos familiares sobre a intimidade dos personagens históricos, pertencentes à independência das nações latino-americanas, são aspectos que perpassam *El general en su laberinto* e apontam para o novo romance histórico. Para Aínsa, um dos pontos que particulariza o novo romance histórico é a multiplicidade de perspectivas, que propicia o confronto entre diferentes interpretações, como se pode constatar em *El general en su laberinto*.

Para o desenvolvimento das próximas seções do capítulo, destacarei a seguir: as interpretações históricas sobre Simón Bolívar; a construção do personagem a partir de elementos caribenhos; o uso das fontes históricas no romance; a questão da viagem, da memória e do labirinto; as imagens de decadência e a questão da utopia; a relação entre Bolívar e Santander no romance; e o diálogo entre passado e presente, numa aproximação do livro com a História da Colômbia.

3.3 Interpretações históricas sobre Simón Bolívar

Como há diversas leituras historiográficas sobre Simón Bolívar (1783-1830), que foram realizadas ao longo dos anos, assim como diferentes biografias sobre o general, para este estudo foi necessário realizar um recorte. De acordo com a historiadora brasileira Maria Ligia Prado, no artigo “Bolívar em várias versões”, publicado em 2007, o personagem histórico tem sido evocado segundo os usos e os interesses de diferentes grupos ao longo da História. Para a autora, “colocada no ‘altar sagrado da Pátria’, sua memória foi mitificada e penetrou no imaginário social venezuelano” (PRADO, 2007, p.1). A historiadora explica que Bolívar deixou muitos escritos políticos e suas ideias variam nesses documentos, segundo as dificuldades de cada momento, o que propicia que suas frases sejam usadas de várias formas.

Na contemporaneidade, o presidente Hugo Chávez (1999-2013), na Venezuela, apropriou-se de frases de Bolívar utilizando-as como propaganda de seu governo.

Conforme Maria Ligia Prado, a figura de Bolívar foi invocada pelo presidente venezuelano para legitimar os seus projetos políticos. O general foi utilizado pelo governo chavista como sendo o precursor da nova América Latina unida contra o imperialismo norte-americano. O Bolívar construído por Chávez é um defensor da democracia, das causas sociais e é precursor do anti-imperialismo. De acordo com a historiadora, nos documentos produzidos por Bolívar, “não há menção às injustiças das desigualdades sociais ou da dominação dos poderosos sobre os mais fracos e nenhuma possibilidade de seus escritos carregarem algo de um socialismo ‘avant la lettre’” (PRADO, 2007, p.1).

Maria Ligia Prado relembra que Simón Bolívar teve uma educação de inspiração liberal, sendo um defensor da legitimidade da propriedade privada como base da sociedade, e defendia a necessidade da manutenção da ordem para garantir a segurança social. Na concepção da autora, Bolívar era contra a ampla participação popular na política e na “Carta da Jamaica” escreve que, na Venezuela, a experiência democrática era um claro exemplo de ineficiência.

De acordo com a historiadora Fabiana de Souza Fredrigo, a historiografia venezuelana dedicou um lugar de destaque a Simón Bolívar e essa dedicação está relacionada à cultura política hegemônica no país. Segundo a historiadora, Bolívar construiu uma memória heroica de si, por meio de suas cartas, oferecendo à posteridade um personagem que seria “um homem público irretocável, desprovido de vida privada” (FREDRIGO, 2010, p.44). Bolívar escolhia seus interlocutores cuidadosamente e tecia uma imagem de si na qual acrescentava legitimidade, projetando-a para a posteridade.

A historiografia bolivariana utilizou-se das cartas como fontes históricas, sem realizar uma crítica sobre a intenção dessa construção de si de Bolívar, comenta Fredrigo. A representação de Bolívar, construída por ele em suas cartas, conformou uma cultura política hegemônica na Venezuela, especialmente no século XIX.

A explicação histórica, relativa à independência, foi vinculada à biografia de Simón Bolívar. Se depois de uma vida de conquistas e glórias, Bolívar conheceria a doença e a detração política de grupos que antes o apoiaram, da mesma forma, a América também vivenciaria a glória da emancipação e as ruínas dos desmembramentos posteriores. A historiografia tradicional venezuelana estabeleceu um vínculo entre os destinos de Bolívar e da América. Segundo Fredrigo, essa relação entre Bolívar e a

América está presente nas cartas do general¹⁵⁴ e foi seguida pela História do século XIX, atribuindo sentido a um viés historiográfico que se tornou hegemônico na cultura política da Venezuela.

De acordo com a historiadora, o culto ao Libertador antecipou-se à escrita das Histórias nacionais, as quais o consagrariam. Na Venezuela, sob a presidência de José António Páez¹⁵⁵, a História nacional alçou Simón Bolívar ao panteão dos grandes heróis da pátria, consagrando-o como o Libertador da América. De acordo com o historiador Carrera-Damas¹⁵⁶, citado na obra de Fabiana Fredrigo, os presidentes, que se seguiram, também incentivaram o culto ao herói. Foram realizadas comemorações e foi criado um panteão em sua homenagem em 1875, além de inúmeras obras de História nacionais dedicadas ao engrandecimento do general.

Segundo Fredrigo, os presidentes da Venezuela utilizaram a figura de Bolívar para promover a ordem e garantir a união da sociedade, sendo exaltado como o responsável pela consolidação das instituições do país. Em 1888, foi criada na Venezuela a Academia Nacional de la Historia, que se tornou a guardiã da memória do general. Em 1938, o presidente da Venezuela, Eleazar López Contreras (1936-1941), com o intuito de conservar a memória do general, transformou a Sociedad Bolivariana, criada em 1842, em uma instituição pública nacional.

Considero importante fazer um parêntese e retomar o que Paul Ricoeur disse a propósito dos usos da memória, na obra, já mencionada, *A memória, a história, o esquecimento*. A memória nacional, que se celebra publicamente, é respaldada por uma História oficial, que será transmitida e aprendida. Os “abusos” da memória, tal como elucidou Todorov, em *Los abusos de la memoria*, revela-se no frenesi pelas comemorações, geralmente vinculadas a acontecimentos fundadores. E como disse Jacques Le Goff, em *História e memória*, a forma como a memória é usada, como um instrumento de poder, pode levar a um esquecimento ou a uma celebração de personagens e acontecimentos, conforme o uso dos grupos. Na Venezuela, os grupos políticos que reclamaram para si o legado de Bolívar, abusaram de sua memória, com celebrações, panteões e livros de História que exaltavam a sua figura, utilizando-a

¹⁵⁴ O “Archivo del Libertador” é composto por 287 tomos, que incluem diversos tipos de documentação, em especial as cartas escritas por Bolívar. O arquivo está sob a custódia, desde 1999, da Academia Nacional de la Historia de Venezuela.

¹⁵⁵ José António Páez governou a Venezuela em três períodos: 1830-1835, 1839-1843, 1861-1863.

¹⁵⁶ CARRERA-DAMAS, G. *Cuestiones de historiografía venezolana*. Venezuela: Universidad Central de Caracas, 1964.

conforme os seus interesses. A questão da integração da América Latina - contra o imperialismo norte-americano - continua a ser reclamada por grupos políticos, que evocam o herói Simón Bolívar como o seu grande idealizador.

O historiador franco-venezuelano, Nikita Harwich, no artigo “Un héroe para todas las causas: Bolívar en la historiografía”, publicado na revista *Iberoamericana* em 2003, também defende que o culto a Bolívar, na Venezuela, derivou da interpretação particular dada pela historiografia, “la de un héroe que pudiera servir para todas las causas y todas las circunstancias” (HARWICH, 2003, p.8)¹⁵⁷. A visão europeia de Simón Bolívar, após as guerras de independência, era a do herói liberal e romântico, um exemplo a ser seguido pelas gerações que rechaçavam o Antigo Regime. Na Venezuela, a História de Bolívar aparece, primeiramente, nos trabalhos de Feliciano Montenegro y Colón (1837) e Rafael María Baralt (1841), que destacam os aspectos militares das campanhas pela independência. Foi com base nesses escritos que os primeiros manuais escolares se referiram a Bolívar, criando a ideia do herói que lutara contra os inimigos espanhóis. Após o traslado das cinzas do general para a Venezuela, vários trabalhos surgiram em que se criava uma exaltação romântica do personagem heroico.

Segundo o historiador, o culto bolivariano seria fixado na ditadura do general Antonio Guzmán Blanco¹⁵⁸, o qual decretou, em 1872, que as praças principais das cidades venezuelanas se denominariam “Plaza Bolívar” e que toda repartição pública deveria ter um retrato de Simón Bolívar. Guzmán Blanco celebrou o primeiro centenário de nascimento de Bolívar e empreendeu várias celebrações em torno da figura do general projetando-se como o continuador de sua obra, pois estaria realizando uma renovação da independência sob o signo da ordem e do progresso. Nikita Harwich explica que a memória de Bolívar passou a ser evocada em nome de um projeto nacional, comandado por Guzmán Blanco, que era essencialmente oligárquico. Bolívar era exaltado como o guardião de valores pátrios, sendo associado como o garantidor da ordem estabelecida. Dessa forma, forjou-se uma interpretação conservadora do personagem que iria se consolidar na ditadura de Juan Vicente Gómez (1908-1936). É nesse momento que Vicente Lecuna se dedica à tarefa de recopilar a correspondência de Simón Bolívar. Segundo Harwich, para Lecuna, “era, por lo demás, indispensable que

¹⁵⁷ a de um herói que pudesse servir para todas as causas e todas as circunstâncias. (Tradução nossa).

¹⁵⁸ Antonio Guzmán Blanco governou a Venezuela em três períodos: 1870-1877, 1879-1884, 1886-1887.

Bolívar fuese, literalmente, un héroe intachable en todos los aspectos de su vida, tanto pública, como privada” (HARWICH, 2003, p.13)¹⁵⁹.

Na década de 1940, historiadores revisionistas europeus passaram a identificar Bolívar como precursor do anti-colonialismo e do anti-imperialismo no denominado, na época, terceiro mundo. Em 1951, é publicada a obra *Bolívar*, do espanhol Salvador de Madariaga, que insinuava serem as tentações monarquistas de Bolívar reais, além de dizer que as qualidades militares do general não poderiam ser consideradas tão elogiáveis como se dizia. Madariaga relatava os pormenores da relação amorosa de Bolívar com Manuela Sáenz e insinuava que o general teria uma ancestralidade negra. O livro de Madariaga foi condenado pela Academia Nacional de la Historia da Venezuela. Muitas versões sobre a vida e a obra de Bolívar surgiram ao longo desses anos, sendo que muitos trabalhos foram financiados pelo governo, segundo Harwich, até chegarmos ao uso do culto de Bolívar por Hugo Chávez. O historiador conclui que Simón Bolívar é um personagem histórico que serve a distintos perfis heroicos, que extrapolam a historiografia, aprisionando o personagem em um “labirinto historiográfico” (HARWICH, 2003, p.20)¹⁶⁰.

3.4 Um Bolívar caribenho

Deve-se ressaltar que existem vários estudos sobre Simón Bolívar, que constroem diferentes imagens sobre o general, propiciando uma visão desmistificada do personagem. O Simón Bolívar da obra de García Márquez possui traços caribenhos, tanto físicos quanto linguísticos, como ressalta o narrador do romance. O ensaísta colombiano Rafael Gutiérrez Girardot observou, no artigo “El Bolívar de García Márquez en El general en su laberinto”, publicado na obra *El legado de Macondo: Antología de ensayos críticos sobre Gabriel García Márquez*, que Bolívar é “el héroe que pronuncia el castellano con las peculiaridades de un caraqueño y que usa frecuentemente giros y palabras propias de los paisanos o del arquetipo de los paisanos de su reinventor” (GIRARDOT, 2015, p.208)¹⁶¹. O próprio García Márquez, em

¹⁵⁹ era, além disso, indispensável que Bolívar fosse, literalmente, um herói impecável em todos os aspectos de sua vida, tanto pública, quanto privada. (Tradução nossa).

¹⁶⁰ labirinto historiográfico. (Tradução nossa).

¹⁶¹ o herói que pronuncia o castelhano com as peculiaridades de um caraquenho e que usa frequentemente gírias e palavras próprias dos conterrâneos ou do arquétipo dos conterrâneos de seu reinventor. (Tradução nossa).

entrevista concedida a Maria Elvira Samper, para o periódico *Semana*, comenta sobre a construção de seu personagem: “comencé a leer biografías de Bolívar y fui dándome cuenta de la clase de ser humano que era. Lo encontré tan familiar, tan conocido. Era como mucha gente que conozco en Venezuela, en Colombia. Era muy Caribe” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1989, p.1)¹⁶².

Quando em Santa Fé de Bogotá, o personagem se sente forasteiro e o seu “acento caribe, que tantos años de viajes y cambios de guerras no habían logrado amansar, se sentía más crudo frente a la dicción viciosa de los andinos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.40)¹⁶³. O Bolívar, de García Márquez, utiliza-se de gírias caribenhas para se expressar como quando diz “Mosquera es un pendejo y Caycedo es un pastelero” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.146)¹⁶⁴, sendo que “lo que quería decir, en jerga Caribe, que el presidente era un débil, y el vicepresidente un oportunista” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.147)¹⁶⁵. Utiliza-se de outras expressões caribenhas como em: “Y concluyó en caribe puro: ‘¡Lo demás son pingadas!’” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.208)¹⁶⁶. O general também possuía “una reputación de gran bailarador” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.165)¹⁶⁷, tendo, em determinada ocasião, “bailado la cumbia como un maestro” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.165)¹⁶⁸, relata o narrador. A *cumbia* é uma dança típica da costa caribenha, sendo uma “danza popular de estirpe africana” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.165)¹⁶⁹.

Logo no início do romance, o narrador descreve o personagem decrepito, porém, caribenho, assim, “sus ásperos rizos caribes se habían vuelto de ceniza” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.10)¹⁷⁰. Ainda, o personagem é descrito como “óseo y pálido, con patillas y bigotes ásperos de mulato, y el cabello largo hasta los hombros” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.82)¹⁷¹. Sobre os retratos do general, produzidos ao longo de sua

¹⁶² comecei a ler biografias de Bolívar e fui me dando conta da classe de ser humano que era. O encontrei tão familiar, tão conhecido. Era como muita gente que conheço na Venezuela, na Colômbia. Era bem Caribe. (Tradução nossa).

¹⁶³ sotaque caribe, que tantos anos de viagens e mudanças de guerras não tinham conseguido amansar, fazia-se sentir mais cru ainda, diante da dicção viciosa dos andinos (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.41).

¹⁶⁴ Mosquera é um cagão e Caycedo um vira-casaca (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.145).

¹⁶⁵ Dizia em linguajar rude que o presidente era um fraco, e o vice-presidente um oportunista (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.145).

¹⁶⁶ O mais é sacanagem! (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.205).

¹⁶⁷ da fama de grande dançarino (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.163).

¹⁶⁸ dançado a cumbia como um mestre (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.163).

¹⁶⁹ dança popular de origem africana (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.163).

¹⁷⁰ sua áspera grenha caribe ficara cinzenta (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.12).

¹⁷¹ ósseo e pálido, com suíças e bigodes ásperos de mulato e o cabelo comprido até os ombros (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.82).

vida, o narrador comenta que Simón Bolívar possuía uma índole Caribe, bem como tinha uma descendência africana, mas teve seu perfil modificado, seu sangue foi “lavado” e seu perfil adquiriu contornos romanos.

Verifica-se na obra a contraposição entre Santa Fé de Bogotá e Cartagena das Índias. O personagem Simón Bolívar, instalado em Cartagena, uma das últimas paradas de sua viagem, vai ao mercado para tomar um café, ao regressar à casa se depara com um grupo de crianças que o rodeiam cantando “¡Viva el Libertador!” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.163)¹⁷², ou seja, a forma de tratamento em Cartagena é diferente da forma como o trataram em Santa Fé de Bogotá ao gritarem “¡Longanizo!” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.33)¹⁷³. Além disso, como o narrador comenta, o general possuía uma “pasi3n por los cartageneros” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.250)¹⁷⁴. É em Cartagena, durante essa última viagem, que Simón Bolívar recebe a notícia de que Riohacha se rebelara: “Riohacha depuso al comandante de armas, desconoció la autoridad de Cartagena, y se declaró venezolana” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.211)¹⁷⁵. O personagem, recobrando suas forças, articula um plano militar para empreender uma nova expedição que pudesse reviver suas glórias do passado, pois “la insurrección de Riohacha le daba pie para movilizar desde outro frente fuerzas nuevas y mejores contra Maracaibo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.211)¹⁷⁶.

A costa caribenha da Colômbia passa a ser enfocada pela narrativa, pois, nesse momento, a obra se volta para as disputas locais. Após o golpe dado à presidência da República, Urdaneta torna-se o novo presidente e Riohacha não reconhece a autoridade de Cartagena de Índias, aliando-se à Venezuela. A casa de Simón Bolívar se converte em um quartel general e o protagonista não volta mais a pensar sobre a viagem para a Europa. O general traçava as estratégias militares deitado em sua rede. Pela manhã, o plano “estaba terminado hasta en sus últimos detalles, y era minucioso y feroz. Y tan visionario, que el asalto a Maracaibo estaba previsto para fines de noviembre o, en el peor de los casos, a principios de diciembre” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.212)¹⁷⁷.

¹⁷² Viva o Libertador! (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.161).

¹⁷³ Longanizo! (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.34).

¹⁷⁴ paixão pelos cartagenenses (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.245).

¹⁷⁵ Riohacha depôs o comandante de armas, rejeitou a autoridade de Cartagena e se proclamou venezuelana (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.208).

¹⁷⁶ a insurreiç3o de Riohacha lhe dava oportunidade para mobilizar contra Maracaibo, a partir de outra frente, forças novas e melhores (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.208).

¹⁷⁷ estava pronto em todos os pormenores. Era minucioso e feroz, e tão visionário que o assalto a Maracaibo estava previsto para fins de novembro ou, no pior dos casos, para começo de dezembro (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.208).

Portanto, quando o personagem está na costa atlântica, longe de Santa Fé de Bogotá, que recobra seu ímpeto de estrategista, revivendo o passado das batalhas das quais saíra como vencedor.

3.5 As fontes históricas em *El general en su laberinto*: o romance como arquivo

Ao final de *El general en su laberinto*, García Márquez comenta sobre a consultoria de historiadores, bem como fala dos anos que levou para ler as fontes que reuniu. No romance, observo que há um diálogo com uma documentação histórica, como as cartas do general e a iconografia produzida sobre ele, assim como há um diálogo com a historiografia e com as biografias sobre Bolívar. Na obra, registros variados sobre o general são colocados em diálogo, possibilitando mostrar as contradições das representações de Simón Bolívar. García Márquez explora esses perfis contraditórios do general, mostrando a complexidade do sujeito histórico, em meio à diversidade de posições políticas.

Haydée Ribeiro Coelho, no artigo “Trânsito intelectual, formação de biblioteca, arquivo e romance”, publicado em *Crítica e coleção*, trata da questão da encenação da escrita do arquivo no romance *Falsas memórias: Blanca Luz Brum*, de Hugo Achugar. Haydée Ribeiro Coelho explica que a inserção de registros históricos, como correspondências e fotografias, no romance, revelam vozes múltiplas sobre a escritora uruguaia Blanca Luz Brum. Assim, são postas em relação memórias literária, política, histórica e artística, por meio dos registros variados, produzidos nos países em que a escritora viveu.

Segundo Coelho, ao trazer as vozes de intelectuais, que conviveram com a escritora, e que dialogaram com ela por meio de correspondência, a memória congelada pelo documento e pelo tempo é descristalizada no romance. Desse modo, Hugo Achugar, pelo trabalho do arquivo encenado, aproxima os leitores do contexto latino-americano em que viveu a escritora uruguaia, mostrando as relações entre o intelectual e o poder. Na concepção de Coelho, o romance de Achugar evidencia os bastidores dos arquivos, bem como as fontes dos arquivos de Blanca Luz Brum, que podem silenciar, ou trazer à cena, as diferentes vozes de vários atores.

À luz das considerações expostas, acredito que *El general en su laberinto* aproxima-se dessa perspectiva, podendo ser considerado como arquivo, por abordar

diversos registros históricos, bem como dialogar com a historiografia e biografias de Bolívar. Ressalto que, embora o romance utilize registros históricos e aborde um personagem da História latino-americana, ele vale-se de recursos, como os delírios e os pesadelos constantes do general com Santander, a narrativa descontínua, que entrelaça passado e presente, por meio da memória dos personagens, além da inserção de nomes e acontecimentos fictícios, criando um jogo entre História e ficção, de forma a lembrar ao leitor de que ele está diante de uma obra de ficção.

Para pensar a questão do arquivo me baseio nas considerações do filósofo Jacques Derrida. O filósofo, na obra *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*, discute a impossibilidade de uma construção conceitual que seja geral, fechada e unificadora de “arquivo” em Freud, pois, “não temos conceito, apenas uma impressão, uma série de impressões associadas a uma palavra. Oponho aqui o rigor do *conceito* à vaga ou mesmo franca imprecisão, à relativa indeterminação de uma tal *noção*” (DERRIDA, 2001, p.43). O filósofo sugere que, ao invés de um conceito totalizante, seja utilizada a noção de arquivo. Retomando a concepção clássica de arquivo, Derrida explica que o conceito de arquivo abriga a memória do nome *arkhê*, que designa ao mesmo tempo o começo e o comando, ou seja, ali onde as coisas começam, e também o princípio da lei, onde se exerce a autoridade. À continuação, o filósofo diz que em grego, *arkheion*, designa um domicílio, um lugar, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, que são os guardiões, os depositários dos documentos oficiais, mas, também, os intérpretes dos documentos. Nesse sentido, o arquivo pressupõe inscrições, impressões, bem como o armazenamento e a preservação. O arquivo também é um lugar de autoridade, no qual os documentos são reunidos pelo arconte, formando um *corpus* articulado. Na concepção de Derrida:

O arquivo sempre foi um penhor e, como todo penhor, um penhor do futuro. Mais trivialmente: não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquivou da mesma maneira. O sentido arquivável se deixa também, e de antemão, co-determinar pela estrutura arquivante. Ele começa no imprimente (DERRIDA, 2001, p.31).

De acordo com Derrida, a psicanálise freudiana propõe uma nova teoria do arquivo, que leva em conta a pulsão de morte e que envolve as figuras do recalque e da repressão. Derrida passa à ideia de “bloco mágico” de Freud, que seria um modelo exterior, a hipótese de um suporte, uma superfície, um espaço interno, os quais

permitem que haja a consignação, o registro ou a impressão, a repressão, a censura e o recalque. Para o filósofo, o “bloco mágico” acolhe a ideia de um arquivo psíquico diferente da memória espontânea, como se fosse uma prótese do interior. Segundo Derrida, a teoria da psicanálise não é apenas uma teoria da memória, mas também uma teoria do arquivo. O modelo do “bloco mágico” incorpora a pulsão de destruição e a pulsão de conservação, que pode ser denominada de pulsão de arquivo, de acordo com o filósofo. Essa contradição interna é que Derrida denomina de “mal de arquivo”, pois não haveria desejo de arquivo sem a finitude, sem a possibilidade de um esquecimento, que não se limita ao recalque, assim, não haveria “mal de arquivo” sem a ameaça da pulsão de morte.

Para Derrida, o arquivo é perpassado pelo “mal de arquivo”, a constituição do arquivo implica o esquecimento, assim, a pulsão de morte trabalha para destruir o arquivo, devorando-o, antes mesmo de produzi-lo externamente. De acordo com o filósofo, essa pulsão é anárquica e acima de tudo “anarquívica”, “arquiviolítica”, destruidora do arquivo. A pulsão de morte é arquiviolítica, pois apaga os traços inscritos e possibilita novas inscrições no arquivo.

Derrida explica que “mal de arquivo” denomina um desejo compulsivo de procurar o arquivo onde ele se esconde, é dirigir-se a ele com um desejo irreprimível de retorno à origem. Dessa forma, não há arquivo sem a possibilidade de desaparecimento. Outra questão é que o arquivo não está apenas vinculado ao passado, trata-se de uma interpelação fantasmática e espectral de Freud, de uma promessa, ou seja, abre-se a um porvir, pois a interpretação do arquivo só acontece se ela se inscrever no arquivo, abrindo-o e enriquecendo-o para aí ocupar um lugar de direito. Desse modo:

Incorporando o saber que se demonstra sobre esse tema, o arquivo aumenta, cresce, ganha em *auctoritas*. Mas perde, no mesmo golpe, a autoridade absoluta e metatextual que poderia almejar. Jamais se poderá objetivá-lo sem um resto. O arquivista produz arquivo, e é por isso que o arquivo não se fecha jamais. Abre-se a partir do futuro (DERRIDA, 2001, p.88).

Para o filósofo, Freud tornou possível o pensamento de um arquivo que não se reduz à memória como reserva consciente nem à memória como rememoração, ou seja, o arquivo psíquico não é *mneme* nem *anamnesis*. Além disso, na concepção de Derrida, Freud desconstruiu a autoridade do princípio arcôntico, que é paternal e patriarcal, para a ideia da tomada do poder pelos irmãos, ou seja, pensando-se na igualdade e na

liberdade, o que se abre para uma ideia de democracia. O conceito clássico de arquivo, relacionado a um passado engessado, é desmobilizado, sendo o arquivo aberto a um porvir. Retomando o que Derrida disse, o arquivista produz arquivo e assim ele nunca se fecha, mas abre-se a partir do futuro, para um porvir.

Junto à noção de Derrida, vou trazer a definição do filósofo Michel Foucault, em *A arqueologia do saber*, sobre arquivo. Foucault pensa o arquivo como um sistema de discursos, sendo que “o discurso não tem apenas um sentido ou uma verdade, mas uma história, e uma história específica que não o reconduz às leis de um devir estranho” (FOUCAULT, 2013, p.155). O arquivo, segundo o filósofo, não é um depósito de documentos, nem uma massa amorfa das coisas ditas que se acumulam, mas ele faz com que as coisas ditas se agrupem e se componham umas com as outras, segundo uma multiplicidade de relações e segundo regularidades específicas. Dessa forma:

O arquivo não é o que protege, apesar de sua fuga imediata, o acontecimento do enunciado e conserva, para as memórias futuras, seu estado civil de foragido; é o que, na própria raiz do enunciado-acontecimento e no corpo em que se dá, define, desde o início, *o sistema de sua enunciabilidade*. O arquivo não é, tampouco, o que recolhe a poeira dos enunciados que novamente se tornaram inertes e permite o milagre eventual de sua ressurreição; é o que define o modo de atualidade do enunciado-coisa; é o sistema de seu *funcionamento*. Longe de ser o que unifica tudo o que foi dito no grande murmúrio confuso de um discurso, longe de ser apenas o que nos assegura a existência no meio do discurso mantido, é o que diferencia os discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua duração própria (FOUCAULT, 2013, p.158-159).

É interessante observar que o arquivo é aquele que possui discursos diferentes, permitindo a permanência e a transformação dos enunciados. Segundo Foucault, não é possível totalizar o arquivo, descrevê-lo em sua totalidade, mas apenas por fragmentos, distintos com maior clareza em virtude da distância temporal que dele nos separa. De acordo com Foucault, o arquivo “estabelece que somos diferença, que nossa razão é a diferença dos discursos, nossa história a diferença dos tempos, nosso eu a diferença das máscaras” (FOUCAULT, 2013, p.160), daí falar-se de “arqueologia”, termo que não busca uma origem, mas sim uma descrição que interroga o já dito no nível de sua existência, desse modo, “a arqueologia descreve os discursos como práticas especificadas no elemento do arquivo” (FOUCAULT, 2013, p.161).

À luz das ideias expostas, considero que *El general en su laberinto* pode ser pensado como um arquivo, que não se configura como algo fechado, acabado ou totalizador, mas sim como algo descontínuo, repleto de discursos diferentes e

contraditórios, que se transformam, abrindo-se para o futuro. Ressalto que um arquivo não se reduz a um depósito de memórias, nem a uma massa documental, de registros do passado, mas é algo em movimento, que lembra e que esquece. O romance de García Márquez congrega discursos heterogêneos, utilizando-se de fontes variadas, como a historiografia, o epistolário do general e a iconografia, que são colocados em movimento e em diálogo, num jogo de lembrar e de esquecer. Na obra, os diferentes discursos sobre o general são colocados em movimento, provocando deslocamentos. Também penso o romance como um arquivo em aberto, um arquivo para o futuro, um arquivo ao qual outros discursos serão agregados/transformados. Ainda, sendo *El general en su laberinto* uma interpretação do arquivo de Simón Bolívar, o romance também se inscreve nesse arquivo, abrindo-o e ocupando um lugar que lhe é de direito.

A historiografia e as biografias sobre Simón Bolívar são portadoras de discursos variados e divergentes sobre o general. Como visto anteriormente, a figura de Simón Bolívar foi apropriada por grupos diferentes, detentores de poder, que a utilizaram segundo os seus interesses ao longo dos anos. No romance de García Márquez, observo que alguns desses discursos são postos em relação, de forma a trazer à tona a heterogeneidade de discursos. Também, o epistolário de Simón Bolívar, utilizado por García Márquez no romance, é uma documentação que possui as suas contradições, tendo sido produzida pelo general, e não isenta de intencionalidade, de forma consciente ou não.

Além disso, a humanização, no romance, de um personagem histórico possibilita que as contradições, próprias do ser humano, sejam trabalhadas na Literatura. Assim, se nos escritos produzidos por Bolívar encontram-se ideias que tendem à monarquia, bem como ideias de emancipação e de liberdade, em relação à Coroa espanhola, ou mesmo o autoritarismo de Bolívar, essas contradições foram bem abordadas em *El general en su laberinto*, por meio da humanização do personagem, que lutou e venceu várias batalhas, mas que delira com os fantasmas, que o ameaçam, constantemente, em seu presente de decrepitude, em que a força lhe fugira do corpo.

O autor do romance organiza o arquivo, que é o próprio romance, lhe atribuindo sentido, o que possibilita que uma narrativa seja construída e, dessa forma, mesmo que as contradições estejam presentes no livro, há um trabalho de seleção da documentação, que propiciará uma narrativa, em detrimento de outra também possível. Por exemplo, segundo a biógrafa de Simón Bolívar, Marie Arana, na obra *Bolívar: O Libertador da*

América, o general pensara várias em vezes em suicídio. A biógrafa faz essa afirmação baseando-se nas cartas produzidas por ele. Logo, outra narrativa, que selecionasse essas cartas, atribuindo um sentido a elas, poderia ser construída.

Em *El general en su laberinto*, há um diálogo entre a historiografia que enaltece o general, em seus dias de glória, e os registros históricos que descrevem o general como um homem decrépito e sem prestígio político. Esses dois discursos distintos são colocados em diálogo por meio da memória do general e de outros personagens, que recordam as glórias do protagonista, em um presente no qual Bolívar e seu projeto de América estão em ruínas. Ou seja, é pela contraposição de um antes e um depois, assim como das vozes dos personagens, que as diferentes visões sobre o general dialogam. Na biografia de Indalecio Liévano Aguirre, intitulada *Bolívar* e publicada pela primeira vez em 1950, o general é descrito, nas últimas páginas, já quando se retira do poder, como um homem:

Pálido, extenuado; sus ojos brillantes y expresivos en sus bellos días, ya apagados; su voz honda, apenas perceptible; los perfiles de su rostro, todo, en fin, anunciaba en él, excitando vehementemente simpatía, la próxima disolución del cuerpo y el cercano principio de la vida inmortal (AGUIRRE, 2013, p.680)¹⁷⁸.

Segundo Aguirre, essa descrição de Bolívar é de 1830 e está nas memórias escritas pelo General Joaquín Posada Gutiérrez, contemporâneo de Simón Bolívar. Na biografia de Aguirre, a última viagem de Bolívar, rumo ao exílio voluntário, é descrita desde a sua saída de Santa Fé de Bogotá, em que estava “acompañado solamente de un reducidísimo número de fieles amigos y en un silencio hostil, sólo interrumpido por gritos afrentosos de una plebe soez” (AGUIRRE, 2013, p.686)¹⁷⁹, e quando embarca na cidade de Honda, Aguirre descreve que:

Revivieron en su espíritu entristecido el recuerdo de aquellos días heroicos, cuando joven y lleno de esperanzas se había lanzado, al frente de un puñado de soldados novatos, a la formidable aventura de emancipar a América del poder español. Ahora todo había terminado y no resultaba desprovisto de ironía que, cuando vencido por la decadencia de su organismo y la ingratitude de sus conciudadanos desandaba el camino recorrido años atrás de victoria en victoria, también su obra comenzaba a desandar las sendas que le habían llevado a las

¹⁷⁸ Pálido, extenuado; seus olhos brilhantes e expressivos em seus belos dias, já apagados; sua voz profunda, apenas perceptível; os perfis de seu rosto, tudo, em fim, anunciava nele, excitando veemente simpatia, a próxima dissolução do corpo e a aproximação do princípio da vida imortal. (Tradução nossa).

¹⁷⁹ acompanhado apenas de um reduzido número de fiéis amigos e em um silêncio hostil, apenas interrompido por gritos afrontosos de uma plebe vulgar. (Tradução nossa).

más elevadas cimas y en ese descenso perdiera vertiginosamente el ritmo heroico que había emancipado pueblos y creado naciones, para despedazarse, para confundirse con el caos político y social, donde de ella no quedaría otro vestigio que el recurso legendario de la vida de su jefe (AGUIRRE, 2013, p.688)¹⁸⁰.

García Márquez comenta, na seção de Agradecimentos do romance, que consultou a obra de Indalecio Liévano Aguirre, sobre Simón Bolívar. Nessa biografia, após a descrição de como o general embarcou em Honda, os próximos comentários são sobre a piora do estado de saúde de Bolívar e sua estadia em Santa Marta, não havendo outros comentários ou descrições sobre a viagem. Observo que esse discurso sobre a decrepitude e a amargura do general, presentes na obra de Aguirre, também perpassa em *El general en su laberinto*, que constrói um Bolívar degradado fisicamente e desiludido politicamente.

A historiadora Fabiana de Souza Fredrigo, na obra *Guerras e escritas: a correspondência de Simón Bolívar (1799-1830)*, percebeu que Bolívar produziu grande parte de seu epistolário visando a um projeto, a construção de uma memória de si para o futuro. Essa memória de si, segundo Fredrigo, que analisou as cartas do general, foi construída como uma “memória da indispensabilidade”. De acordo com a historiadora, a narrativa construída por Bolívar em seu epistolário revela o seu empreendimento em reescrever acontecimentos e deixar sua memória para a posteridade. Fabiana Fredrigo explica que o arquivo de Simón Bolívar foi organizado por Vicente Lecuna¹⁸¹, compondo 2.815 cartas, que vieram do acervo pessoal do general, da secretaria do governo e de doações de descendentes de generais ou de embaixadas de outros países. Segundo a historiadora, estima-se que Bolívar tenha escrito um número maior de cartas, mas essas foram perdidas, como o arquivo que estava sob a custódia de Manuela Saénz, incendiado junto com seus pertences em 1856, devido à sua morte por difteria.

¹⁸⁰ Reviveram em seu espírito entristecido a recordação daqueles dias heroicos, quando jovem e cheio de esperanças havia se lançado, à frente de um punhado de soldados novatos, à formidável aventura de emancipar a América do poder espanhol. Agora tudo havia terminado e não resultava desprovido de ironia que, quando vencido pela decadência de seu organismo e a ingratidão de seus concidadãos voltava o caminho recorrido anos atrás de vitória em vitória, também sua obra começava a regressar as trilhas que ele havia levado aos mais elevados cumes e nesse declínio perdera vertiginosamente o ritmo heroico que havia emancipado povos e criado nações, para se despedaçar, para se confundir com o caos político e social, onde dela não restaria outro vestígio que o recurso legendário da vida de seu chefe. (Tradução nossa).

¹⁸¹ De acordo com a historiadora Fabiana Fredrigo, Vicente Lecuna (1870-1954) era descendente de um comissário do Exército Libertador, sendo que em 1914, o Ministro da Instrução Pública da Venezuela confiou a ele a organização do arquivo de Simón Bolívar.

Quando Bolívar faleceu, Daniel Florencio O’Leary e Juan Francisco Martín, companheiros do general, levaram seus dez baús de documentação para o seu desterro na Jamaica. Tais baús sempre acompanhavam Bolívar em suas campanhas militares, sendo de responsabilidade de seu secretário¹⁸². Daniel Florencio O’Leary¹⁸³, assim como outros militares que acompanharam Bolívar, escreveu suas memórias sobre o general com a documentação a que teve acesso. O’Leary é o autor dos 34 volumes sobre Simón Bolívar estudados a fundo por Gabriel García Márquez para a produção do romance *El general en su laberinto*, como o escritor comenta ao final da obra nos Agradecimentos.

No romance de García Márquez, Daniel Florencio O’Leary é um personagem que acompanha Simón Bolívar durante a viagem rumo ao desterro e que o narrador, que está relatando de outro tempo, diz ter produzido “memórias” sobre o general. Mas, embora alguns relatos de O’Leary sejam inseridos no romance, em suas últimas páginas, quando Bolívar está prestes a morrer, comenta com seu sobrinho Fernando que ele deveria escrever algo sobre “aquellos años de glorias y de desdichas” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.269)¹⁸⁴, pois “O’Leary escribirá algo si persevera en sus deseos, pero será distinto” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.269)¹⁸⁵. Na perspectiva de Bolívar, de García Márquez, o que seria escrito por O’Leary seria diferente daquilo que o personagem gostaria que fosse escrito sobre si. O romance diz, por meio da voz do personagem, que existem interpretações diferentes sobre Simón Bolívar, advertindo sobre obras difundidas e de referência, como a de O’Leary¹⁸⁶.

A proposta de *El general en su laberinto* é mostrar as contradições dos discursos e das representações de Simón Bolívar, utilizando fontes históricas - como as cartas escritas por Bolívar -, além de memórias, obras de História e biografias, sobre o general. Os distintos discursos sobre o general podem ser identificados nas vozes dos personagens do romance. O Simón Bolívar, de García Márquez, tenta defender-se e justificar-se perante esses outros discursos. Saliento que esse discurso do Bolívar, de

¹⁸² No romance de García Márquez, os dois baús contendo papéis de Simón Bolívar, após a morte do general, são escondidos por Manuela Sáenz em Santa Fé de Bogotá e resgatados por Daniel O’Leary, muitos anos depois, por meio de instruções de Manuela.

¹⁸³ General Daniel Florencio O’Leary, ajudante de Simón Bolívar.

¹⁸⁴ daqueles anos de glórias e infortúnios (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.264).

¹⁸⁵ O’Leary escreverá alguma coisa, se perseverar em seus propósitos. Mas será diferente (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.264).

¹⁸⁶ A obra *Memorias del General O’Leary* foi escrita originalmente em inglês por Daniel Florencio O’Leary e traduzida para o espanhol, na década de 1880, a pedido do General Guzmán Blanco, da Venezuela.

García Márquez, é construído com base em uma tendência encontrada nas cartas produzidas pelo general.

Na contemporaneidade, depois da publicação de *El general en su laberinto*, a historiadora Fabiana Fredrigo, ao analisar as cartas de Simón Bolívar, percebeu a construção de uma “memória da indispensabilidade”, que significa o general como predestinado para a luta pela emancipação da América. Este aspecto, antes da pesquisa da historiadora, já estava presente no romance de García Márquez.

No romance, o general considera-se como o predestinado para a luta pela emancipação da América. Em uma de suas recordações, o general comenta sobre um encontro com Humboldt, em que esse último dissera que as colônias espanholas estavam maduras para a independência, só o que faltava era o homem que iria levar a cabo o empreendimento. Segundo o narrador, durante a guerra de emancipação, “el general se lo contó a José Palacios muchos años después, en el Cuzco, viéndose quizás a sí mismo por encima del mundo, cuando la historia acababa de demostrar que el hombre era él” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.103)¹⁸⁷. Segundo o narrador:

De la generación de criollos ilustrados que sembraron la semilla de la independencia desde México hasta el Río de La Plata, él era el más convencido, el más tenaz, el más clarividente, y el que mejor conciliaba el ingenio de la política con la intuición de la guerra (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.84)¹⁸⁸.

O personagem constrói uma imagem de si como o predestinado para levar a cabo a emancipação da América Hispânica. A imagem de um Bolívar indispensável à América, que necessitava da sua existência para emancipar-se é assim construída. O romance traz as várias representações do general, bem como os seus sucessos e insucessos.

O sentimento de ressentimento do personagem, que atravessa a obra, também pode ser percebido no epistolário do general, principalmente em seus documentos de renúncia, dirigidos ao Congresso. Na última mensagem que dirige ao Congresso, reunido em Santa Fé de Bogotá, em 20 de janeiro de 1830, Simón Bolívar faz uma retrospectiva dos acontecimentos ocorridos a partir de 1828 - quando baixou o decreto

¹⁸⁷ o general o contou a José Palacios muitos anos depois, em Cuzco, vendo-se talvez a si mesmo por cima do mundo, quando a história acabava de demonstrar que o homem era ele (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.102).

¹⁸⁸ Da geração de americanos ilustrados que lançaram a semente da independência, do México ao Rio da Prata, era ele o mais convicto, o mais obstinado, o mais clarividente e o que melhor conciliava o engenho da política com a intuição da guerra (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.83-84).

orgânico que lhe atribuía poderes supremos -, esboça a situação da república e apresenta sua renúncia ao Congresso. Bolívar fala de seus serviços consagrados à pátria, bem como das duras penas, que diz ter sido obrigado a aplicar àqueles que se voltaram contra a República. Dentre outras considerações, afirma “todos os meus concidadãos, usufruem a sorte inestimável de parecer inocentes aos olhos da suspeita, somente eu estou tachado de aspirar à tirania” (BOLÍVAR, 2007, p.309). Nesse mesmo documento, o general diz:

Livrai-me, vos imploro, da ofensa que me espera se continuar ocupando um destino que nunca poderá afastar de si o vitupério da ambição. Acreditai em mim: um novo magistrado já é indispensável para a República. O povo quer saber se deixarei alguma vez de comandá-lo. Os estados americanos me consideram com certa inquietude, que pode atrair algum dia à Colômbia males semelhantes aos da guerra do Peru. Na Europa mesma não falta quem tema que eu desacredite com minha conduta a bela causa da liberdade. Ah! Quantas aspirações e guerras não sofremos por atentarem contra a minha autoridade e a minha pessoa! Esses golpes fizeram os povos padecerem, cujos sacrifícios teriam poupado se desde o começo os legisladores da Colômbia não tivessem me forçado a suportar uma carga que me atormenta mais do que a guerra e todos os seus açoitamentos (BOLÍVAR, 2007, p.310).

Simón Bolívar declara que “a República será feliz, se admitindo a minha renúncia” (BOLÍVAR, 2007, p.310), e também pede ao Congresso que “ouvi as minhas súplicas: salvai a República; salvai a minha glória que é da Colômbia” (BOLÍVAR, 2007, p.310). Continuando a mensagem, Bolívar diz que abdica da presidência e deseja ser apenas um cidadão armado para defender a pátria e obedecer ao governo, sem possuir funções públicas. O general constrói a imagem de um homem que não ambiciona o poder, sendo que o Congresso deve retirar essas atribuições dadas a ele, o homem que é apenas um soldado, defensor da pátria, com isso, Bolívar reforça a sua imagem de militar, que lutou na emancipação da América. Ao final da mensagem, o general pede que o Congresso crie leis para a prosperidade da organização política da República e exalta que a independência é o único bem adquirido à custa dos demais, mas é ela que possibilita que outros bens sejam conquistados.

Baseando-se nesse documento de renúncia, observo no discurso de Simón Bolívar o desejo de salvar a sua imagem, associando-a à luta pela independência, assim como à pátria colombiana, pois a sua glória e a da República são uma só. Nessa mensagem, também há o ressentimento do general, que diz ter prestado vinte anos de

serviços à causa da liberdade e da República, sendo depois acusado de tirano, que desacredita a causa da liberdade.

No romance de García Márquez, o sentimento de ressentimento e de amargura do general também está presente. Em *El general en su laberinto* há frases retiradas do epistolário produzido por Simón Bolívar, e essas frases remetem a sentimentos de ressentimento, de injustiça e de desencanto, em relação à concretização de seu projeto de unificação da América Hispânica. A obra também estabelece uma relação entre o destino de Bolívar e o da América, por meio da associação do corpo depauperado e doente do general, com a fragmentação do continente, como parte da historiografia teria realizado, conforme apontado por Fabiana Fredrigo, anteriormente.

As frases, retiradas do epistolário de Simón Bolívar, aparecem no romance para compor a voz do personagem, ao lado de frases fictícias, que elaboram um Bolívar caribenho. Também há referências à “Carta da Jamaica”, na qual Simón Bolívar expõe suas ideias de unir a América formando uma única nação. O documento histórico foi escrito em 1815, durante sua estadia na Jamaica. Na carta, Bolívar escreve:

Es una idea grandiosa pretender formar de todo el Mundo Nuevo una sola nación con un solo vínculo que ligue sus partes entre sí y con el todo. Ya que tiene un origen, una lengua, unas costumbres y una religión, debería, por consiguiente, tener un solo gobierno que confederase los diferentes estados que hayan de formarse; mas no es posible, porque climas remotos, situaciones diversas, intereses opuestos, caracteres desemejantes, dividen a la América. ¡Qué bello sería que el istmo de Panamá fuese para nosotros lo que el de Corinto para los griegos! Ojalá que algún día tengamos la fortuna de instalar allí un augusto congreso de los representantes de las repúblicas, reinos e imperios a tratar y discutir sobre los altos intereses de la paz y de la guerra, con las naciones de las otras partes del mundo (BOLÍVAR, 1993, p.30)¹⁸⁹.

No romance, há uma alusão à “Carta da Jamaica”, quando Bolívar relembra de sua estadia em Kingston e de como conheceu Miranda Lyndsay, personagem fictícia que o salvou de um atentado contra a sua vida. O narrador relata que Bolívar, durante um almoço no qual Miranda Lyndsay estava presente, expôs seus pensamentos, como “no son los españoles, sino nuestra propia desunión lo que nos ha llevado de nuevo a la

¹⁸⁹ É uma ideia grandiosa pretender formar todo o Novo Mundo uma só nação com um só vínculo que ligue suas partes entre si e com o todo. Já que há uma origem, uma língua, alguns costumes e uma religião, deveria, por conseguinte, possuir um só governo que confederasse os diferentes estados que hão de se formar; mas não é possível, porque climas remotos, situações diversas, interesses opostos, caracteres dessemelhantes, dividem a América. Que belo seria que o istmo do Panamá fosse para nós o que é o de Corinto para os gregos! Oxalá que algum dia tenhamos a fortuna de instalar ali um augusto congresso dos representantes das repúblicas, reinos e impérios para tratar e discutir sobre os altos interesses da paz e da guerra, com as nações das outras partes do mundo.

esclavidud” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.83)¹⁹⁰, e falando sobre os talentos da América, disse, várias vezes, que “somos un pequeño género humano” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.83)¹⁹¹. O narrador diz que essas ideias seriam publicadas mais tarde em um documento consagrado pela História. Para a personagem Miranda Lyndsay, a impressão foi de que Bolívar se sentia um Napoleão Bonaparte. A observação da personagem propicia que outras vozes falem sobre Bolívar, mostrando outros pontos de vista sobre a figura do general.

Durante a sua viagem rumo ao desterro, o general encontra-se com um hóspede francês, o qual diz a Bolívar: “yo tenía entendido que Su Excelencia era promotor de la solución monárquica” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.128)¹⁹². A voz desse personagem francês, que acusa Bolívar de autoritário com inclinações à monarquia, possibilita que mais um discurso sobre o general apareça no romance. Ressalto que biógrafo Salvador de Madariaga, europeu, tal como o francês que discute com o general no romance, lançou nos anos 1950 uma obra na qual acusa Bolívar de possuir tendências monarquistas. No romance, Bolívar se exalta com as palavras do francês e busca justificativas que o livrem das acusações de querer instaurar a monarquia. Na voz do general, “mi frente no será mancillada nunca por una corona” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.128)¹⁹³. Nesse mesmo diálogo, o personagem justifica-se sobre a ordem para assassinar os prisioneiros espanhóis, durante a guerra de independência, dizendo que era uma decisão politicamente necessária naquele momento, sendo assim, os europeus não teriam autoridade para condená-lo, pois a História da Europa estaria marcada por episódios muito mais bárbaros e sangrentos.

Como Simón Bolívar, em suas cartas, procurava se justificar e tentava construir uma memória de si para o futuro, o personagem de García Márquez possui o discurso de que fora incompreendido. O personagem defende-se das acusações de que desejava a unidade do continente como forma de expandir um império se tornando um monarca vitalício.

A questão da integração do continente aparece em outras cartas de Simón Bolívar, nas quais perpassa um sentimento de desilusão em relação à concretização de

¹⁹⁰ Não foram os espanhóis, mas nossa própria desunião o que nos levou de novo à escravidão (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.83).

¹⁹¹ Somos um pequeno gênero humano (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.83).

¹⁹² Eu tinha como certo que Vossa Excelência era promotor da solução monárquica (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.127).

¹⁹³ Minha testa não será jamais manchada por uma coroa (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.127).

tal projeto. García Márquez parece ter percebido esse discurso no epistolário do general, pois esse sentimento acompanha o seu personagem. Na voz do Bolívar do romance, esse diz que o continente é “ingobernable, el que sirve una revolución ara en el mar, este país caerá sin remedio en manos de la multitud desenfrenada para después pasar a tiranuelos casi imperceptibles de todos los colores y razas” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.262)¹⁹⁴. Esse trecho, que aparece no livro, foi retirado da carta escrita por Bolívar ao General Juan José Flores, Chefe do Equador, em novembro de 1830, após o assassinato do Marechal Sucre, seu herdeiro político. A carta foi escrita alguns meses após a renúncia de Bolívar e expressa seu ressentimento e desilusão frente à situação política do continente. Nesse documento, em relação às disputas internas, Bolívar comenta “amanhã se matam uns aos outros, dividem-se e se deixam cair em mãos dos mais fortes ou mais ferozes” (BOLÍVAR, 2007, p.312). Mais adiante, nessa mesma carta, Bolívar enumera suas conclusões após seus 20 anos de luta, dizendo que tem por resultados:

Primeiro: a América é ingovernável para nós; segundo: quem serve uma revolução, lavra no mar; terceiro: a única coisa que pode ser feita na América é emigrar; quarto: este país cairá infalivelmente nas mãos da multidão desenfreada, para depois passar a tiranetes quase imperceptíveis, de todas as cores e raças; quinto: devorados por todos os crimes e extintos pela ferocidade, os europeus não se dignarão a nos conquistar; sexto: se fosse possível que uma parte do mundo voltasse ao caos primitivo, este seria o último período da América (BOLÍVAR, 2007, p.313).

Ao final da carta, Bolívar pede ao General Flores que a rasgue assim que a tiver lido, para que ela não caia nas mãos de inimigos, que poderiam publicá-la com comentários tenebrosos. Já o personagem de García Márquez, diz que “no hay nada más peligroso que la memoria escrita” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.162)¹⁹⁵. Tanto nas biografias, quanto no romance, o general escreve milhares de cartas e de documentos ao longo de sua vida, o que gera a lenda de que ditava várias cartas diferentes ao mesmo tempo a seus secretários. Ao dizer que não há nada mais perigoso que a memória escrita, pode-se presumir que o personagem teme as interpretações que serão feitas sobre o seu epistolário, que foi utilizado como fonte histórica, suscitando diferentes leituras, assim como a própria leitura de García Márquez.

¹⁹⁴ ingovernável, quem serve a uma revolução ara no mar, este país caíra sem remédio em mãos da multidão desenfreada para depois passar a tiranetes quase imperceptíveis de todas as cores e raças (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.257).

¹⁹⁵ “não há nada mais perigoso que a memória escrita” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.160).

A iconografia de Simón Bolívar também faz parte das fontes históricas que podem ser identificadas no romance. Os retratos de Simón Bolívar também são contraditórios, existindo diferentes representações do general. As descrições de Bolívar, que dialogam com essas fontes iconográficas, também aparecem no romance por meio das vozes de personagens. No livro, o narrador diz que o pintor granadino, José Maria Espinosa¹⁹⁶, havia feito um retrato do general na casa do governo, em Santa Fé de Bogotá. Mas o Bolívar, de *El general en su laberinto*, diz que “el retrato le pareció tan diferente de la imagen que tenía de sí mismo, que no pudo resistir el impulso de desahogarse con el general Santana, su secretario de entonces” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.186)¹⁹⁷. Bolívar diz que, no retrato, aparenta ser como um homem de oitenta anos. Embora o protagonista tenha tido essa impressão sobre o seu retrato, o narrador diz que a imagem se parecia com o próprio Bolívar, pois, aos quarenta e cinco anos, já era um homem decrépito. Sobre a iconografia do general, o narrador do romance relata que, aos trinta e dois anos, fizeram um retrato de Bolívar no Haiti, sendo esse fiel à sua idade e à sua índole caribe, pois:

Tenía una línea de sangre africana, por un tatarabuelo paterno que tuvo un hijo con una esclava, y era tan evidente en sus facciones que los aristócratas de Lima lo llamaban El Zambo. Pero a medida que su gloria aumentaba, los pintores iban idealizándolo, lavándole la sangre, mitificándolo, hasta que lo implantaron en la memoria oficial con el perfil romano de sus estatuas (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.186-187)¹⁹⁸.

Sobre esse retrato, que teria sido produzido no Haiti, há a descrição do perfil do general pela voz da personagem Miranda Lyndsay, filha de um diplomático inglês, que vivia na Jamaica:

Ella había de recordarlo siempre como un hombre que parecía mucho mayor que sus treinta y dos años, óseo y pálido, con patillas y bigotes ásperos de mulato, y el cabello largo hasta los hombros. Estaba vestido a la inglesa, como los jóvenes de la aristocracia criolla, con corbata blanca y una casaca demasiado

¹⁹⁶ Os quadros mais conhecidos, pintados por José María Espinosa sobre o general, são uma aquarela, um óleo sobre tela intitulado *Retrato del libertador* (ambos encontram-se na Casa Museo Quinta de Bolívar, em Bogotá) e um óleo sobre tela intitulado *Simón Bolívar*, que está no Palácio de Miraflores em Caracas.

¹⁹⁷ o retrato lhe pareceu tão diferente da imagem que tinha de si mesmo que não pôde resistir ao impulso de desabafar com o general Santana, seu secretário da época (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.183).

¹⁹⁸ Tinha uma linha de sangue africana, de parte de um tataravô paterno que fez um filho numa escrava, e isso era tão evidente em seus traços que os aristocratas de Lima o chamavam de El Zambo. Mas à medida que sua glória aumentava, os pintores o idealizavam, lavavam-lhe o sangue, o mitificavam, até que o implantaram na memória oficial com o perfil romano de suas estátuas (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.184).

gruesa para el clima, y la gardenia de los románticos en el ojal (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.82-83)¹⁹⁹.

A discussão sobre as representações de Simón Bolívar, produzidas ao longo dos anos, por diferentes pintores e escultores, que retrataram o general desde uma descendência africana, até os que, como diz o narrador, “lavaram-lhe o sangue”, construindo um perfil romano para o general, passando pelos que representaram a sua decrepitude, está no romance. As diferentes imagens de Bolívar são dispostas para o leitor, de forma que este perceba as contradições, que também existem, em torno da representação desse personagem, em termos iconográficos.

Em *El general en su laberinto*, as contradições existentes sobre Simón Bolívar estão presentes, por meio dos diferentes discursos sobre o general, que circulam na obra, formando um arquivo de discursos sobre Simón Bolívar. A narrativa construída é fruto de uma interpretação das fontes disponíveis sobre o general, o que possibilita que, tal como propôs Derrida, essa interpretação também se inscreva no arquivo ao qual se volta, abrindo-o e ocupando um lugar nele.

3.6 Viagem, memória e labirinto

Em *El general en su laberinto*, o tempo narrativo é composto pelo presente do personagem Simón Bolívar, quando já renunciou ao cargo de presidente e empreende a viagem rumo ao desterro, e pelo passado de glórias do general, que é recordado durante a viagem. A cada cidade por onde passa o personagem, lembranças são suscitadas em sua memória. O general já estivera naquelas cidades no passado, lutando pela independência, agora retornava a elas em direção ao desterro. Se, na primeira vez que passara por aquelas localidades, era um homem vitorioso, sempre homenageado com pompa, na última viagem já quase não o reconhecem, sendo recebido por poucos anfitriões, seus partidários, que o acolhem por compaixão. Muitas das recordações são evocadas por imagens, por músicas ou pelo reencontro com outros personagens. O general compartilha suas recordações com José Palacios, que o acompanhou por toda a vida.

¹⁹⁹ Ela o recordaria sempre como um homem que aparentava muito mais que os seus trinta e dois anos, ósseo e pálido, com suíças e bigotes ásperos de mulato e o cabelo comprido até os ombros. Trajava à inglesa, como os jovens da aristocracia *criolla*, com gravata branca e uma sobrecasaca grossa demais para o clima, e a gardênia dos românticos na botoeira (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.82).

Quando acampam na cidade de Honda, Simón Bolívar ouve uma valsa e se dirige a José Palacios perguntando se ele se lembrava daquela música que havia sido tocada em sua homenagem em Lima. Segundo o narrador:

Aquel día estaba sellada la independencia del continente inmenso que él proponía convertir, según sus propias palabras, en la liga de naciones más vasta, o más extraordinaria, o más fuerte que ha aparecido hasta el día sobre la tierra. Las emociones de la fiesta se le quedaron asociadas al valse que había hecho repetir cuantas veces fueron necesarias, para que ni una sola de las damas de Lima se quedara sin bailarlo con él (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 80-81)²⁰⁰.

Pode-se dizer que o tempo da narração do romance ocorre muitos anos após a morte de Simón Bolívar, já que o narrador informa sobre o destino de vários dos personagens da obra. Por exemplo, sobre o destino do personagem José Palacios, que o narrador relata que “murió a la edad de setenta y seis años, revolcándose en el lodo por los tormentos del *delirium tremens*, en un antro de mendigos licenciados del ejército libertador” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.270)²⁰¹.

No que se refere à última viagem do general, Bolívar já não é mais o mesmo homem do passado de glórias, mas sim um homem fraco fisicamente, carregado pelo sentimento de desilusão. Acredito que a viagem de Simón Bolívar, rumo à costa, pode ser entendida como também uma viagem ao seu interior, uma viagem de reflexão, sobre suas vitórias, sua situação presente e seus projetos. A metáfora do labirinto, presente no título da obra, refere-se também a essa viagem interior do general, pois o labirinto apresenta muitos caminhos e muitas encruzilhadas, que impedem a saída daquele que se encontra em seu interior. No caso de Bolívar, os seus caminhos são entrecortados.

Segundo a mitologia grega, em Creta, foi construído um labirinto, onde se encontrava o Minotauro, e do qual era impossível sair sem ser devorado pelo monstro. Teseu entra no labirinto para enfrentar o Minotauro e só consegue sair com a ajuda do fio de Ariadne. Assim, o labirinto diz respeito às dificuldades e obstáculos que alguém enfrenta para alcançar o seu objetivo. Dentro da tradição cabalística, o labirinto possui uma função mágica, sendo constituído por vários círculos interrompidos em certos

²⁰⁰ Naquele dia se consumara a independência do continente imenso que ele se propunha converter, segundo suas palavras, na liga de nações mais vasta, ou mais extraordinária, ou mais forte até então surgida na face da terra. As emoções da festa ficaram associadas à valsa, que tinha mandado repetir tantas vezes quantas fossem necessárias, para que nenhuma das damas de Lima deixasse de dançá-la com ele (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.80).

²⁰¹ Morreu na idade de setenta e seis anos, rojando-se na lama pelos tormentos do *delirium tremens*, num antro de mendigos licenciados do exército libertador (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.265).

pontos. Para os alquimistas, o labirinto remete aos desafios que os iniciados devem atravessar para o aperfeiçoamento espiritual. O labirinto conduz o ser ao interior de si mesmo. A transformação do eu se opera no centro desse labirinto, onde é o ponto de chegada e de onde o ser passa das trevas para a iluminação²⁰².

Simón Bolívar, de García Márquez, em suas reflexões, repassa sua vida política, trazendo à tona os obstáculos, que na sua concepção, travaram o caminho rumo à concretização de seu grande projeto para a América Hispânica, a integração. Para o personagem, Santander é um desses obstáculos, que impossibilitaram a integração do continente, assim como os demais caudilhos e chefes políticos que disputavam o poder em suas regiões. O projeto de integração do general percorre, junto ao seu idealizador, um labirinto em que os caminhos são, constantemente, interrompidos. Não só o seu sonho de integração está preso nesse labirinto, bem como o próprio personagem se encontra preso no labirinto de si mesmo e dos caminhos da História.

Durante a viagem de desterro, o passado é evocado por Simón Bolívar. Quando o general chega à cidade de Mompox, lembra de sua estadia anterior naquele povoado, em que “regresaba de Caracas después de lograr con la magia de su persona una reconciliación de emergencia con el general José Antonio Páez” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.118)²⁰³. O personagem lembra que, na visita anterior a Mompox, já havia refletido que “ya se había probado repetidas veces que cuando se alejaba del sur para marchar al norte, y viceversa, el país que dejaba se perdía a sus espaldas, y nuevas guerras civiles lo arruinaban” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.119)²⁰⁴. Os chefes políticos, como José Antonio Páez, e as guerras civis, causadas pelos separatistas, aparecem como obstáculos para o projeto de Simón Bolívar.

Nessa última viagem, Simón Bolívar encontra-se com o general Lorenzo Cárcamo, que havia lutado pela emancipação do continente. Os dois personagens relembram momentos do passado e refletem sobre a inimizade de Bolívar e Santander, a qual, na concepção de Simón Bolívar, não tinha originado devido à Constituição da Bolívia, nem à presidência vitalícia, nem aos poderes absolutos que assumiu após a Convenção de Ocaña. Na voz do general, “la verdadera causa fue que Santander no

²⁰² CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982.

²⁰³ Voltava de Caracas depois de conseguir, com a magia de sua presença, uma reconciliação de emergência com o general José Antonio Páez (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.117).

²⁰⁴ já dera por provado repetidas vezes que quando marchava do sul para o norte, e vice-versa, o país de onde saía se perdía à sua retaguarda, e novas guerras civis o arruinavam (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.118).

pudo assimilar nunca la idea de que este continente fuera un solo país” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.124)²⁰⁵. Nesse sentido, Santander aparece como um obstáculo ao personagem Simón Bolívar e o seu projeto de integração.

Na estadia em Turbaco, o general relembra que da última vez que havia estado ali vinha de regresso de Caracas a Santa Fé para impedir os planos separatistas de Santander. Como o narrador relata:

El sueño del general empezó a desbaratarse en pedazos el mismo día en que culminó. No bien había fundado Bolivia y concluido la reorganización institucional del Perú, cuando tuvo que regresar a las volandas a Santa Fe, urgido por las primeras tentativas separatistas del general Páez en Venezuela y los gatuperios políticos de Santander en la Nueva Granada (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.160)²⁰⁶.

Turbaco lhe trazia boas lembranças, pois, quando ali estive no passado, foram dias inteiros de festas patrióticas. O personagem, refletindo sobre o seu presente pensa: “ahora, en la tercera visita, su destino de lástima estaba consumado, y el paso de los días lo confirmaba hasta la exasperación” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.152)²⁰⁷. Em Cartagena, na chegada do general à cidade, há uma pequena recepção à sua espera, o que suscita o personagem a lembrar-se de sua chegada a Caracas, em 1813, em que uma multidão o esperava e gritava seu nome de glória: El Libertador. Para o general, “aquél y éste no parecían ser dos recuerdos de una misma vida” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.175)²⁰⁸.

Na cidade de Soledad, o general, ao acordar de um sono profundo, tem uma recordação tão viva, que pensa estar em outro tempo e lugar. Ele se levanta dizendo que quer ir-se dali, pois não deseja ouvir os tiros da execução. A cidade de Soledad era muito parecida com Angostura, na qual ocorrera, há treze anos, a execução do general Piar, ordenada por Bolívar. Na voz do narrador, Bolívar “ni siquiera pareció darse

²⁰⁵ A verdadeira causa foi que Santander não pôde nunca assimilar a ideia de que este continente fosse um único país (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.123).

²⁰⁶ O sonho do general começou a se desfazer no mesmo dia em que culminou. Nem bem havia fundado a Bolívia e concluído a reorganização institucional do Peru, teve de voltar às carreiras para Santa Fé, forçado pelas primeiras tentativas separatistas do general Páez na Venezuela e pelas intrigas de Santander em Nova Granada (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.158-159).

²⁰⁷ Agora, na terceira visita, sua sina de despertar compaixão estava consumada, coisa que o passar dos dias confirmava até a exasperação (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.151).

²⁰⁸ Aquela e esta não pareciam ser duas lembranças de uma mesma vida (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.173).

cuenta de que había sido víctima de un desvarío del tiempo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.235-236)²⁰⁹.

Simón Bolívar empreende a viagem rumo ao desterro, refletindo, em sua viagem interior, sobre sua trajetória política a favor da libertação e da integração do continente, que, ao fim e ao cabo, desintegrava-se. Segundo o narrador, para os oficiais, que acompanham o general nessa última jornada, pode-se dizer que as duas viagens se encontram, pois:

Lo que no podían soportar era la incertidumbre que él les había ido infundiendo desde que tomó la decisión de abandonar el poder, y que se hacía más y más insuportable a medida que seguía y se empantanaba aquel viaje sin fin hacia ninguna parte (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.170-171)²¹⁰.

Na Quinta de San Pedro Alejandrino, em Santa Marta, local onde o personagem morreria, suas lembranças o remetiam à infância, vivida no engenho de San Mateo. A casa em Santa Marta seria a última pela qual passaria em vida. Após dar-se conta de que o fim chegara, Bolívar exclama: “¡Cómo voy a salir de este laberinto!” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.271)²¹¹. Assim, as duas viagens do general chegaram ao fim. O general e seus sonhos chegaram ao fim, mas Bolívar não alcançou a saída do labirinto e nem encontrou a revelação em seu centro. Na voz do personagem Simón Bolívar, “yo me he perdido en un sueño buscando algo que no existe” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.227)²¹².

A viagem, rumo ao desterro, pode ser entendida também como um ato de destecer, pois o trajeto do personagem é o mesmo dos tempos das lutas pela emancipação, das vitórias e das glórias, só que realizado ao contrário. A recepção da população, das cidades por onde Bolívar passa, é bem diferente da acolhida que tivera no passado. O caminho do personagem é de feitos e desfeitos. Nesse sentido, o general denomina as guerras pela independência de “guerras inúteis”, pois é colocado em questão se realmente o continente teria se emancipado. Segundo o personagem, a

²⁰⁹ nem se quer pareceu perceber que tinha sido vítima de um desvario do tempo (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.231).

²¹⁰ O que não podiam suportar era a incerteza que ele lhes fora infundindo desde que tomara a decisão de largar o poder, e que ficava cada vez mais insuportável à medida que continuava se arrastando aquela viagem sem fim para parte alguma (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.168).

²¹¹ Como vou sair deste labirinto? (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.266).

²¹² e eu, em compensação, me perdi num sonho, procurando o que não existe (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.223).

fragmentação e os interesses das elites locais enfraqueciam o continente, sendo que a emancipação apenas estaria completa com a integração da América Hispânica.

3.7 Bolívar: a utopia e as imagens de decadência

Nas imbricadas relações entre História e memória, ressalto que há uma primeira relação que deve ser observada entre o corpo depauperado do general, que encarna o sonho da unidade latino-americana, e a desagregação do continente em diversas nações. A descrição de Bolívar, pelo narrador, logo no início do romance, é essencial para a imagem que se forma sobre o general e a pátria, no momento em que a utopia da unidade é como um sonho, que boia nas águas depurativas da banheira do general, tal como ele, despido de seus ideais, vendo as elites locais lutarem entre si pelo poder:

Hasta su desnudez era distinta, pues tenía el cuerpo pálido y la cabeza y las manos como achicharradas por el abuso de la intemperie. Había cumplido cuarenta y seis años el pasado mes de julio, pero ya sus ásperos rizos caribes se habían vuelto de ceniza y tenía los huesos desordenados por la decrepitud prematura, y todo él se veía tan desmerecido que no parecía capaz de perdurar hasta el julio siguiente (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.10)²¹³.

A imagem de um herói, que vencera a tantas guerras sem ferimentos graves, contrapõe-se à imagem do corpo enfermo e depauperado de seus últimos dias, tanto que quando retorna para Santa Fé de Bogotá pela última vez, o homem que atravessa a cidade não é mais o mesmo e “en vez de Palomo Blanco, su caballo histórico, venía montado en una mula pelona con gualdrapas de estera, con los cabellos encanecidos y la frente surcada de nubes errantes, y tenía la casaca sucia y con una manga descosida” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.22)²¹⁴.

Assim como a decrepitude do general é prematura, a fragmentação da grande pátria também o é, pois logo que a independência em relação à Espanha é alcançada, iniciam-se as guerras internas, entre caudilhos, pelo poder. O narrador relata que Bolívar sentia-se desenganado e amargurado, no que se referia à questão do poder, pois

²¹³ Até sua nudez era diferente: tinha o corpo pálido e a cabeça e as mãos queimadas de sol. Completara quarenta e seis anos no último mês de julho, mas já sua áspera grenha caribe ficara cinzenta: tinha os ossos dismantelados pela decrepitude prematura, e todo ele se via tão desfeito que não parecia capaz de durar até o próximo julho (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.12).

²¹⁴ Em vez de Pombo Branco, seu cavalo histórico, montava uma mula pelada com uma esteira servindo de baixeiro, tinha o cabelo encanecido e a testa sulcada de nuvens errantes, a sobrecasaca suja e com uma manga descosturada (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.23).

não teve seu projeto de unificação respeitado, conviveu com intrigas de opositores e com a ingratidão da população, que de libertador, passou a enxergá-lo como um tirano.

O discurso do personagem Simón Bolívar é de que ele havia lutado vinte anos em prol da liberdade do continente, mas não encontrava apoio para o seu projeto de unificação. Na voz de Bolívar: “todo lo que hemos hecho con las manos lo están desbaratando los otros con los pies” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.24)²¹⁵, referindo-se às separações arbitrárias das elites locais, que fragmentavam os territórios libertados. A epígrafe do romance, “Parece que el demonio dirige las cosas de mi vida” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.7)²¹⁶, retirada de uma carta de Bolívar a Santander, escrita em 1823, resume o fatídico destino de Simón Bolívar, focado na obra de García Márquez. Em sua viagem rumo ao desterro, o personagem é um homem decrépito, desiludido, impopular e sem apoio político. O projeto de integração da América, pelo qual lutara por muitos anos, fracassara.

O projeto utópico de Simón Bolívar, de integração do continente, pode ser pensado à luz das considerações de Fernando Aínsa em *La reconstrucción de la utopia*. Segundo o crítico, a utopia cumpre o papel de motor da História da América Latina, daí a necessidade de se restabelecer a reflexão utópica como parte da recuperação da dimensão crítica do pensamento contemporâneo. A utopia é uma forma de refletir sobre o presente visando influir sobre ele para a sua transformação. Desse modo, a utopia é considerada como a esperança de uma mudança possível. Na concepção de Aínsa, a respeito do sentido de utopia: “en todos los casos, lo es de subversión, por lo que su carácter de proposición alternativa resulta esencial. Así se puede hablar del doble aspecto de la utopía: crítica de lo existente y propuesta de aquello que debería existir” (AÍNSA, 1999, p.47)²¹⁷.

Segundo o ensaísta, “el sueño utópico parte inevitablemente de una representación de la época del autor y de las posibilidades que *a priori* permitirían una alternativa histórica” (AÍNSA, 1999, p.47)²¹⁸. Fernando Aínsa prossegue dizendo que a função utópica é a mesma através do tempo, e o que varia são as respostas e os modelos

²¹⁵ tudo o que fizemos com as mãos os outros estão desmanchando com os pés (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.25).

²¹⁶ Parece que o demônio dirige as coisas de minha vida (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.7).

²¹⁷ em todos os casos, o é de subversão, pelo que seu caráter de proposição alternativa resulta essencial. Assim se pode falar do duplo aspecto da utopia: crítica do existente e proposta daquilo que deveria existir. (Tradução nossa).

²¹⁸ o sonho utópico parte inevitavelmente de uma representação da época do autor e das possibilidades que *a priori* permitiriam uma alternativa histórica. (Tradução nossa).

propostos, assim, a utopia é formada pelas ideias que surgem a partir de uma tomada de posição, dentro de um contexto histórico e social. A obra do utopista surge das condições de sua época e se projeta na reconstituição dessa época. Para o ensaísta, o que melhor caracteriza a utopia é a tensão entre a realidade atual e o paradigma para o futuro. Nesse sentido, a utopia projeta um paradigma que impulsiona a marcha de uma sociedade, colocando-a em movimento, sendo essa a função das utopias, ou seja, a de abrir possibilidades para a mudança.

Em *El general en su laberinto*, observo que a utopia faz parte da História do continente latino-americano, no sentido proposto por Fernando Aínsa. Ressalto que o sentido atribuído à utopia por Aínsa não é o de algo impossível, aberto a qualquer possibilidade da imaginação, mas sim de proposições que possuiriam a possibilidade de se concretizarem historicamente. Simón Bolívar, ao imaginar um futuro possível para a América hispânica, possuía um pensamento utópico, e esse projeto é um dos pontos centrais da obra de García Márquez. O romance, a partir do presente, dialoga com o discurso da integração, em sua dimensão utópica, problematizando as limitações impostas ao projeto de Bolívar em seu contexto histórico e político.

A respeito da imagem de degradação do personagem, o romance estabelece uma relação entre o corpo doente do general, os sonhos perdidos, e a fragmentação do continente latino-americano. Essa relação foi estabelecida pelo próprio Simón Bolívar, personagem histórico, nas cartas que redigiu, sendo uma vertente da historiografia venezuelana, como visto anteriormente.

Uma imagem interessante presente no romance e que se relaciona com essa discussão é a imagem das ruínas, recorrente na obra por meio das cidades por onde o general e seu séquito passam. Tais cidades estão em ruínas, devido às guerras de emancipação. A sensação é de certo modo de que tudo o que se edifica é uma promessa de ruína, assim como o que acaba de se levantar, o que pode ser relacionado ao projeto de Bolívar e às independências, desembocando na referência às guerras terem sido inúteis. Pois as cidades eram bem diferentes antes da guerra e após a guerra não eram mais as mesmas. Pode-se pensar na ideia da ruína também como esse espaço interiorizado do personagem, que vive seus últimos dias de forma desoladora, decrépito e miserável, muito diferente dos dias de glória do passado. São várias as imagens engendradas no romance que se dirigem à questão da decadência, como pode ser

observado pela imagem do general, seu corpo, sua indumentária, seu cavalo, bem como as ruínas das cidades ao longo do rio Magdalena.

Em relação ainda às cidades em ruínas, se junta outro elemento, que diz respeito às viúvas dos que lutaram nas guerras de independência e que vivem nessas cidades à beira do rio “como cuervos pensativos bajo el sol abrasante, esperando aunque fuera un saludo de caridad” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.104)²¹⁹. Ao vê-las, o general, pensativo, comenta que “ahora las viudas somos nosotros, dijo. Somos los huérfanos, los lisiados, los parias de la independencia” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.104)²²⁰. A comparação que Bolívar realiza de si e de seu séquito com as viúvas, os aleijados e os párias alude à imagem do desamparo, da invalidez e da marginalização, imagens que ele mesmo e seu exército encarnavam, distanciando-se da imagem de glória do passado, sempre vivificado na memória do general.

Essas imagens engendradas no romance relacionam o personagem Simón Bolívar à decrepitude e às ruínas de seu projeto, conforme a relação já mencionada entre o destino do general e o destino da América. Mas, apesar dessa imagem do general, outra imagem de si é construída, por meio de suas recordações. O discurso do personagem é de que ele era o homem predestinado a fazer a independência da América, como visto anteriormente.

3.8 Bolívar x Santander

No que se refere às biografias escritas sobre Simón Bolívar, na Colômbia, a obra intitulada *Bolívar*, de Indalecio Liévano Aguirre, foi publicada pela primeira vez em 1950 e segue sendo reeditada até a atualidade, sendo considerada uma das obras mais respeitadas que se escreveu sobre Bolívar²²¹. Na entrevista concedida a Maria Elvira Samper, García Márquez comenta que leu várias biografias sobre Simón Bolívar e a que mais apreciou foi a de Indalecio Liévano Aguirre, pelo seu posicionamento político, organização de dados e informações disponibilizadas.

A biografia escrita por Aguirre trata minuciosamente da formação de Simón Bolívar, passando pelas guerras até sua renúncia e sua morte em San Pedro Alejandrino.

²¹⁹ como urubus pensativos sob o sol abrasador, esperando nem que fosse um aceno de caridade (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.103).

²²⁰ agora as viúvas somos nós – disse. – Somos os órfãos, os aleijados, os párias da independência (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.103).

²²¹ Prólogo de Hernando Rosillo Torrente, escrito em 2006.

Na concepção de Aguirre, Simón Bolívar foi um exemplo extraordinário de vida e “el ejemplo heroico de su existencia dejó en el pasado de nuestros pueblos esa huella que sólo imprimen las grandes figuras de la historia universal” (AGUIRRE, 2013, p.696)²²². Em relação à unificação do continente, Aguirre explica que a integração era para Bolívar uma parte essencial da solução dos problemas americanos, e pondera que a História deu razão a Bolívar, pois a divisão do continente não ofereceu uma solução para os problemas sociais e políticos da América Hispânica.

Deve-se ressaltar que a maior parte da biografia é dedicada às glórias de Simón Bolívar, sendo esse descrito como heroico e respeitado, denominado de *El Libertador*. A biografia descreve as entradas triunfais nas cidades por onde passa o general, bem como a admiração de todos por Bolívar. Apenas no último capítulo da obra é que aparece a questão da desilusão política e a descrição da doença do general.

Uma questão, que se destaca na obra de Aguirre, é a contraposição que ele realiza entre Bolívar e San Martín, colocando o primeiro como defensor dos direitos sociais da população e o último como defensor da ordem tradicional. No capítulo dedicado a Manuela Sáenz, quando essa conhece Simón Bolívar, logo realiza uma comparação entre San Martín, que havia conhecido há poucos dias, e *El Libertador*.

Para Manuela Sáenz, conhecer San Martín é comparado a uma desilusão, pois descobre que esse era adepto de conciliações secretas, além de defender a ordem conservadora das classes americanas. Já o encontro com Bolívar, quando de sua entrada em Quito, é descrito como uma grande festa em que todos os grupos da sociedade estão presentes e ovacionam o grande herói e libertador da América. Os índios, ao verem Bolívar, vislumbram um horizonte de liberdade, descreve Aguirre. Ainda, após a Conferência de Guayaquil, San Martín reconhece que Bolívar é o grande homem da América. A biografia de Aguirre constrói a memória de Simón Bolívar como o grande libertador da América Hispânica, sobrepondo-se a outros que também lutaram no continente pela independência.

No romance de García Márquez, há uma contraposição entre Bolívar e o general Francisco de Paula Santander. O discurso do primeiro está voltado para o sentimento de ressentimento em relação a Santander. Simón Bolívar, do livro, diz que assim que saísse de cena, Santander voltaria do exílio a fim de:

²²² o exemplo heroico de sua existência deixou no passado de nossos povos essa marca que só imprimem as grandes figuras de a história universal. (Tradução nossa).

Liquidar los escombros de sus sueños, la patria inmensa y única que él había forjado en tantos años de guerras y sacrificios sucumbiría en pedazos, los partidos se descuartizarían entre sí, su nombre sería vituperado y su obra pervertida en la memoria de los siglos (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.149)²²³.

Em *El general en su laberinto*, a imprensa santanderista atacava Bolívar disseminando a versão de que perdera guerras por estar na cama com mulheres, ao invés de no campo de batalha. Segundo o narrador, tal versão era uma “suposición falsa, como tantas otras, pues sus serrallos de guerra fueron una de las muchas fábulas de salón que lo persiguieron hasta más allá de la muerte” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.120)²²⁴. O general também dissemina rumores sobre Santander, dizendo que esse era mesquinho e sovina por natureza, além de ser o mandante de atentados contra ele. Bolívar dizia que Santander era inescrupuloso e acusava-o de vários crimes quando o último ocupou o cargo de presidente:

Repetió por milésima vez la diatriba de los empréstitos que Santander recibió de Londres, y la complacencia con que patrocinó la corrupción de sus amigos. Cada vez que lo evocaba, en privado o en público, agregaba una gota de veneno en una atmosfera política que no parecía soportar una más. Pero no podía reprimirse (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.195)²²⁵.

Há no livro a menção ao discurso de Santander e da imprensa a seu favor, que denigrem a imagem de Bolívar e o discurso do personagem Bolívar que repele Santander atacando-o. O discurso contra Bolívar é combatido pelo narrador do romance, que defende que o general foi um homem “desprendido con sus bienes personales, que en pocos años se gastó en la guerra de independencia gran parte de la fortuna que heredó de sus mayores. Sus sueldos eran repartidos entre las viudas y los lisiados de guerra” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.195)²²⁶.

²²³ liquidar os escombros de seus sonhos, a pátria imensa e única que ele forjara em tantos anos de guerras e sacrificios sucumbiria em pedaços, os partidos se esquarterariam entre si, seu nome seria vituperado e sua obra pervertida na memória dos séculos (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.148).

²²⁴ suposição falsa, como tantas outras, pois seus serralhos de guerra foram muitas fábulas de salão que o perseguiram até depois da morte (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.119).

²²⁵ Repetiu pela milésima vez a acusação sobre os empréstimos que Santander recebera de Londres e a complacência com que tinha patrocinado a corrupção de seus amigos. Cada vez que falava nisso, em particular ou em público, acrescentava uma gota de veneno à atmosfera política que não parecia suportar nem mais uma só. Mas não se podia conter (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.191-192).

²²⁶ desprendido com seus bens pessoais que em poucos anos gastou na guerra de independência grande parte da fortuna herdada de seus antepassados. Seus soldos eram distribuídos entre as viúvas e os inválidos de guerra (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.192).

Em relação ao discurso de Bolívar sobre Santander, há também a questão colocada do conservadorismo e do liberalismo²²⁷. Ao longo dos anos, a figura de Simón Bolívar foi utilizada por governos para respaldarem seus projetos políticos. O Libertador foi associado ao conservadorismo, representado pela ordem e pela estabilidade das instituições, como visto anteriormente. O personagem de García Márquez se dispõe a esse discurso, criticando-o.

O general denomina os que reclamam para si o título de liberais - os seguidores de Santander - de partido demagogo. Na voz do personagem, “no sé de dónde se arrogaron los demagogos el derecho de llamarse liberales” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.78)²²⁸. Em um diálogo com Posada Gutiérrez²²⁹, o protagonista diz que: “La verdad es que aquí no hay más partidos que el de los que están conmigo y el de los que están contra mí, y usted lo sabe mejor que nadie - concluyó - Y aunque no lo crean, nadie es más liberal que yo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.79)²³⁰. O Simón Bolívar do romance reclama para si a denominação de liberal, em contraposição à imagem de conservador atribuída à sua figura histórica pelos presidentes venezuelanos após a sua morte.

A oposição Bolívar/Santander na obra tem um ponto alto na conspiração de setembro, que pretendia assassinar Bolívar. Os dois personagens lutaram juntos pela emancipação do continente, sendo Santander considerado por Bolívar como o segundo homem da independência e o primeiro em ordenamento jurídico da República, sendo denominado por Bolívar de “Hombre de las Leys” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.57)²³¹.

O personagem Simón Bolívar, antes do atentado de setembro, tinha Santander como um aliado e homem de confiança. Após o atentado, Santander é o primeiro a cumprimentar o general, de forma cínica, como conta o narrador do romance. Simón Bolívar reflete sobre aqueles em quem ele mais confiou, aqueles que lutaram ao seu lado durante a emancipação, e que iriam se tornar seus inimigos, sendo o caso mais

²²⁷ Deve-se ressaltar que durante a vida de Simón Bolívar, os partidos, liberal e conservador, ainda não haviam sido fundados. O partido liberal foi fundado na Venezuela em 1840, em contraposição ao governo de José Antonio Páez, considerado conservador. Na Colômbia, o partido liberal foi fundado em 1848 por José Ezequiel Rojas, e o partido conservador seria fundado em 1849, por Mariano Ospina Rodríguez.

²²⁸ Não sei onde os demagogos se arrogaram o direito de se chamar liberais (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.78).

²²⁹ O governador, Posada Gutiérrez, recebe Simón Bolívar na cidade de Honda.

²³⁰ A verdade é que aqui só há dois partidos, o dos que estão comigo e o dos que estão contra mim, e o senhor sabe disso melhor que ninguém – concluiu. – E ainda que não acreditem, não há ninguém mais liberal que eu (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.78-79).

²³¹ Homem das Leis (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.58).

emblemático o de Santander, o segundo homem da independência. García Márquez constrói um personagem que possui o discurso de que fora incompreendido, e de que aqueles que lutaram ao seu lado foram responsáveis pela sua ruína posterior.

3.9 O diálogo entre passado e presente

No romance, o general deixa Santa Fé sentindo a ingratidão pública. Os insultos da população são destinados também ao exército de libertação, que deixara a capital, em meio à “gritería de las turbas que les azuzaban perros y les tiraban ristras de buscapiés para discordarles el paso, como no lo hicieron nunca con una tropa enemiga” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.17)²³².

Simón Bolívar é acusado pela população da capital de querer a presidência vitalícia, além disso, nas paredes da cidade, podiam-se ler as injúrias contra o general. O personagem deseja sair o mais rápido possível de Santa Fé de Bogotá e partir para o seu exílio, pois a capital é descrita pela voz do narrador como uma cidade fria e hostil ao general.

Segundo o narrador, logo no início do romance, em Santa Fé de Bogotá, “lo acusaban de ser el promotor oculto de la desobediencia militar (...) lo acusaban de querer la presidencia vitalicia” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.19)²³³. O personagem também não se sente bem-vindo àquela cidade, pois ao deixá-la diz: “me voy para donde me quieran” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.21)²³⁴, e em outra ocasião havia dito sobre Bogotá que “éste no es mi teatro” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.40)²³⁵. No romance, o personagem sente-se desiludido em relação a Santa Fé de Bogotá, da qual sai com um adeus de fugitivo, como comenta o narrador: “nadie hubiera creído que él fuera el mismo de entonces, ni que fuera la misma aquella ciudad taciturna que abandonaba para siempre con precauciones de forajido” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.45)²³⁶.

²³² gritaria da multidão, que açulava cachorros contra eles e atirava busca-pés para lhes desacertar o passo, como nunca havia feito com uma tropa inimiga (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.19).

²³³ Acusavam-no de ser o promotor oculto da desobediência militar (...). Acusavam-no de querer a presidência vitalícia (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.20).

²³⁴ Vou para onde gostem de mim (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.23).

²³⁵ Este não é o meu teatro (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.41).

²³⁶ Ninguém teria acreditado ser ele o mesmo de então, nem que fosse a mesma aquela cidade taciturna que abandonava para sempre com cautelas de foragido (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.46).

O romance de García Márquez inicia-se com a retirada de Simón Bolívar do poder, devido às discórdias políticas vivenciadas pela recém-fundada República da Colômbia, que envolviam os desejos separatistas dos Estados constituintes dessa Grã-República e a acusação de que o general desejava se perpetuar no poder. A Assembleia Constituinte reunia-se na capital, mais uma vez, a fim de elaborar uma nova Constituição para a República. Esse é o contexto em que encontramos o personagem Simón Bolívar, um homem decrépito e desiludido, que se prepara para sua viagem rumo ao exílio.

Simón Bolívar diz, no romance, que nenhum Congresso jamais salvou uma República, em alusão aos políticos que se dedicam à elaboração das leis de um país. Levando em consideração o que disse o personagem, é possível propor uma relação entre o romance e a História política contemporânea da Colômbia. *El general en su laberinto* estabelece um diálogo entre presente e passado, realizando uma crítica à política colombiana, praticada por um Congresso.

O cientista político colombiano Luis Javier Orjuela Escobar, no artigo intitulado “Así era el país en el que nació la Carta del 91”, publicado no periódico *El Tiempo*, realiza um balanço dos vinte anos da promulgação da Constituição de 1991 na Colômbia. Segundo o cientista, no final dos anos 1980, o país enfrentava uma situação de crise, com a exacerbação do clientelismo e a falta de representatividade dos partidos políticos, que vinha sendo gestada desde a década anterior. A ordem pública também vinha se deteriorando com a violência de grupos armados e a questão do narcotráfico, que declarou guerra ao Estado. As desigualdades sociais e econômicas também eram agudas na Colômbia. Com a exacerbação da violência pelo narcotráfico, movimentos sociais reivindicaram a reforma política.

De acordo com Luis Javier Orjuela Escobar, em 1991, formou-se uma Constituinte para a elaboração de uma nova Constituição para o país. Dentre várias mudanças, a nova Constituição ampliou a representação política das minorias e de outras forças políticas distintas do bipartidarismo tradicional, aumentando a participação do cidadão nas atividades do Estado, além de proibir a extradição de colombianos para serem julgados no exterior.

Pelas mudanças observadas na Constituição de 1991, é possível entender parte dos anseios da sociedade colombiana do final da década de 1980. À época dos debates para a formulação da nova Constituição, havia dois projetos de sociedade em disputa:

um projeto que defendia uma economia sensível às necessidades sociais da população e outro que defendia a reestruturação neoliberal do país. Na nova Constituição, prevaleceram a equidade e os direitos socioeconômicos. A Constituinte recomendou o fechamento do Congresso Nacional e estabeleceu a eleição de um novo Congresso naquele mesmo ano.

El general en su laberinto, ao trazer as representações contraditórias de Bolívar, glorioso em seu passado e degradado em seu presente, aponta para um projeto de nação que tende à ruína. No romance, a frase final de Simón Bolívar, “¡Cómo voy a salir de este laberinto!” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.271)²³⁷, alia o passado ao presente da Colômbia de 1989, data em que foi publicado o livro de García Márquez.

Na obra, o narrador remete ao anúncio de uma nova Constituição, além daquela que já tinha sido redigida para a recém-fundada República. Nessa mesma direção, considerando o diálogo entre o passado e o presente político da Colômbia, García Márquez se vale do personagem Santander, denominado, no romance, de “homem das leis”, para realizar uma crítica ao formalismo das leis tanto no momento fundador da nação quanto em períodos históricos subsequentes.

El general en su laberinto, ao explorar as contradições das representações de Simón Bolívar, dialoga com a historiografia e com as fontes históricas, possibilitando que o romance seja pensado como um arquivo. A questão do diálogo entre passado e presente projeta a discussão do romance na contemporaneidade colombiana, mergulhada em uma crise constitucional e política no final dos anos 1980.

²³⁷ Como vou sair deste labirinto? (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.266).

CAPÍTULO 4

EL OTOÑO DEL PATRIARCA: HISTÓRIA, LITERATURA E PODER

4.1 *El otoño del patriarca*: uma inspiração em diversos ditadores

Quando *El otoño del patriarca* foi publicado, em 1975, García Márquez vivia em Barcelona, na Espanha. Nesse mesmo ano, falecia o General Francisco Franco, que impôs a ditadura à Espanha. Carlos Fuentes conta, na obra *La gran novela latinoamericana*, que foi em um encontro entre ele e Vargas Llosa, em Londres, que teria surgido a ideia de convidar vários escritores latino-americanos, para a realização de uma grande obra, que traria uma galeria imaginária dos retratos dos ditadores do continente. A ideia era que cada um escrevesse sobre o seu tirano favorito. Mas, como os escritores convidados eram muitos, a coordenação do projeto tornou-se impossível. A partir daí, três escritores seguiriam, separadamente, seus romances sobre os ditadores: García Márquez, Augusto Roa Bastos e Alejo Carpentier.

O contexto de produção de *El otoño del patriarca*, os anos 1970, é marcado pela publicação de outros romances que se reportam às ditaduras sofridas pelo continente, assim como trazem ditadores como protagonistas. Dentre eles, destacam-se o romance *Yo el Supremo*, escrito pelo paraguaio Augusto Roa Bastos e a obra do cubano Alejo Carpentier, *El recurso del método*. De acordo com Márcia Hoppe Navarro, em *Romance de um ditador*, de 1989, as obras dos três latino-americanos inauguraram uma nova vertente literária, a qual foi denominada de “romance de ditador”, pois inovavam ao trazer os tiranos como protagonistas da narrativa, além de tratarem da personalidade dos mandatários.

El otoño del patriarca conta a história de um ditador muito velho, que governa um país na região do mar do Caribe, de forma autoritária e cruel. O livro aborda a História das ditaduras sofridas pelo continente latino-americano, que duraram longos anos. O tirano do romance é inspirado em diversos personagens históricos latino-americanos, que ocuparam o poder de diferentes nações, pois como explica García Márquez, em *Cheiro de goiaba*, ele buscou “fabricar um ditador com os retalhos de

todos os ditadores que tivemos na América Latina” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007a, p.95). O fato do protagonista do romance não ser nomeado, sendo denominado de patriarca, reforça a intenção de se mesclar os diferentes ditadores do continente.

A obra pode ser lida como uma História do autoritarismo político vivido pela América Latina, como pode ser percebido pela forma como o patriarca governa o país, de modo arbitrário, torturando e assassinando os que se colocam em seu caminho. O patriarca e seu governo também parecem ser eternos, pois quando morre de morte natural, a idade do ditador é indefinida, entre 107 e 232 anos. O personagem presenciou a chegada das caravelas de Colombo, lutou na guerra civil entre conservadores e liberais, e assistiu ao desembarque dos fuzileiros navais norte-americanos. O romance aborda o “outono” desse general e a morte desse homem, que se tornou presidente da República, porque foi colocado no poder pelos estrangeiros, aludindo-se à presença do imperialismo no continente.

4.2 A História da América Latina no romance: alguns enfoques críticos

Neste capítulo sobre *El otoño del patriarca* elegi alguns caminhos, seguidos pelas tendências críticas, a respeito da relação entre História e Literatura. Os trabalhos apresentados foram escritos pelos seguintes autores: Gustavo Alfaro, Manuel Maldonado-Denis, Graciela Palau de Nemes e Isabel Rodríguez-Vergara. A crítica foi reunida sob os enfoques: a questão do imperialismo; um romance sobre o subdesenvolvimento e a violência; a identificação de elementos da História latino-americana; e a paródia da História.

4.2.1 A questão do imperialismo no romance: Gustavo Alfaro

Uma proposta de leitura de *El otoño del patriarca* é a de que o romance aborda a História da América Latina pela via da exploração e da dependência econômica, desde o século XV até o século XX. O patriarca recebe dos norte-americanos uma medalha da boa vizinhança, por se submeter à política externa ditada pelos Estados Unidos, bem como, ao longo da narrativa, há a referência de que são eles que o mantêm como presidente da República. Essa leitura do romance foi realizada pelo crítico colombiano Gustavo Alfaro, na obra *Constante de la historia de Latinoamérica en García Márquez*,

de 1979. Na concepção de Alfaro, “García Márquez ha ahondado en la historia de Latinoamérica, viéndola como un proceso de conquista y explotación imperialista, desde los españoles hasta los yankis” (ALFARO, 1979, p.19)²³⁸.

Para o ensaísta, a imagem dos galeões espanhóis ao lado do navio dos fuzileiros navais é emblemática, pois o seu significado é de que o imperialismo espanhol, e mais tarde o inglês, deram lugar ao imperialismo norte-americano. O desembarque de fuzileiros tornou-se uma ameaça frequente às nações latino-americanas no século XX, dessa forma, comenta o crítico: “el Caribe se ha convertido en el mar de los yankis. Sus omnipresentes marinos de guerra han desembarcado una y otra vez en las pequeñas repúblicas con el pretexto de proteger las vidas y propiedades de los norteamericanos” (ALFARO, 1979, p.109-110)²³⁹.

O longo tempo da presença do poder estrangeiro dentro do país pode ser observado pela quantidade de nomes de embaixadores, que passam pelo gabinete do patriarca. O ensaísta ressalta que o ditador foi imposto como presidente pelo poder estrangeiro, o qual o sustentou durante muitos anos, à custa de explorações. Para o autor, “García Márquez caricaturiza el afán de explotación de los extranjeros. No bastan las riquezas del país, subterráneas o submarinas. Los embajadores yankis viven obsesionados con la compra del mar Caribe” (ALFARO, 1979, p.113)²⁴⁰. Se em *Cien años de soledad* o imperialismo econômico é representado pela United Fruit Company, em *El otoño del patriarca* os ianques levam o mar do Caribe com todas as suas riquezas, deixando em seu lugar uma planície árida.

Na concepção de Gustavo Alfaro, o imperialismo é a tônica do romance, pois o patriarca foi imposto pelo poder estrangeiro, os gringos medem tudo que existe no país caribenho, até a luz das sacadas, além disso, eles trazem doenças físicas e a corrupção moral, pois ensinam que com o dinheiro tudo se compra. Para o ensaísta, García Márquez “resume en su novela la experiencia del pillaje a que ha sometido la república latinoamericana” (ALFARO, 1979, p.114-115)²⁴¹. As concessões de exploração dadas

²³⁸ García Márquez aprofundou na história da América Latina, vendo-a como um processo de conquista e exploração imperialista, desde os espanhóis até os ianques. (Tradução nossa).

²³⁹ o Caribe se converteu no mar dos ianques. Seus onipresentes marinheiros de guerra desembarcaram uma e outra vez nas pequenas repúblicas com o pretexto de proteger as vidas e propriedades dos norte-americanos. (Tradução nossa).

²⁴⁰ García Márquez faz uma caricatura do afã de exploração dos estrangeiros. Não bastam as riquezas do país, subterráneas ou submarinhas. Os embaixadores ianques vivem obcecados com a compra do mar Caribe. (Tradução nossa).

²⁴¹ resume em seu romance a experiência de pilhagem a que foi submetida a república latino-americana. (Tradução nossa).

aos estrangeiros, a questão da dívida externa, culminando com a insistência em levar o mar do Caribe, representam, para o crítico, a luta dos Estados Unidos pelo domínio do Caribe, luta que abarca desde a guerra contra a Espanha em 1898, que envolveu Cuba e Porto Rico, o apoio aos separatistas panamenhos e a obtenção do Canal do Panamá, até o desembarque de fuzileiros para apoderar-se de terras e recursos, ao longo do século XX.

No romance, as autoridades de ocupação contabilizavam todos os gastos do país, inclusive a sobra dos almoços, e o próprio patriarca compreende que ele não passava de um boi de ocupação, sendo o personagem, para Alfaro, uma “suma de los incontables dictadores que han plagado la historia de América Latina desde la independencia” (ALFARO, 1979, p.119)²⁴². De acordo com o ensaísta, o romance de García Márquez constitui um ataque ao imperialismo, especialmente o norte-americano, sofrido pelos países da América Latina, sendo o Caribe o lugar da exploração sistemática e da opressão política.

Acredito que o estudo de Gustavo Alfaro contribui para a questão da abordagem dos aspectos históricos do imperialismo e da dependência econômica, de países latino-americanos, na obra de García Márquez. Junto à análise dos elementos externos, que subjagam o país, penso ser relevante acrescentar outros elementos à discussão, que se referem ao âmbito interno, como as disputas pelo poder entre os caudilhos, a posse de terras e de gado pelo patriarca, e a sobreposição de seus interesses econômicos aos interesses da nação. Esses elementos, identificados na obra, também se referem à História do continente e foram abordados em *El otoño del patriarca*.

4.2.2 Um romance sobre o subdesenvolvimento e a violência: Maldonado-Denis

Para o ensaísta portorriqueno, Manuel Maldonado-Denis, no artigo “La violencia del subdesarrollo y el subdesarrollo de la violencia: un análisis de El otoño del patriarca de Gabriel García Márquez”, publicado na revista *Casa de las Américas*, em 1976, *El otoño del patriarca* aborda a questão do subdesenvolvimento e sua relação com a violência perpetrada contra os povos latino-americanos.

²⁴² soma dos incontáveis ditadores que infestaram a história da América Latina desde a independência. (Tradução nossa).

Segundo Maldonado-Denis, “la violencia del subdesarrollo es, a su vez, una violencia cruda, primitiva, bárbara” (MALDONADO-DENIS, 1976, p.25)²⁴³. A violência é um fato cotidiano na América Latina, envolvida em guerras civis fratricidas em toda a sua geografia. Para o ensaísta, García Márquez, ao descrever o despojo do país do patriarca, produziu uma narrativa da violência cometida contra o homem latino-americano. Dessa forma, “la realidad del subdesarrollo es tan tremebunda, tan indescriptible, que, a menudo, solo la imaginación literaria puede ofrecernos sus auténticos perfiles” (MALDONADO-DENIS, 1976, p.26)²⁴⁴.

O personagem tirano de García Márquez baseia-se no mítico ditador latino-americano, o qual proliferou, no continente, devido ao subdesenvolvimento e ao imperialismo, seja espanhol, inglês ou norte-americano, segundo Maldonado-Denis. A obra de García Márquez possui uma projeção política, pois, para o ensaísta, o romance trata do subdesenvolvimento e da violência, a qual perpetua o atraso, a miséria e a dependência ao imperialismo. A violência e o subdesenvolvimento são percebidos em diversas ações do governo do patriarca, como a corrupção, a pilhagem e o servilismo aos interesses estrangeiros. Para o autor, os cegos, paralíticos e leprosos, que rodeiam o palácio presidencial, são uma alusão à miséria dos países subdesenvolvidos.

Outros elementos se unem aos aspectos do subdesenvolvimento, na concepção de Maldonado-Denis, como a arbitrariedade com que o patriarca governa o país, prendendo e assassinando os que se colocam em seu caminho; a superstição, identificada na atribuição de poderes sobrenaturais ao tirano, para além de sua longevidade; e o machismo, presente na forma como o patriarca é tratado pela população, que grita “que viva el macho”, bem como na geração de quinhentos filhos, pelo patriarca, sendo que nenhum deles teve a paternidade reconhecida legalmente.

Maldonado-Denis assinala a questão das atrocidades cometidas pelo ditador, como as torturas e as penas aplicadas aos presos políticos, jogados no foso da Fortaleza del Puerto, para que os jacarés os comessem vivos. A passagem do uso do desquartizamento com cavalos para a cadeira elétrica, disponibilizada pelos estrangeiros, representa, para o ensaísta, o ápice do subdesenvolvimento da violência nos países latino-americanos. Maldonado-Denis explica que, ao escrever que os

²⁴³ a violência do subdesenvolvimento é, por sua vez, uma violência crua, primitiva, bárbara. (Tradução nossa).

²⁴⁴ a realidade do subdesenvolvimento é tão assustadora, tão indescritível, que, muitas vezes, apenas a imaginação literária pode nos oferecer seus perfis autênticos. (Tradução nossa).

torturados não morriam na cadeira elétrica, devendo ser também fuzilados, García Márquez introduz a questão da tecnologia usada em um país que não tinha corrente elétrica suficiente para o uso desse aparato.

O ensaísta também relaciona a questão do subdesenvolvimento dos países latino-americanos com o caráter estancado do tempo no romance. Para ele, a noção de tempo, nos países subdesenvolvidos, está relacionada ao seu incabamento, pois os processos históricos, nesses países, não são concluídos, as independências não levam à autonomia, assim como os cidadãos não se emancipam de forma plena. A impressão de um tempo eterno diz respeito à percepção de que os eventos se repetem, num ciclo que mostra que aquilo já foi vivido, porém os resultados são sempre os mesmos.

O texto de Maldonado-Denis dialoga com o de Gustavo Alfaro. Ambos assinalam os aspectos políticos e econômicos presentes no romance de García Márquez, propondo uma reflexão sobre a questão do imperialismo e da situação de subdesenvolvimento dos países latino-americanos que, além de terem os direitos humanos violados, também são despojados de suas riquezas, aprofundando a miséria da sociedade e a subordinação aos países imperialistas. Pode-se dizer que os dois estudos em foco abordam a questão da História no romance no âmbito das estruturas políticas e econômicas, no contexto das relações internacionais entre Estados Unidos e América Latina.

4.2.3 A identificação de elementos da História latino-americana: Nemes

Já a crítica cubana Graciela Palau de Nemes, em seu artigo sobre a obra de García Márquez, intitulado “Gabriel García Márquez, El otoño del patriarca”, de 1975, da revista *Hispanamérica*, propõe identificar acontecimentos históricos, ocorridos na América Latina, e localizar o país no qual se passa o romance. Segundo a autora, pelas referências dadas na obra, o local no qual ocorre a ditadura do patriarca seria a ilha de Hispaniola, do século XVI, e a República Dominicana, dos séculos XIX e XX. Nemes ressalta que a excelência da obra está na concisão de dois acontecimentos chave da História do continente, a descoberta da América e a ditadura feroz de Trujillo, pois, “no puede existir una visión más completa que la que nos remite a nuestros principios,

convirtiendo en objeto instantáneo la experiencia más antigua del pueblo y la más reciente” (NEMES, 1975, p.175)²⁴⁵.

A ensaísta ressalta que a primeira sede do governo espanhol, na América, foi a Hispaniola e aponta, no romance, um diálogo com o *Diário* de Cristóvão Colombo, quando, num dado dia de outubro, forasteiros desembarcaram no reino do patriarca, vestindo roupas estranhas e trocando quinquilharias por papagaios. Ainda, em relação a Cristóvão Colombo, o patriarca mandou construir para o almirante um mausoléu de granito, caso ele quisesse repousar seus ossos naquela ilha. Segundo a autora, essa é uma alusão ao traslado do corpo de Colombo, da Espanha, para Santo Domingo, onde seria sepultado.

Tratando-se de um passado mais próximo, a ditadura do patriarca coincide com a Era Trujillo (1930-1961), propiciada pela intervenção dos Estados Unidos. Episódios como a construção do estádio de futebol e a passagem de um furacão devastador pelo país, fazem parte da História da República Dominicana sob o governo de Trujillo. Além disso, o filho de Trujillo é nomeado general de divisão ainda criança, o que nos remete ao episódio em que o patriarca nomeia seu filho legítimo como general ao nascer. A obsessão de Trujillo com limpeza também parece ser aludida no romance com a criação, pelo patriarca, das escolas de varrer, na qual meninas varriam as ruas e a poeira era trasladada de cidade em cidade.

Outro ditador que, para a autora, é aludido no romance é o guatemalteco Estrada Cabrera, mas a alusão a ele está relacionada com a aparição do poeta Rubén Darío na obra. Segundo a crítica, durante a última viagem de Darío pelo Caribe, em 1915, Estrada Cabrera o convidou a parar na Guatemala e o instalou em um dos melhores hotéis da cidade, sendo que o poeta é nomeado Conselheiro Literário. No romance, Rubén Darío chega à ilha em um barco que transportava bananas e se apresenta no Teatro Nacional. O patriarca o assiste na penumbra do teatro, sem ser visto pela população, e se encanta com a poesia de Darío, tanto que, no início da obra, um ancião, que recitava poesias de Darío, é levado ao patriarca para que o entretenha com os versos do poeta nicaraguense.

Os apontamentos de Graciela Palau de Nemes são relevantes para a localização histórica e geográfica do romance. O trabalho da ensaísta mostra que García Márquez abordou elementos de dois momentos históricos essenciais para a América Latina e o

²⁴⁵ não pode existir uma visão mais completa que a que nos remete a nossos princípios, convertendo em objeto instantâneo a experiência mais antiga do povo e a mais recente. (Tradução nossa).

Caribe: a conquista do território pelos espanhóis e a ditadura de Trujillo. A reflexão de Nemes é de que esses dois aspectos foram tratados na obra como algo simultâneo, mostrando de forma concisa a História do continente.

4.2.4 A paródia da História latino-americana: Rodríguez-Vergara

A crítica colombiana Isabel Rodríguez-Vergara, no capítulo “El otoño del patriarca: dictadura y carnaval”, de sua obra sobre o mundo satírico de García Márquez, publicada em 1990, ressalta que o patriarca de García Márquez é um ser mitológico, que faz parte do inconsciente coletivo dos hispano-americanos. Na concepção da autora, para que esse personagem fosse visualizado como um mito, García Márquez se utiliza da tradição católica, criando um ser que se assemelha ao Messias. A ensaísta identifica intertextos que estruturam a obra: a Bíblia e a História. Tal intertextualidade se realiza no romance por meio da paródia.

O patriarca possui a capacidade de realizar milagres, é invulnerável a balas, comanda o tempo, nasceu de uma mãe virgem, é capaz de ressuscitar, além de ser designado como aquele que está sentado à direita da Santíssima Trindade. Esses atributos são característicos de personagens messiânicos. Na concepção da autora, García Márquez parodia os textos religiosos, buscando uma linguagem que representa um poder infinito e desmesurado.

A ensaísta identifica a mãe do patriarca, Bendición Alvarado, como uma parodia da Igreja Católica, pois por meio dessa personagem, alude-se à aliança da Igreja com o poder na América Latina. A mãe do ditador era uma mulher de origem humilde, que esteve ao lado de seu filho durante todo o processo de ascensão ao poder, compartilhando com ele a ambição pelo cargo de presidente.

O segundo intertexto, apontado pela autora colombiana, é o da História. Segundo Rodríguez-Vergara, os eventos históricos recriados no texto são de cunho negativo, pois são os eventos mais violentos, que possuem uma relação com o poder, os quais são dramatizados na obra. A crítica identifica momentos históricos que foram tratados, em *El otoño del patriarca*, como o descobrimento da América, as guerras civis e a invasão dos fuzileiros navais norte-americanos.

O descobrimento da América está presente na cena em que o patriarca encontra todos do palácio e da cidade usando boinas vermelhas, e estão trocando papagaios e

araras por quinquilharias e espelhos. Essa cena dialoga com a chegada de Cristóvão Colombo à América, quando esse presenteia os indígenas com boinas vermelhas e contas de vidro.

Outras alusões à História da América Latina aparecem no romance, como as guerras civis, das quais o patriarca participara, bem como as invasões norte-americanas. Para Rodríguez-Vergara, quando, no romance, o cônsul norte-americano propõe que se denuncie a existência da febre amarela para justificar o desembarque dos fuzileiros, essa seria uma referência à tomada do Canal do Panamá pelos Estados Unidos, pois o Panamá fazia parte da Gran Colombia. A ditadura, abordada no romance, também poderia estar relacionada a experiências vividas pelo escritor como os regimes ditatoriais de Pérez Jiménez, na Venezuela, Rojas Pinilla, na Colômbia e Francisco Franco, na Espanha.

O trabalho de Rodríguez-Vergara é interessante por apontar, nas relações da História com a Literatura, a questão da intertextualidade. A sua leitura é de que García Márquez parodia a História da América Latina e a tradição católica, como mencionado. A autora assinala a questão da intertextualidade, porém não se aprofunda na análise dos aspectos históricos da obra, apenas mostra quais elementos da História foram parodiados no romance de García Márquez.

Considerando os estudos críticos, que trataram da relação da História da América Latina com o romance, identifiquei outros aspectos relevantes, que se referem à questão da História na obra de García Márquez, e que serão abordados, como o tempo e a narrativa; as imagens do poder do patriarca; as batalhas pela memória; e as representações do espaço caribenho.

4.3 História, tempo e narrativa

Dialogando com a História da América Latina, sem pensar na Literatura como um reflexo da História, no romance de García Márquez os elementos históricos do continente são abordados por meio dos relatos das vozes narrativas da obra. Em *El otoño del patriarca*, a questão do caudilhismo, das ditaduras e das relações do continente com os norte-americanos podem ser identificados na narrativa dessas vozes, bem como episódios e relatos relacionados a diversos ditadores latino-americanos.

Na dissertação de Mestrado intitulada *Transculturação e dialogismo/pátria, nação e memória em O outono do patriarca*, defendida em 2011, abordei a questão das vozes narrativas do romance. Nessa análise, identifiquei a voz do patriarca, de outros personagens e de um narrador que utiliza o pronome “nós”. A voz desse narrador abarca outras vozes que aparecem ao longo do livro. As vozes dos personagens se entrelaçam a esse “nós”, levando a um efeito de várias vozes em um diálogo. Demonstrei que García Márquez recorre à oralidade para construir as vozes, que transitam de uma para outra, sem obstáculos, como uma forma de contar popular, que muitas vezes entram em embate, por possuírem perspectivas diferentes.

Abordei, no trabalho mencionado, a construção da imagem do ditador pelo narrador, pelos personagens, e pelo próprio patriarca. As imagens formadas pelos diferentes personagens são divergentes, pois para uns ele é um velho asqueroso, enquanto para outros é terno. O olhar do protagonista sobre si mesmo é a da autoridade suprema do país que governa, exercendo o poder sem limites. Mas tal imagem começa a sofrer modificações com o avançar da velhice. O próprio ditador passa a se considerar como um ancião decrépito, não sendo mais o possuidor de todo o poder. Identifiquei ainda que o narrador associa essa imagem de degradação do protagonista com a pátria do romance.

Dentre outras considerações, observei que *El otoño del patriarca* é constituído por uma pluralidade de vozes, que relatam acontecimentos de um passado que vivenciaram, sendo que essas vozes se entrelaçam à voz do patriarca, que não está mais vivo. Devido à heterogeneidade das vozes, constatei que esses relatos podem ser entendidos como uma disputa pelos “direitos de memória” (conceito do crítico uruguaio Hugo Achugar) dos diferentes personagens e do narrador, num momento de pós-ditadura, quando surge a necessidade de pronunciamentos que legitimem o estabelecimento de uma nova ordem. Sob essa perspectiva, demonstrei que a obra se aproxima da construção de uma memória mais democrática, resguardando a diversidade, como pleiteia Achugar.

Diante do exposto, procurarei estabelecer uma relação entre o que desenvolvi na dissertação de Mestrado e a questão da História em *El otoño del patriarca*. O narrador e os personagens dessa obra, ao relatarem acontecimentos, que se referem à ditadura sob a qual viveram, contam a História do país, de acordo com seus pontos de vista. Verifica-se, no romance, a presença de diferentes personagens como soldados, prostitutas,

comerciantes, estudantes, caudilhos, religiosos, diplomatas e camponeses. Ou seja, é possível perceber que o “nós”, que constitui o narrador da obra, abarca grupos diversos.

Em *El otoño del patriarca*, após o fim da ditadura, surgem na cena pública relatos que lutam contra o esquecimento. Na concepção de Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento*, grupos detentores do poder podem se utilizar de narrativas que despojam outros sujeitos de narrarem a si mesmos, ou seja, de construir a História segundo a sua perspectiva. A narrativa da História pelos personagens, antes silenciados, pode ser relacionada à disputa pelos “direitos de memória”, reivindicados por sujeitos à margem, sem direito à voz.

Temporalmente, as vozes, que narram o romance, situam-se em planos temporais distintos, sendo que o patriarca presenciou a História do continente desde a chegada das caravelas de Colombo até as ditaduras latino-americanas do século XX. Saliante-se que os personagens, dos distintos momentos históricos, dirigem-se ao patriarca ou se referem a ele. Observo que o tempo histórico da obra é composto por diferentes planos, sendo todos eles atravessados pelo patriarca. A seguir, enfocarei três momentos históricos que foram abordados pelo romance e vividos pelo ditador em sua longa vida.

4.3.1 A chegada dos colonizadores: sobreposição de tempos históricos

O romance aborda a chegada dos espanhóis na América por meio do episódio das caravelas e dos homens de boinas vermelhas que invadem a cidade. A obra alude à conquista espanhola do século XV, realizando uma relação desse momento histórico com a ocupação dos fuzileiros navais norte-americanos no século XX. Nos relatos das vozes, os tempos misturam-se, pois numa manhã de outubro - em alusão ao mês de chegada de Colombo ao continente - o patriarca acorda e vê todos do palácio e da cidade usando as boinas vermelhas:

Salió de su cuarto al amanecer y se encontró con que todo el mundo en la casa presidencial tenía puesto un bonete²⁴⁶ colorado, que las concubinas nuevas barrían los salones y cambiaban el agua de las jaulas con bonetes colorados, que los ordeñadores en los establos, los centinelas en sus puestos, los paralíticos en las escaleras y los leprosos en los rosales se paseaban con bonetes colorados de domingo de carnaval, de modo que se dio a averiguar qué había ocurrido en el mundo mientras él dormía para que la gente de su casa y los habitantes de la

²⁴⁶ Acessório para cobrir a cabeça, utilizado no século XV pelos europeus.

ciudad anduvieran luciendo bonetes colorados (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.50)²⁴⁷.

Junto a essa passagem, que alude à chegada dos espanhóis, ressalte-se que há a perspectiva de personagens, que parecem ser indígenas, sobre o encontro com os europeus. Sob o ponto de vista da voz desses personagens:

Habiendo visto que salíamos a recibirlos nadando en torno de sus naves se encarapitaron en los palos de la arboladura y se gritaban unos a otros que mirad qué bien hechos, de muy fermosos [sic] cuerpos y muy buenas caras, y los cabellos gruesos y casi como sedas de caballos, y habiendo visto que estábamos pintados para no despellejarnos con el sol se alborotaron como cotorras mojadas gritando que mirad que de ellos se pintan de prieto, y ellos son de la color de los canarios, ni blancos ni negros, y dellos [sic] de lo que haya, y nosotros no entendíamos por qué carajo nos hacían tanta burla mi general si estábamos tan naturales como nuestras madres nos parieron y en cambio ellos estaban vestidos como la sota de bastos a pesar del calor como los contrabandistas holandeses, y tienen el pelo arreglado como mujeres aunque todos son hombres, que dellas [sic] no vimos ninguna, y gritaban que no entendíamos en lengua de cristianos cuando eran ellos los que no entendían lo que gritábamos (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.50-51)²⁴⁸.

Saliente-se que esse “nós” - que narra o episódio em que espanhóis e indígenas se encontram - representando o ponto de vista desses últimos, dirige-se ao ditador, relatando o encontro. Pode-se verificar mais uma mistura de tempos no romance, pois, no trecho anterior, foi observado que todos do palácio e da cidade usavam os *bonetes colorados*, mas na última passagem citada é possível perceber que são os indígenas do século XV que relatam, ao general, a chegada dos colonizadores. Nesse trecho há também referência aos holandeses, que participaram da colonização do continente,

²⁴⁷ Saiu de seu quarto, ao amanhecer e viu que todo mundo no palácio tinha posto boné vermelho, que as novas concubinas varriam os salões e mudavam a água das gaiolas com bonés vermelhos, que os que ordenham nos estábulos, as sentinelas em seus postos, os paralíticos nas escadas e os leprosos nas roseiras passeavam com bonés vermelhos de domingo de carnaval, de modo que se pôs a averiguar o que havia acontecido no mundo enquanto ele dormia para que o pessoal de sua casa e os habitantes da cidade andassem exibindo bonés vermelhos (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.41-42).

²⁴⁸ Havendo visto que saíamos para recebê-los nadando à volta de suas embarcações encarapitavam-se nos paus da mastreação e gritavam uns com os outros que olhai que bem feitos, de mui fermosos corpos e mui boas caras, e os cabelos grossos e quase como crina de cavalo, e havendo visto que estábamos pintados para não nos despelarmos com o sol alvoroçaram-se como periquitas molhadas que olhai que eles se pintam de preto, e eles são da cor dos canarinos, nem brancos nem negros, e nem nada deles têm, e nós não entendíamos por que porra nos faziam tanta gozação meu general se estábamos tão naturais como nossas mães nos pariram e em vez disso eles estavam vestidos como a dama de paus apesar do calor, que eles dizem a calor como os contrabandistas holandeses, e têm o cabelo arrumado como mulheres embora todos sejam homens, que deles não vimos nenhuma, e gritavam que não entendíamos na língua de cristãos quando eram eles os que não entendiam o que gritávamos (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.42-43).

ocupando territórios e praticando o comércio com as colônias de forma clandestina. Saliente-se, ainda, a referência, nessa passagem, à língua de cristãos, o que pode ser entendido como uma alusão à cristianização dos povos indígenas durante a colonização da América.

Ao final desse episódio, em que há o encontro entre os nativos do continente e os europeus, o general, pela janela de seu dormitório, vê o encouraçado dos infantess da marinha norte-americana e três caravelas, uma alusão à chegada de Colombo. Pensando na perspectiva dos tempos históricos da *Nouvelle Histoire*, no que se refere ao tempo de média duração, observo que, nessa cena do romance, os tempos históricos se sobrepõem. Dois tempos históricos de média duração, a colonização do continente no século XV e o imperialismo norte-americano do século XX, dialogam na obra. Nessa espiral da História, os tempos se tocam dando a impressão de que há um retorno ao mesmo ponto. Essa sobreposição de tempos, vivenciados pelo ditador, como ciclos que se repetem, possibilita que a História do continente, em *El otoño del patriarca*, seja pensada como um retorno, uma repetição de acontecimentos históricos, carregados de significados semelhantes.

4.3.2 O caudilhismo no romance, as vacas e o poder

Outro aspecto histórico da América Latina, trabalhado no romance, é o caudilhismo. De acordo com a historiadora Maria Ligia Prado, na obra *A formação das nações latino-americanas*, os caudilhos eram grandes fazendeiros, de indiscutível autoridade em sua localidade, e representavam os interesses regionais, sendo, em sua maioria, defensores do federalismo como forma de organização política.

Para a historiadora, os anos que se seguiram às lutas pela independência, foram tempos de submissão ao caudilhismo localista, que elegia os seus interesses econômicos como sendo os interesses nacionais, assim, esses proprietários de terras e de gado se apossaram do Estado para colocar em prática seus projetos econômicos. Diversos países da América Latina vivenciaram as lutas dos caudilhos pelo poder político central, sendo os exemplos mais lembrados pela historiografia o caso da Argentina e o da Venezuela.

A Argentina, na década de 1830, tinha o poder político dividido entre três caudilhos federalistas: Juan Facundo Quiroga, Estanislao López e Juan Manoel de Rosas, sendo que cada um dominava uma região do território argentino e lutavam entre

si pela presidência. Carlos Magno Taquari Ribeiro, na obra *Tiranos e tiranetes*, trata do caso da Venezuela, que foi o país que mais tempo esteve sob o comando dos caudilhos, passando mais de um século ininterrupto sob o domínio desses. Após a consolidação da República da Venezuela, pela Constituição de 1830, o general José Antonio Páez governou durante dezesseis anos o país. Após a Guerra Federal, a Venezuela passou por governantes ditatoriais, golpes de Estado e conflitos internos, sendo que em 1908, o caudilho Juan Vicente Gómez, tomou o poder com a ajuda de forças estrangeiras, dando início a sua longa ditadura de 27 anos. Juan Vicente Gómez, depois de assumir o comando da Venezuela, tornou-se dono da maioria das fazendas de café e de gado do país, governando de acordo com os seus interesses. Esse tirano também é conhecido por ter eliminado as milícias dos chefes locais, subjugando os caudilhos da Venezuela.

A questão do caudilhismo é abordada, em *El otoño del patriarca*, quando o ditador relembra sua trajetória de ascensão ao poder, que se deu com o auxílio de forças estrangeiras. O patriarca denomina os chefes locais, que haviam lutado na guerra federal, de os últimos caudilhos. O discurso sobre o caudilhismo, que perpassa a obra, está relacionado às disputas pelo poder. Segundo um dos caudilhos, personagem do romance, eles haviam repartido o país em províncias autônomas sob o argumento de que “esto es federalismo mi general, por eso hemos derramado la sangre de nuestras venas” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.63)²⁴⁹. Essa postura dos personagens pode ser identificada com a fragmentação da América hispânica em vários países e com as guerras internas, que se seguiram às independências, nas quais muitas elites locais pregavam o federalismo.

O patriarca critica a conduta dos caudilhos e narra que eles “eran reyes absolutos en sus tierras, con sus leyes propias, sus fiestas patrias personales, su papel moneda firmado por ellos mismos, sus uniformes de gala con sables guarnecidos de piedras preciosas y dormanes de oro” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.63)²⁵⁰. O tirano, detentor do poder central do país, critica o poderio local dos caudilhos, pois teme o enfraquecimento de seu poder, bem como a perda da presidência.

Para o ditador, os caudilhos agiam como bem entendiam e “entraban en la casa presidencial por la puerta grande sin permiso de nadie pues la patria es de todos mi

²⁴⁹ isto é federalismo meu general, por isto derramamos o sangue de nossas veias (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.54).

²⁵⁰ eram reis absolutos em suas terras, com leis próprias, feriados nacionais particulares, papel-moeda gravado por eles mesmos, uniformes de gala com sabres guarnecidos de pedras preciosas e dólmãs de alamares de ouro (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.54).

general, por eso le hemos sacrificado la vida” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.63)²⁵¹. A relação do patriarca com os caudilhos é tensa, pois “se temían unos a otros casi tanto como cada uno de ellos le temía a él y como él les temía a dos de ellos confabulados” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.69)²⁵².

Pela perspectiva de Bendición Alvarado, mãe do ditador, os caudilhos causavam desordem na casa presidencial e conduziam a política pelo jogo de naipes. Segundo a personagem, ela:

Vio la casa pervertida por aquellos réprobos de mal vivir que se disputaban las poltronas del mando supremo en altercados de naipes, los vio haciendo negocios de sodomía detrás del piano, los vio cagándose en las ánforas de alabastro a pesar de que ella les advirtió que no, señor, que no eran excusados portátiles sino ánforas rescatadas de los mares de Pantelaria, pero ellos insistían en que eran micras de ricos, señor, no hubo poder humano capaz de disuadirlos (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.64)²⁵³.

De acordo com o narrador, os caudilhos eram homens rudes, que acampavam nas salas de festas, com suas escoltas de mercenários armados e seus animais de granja, arrecadados como tributos de paz por onde passavam. Segundo uma das vozes do romance, que não é identificada, o palácio presidencial parecia “un campamento de gitanos, señor, tenía un olor denso de creciente de río, los oficiales del estado mayor se habían llevado para sus haciendas los muebles de la república, se jugaban al dominó los privilegios del gobierno” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.64)²⁵⁴.

O patriarca elimina seus inimigos, para que não tenha mais que temer um golpe contra o seu governo. Após uma festa no palácio, as escoltas armadas dos caudilhos assassinam uns aos outros ao mesmo tempo. A casa do poder, então, torna-se um “pantano de sangre” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.69)²⁵⁵, pois, segundo a voz de um dos personagens, que não se identifica: “las paredes rezumaban sangre por más que las

²⁵¹ entravam no palácio pela porta grande sem pedir licença a ninguém pois a pátria é de todos meu general, por isso a ela sacrificamos a vida (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.54).

²⁵² temiam-se uns aos outros quase tanto como cada um deles temia a ele e como ele temia a dois deles mancomunados (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.58).

²⁵³ Viu a casa pervertida por aqueles réprobos do mau viver que disputavam as poltronas do alto comando em partidas de baralho, viu-os fazendo negócios de sodomia atrás do piano, viu-os cagando nas ânforas de alabastro apesar de que ela os advertiu que não, senhor, que não eram latrinas portáteis mas ânforas resgatadas dos mares de Pantelaria, mas eles insistiam que eram frescuras de ricos, senhor, não houve força humana capaz de dissuadi-los (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.54-55).

²⁵⁴ um acampamento de ciganos, senhor, tinha um cheiro denso de cheia de rio, os oficiais de estado-maior tinham levado para suas fazendas os móveis da república, disputavam no dominó os privilégios do governo (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.54).

²⁵⁵ pântano de sangue (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.59).

secaran con cal y ceniza, señor, que las alfombras seguían chorreando sangre por mucho que las torcieran” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.69)²⁵⁶.

A partir desse episódio do massacre dos caudilhos, observo que pode ser realizada uma associação entre a casa do poder e a pátria²⁵⁷ do romance. *El otoño del patriarca* possibilita uma reflexão sobre as pátrias latino-americanas do momento histórico após as independências, em que as elites locais disputavam o poder por meio de conflitos armados, levando a sucessivas derrubadas de governos em diversos países. Acredito que, por meio da imagem do palácio presidencial manchado de sangue, o romance aborda os conflitos armados entre os caudilhos, pela disputa do poder, mostrando como as guerras, conduzidas por essas elites, marcaram as recém-fundadas Repúblicas latino-americanas.

Considero que outro elemento da obra, que pode ser relacionado aos governos dos caudilhos na América Latina, é a presença das vacas no palácio presidencial. As vacas possuem presença marcante na vida política do país governado pelo patriarca, tanto que, um dia, os habitantes da cidade viram uma vaca, na sacada do palácio, contemplando o crepúsculo.

As vacas são animais de estábulo, criados pelos caudilhos latifundiários, sendo que, muitos desses caudilhos, ao assumirem o poder de seus países, passaram a governá-los de acordo com os seus interesses. Dessa forma, penso que a presença das vacas no palácio é uma alusão a esses governantes, criadores de gado. Uma das vozes narrativas, que não se identifica, relata sobre “las ávidas cercas de alambre de púa de sus provincias privadas [do patriarca] donde proliferaba sin cuento ni medida una especie nueva de vacas magníficas que nacían con la marca hereditaria del hierro presidencial” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.144)²⁵⁸. As vacas estão na casa do poder, ou seja, são o assunto de primeira ordem para o patriarca, que todas as noites, antes de dormir, realiza uma contagem desses animais e cuida delas pessoalmente.

²⁵⁶ as paredes ressumavam sangue por mais que as secassem com cal e cinza, senhor, que os tapetes continuavam esguichando sangue por mais que os torcessem (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.59).

²⁵⁷ A definição de pátria que guia este trabalho é a de Wolfgang Thüne, encontrada na obra *A pátria como categoria sociológica e geopolítica*. Para ele, a pátria está ligada, necessariamente, a um espaço, a um território, pelo qual os indivíduos possuem um sentimento de afeto e de pertencimento, e ao qual estão profundamente ligados. A pátria se configura como o lugar de nascimento, de origem, mas também como o lugar de vivência, ao qual se dirigem sentimentos afetivos em relação ao que se vive nele, nos diferentes aspectos da vida de uma pessoa.

²⁵⁸ as ávidas cercas de arame farpado de suas províncias privadas onde proliferava desmesuradamente uma nova espécie de vacas magníficas que nasciam com a marca hereditária do ferro presidencial (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.122).

A destruição do palácio presidencial pelas vacas, como relata o narrador, pode estar relacionada com a questão da sobreposição dos assuntos particulares do general, referentes aos seus negócios de gado, a outros assuntos do país. Como o governo privilegiava os seus interesses em detrimento da sociedade, o país foi levado à ruína econômica e política. Logo, pensando em uma relação entre o palácio presidencial com a pátria, essa última foi destruída devido à má administração de presidentes que conduziram os seus países visando aos seus interesses de proprietários rurais.

O fato das vacas estarem ocupando o palácio presidencial propicia estabelecer uma relação com os governos de ditadores que foram grandes estancieiros, como Juan Vicente Gómez, da Venezuela, Rafael Leónidas Trujillo, da República Dominicana, Tiburcio Carias Andino, em Honduras, assim como outros, que colocaram os seus interesses de criadores de gado à frente dos interesses do país. Considero que a abordagem do caudilhismo no romance propõe uma leitura política sobre a História da América Latina, governada por grupos político-econômicos que disputam o poder nas Repúblicas do continente.

4.3.3 Ditadura, ditadores e tortura

As ditaduras enfrentadas pela América Latina no século XX são abordadas no romance por meio de episódios que se referem a diversos tiranos latino-americanos, tratando o poder personalista daqueles, que por longos anos, detiveram o poder. No que se refere à perpetuação no poder, identifiquei, como um dos mecanismos que auxiliam nessa perduração do patriarca, a difusão, pelos denominados historiadores da pátria, de uma imagem mitificada do ditador. Crenças populares, de que o general possuía poderes como o de cura e o de controle da natureza, também são relatadas pelo narrador²⁵⁹.

De acordo com Carlos Magno Taquari Ribeiro, na obra *Tiranos e tiranetes*, o ditador da República Dominicana, Rafael Leónidas Trujillo, atribuía a si o poder de cura de doenças, sendo que nos hospitais do país existiam placas que diziam “Só Trujillo pode curá-lo”, além de outras, que agradeciam ao tirano por esse poder. Várias

²⁵⁹ Na dissertação de Mestrado *Transculturação e dialogismo/pátria, nação e memória em O outono do patriarca*, abordei a questão da desconstrução da imagem do patriarca, pelo uso da sátira e da ironia pelas vozes narrativas do romance.

anedotas, referentes aos ditadores latino-americanos, podem ter servido de inspiração para *El otoño del patriarca*, como o filho de Trujillo, que foi nomeado coronel do Exército aos sete anos de idade; o anúncio da falsa morte de Juan Vicente Gómez, a fim de castigar quem se atrevesse a comemorá-la; assim como a frase dita pela mãe do tirano boliviano, Enrique Peñaranda, durante uma cerimônia, de que se soubesse que seu filho chegaria a presidente, teria ensinado ele a ler e a escrever. Há, ainda, a questão da longevidade dos ditadores Juan Vicente Gómez e José Gaspar Rodríguez de Francia, que governaram seus países, por longos anos, mantendo-se no poder até a morte, o que pode ter inspirado o escritor colombiano.

A respeito da violência perpetrada por governos autoritários, o tirano de *El otoño del patriarca* sempre praticara torturas e destinava a mortes violentas os que se atrevessem a se opor ao seu governo. As formas mais utilizadas para a morte de opositores eram serem jogados a jacarés famintos, tal como fazia o ditador da República Dominicana, Rafael Leónidas Trujillo, ou serem esartejados por cavalos, como era praticado nos tempos coloniais. Mas, a pedido de sua esposa Leticia Nazareno, o tirano do romance aboliu o sistema de esartejamento e “había tratado de poner en su lugar la silla eléctrica que le había regalado el comandante del desembarco para que también nosotros disfrutáramos del método más civilizado de matar” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.212)²⁶⁰. Como os personagens relatam, sobre a cadeira elétrica, “conocíamos la hora exacta del experimento mortal porque nos quedábamos un instante en las tinieblas con el aliento tronchado de horror” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.212)²⁶¹.

Mas é com a instalação do “serviço de inteligência”, que o uso da violência atinge o seu auge. No romance, essa fase da ditadura é verificada no surgimento do personagem José Ignacio Sáenz de la Barra, que, segundo o narrador, era um “bárbaro vestido de príncipe” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.233)²⁶², o que pode ser entendido como uma alusão ao refinamento das práticas de perseguição do regime, com a implantação de órgãos de informação, que baseavam-se em sistemas de delação e na repressão violenta. Nacho, como ele passa a ser denominado na obra, promete investigar a morte da esposa e do filho do patriarca, encontrando os assassinos. Instalou no país do

²⁶⁰ havia tentado pôr em seu lugar a cadeira elétrica que lhe havia presenteado o comandante do desembarque para que também nós desfrutássemos do mais civilizado método de matar (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.180).

²⁶¹ sabíamos a hora exata do experimento mortal porque ficávamos um instante nas trevas com a respiração truncada pelo horror (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.180).

²⁶² bárbaro vestido de príncipe (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.198).

romance, segundo o narrador, “un servicio invisible de represión y exterminio” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.232)²⁶³, engrenado por um sistema de delação e suborno.

A imagem, que se relaciona às atrocidades de Nacho, é a do saco repleto de cabeças cortadas, que os funcionários do palácio pensaram serem cocos, mas que, após três dias, tornou-se impossível conviver com o mau cheiro. Após o primeiro fardo de cabeças, outros foram sendo enviados, totalizando 918 cabeças. A imagem das cabeças, atiradas em fardos, relaciona-se à barbaridade com que o regime perseguiu e assassinou inúmeras pessoas. E como relata o narrador do romance, Nacho dizia ao patriarca que para cada seis cabeças produziam-se sessenta inimigos e para cada sessenta desses se produziam mais seiscentos e depois seis mil e assim por diante, de modo que todos deveriam ser eliminados. A história de Nacho pode ser relacionada ao horror das ditaduras que se utilizaram do terror de Estado, perseguindo, prendendo e torturando milhares de cidadãos.

As cabeças, no romance de García Márquez, eram entregues no palácio presidencial com seus respectivos certificados de morte. Nacho forjava para cada morto um atestado de óbito, inventando causas para suas mortes. Estudantes, ativistas de movimentos clandestinos contra a ditadura e demais opositores tinham, em seus atestados, o registro de que teriam morrido devido a brigas em bares, acidentes banais, intoxicações ou mesmo por desenganos amorosos. Nas ditaduras latino-americanas, tornou-se prática o ocultamento da causa das mortes de torturados e assassinados em seus cárceres. Em seus atestados de óbito, outras são as causas registradas, que não o espancamento, a tortura ou o fuzilamento. Na ditadura de Rafael Leónidas Trujillo, os jornais funcionavam como porta-vozes do governo, noticiando mortes por atropelamento, que na verdade, teriam ocorrido nas câmaras de tortura do regime²⁶⁴.

O refinamento do sistema de repressão no país do patriarca pode ser percebido pela instalação do denominado, na obra, de “fábrica de suplícios”, uma casa grande e silenciosa, a poucos metros do palácio presidencial, onde antes havia abrigado um manicômio. O narrador relata que a maioria da população não suspeitava o que ocorria naquela casa. Segundo ele:

²⁶³ um serviço invisível de repressão e extermínio (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.197).

²⁶⁴ Ver Ribeiro, 2012, p.27-43.

Escondida en un bosque de almendros y rodeada por un prado de violetas silvestres, cuya primera planta estaba destinada a los servicios de identificación y registro del estado civil y en el resto estaban instaladas las máquinas de tortura más ingeniosas y bárbaras que podía concebir la imaginación (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.254)²⁶⁵.

A casa onde ocorriam as torturas perpetradas por Nacho era um casarão como vários outros da cidade, um local que não levantaria suspeitas da população, tal como ocorreu em vários países, que estiveram sob o julgo de ditaduras.

4.4 As imagens do poder do patriarca

A imagem da ditadura no romance não pode ser dissociada da imagem do patriarca, que encarna a personificação do poder. Antes de seu envelhecimento, quando as ordens passam a ser dadas antes que ele pense em formulá-las, o poder era:

Un torrente de fiebre que veíamos brotar ante nuestros ojos de sus manantiales primarios, de modo que bastaba con que él señalara con el dedo a los árboles que debían dar frutos y a los animales que debían crecer y a los hombres que debían prosperar, y había ordenado que quitaran la lluvia de donde estorbaba las cosechas y la pusiera en tierra de sequía, y así había sido, señor, yo lo he visto, pues su leyenda había empezado mucho antes de que él mismo se creyera dueño de todo su poder (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.104)²⁶⁶.

Em *Cheiro de goiaba*, García Márquez declara que o romance lhe deu a oportunidade de refletir sobre o poder, pois sempre acreditou que o poder absoluto era a realização mais alta e mais complexa do homem, sendo a sua grandeza e a sua miséria ao mesmo tempo. Em *El otoño del patriarca*, o ditador acredita ser o dono de todo o seu poder, decidindo sobre o destino do país. O patriarca pergunta que horas são e lhe respondem que era a hora que ele desejava que fosse, pois o mundo só funcionava porque ele estava no comando.

Ditaduras latino-americanas como a de Rafael Leónidas Trujillo, da República Dominicana (1930-1961), Juan Vicente Gómez, da Venezuela (1908-1935), Manuel

²⁶⁵ escondida em um bosque de amendoeiras e rodeada por um prado de violetas silvestres, cujo primeiro andar era destinado aos serviços de identificação e registro do estado civil e no resto estavam instaladas as máquinas de tortura mais engenhosas e bárbaras que podia conceber a imaginação (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.216).

²⁶⁶ Uma torrente febril que víamos brotar ante nossos olhos dos seus mananciais primitivos, de modo que bastava que ele apontasse com o dedo as árvores que deviam dar frutos e os animais que deviam crescer e os homens que deviam prosperar, e havia ordenado que tirassem a chuva de onde estovasse as colheitas e a pusessem em terras de estiagem, e assim havia sido, senhor, eu o vi, pois sua lenda havia começado muito antes que ele mesmo se acreditasse dono de todo o seu poder (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.89).

Estrada Cabrera, da Guatemala (1898-1920), Porfírio Díaz, do México (1876-1910), José Gaspar Rodríguez de Francia, do Paraguai (1814-1840), os Somoza, da Nicarágua (1933-1979), assim como outras, caracterizaram-se pela mitificação da pessoa do ditador, o qual era tido como a personificação do poder. Esses ditadores conduziram com mão de ferro suas nações, por longos anos, assassinando os que se opusessem à sua dominação.

No artigo “Dictadores, militares y legitimidad en América Latina”, publicado em 1981, no periódico *Crítica & Utopia*, o cientista político francês Alain Rouquié, faz uma distinção entre o modelo de ditadura romana e as ditaduras modernas, considerando essas últimas como um regime de exceção que, por circunstâncias particulares, se exerce sem controle, assim, o poder do governante sobre os governados não conhece nenhuma restrição, ou seja, as garantias fundamentais são abolidas. Na concepção do cientista político, as ditaduras latino-americanas fazem parte de um período histórico em que ocorreu um fenômeno continental, no qual um único ditador exerceu o poder em seu país por longos anos, o que garantiu um lugar para os “patriarcas” na memória coletiva.

Nessa perspectiva, duração e personalização de um regime de exceção são os componentes fundamentais das ditaduras latino-americanas. No romance de García Márquez, não há menção aos nomes desses ditadores históricos, mas pode-se pensar que a História desses governantes e a forma como dominaram os países, espalhando o terror nas sociedades que subjugaram, podem ter servido de inspiração para a obra.

Em *El otoño del patriarca*, o tirano comanda o destino do país, subjugado pelo seu poder, por meio da imposição do terror. O tirano entra nas casas, sem pedir licença, provando a comida ainda no fogão. Ele manda matar os maridos das mulheres que ele deseja, para que esses não se tornem seus inimigos. Francisca Linero, personagem que é violada pelo patriarca, em uma fazenda, tem o marido assassinado por Saturno Santos, a mando do tirano. A personagem relata que:

El hombre del machete se llevó a Poncio Daza al interior de los platanales y lo hizo tasajo en rebanadas tan finas que fue imposible componer el cuerpo disperso por los marranos, pobre hombre, pero no había otro remedio, dijo él, porque iba a ser un enemigo mortal para toda la vida. Eran imágenes de su poder que le llegaban desde muy lejos y le exacerbaban la amargura de cuánto

le habían aguado la salmuera de su poder (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.111-112)²⁶⁷.

No trecho acima, podem ser verificadas as imagens de um “reino de pesadelo”, como as várias vozes narrativas se referem ao governo do patriarca, em diferentes passagens do livro. Ressalto que o próprio general sente uma amargura pelos atos que realizou no passado, embora considere que tenham sido necessários para manter-se no poder. Essas reflexões do ditador, que é humanizado e tem sua consciência sendo escrutinada pelo narrador, é um dos elementos do denominado “romance de ditador”, que será abordado no próximo capítulo deste trabalho.

Em *El otoño del patriarca*, o tirano enfrentou vários momentos em que a sua cadeira fora cobiçada por outros, que disputaram o seu poder. Os últimos caudilhos ameaçavam a herança da Guerra Federal, o cargo de presidente, mas o patriarca eliminou todos eles. A descrição do palácio presidencial com os corpos dos caudilhos mortos em um lodo de sangue é uma imagem que reforça o poder centralizado do patriarca sobre o poder local.

Outro momento enfrentado pelo tirano nessa disputa por seu poder foi quando o general Rodrigo de Aguilar, homem de sua confiança, estabeleceu um sistema de poder dentro do seu poder. Quando o ditador descobre que ele planejava interná-lo em um asilo, o seu fim é ser servido em uma bandeja para os oficiais do Estado Maior. A imagem de “Rodrigo de Aguilar en bandeja de plata puesto cuan largo fue sobre una guarnición de coliflores y laureles, macerado en especias, dorado al horno, aderezado con el uniforme de cinco almendras de oro” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.141)²⁶⁸ é a imagem do poder do tirano.

Quando o Exército se rebela contra o patriarca, os soldados do Quartel do Conde também são eliminados. A imagem do poder do ditador é a da carroça de leite, enviada pelo patriarca, que entra no quartel e, ao ser aberto o primeiro tonel, a carroça explode em “el calor volcánico del lúgubre edificio de argamasa amarilla en el que no hubo jamás una flor, cuyos escombros quedaron suspendidos un instante en el aire por la

²⁶⁷ O homem do facão levou Poncio Daza para o interior dos bananais e o retalhou em fatias tão finas que foi impossível recompor o corpo espalhado pelos porcos, pobre homem, mas não havia outro remédio, disse ele, porque seria um inimigo mortal para toda a vida. Eram imagens do seu poder que lhe chegavam de muito longe e exacerbavam-lhe a amargura do quanto lhe haviam aguado a salmoura do poder (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.96).

²⁶⁸ Rodrigo de Aguilar entrou em uma bandeja de prata posto de todo o comprimento sobre uma guarnição de couve-flores e louros, macerado em temperos, dourado ao forno, enfeitado com a farda de cinco amêndoas de ouro (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.120).

explosión tremenda de los seis toneles de dinamita” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.135)²⁶⁹.

Essas são imagens do poder do patriarca, que são trazidas pelos relatos de diferentes personagens e do narrador do romance. Mas se o poder absoluto ao mesmo tempo em que é a realização mais alta do homem é também a sua miséria, o patriarca não está isento disso. Vivendo a solidão do poder, o patriarca não confia em mais ninguém. Ao anoitecer, ele se tranca em um quarto com várias fechaduras que só abrem por dentro. O tirano isola-se de todos, pois tem uma incapacidade para o amor, tal como o coronel Aureliano Buendía, que se isolava dentro de um círculo traçado no chão. O ditador havia consultado as pitonisas e sabia que morreria no chão de seu quarto, vestido como um homem comum, e assim, “había tratado de compensar aquel destino infame con el culto abrasador del vicio solitario del poder” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.297)²⁷⁰.

Quando o patriarca vive o seu “outono”, passa a conviver com as misérias de sua glória, ou seja, com as mentiras que lhe diziam sobre como ia o governo, com a multidão que o exaltava por estar sendo coagida pelo Exército, e assim, “había llegado sin asombro a la ficción de ignominia de mandar sin poder, de ser exaltado sin gloria y de ser obedecido sin autoridad” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.298)²⁷¹.

4.5 Batalhas pela memória

Nas relações entre memória e História no romance, resalto a construção da memória nacional pelo governo. Em diversos momentos da obra, são mencionados atos comemorativos como o aniversário do dia em que o patriarca ascendeu à presidência, bem como a produção de selos e moedas, com a imagem do ditador, que podia se ver em todos os lugares. Quando o narrador relata o encontro com o corpo do patriarca, na casa do poder, ele percebe que a imagem do homem encontrado não corresponde à imagem do tirano, insistentemente difundida, ao longo dos anos:

²⁶⁹ no calor vulcânico do lúgubre edifício de argamassa amarela em que não houve jamais uma flor, cujos escombros ficaram suspensos um instante no ar com a explosão tremenda dos seis tonéis de dinamite (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.115).

²⁷⁰ havia tratado de compensar aquele destino infame com o culto abrasador do vício solitário do poder (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.252).

²⁷¹ havia chegado sem espanto à ficção de ignomínia de mandar sem poder, de ser exaltado sem glória e de ser obedecido sem autoridade (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.253).

Sólo cuando lo volteamos para verle la cara comprendimos que era imposible reconocerlo aunque no hubiera estado carcomido de gallinazos, porque ninguno de nosotros lo había visto nunca, y aunque su perfil estaba en ambos lados de las monedas, en las estampillas de correo, en las etiquetas de los depurativos, en los bragueros y los escapularios, y aunque su litografía enmarcada con la bandera en el pecho y el dragón de la patria estaba expuesta a todas horas en todas partes, sabíamos que eran copias de retratos que ya se consideraban infieles en los tiempos del cometa, cuando nuestros propios padres sabían quién era él porque se lo habían oído contar a los suyos, como éstos a los suyos, y desde niños nos acostumbraron a creer que él estaba vivo en la casa del poder (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.10-11)²⁷².

Identifico as práticas, descritas na passagem acima, como “abusos” de memória, na concepção de Todorov, em *Los abusos de la memoria*, pois a todo o momento a população se depara com a imagem do tirano, criando uma sensação de onipresença do general em todos os lugares e na vida da população. Comemorações que celebram a ascensão do ditador à presidência, bem como seus retratos por toda parte, conformam uma imposição da narrativa do grupo político detentor do poder.

O discurso que justifica o governo do patriarca é um discurso de fundação, que celebra a sua ascensão por meio de uma narrativa que trata o período de antes dele como algo incerto e obscuro: “una patria que entonces era como todo antes de él, vasta e incierta, hasta el extremo de que era imposible saber si era de noche o de día en aquella especie de crepúsculo eterno” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.192)²⁷³. O patriarca elabora uma narrativa que justifica o seu poder, dizendo que ele havia imposto a ordem e a civilização no país. Dentre os feitos lembrados pelo patriarca, ele havia cortado as árvores das praças dos povoados, para que ninguém se enforcasse, havia proibido enterros sem caixões, e havia construído o trem dos páramos, para que nenhuma mula desbarrancasse nos abismos das serras.

No discurso do ditador, o país, antes da instauração de seu governo, era um lugar de incertezas: “pues así eran aquellos tiempos de godos en que Dios mandaba más que

²⁷² Só quando o viramos para ver-lhe a cara compreendemos que era impossível reconhecê-lo embora não estivesse carcomido pelos urubus, porque nenhum de nós o havia visto nunca, e embora seu perfil estivesse em ambos os lados das moedas, nos selos de correio, nas etiquetas dos depurativos, nas fundas e nos escapulários, e embora sua litografia emoldurada com bandeira no peito e o dragão da pátria estivesse exposta, em todas as horas e todos os lugares, sabíamos que eram cópias de retratos que já se consideravam infieis nos tempos do cometa, quando nossos próprios pais sabiam quem era ele porque tinham ouvido contar dos seus, como estes dos seus, e desde pequenos nos acostumaram a acreditar que ele estava vivo na casa do poder (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.8).

²⁷³ uma pátria que então era como tudo antes dele, vasta e incerta, até o extremo de que era impossível saber se era noite ou dia naquela espécie de crepúsculo eterno (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.163).

el gobierno, los malos tiempos de la patria” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.191)²⁷⁴. Verifica-se que o ditador constrói um discurso para legitimar-se no poder como aquele que acabou com os males do país, criando um vínculo entre o seu governo e a ordem.

Porém, o narrador do romance relata atos cometidos pelo patriarca, que deslegitimam o seu governo. Esse narrador, que abarca uma pluralidade de vozes, desnuda os crimes do ditador e traz à cena outras narrativas sobre o patriarca. O tirano é acusado de estar envolvido em esquemas de fraudes e de lavagem de dinheiro, como o caso relatado do “negócio da loteria”, em que o patriarca era sempre o ganhador do prêmio; a existência de vários imóveis, comprados com dinheiro desviado do governo e que estavam em nome de Bendición Alvarado; e o uso indevido de recursos providos de ajuda estrangeira, para a recuperação do país, após a destruição causada pela passagem do ciclone. A esses atos, somam-se as atrocidades cometidas pelo patriarca, que são relatadas pelos diferentes personagens, que definem o governo do tirano como seu reino de pesadelos.

A imagem do patriarca, difundida insistentemente no país, segundo o narrador, não corresponde à daquele homem, encontrado morto na casa do poder. Essa percepção do narrador também pode ser entendida como um desnudamento da construção da imagem do ditador. Segundo o narrador, nos meios de comunicação do país, “pocos periódicos que aún se publicaban seguían consagrados a proclamar su eternidad y a falsificar su esplendor con materiales de archivo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.143)²⁷⁵. O narrador relata como eram as descrições do patriarca nas cartilhas escolares:

Las descripciones de sus historiadores le quedaban grandes, pues los textos oficiales de los parvularios lo referían como un patriarca de tamaño descomunal que nunca salía de su casa porque no cabía por las puertas, que amaba a los niños y a las golondrinas, que conocía el lenguaje de algunos animales, que tenía la virtud de anticiparse a los designios de la naturaleza, que adivinaba el pensamiento con sólo mirar a los ojos y conocía el secreto de una sal de la virtud para sanar las lacras de los leprosos y hacer caminar a los paralíticos (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.56)²⁷⁶.

²⁷⁴ pois assim eram aqueles tempos de godos em que Deus mandava mais que o governo, os maus tempos da pátria (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.162).

²⁷⁵ poucos jornais que ainda se publicavam continuavam consagrados a proclamar sua eternidade e a falsificar seu esplendor com material de arquivo (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.121).

²⁷⁶ As descrições de seus historiadores ficavam-lhe grandes, pois os textos oficiais das cartilhas referiam-no como um patriarca de tamanho descomunal que nunca saía de sua casa porque não cabia pelas portas, que amava as crianças e as andorinhas, que conhecia a linguagem de alguns animais, que tinha a virtude de antecipar-se os desígnios da natureza, que adivinhava o pensamento simplesmente olhando nos olhos e

A tentativa de manipulação da memória no romance pode ser percebida também pelas descobertas do padre Demétrio Aldous, quando investigava o passado da mãe do ditador para canonizá-la. O padre descobriu que o ditador havia forjado provas da santidade de sua mãe e de que ele possuía três certidões de nascimento, sendo “tres veces parido mal por la gracia de los artífices de la historia patria que habían embrollado los hilos de la realidad para que nadie pudiera descifrar el secreto de su origen” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.169)²⁷⁷.

A memória oficial do país foi forjada pela ditadura, por “seus historiadores”, como denomina o narrador, que criaram a imagem de um ditador grandioso, que possuía poderes sobrenaturais de cura. Essa memória forjada é uma memória imposta, pois, como o patriarca dizia, “no importaba que una cosa de entonces no fuera verdad, qué carajo, ya lo será con el tiempo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.189)²⁷⁸. Em relação à construção de uma memória oficial no romance, considero importante retomar o que disse Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento*, de que a memória imposta está respaldada por uma História oficial, a História “autorizada”, que será transmitida e celebrada. Ainda, a imposição de uma “narrativa canônica”, como sugeriu Ricoeur, despoja outros atores sociais do poder de narrarem a si mesmos e de constituírem suas identidades.

Considerando o que disse Jacques Le Goff, na obra *História e memória*, os esquecimentos e os silêncios impostos são reveladores dos mecanismos de manipulação da memória coletiva. Sob essa perspectiva, penso que o romance de García Márquez, por meio das vozes narrativas, propicia que haja o desnudamento dos mecanismos de manipulação da memória, quando o narrador confronta a imagem do patriarca com o homem que é encontrado no palácio e quando narra os atos ilícitos e as atrocidades cometidas pelo tirano. Dessa forma, se existem narrativas que servem para legitimar o poder, também existem as que servem para desvelar o poder. Quando morre o patriarca e com ele tem fim a ditadura de longos anos, outras narrativas sobre o país surgem, colocando em xeque a História forjada pelo governo do patriarca.

conhecia o segredo de um sal eficaz para curar as marcas dos leprosos e fazer andar os paralíticos (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.48).

²⁷⁷ três vezes abortado graças aos artífices da história pátria que haviam emaranhado os fios da realidade para que ninguém pudesse decifrar o segredo de sua origem” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.143).

²⁷⁸ não interessava que uma coisa de então não fosse verdade, que porra, com o tempo será (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.161).

As vozes do romance *El otoño del patriarca* constroem outras narrativas históricas. Os relatos dos personagens sobre o governo podem ser relacionados ao contexto dos fins das ditaduras no continente, momento em que surgem várias narrativas sobre os países latino-americanos, Histórias contadas por grupos, silenciados e marginalizados, que reivindicam o direito de narrarem outras Histórias de suas pátrias.

Por fim, cabe ressaltar que *El otoño del patriarca* é uma ficção que utiliza a História da América Latina como matéria narrativa, assim, o personagem do patriarca não pode ser confundido com nenhum ditador latino-americano, tanto que o tirano não é nomeado no romance. O livro de García Márquez irá dialogar com outras obras, que ficaram conhecidas como “romance de ditador”, como será visto adiante.

4.6 Mais uma vez o Caribe

Nas obras de García Márquez, podem ser encontradas várias referências à costa atlântica da Colômbia e ao Caribe. Em *Cien años de soledad*, há referências à cultura e a cidades da região colombiana; em *El general en su laberinto* são as características caribenhas de seu personagem, bem como a viagem pelo Rio Magdalena que termina na costa. Em *El otoño del patriarca*, há uma expansão para todo o Mar do Caribe, incluindo suas ilhas, pois o patriarca observa, a partir do palácio presidencial, as várias ilhas da região.

Em *Cheiro de goiaba*, García Márquez, em conversa com Plinio Apuleyo Mendoza, a propósito de *El otoño del patriarca* e da geografia do romance, comenta:

Sem dúvida, o país do ditador é um país no Mar das Antilhas. Mas é um Mar das Antilhas que é mistura do Mar das Antilhas espanhol com o Mar das Antilhas inglês. Você sabe que eu conheço o Mar das Antilhas ilha por ilha, cidade por cidade. E aí o coloquei todo. O meu, em primeiro lugar. O bordel onde morava em Barranquilla, a Cartagena dos meus tempos de estudante, as tavernas do porto onde eu ia comer na saída do jornal, às quatro da manhã e até as escunas que ao amanhecer iam para Aruba e Curaçao carregadas de prostitutas. Ali há ruas que parecem com a Calle del Comercio do Panamá, recantos que são de Havana Velha, de San Juan ou de La Guaira. Mas também há lugares que pertencem às Antilhas inglesas, com seus hindus, os seus chineses e holandeses (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007a, p.93).

Desde o seu primeiro romance, *La hojarasca*, García Márquez trabalhou temas do passado da Colômbia, como a questão da Companhia Bananeira, que se instalou na região da costa caribenha do país. Em *Cien años de soledad*, García Márquez abordou

não apenas a questão da greve e o massacre dos trabalhadores da companhia, como também todo o significado da instalação da empresa para os povoados colombianos.

Em *El otoño del patriarca*, o mar do Caribe logo no início do livro é lembrado pelo narrador, que avista as ásperas crateras de pó lunar onde um dia o mar havia estado. O mar também é o palco de inúmeras ditaduras, pois, como se observa no romance, das ilhas do Caribe é que chegam, durante a madrugada, os ditadores vizinhos depostos. É pelo mar que chegam tanto as caravelas de Colombo quanto os navios dos fuzileiros navais norte-americanos. O patriarca contempla o mar do Caribe desde a sua solidão, assim, “iba viendo al pasar frente a las ventanas un mar igual en cada ventana, el Caribe en abril, lo contempló veintitrés veces sin detenerse y era siempre como siempre en abril como una ciénaga dorada” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.78)²⁷⁹.

O país governado pelo tirano também possui uma profusão de culturas, indicando a presença da heterogeneidade cultural na região. O local, onde está a sede do governo, é uma cidade portuária na qual se encontram pessoas de diferentes origens, como a indígena, a africana e a indiana. A cidade sofre transformações ao longo do livro e, onde eram os bazares dos hindus, surgem os vendedores ambulantes de amuletos indígenas e de antídotos de cobra.

A cultura do Caribe é lembrada no romance quando a rainha da beleza, Manuela Sánchez, desaparece durante um eclipse. Sobre o paradeiro da personagem, o narrador diz “que la vieron en la parranda del velorio de Papá Montero, zumba, canalla rumbero, pero tampoco era ella, que la vieron en el tiquiquitaque de Barlovento sobre la mina, en la cumbiamba de Aracataca” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.96)²⁸⁰. Papá Montero²⁸¹ foi um personagem popular de Cuba, do início do século XX, tendo se tornado legendário por suas rumbas. O músico foi assassinado durante o carnaval e seu velório se caracterizou por uma grande festividade. Pertence ao rumbeiro o estribilho “¡zumba!, canalla rumbero”. Em 1931, o poeta cubano Nicolás Guillén escreveu o poema “Velorio de Papá Montero”. A rumba é um ritmo musical que se originou em Cuba, já a cumbiamba ou cumbia, é um ritmo tradicional da Colômbia, ambas possuem raízes africanas. No que se refere a “tiquiquitaque de Barlovento sobre la mina”, ese é o verso

²⁷⁹ ia vendo ao passar, pelas janelas um mar igual em cada janela, o Caribe em abril, contemplou-o vinte e três vezes sem parar e era sempre como sempre em abril como um lamaçal dourado (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.66).

²⁸⁰ que a viram na bagunça do velório de Papá Montero, zumba, canalha rumbeiro, mas também não era ela, que a viram no tique-taque de Barlovento sobre a mina, na cumbiamba de Aracataca, nos bons ventos do Panamá (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.82).

²⁸¹ Ver ACUÑA, 2014.

de uma canção folclórica venezuelana, sendo a cidade de Barlovento localizada na Venezuela²⁸².

Segundo o narrador, havia rumores de que a personagem Manuela Sánchez havia se perdido “en la parranda sin término del maranguango y la burundanga y el gordolobo y la manta de bandera” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.84-85)²⁸³. *Maranguango* e *burundanga* são bebidas de poder mágico e *gordolobo* é o nome popular de um rum da costa atlântica da Colômbia e a *manta de bandera*, trata-se, na Colômbia, do papel do cigarro de *marijuana*²⁸⁴. O personagem monsenhor Demetrio Aldous, encarregado de investigar a vida da mãe do patriarca para a canonização, também conhece a cultura da região, sendo que “le encantaban las peleas de gallo, el humor de las mulatas, la cumbia” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.163)²⁸⁵.

A culinária caribenha também pode ser percebida no romance, pois no mercado da cidade portuária há menção às “fritangueras” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.287)²⁸⁶, personagem comum nas cidades da costa atlântica da Colômbia. Pode-se perceber que a comida servida na casa presidencial também é típica do Caribe, conforme a cozinheira do palácio: “le servíamos carne guisada, frijoles con tocino, arroz de coco, tajadas de plátano frito” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.291)²⁸⁷.

Os elementos, que remetem à cultura do Caribe, são utilizados como forma de expressar uma identidade cultural. A obra de García Márquez aponta para as representações de uma região específica, abarcando elementos da História não só do país como também da região do Caribe. Nessa atitude, há um viés político. O escritor reivindica atenção para os processos históricos que ocorreram na região. Quiçá, por meio da Literatura, os imaginários também possam sofrer reformulações por meio do embate de memórias e de construções identitárias²⁸⁸.

²⁸² Informação disponível em: <www.venezuelatuya.com>.

²⁸³ na gafeira interminável do maranguango e da burundanga e a cana e o papel do fumo (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.72).

²⁸⁴ Ver nota do tradutor de *O outono do patriarca*, Remy Gorga, Filho, p.72.

²⁸⁵ encantava-se com as brigas de galo, o cheiro das mulatas, a cumbia (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.138).

²⁸⁶ quituteiras (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.246).

²⁸⁷ lhe servíamos carne guisada, feijão com toucinho, arroz de coco, fatias de banana frita (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.247).

²⁸⁸ O governo colombiano, recentemente, iniciou uma campanha publicitária, intitulada “Colômbia mágica”, na qual é possível perceber a utilização de certos aspectos da obra de Gabriel García Márquez, como o realismo mágico, com o intuito de atrair turistas para o país e criar uma nova imagem em torno da Colômbia. A obra de García Márquez passa a ser utilizada como uma forma de instituir um novo imaginário e forjar uma nova identidade para os colombianos, a partir de elementos provenientes da costa caribenha, que se contrapõem a muitos aspectos presentes em outras regiões do país.

No percurso empreendido neste capítulo, destaquei, em *El otoño del patriarca*, três momentos históricos, aponte a existência da sobreposição de tempos no romance, em que os acontecimentos e os personagens estão dispostos em vários planos temporais, sendo que o patriarca atravessa todos os tempos históricos. No que se refere ao caudilhismo, relacionei a presença das vacas no palácio aos governos de grandes proprietários rurais que colocavam os seus interesses econômicos à frente dos interesses do país, propondo uma leitura do patriarca como um desses caudilhos. Ainda, relacionei as imagens do poder do patriarca ao terror e destaquei a questão dos “abusos” da memória, mostrando como o tirano forjava uma narrativa histórica para se legitimar e como o narrador deslegitima o poder do tirano, desvelando seus crimes e confrontando a imagem do patriarca encontrado com as imagens difundidas pelo governo, o que está relacionado às disputas pela memória.

CAPÍTULO 5

OS DITADORES DE GARCÍA MÁRQUEZ

5.1 O ditador na Literatura latino-americana

As memórias coletivas das nações são constituídas por meio de um leque de formas, de práticas culturais e de narrativas, permeadas por diversos discursos, das quais a Literatura faz parte. Nas relações entre História, Literatura e memória na América Latina, um personagem ganhou destaque, o ditador. Caudilhos, coronéis, supremos, ditadores e patriarcas são personagens presentes na Literatura e na História latino-americanas. A questão do poder e do autoritarismo perpetrado por tiranos perpassa a cultura e as narrativas tanto históricas quanto ficcionais.

Segundo Livia Reis, em “O perfil dos ditadores na Literatura hispano-americana”, publicado em 2009, no livro *Conversas ao Sul: ensaios sobre Literatura e cultura latino-americana*, a presença do caudilho é marcante na Literatura do continente. No século XIX, a figura do ditador se torna presente na Literatura, podendo ser *Amalia*, de José Mármol, considerado um dos primeiros romances da ditadura na América Latina, juntamente com *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento.

Castellanos e Martínez, no artigo “O ditador latino-americano, personagem literário”, publicado na revista *Oitenta*, em 1982, também identificam a obra *Amalia*, publicada entre 1851 e 1855 - contra a ditadura de Juan Manuel de Rosas (1793-1877) -, como um dos primeiros romances centralizados no tema da ditadura latino-americana. O despotismo constitui um dos temas centrais da obra, mas o ditador não aparece como protagonista, sendo um personagem secundário. *Amalia*, através do emprego de um discurso violento de acusação contra um tirano, inicia o chamado “panfletismo”, que se constitui como o fundamento dos romances de ditadura do período.

Na concepção de Castellanos e Martínez, o romancista, mais que um artista, é um combatente, e a obra não possui um fim estético, mas, sim, um fim político, um instrumento de luta contra a ditadura. Além disso, os personagens são mais abstratos, sendo caracterizados ao mínimo, pois o que importa é o conflito externo entre o bem e o

mal. O romance panfletário, segundo Castellanos e Martinez, além de contribuir na luta contra as ditaduras fixou o tipo de ditador de ficção.

No século XIX, a América Latina enfrentou as guerras pela independência, a fragmentação dos vice-reinos e a constituição de várias nações. A formação dos Estados nacionais latino-americanos assistiu à ocupação do poder, em grande parte, por homens autoritários, descendentes das guerras pela independência ou grandes detentores de terras, os chamados caudilhos. Devido ao processo histórico latino-americano, no qual os caudilhos ascenderam ao poder, tornando-se tiranos, esse personagem também passa a ser contemplado pela Literatura. O universo dos ditadores Juan Manuel de Rosas, Porfírio Diaz, Francia, Vicente Gomez, Estrada Cabrera, Pérez Jiménez, Rojas Pinilla, Duvalier, Odría, González Videla, Batista, Trujillo, Stroessner e muitos outros, que subjugaram o continente, tornaram-se inspiração para muitos escritores.

Na Argentina, aparece a obra *Facundo*, escrita por Domingo Faustino Sarmiento, no século XIX. Segundo Livia Reis, a obra, escrita para atacar o presidente Juan Manuel de Rosas, serviu como uma das principais fontes de criação do mito do ditador latino-americano. Esse épico da Literatura latino-americana foi publicado em 1845 e aborda o contexto histórico da Argentina após a independência.

No século XIX, a Argentina estava dividida entre os unitários, que desejavam a centralização do governo, e os federalistas, que reivindicavam a autonomia das províncias. Segundo as historiadoras Maria Lígia Prado e Gabriela Pellegrino, na obra *História da América Latina*, de 2014, Rosas e Quiroga faziam parte do grupo dos federalistas, mas seus posicionamentos nem sempre coincidiam em relação à organização do Estado. Já Sarmiento fazia parte do grupo dos unitários. O governo de Juan Manuel de Rosas foi caracterizado por seus adversários como “a encarnação do absolutismo, da arbitrariedade e da barbárie” (PRADO; PELLEGRINO, 2014, p.155).

De acordo com as historiadoras mencionadas, a obra *Facundo* é uma interpretação da sociedade argentina, que, posteriormente, se tornou uma matriz para diversas análises, pois, conforme Prado e Pellegrino, estabelecia a oposição entre a cidade (civilização) e o campo (barbárie), entre os unitários e o federalistas, entre o mundo letrado e o da tradição oral. Na obra, Sarmiento descreve Facundo com um produto de seu meio rural, como um homem bárbaro e feroz, ou seja, um selvagem não adepto ao espírito das leis. Sarmiento critica o governo dos caudilhos, que

representavam a barbárie, propondo um modelo de governo unitário, baseado no Estado de direito, no desenvolvimento econômico e na crença da civilização e do progresso.

O romance panfletário, segundo Castellanos e Martinez, além de contribuir na luta contra as ditaduras, fixou o tipo de ditador de ficção. Essas obras construíram estereótipos que foram utilizados pelos romancistas de ditadores, na década de setenta, na composição de seus protagonistas, como o tirano muito velho, machista, com várias amantes. Além disso, tem-se o uso da luva e da espora, a fria crueldade, o amor pela mãe, o isolamento e a solidão que os caracteriza. Castellanos e Martinez ressaltam algumas produções, antes do surgimento do “romance de ditador”, que superaram o “panfletismo” contra a ditadura e elevaram-se a altos níveis artísticos, como *Tirano Banderas* (1926), de Ramón del Valle-Inclán; *La Sombra del Caudillo* (1929), de Martín Luis Guzmán; e *El Señor Presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias.

Tirano Banderas, do escritor espanhol Ramón del Valle-Inclán, narra a ditadura de um personagem fictício nomeado como Santos Banderas. Saliente-se que o país, também fictício, no qual se passa o romance, é uma síntese de vários países da América Latina, como pode ser observado pela descrição de paisagens, de vestimentas de personagens e do uso de vocabulário, como expressões regionais, que vão desde o México à Argentina. O ditador vive em um antigo convento convertido em quartel general, o qual está numa posição estratégica, pois de sua janela pode espreitar toda a cidade.

O romance aborda questões como a espionagem e a delação, que ocorre entre os próprios seguidores do tirano, o qual detém o apoio da população mais pobre do país, que o considera uma figura mítica e salvadora, o homem providencial como o denominam. Santos Banderas aniquila todos aqueles suspeitos de contrariarem os seus preceitos ou incitarem a desordem, como o Coronel de la Gándara. Esse personagem é perseguido, devido à delação de uma vendedora ambulante, a qual dissera que o coronel havia quebrado seus pertences, logo, o ditador conclui que ele estava ameaçando a ordem do país. O despotismo do regime é o tema central da obra, que tem como protagonista um ditador capaz de cometer atos os mais cruéis, culminando no assassinato de sua própria filha. Do convento onde vive, o tirano ouve a descarga de fuzis, que executam prisioneiros do regime, todas as tardes, com um sentimento de indiferença.

Nas descrições do personagem Tirano Banderas há uma associação do ditador com pássaros noturnos. Segundo o narrador, o tirano era taciturno como uma coruja. Em outros momentos, ele é descrito como uma múmia da qual escorre pelo canto da boca uma baba verde venenosa, proveniente da coca mascada. Portanto, há a presença do grotesco nas descrições do protagonista.

Tal como vários tiranos, históricos e fictícios, Santos Banderas também possui a fama de nunca dormir, estando sempre alerta e trabalhando pelo país. Destaque-se, na obra de Ramón del Valle-Inclán, a questão da mitificação do ditador, traço que será visto em outros ditadores da Literatura.

O romance *Tirano Banderas* é uma obra que, embora não utilize o fluxo de consciência, aproxima-se mais da figura do ditador que os outros romances aqui mencionados, que são anteriores ao que ficou conhecido como “romances de ditador”. Nessa obra, o ditador é o protagonista e o leitor conhece a subjetividade do personagem por meio da descrição de seus sentimentos e seus pensamentos. Em *Tirano Banderas*, o leitor entra na casa do poder percorrendo os aposentos, tendo acesso às rodas de conversas do ditador com seus comandantes e, inclusive, sabe qual o passatempo preferido do tirano, o jogo da rã, conhecendo um pouco da intimidade do personagem.

O ditador é um personagem capaz de atos absurdos para manter a ordem de seu governo, mas o autor coloca o seu tirano em meio a cenas burlescas de forma que a sátira e a caricatura o rebaixam frente ao leitor. Os elementos utilizados para a construção de Santos Banderas conformam uma crítica aos tiranetes, que governaram diferentes países na América Latina após as independências e que foram derrubados inúmeras vezes.

Ramón del Valle-Inclán, da Geração de 98 espanhola²⁸⁹, também utiliza sua obra para realizar uma crítica aos velhos padrões e valores do Antigo Regime e da decadência da Espanha, utilizando-se da sátira. Isso pode ser percebido pelos personagens que representam essa realidade ultrapassada na obra, sendo um deles o Ministro da Espanha, que vive no país do tirano, bem como comerciantes espanhóis que passaram a viver na colônia. Tais personagens são burlescos e grotescos, além de não possuírem um bom caráter, serem interesseiros e estarem sempre em busca de vantagens individuais.

²⁸⁹ Ver PELAEZ; ARELLANO; GONZALEZ; CACHERO, 2004.

A obra *La Sombra del Caudillo* do escritor mexicano Martín Luis Guzmán aborda a questão das eleições no México pós-revolucionário, especificamente do período presidencial de Álvaro Obregón e Plutarco Elías Calles²⁹⁰. São temas centrais do romance: a corrupção dos que gerenciam o Estado, a traição dos políticos em relação aos ideais da Revolução Mexicana e o poder do caudilhismo. Esses temas se desenrolam em torno da questão da imposição do novo dirigente pelo governo anterior, que recorre a recursos extremamente violentos. No romance, o presidente da República é nomeado como o Caudillo. Esse personagem é associado à sombra, ao poder oculto onipresente, que controla toda a política do país, agindo de forma violenta contra os que se opõem ao seu governo e às suas manobras políticas.

Em *La Sombra del Caudillo*, o leitor conhece o personagem Caudillo por meio de diálogos e encontros com outros personagens, pois no romance ele aparece poucas vezes, porém, a presença de seu poder é sentida constantemente pelos outros personagens. Algumas descrições do Caudillo aparecem em um encontro com o Ministro da Guerra, Ignacio Aguirre. Nessa passagem da obra, o narrador descreve que o Caudillo nunca tirava o seu chapéu quando estava ao ar livre. Essa descrição possibilita ao leitor uma associação desse homem poderoso à sombra, pois o seu rosto estava sempre sob a penumbra propiciada pelo chapéu. Aguirre é um personagem próximo ao presidente e, em um encontro entre os dois, tem-se a seguinte descrição do Caudillo, pela perspectiva do ministro: “El Caudillo tenía unos soberbios ojos de tigre, ojos cuyos reflejos dorados hacían juego con el desorden, algo tempestuoso, de su bigote gris” (GUZMAN, 2002, p.46)²⁹¹. Essas características do Caudillo aproximam-no de elementos presentes na descrição do personagem de Sarmiento e o associam à questão da barbárie. No olhar do Caudillo também há algo de misterioso e intransponível, pois, para Aguirre, “quedaron en sus ojos los espurios resplandores de lo irónico; se hizo la opacidad de lo impenetrable” (GUZMAN, 2002, p.46)²⁹².

Assim, há a associação do personagem à barbárie e ao misterioso, ao intransponível, a um poder que não se conhece os limites. Porém, ressalte-se que a obra não penetra na consciência ou na subjetividade do Caudillo, pois o que predomina no

²⁹⁰ Ver GILLY, 2011.

²⁹¹ O Caudillo tinha uns sobérbios olhos de tigre, olhos cujos reflexos dourados jogavam com a desordem, algo tempestuoso, de seu bigode cinza. (Tradução nossa).

²⁹² restaram em seus olhos os espúrios resplandores do irônico; se fez a opacidade do impenetrável. (Tradução nossa).

romance não é o personagem em si, mas a sua sombra, que alcança todo o território nacional, ou seja, a ênfase está no predomínio do caudilhismo nas instituições do país.

A obra *El Señor Presidente* do guatemalteco Miguel Ángel Asturias aborda o período ditatorial vivido pela Guatemala nas primeiras décadas do século XX. A Guatemala desse período vivia sob o regime ditatorial de Manuel Estrada Cabrera, que governou o país de 1898 a 1920, quando foi deposto por um golpe de Estado. O governo de Cabrera foi marcado pela truculenta repressão aos opositores, pela criação de uma polícia secreta, pela corrupção e pela defesa dos interesses norte-americanos, especialmente em relação à empresa *United Fruit*. A Guatemala sofreria inúmeros golpes de Estado, sendo que uma revolução nacionalista levou ao poder, após eleições livres e democráticas, Juan José Arévalo, em 1945²⁹³. A obra de Miguel Ángel Asturias não nomeia o presidente da Guatemala como Manuel Estrada Cabrera, apenas como o Señor Presidente.

No romance de Asturias, o personagem do ditador aparece em diálogos com outros personagens, assim, o leitor conhece o Señor Presidente pelas declarações dadas a seus interlocutores. *El Señor Presidente* aborda os crimes cometidos pelo ditador, as injustiças perpetradas contra uma população de miseráveis, as práticas de tortura nas celas do regime, a perseguição aos opositores e os julgamentos sumários, em que muitos recebiam a pena de morte, acusados de crimes que nunca cometeram.

Destaque-se que, em uma passagem do romance, o Señor Presidente dialoga com Miguel²⁹⁴, que é o protagonista do romance. Nesse diálogo, o ditador demonstra nostalgia e revolta ao recordar de sua aldeia natal, na qual viveu até a juventude. O presidente narra com revolta sobre a sua juventude miserável, pois tinha que trabalhar para se sustentar, enquanto os filhos da elite abastada viviam farreando. Para o personagem, a vida era injusta por obrigá-lo a trabalhar durante o dia e ter que estudar à noite, enquanto sua mãe dormia num catre miserável. Saliente-se que alguns desses elementos, que compõem os tiranos, irão aparecer em outros romances, como a origem miserável, o sentimento de revolta e o amor pela mãe.

²⁹³ Ver RIBEIRO, 2012, p.45-62.

²⁹⁴ O personagem Miguel, homem de confiança do Senhor Presidente, é tido como o seu favorito para a execução de ordens de extremo sigilo. No decorrer do romance, o leitor conhece as inquietações de Miguel a respeito do regime e do tirano, assim como sua mudança de percepção frente às atitudes do ditador, que culmina com a tentativa de enganar o presidente para fugir com sua esposa, acabando nos cárceres da ditadura.

A mitificação do ditador também aparece na obra de Asturias, sendo onipresente, pois o presidente sabia de tudo o que ocorria no país, sabia de todas as conversas e tudo que se passava, e ninguém sabia onde estava realmente, pois tinha muitas casas e nunca se sabia em qual estava. No romance, também há a fama de que nunca dormia. Observa-se que, em relação à mitificação do ditador, há uma passagem do romance que associa o Señor Presidente com o deus Tohil, entidade, proveniente da cultura maia, relacionada aos sacrifícios. Há uma comparação do ditador com o deus, que pede por sacrifícios humanos, da mesma forma como o ditador praticava torturas e assassinatos. Há, no romance, traços da religiosidade cristã, pois um local importante para a narrativa é o Portal do Senhor, no qual mendigos dormem ao relento e sofrem de diferentes males. Da janela da igreja, em frente ao portal, um santo de madeira observa os crimes ali cometidos. Ocorrem vários assassinatos nesse portal, que são o fio condutor da narrativa. Ao final do romance, o presidente ordena que a estrutura seja derrubada.

Saliente-se que, no romance de Asturias, o tirano trata a vida dos cidadãos sob o seu domínio com indiferença. No mesmo diálogo com Miguel, o ditador comenta que, quando era criança, se divertia brincando com moscas e que essa era uma brincadeira das mais fáceis. Para o tirano, perseguir, torturar e matar moscas era algo um tanto banal, tal como as práticas perpetradas em seu governo. O destino final do personagem Miguel é sofrer torturas físicas e psicológicas, realizadas para satisfazer o Señor Presidente, que sentia prazer em aplicar as penas. Destaque-se que a frieza, a indiferença e o prazer em praticar torturas também irão aparecer na caracterização de outros personagens que encarnam o ditador latino-americano. O ditador de Asturias é descrito como um ser de atitudes grotescas e animalizadas, aspectos que irão compor os ditadores de várias obras, com exceção do tirano de Alejo Carpentier, em *El recurso del método*, que aparece como um homem de comportamentos e gostos refinados, porém capaz de reprimir com violência aos que se rebelam contra o seu regime.

Segundo Ángel Rama, na obra *La novela en América Latina: panoramas 1920-1980*, o escritor cubano, Alejo Carpentier, em uma crítica sobre *El Señor Presidente*, destacou que o romance obteve êxito porque se atreveu a apresentar um arquétipo latino-americano, realizando uma Literatura de reconhecimento. A figura do ditador de Asturias era, para Carpentier, um personagem que tanto dizia sobre si mesmo como sobre a composição do imaginário latino-americano. De acordo com Rama, houve uma

vasta produção de narrativas antiditatoriais, mas a de Asturias se destaca por abordar não apenas os crimes cometidos pelo ditador, mas também o que esse foi e por que o foi. Concordo com Rama sobre essa reflexão acerca do romance de Asturias, pois é possível perceber que, no romance, há uma volta ao passado do personagem, explicando, ainda que de maneira superficial, as origens do que ele se tornou e porque se tornou um tirano.

5.2 O romance de ditador

Ángel Rama, na obra mencionada, *La novela en América Latina*, ao analisar os romances que abordam ditadores, ressaltou que a crítica deve levar em consideração o tempo e a circunstância em que os escritores realizaram suas obras, assim como atentar para as buscas desses por explicações para as novas circunstâncias vividas pelo continente. Rama evidenciou que a tendência dos intelectuais e escritores em revisitar a figura de ditadores passados pode ter sofrido influência de orientações da arte europeia e norte-americana daquele momento, batizada de *art déco* ou *art retro*, que prezava uma idealização do passado imediato, sendo carregada de nostalgia. A Literatura seria, sob essa perspectiva, um modo de recuperação e revisão. Rama situa nessas criações literárias as obras que recuperam ditadores de décadas passadas, como *Yo el Supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos. O crítico explica que a intenção dos escritores não era incorporar os ditadores ao panteão de heróis nacionais, mas compreender um passado recente, que ainda possuía resquícios no presente.

No mesmo estudo, Rama explicitou que *El Señor Presidente*, de Asturias, aborda a figura do ditador de uma perspectiva ainda distante, numa visão que contempla o personagem de fora, entrando timidamente no palácio presidencial, o que será modificado pelos escritores da década de setenta. Como ressaltam Castellanos e Martinez, o ditador enquanto personagem, até esse momento, possuía uma caracterização mais superficial, sem realce próprio, sem profundidade, sem vida própria ou consciência. Ao ingressar na subjetividade dos personagens e se aproximar de sua essência, a tendência é que o leitor os entenda e até simpatize com eles - o que constitui um risco para o romance. Resulta daí a tendência de os autores evitarem esse aprofundamento do personagem, explicam Castellanos e Martinez.

A passagem da produção de romances de ditadura para “romances de ditadores” foi resultado de uma mudança de orientação estética entre os escritores, na concepção de Castellanos e Martinez. Portanto, não é por acaso que o “romance de ditador” somente aparece quando o romance, em geral, alcança um grau de maturidade em relação ao manejo de temas e de técnicas. Para Castellanos e Martinez, a aparição desses romances constitui um dos corolários da profunda renovação que se produziu na Literatura hispano-americana nas últimas décadas.

Castellanos e Martinez ressaltam que as transformações da narrativa europeia e da norte-americana ecoaram na América Latina e seus escritores passaram a experimentar novas orientações estéticas, bem como temas e técnicas. Segundos os ensaístas:

Para a solução dos problemas que afligiam a novela de ditadura resultaram especialmente significativas certas contribuições, tais como a insistência na viabilidade do feio como material estético, a exaltação do anti-herói na categoria de personagem central da obra de ficção, a reiteração de temas tais como o absurdo da vida social contemporânea, a alienação do homem atual e, sobretudo, o surgimento de novos procedimentos retóricos (a divisão da trama em um encadeamento de quebra-cabeças, a desorganização da cronologia, a alteração rítmica dos pontos de vista e a fragmentação da sintaxe) (CASTELLANOS; MARTINEZ, 1982, p. 158).

Os novos instrumentos criativos permitiram a abordagem da complexidade psicológica dos personagens ditadores, apresentando um fluir da consciência desses. As obras condenam os regimes ditatoriais, porém sem serem panfletárias, utilizando-se de novos recursos narrativos. Os autores “fazem-nos sentir e viver, irreal, mas intensamente, por meio da trama que nos entregam” (CASTELLANOS; MARTINEZ, 1982, p. 159).

Segundo Rama, os textos desses escritores, que utilizam novos recursos narrativos, ao tomarem os ditadores como protagonistas e assumirem a perspectiva desses, aproximam-se da figura do ditador tornando-a mais íntima, além de demonstrarem uma visão de dentro do mecanismo de funcionamento do poder. A narrativa não só adentra o palácio presidencial, percorrendo cada aposento, como também se instala na consciência do personagem.

Considero que alguns desses aspectos, mencionados por Rama, já estavam presentes em *Tirano Banderas*. Embora não houvesse ainda o uso do fluxo de consciência como recurso narrativo, o ditador é apresentado na obra de forma mais

humana e íntima, podendo o leitor conhecer essa figura mais de perto. Nas outras obras abordadas anteriormente, os ditadores não estão no centro da narrativa, porém o seu poder está sempre presente em toda a obra. *Tirano Banderas* se diferencia dos outros romances por se aproximar da figura do ditador, o qual é protagonista da obra, levando o leitor a conhecê-lo de perto. Mas nos chamados “romances de ditador”, o mergulho na personalidade e na subjetividade dos tiranos será mais profundo, bem como as narrativas são escritas a partir da consciência do ditador.

Para Ángel Rama, Castellanos & Martínez e Márcia Hoppe Navarro, que utilizam a expressão “romance de ditador” em seus trabalhos, esse tipo de romance é caracterizado como a obra que tem como protagonista da narrativa o ditador, o que favorece um escrutínio detalhado de sua personalidade e de suas ações, além da narrativa ser construída a partir do ponto de vista desses. Segundo Márcia Hoppe Navarro, o “romance de ditador”, além de abarcar a temática da ditadura, concentra-se na análise das características pessoais que identificam a individualidade do ditador, introduzindo o relato sobre esse enquanto ser humano e social.

Para Castellanos e Martínez, o leitor entra na subjetividade do personagem e deve se esforçar para não simpatizar com o homem cruel e delicado que é o ditador. O leitor “não o justifica, porém o entende” (CASTELLANOS; MARTINEZ, 1982, p. 164). Assim, o autor consegue individualizar o personagem e dotá-lo de um forte valor universal. As obras consideradas como “romances de ditador” pelos críticos citados acima são *El recurso del método* (1974), do cubano Alejo Carpentier, *Yo el Supremo* (1974), do paraguaio Augusto Roa Bastos, e *El otoño del patriarca* (1975), do colombiano Gabriel García Márquez.

Na concepção de Rama, de forma diversa à de Asturias, em que o leitor conhece o ditador e contempla a sua figura enigmática desde certa distância, os novos narradores, que seriam Roa Bastos, Carpentier e García Márquez vão mais longe, assim:

Dan un salto en el vacío: no sólo entran a palacio, husmean en sus rincones, revisan las variadas guaridas del gobernante, sus residencias europeas, sino que se instalan con soltura en la conciencia misma del personaje y de ese modo ocupan el centro desde donde se ejerce el poder y ven el universo circundante a través de sus operaciones concretas (RAMA, 2008, p.407)²⁹⁵.

²⁹⁵ Dão um salto no vazio: não apenas entram no palácio, exploram seus cantos, revisam as variadas guaridas do governante, suas residências europeias, como também se instalam com soltura na consciência mesma do personagem e desse modo ocupam o centro a partir de onde se exerce o poder e veem o universo circundante através de suas operações concretas. (Tradução nossa).

Ángel Rama ressalta que é importante lembrar que os ditadores não são iguais entre si, bem como não são iguais as áreas culturais em que surgem. Desse modo, até mesmo a denominação do tirano varia entre ditadores, patriarcas, caudilhos, generalíssimos, supremos. Alejo Carpentier optou pelo arquétipo do déspota esclarecido, explorando as relações Europa-América Latina, já Roa Bastos escolheu trabalhar com uma figura mítica que está relacionada à nacionalidade dentro do estilo neoclássico e também alucinatório da América independente, enquanto García Márquez optou pelo patriarca das ilhas do Caribe, centenário e agarrado a um poder sobre o qual foi abandonado como um traste inservível pelos norte-americanos. Para Rama, a autenticidade artística desses escritores está em reconhecer as especificidades de cada área cultural com a qual nutrem sua obra.

5.3 Os tiranos de Roa Bastos, Carpentier e García Márquez

O objetivo desta seção é estudar a voz dos personagens tiranos de Roa Bastos, Carpentier e García Márquez no que dizem sobre si mesmos, ou seja, o olhar desses personagens sobre si. Como visto anteriormente, o “romance de ditador” favorece um escrutínio detalhado das ações políticas do personagem, bem como de sua personalidade. As obras em questão abordam as características pessoais e a individualidade dos tiranos, trazendo a sua dimensão humana.

O romance de Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*, aborda o personagem histórico José Gaspar Rodríguez de Francia, que governou o Paraguai de 1814 a 1840. Na obra, o personagem Francia apresenta a sua versão da História do Paraguai, diferente da difundida pela historiografia oficial, que ele defende ter sido escrita segundo a versão de seus detratores. Saliente-se que *Yo el Supremo* é um romance em que várias vozes se confrontam com a voz do ditador, a qual defende que suas ações estavam voltadas para o bem da pátria.

O supremo dita para seu secretário Patiño a sua versão da História do Paraguai, que será escrita na “*circular perpetua*” e também faz um balanço de suas ações, que está em seu “*cuaderno privado*”, no qual o leitor terá acesso à subjetividade do supremo, “de mis más secretos pensamientos destinados al fuego” (ROA BASTOS, 2010, p.213)²⁹⁶.

²⁹⁶ de meus mais secretos pensamentos destinados ao fogo. (Tradução nossa).

Os apontamentos do personagem são realizados após a sua morte, melhor dizendo, após a morte biológica do personagem, pois como a voz do supremo propõe, o homem biológico morre, mas o homem histórico permanece e faz parte da continuidade.

Na voz do personagem Francia: “atacaban a El supremo como a una sola persona sin tomarse el trabajo de distinguir entre Persona-corpórea/Figura-impersonal. La una puede envejecer, finar. La otra es incesante, sin término” (ROA BASTOS, 2010, p.212)²⁹⁷. Em várias passagens da obra, o ditador alude à dualidade Yo/Él, pois, na sua concepção, em El supremo existem dois, sendo: “Yo” representa o homem mortal, e o “Él” faz parte da História. Esse “Él”, após a morte de “Yo”, é perpétuo, ou seja, faz parte da História, que o personagem Francia deseja que seja compreendida. O supremo deseja salvar a imagem de “Él”, pervertida por seus inimigos, que escreverão na posteridade sobre “Él”, pois, como diz o ditador: “profetas del pasado, contarán en ellos [os livros de História] sus inventadas patrañas, la historia de lo que no ha pasado” (ROA BASTOS, 2010, p.127)²⁹⁸.

O supremo se defende de seus acusadores, que dizem que ele além de ser um tirano que subjuguava o país, denominando o seu governo de “reino del terror”, também gastava as riquezas da nação com grandes obras. O personagem Francia defende-se das acusações: “sobre un pasado de adobe y barro batido, yo introduje aquí la civilización de la cal. A las estancias de la patria, a las chacras de la patria, se sumaba así el resplandeciente impulso de la cal patria” (ROA BASTOS, 2010, p.139)²⁹⁹.

Durante a escrita da *circular perpetua*, ditada pelo supremo ao seu secretário Patiño, o ditador do Paraguai justifica suas ações, defendendo que foram a favor da população do país, subjugada pelas famílias oligárquicas. Para se justificar, o tirano diz: “redacté leyes iguales para el pobre, para el rico, liquidé la impropiedad individual tornándola en propiedad colectiva, que es lo propio. Acabé con la injusta dominación y explotación de los criollos sobre los naturales” (ROA BASTOS, 2010, p.135-136)³⁰⁰.

A respeito da pátria e do poder absoluto, o personagem Francia justifica seu poder dizendo ser um servo a serviço do povo paraguaio, desse modo, apenas

²⁹⁷ atacavam a O supremo como a uma só pessoa sem dar-se ao trabalho de distinguir entre Pessoa-corpórea/Figura-impessoal. Uma pode envelhecer, finar. A outra é incessante, sem fim. (Tradução nossa).

²⁹⁸ profetas do passado, contaram neles [os livros de História] suas inventadas patranhas, a história de que não há passado. (Tradução nossa).

²⁹⁹ sobre um passado de adobe e barro batido, eu introduzi aqui a civilização da cal. Das fazendas da pátria, às chácaras da pátria, se somava assim o resplandecente impulso da cal pátria. (Tradução nossa).

³⁰⁰ redatei leis iguais para o pobre, para o rico, liquidei a impropriedade individual tornando-a propriedade coletiva, que é o correto. Acabei com a injusta dominação e exploração dos descendentes de espanhóis sobre os nativos. (Tradução nossa).

concentrando todo o poder em suas mãos ele poderia ter realizado todas as conquistas que realizou para o país. Na voz do personagem, “esta [dinastia do supremo] no existe sino como voluntad soberana del pueblo, fuente del Poder Absoluto, del absolutamente poder” (ROA BASTOS, 2010, p.137)³⁰¹. O ditador se considera dono de todo o poder, pois nas suas palavras: “del mismo modo el Poder Absoluto está hecho de pequeños poderes. Puedo hacer por medio de otros lo que esos otros no pueden hacer por sí mismos” (ROA BASTOS, 2010, p.163)³⁰². O personagem cria uma identificação entre ele e o Estado, pois, para ele, o supremo “nunca nos recuerda a otros salvo a la imagen del Estado, de la Nación, del pueblo de la Patria” (ROA BASTOS, 2010, p.163)³⁰³. O supremo acredita ser o país tão dependente dele que chega a dizer que “el país entero respira por los pulmones de Él/Yo” (ROA BASTOS, 2010, p.225)³⁰⁴.

Na relação do supremo com a população, saliente-se que o personagem conta que o denominavam de Karáí Guasú, que na língua guarani significa “o grande senhor”. Na voz do supremo, quando as lavadeiras o veem cavalgando perto do rio, “no se enganã. Saben que ese Yo no es El supremo, a quien temen-aman. Su amor-temor les permite saberlo, obligándoles a la vez a ignorar que lo saben. Su miedo es toda la sabiduría que tienen” (ROA BASTOS, 2010, p.196)³⁰⁵. Portanto, o supremo crê ser amado e temido pela população.

Porém, em um diálogo travado entre o tirano e seu cão Héroe, esse último o acusa de ser tal como o pelicano de Leonardo da Vinci, “el pelicano ama a sus hijos. Si los encuentra en el nido mordidos por las serpientes, se abre el pecho a picotazos. Los baña con su sangre. Los vuelve a la vida” (ROA BASTOS, 2010, p.247)³⁰⁶. O supremo pergunta ao cão: “¿No soy Yo en el Paraguay el Supremo Pelicano?” (ROA BASTOS, 2010, p.247)³⁰⁷. Em seguida, Héroe arremata: “Vucencia ama tanto a sus hijos como la pelicano-madre; los acaricia con tanto fervor que los mata” (ROA BASTOS, 2010,

³⁰¹ esta [dinastia do supremo] não existe senão como vontade soberana do povo, fonte do Poder Absoluto, do absolutamente poder. (Tradução nossa).

³⁰² do mesmo modo o Poder Absoluto é feito de pequenos poderes. Posso fazer por meio de outros o que esses outros não podem fazer por si mesmos. (Tradução nossa).

³⁰³ nunca nos lembra a outros salvo à imagem do Estado, da Nação, do povo da Pátria. (Tradução nossa).

³⁰⁴ o país inteiro respira pelos pulmões de Ele/Eu. (Tradução nossa).

³⁰⁵ não se enganam. Sabem que esse Eu não é O Supremo, a quem temem-amam. Seu amor-temor lhes permite sabê-lo, obrigando-os a ignorar que o sabem. Seu medo é toda a sabedoria que possuem. (Tradução nossa).

³⁰⁶ o pelicano ama seus filhos. Se os encontra no ninho, mordidos pelas serpentes, abre o peito a bicadas. Banha-os com seu sangue. Devolve-os à vida. (Tradução nossa).

³⁰⁷ Não sou Eu no Paraguai o Supremo Pelicano? (Tradução nossa).

p.247)³⁰⁸. O tirano encerra a lembrança de seu diálogo com Héroe da seguinte forma: “no consideré adecuado el momento para responder al brulote del perro” (ROA BASTOS, 2010, p.247)³⁰⁹.

O tirano também possui seus opositores, tanto que a narrativa é iniciada e permeada pela presença de um pasquim, escrito no dia posterior à morte do supremo, que ditava o fim que deveria ser dado ao seu corpo e aos seus funcionários. O pasquim foi escrito como se tivesse sido produzido pelo supremo, o qual, durante sua narrativa, investiga quem poderia ter realizado o feito. Aos inúmeros pasquins escritos durante o seu governo, o supremo dirige-se dizendo: “es preciso reflexionar sobre estos grandes hechos que ustedes seguramente ignoran” (ROA BASTOS, 2010, p.126)³¹⁰. O ditador acusa os intelectuais de serem os produtores dos pasquins: “aquellos cultos idiotas querían fundar el Areópago de las Letras, las Artes y las Ciencias. Les puse el pie encima. Se volvieron pasquineros, panfleteros” (ROA BASTOS, 2010, p.126)³¹¹. Os grandes feitos a que o supremo se refere são os que ele enumera a seguir:

¿De qué me acusan estos anónimos papelarios? ¿De haber dado a este pueblo una Patria libre, independiente, soberana? Lo que es más importante, ¿de haberle dado el sentimiento de Patria? ¿De haberla defendido desde su nacimiento contra los embates de sus enemigos de dentro y de fuera? ¿De esto me acusan? (ROA BASTOS, 2010, p.126)³¹².

O personagem Francia, de Roa Bastos, se considera indispensável à pátria, pois, na sua concepção, todo o seu esforço sempre esteve voltado para o bem do país. É essa a imagem de si que o personagem deseja que seja projetada para a posteridade. Vendendo-se como insubstituível, se pergunta: “¿podría alguien reemplazarme en la muerte? Del mismo modo nadie podría reemplazarme en vida. Aunque tuviera un hijo no podría reemplazarme, heredarme. Mi dinastía comienza y acaba en mí, en Yo-Él” (ROA

³⁰⁸ Vossa excelência ama tanto a seus filhos como a pelicano-mãe; os acaricia com tanto fervor que os mata. (Tradução nossa).

³⁰⁹ não considere adequado o momento para responder ao insulto do cão. (Tradução nossa).

³¹⁰ é preciso refletir sobre estes grandes feitos que vocês seguramente ignoram. (Tradução nossa).

³¹¹ aqueles cultos idiotas queriam fundar o Areópago das Letras, as Artes e as Ciências. Os impedi. Tornaram-se produtores de pasquins, de panfletos. (Tradução nossa).

³¹² De que me acusam estes anônimos papelórios? De haver dado a este povo uma Pátria livre, independente, soberana? O que é mais importante, de ter-lhe dado o sentimento de Pátria? De tê-la defendido desde o seu nascimento contra os embates de seus inimigos de dentro e de fora? Disso me acusam? (Tradução nossa).

BASTOS, 2010, p.238)³¹³. O supremo expressa que, depois de sua morte, o poder deveria ser devolvido ao povo, a quem ele pertencia, por isso não poderia deixar um sucessor para o cargo de presidente do Paraguai.

No romance do cubano Alejo Carpentier, *El recurso del método*, o protagonista é um ditador “ilustrado” de um país fictício da América Latina, especificamente do Mar do Caribe. O personagem não é nomeado, sendo sempre denominado de Primeiro Magistrado. O ditador é um homem de maneiras refinadas, apreciador de óperas, de obras de arte, de escritores franceses e amigo de intelectuais europeus. Há na obra uma dicotomia entre civilização e barbárie, que, na concepção do ditador, são representadas pelo Arco do Triunfo, símbolo da civilização, e pelo denominado vulcão tutelar, presente em seu país, simbolizando a barbárie das sociedades latino-americanas.

O tirano passa mais tempo em seu apartamento em Paris que no palácio presidencial. Apenas quando recebe telegramas que o comunicam sobre o início de alguma revolta em seu país, que ele atravessa o oceano e sufoca todas as subversões com violenta repressão. Na obra de Carpentier, o Primeiro Magistrado narra sua vida de deleite em Paris, como ascendeu ao poder no país latino-americano, como sufocou os movimentos revoltosos e sua vida de presidente desterrado, em que passa a se denominar de *Ex*.

O romance possui uma relação com o *Discurso do método*, de René Descartes. O Primeiro Magistrado admira o racionalismo cartesiano. A obra de Descartes, publicada no século XVII, defendia o uso da razão - privilégio dos seres humanos - em todos os domínios da vida, sendo a apreciação da razão uma prática libertadora do homem frente aos dogmatismos. Para o filósofo francês, o homem deveria adotar uma posição racionalista no processo do conhecimento, enfatizada pela necessidade de um método para bem conduzir a razão. No entanto, o personagem de Carpentier, para conduzir o país, emprega a repressão violenta e pratica a corrupção.

Em um diálogo com seu amigo francês, o Ilustre Acadêmico, o ditador imagina o que os europeus estariam pensando sobre a América Latina. Espelhando-se no francês, no que este poderia estar pensando sobre o continente, o Primeiro Magistrado reitera a visão exótica das Américas. Na concepção do tirano, “no crecen plantas carnívoras, no vuelan tucanes ni caben ciclones, en *El discurso del método*” (CARPENTIER, 2014,

³¹³ poderia alguém me substituir na morte? Do mesmo modo ninguém poderia me substituir em vida. Mesmo que tivesse um filho não poderia me substituir, herdar a mim. Minha dinastia começa e acaba em mim, em Eu-Ele. (Tradução nossa).

p.27)³¹⁴, além disso, a América Latina carecia do espírito cartesiano, pois “somos harto aficionados a la elocuencia desbordada, al pathos, la pompa tribunicia con resonancia de fanfarria romántica” (CARPENTIER, 2014, p.27)³¹⁵.

O ditador narra que, quando voltava ao país em que era presidente, para reprimir alguma revolta, sentia-se deixando o Arco do Triunfo para trás, ao mesmo tempo em que recobrava uma agressividade que a natureza do país lhe instigava. Ao enfrentar a revolta comandada pelo General Ataúlfo Galván, o tirano pensa em “ser duro, implacable: lo exigían las Fuerzas implacables, inmisericordes, que era todavía la oscura y todo poderosa razón de ser - la pulsión visceral - de su mundo en gestación” (CARPENTIER, 2014, p.55)³¹⁶.

O tirano de Carpentier, em terras latino-americanas, assume o papel de um ditador cruel e violento, que ordena castigos bárbaros a seus opositores. Quando estava em Paris, frequentava cafés refinados, museus e círculos da intelectualidade e da elite francesa. Essas atitudes opostas estão relacionadas à dicotomia, ressaltada na obra, entre a civilização, representada pela Europa, e a barbárie, representada pela América Latina.

Após chegarem à Europa as notícias da repressão violenta em Nueva Córdoba, cidade do país caribenho, o ditador passa a ser repellido pelo seu círculo de amizades em Paris. Pode-se perceber um mergulho na subjetividade do personagem, que reflete: “ahora creía leer el desprecio, la muda acusación, en los ojos de cuantos lo miraban” (CARPENTIER, 2014, p.119)³¹⁷. O Primeiro Magistrado sente a rejeição e a solidão na cidade que mais admirava e pensava “por siempre se le cerrarían las puertas de las mansiones con las cuales había soñado” (CARPENTIER, 2014, p.118)³¹⁸. O leitor acompanha a narrativa do ditador, conhecendo as suas reflexões e os seus sentimentos.

Nas relações do ditador com o país dominado, o personagem se refere à população como os de lá, sendo o seu ponto de referência a França. O tirano regressava à América Latina apenas para assegurar o seu domínio. A população também rejeita o governante, pois explodem várias revoltas ao longo do romance. O Primeiro Magistrado sente seu poder ser abalado com o passar dos anos, pois, como ele próprio pensa, antes

³¹⁴ não crescem plantas carnívoras, não voam tucanos nem cabem ciclones, no *Discurso do método* (Tradução nossa).

³¹⁵ somos muito adeptos à eloquência desbordada, ao pathos, à pompa tribúncia com ressonância de fanfarra romântica. (Tradução nossa).

³¹⁶ ser duro, implacável: o exigiam as Forças implacáveis, sem piedade, que era todavia a escura e toda poderosa razão de ser - a pulsão visceral - de seu mundo em gestação. (Tradução nossa).

³¹⁷ agora acreditava ler o desprezo, a muda acusação, nos olhos de quantos o miravam. (Tradução nossa).

³¹⁸ para sempre se fechariam as portas das mansões com as quais havia sonhado. (Tradução nossa).

ele era “el hombre de mano enérgica que, en un momento de crisis, de desordenes, pudo enderezar los destinos del país, había visto su prestigio menguado, con alarmante deterioro de autoridad” (CARPENTIER, 2014, p.150)³¹⁹. Porém, ao perceber que não era mais dono de todo o seu poder, o tirano reagia energicamente, dizendo que seguiria forte e inabalável.

O tirano, de Carpentier, colaborava com os interesses dos estrangeiros, mas temia um desembarque de fuzileiros navais no país caribenho. O personagem observa, com pesar que, nas escolas, não se ensinava mais o latim, mas sim o idioma inglês, bem como a História aprendida era a dos Estados Unidos. A cultura norte-americana invadiu o país com suas mercadorias, literatura e música. Além disso, a população consumia os produtos e a cultura norte-americanos, e a United Fruit Company instalou-se no país. Porém, quando a Europa se recuperou da Primeira Guerra Mundial, o país latino-americano entrou em crise e o tirano desconfiava que os Estados Unidos poderiam estar planejando uma mudança no governo, o que leva o personagem a desabafar: “ésos, ésos, cuyos intereses he defendido como nadie; ésos que han conseguido de mí todo lo que querían, me atribuyen ahora todo lo malo que ocurre en el país” (CARPENTIER, 2014, p.304)³²⁰.

Diferente dos romances de García Márquez e Roa Bastos, em que seus tiranos morrem no poder, o ditador, de Carpentier, é deposto e desterrado pelos norte-americanos, que, num rearranjo, apoiam o governo de seu rival. O tirano deposto desabafa dizendo que “me resulta, ahora que lo he perdido todo, el único resto, la última parcela por mí regida, de un país, mío ayer; mío de Norte a Sur, de Océano a Océano” (CARPENTIER, 2014, p.353)³²¹.

O romance de Carpentier aborda a condição de um ditador deposto e exilado, ou seja, ele perde o seu poder e é descartado pelas forças norte-americanas, sendo substituído. O Primeiro Magistrado espera que os Estados Unidos conduzam a sua fuga do país de forma rápida e confortável, mas não é isso o que acontece. O ex-ditador, diante de sua situação, diz “me siento como engañado, burlado, timado”

³¹⁹ o homem de mão enérgica que, no momento de crise, de desordens, pode endireitar os destinos do país, havia visto seu prestígio diminuir, com alarmante desgaste de autoridade. (Tradução nossa).

³²⁰ esses, esses, cujos interesses defendi como ninguém; esses que conseguiram de mim tudo o que queriam, me atribuem agora todo o mal que ocorre no país. (Tradução nossa).

³²¹ me resulta, agora que perdi tudo, o único resto, a última parcela por mim regida, de um país, meu ontem; meu de Norte a Sul, de Oceano a Oceano. (Tradução nossa).

(CARPENTIER, 2014, p.344)³²². Nas ruas, a população destruía as estátuas do ex-ditador e atirava seus bustos ao mar. Diante de tudo que ocorria, o personagem sente o temor da História se esquecer dele, pois, no futuro, ninguém saberá dizer de quem eram as estátuas. O agente consular lembra o ex-ditador que o seu nome não está na enciclopédia Larousse, o que o faz sentir-se mais derrotado e esquecido, tanto que diz: “aquella tarde lloré. Lloré sobre un diccionario que me ignoraba” (CARPENTIER, 2014, p.357)³²³. O ex-ditador passa seus últimos dias exilado em Paris, com sua esposa e filha, vivendo de recordações dos tempos que fora presidente e pensando na morte.

Em *El otoño del patriarca*, bem como nas obras de Roa Bastos e Alejo Carpentier, há um fluir de consciência do personagem ditador. Na obra de García Márquez, é possível identificar, por meio das várias vozes, a presença do dialogismo³²⁴. Por meio da voz do patriarca, são narrados seus abusos de poder, assim como suas angústias e o sentimento de solidão.

Em uma aproximação com o ditador de Carpentier, verifica-se que o patriarca, de García Márquez, aproxima-se do Primeiro Magistrado no que se refere à subordinação dos interesses da pátria aos interesses norte-americanos, sendo que ambos sofrem com as ameaças de desembarque de fuzileiros no país. Já o tirano de Roa Bastos preza pelos interesses nacionais, praticamente isolando seu país.

Da mesma forma como O supremo, de Roa Bastos, acredita ser o dono do destino de seu país, o patriarca, de García Márquez, também age dessa maneira e, além disso, possui poderes sobrenaturais, capazes de mudar o curso das águas, afastar ciclones e curar enfermidades com o sal da saúde. Conforme visto no estudo de Isabel Rodríguez-Vergara (1990), no capítulo 4 deste trabalho, o patriarca de García Márquez possui características messiânicas. O narrador do romance conta que se dizia que a mãe do ditador, Bendición Alvarado, havia “recibido en un sueño las claves herméticas de su destino mesiánico” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.57)³²⁵.

Saliente-se que o patriarca acredita ser ele o dono de todo o poder, sentindo-se atemporal e eterno. Além disso, havia lendas sobre o ditador que atribuíam a ele poderes sobrenaturais, assim, dizia-se que bastava que ele apontasse com o dedo os homens que

³²² me sinto como enganado, ridicularizado, prejudicado. (Tradução nossa).

³²³ aquela tarde chorei. Chorei sobre um dicionário que me ignorava. (Tradução nossa).

³²⁴ Em minha dissertação de Mestrado estudei, de forma aprofundada, as vozes e o dialogismo em *El otoño del patriarca*.

³²⁵ recebido em um sonho as chaves herméticas de seu destino messiânico (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.49).

prosperariam e eles prosperavam, bem como ele tinha o poder de distribuir o sal da saúde, curando as pessoas de diversas enfermidades.

Na relação do patriarca com a pátria, verifica-se que ele a conduz segundo a sua vontade, pois, “no había otra patria que la hecha por él a su imagen y semejanza con el espacio cambiado y el tiempo corregido por los designios de su voluntad absoluta” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.189)³²⁶, diz o narrador. Por isso o personagem é denominado como patriarca, ou seja, aquele que governa o Estado de forma patriarcal³²⁷, submetendo todos à sua vontade. Segundo o ditador, ele agia dessa forma, “para que nadie se quedara sin saber cómo terminan los que levantan la mano contra su padre” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.136)³²⁸.

Porém, com o passar dos anos, o patriarca começa a viver o seu “outono” e percebe que não era mais tão dono do seu poder como anteriormente, conforme se depreende do trecho:

Quién carajo soy yo que me siento como si me hubieran volteado al revés la luz de los espejos, dónde carajo estoy que van a ser las once de la mañana y no hay una gallina ni por casualidad en este desierto, acuérdense cómo era antes, clamaba, acuérdense del despelote de los leprosos y los paralíticos que se peleaban la comida con los perros, acuérdense de aquel resbaladero de mierda de animales en las escaleras y aquel despiporre de patriotas que no me dejaban caminar con la conduerna de que écheme en el cuerpo la sal de la salud mi general (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.258)³²⁹.

Além de refletir sobre a perda de seu poder, o personagem também reflete sobre sua solidão. O patriarca, em sua velhice, sofre com a perda de memória, e se encontra sozinho no palácio presidencial. Em seus momentos de angústia, ele também evoca sua mãe morta, assim: “yo deambulaba por esta casa de sombras pensando madre mía

³²⁶ não havia outra pátria senão a feita por ele à sua imagem e semelhança com o espaço mudado e o tempo corrigido pelos designios de sua vontade absoluta (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.161).

³²⁷ De acordo com Weber, o germe da dominação patriarcal encontra-se na autoridade do chefe da comunidade doméstica e baseia-se em relações pessoais. A submissão pessoal ao patriarca é que garante a legitimidade das regras outorgadas por ele, prevalecendo na consciência dos que estão subjugados que o patriarca é o “senhor”. O poder da autoridade doméstica não tem limites impostos pela tradição ou por concorrentes, sendo exercido de maneira ilimitada e arbitrária.

³²⁸ para que ninguém ficasse sem saber como acabam os que lavantam a mão contra seu pai (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.117).

³²⁹ Quem porra sou eu que me sinto como se me houvessem virado do avesso à luz dos espelhos, onde porra estou que vão ser onze da manhã e não há uma galinha nem por acaso neste deserto, lembrem-se como era antes, clamava, lembrem-se da algazarra dos leprosos e dos paralíticos que brigavam pela comida com os cachorros, lembrem-se daquele escorregadio de merda de animais nas escadas e aquela zorra de patriotas que não me deixavam caminhar com a lenga-lenga de que me ponha no corpo o sal da saúde meu general (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.219).

Bendición Alvarado de mis buenos tiempos, asísteme, mírame cómo estoy sin el amparo de tu manto” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p. 288)³³⁰.

Os romances de Roa Bastos, Carpentier e García Márquez propõem, por meio das vozes de seus ditadores, e do fluxo de consciência desses personagens, que o leitor conheça os pensamentos e os sentimentos daqueles que concentraram todo o poder em suas mãos e subjugaram seus países às suas vontades. Os personagens tiranos refletem sobre suas angústias e sobre a sua relação com o poder e a pátria³³¹ que comandam, de formas diferenciadas, mas convergindo para as angústias da perda do poder. O personagem supremo, de Roa Bastos, preocupa-se em narrar uma imagem de si diferente da construída por seus opositores, o Primeiro Magistrado, de Carpentier, é deposto pelos norte-americanos, enquanto o patriarca perde seu poder aos poucos, juntamente com a sua memória. No fim de seus dias, o personagem se dá conta de que vivera uma mentira, mas, para ele, essa mentira era mais útil que o amor e mais perdurável que a verdade.

5.4 Os donos de todo o poder

Segundo o cientista político Alain Rouquié, no artigo “Dictadores, militares y legitimidad en America Latina”, publicado em 1981, na revista *Crítica & Utopía*, o conceito tradicional de ditadura refere-se ao poder absoluto de um homem, que se exerce sem outro limite temporal que aquele que os seus adversários podem lhe impor pela força.

Se expandirmos os elementos encontrados nos ditadores literários, pensando na questão do autoritarismo e da concentração de poder, é possível reconhecer outros personagens de García Márquez com características semelhantes de ditadores, para além do patriarca de *El otoño del patriarca*. Nesses outros personagens, que não são nomeados de ditadores, mas que concentram poder e agem de forma autoritária, o leitor também conhece os sentimentos e as angústias dos personagens, pela voz do narrador. Um desses personagens é o coronel Aureliano Buendía, que não é um ditador, mas um militar revolucionário.

³³⁰ eu deambulava por esta casa de sombras pensando minha mãe Bendición Alvarado dos meus bons tempos, proteja-me, olhe como estou sem o amparo do seu manto (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.245).

³³¹ Sobre o conceito de pátria ver THÛNE, 1991, p.89.

Sob a perspectiva apresentada, Simón Bolívar e o coronel Aureliano Buendía são os donos de todo o poder como o patriarca de *El otoño del patriarca*. Eles concentram um poder pessoal, agem autoritariamente e decidem o destino de outros indivíduos. Em *El otoño del patriarca*, há uma reflexão do protagonista, que resume as relações entre amor, solidão e poder. O patriarca diz ter percebido sua incapacidade para o amor, porém, sabia que o destino havia compensado essa incapacidade com o vício solitário do poder. Acredito que essa percepção do patriarca pode ser relacionada ao personagem coronel Aureliano Buendía, o qual acumula um grande poder em suas mãos, decidindo sobre o destino de várias pessoas, porém torna-se um homem cruel e incapaz de amar.

Em *Cien años de soledad*, há uma relação entre o aumento do poder do coronel e o frio intenso que ele passa a sentir. A sensação de frio é constante e, devido a isso, o personagem usa uma manta nas costas até o fim de seus dias. Outra relação estabelecida pelo romance é a do poder com a solidão. O coronel Aureliano Buendía, quando retorna a Macondo, não permite que ninguém se aproxime dele, nem mesmo sua mãe. Úrsula percebe que o filho tornou-se outra pessoa, indiferente a todo tipo de sentimento.

A indiferença do coronel Aureliano Buendía e sua falta de amor ao próximo culminam, no romance, com a condenação à morte do general José Raquel Moncada. O coronel e o general firmaram amizade durante o conflito armado tornando-se íntimos. Os dois compartilhavam ideais sobre a humanização da guerra, e propunham lutar contra a corrupção dos militares e as ambições dos partidos políticos. O general Moncada também se tornara amigo íntimo da família Buendía, especialmente de Úrsula. Mas, na retomada de Macondo pelo coronel Aureliano Buendía, esse último ataca a cidade com canhões e captura o general Moncada. Úrsula é quem percebe que o filho havia se tornado um homem capaz de tudo. O coronel Aureliano Buendía se tornaria um homem realmente capaz de muitas atrocidades tanto que, após a morte de Moncada, ele manda destruir a casa da viúva do general por ela não tê-lo deixado entrar em sua moradia. Após esse episódio, o companheiro de guerra do Buendía, coronel Gerineldo Márquez, aconselha-o: “Cuidate el corazón, Aureliano (...). Te estás pudriendo vivo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.202)³³².

Antes de ser fuzilado, o general José Raquel Moncada havia advertido a Aureliano Buendía “que de tanto odiar a los militares, de tanto combatirlos, de tanto

³³² Cuida do coração, Aureliano (...). Você está apodrecendo vivo (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.162).

pensar en ellos, has terminado por ser igual a ellos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.195)³³³. Na sequência desse diálogo, o general Moncada acrescenta: “no sólo serás el dictador más despótico y sanguinario de nuestra historia, sino que fusilarás a mi comadre Úrsula tratando de apaciguar tu conciencia (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.195)³³⁴. Foi assim que Aureliano Buendía, segundo o narrador, “embriagado por la gloria del regreso, por las victorias inverosímiles, se había asomado al abismo de la grandeza” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.201)³³⁵. O coronel não deixava que ninguém se aproximasse dele a menos de três metros, nem mesmo a sua mãe. De dentro desse círculo de giz, que seus soldados traçavam ao seu redor e que só ele podia entrar, emitia ordens inapeláveis e decidia o destino do mundo.

Poder e solidão estão relacionados nos romances de García Márquez. Em *Cien años de soledad*, o coronel Aureliano Buendía torna-se um homem frio e cruel, que passa a isolar-se de todos. O frio eterno que o personagem sente, bem como o círculo de isolamento que ele manda desenhar ao se redor, podem ser entendidos como a perda do sentimento de solidariedade pelo próximo e a solidão do poder, sendo que a embriaguez do poder levará o coronel ao desequilíbrio, assim, “extraviado en la soledad de su inmenso poder, empezó a perder el rumbo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.203)³³⁶.

No romance, as ordens do coronel são cumpridas antes mesmo de serem emitidas por ele. Ao desconfiar de todos e a não suportar mais aquela guerra interminável, Aureliano Buendía deixa os campos de guerra e refugia-se em Macondo. O poder havia destruído o coronel, que não conseguia mais encontrar em seu coração o afeto pela família, porque, como o próprio personagem diz, a guerra havia acabado com tudo.

No momento em que Aureliano Buendía percebe que a guerra havia acabado com a sua humanidade, decide apagar os seus rastros do mundo. Ele destrói todos os seus objetos pessoais, inclusive os seus versos escritos há muito tempo atrás. O desejo de apagar tudo que dissesse respeito a ele o levou a uma tentativa de suicídio, que foi frustrada.

³³³ que de tanto odiar os militares, de tanto combatê-los, de tanto pensar neles, você acabou por ficar igual a eles (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.156).

³³⁴ não só será o ditador mais despótico e sanguinário da nossa história como também acabará por fuzilar a minha comadre Úrsula, tentando apaziguar a sua consciência (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.156).

³³⁵ embriagado pela glória do regresso, pelas vitórias inverossímeis, bordejara o abismo da grandeza (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.161).

³³⁶ Extraviado na solidão do seu imenso poder, começou a perder o rumo (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.163).

O coronel Aureliano Buendía, ao sair de casa para a assinatura do Tratado de Neerlandia, que poria fim aos conflitos no país, “enfrentó a los gritos, vituperios y blasfemias que habían de perseguirlo hasta la salida del pueblo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.214)³³⁷. A decadência do coronel, que já tivera dois estados do litoral sob o seu domínio, mas que agora estava prestes a assinar o tratado de rendição é tão grande que ele chega a Neerlandia montado em uma mula suja de barro, sem fazer a barba, com uma manta velha nos ombros e muita dor por “el inmenso fracaso de sus sueños, pues había llegado al término de toda la esperanza, más allá de la gloria y de la nostalgia de la gloria” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.215)³³⁸.

O personagem, que antes arrastara atrás de si um exército de voluntários que lutaram ao seu lado na guerra, tornou-se uma *persona non grata* pela população de Macondo. A rendição do exército liberal era iminente. Os liberais vinham perdendo força há mais de um ano, “cuando el mando central saltó en pedazos y la revolución degeneró en una sangrienta rivalidad de caudillos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.216)³³⁹.

O coronel passa a se dedicar à confecção de seus peixinhos de ouro. Envelhecido e desencantado, o personagem ia, pouco a pouco, perdendo o contato com a realidade da nação. Ele passa seus últimos dias derretendo as moedas de ouro que ganhava com a venda dos peixinhos para fabricar mais peixinhos e não pensar mais na guerra e na política. Tornou-se uma peça esquecida na casa e quando morreu, “metió la cabeza entre los hombros, como un pollito, y se quedó inmóvil con la frente apoyada en el tronco del castaño” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p. 321)³⁴⁰. O coronel morreu durante a passagem do circo na cidade e a família só percebeu que ele havia falecido no dia seguinte, quando os urubus baixavam no quintal da casa.

O fim do coronel Aureliano Buendía é o esquecimento. Ele havia sido esquecido pela família mesmo antes de falecer e quando uma rua da cidade recebe o seu nome em homenagem, muitos não sabiam se o coronel era uma lenda ou se realmente tinha existido. Com base no exposto, concluo que os personagens de García Márquez, que um

³³⁷ enfrentou os gritos, vitupérios e blasfêmias que haveriam de persegui-lo até a saída do povoado (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.172).

³³⁸ pelo imenso fracasso dos seus sonhos, pois tinha chegado ao fim de qualquer esperança, além da glória e da saudade da glória (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.172).

³³⁹ quando o poder central se partiu em pedaços e a revolução degenerou numa sangrenta rivalidade de caudilhos (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.173).

³⁴⁰ Meteu a cabeça entre os ombros, como um frango, e ficou imóvel com a testa apoiada no tronco do castanheiro (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.256).

dia foram donos de todo o poder, vivenciando inúmeras glórias, terminam mergulhados em suas nostalgias e ressentimentos, sendo, ao fim, esquecidos. Essa trajetória vivenciada por seus personagens indica um sentido negativo que o autor atribui ao poder pessoal, que leva à frieza, ao cometimento de crueldades, ao isolamento e à solidão.

Em *El general en su laberinto*, Simón Bolívar, personagem de García Márquez, é carregado de ambiguidade. Por um lado, ele é o símbolo da libertação da América hispânica, por outro, ele é denunciado por seus opositores como ditador perpétuo. O Bolívar, de García Márquez, também concentrou poder em suas mãos, decidindo destinos, e agiu com autoritarismo quando estava no governo, na concepção de alguns personagens. Conforme discutido no capítulo 3 desta tese, o romance de García Márquez mostra as contradições de Simón Bolívar, sendo que os diferentes discursos sobre ele aparecem por meio das vozes dos personagens do livro.

Logo no início do romance, quando Bolívar deseja retirar-se do poder e de Santa Fé de Bogotá, os estudantes do colégio de San Bartolomé tomaram os escritórios da corte suprema de justiça para forçar um julgamento público do general. A narrativa se passa em 1830, sendo que Simón Bolívar vinha governando a Gran Colômbia sob o Estatuto de 1828, um decreto que lhe atribuía poderes absolutos. Na invasão dos estudantes, um retrato do general foi destruído a baionetas e atirado do balcão do edifício público. Depois, fuzilaram na praça principal um boneco de almofada, que simbolizava Bolívar. A hostilidade não era apenas dos estudantes de Santa Fé de Bogotá, mas também de grande parte da população, que o acusava de governante perpétuo. Segundo o narrador:

Lo acusaban de ser el promotor oculto de la desobediencia militar, en un intento tardío de recuperar el poder que el congreso le había quitado por voto unánime al cabo de doce años de ejercicio continuo. Lo acusaban de querer la presidencia vitalicia para dejar en su lugar a un príncipe europeo. Lo acusaban de estar fingiendo un viaje al exterior, cuando en realidad se iba para la frontera de Venezuela, desde donde planeaba regresar para tomarse el poder al frente de las tropas insurgentes (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.19)³⁴¹.

³⁴¹ Acusavam-no de ser o promotor oculto da desobediência militar, numa tentativa tardia de recuperar o poder que o congresso lhe retirara em votação unânime, depois de doze anos de exercício ininterrupto. Acusavam-no de querer a presidência vitalícia para deixar em seu lugar um príncipe europeu. Acusavam-no de estar simulando uma viagem ao exterior, quando na realidade ia para a fronteira da Venezuela, de onde planejava regressar para tomar o poder à frente das tropas insurretas (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.20-21).

No romance, os santanderistas também haviam espalhado pasquins com injúrias contra o general e a imprensa pró Santander espalhava a notícia de que a doença incerta de Bolívar era apenas uma artimanha política para que o Congresso rogasse que ele não deixasse o governo. Na parede do palácio do arcebispo havia um letreiro escrito a carvão “Ni se va ni se muere” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.20)³⁴². Em Santa Fé de Bogotá, o personagem não possuía muitos adeptos, como pode ser lembrado pelo episódio em que o general se perde nas ruelas da cidade, é insultado por um morador, que o chama de “longanizo” e em seguida lança os dejetos de uma vaca contra ele, sujando-lhe o peito e o rosto. Os moradores de Santa Fé de Bogotá rejeitam Simón Bolívar, sendo que, no dia de sua partida, rumo ao exílio, o general sente que o estavam tratando como uma *persona non grata*.

No romance, a hostilidade ao general também pode ser verificada no atentado de 25 de setembro de 1828, quando civis e militares entraram na casa do governo em Santa Fé, degolaram dois cães, feriram vários guardas, mataram o coronel William Fergusson e subiram ao dormitório de Bolívar gritando morte ao tirano. Os personagens envolvidos no atentado justificaram-se dizendo que o motivo da ação seria a investidura de poderes extraordinários “de claro espírito dictatorial que el general había asumido tres meses antes, para contrarrestar la victoria de los santanderistas en la Convención de Ocaña³⁴³” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.58)³⁴⁴. Segundo o narrador, um tribunal, presidido pelo general Rafael Urdaneta, acusaria Santander como o gênio oculto da conspiração.

O general Francisco de Paula Santander lutara ao lado de Bolívar pela independência e assumira o cargo de vice-presidente da Colômbia, tendo governado o país na ausência de Bolívar, durante as campanhas de libertação da Bolívia, do Equador e do Peru. Santander torna-se inimigo de Bolívar, que tem, com frequência, pesadelos com ele. Para o Bolívar de García Márquez, a discórdia entre os dois não estaria na Constituição da Bolívia³⁴⁵, nem na investidura de poderes ditatoriais no Peru, nem na presidência vitalícia, nem na ditadura iniciada em 1828, mas sim nas ideias defendidas por Santander, contrárias à unificação da Gran Colômbia.

³⁴² Não vai nem morre (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.21).

³⁴³ A Convenção de Ocaña ocorreu em 1828 e visava reformar a Constituição de Cúcuta de 1821. Nessa convenção, ocorreu uma confrontação entre os ideais de Bolívar e de Santander.

³⁴⁴ de claro espírito ditatorial que o general tinha assumido três meses antes, para contrabalançar a vitória dos santanderistas na Convenção de Ocaña (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.58).

³⁴⁵ A Constituição da Bolívia (1826) foi redigida por Simón Bolívar e adotava a presidência vitalícia e hereditária.

No romance, há uma referência ao autoritarismo de Bolívar, evidenciado em um diálogo entre ele e José Palacios, sobre o episódio de fuzilamento do general Manuel Piar, em 1817. Piar lutara contra os espanhóis, mas, após a independência, havia se voltado contra Bolívar. O narrador do romance diz que o conselho de guerra havia votado pela pena de morte do general, mas, devido a seus grandes feitos na guerra de libertação, pensava-se que Bolívar não confirmaria a sentença. Pessoas próximas a Bolívar tentaram dissuadi-lo, mas não conseguiram mudar a pena, sendo que o general ordenou que o fuzilamento ocorresse em praça pública.

Durante a viagem de desterro, quando se hospeda na vila de Soledad, o personagem Simón Bolívar relembra o dia do fuzilamento de Manuel Piar dizendo: “Vamonós de aquí, volando - dijo el general. - No quiero oír los tiros de la ejecución”. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.233-234)³⁴⁶. José Palacios percebe que o general estava delirando com suas recordações do passado e se referia ao fuzilamento de Piar. Em relação à ordem, para fuzilar Piar, o narrador diz que Bolívar “por el resto de su vida había de repetir que fue una exigencia política que salvó al país, persuadió a los rebeldes y evitó la guerra civil” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.235)³⁴⁷. Para o narrador, o episódio foi o ato de poder mais feroz da vida do general e foi a partir dele que Bolívar consolidou a sua autoridade. Quando Bolívar percebe o que havia dito em seu delírio, dirige-se a José Palacios - o qual sempre quisera conhecer a resposta do general sobre aquele episódio - e diz que “volvería a hacerlo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.236)³⁴⁸. Dessa forma, a ordem de Bolívar é justificada, tanto pelo personagem quanto pelo narrador, como sendo uma necessidade política.

A Constituição da Bolívia, de 1826, também suscitou muitas críticas a Simón Bolívar, pois estabelecia a presidência vitalícia. No que se refere a esse documento, e às críticas de que Bolívar desejava se tornar um monarca, no romance pode-se perceber uma alusão a essa questão durante a viagem de desterro do general. A discussão aparece durante um almoço na cidade de Zambrano, na casa da família Campillo, no qual estava presente um convidado francês, Diocles Atlantique. O personagem demonstrava para Bolívar o seu saber enciclopédico, quando se dirigiu ao general e perguntou qual seria o sistema de governo adequado para as novas repúblicas da América Latina. Bolívar

³⁴⁶ Vamos embora daqui, voando – disse o general. – Não quero ouvir os tiros do fuzilamento (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.229).

³⁴⁷ Pelo resto da vida repetiria tratar-se de uma exigência política que salvou o país, persuadiu os rebeldes e evitou a guerra civil (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.231).

³⁴⁸ Eu faria tudo de novo (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.231).

respondeu com outra pergunta, qual seria para o francês o sistema adequado. Em sequência, o francês respondeu que o exemplo de Napoleão Bonaparte era bom para a França e para todo o mundo. Simón Bolívar, ironicamente, responde ao francês que os europeus pensam que apenas o que inventam é bom para todos. Diante da resposta, o personagem lança ao general um questionamento de sua própria conduta ao dizer: “yo tenía entendido que Su Excelencia era el promotor de la solución monárquica” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.128)³⁴⁹. A partir dessa resposta, Bolívar defende-se dizendo “mi frente no será mancillada nunca por una corona” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.128)³⁵⁰.

O diálogo entre Bolívar e o francês, propicia que o general tenha a oportunidade de se defender contras as acusações de que teria o desejo que toda a América Hispânica estivesse sob o seu comando perpétuo. Nessa mesma conversa, o general alude a Iturbide no México, dizendo como aquele personagem fizera coisas extraordinárias em seu país, mas que nunca gostaria de ter sido coroado rei tal como ele. Bolívar arremata dizendo que tanto ele quanto Iturbide não estariam livres da ingratidão, o que reforça o discurso do personagem de ser incompreendido pela sociedade e pela classe política. Sobre a questão de um governo monárquico, conforme o narrador do romance:

La iniciativa de implantar un régimen monárquico en las nuevas repúblicas había sido del general José Antonio Páez. La idea proliferó, impulsada por toda clase de intereses equívocos, y él mismo llegó a pensar en ella encubierta bajo el manto de una presidencia vitalicia, como una fórmula desesperada para conseguir y mantener a toda costa la integridad de América. Pero pronto se dio cuenta de su contrasentido (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.129)³⁵¹.

Observa-se que Bolívar, de García Márquez, admite ter pensado em um regime monárquico travestido de presidência vitalícia, com a justificativa de manter a integridade da América, mas logo percebeu o quanto tal ideia seria um contrassenso. O discurso do personagem é de que a ideia de um governo vitalício estaria contra os seus ideais de emancipação da América.

³⁴⁹ Eu tinha como certo que Vossa Excelência era promotor da solução monárquica (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.127).

³⁵⁰ Minha testa não será jamais manchada por uma coroa (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.127).

³⁵¹ A iniciativa de implantar um regime monárquico nas novas repúblicas tinha sido do general José Antonio Páez. A ideia prosperou, impelida por toda sorte de interesses escusos, e ele próprio chegou a pensar nela, sob o manto de uma presidência vitalícia, como fórmula desesperada para conquistar e manter a qualquer preço a integridade da América. Mas logo percebeu o contra-senso (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.128).

A discussão, entre Bolívar e Diocles Atlantique, prossegue e o francês toca no tema da tirania. Simón Bolívar diz que a política depende de onde se faz e quando se faz, assim, justifica-se sobre sua ordem de executar a oitocentos prisioneiros espanhóis em um único dia, incluindo os enfermos no hospital de La Guayra, dizendo que voltaria a fazê-lo, caso estivesse nas mesmas circunstâncias. O personagem justifica sua ordem de execução lembrando que a História europeia está repleta de mortes e assinala que os europeus não teriam autoridade moral para julgá-lo. Simón Bolívar evoca em seu discurso vários episódios europeus que terminaram com um grande número de mortos, como a Noite de São Bartolomeu³⁵². O general ressalta que as execuções que ordenou se deram devido às circunstâncias e não se mostra arrependido, pois, para ele, era necessário que assim se procedesse naquele momento, em prol da emancipação da América.

No romance, contra os discursos que acusam Bolívar de autoritário e ditador, o personagem argumenta que ninguém o teria compreendido, pois o que desejava era fortalecer o continente, enquanto muitos pensaram que o seu objetivo era angariar todo o poder para si. Em *El general en su laberinto*, é possível perceber as batalhas pela memória que foram travadas com a morte de Bolívar, assim, enquanto o general pensava “el día que yo me muera repicarán las campanas en Caracas” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.200)³⁵³, logo em seguida, o leitor é informado de que com a morte do general, o governador de Maracaibo escreveria: “el genio del mal, la tea de la anarquía, el opresor de la patria ha dejado de existir” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.200-201)³⁵⁴.

O discurso do personagem Simón Bolívar sobre ser dono de todo o poder, está relacionado à defesa de uma necessidade de se governar de forma autoritária em prol da emancipação da América e da tentativa de sua integração. O personagem justifica seus atos autoritários e se defende das acusações de que desejava o poder para si. Na sua concepção, todas as suas ações foram direcionadas para o bem do continente.

Simón Bolívar, em seus dias de glória, havia sido o dono de todo o poder, quando “regresó de Lima tres años antes, investido con el triple poder de presidente de

³⁵² Noite em que os católicos assassinaram huguenotes (protestantes) franceses no ano de 1572.

³⁵³ No dia em que eu morrer os sinos vão repicar em Caracas (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.197).

³⁵⁴ O gênio do mal, o pomo da discórdia, o opressor da pátria deixou de existir (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.197).

Bolivia y Colombia y dictador del Perú” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p.38)³⁵⁵. Ele decidiu a vida de outros homens, decretando o fuzilamento de prisioneiros, mas se defende com a justificativa de que essas ações eram necessárias para a libertação e a integração do continente.

A obra *El general en su laberinto* constrói um personagem de ambiguidades, pois ao mesmo tempo em que há no romance o Bolívar decrépito, também há o Bolívar heroico, assim como há o Bolívar que lutou pela libertação da América e que deseja impor um projeto de integração, como forma de fortalecer o continente, também há o Bolívar que reúne poderes absolutos, com tendências monárquicas, chegando a eliminar o cargo de vice-presidente. Alguns desses elementos aparecem na narrativa por meio das recordações do general, ou de personagens próximos a ele, não sendo uma narrativa linear, mas que se alterna entre a viagem de desterro e os flashes do passado. Desse modo, mesmo que o Bolívar do romance deseje justificar os seus atos, o que *El general en su laberinto* faz é trazer todas essas contradições do personagem.

Em relação ao poder e à solidão, enquanto o patriarca e o coronel Aureliano Buendía são personagens que, ao concentrarem poder, tornam-se incapacitados para o amor, levando-os à solidão, considero que este aspecto se mostra diferente em Simón Bolívar. O general, ao concentrar o poder em suas mãos, propiciou que um sentimento de hostilidade da população fosse gerado contra ele. Portanto, pode-se concluir que a solidão de Bolívar está relacionada à hostilidade e à falta de apoio político, enfrentados pelo personagem.

No que se refere à questão do amor, Simón Bolívar, do romance, nos tempos de glória, possuía várias amantes, pelas cidades por onde passava. Na obra, há várias personagens fictícias que foram amantes do general³⁵⁶ e o Bolívar, do romance, chega a declarar que nunca irá se apaixonar, pois é como ter duas almas ao mesmo tempo. Sabe-se que na correspondência de Simón Bolívar há cartas amorosas destinadas a Manuela Sáenz, bem como ela também lhe escrevia cartas assim³⁵⁷. No romance de García Márquez, essas cartas não aparecem e Manuela Sáenz está sempre sendo deixada para

³⁵⁵ regressara de Lima três anos antes, investido do tríplice poder de presidente da Bolívia e da Colômbia e ditador do Peru (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007b, p.38).

³⁵⁶ García Márquez, em entrevista concedida a Maria Elvira Samper, para o periódico *Semana*, em 1989, diz que nas biografias, que consultou, diziam que havia 35 mulheres de que se teriam registros sobre manterem relações com Bolívar, mas como não havia confirmação dessa informação, sendo que algumas pareciam ter existido realmente e outras serem invenção, ele preferiu, para o romance, referir-se a Manuela Sáenz e inventar todas as outras.

³⁵⁷ Ver ARANA, 2015.

trás por Bolívar, durante as viagens pela independência. A personagem também empreendia suas viagens para alcançar o general, porém, na última viagem, ela não o seguiu. Bolívar morreria longe de Manuela Sáenz, em Santa Marta.

Portanto, os três personagens de García Márquez são homens solitários. O coronel Aureliano Buendía, o general Simón Bolívar e o patriarca concentram autoridade e poder, decidindo o destino de muitas pessoas. Pode-se depreender dessas considerações, que há uma relação entre poder e solidão nos personagens destacados. Embora seja a concentração de poder o que leva à incapacidade para o amor dos personagens coronel Aureliano Buendía e o patriarca, no Simón Bolívar, de García Márquez, há uma resistência em relação ao amor de Manuela Sáenz, porém, a questão da solidão do poder, nesse personagem, está no seu isolamento político.

Outro ponto de aproximação entre o patriarca, o coronel Aureliano Buendía e o general Simón Bolívar é a questão da decadência. Os três personagens vivenciaram momentos em que detiveram poder e autoridade, porém também enfrentam a decadência no final de suas vidas. O coronel Aureliano Buendía não alcança a vitória, além disso, é vaiado pela população de Macondo quando da assinatura do Tratado de Neerlândia. O general Simón Bolívar também é hostilizado pela população de Santa Fé de Bogotá e não realiza o seu projeto de integração. O patriarca, no fim de seus dias, perde a memória e sente a ignomínia de mandar sem ter poder. Os personagens morrem decadentes e solitários. Nessa perspectiva, o poder é, ao mesmo tempo, a grandeza e a miséria do homem, como refletiu García Márquez em *Cheiro de goiaba*.

A discussão sobre os personagens de *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos, e *El recurso del método*, de Alejo Carpentier, junto ao estudo do patriarca, de García Márquez, forneceu elementos para se pensar nos aspectos que delineiam os ditadores literários. A partir daí, foi possível realizar uma aproximação entre o tirano de *El otoño del patriarca* e os personagens de *Cien años de soledad* e *El general en su laberinto* ampliando a noção de ditador na obra de García Márquez.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No primeiro capítulo, mostrei que a Literatura e a História, sob o ponto de vista teórico e crítico, relacionam-se de formas distintas, ora se aproximam, ora se distanciam. Na concepção da *Nouvelle Histoire*³⁵⁸, o tempo é uma realidade existente, vivida pelos homens, porém, a sua reconstrução formal pelo historiador não se confunde com o próprio tempo vivido. O tempo do conhecimento é uma representação do tempo vivido, o qual nunca será reconstituído. Sendo o tempo real composto por múltiplas direções e durações, ele possibilita reconstruções das mais diversas, que dependem dos aspectos temporais a serem focalizados pelo historiador. Dessa forma, a História como conhecimento é uma construção, uma representação dos múltiplos tempos vividos, que não pode ser tomada como o próprio tempo experimentado pelos homens.

Junte-se a esse aspecto, a reflexão, trazida por Michel de Certeau, de que a História é uma atividade que está inserida em uma realidade social, em um tempo e um espaço, o que resulta em um produto que é marcado por seu tempo e lugar de produção tanto social quanto institucional. Essas questões também perpassam o fazer literário, trazendo, a Literatura, as mesmas marcas mencionadas.

Literatura e História ainda podem se aproximar no que se refere à forma de exposição. Ricoeur propôs que, sendo o tempo vivido confuso, esse fosse reconfigurado por meio da intriga, possibilitando o estabelecimento de uma lógica em que os acontecimentos dispersos fossem organizados em uma narrativa adquirindo sentido para o leitor. Para Hayden White, o historiador realiza uma operação literária se utilizando de estruturas de enredo presentes na cultura, o que aproxima a prática do historiador da prática do literato. A polêmica entre Hayden White e Carlo Ginzburg, salientada ainda, no primeiro capítulo, se refere às lacunas das informações históricas. Para White, o historiador preencheria as lacunas a partir de inferências e especulações, enquanto que, para Ginzburg, essas são preenchidas por meio de possibilidades, descartando a ideia de que o historiador se valeria da ficção ou de especulações em seu trabalho.

Nas relações que a Literatura e a História estabelecem com o mundo, seus caminhos se distanciam. O romancista é livre de algumas das restrições impostas aos

³⁵⁸ Nossa discussão sobre a *Nouvelle Histoire* se baseou na obra *Tempo, História e Evasão*, de José Carlos Reis.

historiadores, como o uso da imaginação para criar pensamentos, palavras e ações de seus personagens, assim como inserir personagens fictícios na narrativa. A História é uma construção, baseada em hipóteses, porém não pode se valer da invenção, pois o historiador está limitado pelas fontes, pelos procedimentos metodológicos e pela validação de seu trabalho perante a comunidade acadêmica.

A Literatura é fonte para a pesquisa histórica que pode utilizá-la para compreender o imaginário de uma sociedade ou cultura, os valores, os códigos morais, bem como outras relações sociais que perpassam a obra. A História é abordada pela Literatura, podendo ter suas versões questionadas, atribuindo-lhe outros sentidos, bem como refutando sua autoridade ou a reafirmando. A proposta da metaficção historiográfica, de que não existe uma única interpretação do passado, é uma tendência nos estudos históricos contemporâneos.

História e Literatura podem propor novas leituras sobre o passado, abordando discursos ou personagens marginalizados pelas vertentes historiográficas hegemônicas. Nessa perspectiva, ambas se relacionam com a memória e o esquecimento. Novas abordagens históricas podem servir de inspiração para a Literatura, bem como a Literatura, ao trabalhar elementos de uma História silenciada ou marginalizada pode promover o interesse e o aprofundamento dos estudos históricos.

Ao se valerem da memória, História e Literatura abrem a possibilidade para a manutenção ou o esquecimento, bem como ajudam a forjar ou a transformar imaginários e identidades. Essa questão se relaciona com a memória coletiva seja de um grupo, seja de um país. Importa ressaltar que os “usos e abusos” da memória e do esquecimento por grupos detentores de poder levam à marginalização de memórias e ao despojamento da capacidade dos sujeitos narrarem suas Histórias. Em contrapartida, o conceito de “memórias subterrâneas” (Michael Pollak) e a ideia de “direitos de memória” (Hugo Achugar) nos fazem atentar para o surgimento, na cena pública, de sujeitos que reivindicam narrar essas memórias que foram silenciadas por muito tempo.

A partir das reflexões do primeiro capítulo, abordei as relações entre a História e a memória nos romances de García Márquez, selecionados para este estudo; revi a bibliografia crítica sobre as obras, sobretudo no que se refere ao tema proposto, o que me levou a destacar questões que ainda não tinham sido contempladas, como foi mostrado no desenvolvimento da tese. Os três romances de García Márquez ofereceram

perspectivas diferentes sobre a História da Colômbia e de outras localidades das Américas.

Em *Cien años de soledad*, destaquei a Guerra dos Mil Dias sob o ponto de vista do personagem coronel Aureliano Buendía, demonstrando sua convicção de que lutara inutilmente, pois os partidos, liberal e conservador, não se importavam com a população, mas apenas em seus interesses no governo. Em relação ao “masacre de las bananeras”, ressaltai a versão do episódio contada por José Arcadio Segundo, que transmitiu seu testemunho dos fatos a seu sobrinho, Aureliano Babilonia, como uma memória subterrânea, pois a narrativa oficial ocultou o massacre. Salientei que o romance coloca a questão das disputas pela memória, mostrando seus desnudamentos e seus encobrimentos, bem como sua relação com o poder, o que leva o leitor à reflexão de que as narrativas sobre o passado não são definitivas.

No caso de *El general en su laberinto*, García Márquez valeu-se de uma vasta pesquisa histórica, assim como consulta a historiadores, como ele relata na seção de agradecimentos do livro. Nesse romance, García Márquez utilizou-se das cartas de Simón Bolívar, bem como de outras fontes históricas, de obras de historiografia e de biografias. O escritor, ao adentrar no arquivo de Simón Bolívar, selecionou a documentação histórica, organizando-a, atribuindo-lhe sentido e construindo uma narrativa com base nesse material.

O romance, decorrente de trabalho criativo e consulta a várias fontes, revelou discursos variados sobre o personagem, colocando em cena diversas imagens sobre o libertador. García Márquez também problematizou a retomada da figura do general, dialogando com o passado a partir do presente, fazendo o leitor se reconhecer no contexto histórico da publicação do livro.

Em *El otoño del patriarca*, a História é narrada por personagens, de distintos grupos sociais, e por um narrador, constituído por um “nós”. No romance, a História oficial é forjada pelos “historiadores da pátria”, sendo a versão do patriarca imposta à nação. Os relatos, que foram marginalizados e silenciados pela História oficial do governo, surgem na cena pública construindo outras Histórias da pátria. Destaquei que o livro mostra as disputas pela memória, desnudando a narrativa histórica oficial, que justificava o poder absoluto do patriarca.

Nesse mesmo romance, de García Márquez, tal como na obra de Roa Bastos (*Yo el Supremo*) e na de Alejo Carpentier (*El recurso del método*), a grandeza e a miséria do

detentor do poder absoluto são mostradas ao leitor pelas respectivas vozes dos ditadores representadas nos textos. A questão da memória também perpassa os romances de Roa Bastos e de Alejo Carpentier. O supremo preocupa-se em escrever a História do Paraguai a partir de sua perspectiva enquanto esteve no poder, e o Primeiro Magistrado reflete sobre o esquecimento de seu nome.

A questão do poder e da autoridade também foi ressaltada em *Cien años de soledad* e em *El general en su laberinto*. Confrontando os três romances de García Márquez, foi possível refletir sobre as relações entre o poder e a solidão. O patriarca e o coronel Aureliano Buendía se tornaram homens incapacitados para o amor, enquanto o general Simón Bolívar sofreu o isolamento político e a hostilidade do povo colombiano.

Destaco que não estudei os textos de Gabriel García Márquez como reflexo da História da América, mas evidenciei como o escritor colombiano, valendo-se de fontes históricas, personagens, vozes e perspectivas, forneceu elementos para o questionamento de uma versão única da História dos lugares destacados e mostrou a necessidade do não esquecimento dos fatos renegados por uma vertente da historiografia.

A obra de Gabriel García Márquez, ao lidar com elementos da História da Colômbia e das Américas, incorporou aspectos culturais representativos de regiões específicas da Colômbia e do Caribe, como a costa atlântica colombiana, no nordeste do país, e as ilhas caribenhas. A partir dessas considerações, acredito que os romances em destaque abrem para a reflexão sobre os arquivos. Essa questão, que apareceu no terceiro capítulo da tese, quando estudei a obra *El general en su laberinto*, pode ser estendida para os outros romances. Roberto González Echevarría pensou *Cien años de soledad* como um arquivo, um mito de fundação da América Latina, mas da forma como García Márquez trabalha suas obras, inserindo a História da costa atlântica, que inclui a zona bananeira, e o Caribe, acredito que seus romances podem ser pensados como um arquivo da História da Colômbia e das Américas.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ACUÑA, Eduardo Rozo. *Simón Bolívar: obra política y constitucional*. Madrid: Editorial Tecnos, 2007.

ACUÑA, Ernesto Montero. Papá Montero, ¡Zumba!, Canalla Rumbero. [3 de febrero de 2014]. La Habana: *On Cuba Magazine*. Disponível em <www.oncubamagazine.com> Acesso em: 25 mai. 2017.

AGUIRRE, Indalecio Liévano. *Bolívar*. 2 ed. Bogotá: Grijalbo, 2013.

AÍNSA, Fernando. La nueva novela histórica latinoamericana. *Revista Plural*, México, n.240, 1991.

AÍNSA, Fernando. *La reconstrucción de la utopía*. México D.F: Correo de la Unesco, 1999.

ALFARO, Gustavo. *Constante de la historia de Latinoamérica en García Márquez*. Cali: Biblioteca Banco Popular, 1979.

ARANA, Marie. *Bolívar: O Libertador da América*. Tradução de Alexandre Morales. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

ARANGO, Manuel Antonio. *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1985.

ARCHILA, Mauricio. Las guerras civiles desde 1830 y su proyección en el siglo XX. In: ARCHILA, Mauricio; TORRES, Leidy (Orgs.). *Bananeras huelga y masacre 80 años*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1986.

ARIÈS, Philippe. *O tempo da História*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ASTURIAS, Miguel Ángel. *El Señor Presidente*. Madrid: Alianza Editorial, 2011.

AYÉN, Xavi. *Aquellos años del boom: García Márquez, Vargas Llosa y el grupo de amigos que lo cambiaron todo*. Barcelona: RBA Libros, 2015.

BEMAL, Gladys. Caracterización geomorfológica de la llanura deltaica del río Magdalena con énfasis en el sistema lagunar de la Ciénaga Grande de Santa Marta, Colombia. In: *Boletín de Investigaciones Marinas y Costeras*, vol.25, nº1, Santa Marta jan./dez. 1996. Disponível em <www.scielo.org.co>. Acesso em: 22 set. 2016.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1).

BLANCO, Juan Moreno. Gabriel García Márquez en clave wayúu. In: FONTALVO, Orlando Araújo (Org.). *El legado de Macondo: Antología de ensayos críticos sobre Gabriel García Márquez*. Barranquilla: Editorial Universidad del Norte, 2015.

BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou, O ofício de historiador*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOLÍVAR, Simón. Carta de Jamaica. In: ZEA, Leopoldo (compilador). *Fuentes de la cultura latinoamericana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

BOLÍVAR, Simón. Simón Bolívar: o libertador. Tradução de Ruth Elisabeth Pucheta. Rio de Janeiro: Biblioteca Ayacucho, 2007.

BURKE, Peter. *A escola dos Annales (1929-1989): a revolução francesa da historiografia*. Tradução Nilo Odalia. 2 ed. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.

BURKE, Peter (Org.). *A Escrita da História: novas perspectivas*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.

CABALLERO, Antonio. *Historia de Colombia y sus oligarquías (1498 - 2017)*. Bogotá: Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional de Colombia, 2017. Disponível em <www.bibliotecanacional.gov.co>. Acesso em: 20 abr. 2017.

CARO, Jorge Enrique Elías. La masacre obrera de 1928 en la zona bananera del Magdalena-Colombia, una historia inconclusa. In: *Andes*, vol.22, n.1, Salta, ene./jun., 2011.

CARPENTIER, Alejo. *El recurso del método*. Madrid: Alianza Editorial, 2014.

CASTELLANOS, J. & MARTINEZ, M. O ditador latino-americano, personagem literário. *Oitenta*, Porto Alegre, n.6, p.147-176, 1982.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Tradução Maria de Lourdes Menezes. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Éditions Robert Laffont/Jupiter, 1982.

COELHO, Haydée Ribeiro. Trânsito intelectual, formação de biblioteca, arquivo e romance. In: SOUZA, E. M.; MIRANDA, W. M. (Orgs.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DAVIS, Natalie Zemon. *O retorno de Martin Guerre*. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DONGHI, Tulio Halperín. *História da América Latina*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- DOSSE, François. *A História*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- ECHEVARRÍA, Roberto González. Un claro en la selva. In: ECHEVARRÍA, Roberto González. *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. Tradução de Virginia Aguirre Muñoz. 2. ed. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- FISCHER, Thomas. Antes de la separación de Panamá: La Guerra de los Mil Días, el contexto internacional y el canal. In: *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, n.25, pp.73-108, 1998.
- FOUCAULT, Michel. O enunciado e o arquivo. In: FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- FREDRIGO, Fabiana de Souza. *Guerras e escritas: a correspondência de Simón Bolívar (1799-1830)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.
- FUENTES, Carlos. *La gran novela latinoamericana*. México D.F: Alfaguara, 2012.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cem anos de solidão*. Tradução de Eliane Zagury. 55. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. 20. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2010.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cheiro de goiaba: conversas com Plínio Apuleyo Mendonza*. Tradução de Eliane Zagury. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007a.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Do amor e outros demônios*. Tradução de Moacir Werneck Castro. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El general en su laberinto*. Buenos Aires: Debolsillo, 2012.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El otoño del patriarca*. 4. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2005.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Es un libro vengativo*. [10 de abril, 1989]. Bogotá: *Semana*. Entrevista concedida a Maria Elvira Samper. Disponível em <www.semana.com>. Acesso em: 12 set. 2016.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Eu não vim fazer um discurso*. Tradução de Eric Nepomuceno. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Ninguém escreve ao coronel*. Tradução de Danúbio Rodrigues. 16. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *O general em seu labirinto*. Tradução de Moacir Werneck de Castro. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007b.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *O outono do patriarca*. Tradução de Remy Gorga, Filho. 13. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Viver para contar*. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2003.

GILLY, Adolfo. *La revolución interrumpida*. México D.F: Ediciones Era, 2011.

GINZBURG, Carlo. O extermínio dos judeus e o princípio da realidade. In: MALERBA, Jurandir (Org.). *A história escrita: teoria e história da historiografia*. São Paulo: Contexto, 2006.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Tradução Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. Tradução Maria Betania Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. Tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GIRARDOT, Rafael Gutiérrez. El Bolívar de García Márquez en El general en su laberinto. In: FONTALVO, Orlando Araújo (Org.). *El legado de Macondo: Antología de ensayos críticos sobre Gabriel García Márquez*. Barranquilla: Editorial Universidad del Norte, 2015.

GUZMÁN, Martín Luis. *La Sombra del Caudillo*. Nanterre, Francia: Signatarios del Acuerdo Archivos, ALLCA XX, Université Paris X, 2002.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

HARWICH, Nikita. Un héroe para todas las causas: Bolívar en la historiografía. In: *Revista Iberoamericana*, vol. III, 10, pp.7-22, 2003.

HERRÁEZ, María Begoña Pulido. El general en su laberinto y la crisis de la historia narrativa. In: *Revista Iberoamericana*, vol. LXXII, n. 215-216, abril-septiembre, pp. 559-574, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução de Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira; revisão da tradução César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão [et al.]. 7 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

LE GOFF, Jacques. *A História nova*. Tradução Eduardo Brandão. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LIMA, Luiz Costa. A narrativa na escrita da história e da ficção. In: *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. São Paulo: José Olympio, 2004.

MALDONADO-DENIS, Manuel. La violencia del subdesarrollo y el subdesarrollo de la violencia: un análisis de El otoño del patriarca de Gabriel García Márquez. In: *Casa de las Américas*. La Habana, n. 98, pp.24-35, 1976.

MANDRILLO, Cósimo. El general en su laberinto: posmodernidad y archivo. In: *Revista de Literatura Hispanoamericana*, n. 35, pp. 129-143, 1997.

MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

MEMÓRIAS DA DITADURA. *Tortura*. Disponível em <www.memoriasdaditadura.com.br>. Acesso em: 12 out. 2016.

MENA, Lucila Inés. *La función de la historia en Cien años de soledad*. Barcelona: Plaza & Janes Editores, 1979.

MENDOZA, Plinio Apuleyo. *Un García Márquez desconocido (Aquellos tiempos con Gabo)*. Bogotá: Emecé Editores, 2009.

MENDOZA, Víctor Bravo. *La Guajira en la obra de Gabriel García Márquez*. Bogotá: Ícono, 2009.

- MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- NAVARRO, Márcia Hoppe. *Romance de um ditador: poder e história na América Latina*. São Paulo: Ícone, 1989.
- NEMES, Graciela Palau de. Gabriel García Márquez, El otoño del patriarca. *Hispanamérica*, Barcelona, n. 11-12, p.173-183, 1975.
- ORJUELA ESCOBAR, Luis Javier. Así era el país en el que nació la Carta del 91. [25 de mayo, 2011]. Bogotá: *El Tiempo*. Disponível em <www.eltiempo.com>. Acesso em: 21 abr. 2017.
- ORTEGA, Julio. Cien años de soledad y El otoño del patriarca: Texto y cultura. In: *Una poética del cambio*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 60-69 y pp. 274-295, 1992a.
- ORTEGA, Julio. El lector en su laberinto. In: *Hispanic Review*, vol.60, nº2, pp. 165-179, 1992b.
- OTERO D’COSTA, Enrique. *Relatos de la Guerra de los Mil Días*. Bogotá: Panamericana Editorial, 2001.
- PALENCIA-ROTH, Michael. Los pergaminos de Aureliano Babilonia. In: *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, n. 123-124, abril-septiembre, 1983.
- PELAEZ, J.M.; ARELLANO, I.; GONZALEZ, J.M.; CACHERO, J.M. *História de la Literatura Española*. vol.3. León: Everest, 2004.
- PERNETT, Nicolás. García Márquez y la historia de Colombia. In: *El Malpensante*, nº152, mayo de 2014.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, 1989.
- PRADO, Maria Ligia. *A formação das nações latino-americanas*. 11 ed. São Paulo: Atual, 1994.
- PRADO, Maria Ligia. Bolívar em várias versões. [21 de janeiro, 2007]. São Paulo: *Caderno Mais*. Suplemento da *Folha de S. Paulo*. Disponível em <www1.folha.uol.com.br> Acesso em: 21 nov. 2016.
- PRADO, Maria Ligia; PELLEGRINO, Gabriela. *História da América Latina*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.
- RAMA, Ángel. *García Márquez: edificación de un arte nacional y popular*. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1986.
- RAMA, Ángel. El boom en perspectiva. In: RAMA, Ángel. *La novela en América Latina: panoramas 1920-1980*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2008.

RAMA, Ángel. Los dictadores latinoamericanos en la novela. In: RAMA, Ángel. *La novela en América Latina: panoramas 1920-1980*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2008.

RAMA, Ángel. Vade retro: a propósito de 'Historia de un deicidio'. In: *Marcha*, 5 de mayo de 1972, pp.31.

RAMÍREZ, Jorge Giraldo; FORTOU, José Antonio. Una comparación cuantitativa de las guerras civiles colombianas, 1830-2010. In: *Análisis político*, n.72, vol.24, 2011. Disponível em <www.revistas.unal.edu.co>. Acesso em: 12 jan. 2017.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. Disponível em <www.rae.es>. Acesso em: 23 mai. 2017.

REIS, José Carlos. *A História, entre a Filosofia e a Ciência*. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006a.

REIS, José Carlos. Tempo, História e compreensão narrativa em Paul Ricoeur. *Locus*. Juiz de Fora, v. 12, p. 17-40, 2006b.

REIS, José Carlos. *Tempo, História e Evasão*. Campinas: Papirus, 1994.

REIS, Livia. O perfil dos ditadores na literatura hispano-americana. In: REIS, Livia. *Conversas ao Sul: ensaios sobre literatura e cultura latino-americana*. Niterói: EdUFF, 2009.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. vol. 1. Campinas: Papirus, 1994.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo 1. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo 3. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

ROA BASTOS, Augusto. *Yo el Supremo*. Madrid: Cátedra, 2010.

RODRÍGUEZ-VERGARA, Isabel. El otoño del patriarca: dictadura y carnaval. In: *El mundo satírico de Gabriel García Márquez*. Madrid: Editorial Pliegos, 1990.

ROUQUIE, Alain. Dictadores, militares y legitimidad en América Latina. In: *Crítica & Utopía*. Latinoamericana de Ciencias Sociales, Buenos Aires, n. 5, septiembre de 1981.

SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Tradução de Gláucia Renate Gonçalves, Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

STAVANS, Ilan. *Gabriel García Márquez: los años de formación 1927-1970*. Traducción de Juan Fernando Merino. Bogotá: Taurus, 2015.

STONE, Lawrence. O ressurgimento da narrativa reflexões sobre uma nova velha história. *Revista de História*, n.2/3, IFCH, UNICAMP, 1991.

THÜNE, Wolfgang. *A pátria como categoria sociológica e geopolítica*. Tradução de Flávio Beno Siebeneichler. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Traducción de Miguel Salazar. Barcelona: Paidós, 2015.

TORRE, Michelle Márcia Cobra; COELHO, Haydée Ribeiro. *Transculturação e dialogismo/pátria, nação e memória em O outono do patriarca*. 2011. 110 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2011.

VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Tirano Banderas*. Tradução de Newton Freitas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

VARGAS LLOSA, Mario. Cien años de soledad: realidad total, novela total. In: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Edición conmemorativa. [S.l.]: Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, 2007.

VARGAS LLOSA, Mario. *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona-Caracas: Barral Editores, 1971.

VENEZUELA TUYA. *Barlovento*. Disponível em <www.venezuelatuya.com>. Acesso em: 10 jan. 2017.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Lisboa: Edições 70, 1987.

WEBER, Max. *Economia e sociedade*. Tradução de Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa. 2 v. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. 2 ed. Tradução José Laurêncio de Melo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. 2 ed. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.