

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

**FELIPE DE PAULA GÓIS VIEIRA**

**DE MACONDO A MCONDO: OS LIMITES DO REAL MARAVILHOSO  
COMO DISCURSO DE REPRESENTAÇÃO DA AMÉRICA LATINA  
(1947-1996).**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de  
Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual  
de Campinas, para obtenção do título de Mestre em  
História, na área de concentração de História Cultural.

**PROF. DR. JOSÉ ALVES DE FREITAS NETO**

**CAMPINAS, 2012**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR  
SANDRA APARECIDA PEREIRA-CRB8/7432 - BIBLIOTECA DO IFCH  
UNICAMP

V673d Vieira, Felipe de Paula Góis, 1985-  
De Macondo a McOndo : os limites do Real Maravilhoso  
como discurso de representação da América Latina (1947-  
1996) / Felipe de Paula Góis Vieira. -- Campinas, SP :  
[s.n.], 2012

Orientador: José Alves de Freitas Neto.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de  
Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. America Latina – História. 2. Literatura e história. 3.  
Literatura hispano-americana – História e crítica. 4. America  
Latina – Vida intelectual. 5. O maravilhoso na literatura. I.  
Freitas Neto, José Alves de, 1971-. II. Universidade  
Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências  
Humanas. III. Título.

**Título em Inglês:** From Macondo to McOndo : the limits of the Real  
Maravilhoso as speech representation in Latin America (1947-1996)

**Palavras-chave em inglês:**

Latin America - History

Literature and History

Spanish American literature – History and criticism

Latin America – intellectual life

Marvelous, The, in literature

**Área de concentração:** História Cultural

**Titulação:** Mestre em História

**Banca examinadora:**

José Alves de Freitas Neto [Orientador]

Luiz Estevam de Oliveira Fernandes

Adriane Aparecida Vidal Costa

**Data da defesa:** 27-02-2012

**Programa de Pós-Graduação:** História

FELIPE DE PAULA GÓIS VIEIRA

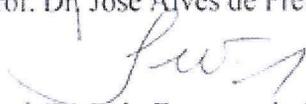
*De Macondo a McOndo: os limites do Real Maravilhoso como discurso  
de representação da América Latina (1947 - 1996).*

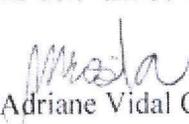
Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de  
História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da  
Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do  
Prof. Dr. José Alves de Freitas Neto.

Este exemplar corresponde à redação final da  
Dissertação defendida e aprovada pela Comissão  
Julgadora em 27 / 02 / 2012.

BANCA

  
Prof. Dr. José Alves de Freitas Neto (orientador)

  
Prof. Dr. Luiz Estevam de Oliveira Fernandes

  
Profa. Dra. Adriane Vidal Costa

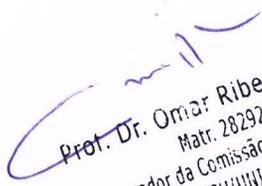
Prof. Dr. Leandro Karnal (suplente)

Profa. Dra. Janice Theodoro da Silva (suplente)

ERRATA:

Onde constou: "**Adriane Vidal Costa**",  
constar: "**Adriane Aparecida Vidal Costa**".

FEVEREIRO/2012

  
Prof. Dr. Omar Ribeiro Thomaz  
Matr. 28292-3  
Coordenador da Comissão de Pós-Graduação  
IFCH/UNICAMP

201219275



**À minha família, por tornar os finais de semana em Sorocaba cheios de vida.**



## AGRADECIMENTOS

Toda pesquisa se constrói no diálogo. São inúmeras as vozes que contribuem para a consolidação de um trabalho que apenas na superfície parece solitário. Entre pilhas de livros, cadernos de anotações e salas de biblioteca, são diversas as pessoas a nos sugerir rumos e a nos resgatar de um possível colapso existencial. Portanto, não poderia deixar de agradecer aos inúmeros amigos e profissionais que direta ou indiretamente me ajudaram a trilhar o caminho desta dissertação.

Em primeiro lugar, agradeço ao prof. Dr. José Alves de Freitas Neto pela orientação dispensada a este trabalho. Sou grato pelas suas sugestões, críticas, indicações bibliográficas e pistas de pesquisa que me foram oferecidas desde quando o trabalho ainda não passava de um esboço. As conversas, que nunca se limitaram apenas ao âmbito desta dissertação, ajudaram-me a trilhar o árduo caminho da vida acadêmica.

Sou grato também ao prof. Dr. Leandro Karnal pelas indicações e críticas sugeridas no exame de qualificação. Seus cursos e textos marcaram profundamente a minha formação.

Ao prof. Dr. Luiz Estevam de Oliveira Fernandes, agradeço a leitura criteriosa no exame de qualificação. Suas sugestões e indicações bibliográficas deram novo ânimo a esta pesquisa. Agradeço também por compor a comissão julgadora deste trabalho.

À prof. Dr. Adriane Vidal Costa, por gentilmente ter aceitado o convite de vir a Campinas compor a comissão julgadora. Suas pesquisas sobre Julio Cortázar, Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa foram fundamentais para a realização deste trabalho.

A pesquisa também não seria possível sem o auxílio de bolsa concedido pela FAPESP.

Aos meus queridos amigos João Paulo, Carol, Déia, Tadeu, o pequeno João e Aline, por sempre estarem presentes e por terem me acolhido desde o início em Campinas. Ao Kalil e ao Diego, amigos novos, pelas conversas e risadas nos inúmeros encontros da turma. Ao Marcelo, companheiro de labuta, por dividir comigo as manhãs de quarta-feira. Aos amigos da História, Luis Fernando, Raquel, Robson, Cinthia, Nicolás, Vinícius, Moares, Julia, Mariana, Fábio, Ludmila e Priscila, hoje, um pouco distantes, agradeço pelos anos de convivência. Ao Besouro Verde, pelas noites de rock n'roll. Ao Guilherme, pelos jantares de quinta-feira. Aos meus amigos-irmãos Filipe e Lucas, pelo companheirismo e solidariedade de tantos anos em Campinas.

Ao Duda, dessa vez como primo-amigo, e não como prof. Dr., minha eterna gratidão. Espero que possa me perdoar por, apenas desta vez, ter lhe afastado da Aline. Sua importância para conclusão desta pesquisa merece um parágrafo inteiro. Sem as conversas, sugestões de leitura, conselhos, portas abertas, almoços e lanches, esse trabalho continuaria navegando por rumos incertos.

Às minhas lindas irmãs, Carolina e Mariana, sou grato pelo companheirismo nos finais de semana de volta a Sorocaba, minha Macondo.

À Natasha, por tudo! Por estar ao meu lado e por me oferecer a perspectiva de um futuro feliz e completo.

Por fim, agradeço aos meus pais, gente de fibra a quem devo toda a minha trajetória.

*“Pois bem, a julgar pelo que se disse aqui (...), não há menor dúvida de que a América Latina existe. Talvez seu destino edípico seja continuar procurando para sempre a sua identidade, o que será um sinal criativo que nos faria diferentes diante do mundo. Maltratada e dispersa, e ainda sem acabar, e sempre à procura de uma ética da vida, a América Latina existe”.*

[Gabriel García Márquez, “A América Latina existe”. Cantadora, Panamá, 28 de março de 1995. IN: *Eu não vim fazer um discurso*. Rio de Janeiro: Record, 2011. p. 81]



## RESUMO

O presente texto de dissertação analisa os limites do Real Maravilhoso como conceito e discurso estético-político de representação da América Latina. A intenção é buscar nos debates entre os principais expoentes da chamada nova narrativa hispano-americana reflexões sobre a identidade do continente. Essa literatura iniciada nos anos de 1950 e continuada nas décadas seguintes é responsável por fomentar uma ideia de unidade latino-americana, criando um pastiche sobre aquilo que seria a América. Como salienta grande parte dos estudiosos do tema, a narrativa desse período, de maneira consciente, tentou realizar a busca de um centro do espaço americano e começou propensa a dar uma versão típica da nossa realidade: a América como espaço do maravilhoso. Divergindo dessa representação, na década de 1990 tem início o movimento *McOndo*, criado pelos escritores chilenos Alberto Fuguet e Sergio Gómez, para definir uma geração de novos escritores latino-americanos cuja principal característica era rechaçar o aspecto mágico que passou a ser o “selo” dos autores do Real Maravilhoso. Analisar os limites e as implicações políticas desses discursos, assim como as formas através das quais os intelectuais da década de 1960 e 1990 representaram a América Latina, é o principal objetivo do trabalho.

**Palavras-chave:** América Latina– História; Literatura e História; Literatura hispano-americana– História e crítica; América Latina – vida intelectual; O maravilhoso na Literatura.



## **ABSTRACT**

This dissertation explores the limits of the Real Maravilhoso as a concept and an esthetic-political speech of Latin America representation. The purpose of it is looking for reflections about the continent identity through discussions among the main exponents of the new Spanish American narrative. This literature that was introduced in the 1950s and has been proceeded in the following decades is responsible for promoting a concept of Latin-America unity, creating a common sense of what would be America. As emphasized by many literary critics and historians, the narrative of this period, in a conscious way, tried to achieve the search of a center of an American space and began tending to give a typical version of our reality: America as a place of wonder. Diverging from this representation, in the 1990s the movement *McOndo* has begun, created by Chilean writers Alberto Fuguet and Sergio Gómez, to define a generation of new Latin American writers whose main feature was to reject the magical aspect that became the "seal" of the Real Maravilhoso's authors. Analyze the limits and political implications of these speeches, as well as the intellectuals of the 1960s and 1990s represented Latin American, is the main objective of this study.

**Keywords:** Latin America – History; Literature and History; Spanish American literature – History and criticism; Latin America – intellectual life; Marvelous, The, in literature.



# SUMÁRIO

<b>Agradecimentos</b> .....	p. 07
<b>Resumo</b> .....	p. 11
<b>Abstract</b> .....	p. 13
<b>Introdução</b> .....	p. 17
 <b>Capítulo 1: A literatura do Real Maravilhoso – discursos sobre a América Latina</b>	
<b>1. Alejo Carpentier</b> .....	p. 39
1.1 Um escritor em busca da América .....	p. 39
1.2 Visões da América: natureza indomável no coração do continente americano .....	p. 45
1.3 <i>El reino de este mundo</i> : América como espaço do maravilhoso .....	p. 53
1.4 <i>Los pasos perdidos</i> : a consolidação de um projeto identitário .....	p. 56
<b>2. Gabriel García Márquez</b> .....	p. 66
2.1 Um escritor da América e o Prêmio Nobel de Literatura .....	p. 66
<b>3. Entre Carpentier e García Márquez: uma América ou a Literatura do Real Maravilhoso</b> .....	p. 74
 <b>Capítulo 2: Literatura e Política – a função social do escritor latino-americano nas décadas de 1960 e 1970</b>	
<b>1. A década de 1960: entre a revolução e o real maravilhoso</b> .....	p. 77
1.1 Revolução Cubana e Letras na América Latina .....	p. 79
1.2 Revolução e Literatura: Cuba e os representantes do <i>boom</i> latino-americano .....	p. 84
<b>2. Cien años de soledad: a criação da Macondo-América de Gabriel García Márquez</b> .....	p. 93
2.1 Macondo como utopia .....	p. 97

2.2 A solidão do poder: Macondo à espera de um redentor .....	p. 101
2.3 Macondo nas garras do imperialismo .....	p. 107
 <b>Capítulo 3: <i>McOndo-América – novos discursos sobre a América Latina nas Letras hispano-americanas</i></b>	
<b>1. <i>A década de 1990: novos discursos identitários na América Latina</i></b> .....	p. 111
<b>2. <i>Literatura latino-americana e globalização: movimento McOndista?</i></b> .....	p. 116
2. 1 <i>Desencanto: uma leitura possível dos contos de McOndo</i> .....	p. 123
<b>3. <i>Comparações: o boom e a novíssima geração de autores hispano-americanos</i></b> .....	p. 129
 <b>Conclusão</b> .....	
	p. 135
 <b>Fontes e documentos</b> .....	
	p. 139
 <b>Bibliografia</b> .....	
	p. 141

## ***Introdução***

No dia 25 de junho de 2006, a cidade de Aracataca, terra natal do escritor colombiano Gabriel García Márquez, passou por uma situação, no mínimo, interessante. O pequeno povoado situado na península de La Guajira, na costa caribenha da Colômbia, através de um plebiscito organizado por Pedro Sánchez Rueda – então prefeito da cidade –, quase teve seu nome trocado para Aracataca-*Macondo*, em referência à cidade de *Cien años de soledad*, obra mais famosa do principal talento *cataquero*.

A medida tinha como intenção aproveitar a fama do nome Macondo para ampliar o turismo e promover o desenvolvimento local. A proposta contou também com o apoio do diretor da casa-museu de García Márquez em Aracataca, Rafael Jiménez. Segundo o diretor, a mudança do nome "podría multiplicar los 3.000 peregrinos que el año pasado llegaron por su cuenta a visitar la casa donde nació el Nobel de Literatura 1982 y vivió hasta cumplidos 10 años [...]"<sup>1</sup>.

Na véspera da votação, ao perceber que sua ideia não estava agradando, Pedro Sánchez Rueda subiu no teto de um Dodge Dart antigo repleto de alto-falantes e fez ele mesmo propaganda de sua "causa". Não adiantou, a proposta perdeu por abstenção. O referendo atingiu apenas 3.600 votos dos 7.400 necessários para aprovação do novo nome. No entanto, apesar da empreitada fracassada, uma faixa dizendo "Bienvenido a Aracataca-Macondo, tierra del realismo mágico" ainda tremula na estrada à vista dos visitantes que vão chegando à cidade.

Em entrevista ao jornal *Inay*, Rueda explica a origem de sua ideia:

Esta idea precisamente nació por mi ida a Europa. Allá tuve la oportunidad de viajar a cinco países y, en ellos, me preguntaron por Aracataca y Macondo. Que si eran lo mismo. Entonces, para que la gente no se confunda pensé agregarle Macondo a Aracataca porque aquí está la materia prima de la obra de Gabo.<sup>2</sup>

Essa entrevista expõe uma das questões centrais à realização deste trabalho: a forma como *Cien años de soledad* se consolidou, ao longo dos anos, como o romance “latino-americano” por

---

<sup>1</sup>JIMÉNEZ, Rafael. *Apud*: “Aracataca rechaza en referéndum añadir a su nombre el de *Macondo*, en alusión al pueblo de *Cien años de soledad*”, *Cultura/La Vanguardia.com*, 26/06/2006. Disponível em: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20060626/51274735722/aracataca-rechaza-en-referendum-anadir-a-su-nombre-el-de-macondo-en-alusion-al-pueblo-de-cien-anos.html>. Acesso em 29/07/2011.

<sup>2</sup> Entrevista feita por Elena Castellar González ao jornal *Inay*, n. 3, abril de 2006. Disponível em: <http://www.usergioarboleda.edu.co/altus/inay.pdf>. Acesso em 01/08/2011.

excelência e, por conseqüência, Macondo como uma representação possível – e, por vezes, considerada fidedigna – de Aracataca, da Colômbia e do próprio continente<sup>3</sup>. Esta visão parece pairar no senso comum europeu/norte-americano/latino-americano e, quando conveniente, engendra iniciativas como a do prefeito de Aracataca. Para muitos jornalistas e parte da crítica especializada, este seria um episódio possível de ser narrado nas inúmeras páginas de García Márquez ou da estética narrativa do Real Maravilhoso. Para o olhar do historiador, mais do que anedota cotidiana, esta intenção nos permite entrever certo uso político da literatura consagrada no continente.

Essa confusão generalizada entre a Macondo literária e a terra natal de García Márquez traz a tona o chamado “efeito de real”<sup>4</sup> da obra literária e seu possível poder de, como texto, criar realidades duradouras e férteis<sup>5</sup>. Se Aracataca serviu possivelmente de inspiração para García Márquez na criação de Macondo, agora é Macondo que faz com que os leitores de *Cien años de soledad* lancem um novo olhar sobre a cidade. Em outras palavras, se subjacente à retórica do prefeito há a crença de que a literatura é genericamente considerada uma espécie de documento de ilustração da história, não se pode negar, por outra perspectiva, que a literatura de García

---

<sup>3</sup> Para o crítico literário José Miguel Oviedo, por exemplo, “Macondo ha sido inventado a partir de datos muy concretos de una zona real de Colombia (el mundo de la costa atlántica, con sus pueblitos y sonámbulos), donde la miseria es natural, el calor implacable, la vida calamitosa y la política bárbara”. OVIEDO, José Miguel. “*Macondo* y un territorio mágico y americano” IN: BENEDETTI, Mario (org.). *Nueve asedios a García Márquez*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969.

<sup>4</sup> O texto literário precisa ser convincente e articulado, estabelecendo uma coerência e dando impressão de verdade. Escritores de ficção também contextualizam seus personagens, ambientes e acontecimentos para que recebam aval do público leitor. Longe de admitir a ideia de que a literatura funciona como espelho da sociedade, estaríamos, segundo a historiadora Sandra Jatahy Pesavento, diante do “efeito de real” fornecido pelo texto literário. PESAVENTO, Sandra Jatahy. “História & literatura: uma velha-nova história”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, 28 de janeiro de 2006. p. 7

<sup>5</sup> A historiadora norte-americana Lynn Hunt, em seu livro *A invenção dos direitos humanos: uma história*, realiza uma gênese da ideia e da prática dos direitos humanos, em especial, na Europa e na América do Norte. Ao analisar a formação desta noção, no capítulo “Torrente de emoções: lendo romances e imaginando a igualdade”, ela centra sua análise no impacto político dos romances populares na formulação dos direitos humanos. Ao abordar a difusão de formas ficcionais, especialmente o romance de tipo epistolar, a autora demonstra como a partir destas obras estruturou-se na Europa um novo modo de conceber a relação dos homens com o seu destino político e social. Pode-se dizer que a experiência da leitura de romances como *Clarissa* (1747-1748), de Samuel Richardson, e *Júlia* ou *A nova Heloísa* (1761), de Rousseau, constituiu aspecto importante para o desenvolvimento da empatia. Para Hunt, essa literatura não só empolgava cortesãos, clero, oficiais militares como também as pessoas comuns. Dessa forma, suscitava uma identificação bastante intensa com os personagens e, conseqüentemente, influía sobre a afetividade do leitor, criando a empatia necessária para que as pessoas vissem o *outro* como seu semelhante. IN: HUNT, Lynn. *A invenção dos direitos humanos: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Márquez estimulou a criação de museus e até mesmo passeios turísticos como a “Ruta Macondo”<sup>6</sup>.

Certamente o sucesso de *Cien años de soledad* e Macondo, assim como seu potencial poder de representar a América Latina, foram construídos ao longo dos anos. A cidade está presente na obra de García Márquez desde sua estréia literária em *La hojarasca*<sup>7</sup> (1955), aparecendo também em livros como *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), *La mala hora* (1961) e *Los funerales de la Mamá Grande* (1962). De uma forma geral, nos anos subsequentes à publicação de *Cien años de soledad* (1967), autores consagrados do *boom* e críticos literários não hesitaram em transformar a Macondo de García Márquez no retrato perfeito e verdadeiro da América Latina. Dentro desta perspectiva, por exemplo, Enrique Anderson Imbert, escritor e renomado ensaísta argentino, classifica: “Macondo [...] es Colombia y también toda nuestra América” (IMBERT: 1995, p. 353). Em linhas gerais, esta também é a interpretação do ensaísta chileno Luis Harss: “Macondo, más un ambiente que un lugar, está en todas partes y en ninguna. Quienes van allá emprenden un viaje interior que hace escala en el rostro oculto de un continente” (HARSS: 1969, p. 384). Podemos citar ainda o escritor e ensaísta uruguaio Mario Benedetti:

[...] ese Macondo de colombiana postura es, en última instancia, una suerte de gran (y modesta) plataforma latinoamericana donde García Márquez instala, gracias a una alegre y semoviente metáfora, un estado de ánimo poco menos que continental [...]. Ese propósito de fabricarse una geografía a escala personal, podría llegar a interpretarse como un gesto secreto, casi clandestino, destinado a latinoamericanizar un dato geográfico local, restringido (BENEDETTI: 2000, p. 360).

Para o escritor peruano Mario Vargas Llosa:

A grandeza maior de seu livro [*Cien años de soledad*] reside, justamente, no fato de que tudo nele – as ações e os cenários, mas também os símbolos, as visões, as feitiçarias, os presságios e os mitos – está profundamente ancorado na realidade da América Latina, dela se nutre e, transfigurando-a, acaba refletindo-a de maneira certa e implacável (VARGAS LLOSA: 2006, p. 157).

---

<sup>6</sup> Em 2010 foi inaugurado um passeio turístico que liga a cidade de Santa Marta ao norte da Colômbia para levar turistas até a cidade de Aracataca. A rota, baseada no romance *Cien años de soledad*, é recheada de referências ao universo literário de García Márquez e se faz através de um “trecito amarillo”, trem que ligava a cidade literária de Macondo ao resto do mundo. A inauguração da rota contou, inclusive, com a participação do escritor colombiano.

<sup>7</sup> Nessa obra, além de Macondo há a aparição da companhia bananeira, das guerras civis e de outros temas e personagens que mais tarde povoariam o universo literário de *Cien años de soledad*. Para uma visão panorâmica do tema, sugerimos como leitura: LUCENA, Karina de Castilhos. “Os caminhos de Aracataca a Macondo” IN: *Antares, Letras e Humanidades*, n. 1, jan-jun 2009.

As palavras de Vargas Llosa apontam também para outro dado: a ideia de que as ações fantásticas ou *maravilhosas* – feitiçarias, presságios, mitos – do romance encontram paralelo perfeito dentro da realidade do continente. Em obra recentemente lançada, *Dicionário Amoroso da América Latina* (2005), o escritor peruano faz novamente uso desta estratégia discursiva. No vocábulo referente a Aracataca, Vargas Llosa descreve Macondo, insistindo na confusão ou relação entre a obra literária e a realidade:

No nosso universo, não existe o impossível, tudo pode acontecer. Sair o sol à noite, a lua durante o dia, se interromper a lei da gravidade para que as pessoas possam dar um passeio nas nuvens, se disso tiverem vontade. Aqui, os gordos são magros; os magros, gordos; as feias bonitas; as crianças, velhos; os cães miam e os gatos ladram; e os vivos, os mortos e os fantasmas são indiferenciáveis, igual aos ratos e às borboletas, duas aves de curral. Para conhecer a verdadeira Aracataca, é preciso fechar os olhos e deixar que a fantasia se ponha a cavalgar”. (VARGAS LLOSA: 2006, p. 28)

Essa noção amplamente difundida de que ontologicamente a realidade latino-americana era diversa, capaz de concatenar aspectos considerados mágicos ao chamado mundo real, não é nova. Como se sabe, o escritor cubano Alejo Carpentier a havia formulado antes <sup>8</sup>. Este que parece ter sido o grande argumento da nova narrativa hispano-americana criou um campo fértil para a relação direta da literatura do continente como possível reflexo de sua realidade. García Márquez, Vargas Llosa, Carpentier e tantos outros nomes foram responsáveis por criar um conceito cultural sobre a América, um ideário sobre a significação do continente no cenário mundial. A repetição de certos argumentos em suas obras evidencia que entre eles se travou um intenso e profícuo diálogo, que ajudou a consolidar uma imagem pasteurizada sobre a literatura do período. Ao atribuírem-se o papel de desvelar a realidade latino-americana, acabaram criando formas específicas de representação da América Latina, fornecendo respostas convincentes sobre o que seria uma suposta identidade latino-americana. Em especial, na década de 1960 e início dos

---

<sup>8</sup> Esse assunto será melhor analisado no primeiro capítulo da dissertação. Mas, para efeito de comparação, transcrevo algumas palavras de Carpentier: “Lo real maravilloso [...] que yo definiendo, y en lo real maravilloso nuestro, en el que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano [...] Nuestra historia contemporánea nos presenta cada día insólitos acontecimientos [...]” IN: CARPENTIER, Alejo. *Razón de ser*. Caracas: U. Central de Venezuela, 1967. pp. 68 e 72.

anos 70, anos do *boom* desta narrativa, quando foram produzidos vários livros de grande repercussão nos círculos literários internacionais.<sup>9</sup>

Estes livros, avidamente consumidos, habituaram leitores de todo mundo a perceber a América como o espaço do maravilhoso, do exótico etc. E, de uma forma ou de outra, *Cien años de soledad* representou a projeção internacional definitiva desta literatura. Para José Donoso (DONOSO: 1983, p. 36), intelectual chileno, o momento auge de expansão comercial do *boom* teria sido alcançado com a publicação do romance. Livro que, segundo ele, rendeu ao escritor colombiano êxito de crítica, público e venda em quase todos os países onde foi publicado.<sup>10</sup>

García Márquez chegou a afirmar em discurso, por ocasião do *IV Congreso Internacional de la Lengua Española*, enquanto recebia uma homenagem por ter atingido o número de 50 milhões de exemplares vendidos, que: “los lectores de *Cien Años de Soledad* son hoy una comunidad que si viviera en un mismo pedazo de tierra, sería uno de los veinte países más poblados del mundo” (GARCÍA MÁRQUEZ: 2007).

Esta afirmação prova que Macondo se tornou um território incorporado definitivamente ao mapa da literatura ocidental, ou pelo menos, latino-americana. Mais do que isso, virou uma espécie de sinônimo do realismo maravilhoso, representando, mesmo que idilicamente, o desejo de unidade da América Latina.

Obviamente, essa incorporação trouxe à tona alguns problemas. Para Emil Volek, doutor em Letras Hispânicas e professor do Departamento de Línguas e Literatura da State University, Tempe, Estados Unidos, a realidade de Macondo fora tão graciosa e hilariante que “fascinó al público extranjero, que tomó todo esto por la realidad latinoamericana, y pidió más”. A força arquetípica de Macondo tem sido tal, que o sociólogo chileno José Joaquín Bruner tem escrito e falado contra o “macondismo”<sup>11</sup>: esta generalizada distorção que sobre a América Latina têm

---

<sup>9</sup> Se por um lado escritores como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa escreveram suas obras fundamentais, por outro, escritores já consagrados como Juan Rulfo, Adolfo Bioy Casares, Ernesto Sábato e o próprio Carpentier ganharam projeção internacional nesse período.

<sup>10</sup> Dentro desta perspectiva, Ángel Rama destaca: “Fue ese libro el que dio textura al aún fluyente e indeciso *boom*, le otorgó forma y en cierto modo lo congeló como para comenzar a extinguirse”. Ainda para o crítico literário uruguaio, o ponto alto da produção editorial do período foi a publicação do romance. De 1968, um ano após a primeira tiragem de 25.000 exemplares, ao final dos anos 70, *Cien años de soledad* vendeu em média 100.000 exemplares, o que significou uma revolução nas vendas de romance no continente. IN: RAMA, Ángel. “El boom en perspectiva” IN: *Signos Literarios*, n. 01, janeiro-junho de 2005. p. 190.

<sup>11</sup> O termo indica a forma como a obra de García Márquez, em especial *Cien años de soledad*, tem sido recebida e usada em determinados círculos intelectuais. Para Bruner, *macondismo* seria certa atitude de interpretar a América Latina através “de las bellas letras” ou, mais exatamente, como produto exato dos relatos que se contam a partir de sua literatura. Segundo ele, a crença de que estes relatos, em especial aqueles produzidos pelo *boom* da década de

construído certos intelectuais europeus e norte-americanos, e tem por pressuposto a metáfora – também alimentada por García Márquez e grande parte dos intelectuais da década de 1960 – de que o continente teria fornecido o substrato necessário para a criação do microcosmo ficcional de Macondo. Em outras palavras, a ideia de que a cidade ficcional de García Márquez representaria indiscutivelmente toda a América Latina.

Assim, ao consolidar-se como cânone literário, o *boom* – como tenho argumentado – criou uma forma específica de retratar a América que, em certo sentido, tonou-se bastante profícua e consolidada no senso comum dentro e fora do continente.

Essa literatura – assim como os grandes escritores a ela associados – teve críticos esparsos ao longo dos anos em que foi atuante. No entanto, suas representações do continente seriam fortemente contestadas no início dos anos 1990 por uma jovem geração de escritores latino-americanos. A crítica à generalização e ao uso indiscriminado de Macondo se tornou a tônica, em especial, de dois jovens romancistas que têm defendido a parte urbana-moderna-cosmopolita da América Latina, sugerindo um “McOndo” ao lado de “Macondo”.

Em 1996, *McOndo*, uma antologia de 17 contos de novos escritores hispano-americanos, foi publicado em Barcelona. A organização do livro, que ficou sob o comando dos escritores chilenos Alberto Fuguet e Sergio Gómez, incluiu somente os escritores hispano-americanos nascidos após a data de 1959. A princípio, o título induzia a pensar que se tratava de uma homenagem a Macondo de Gabriel García Márquez, lugar que, como vimos, veio a se transformar na “pátria” do realismo mágico. No entanto, ao ler o “prólogo-manifesto” dos organizadores podemos ver que este grupo de escritores busca chamar a atenção sobre uma imagem externa da América Latina que já não corresponde a sua realidade social.<sup>12</sup> Em oposição à Macondo tropical, mitológica e mágica que tanto fascina leitores dos Estados Unidos e Europa, os autores de *McOndo* buscaram refletir no plano narrativo as experiências urbanas das grandes cidades latino-americanas.

---

1960 – sobretudo quando são aclamados pela crítica estrangeira –, são constitutivos da realidade latino-americana ou a expressam literalmente é um efeito real desta atitude. Para Emil Volek, dentro desta mesma perspectiva, “Hoy en día, el macondismo no afecta sólo a la intelectualidad latinoamericana sino que se ha expandido por toda la academia del Primer Mundo, cuyo imaginario ha quedado anclado mayormente en la década ‘heroica’ de los años sesenta”. Para melhor compreensão do tema: VOLEK, Emil. “José Martí, Nuestra (Macondo) América” IN: Revista *Universum* Nº 22, vol.1, 2007. pp. 300-317.

<sup>12</sup> Segundo Henri Billar, “Para Fuguet y Gómez el realismo mágico ya no responde entonces a la realidad del subcontinente latinoamericano y lo único que hace es seguir promoviendo una visión distorsionada que es la única que a los lectores norteamericanos y europeos les interesa consumir”. BILLAR, Henri. “McOndo contra Macondo: una confusión de géneros?” IN: *Niterói*, v. 9, n. 2, p. 19-30, 2009. p. 19.

Como nos lembra Schneider Carpeggiani (CARPEGGIANI: 2007, p. 11), além da clara jogada de marketing, o texto fazia uma denúncia explícita de que a única opção que cabia aos hispano-americanos era se contentar com o lugar cativo que adquiriram como exóticos e que os seguidores de García Márquez só faziam piorar essa história. Uma denúncia que virou ponto de partida de um projeto de autocompreensão, inicialmente manifestado como rejeição irônica da questão de identidade coletiva inevitável aos hispano-americanos.

Esses novos autores não rejeitaram apenas o realismo mágico, como também pretenderam se libertar de ter que escrever sobre a América Latina como um todo. Os autores desta geração, como Edmundo Paz Soldán (Bolívia), Rodrigo Fresán (Argentina), Martín Rejtman (Argentina), Alberto Fuguet valorizam as situações de um mundo moderno e globalizado e rechaçam a *Macondo* de García Márquez, como pobre e exótica, como imagem falsa do que é a América Latina passada para todo o mundo<sup>13</sup>. Certamente, ao rejeitar essa geração de escritores, os novos autores latino-americanos tentaram criar outros discursos de representação do continente.

Diante destas considerações iniciais, é importante explicar o título desta dissertação: “De *Macondo* a *McOndo*: os limites do Real Maravilhoso como discurso<sup>14</sup> de representação<sup>15</sup> da

---

<sup>13</sup> Em reportagem escrita pelo jornal *Folha de S. Paulo*, em 26/05/2001, a jornalista Francesca Angiolillo da seção *Ilustrada* do jornal, refere-se a Alberto Fuguet como um escritor chileno que produz literatura “contra folclore tipo exportação”. Situando o recente livro de Fuguet *Mala Onda*, traduzido no Brasil com o título de *Baixo Astral*, ela escreve: “Fuguet não cresceu em meio a refugiados políticos das ditaduras que assolaram o continente nos anos 70. Toda a sua obra se arma contra o lugar-comum de uma América Latina folclorizada que, em termos literários, estaria representada no realismo fantástico do colombiano Gabriel García Márquez, por exemplo”. “Alberto Fuguet não é um escritor latino-americano como quer o clichê”. Ela ainda acrescenta, “o romance é um dos fatores que levaram o chileno a ser chamado de ‘o mais norte-americano dos escritores latino-americanos’”. IN: ANGIOLILLO, Francesca. “Literatura: Alberto Fuguet vai contra folclore tipo exportação” IN: *Ilustrada/ Folha de S. Paulo*. 26/05/2001. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u13890.shtml>. Acesso em: 29/07/2011. Dentro da mesma lógica, em reportagem publicada pela *Newsweek Magazine*, com o título “Is Magical Realism Dead?”, em 06/05/2002, por ocasião da publicação do conto “Mas Estrellas Que en el Cielo”, assim aparece descrito Fuguet: “Fuguet’s story skewers not only Hollywood hype and fools in paradise but also a fantasy called Latin America. Magical realism, it says--the literary style that [...] put Latin American fiction on bookshelves everywhere--is dead. [...] Cancel the toucans; here comes the new Latin American fiction *verite*”. [A história de Fuguet alfineta não apenas a promoção excessiva que existe em torno de Hollywood e os tolos que vivem neste suposto paraíso, mas também a fantasia chamada América Latina. Realismo Mágico, ele diz – o estilo literário que colocou a ficção latino-americana nas prateleiras de todos os lugares – está morto. Cancele os tucanos; aqui vai a nova verdade da ficção latino-americana]. IN: “Is Magical Realism Dead?”, *Newsweek Magazine*, 06/05/2002. Disponível em: <http://www.newsweek.com/2002/05/05/is-magical-realism-dead.html>. Acesso em 29/07/2011.

<sup>14</sup> Ao analisar a obra de Michel Foucault, assim como as suas contribuições para o campo da pesquisa histórica, Peter Burke afirma que Foucault enxergava “as práticas discursivas” como construtoras ou constituintes dos objetos de que se fala. Em outras palavras, descrever o objeto significa também criar o objeto. IN: BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. Nesse sentido, ao falar da América Latina, os escritores latino-americanos – identificados com o chamado realismo mágico – criaram dentro do continente e principalmente fora dele um imaginário extremamente poderoso daquilo que seria a América Latina.

América Latina”. Entendo por Macondo, um paradigma literário para se explicar a América e representá-la. Paradigma este que se construiu no diálogo com os diversos literatos do continente e engendrou discursos específicos sobre a identidade latino-americana. No entanto, esse discurso perdeu força e começou a ser mais fortemente questionado na década de 1990, quando parece surgir uma nova forma de se representar o continente através de sua literatura. Portanto, as perguntas que movimentaram essa pesquisa foram: quais imagens da América Latina se consolidaram na narrativa do Real Maravilhoso? Como os autores ligados a ela representaram o continente e forneceram sentidos ao que é ser latino-americano? Existe uma forma literária hegemônica de se falar da América?

Essa última questão nos leva a outra, não menos importante: a adoção da palavra *limite* no título. Mais do que um conceito temporal que tenta mostrar o nascimento e possível morte dessa literatura, a palavra significa, antes, a possibilidade de pensar que essa representação, por mais hegemônica que pareça ter sido, encontrou detratores que a expuseram como construção e não como um dado empírico sobre a realidade da América Latina. Em outras palavras, os discursos de identidade construídos pelo *boom* tiveram um limite de aceitação, embora tenham perdurado hegemonicamente por um bom tempo. Assim, é importante afirmar que esta pesquisa se desenvolve dentro de uma recusa em aceitar como verdadeiras categorias totalizantes. E, embora o texto prime pela análise de certo grupo fechado e restrito que se entende por “intelectuais” e pela “identidade latino-americana”, não partimos do pressuposto que essas categorias existam em si mesmas, autônomas, mas antes como aspectos de construção histórica. Dessa forma, este estudo centrou-se no questionamento de como determinados grupos sociais, no caso, literatos

---

<sup>15</sup> A categoria da representação tornou-se central para as análises da nova história cultural, que busca resgatar o modo como, através do tempo, em momentos e lugares diferentes, os homens foram capazes de perceber a si próprios e ao mundo, construindo um sistema de ideias e imagens de representação coletiva e se atribuindo uma identidade. Segundo Roger Chartier, é do crédito concedido (ou recusado) à imagem que uma comunidade produz de si mesma, portanto de seu “ser percebido”, que depende a afirmação (ou negação) de seu ser social. O porquê da importância da noção de *representação* reside no fato de que ela permite articular três registros de realidade: por um lado, as representações coletivas que incorporam nos indivíduos as divisões do mundo social e organizam os esquemas de percepção a partir dos quais eles classificam, julgam e agem; por outro, as formas de exibição e de estilização da identidade que pretendem ser reconhecidas; enfim, a delegação a representantes (indivíduos particulares, instituições, instâncias abstratas) da coerência e da estabilidade da identidade assim afirmada. As representações do mundo social não se medem pela sua veracidade, mas pela sua credibilidade, aceitação e capacidade mobilizadora. A história cultural, tal como a entende o historiador francês, “tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade cultural é construída, pensada, dada a ler” IN: CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a História entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002. pp. 10-11.

latino-americanos, construíram suas noções de identidade e pertencimento, assim como o papel que se atribuíram dentro da sociedade latino-americana.

Ao utilizar a literatura como fonte principal, esta pesquisa desenvolveu-se dentro de uma perspectiva que tende a relativizar as fronteiras entre História e Literatura como narrativas diametralmente opostas.

Para Peter Burke (BURKE: 1993, p. 107-108), historiador e professor de História da Cultura na Universidade de Cambridge, houve um tempo em que somente políticos e historiadores políticos se preocupavam com fronteiras. Hoje, historiadores sociais e da cultura – assim como sociólogos e antropólogos – passam a se interessar pelas fronteiras entre línguas, religiões, formas da cultura material e assim por diante, e pelos modos através dos quais essas fronteiras se movem no tempo. O termo *fronteiras* parece adequado para se pensar os estudos históricos e literários, por requerer necessariamente um esforço de alteridade. Trata-se da percepção de um outro, que invariavelmente constitui o sujeito e o confunde. Como assinala Walter Mignolo (MIGNOLO Apud CHIAPINNI & AGUIAR: 1993), em artigo publicado pelo centro Ángel Rama, não faria sentido tanto debate e polêmica em torno do assunto se de fato os campos não fossem distintos, mas a distinção é por vezes maleável e fugidia.

Esta aproximação da história com a literatura, como nos lembra Sandra Jatahy Pesavento (PESAVENTO: 2006, p. 1), tem um sabor de *dejà vu*, dando a impressão de que tudo o que se apregea como novo já foi dito e de que se está “reinventando a roda”. A sociologia da literatura há muitos anos circunscrevia o texto ficcional no seu tempo, compondo o quadro histórico no qual o autor vivera e escrevera sua obra. A história, por seu lado, enriquecia por vezes seu campo de análise com uma dimensão “cultural”, na qual a narrativa literária era ilustrativa de sua época. Neste caso, a literatura cumpria face à história um papel de descontração, de leveza, de evasão, “quase” na trilha da concepção beletrista de ser um sorriso da sociedade.

Gradativamente, como lembra Pesavento (PESAVENTO: 2006, p. 2), estas posturas foram sendo abandonadas, não porque não tenham valor em si – no caso da contextualização histórica da narrativa literária – ou porque sejam consideradas erradas – caso de focar a literatura somente como passatempo. Tais posturas se tornam ultrapassadas pelas novas questões que se colocam aos intelectuais neste início de novo século e milênio. Afinal, a maioria dos pensadores contemporâneos não concorda mais com a hipótese do historiador convencional de

que a arte e ciência, e por consequência história e literatura, são meios essencialmente distintos de compreender o mundo, embora dotados de paradigmas explicativos diferenciados.<sup>16</sup>

Para construir a sua representação sobre o passado a partir das fontes ou rastros, o caminho do historiador é montado através de estratégias que se aproximam das dos escritores de ficção, através de escolhas, seleções, organização de tramas, decifração de enredo, uso e escolha de palavras e conceitos.<sup>17</sup> Como assinala o historiador Roger Chartier (CHARTIER: 2002, p. 49),

---

<sup>16</sup> Segundo Chartier, três obras fundacionais publicadas entre 1971 e 1975 evidenciaram de maneira bastante polêmica as dimensões retórica e narrativa da história. A saber: *Comment on écrit l'histoire (Como se escreve a história)*, de Paul Veyne (1971), *Metahistory (Meta-história)*, de Hayden White (1973), e *L'Écriture de l'Histoire (A escrita da História)*, de Michel de Certeau (1975). Veyne, ao afirmar que a história “é, antes de tudo, um relato e o que se denomina explicação não é mais que a maneira de a narração se organizar em uma trama compreensível”, Hayden White, ao identificar “as formas estruturais profundas da imaginação histórica” com as quatro figuras da retórica e da poesia clássica, ou seja, a metáfora, a metonímia, a sínecdoque e a ironia, e de Certeau, ao afirmar que “o discurso *histórico* pretende dar um conteúdo verdadeiro (que vem da verificabilidade), mas sob a forma de uma narração”, obrigavam os historiadores a abandonar a certeza de uma coincidência total entre o passado tal como foi e a explicação histórica que o sustenta. Ainda segundo Chartier, essa interpelação suscitou uma profunda preocupação, já que, durante muito tempo, a história havia esquivado sua pertinência à classe dos relatos e havia apagado as figuras próprias de sua escritura, reivindicando seu cientificismo. IN: CHARTIER, Roger. *A História ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. pp. 11-12. Com relação ao historiador Hayden White, em seu livro *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*, o autor redige um capítulo inteiro preocupado com aquilo que ele acredita ser o fardo da história. Segundo White, por mais de um século, muitos historiadores acharam útil empregar uma tática fabiana contra os críticos em campos afins do labor intelectual. A tática funciona mais ou menos desta maneira: quando os cientistas sociais lhe criticam a amenidade do método, a imperfeição do sistema de metáforas ou a ambiguidade das pressuposições sociológicas e psicológicas, o historiador responde que a história jamais reivindica o *status* de ciência pura, que ela depende tanto de métodos intuitivos quanto analíticos e que juízos históricos não deveriam, portanto, ser avaliados a partir de modelos críticos que só podem ser aplicados com propriedade às disciplinas matemáticas e experimentais. Tudo isso, esclarece White, sugere que a história é um tipo de arte. Porém, quando os literatos lhe criticam a incapacidade de sondar as camadas mais sombrias da consciência humana e a relutância em utilizar modos contemporâneos de representação literária, o historiador volta à concepção de que história é, afinal de contas, uma *semiciência*, de que os dados históricos não se prestam à “livre” manipulação artística e de que a forma de suas narrativas não é uma questão de escolha, mas é exigida pela natureza da própria matéria histórica. White conclui que essa tática apresentou uma longa série de êxitos na tarefa de desarmar os críticos da história; e permitiu aos historiadores reivindicar a posse de um plano médio, epistemologicamente neutro, que se supõe existir entre a arte e a ciência. IN: WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 2001. p. 37.

<sup>17</sup> Roger Chartier, David Harlan, Lawrence Stone, Linda Orr, Lynn Hunt, Dominick LaCapra, e diversos outros historiadores ligados à chamada Nova História Cultural, escreveram ao longo das décadas de 1980 e 1990 importantes análises sobre o momento pelo qual passava a historiografia ocidental. Em comum, esses autores compartilhavam a proposição de novos horizontes ao campo histórico, em especial, a noção de que todas as narrativas históricas continham um elemento de interpretação irredutível e inexpungível. Adotando essa perspectiva, podemos afirmar que o historiador não mais descobre o passado, mas, antes, interpreta a sua matéria a fim de construir o padrão que irá produzir as imagens em que deve refletir-se a forma do processo histórico. Além disso, se levarmos em conta as opiniões do antropólogo Claude Lévi-Strauss, podemos pensar que se os fatos históricos são constituídos, e não dados, da mesma forma eles são “escolhidos” e não fornecidos apoditicamente como elementos de uma narrativa. Defrontado com um caos de “fatos”, o historiador deve “escolhê-los, destacá-los e recortá-los” para fins narrativos. Em suma, os fatos históricos, originariamente constituídos pelo historiador como dados, devem ser constituídos uma segunda vez como elementos de uma estrutura verbal que sempre é escrita com um propósito específico (manifesto ou latente).

pelas escolhas que faz e pelas relações que estabelece, o historiador atribui um sentido inédito às palavras que arranca do silêncio dos arquivos.

Assim, o que nos interessa é discutir o diálogo da história com a literatura, como um caminho que se percorre nas trilhas do *imaginário*<sup>18</sup>, campo de pesquisa que passou a se desenvolver significativamente no Brasil a partir dos anos 1990 e que tem hoje se revelado uma das temáticas mais promissoras em termos de pesquisas e trabalhos publicados.

Adotando a perspectiva da História Cultural, abandonamos a ideia de que a literatura pode ser vista como janela positivista para o passado. Reconhecemos que os fatos, mais do que descobertos, são elaborados pelos tipos de pergunta que o pesquisador faz acerca dos fenômenos que tem diante de si. Portanto, não partimos do pressuposto de que os textos são obras estáticas, imersas em suas intencionalidades, mas sim dotadas de múltiplos significados que dependem das perguntas do olhar do leitor.<sup>19</sup>

Essa questão foi analisada quase em tom de denúncia pelo historiador norte-americano

---

<sup>18</sup> Segundo Sandra Jatahy Pesavento, os estudos sobre o imaginário “abriram uma janela para a recuperação das formas de ver, sentir e expressar o real dos tempos passados. Atividade do espírito que extrapola as percepções sensíveis da realidade concreta, definindo e qualificando espaços, temporalidades, práticas e atores, o imaginário representa também o abstrato, o não-visto e não-experimentado. É elemento organizador do mundo, que dá coerência, legitimidade e identidade. É sistema de identificação, classificação e valorização do real, pautando condutas e inspirando ações. O conceito encontra a sua base de entendimento na ideia da *representação*. Neste ponto, as diferentes posturas convergem: o imaginário é sempre um sistema de representações sobre o mundo, que se coloca no lugar da realidade, sem com ela se confundir, mas tendo nela o seu referente. Assim, parte-se do pressuposto de que este real é construído pelo olhar enquanto significado, o que permite que ele seja visualizado, vivenciado e sentido de forma diferente, no tempo e no espaço”. IN: PESAVENTO, Sandra Jatahy. Op. Cit. pp. 2-3.

<sup>19</sup> Dentro desta perspectiva, Stuart Hall posiciona-se contra uma noção particular de conteúdo, entendido como um sentido ou uma mensagem pré-formada e fixa que pode ser analisada em termos de transmissão do emissor para o receptor. Para o intelectual, essa noção transparente de comunicação – o emissor origina a mensagem e o receptor a recebe e a entende perfeitamente – é bastante problemática. Para o autor, ser perfeitamente hegemônico e fazer com que cada significado seja compreendido pela audiência somente da maneira pretendida é uma abstração simplista. Obviamente, o discurso ou o texto circunscreve-se numa relação de poder (ele não é infinitamente aberto – há sempre tentativas de fazê-lo ler-se de determinada forma), no entanto, a mensagem é uma estrutura complexa de significados. A recepção, enfatiza ele, não é algo aberto e perfeitamente transparente que acontece na outra ponta da cadeia de comunicação e entendê-la desta maneira cria um modelo de comunicação demasiado determinista. Assim, é importante estar atento à noção de que o significado não é fixo e que, portanto, não existe uma lógica determinante global que nos permita decifrar o sentido ideológico da mensagem contra alguma grade. O sentido possui várias camadas e ele é sempre multi-referencial, o que, por sua vez, significa dizer que se pode ler o mesmo texto ou mensagem de formas diferentes. Hall conclui que qualquer crítica textual honesta deveria situar sua análise numa prática desconstrutiva: abrindo o texto a uma variedade de significados ou apropriações que não foram estabelecidas na atividade de sua codificação. Obviamente, essa prática analítica deve também ser entendida como momento de reconstrução e atribuição de significado ao texto. IN: HALL, Stuart. “Reflexões sobre o modelo de codificação/decodificação: uma entrevista com Stuart Hall” IN: *Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. pp. 333-364.

Dominick LaCapra<sup>20</sup>, que afirma em um artigo sobre marxismo e história intelectual, de maneira muito polêmica, que os historiadores são treinados profissionalmente para não ler, uma vez que aprendem a utilizar os textos de um modo muito estreito e utilitário, como que reduzidos ao papel de mineiros extraíndo das fontes preciosidades documentais (LACAPRA Apud AZEVEDO: 2000, p. 123). Como nos lembra Lloyd S. Kramer (KRAMER: 1992, p. 154), para LaCapra a maioria dos historiadores estabelece, entre textos e os contextos, uma dicotomia hierárquica que enfatiza a abstração da maior parte dos textos e a realidade essencial dos contextos sociais. Nessa dicotomia, os textos funcionam como documentos que revelam ou refletem um lugar, um tempo ou uma cultura históricos coerentes e relativamente unificados, mas o desejo de ler os textos desse modo reduz sua complexidade e também obscurece a complexidade do próprio contexto.

Para o historiador norte-americano, tal visão documental é apanágio de um positivismo que situa o texto em termos de uma dimensão literal ou factual que supostamente faria referências à realidade empírica e traria informações a respeito desta. Isto seria, para LaCapra, a tendência de ler tanto os textos quanto os contextos de forma unidimensional. Assim, em seu entender não devemos nos perder buscando um "dentro" e um "fora", um interior e um exterior, o texto não é algo fechado em si, não é simplesmente um fato, um dado, um "objeto", algo hermeticamente fechado ou determinado em sua significação.

Para questionar o desejo do historiador de reduzir certos textos a funções representativas, ilustrativas ou sintomáticas, LaCapra propõe um novo olhar sobre a relação texto-contexto, o qual reconhece a intertextualidade e recusa a noção de um contexto externo ao texto, capaz de explicá-lo. Até mesmo porque, como explica LaCapra, o próprio contexto é um texto de várias espécies e o historiador deve, portanto, ler o contexto com sensibilidade para o processo literário de "intertextualidade", não com a noção causal de reflexão. Assim, para o historiador, as crenças

---

<sup>20</sup> Como nos lembra Aline Magalhaes Pinto e Mannuella Luz de Oliveira Valinhas, LaCapra junto a Hayden White são aqueles historiadores que mais representam a tentativa de construir um discurso histórico que não se dissolva na literatura, mas que ao não evitar o contato com ela propicie estudos históricos "com mais crítica, mais imaginação e mais bom humor" (KRAMER: 1992, p 131-173). Esses autores são marcados pelo reconhecimento do papel ativo que a linguagem, a escrita dos textos e estruturas narrativas tem no trabalho de manusear as construções históricas (HUNT: 1992, p 1-29). Dominick LaCapra, embora se conserve ao lado de White contra a tendência da historiografia, sobretudo na década de 1980, de se manter, a despeito de todas as transformações metodológicas, essencialmente fiel a paradigmas literários e científicos que datam do século XIX, deixa de lado o modelo da estrutura topológica da narrativa para investir na noção de complementariedade como possibilidade de abordagem historiográfica. PINTO, Aline Magalhaes & VALINHAS, Mannuella Luz de Oliveira. "Historicidade, retórica e ficção: interlocuções com a historiografia de Dominick LaCapra". IN: *Rhêtorikê – Revista Digital de Retórica*, n. 3, junho de 2010. Disponível em: <http://www.rhetorike.ubi.pt/03/pdf/Rhetorike-03-Jun2010.pdf>. Acesso em 19/08/2011.

comuns sobre a oposição entre textos e realidade simplesmente não se sustentam, pois “o passado chega em forma de textos e remanescentes textualizados – memórias, relatos, escritos publicados, arquivos, monumentos etc.” (LACAPRA Apud KRAMER: 1992, p. 155).

Fazendo uso dos pressupostos de LaCapra, acreditamos que os textos podem ser pensados como relacionados com pelo menos seis contextos interativos. De um modo bem resumido, são eles: *A relação entre as intenções do autor e o texto*, lembrando que são antes as minhas ideias sobre quais são as intenções do autor do que propriamente as suas ideias; *a relação entre a vida do autor e o texto*; *a relação da sociedade com os textos*; *a relação da cultura com os textos*; *a relação do texto com a obra de um autor* e, por fim, *a relação entre modos de discurso (estrutura) e textos*. Como nos lembra Kramer, embora o modelo dialógico de escrita histórica de LaCapra não negue, absolutamente, a existência de contextos fora dos livros, é um modelo que redefine, com toda nitidez, os contextos dotados de uma ênfase linguística que se opõe a qualquer redução da realidade histórica e suas qualidades essenciais (isto é, pretextuais).

Assim, as fontes escolhidas para pesquisa são lidas e analisadas não como reflexo da sociedade que pretendem explicar, mas sim como mais uma tentativa de construção dessa realidade. A intenção não foi procurar a verdadeira América Latina como pressupunham os escritores analisados, mas sim entender os diálogos existentes entre eles como um discurso, como uma possibilidade política e estética de construção do continente. Não pretendo, de maneira alguma, estabelecer um juízo final sobre a temática do trabalho e tão pouco esgotar um assunto que é demasiadamente complexo, mas apenas direcionar algumas respostas que abarcam a questão.

Além das fronteiras entre História e Literatura, essa pesquisa dialogou diretamente com a chamada história intelectual ou história dos intelectuais, no caminho aberto pela nova história política.

Para Jean-François Sirinelli, essa perspectiva historiográfica apresenta estudos ainda muito recentes. Obviamente, esta afirmação feita em texto publicado na França em 1988 – por ocasião da organização de um livro intitulado *Por uma história política*, do historiador francês René Rémond – já não é, hoje, verdadeira. Nos últimos 25 anos, a história intelectual, apesar das inúmeras diretrizes conceituais, consolidou-se como campo de pesquisa e traz à tona uma série de

indagações sobre como pensar uma parte da história até então negligenciada pelos historiadores<sup>21</sup>. Como nos lembra Carlos Altamirano (ALTAMIRANO: 2007, p. 10), em “Ideias para um programa de História intelectual”, desde há alguns anos, a História política passa por um verdadeiro renascimento, no qual há um interesse renovado não apenas pelas elites políticas, mas também pelas elites intelectuais.

E, se por muito tempo os intelectuais, enquanto objeto de estudo da história, permaneceram, como afirma Sirinelli (SIRINELLI: 2003, p. 232), no “ângulo morto” da pesquisa histórica – já que para ele, era muito mais uma questão de ausência do olhar do que descrédito –, hoje, a história dos intelectuais tornou-se um campo autônomo que, longe de se fechar sobre si mesmo, engendra um horizonte aberto, situado no cruzamento das histórias política, social e cultural.

Para Sirinelli, uma das grandes dificuldades enfrentada por todos aqueles que se aventuram nas tramas de uma história intelectual está precisamente na definição do termo “intelectual”, isso porque a categoria tem contornos mutáveis e, grande parte das vezes, imprecisos<sup>22</sup>. É interessante pensar que a definição do termo implica muitas vezes numa auto-definição: diversos intelectuais consagrados atribuíram-se o papel de pensar sua função na sociedade. Em artigo publicado pela *Revista Época*, Umberto Eco discorreu sobre a função dos intelectuais e, para o autor, um de seus papéis é o de ser a consciência crítica do grupo. Ele existe

---

<sup>21</sup> Para Sirinelli, a história intelectual permaneceu tanto tempo incipiente de pesquisas e de crédito por parte dos historiadores por remeter obrigatoriamente, por algumas de suas facetas, à história política, que na época estava no ostracismo. Entre as causas específicas que deixaram os intelectuais à margem do ateliê do historiador, o autor salienta que os intelectuais constituíram um grupo social de contornos vagos que durante muito tempo foi pouco significativo em termos de tamanho. Esse “pequeno mundo estreito” aparentemente desencorajava qualquer abordagem quantitativa, e por conseguinte seu observador se expunha, aos olhos de seus eventuais detratores, à acusação de impressionismo, pouco propícia a um estudo científico sereno, num setor que requer exatamente uma dose extra de serenidade. A acusação que assumia, além disso, valor de condenação numa época em que a história, mesmo cultural, devia ser serial ou não podia aspirar a uma verdadeira dignidade científica. Além disso, Sirinelli acredita que a historiografia recente experimentou um entusiasmo pelas “massas”, às quais os intelectuais não podiam pretender pertencer devido ao seu número reduzido, mas também pelo fato de pertencerem às “elites”, por muito tempo confinadas, em reação contra a história “positivista”, ao purgatório dos subobjetos da história. IN: SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais” IN: RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. pp. 234-235.

<sup>22</sup> Com frequência se destacou o caráter polissêmico da noção de intelectual, o aspecto polimorfo do meio dos intelectuais, e a imprecisão daí decorrentes para se estabelecer critérios de definição da palavra. Por esta última razão, defende Sirinelli, é preciso, encontrar uma definição de geometria variável, mas baseada em invariantes. Estas podem desembocar em duas acepções do intelectual, uma ampla e sociocultural, englobando os criadores e os “mediadores” culturais, a outra mais estreita, baseada na noção de engajamento. No primeiro caso, estão abrangidos tanto o jornalista como o escritor, o professor secundário como o erudito. Nos degraus que levam a esse primeiro conjunto postam-se uma parte dos estudantes, criadores ou “mediadores” em potencial, e ainda outras categorias de “receptores” da cultura. IN: SIRINELLI, Jean-François. Op. Cit. p. 242.

para incomodar. Dentro dessa mesma perspectiva, Edward Said (SAID: 2005, pp. 10-15) enxerga o intelectual como um *outsider*, um amador e um perturbador do *status quo* e que possui, por isso, um papel público. Uma espécie de exilado e marginal, autor de uma linguagem que tenta falar a verdade ao poder.<sup>23</sup>

Mas, as dificuldades não são apenas de nomenclatura ou de especificidade da ação. Ainda segundo Sirinelli, a abundância de documentação também é própria do campo estudado e constitui um obstáculo extra. Tendo em vista que este é um grupo que mantém “a pena sempre alerta”, a diversidade de textos escritos dificulta o recorte do historiador (SIRINELLI: 2003, p. 245). Assim, a história dos intelectuais passa obrigatoriamente pela pesquisa, longa e ingrata, e pela exegese de textos<sup>24</sup>, e particularmente de textos impressos, primeiro suporte dos fatos de opinião, em cuja gênese, circulação e transmissão os intelectuais desempenham um papel decisivo.

É importante pensar, como nos lembra Said (SAID: 2005, pp. 25-26), que o intelectual é um indivíduo com um papel público na sociedade, dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público. Em outras palavras, como lembra Costa (COSTA: 2009, p. 20), “para analisarmos os textos dos intelectuais, é mister compreendermos que, quase sempre, eles propõem articulações gerais com os grandes problemas do momento, e tendem a deslocar-se das questões parciais e específicas para as perspectivas globais, instalando-se na esfera pública e ali construindo sua interlocução”.<sup>25</sup> Isso explica o alcance de suas construções narrativas e ensaísticas.

---

<sup>23</sup> Ainda, segundo, Said, “todo intelectual cujo ofício seja articular e representar visões, ideias e ideologias específicas logicamente aspira fazer com que elas funcionem numa sociedade. Não se pode e *não se deve* acreditar no intelectual que afirma escrever apenas para si mesmo ou em benefício do puro aprendizado ou da ciência abstrata”. IN: SAID, Edward. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 15.

<sup>24</sup> Como salienta Lynn Hunt, entre as inúmeras possibilidades de análise para tais textos, algumas teorias enfatizam a recepção ou leitura dos textos, outras sua produção ou escrita, outras a unidade e coerência do significado, outras ainda enfatizam o papel da diferença e as maneiras pelas quais os textos funcionam no sentido de subverter suas aparentes finalidades. IN: HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. pp. 19-20.

<sup>25</sup> Para Said, essa é uma tarefa extremamente importante: a de representar o sofrimento coletivo do seu próprio povo, de testemunhar suas lutas, de reafirmar sua perseverança e de reforçar sua memória, deve-se acrescentar uma outra coisa: que a tarefa do intelectual é universalizar de forma explícita os conflitos e as crises, dar maior alcance humano à dor de um determinado povo ou nação, associar essa experiência ao sofrimento de outros. IN: SAID, Edward. Op. Cit. p. 53.

No caso específico desta pesquisa, é importante lembrar, como afirma Jorge Castañeda (CASTAÑEDA: 1994, pp. 158-159), que na América Latina os intelectuais ocuparam papel de destaque no campo social e político. Por meio de seus textos, discursos e outras atividades, desempenharam papéis importantes em revoluções e reformas, na oposição a golpes militares e ditaduras. Ao desempenhar tais papéis, contribuíram de forma decisiva para criar explicações sobre a realidade histórica do continente latino-americano. No caso da literatura do *boom*, essas explicações difundiram-se e tornaram-se ao longo das décadas seguintes ideias de acesso ao que supostamente seria a realidade latino-americana.

Assim, uma das possibilidades abertas pela história intelectual é a de percorrer *itinerários* e os níveis de sociabilidade estabelecidos dentro de uma esfera ou comunidade intelectual. Como afirma Sirinelli (SIRINELLI: 2003, p. 248), todo grupo de intelectuais organiza-se também em torno de uma sensibilidade ideológica ou cultural comum e de afinidades mais difusas, mas igualmente determinantes, que fundam uma vontade e um gosto de conviver. São estruturas de sociabilidade difíceis de apreender, mas que o historiador não pode ignorar ou subestimar. Entender estas aproximações e diálogos cruzados, assim como os debates propostos pelos literatos do Real Maravilhoso, torna-se fundamental para pensar como se criou no continente – durante as décadas estudadas – um espaço conjunto de reflexão sobre a América Latina.

É claro que percorrer essas trajetórias nem sempre se torna fácil, principalmente do ponto de vista do engajamento político. Tão voláteis quanto o termo que os designa, esses intelectuais nem sempre compactuaram com uma ideia cristalizada e estática do que seria para eles uma direção política perfeita ou, para os menos adeptos do doutrinamento, aceitável. O que por sua vez, torna o seu estudo ainda mais rico para o historiador: em certo sentido, entender essas trajetórias, as filiações, aproximações e até distanciamentos, torna-se um dos objetivos da pesquisa.

Por fim, como afirma Sirinelli (SIRINELLI: 2003, pp. 254-255), em complemento a essa noção de sociabilidade, no meio intelectual, os processos de transmissão cultural são essenciais; um intelectual se define sempre por referência a uma herança, como legatário ou como filho pródigo: quer haja um fenômeno de intermediação ou, ao contrário, ocorra uma ruptura e uma tentação de fazer tábua rasa, o patrimônio dos mais velhos é portanto elemento de referência explícita ou implícita. Apesar de complexa, a noção de geração — marcadamente multiforme,

elástica e de contornos imprecisos — deve ser também considerada nos estudos sobre os intelectuais.

Como lembra Adriane Vidal Costa (COSTA: 2009, pp. 24-25), no caso dos intelectuais latino-americanos da década de 1960, é difícil trabalhar com a noção de geração do ponto de vista de uma faixa etária. Carpentier, por exemplo, já havia iniciado sua carreira como escritor muito antes de Cortazar, Vargas Llosa e García Márquez publicarem suas principais obras. Ainda na ótica de Costa,

a geração intelectual que se formou nesse período, da qual participaram esses escritores, foi essencialmente política e gestada por um acontecimento fundador: a Revolução Cubana. Ao compartilharem experiências coletivas, sofreram os efeitos diretos ou indiretos desse acontecimento e se sentiram contemporâneos. Dessa forma, a noção de geração vai além dos fatores biológicos de idade e se confunde com a noção de contemporaneidade, mais apropriada para a abordagem da história intelectual (COSTA: 2009, pp. 24-25).

Assim, este trabalho desenvolve-se dentro de uma perspectiva que também tenta incluir – não de maneira causal ou reflexiva –, as possibilidades de percorrer trajetórias políticas e sentimentos de pertencimento a uma mesma geração em dois contextos históricos distintos: a década de 1960 e de 1990. Pensar, como dito, as filiações e proximidades destas duas gerações de intelectuais, assim como os discursos que constroem de significação para a América Latina torna-se o objetivo primordial da pesquisa.

Como trabalhar com a literatura sob a perspectiva de um historiador significa circunscrever e recortar o trabalho literário, cabe, ainda, explicitar o eixo de análise desenvolvido bem como a escolha das principais fontes para a realização da pesquisa.

O primeiro capítulo da dissertação analisa as relações existentes entre o Real Maravilhoso e a construção de um discurso de unidade continental para a América, criando formas específicas de representação do continente. Para tanto, analisamos dois períodos históricos considerados fundamentais para a consolidação dessa narrativa: as obras iniciais de Alejo Carpentier, escritor cubano considerado o pai mítico da geração do *boom* latino-americano, e o discurso de aceitação do prêmio Nobel de Literatura de 1982, do escritor colombiano Gabriel García Márquez. Temporalmente distantes, esses documentos ajudam a entender o caminho que percorreram os dois intelectuais ao pensar e formular questões sobre a realidade histórica das diversas nações latino-americanas. Ao elaborar suas narrativas e descrições da América, esses escritores criaram

representações do continente que foram apropriadas e difundiram-se como paradigma explicativo da realidade histórica latino-americana. No entanto, como nos lembra LaCapra (LACAPRA Apud BARIANI: 2006), o procedimento de identificar influências ou paradigmas comuns a autores por meio da enumeração e descrição de pressuposições compartilhadas pode converter-se num equívoco. Para o autor, isto pode se transformar num “mito”, corroborado por comparações apressadas. Tentando evitar a eleição de crenças compartilhadas de maneira uniforme, deslocamo-nos dessa noção unidimensional para investigação de como ideias comuns (a vários autores) funcionaram de modos distintos em diferentes textos, *corpus* e contextos.

Assim, esse capítulo centra sua análise no prólogo do livro *El reino de este mundo* (1949), texto gerador de um intenso debate sobre a ideia de unidade latino-americana através do conceito de *maravilhoso*. O prólogo do livro, por muito tempo mais famoso que o próprio romance, é quase um manifesto; ele inaugura um debate importante sobre a especificidade da identidade latino-americana que aparecerá como pedra de toque em obras posteriores da década de 1960, no chamado *boom* da nova narrativa hispano-americana. A pesquisa retrocede alguns anos e se volta para uma coletânea de ensaios publicada pelo autor em 1947, sob a rubrica genérica de ‘Visión de América’. Esse último texto dialoga diretamente com o prólogo de 1949 e junto com seu romance *Los pasos perdidos* (1953) compõe o conjunto de documentos analisados pelo primeiro capítulo da dissertação. A esse corpo de textos acrescenta-se o discurso de aceitação do Prêmio Nobel de 1982, momento considerado o auge do reconhecimento internacional da literatura do continente.

Sofisticados, imensamente talentosos e politizados, os escritores das décadas de 1960, imbuídos dos valores proclamados em fins da década de 1940 e início dos anos 1950 por Carpentier, retrataram uma América Latina mágica e colorida, e ao mesmo tempo engajada num futuro promissor diante da possibilidade da revolução socialista. Assim, o segundo capítulo elege um corpo de documentos que extrapola a produção literária desses autores. Além dos romances, Carpentier, García Márquez e diversos outros autores associados a essa narrativa – Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Julio Cortazar – possuem uma rica e vasta produção intelectual e ensaística. Na década analisada, esses escritores escreveram uma grande quantidade de textos que pensam a América Latina e o papel do escritor latino-americano diante das transformações geradas a partir da Revolução Cubana.

A revolução, desde o início, possibilitou a intensa politização de muitos intelectuais latino-americanos, ao colocar na pauta dos assuntos políticos do continente um intenso debate

sobre revolução e socialismo. Esse debate atravessou a década do *boom* e possibilitou a formação de um espaço comum — revistas, jornais, conselhos editoriais, editoras, reuniões, encontros, conferências, correspondências — de intervenção intelectual para os escritores latino-americanos. Os escritores citados aparecem como figuras centrais desse debate, fortalecem e alimentam esse espaço ao promover discussões sobre revolução, socialismo, o papel do intelectual e a função político-social da literatura.

De forma geral, o segundo capítulo centra suas discussões no *boom* e na formulação de uma face ou uma tarefa comum ao escritor latino-americano. O foco central é entender como essa noção de um escritor mais engajado, politizado, com uma função social bem estabelecida, pairou sobre a representação do que deveria ser o literato ou o intelectual latino-americano.

Desse período data também a publicação de *Cien años de soledad*, romance que ao ser traduzido para o inglês, tornou García Márquez a voz mais proeminente da atual literatura hispano-americana. Pelos motivos apresentados na introdução e por dialogar diretamente com esse debate compartilhado na década de 1960, o romance e suas representações do continente também serão analisados no segundo capítulo da dissertação.

Por fim, o terceiro e último capítulo versa sobre o possível esgotamento da literatura do Real Maravilhoso no continente. Chegada a década de 1990, a ideia é entender quais são os novos discursos identitários que se criam na América Latina através de uma nova geração de escritores auto-intitulada *McOndo*. Em comum, esses novos escritores parecem rechaçar qualquer tipo de filiação aos cânones dessa literatura analisada nos capítulos anteriores. Entender as motivações políticas, os processos históricos que permeiam as suas narrativas e as novas representações que estabelecem do continente são as intenções fundamentais deste último capítulo. Por esse motivo, escolheu-se a data de 1996 e a antologia de contos como ponto final do recorte cronológico e documental desse estudo. Se por um lado, Carpentier parece proclamar o nascimento de uma nova forma de se entender a América Latina nos idos de 1950, Alberto Fuguet e Sergio Gómez parecem anunciar o esgotamento desse discurso que vigorou grande parte da segunda metade do século XX no continente.

É importante destacar que a intenção da pesquisa não é esgotar as capacidades representativas de cada um dos romances citados. Por si só, a análise de *Cien años de soledad* renderia material suficiente para mais de três anos de pesquisa. Para tornar viável o trabalho, a intenção foi buscar nessas obras elementos comuns na construção da identidade latino-americana.

Em outras palavras, cercar o conceito do Real Maravilhoso e as implicações que esse discurso encontrou na América Latina.

\*\*\*

# Capítulo 1

## **A literatura do *Real Maravilhoso*: discursos sobre a América Latina.**

---

Que é o *boom* senão a mais extraordinária tomada de consciência por parte do povo latino-americano de uma parte de sua própria identidade?<sup>26</sup>

Entre os anos de 1940 e 1955 constatou-se um vigoroso e complexo fenômeno de renovação ficcional dentro do continente hispano-americano. Segundo Irlemar Chiampi (CHIAMPI: 1980, p. 19), essa narrativa reagia contra o realismo/naturalismo do século XIX e contra a “novela da terra”, um tipo de regionalismo que imperava nas primeiras décadas do século XX. Com o afã de catalogar suas tendências e encaixá-las sob uma denominação que significasse a crise do realismo que essa nova orientação narrativa patenteava, surgiram lugares-comuns no discurso crítico-literário sobre o romance hispano-americano: o realismo mágico<sup>27</sup>, o real maravilhoso americano, a literatura fantástica, o barroco e o neobarroco.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> CORTÁZAR, Julio. *Apud*: AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 42.

<sup>27</sup> Segundo Selma Calasans Rodrigues, a expressão realismo mágico foi empregada desde os fins dos anos 40. O primeiro de todos os autores a empregar a expressão foi o venezuelano Uslar Pietri, em *Letras y hombres de Venezuela* (1948). Para ele essa nova narrativa viria a incorporar o “mistério” e uma “adivinhação (ou negação) poética da realidade”. Dessa maneira procurava corrigir os limites do realismo puro. Daí ele sugerir “o que na falta de outra palavra poderia denominar-se um realismo mágico”. No mundo acadêmico foi, porém, Angel Flores o primeiro a usar o sintagma “realismo mágico”, na conferência “Magical Realism in Spanish American” (Nova York, MLA, 1954) publicada depois em *Hispania*, 38 (2), 1955. Este trabalho divulgou a designação que passou a ser usada para a nova narrativa hispano-americana. O momento mais expressivo e polêmico desse novo tipo de narrativa teria sido por volta dos anos de 1940, com Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier e Arturo Uslar Pietri, mas logo se estendeu para outros autores, como Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo, Adolfo Bioy Casares, Juan Carlos Onetti, José Lezama Lima, José María Arguedas e, teve seu ponto culminante nos autores mais jovens que formaram o famoso *boom* da literatura latino-americana: Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa e outros.

<sup>28</sup> Segundo Chiampi, se quisermos indicar um termo onipresente e de uso indiscriminado na crítica hispano-americana, este termo é, certamente, “realismo mágico”. Como dito, a constatação de um vigoroso e complexo fenômeno de renovação ficcional, brotado entre os anos de 1940 e 1955, gerou o afã de catalogar suas tendências. Assim, realismo mágico veio a ser um achado crítico-interpretativo, que cobria, de um golpe, a complexidade temática (que era realista de um outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão (“mágica”) da realidade. Esse novo romance hispano-americano confrontava-se com o realismo envelhecido dos anos 20 e 30, que enfatizava a descrição documental e informativa dos valores autóctones ou telúricos da América; os conflitos do homem na sua luta contra a natureza ou as forças da opressão social, funcionando, em certo sentido, como denúncia das estruturas econômicas e sociais arcaicas do continente,

Para além de um simples movimento estético-literário, os escritores situados nessa narrativa – consolidada na segunda metade do século XX – foram responsáveis por criar um projeto intelectual que estabeleceu questões e problemas sobre os significados da América ou, especificamente, do ser latino-americano. Enfatizando a produção artística também como política, tratava-se, sobretudo, de uma inquisição sobre a identidade latino-americana. De maneira consciente, essa literatura tentou realizar a busca de um centro do espaço americano e começou propensa a dar uma versão típica da realidade do continente: a América como espaço do *maravilhoso*.

O escritor cubano Alejo Carpentier foi um dos porta-vozes dessa literatura, quando ainda na década de 1940 inaugurou, no prólogo de seu livro *El reino de este mundo*, um intenso debate sobre a ideia de unidade latino-americana através da realidade maravilhosa. Criando os parâmetros sob os quais uma gama de escritores hispano-americanos ganhou reconhecimento internacional cerca de 20 anos depois, Carpentier foi classificado muitas vezes como o pai mítico da literatura do Real Maravilhoso. Por esse motivo, será o ponto de partida da análise do primeiro capítulo.

O momento auge dessa narrativa aconteceu na década de 1960, com o chamado *boom* da narrativa hispano-americana. O *boom* representa, segundo Idelber Avelar (AVELAR, 2003, p. 41-42), o momento culminante na profissionalização do escritor latino-americano. Pela primeira vez no continente uma geração inteira de escritores encontrou seu meio de sobrevivência na escrita literária. Tal autonomização – e a consolidação institucional e discursiva que ela implicou – criou um ambiente fértil para propagação dos triunfalismos ideológicos acerca do poder conscientizador da literatura. Essa geração construiu um discurso de que a América Latina tinha uma especificidade não apenas política, mas cultural, e que a arte então produzida no continente deveria externar sua própria voz e sua própria face.

Foi nesse momento do *boom* que ganhou destaque a figura de Gabriel García Márquez. Escritor, jornalista, personalidade, ativista, Gabo, como é conhecido entre os amigos, tornou-se nas décadas seguintes a voz proeminente da literatura hispano-americana do século XX e, talvez, o principal legatário do conceito elaborado em fins da década de 40 por Carpentier. Uma das consagrações de seu reconhecimento ocorreu em 1982, ano da atribuição do Prêmio Nobel de

---

num tom panfletário, fazendo uso da antinomia “exploradores vs. explorados”. IN: CHIAMPI, Irleamar. *O Realismo Maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980. pp. 19-20.

Literatura ao escritor de Aracataca. Com *Cien años de soledad*, livro traduzido para mais de 35 idiomas, García Márquez se tornou uma das vozes mais requisitadas da literatura do continente. O escritor colombiano será a comparação necessária ao discurso inicialmente elaborado por Carpentier.

Muito já se escreveu sobre a relação entre ambos, trata-se, inclusive, de uma comparação bastante visitada por historiadores e críticos literários. O escritor colombiano nunca escondeu a admiração que sentia pelo autor cubano, e é famosa a reportagem na qual afirma que a leitura de *El siglo de las luces* (1962) fez com que rasgasse os primeiros episódios de *Cien años de soledad*. As análises comparadas enfatizaram, sobretudo, a noção de influência narrativa, a relação compartilhada com a Revolução Cubana, ou mesmo a possibilidade de enxergar em suas obras apenas pistas da manifestação estética do famoso *real maravilloso*. O que nos interessa é ampliar o olhar: pensar como esses dois autores, ao atribuir significado ao continente e criar explicações ou sentidos possíveis para sua realidade histórica, visitaram, com frequência, o tema da identidade latino-americana.

Explicitado o recorte, o primeiro capítulo dessa dissertação parte da análise de duas figuras consideradas centrais à narrativa hispano-americana do século XX, Alejo Carpentier e Gabriel García Márquez. Analisando momentos históricos distintos, o início da carreira de um – nos anos 1940 – e o auge do reconhecimento literário do outro – 1982 –, tentamos descobrir e analisar pontos em comum que mostram um constante diálogo estabelecido no continente entre os literatos do período. Em outras palavras, o que adotamos como centro norteador da pesquisa é: ao atribuir significado ao continente, qual América Latina buscaram e construíram os escritores da chamada literatura do Real Maravilhoso?

## **1. Alejo Carpentier**

### ***1.1 Um escritor em busca da América***

Hombre de mi tiempo soy y mi tiempo trascendente es el de la Revolución Cubana. Escritor comprometido soy y como tal actúo... Trataré de realizar las tareas que aún me quedan por cumplir en el Reino de este mundo.

**Alejo Carpentier**

Difícil evitar rótulos quando se pensa em Alejo Carpentier. Pai mítico da geração do *boom* latino-americano? Intelectual orgânico da revolução cubana – ou, visto de outra margem, escritor oficial do regime ‘castrista’? Defensor panfletário da unidade cultural e política da América Latina? Romancista, cronista, musicólogo, crítico literário, jornalista, comunista, exilado?

Em seus 75 anos de vida Carpentier faria uso de todas estas atribuições, encarnando um tipo-comum de intelectual latino-americano<sup>29</sup> de início da segunda metade do século XX.

Nascido em Havana, em 26 de dezembro de 1904, fruto do casamento entre um arquiteto francês e uma professora de línguas de origem russa, Carpentier transformou-se, como nos lembra Carlos Augusto de Melo (MELO: 2010, p. 93), em um homem de múltiplos espaços, por circunstâncias diversas que, muito longe de representar um espírito aventureiro, o direcionaram curiosamente à visualização de vários lugares singulares, em especial, da América Latina. Viveu a infância em Cuba e distribuiu o restante dos anos entre França, Espanha, Haiti, México, Nova York e Venezuela.

Apesar do tempo de residência em países europeus, viveu o início de sua vida adulta e literária em Cuba, onde estudou teoria musical e iniciou um curso de arquitetura – nunca terminado – na Escola de Arquitetura da Universidade de Havana. Deste tempo veio também o gosto pela profissão que o acompanhou pelo resto da vida, o jornalismo.

Sua primeira relação com o jornalismo se deu em 1922 quando ingressou no *La Discusión*. Ainda nos anos 20, Carpentier foi diretor da revista *Carteles*, semanário ilustrado que se converteu em um dos mais importantes de Cuba nas décadas seguintes, e no qual apareceriam suas colaborações até 1949. Além de *Carteles*, ainda na metade da década de 20, o escritor foi um dos responsáveis pela fundação da *Revista de Avance*, além de colaborar na revista *Social*, semanário ilustrado dirigido pela classe endinheirada cubana.

No entanto, não foi apenas sua participação em revistas de importância que cresceu com o passar dos anos 20, também nesta década seu ativismo político aumentou. Em 1923, o escritor se

---

<sup>29</sup> Ao falar em “tipo-comum” de intelectual latino-americano, refiro-me a posição de apoio à Revolução Cubana, a uma postura política enquadrada dentro da esquerda política do continente, a experiência compartilhada do exílio, etc. Obviamente, os diversos literatos do período reagiram de formas distintas e pessoais às contingências de seu tempo histórico. Destaco, apenas, uma gama comum de características do chamado intelectual latino-americano da segunda metade do século XX.

aproximou do grupo Minorista<sup>30</sup>, associação intelectual engajada que englobava cientistas sociais, literatos e músicos contra o imperialismo e as ditaduras políticas vividas pelo país. Em 1927, sob influência deste grupo de intelectuais, Carpentier assinou um manifesto que mudou radicalmente a sua vida e perspectiva dentro de Cuba. Sua adesão, em 6 de maio, ao *Manifiesto Minorista*, uma manifestação intelectual de repúdio a ditadura corrupta de Gerardo Machado, resultou para o escritor em alguns dias de prisão.

Foram apenas 40 dias de cárcere, mas, em todo caso, ao sair da prisão Carpentier estava fichado e sua permanência na ilha, comprometida. Na primavera de 1928 encontrou uma maneira de escapar de Cuba. Como conta González Echevarría (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA: 1985, p. 22), um congresso internacional de intelectuais se reuniu em Havana, com assistência do poeta surrealista Robert Desnos. Desnos aproximou-se de Carpentier e permitiu ao escritor o uso de seu passaporte para subir a bordo do barco que os levaria em direção à França. Essa fuga espetacular abriu para Carpentier um caminho comum a tantos outros escritores latino-americanos: o exílio.

Como afirma Otto Maria Carpeaux (CARPEAUX: 1976, p. 6), em Paris Carpentier passou grande parte de sua vida, onde estudou arquitetura, música e história da música. Depois, passou na França nada menos que 11 anos, de 1928 a 1939, embora não voluntariamente. Lá continuou seu trabalho como jornalista e se associou por mediação de Desnos ao grupo surrealista. Enquanto permanecia na capital francesa, colaborou com a causa dos revolucionários cubanos em sua luta contra Machado publicando alguns artigos sobre as atrocidades do regime em revista espanholas de esquerda como *Octubre*, dirigida pelo literato Rafael Alberti.

Como a colaboração em *Carteles*, *Social* e outras revistas não podia produzir o suficiente para sua sobrevivência material, também na capital francesa Carpentier começou a trabalhar na rádio e na publicidade, profissões que se mantiveram até princípio dos anos 60, mesmo após o triunfo da Revolução Cubana.

---

<sup>30</sup> Segundo Marcelo Gonzalez Brasil Fagundes, durante as primeiras décadas do século XX imensas transformações ocorreram na sociedade cubana em virtude do processo de modernização capitalista. O crescimento populacional e urbano promoveu o surgimento de classes sociais médias letradas que formaram uma consciência marcadamente antiimperialista. Em meio a esse contexto surgiu em 1923 o grupo minorista. Intelectuais, como Julio Antonio Mella, Rubén Martínez Villena, Juan Marinello e Alejo Carpentier passaram a tomar um posicionamento político mais engajado, questionando os governos corruptos e a presença estadunidense em Cuba. FAGUNDES, Marcelo Gonzalez Brasil. “O nacionalismo minorista: intelectuais e o antiimperialismo cubano na década de 1920” IN: Anais das 4. Jornadas Bolivarianas – Nações e Nacionalismos na América Latina. Florianópolis: Instituto de Estudos Latino-Americanos, IELA/UFSC, 2008. Disponível em: [http://www.iela.ufsc.br/cd2008/artigos/JornadasBolivarianas\\_O\\_nacionalismo\\_minorista\\_2008.pdf](http://www.iela.ufsc.br/cd2008/artigos/JornadasBolivarianas_O_nacionalismo_minorista_2008.pdf). Acesso em 05/01/2011.

No final dos anos 20 e início dos anos 30, Paris era a cidade que havia sido intermitentemente desde o século XIX: a capital artística e cultural da América hispânica. Segundo González Echevarría (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA: 1985, p. 23), era nos cafés de Paris que os poetas cubanos conheciam os poetas chilenos, ou nas galerias da mesma cidade que compositores argentinos descobriam pintores mexicanos. O trânsito intelectual de personalidades latino-americanas era muito comum na cidade e, exemplo disso, foram as amizades travadas e consolidadas por Carpentier no “Velho Mundo”. Foi em Paris que ele se fez amigo do guatemalteco Miguel Ángel Asturias, do venezuelano Arturo Uslar Pietri, do poeta chileno Pablo Neruda; também chegou a conhecer melhor os poetas e pintores cubanos como Nicolás Guillén e Wifredo Lam. De Paris, Carpentier viajou com frequência a Madri, onde conheceu Federico García Lorca, Rafael Alberti, Miguel Hernández e muitos outros hispano-americanos que, sobretudo, na época da República, deram a capital espanhola uma efervescência artística e intelectual indispensáveis à formação intelectual de Carpentier.

Esses contatos com artistas e intelectuais de outros países latino-americanos proporcionaram ao escritor cubano uma consciência continental. Segundo González Echevarría (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA: 1985, p. 24), foi na capital francesa que Carpentier se deu conta que seu esforço por incorporar a cultura negra na arte cubana encontrava eco no movimento indigenista de países como México e Peru. Esse estímulo impulsionou-o a assistir cursos de etnologia em Sorbonne, e a passar largas horas nas salas de leitura da Biblioteca Nacional de Paris, onde devorou diversos livros sobre a América hispânica.

E, aqui, encontra-se uma ideia fundamental para o desenvolvimento do capítulo. O exílio permitiu ao escritor cubano travar amizades e um profícuo diálogo com seus pares hispano-americanos, mas, sobretudo, formar-se nos círculos intelectuais europeus. É importante circunscrever essa geração de intelectuais hispano-americanos dentro de uma perspectiva que pensa a América a partir da Europa. Em outras palavras, a consciência do continente que eles constroem é dada de fora e através de uma lógica discursiva européia.

Assim, Paris tornou-se o aparelho necessário para que fossem estabelecidas as diretrizes fundantes do projeto literário de Carpentier. Como nos conta Melo (MELO: 2010, p. 94), foi de lá, sem dúvida alguma, que o escritor conseguiu pela primeira vez visualizar certa ideia de América e, a partir da perspectiva “do lado de fora”, ter a possibilidade de “despertar” para os alicerces americanos no que diz respeito a um novo espaço de humanidade.

Obviamente, esse despertar só é possível àquele que se encontra em outro plano narrativo: em outras palavras, aquele que escreve sobre a América é também alguém que se situa fora de sua realidade histórica. Assim, suas futuras descrições ou interpretações do continente americano nos indicam que a voz amplamente dominante é a de um europeu. Essa constatação permite perceber que, apesar de sua quase obsessão por se situar como intelectual ou escritor latino-americano, ao falar e descrever o continente, os parâmetros que adotou reproduzem grande parte das vezes uma forma de falar ou descrever a América que é européia.

Portanto, os onze anos separados do mundo caribenho e do continente latino-americano, com uma vida estruturada sobre os padrões da capital francesa, foram fundamentais para sua visão ou visões da América. Embora elabore, como veremos a seguir, um discurso que se pretende fundante sobre a identidade do continente, sua lógica discursiva não se desprende completamente de uma visão da América consagrada na Europa.

A tudo isso se soma um contexto bastante específico. É importante lembrar que Carpentier chega ao continente europeu num momento em que o mundo ocidental vivia a crise e as dúvidas geradas pelo pós-guerra. Como afirma a historiadora argentina Patricia Funes (FUNES: 2006, p. 13), por muitas razões, a Primeira Guerra Mundial limou todas as maiúsculas decimônicas da civilização ocidental: Razão, Civilização, Progresso, Ciência; e, pelos interstícios dessas incertezas, surgiram caminhos indisciplinados e heterodoxos para considerar o continente latino-americano.

A ideia operante e amplamente difundida entre a intelectualidade latino-americana dentro e fora do continente, como assegura Funes, era aquela defendida por José Ingenieros: se os bárbaros europeus haviam se suicidado em uma guerra, o caráter de “civilização” poderia ser revisado, inclusive, invertido.<sup>31</sup> Assim, voltava à pauta dos assuntos europeus e hispano-americanos a “juventude” da América Latina ante a “velha” Europa, desgastada e corroída pela guerra. O antieuropeísmo foi uma identificação geracional muito forte entre pensadores,

---

<sup>31</sup> Obra capital deste período, escrita entre 1912 e 1917, publicada em 1918, *A Decadência do Ocidente* de Oswald Spengler, teve impacto fulminante sobre a intelectualidade dos anos 20. O livro propõe ciclos de civilizações, que – como seres orgânicos e biológicos – se sucedem em um *continuum* de nascimento, juventude e decadência. Assim, a história da humanidade havia sido percorrida por oito civilizações (egípcia, chinesa, babilônica, indiana, arábica ou mágica, antiga, mexicana e ocidental). E o Ocidente estaria em termos de desaparecimento, porque em sua análise a decadência era fatal e as culturas não voltariam a aflorar. Esta obra circulou exitosamente pela Europa e também pela América Latina. As críticas de Spengler ao eurocentrismo foram fundamentais para fundação de muitas tradições intelectuais, culturais e políticas do século XX americano. Para melhor compreensão do tema, ver: FUNES, Patricia. *Salvar la nación: intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.

ensaístas, intelectuais e artistas latino-americanos. Em outras palavras, se o Ocidente era decadente, a América rejuvenescia e prometia. Obviamente, essas ideias não passaram impunemente por Carpentier.

Assim, como afirma Melo (MELO: 2010, p. 95), esse período como estrangeiro no continente europeu solidificou mais ainda no espírito carpentieriano a necessidade de voltar-se à América e percebê-la de diversos ângulos e, com isso, poder refletir sobre a sua grande importância em comparação às demais civilizações, principalmente em se tratando de seu caráter singular e original que, por extensão, fazia “conhecê-lo a si mesmo”, como suposto indivíduo americano definido diante do mundo.

Ainda em Paris, em 1933, Carpentier publicou seu primeiro romance, *¡Ecue-Yamba-O!*, pela Editorial Espanha de Madrid. A novela não representou um grande êxito à sua época, e anos mais tarde Carpentier renegá-la-ia, não autorizando outras edições, até poucos anos antes de sua morte. Os contos, poemas e canções publicadas por ele durante os 11 anos vividos em Paris não o converteram em um escritor conhecido. Até mesmo porque, após 1933, sua produção literária é quase inexistente até meados dos anos 40.

Como afirma Melo (MELO: 2010, p. 97), mesmo sabendo da importância que esse período de visagem distanciada da América trouxe na reelaboração de suas leituras a respeito do espaço americano, alimentando também o seu intenso sentimento de pertencimento a ele, o trabalho com as questões do “Novo Mundo” apenas seria possível de ser realizado no momento em que estabelecesse o seu conhecimento empírico do continente.

Em 1939, a situação era bastante tensa na Europa. A Guerra Civil Espanhola havia terminado com a derrota da República e a ascensão do governo do general Franco. Além disso, a eminência de um novo conflito mundial se fazia sentir em cada canto do velho continente. O retorno se fez necessário e, finalmente, em 1939, o escritor estava de volta à América, mais especificamente, de volta a Cuba.

Os seis anos que Carpentier passou em Cuba, entre 1939 e 1945, são de grande atividade artística e intelectual. Seus programas de rádio se constituíram em um grande êxito; e, para além disso, muitos laços de amizade foram estreitados com escritores e pintores renomados da ilha. A partir de então, o escritor passou a visitar o vasto território americano em busca de conhecer as suas peculiaridades.

Em 1945, depois de um tempo passado em Nova York, Carpentier se mudou para a Venezuela com o intuito de trabalhar como sócio de uma estação de rádio com seu amigo Carlos Frias. Dois anos mais tarde, em um processo que incluiu a composição de *Los pasos perdidos* (1953), Carpentier fez duas viagens às nascentes do rio Orenoco, na Grande Savana Venezuelana.

32

À época de suas viagens pelo continente, o escritor alcançara a casa dos 40 anos e, a partir de então, tentaria substituir a América hispânica que havia descoberto nos livros de Paris por outra experimentada em primeira mão, aqui no continente.<sup>33</sup> É interessante pensar que essas inusitadas viagens interioranas tiveram como fim, um passeio de conhecimento natural e antropológico. Nada mais europeu, do que uma viagem antropológica. E, essa América buscada, mais do que descoberta, construída por Carpentier, acabou por formar os alicerces sobre os quais se ergueu a chamada nova narrativa hispano-americana ou a literatura do Real Maravilhoso.

Suas viagens renderam uma série de relatos originalmente publicados no jornal *El Nacional de Caracas* e na revista *Carteles* sob a rubrica ‘Visión de América’. Também forneceram material suficiente para a elaboração de dois romances – *El reino de este mundo* (1949) e *Los pasos perdidos* (1953) –, que tornaram Carpentier um escritor famoso nos anos 50. Os relatos mais os romances serão, agora, tomados como fontes para se pensar qual imagem da América Carpentier constrói em suas obras iniciais.

## ***1.2 Visões da América: natureza indomável no coração do continente americano.***

Aparentemente, nada mudou na natureza, pois a mata virgem continua aí, tão cerrada e ameaçadora como sempre.

**Alejo Carpentier, *A Grande Savana: mundo do Gênesis***<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Essas viagens pelo interior do continente não eram novidade na vida do escritor. Antes da viagem pelo interior da Venezuela, ainda em 1943, o ator francês Louis Jouvet convenceu Carpentier a acompanhá-lo até o Haiti. Maravilhado pelas ruínas da revolução haitiana, esta seria uma experiência imprescindível para o processo de elaboração de *El reino de este mundo*.

<sup>33</sup> É interessante observar que em suas descrições da América, como veremos adiante, Carpentier reproduz muito daquilo que leu e aprendeu sobre a América em Paris. Apesar da tentativa de descobrir, em seu retorno ao continente, uma nova América, o escritor cubano reproduz em suas narrativas muito daquilo que leu a respeito do continente latino-americano em solo europeu.

<sup>34</sup> Publicado originalmente em *El Nacional de Caracas*, 19 de out. 1947; *Carteles* (Havana), 29 (4): 34-36; 25 jan. 1948. Este primeiro relato mais outros quatro publicados na seqüência foram compilados e traduzidos para o português no seguinte livro: CARPENTIER, Alejo. *Visão da América*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Em ‘Visión de América’ Carpentier concentrou sua narração na viagem que fez pelo povoado de Santa Elena de Uairén, descrevendo detalhadamente as novidades que encontrou quando realizou a aproximação com a natureza e seus respectivos habitantes, vistos como participantes do mundo perdido do Gênesis.

É interessante observar como essas descrições de Carpentier dialogam com os anos 20 da intelectualidade européia. Como lembra Funes (FUNES: 2006, p. 35), o desgaste europeu do pós-guerra e a crítica corrosiva a Europa como centro irradiador de cultura gerou uma crise de sentidos que animou muitos intelectuais a recorrer ao exotismo e ao orientalismo. Desiludidos com a civilização ocidental, artistas e intelectuais descobriram com fascinação civilizações e culturas não européias: Herman Hesse, a Índia [Sidharta 1922], D. H. Lawrence os astecas [A serpente emplumada], T. E. Lawrence, a Arábia. Em muitos casos, esses escritores foram os demiurgos a partir dos quais se produziu o encontro com uma América Latina vital e sensual, redescoberta do outro lado do oceano. Como veremos adiante, essa América encontra eco nos relatos de viagem elaborados por Carpentier em 1947.<sup>35</sup>

De imediato, o que se destaca na narração feita pelo escritor cubano é um intenso e arrebatador maravilhamento diante da natureza e das culturas da ‘América profunda’.<sup>36</sup> No texto “A Grande Savana: mundo do Gênesis” surge a seguinte descrição das paisagens naturais do continente americano:

---

<sup>35</sup> Obviamente, a perspectiva que toma o escritor cubano ao descrever a América vem de um sentimento de pertencimento a uma suposta identidade latino-americana. Isso tornará seu discurso diverso daquele desenvolvido pela literatura européia do pós-I Guerra, muito embora, essas viagens ao coração da América sejam, em parte, possíveis graças à literatura citada. Em 1949, no prólogo de *El reino de este mundo*, Carpentier negaria taxativamente todas as vanguardas européias de início dos anos 20 como forma de consolidar a busca por uma estética própria da arte e da literatura na América Latina. O argumento desenvolvido é que essa busca por uma cultura específica do continente, que encontra sua base no “maravilhoso”, já se esboça a partir dos relatos de viagem de 1947, embora, explicitamente, apareçam apenas a partir do prólogo mencionado.

<sup>36</sup> Em sua dissertação de mestrado, Flávia Preto de Godoy Oliveira analisou como, desde os primeiros contatos entre os europeus e a América, houve certa ênfase nos aspectos naturais em diferentes narrativas e imagens sobre o continente americano. Segundo a pesquisadora, a repetição deste discurso nas crônicas dos séculos XVI ao XVIII criou uma ideia bastante forte que associa o novo continente a uma região de domínio do natural. Em outras palavras, a partir dos primeiros contatos e nos séculos seguintes, os cronistas europeus ao escrever sobre o Novo Mundo – independente do assunto tratado – também se refeririam a sua natureza, a qual seria não apenas sua característica mais marcante, mas também determinante. Obviamente, como alerta a autora, a natureza americana também sofreu leituras sucessivas e sobrepostas, que vão de sua detração ao engrandecimento. É possível perceber que as associações entre natureza e o *status* conferido à América e seus habitantes não cessaram nos três primeiros séculos de conquista e colonização, adentraram também o período contemporâneo. No século XIX hispano-americano, o exemplo mais significativo é, talvez, o de Domingo Sarmiento que em *Facundo: civilização e barbárie* apresenta-nos um quadro no qual a natureza é uma das responsáveis pela condição degenerativa do homem no pampa. IN: OLIVEIRA, Flávia Preto de Godoy. *Entre o fabuloso e o verossímil: crônicas e epistemologia no processo de cognição da América*. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP/IFCH, 2010. pp. 33-34.

(...) nosso assombro está longe de serenar nosso pulso. Novos perante uma paisagem tão nova, tão inaugural como deve ter sido para o primeiro homem a paisagem do Gênesis, prossegue para nós a *Revelação das Formas*. [...] O automatismo imaginativo de minha cultura ocidental me faz evocar, no ato, o castelo de Macbeth ou o castelo de Klingsor. Mas não. Essas imagens limitadas são inadmissíveis no coração da América virgem. Estas torres de rocha acerada, levissimamente reluzente, são altas demais, ariscas demais sob este céu dramaticamente agitado que se desnuda sobre o vale de Karamata ao clarão de um raio que caiu muito longe, sobre as serras brasileiras. (CARPENTIER: 2006, p. 13)

A descrição, que mais se assemelha a um diário de bordo, constrói a sensação de estarmos diante de uma paisagem inaugural, ainda intocada pela presença humana. Essa natureza, possível apenas nos rincões da América, vista com deslumbramento e assombro, subverte qualquer comparação com padrões ocidentais. Por mais que o narrador tente a aproximação: Shakespeare ou Wagner produzem imagens limitadas demais para encontrar semelhança visual no coração da ‘América virgem’. Além da exaltação da natureza americana em toda sua grandiosidade, o trecho apresentado deixa entrever certa incompatibilidade entre o pensamento ocidental (nitidamente europeu) e a realidade que se apresenta no coração da selva americana.

Selva de natureza vencedora, capaz de barrar, inclusive, a presença da Conquista: “Aqui o símbolo da cruz teve de se deter mil vezes; aqui pereceram mercadores obscuros, com os ossos misturados aos de suas réguas” (CARPENTIER: 2006, p. 12).

No texto “O salto do anjo no Reino das Águas”<sup>37</sup>, essa natureza indomável volta a aparecer:

Subimos há menos de duas horas esse Caroni de águas escuras, quase negras em certos remansos, por vezes plúmbeas, ocre em um brechão, mas nunca amáveis; rio que desde o Descobrimento, descobrimento que mal roçou a sua boca, conserva uma raivosa independência – mais do que independência, virgindade feroz de amazona indomável, vencedora dos conquistadores ingleses, devoradora dos trezentos companheiros do português Álvaro Jorge, responsável por mil mortes sem história. (CARPENTIER: 2006, p. 18)

É importante perceber que a descrição da natureza americana em Carpentier encontra sempre um contraponto. Sua grandiosidade e ferocidade só existem na medida em que a comparação toma por ponto oposto, a Europa. O aspecto quase épico que adquire a descrição

---

<sup>37</sup> Publicado originalmente em *El Nacional de Caracas*, 26 out. 1947; *Carteles* (Havana), 29(8): 28-30, 22 fev. 1948 (Visión de América, 2).

natural da selva americana ganha destaque na medida em que conquistadores ingleses são vencidos ou portugueses devorados por sua vastidão. Certamente, a América que Carpentier constrói em seus relatos obedece a um propósito narrativo: é preciso encontrar uma essência americana capaz de prostrar os baluartes da presença européia. Nem Shakespeare nem o Descobrimento têm importância diante da grandiosa natureza do continente.

Nesse sentido, até mesmo o descobridor rende-se em estupefação:

Impossível imaginar algo mais impressionante que o salto de Tobarima, dado pelo Caroni em meio à selva mais cerrada e feroz, para manter-se em gargantas onde mal se pode acreditar que caiba tanta água. É que o Caroni é um rio estrondoso, rio que brama em seus canhões, que retumba em trovão ao pé de suas torrentes, tanto que Walter Raleigh, ao conhecer esse trovão de água, o qualificou como “horrorissono cataclismo líquido”. (CARPENTIER: 2006, p. 19)

Pela descrição oferecida, não há outra reação possível senão espanto diante deste rio estrondoso, sendo quase possível imaginar um Walter Raleigh pequenino, quase desprezível, diante da grandiosidade natural que se lhe oferece. Em “O último buscador do Eldorado”<sup>38</sup>, até mesmo o clima é digno de admiração: “reservou-se um terreno para o cemitério, cujas covas só receberam, até a data, quatro corpos vitimados por acidentes, já que o clima maravilhoso da Grande Savana não é dos que provocam doenças” (CARPENTIER: 2006, p. 39).

O entusiasmo e admiração frente à natureza americana possuem tradição narrativa na história do continente. É importante lembrar que a descrição que oferece Carpentier da Grande Savana assemelha-se muito àquela consagrada pelo naturalista prussiano Alexander von Humboldt<sup>39</sup> no final do século XVIII e início do XIX. Aceito pelos meios acadêmicos como portador de um discurso científico verdadeiro e de alto mérito, Humboldt, segundo alguns estudiosos, também foi considerado pela elite hispano-americana como interlocutor sobre os assuntos do continente americano. Como nos lembra Mary Louise Pratt, o naturalista prussiano foi o interlocutor mais importante no processo de reimaginação e redefinição da América após os

---

<sup>38</sup> Publicado originalmente em *El Nacional de Caracas*, 7 dez. 1947; *Carteles* (Havana), 29(19): 14-17; 9 maio 1948.

<sup>39</sup> Como lembra Oliveira, Humboldt desembarcou na América pela primeira vez em 16 de julho de 1799. Percorreu grande extensão do continente fazendo descrições detalhadas daquilo que julgava ser a cultura e a natureza americana. Tornou-se, em poucos anos após o seu retorno à Europa, uma referência em relação aos estudos sobre a natureza e as sociedades do Novo Mundo. Importância que pode ser notada a partir do epíteto que foi e continua lhe sendo atribuído em muitas biografias: o redescobridor científico do continente americano ou o segundo descobridor da América. IN: OLIVEIRA, Flávia Preto de Godoy. Op. Cit. pp. 127-128.

processos de independência, constituindo uma imagem do continente que foi apreciada pelos habitantes tanto do Novo quanto do Velho Mundo.

Suas visões da natureza, ainda segundo Pratt, estão profundamente alicerçadas nas construções setecentistas de Natureza e Homem, “o indivíduo observador de Humboldt é também uma cópia exata e autoconsciente dos primeiros europeus inventores da América, Colombo, Vespúcio, Raleigh e outros. Eles também descreveram a América como um mundo primitivo de natureza, um espaço devoluto e atemporal ocupado por plantas e criaturas (algumas delas humanas), mas não organizado em sociedades e economias; um mundo cuja única história era aquela prestes a se iniciar. Seus escritos também retrataram a América em meio a um discurso de acúmulo, abundância e inocência” (PRATT: 1999, pp. 220-221).

Assim, como nos lembra Oliveira (OLIVEIRA: 2010, p. 185), a representação humboldtiana da natureza americana consagra uma visão na qual o continente apresenta-se como um espaço onde elementos físicos têm maior preponderância em relação aos povos e culturas nele presentes.

Luiz Estevam de Oliveira Fernandes (FERNANDES: 2009, p. 61-63), apoiado em Pratt, afirma que em seu afã categorizador, Humboldt engrandeceu a natureza americana, praticamente apagando-lhe o elemento humano, para ressaltar em seu texto uma imensa “terra virgem”. Ainda segundo Fernandes, o efeito de esvaziar o palco para fazer reinar a Natureza teve uma consequência bastante peculiar: uma imagem da América como um local com possibilidades e riquezas múltiplas e, por isso mesmo, aberto à exploração, preferencialmente, daquele que vem de fora. Além disso, Humboldt acabou sancionando a ideia *criolla* de uma América grandiosa e pujante.

Além dessa aproximação com Humboldt, Carpentier toma sempre como ponto de partida, para sua descrição da América, referenciais europeus: Shakespeare, Wagner, rios europeus etc. Essa intenção de fazer ver ou conhecer o mundo americano cria a impressão de que essa realidade é descrita para uma comunidade de leitores europeus, situados do “lado de fora” daquilo que é descrito.

Nesse sentido, o encantamento e o assombro diante da natureza americana em Carpentier são construídos através do diálogo com narrativas européias sobre o continente. Mas, é importante sublinhar que, embora não fuja de uma forma européia de descrever a América,

dentro de sua busca por uma identidade hispano-americana, a negação da Europa se torna elemento narrativo fundamental.

Ou seja, se por um lado há o maravilhamento com as paisagens ainda virgens da América, há, por outro, uma detratção de tudo aquilo que se relaciona com a Europa.

Apesar de tudo, o Fundador de Cidades, o descobridor de diamantes, o iluminador de veios, não enriquecia. E não enriquecia por ter descoberto algo situado além de toda a sede de ouro: a inutilidade do ouro para qualquer indivíduo que não deseje retornar a uma civilização que não apenas inventa a bomba atômica, mas que além disso é capaz de inventar justificativas metafísicas para explodi-la. (CARPENTIER: 2006, p. 40)

O Ocidente não é apenas engolido pela selva americana, é também descrito e enquadrado sob a ótica decadente do pós-guerra. Em “A Bíblia e a ogiva no âmbito do Roraima”, o “frenético homem do ocidente” é também “fazedor de gerações cada vez mais curtas e débeis” (CARPENTIER: 2006, p. 31). Em “Ciudad Bolívar, metrópole do Orenoco”<sup>40</sup>, Carpentier rende-se diante da magnificência do Alto Orenoco, ironizando “certos rios europeus de derramada retórica poética e pouca água de verdade”.

Para descrever sua viagem até as nascentes do rio Orenoco, como nos lembra Dernal Venâncio Ramos Júnior (RAMOS JÚNIOR: 2004, p. 21), Carpentier elege seus interlocutores. Lança mão de toda uma tradição de relatos de viagens, aproximando-se de uns e se afastando de outros. Além do citado Humboldt, aproxima-se dos viajantes e das crônicas do Descobrimento, que buscavam na América o Paraíso Terrestre e o Eldorado. Mas, é importante destacar que, se por um lado na narrativa de Carpentier há uma América construída com assombros de admiração, muito próxima das crônicas do XVI, há, por outro, uma Europa descartada, débil, pequena diante da realidade americana.

Segundo González Echevarría (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA: 1985, p. 44), a fonte principal destas afirmações de Carpentier é o livro *A decadência do Ocidente*, de Oswald Spengler, livro que na tradução espanhola de Manuel García Morente auspiciada por Ortega, teve um impacto enorme sobre todo o mundo de língua espanhola, especialmente na América hispânica. Para Carpentier e muitos outros artistas e intelectuais americanos, o Novo Mundo estava em um momento de plenitude, enquanto o Ocidente estava em decadência.

---

<sup>40</sup> Publicado originalmente em *Carteles* (Havana), 29 (24): 14-16; 13 jun. 1948 (Visión de América, 5).

O que faz Carpentier em suas descrições da selva americana é repetir um lugar-comum do discurso intelectual latino-americano da década de 1920: o velho continente europeu enfrentando a pujança do novo continente americano. Como nos lembra Edmundo Paz Soldán (PAZ SOLDÁN: 2008. p. 37), em 1941, seis anos antes dos textos analisados, Carpentier, influenciado pelas teses de Spengler, já havia escrito um texto catastrófico intitulado “El ocaso de Europa”. Neste texto, o continente americano era visto como repositório “de la antorcha de la civilización”, que “ha pasado del viejo corredor exhausto a las manos del atlético y juvenil campeón americano... Los ciclos europeos están colmados. Y esto lo demuestra, más que nada, el auténtico fracaso de las democracias europeas”.<sup>41</sup>

Humboldt, as crônicas da Conquista, Spengler e as correntes intelectuais de detratção da Europa pós-II Guerra ajudaram Carpentier a construir sua versão da América. Certamente, diante do colapso europeu, Carpentier não estava sozinho. Como salienta Páz Soldán, as ideias mundonovistas na literatura latino-americana de princípios do século haviam resultado em movimentos tão importantes como o regionalismo dos anos 20, e logo evoluíram, nos anos 40, com a aparição do que o crítico uruguaio Ángel Rama chamou em sua obra “narradores de la transculturación”: isto é, escritores como José María Arguedas, Miguel Ángel Asturias, Augusto Roa Bastos e o próprio Carpentier, que tinham por intenção dar conta narrativa da complexa mescla de culturas na América Latina. Emir Rodríguez Monegal também menciona “um crecimiento de la conciencia nacional (...) que estimula la obra de ensayistas que se vuelcan cada vez con más ahínco a una doble indagación del país y el ser latinoamericano” (citado por GONZÁLEZ ECHEVARRÍA: 1974, pp. 11-12).

Nesse sentido, cresce vertiginosamente a importância de se pensar as descrições narrativas que apresenta Carpentier da natureza americana. Por que resgatar uma América de natureza densa, virgem, quase anterior à Conquista? Por que insistir no caráter vencedor desta natureza diante da colonização e dos baluartes da cultura ocidental? Como resposta a essas perguntas se apresenta um contexto amplamente favorável de contestação a Europa e suas noções do que é “civilizado” ou “civilização”. Estas discussões, contempladas em seus textos, marcam a construção da identidade no continente tendo como referência a negação da Europa e a afirmação de uma especificidade americana. Em outras palavras, ao tornar texto suas impressões sobre a

---

<sup>41</sup> *Carteles*, 46 (16 de noviembre, 1941), La Habana. Apud IN: PAZ SOLDÁN, Edmundo. “Alejo Carpentier: teoría y práctica de lo real maravilloso”. IN: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2008, vol. 37. p. 37.

‘América profunda’ Carpentier realiza um amplo processo de procura por uma essência americana, constatada pelo escritor numa suposta realidade empírica do continente.

Em “O salto do anjo no Reino das Águas”, uma passagem, em especial, chama a atenção:

Acontece que a América alimenta e conserva os mitos com o encanto de sua virgindade, com as proporções de sua paisagem, com sua perene “revelação de formas” – revelação que, vale lembrar, deixou atônita a Espanha da Conquista, a ponto de Pedro Mártir de Anglería, desapontado com um viajante que se vangloriava de ter achado carvalhais, olivedos e azinhais em sua expedição, dizer: “Para que precisamos dessas coisas banais na Europa?”. Porque a Espanha, deslumbrada com as coisas que chegavam nas arcas dos navegantes, maravilhada com os relatos dos aventureiros afortunados, já acostumada a pronunciar novas palavras e nomes, a saber de Potosí e do Reino de Cuzco, do Inca e de Teocalí, também se acostumava a aceitar que, na América, o fantástico se tornava realidade. (CARPENTIER: 2006, p. 23)

Como tenho afirmado, a literatura produzida por Carpentier engaja-se de maneira explícita na marcação da diferença frente à Europa. O que significa dizer que, acima de tudo, a América descrita, construída em seus relatos é diferente da realidade europeia. Resgatar essa América quase virgem, anterior ao Descobrimento, é, sobretudo, uma tentativa de conferir unidade ao continente através da contemplação de sua vasta natureza. Posto desta forma, os relatos apresentam similar preocupação ideológica, concentrada no tratamento das ideias românticas de originalidade americana. O exótico, o extraordinário, o desconhecido, o escondido, natural da Grande Savana e do Alto Orenoco, revelam aspectos que, de alguma maneira, na ótica de Carpentier, expõem uma suposta história de unidade da humanidade hispano-americana.

Também é importante observar que neste trecho Carpentier introduz um argumento crucial de sua literatura e, por assim dizer, da literatura que se desenvolve no continente na década de 1960. Para o escritor, a América encontra sua especificidade na presença e vigência de mitos que na Europa há muito foram sepultados nas gavetas empoeiradas da retórica e da erudição. Esses mitos, mais do que ledos engodos, histórias da carochinha, fariam parte da realidade empírica do continente, em especial, da ‘América virgem’. A vigência de uma realidade maravilhosa, diversa da tão propagada racionalidade europeia, seria expandida no texto “Lo real maravilloso en América”, publicado originalmente em 1948.

### ***1.3 El reino de este mundo: América como espaço do maravilhoso.***

Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo real maravilloso. Pisaba yo una tierra donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución. [...] A cada paso hallaba lo real maravilloso. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías. (CARPENTIER: 1984, p. 8).

América como espaço do maravilhoso: esta seria uma ideia fundamental para um texto que, anos mais tarde, seria classificado como o prólogo por excelência do romance hispano-americano. O texto em questão, “Lo real maravilloso en América”, foi publicado originalmente no *El Nacional* da Venezuela, transformando-se, em 1949, no prólogo de *El reino de este mundo* – segundo romance de Alejo Carpentier.

Com esse romance, o autor começou a busca do que definia por “real maravilhoso”. Esse conceito teve na época uma ampla difusão; como salienta Jorge Quiroga (QUIROGA: 1984, p. 21), apareceu, implícita ou explicitamente, como o fundamento posterior da narrativa hispano-americana. No prólogo do romance, famoso, por muito tempo mais conhecido e citado que a própria obra, Carpentier coloca tal ideia como problemática específica da cultura na América Latina.

Segundo Irleamar Chiampi (CHIAMPI: 1980, p. 136), há certa concordância de que o romance hispano-americano da segunda metade do século XX é representativo de uma consciência da dimensão histórica do homem latino-americano<sup>42</sup>. Essa consciência de que fala Chiampi pode ser facilmente observada no prólogo de Carpentier: seu texto é um posicionar-se diante do mundo, em especial, diante do mundo europeu. Ao tentar encontrar o sentido da imagem da América Latina, o escritor acaba criando um pastiche amplamente difundido pela literatura do período: a América “maravilhosa”, “mágica”, bastante diversa da realidade racionalista européia.

Para tanto, o escritor começa rememorando uma viagem que havia feito ao Haiti em 1943, e utiliza essa visita para articular uma primeira oposição entre Europa e América, entre realidade

---

<sup>42</sup> Para melhor compreensão do tema ver também: CHAVES, Flávio Loureiro. *Ficção latino-americana*. Porto Alegre: Editora da URGs, 1973; FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Imago: UERJ, 1994.

e arte. A “maravillosa realidad” do Haiti, que o escritor encontrou em sítios como as ruínas de Sans-Souci e a cidadela de La Ferriere, ganha em comparação com as buscas artísticas do “maravilhoso” por parte das vanguardas européias. Como nos lembra Paz Soldán (PAZ SOLDÁN: p. 36), o ataque à literatura e pintura européias é demolidor: de Lautreamont se diz “que lo suyo son simplemente códigos de lo fantástico”; dos intentos surrealistas de unir elementos incoerente em uma pintura, que se encontram, por exemplo, em Max Ernst, se diz que é apenas uma “vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección”; de Dalí, Carpentier menciona “fórmulas consabidas que hacen de ciertas pinturas un monótono baratillo de relojes amelcochados” (CARPENTIER: 1984, p. 8); também há ataques a Magritte e de Chirico.

Carpentier despedaça as buscas das vanguardas européias com o fanatismo de um converso<sup>43</sup>. Como dito antes, o escritor cubano passou muitos anos em Paris e foi fortemente influenciado pela corrente surrealista, a ponto de sua primeira novela *¡Ecue-Yamba-O!* não poder ser entendida sem o diálogo com a escola européia. Além disso, Carpentier escreveu também muitos artigos que elogiavam o trabalho de Breton, de Chirico e outros artistas europeus de vanguarda. No entanto, seu retorno ao continente americano levou-o a retificar-se. Como nos lembra Paz Soldán, obsessivo como estava com o desejo de encontrar uma forma própria de narrar a realidade e a história americanas, Carpentier prontamente chegou a conclusão de que as vanguardas européias o levavam a um caminho sem saída. Tratava-se, na ótica do escritor cubano, de uma “artimaña literaria”, de “trucos de prestidigitación” que não remetiam a verdadeiras realidades. Para ele, esses artifícios se haviam convertido em fórmulas prontas e automáticas, em lugares-comuns que empobreciam o artista: “a fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas” (CARPENTIER: 1984, pp. 8-11).

---

<sup>43</sup> A identidade buscada pelo escritor é necessariamente relacional, ou seja, sempre produzida em relação a uma outra. Acima de tudo, é construída por meio da diferença e da exclusão. Define-se pelo o que ela não é, em outras palavras, outra identidade que mesmo não sendo igual (e sim oposta) fornece as condições para que ela exista. Ao afirmar a primazia da minha identidade – por exemplo, latino-americana – parece necessário colocá-la em oposição à outra identidade que é, então desvalorizada – o europeu. Segundo Stuart Hall, isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o *outro*, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de seu exterior constitutivo, que o significado “positivo” de qualquer termo – e, assim, sua “identidade” – pode ser construído. HALL, Stuart. “Quem precisa da identidade?”. In: TADEU DA SILVA, Tomaz (org.). *Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2003. pp. 103-133.

Está aí, diz Carpentier referindo-se ao Haiti em seu prólogo, um lugar onde o “real maravilloso” se encontra em cada rincão e em cada momento: “Había respirado la atmósfera creada por Henri Christophe, monarca de increíbles empeños, mucho más sorprendente que todos los reyes crueles inventados por los surrealistas” (CARPENTIER: 1984, p. 8). Significativamente, o encontrado em um lugar da América logo se converte, para Carpentier, em uma metonímia de todo o continente americano.

Segundo Paz Soldán (PAZ SOLDÁN: 2008, p. 37), no prólogo do romance o real maravilloso essencializa-se e se torna um “patrimonio de la América entera”. Obviamente, as buscas artísticas do escritor cubano não são menos artificiais que as do surrealismo europeu. Nesse sentido, o interessante é destacar a forma em que se legitima um projeto literário: através da contraposição com a arte européia e seu posterior descarte, e através do gesto político, controvertido de dar a um aspecto do continente uma qualidade essencialista capaz de generalizar a todo o continente.

A indagação sobre o que é a América tem sido, sistematicamente, desde as suas viagens pela selva americana, a força propulsora da literatura de Carpentier. Existe em seus textos da década de 1940 uma necessidade de definir a cultura latino-americana no contexto ocidental, de identificar-se diante das diversas formas de colonização, de criar um sentido e um método de conhecimento para a sua realidade histórica. Essa intenção de traduzir a América através de seus livros se tornou uma ideologia que Carpentier não abandonou ao longo de sua vida. Para exemplificar, transcrevo abaixo mais uma passagem do prólogo de *El reino de este mundo*:

[...] Porque es menester advertir que el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de personajes – incluso secundarios –, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y cronologías. Y sin embargo, por la dramática singularidad de los acontecimientos, por la fantástica apostura de los personajes que se encontraron, en determinado momento, en la encrucijada mágica de la Ciudad del Cabo, todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en Europa, y que es tan real, sin embargo, como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación, en los manuales escolares. ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso? (CARPENTIER: 1984, p. 14)

Qual a necessidade de se afirmar, naquilo que é tido como a introdução à leitura do romance, que a história que nos será narrada foi baseada num *cotejo de datas e cronologias minucioso* e, além disso, respeita *a verdade histórica dos fatos*? Podemos aferir que a ideia é

afirmar, como já citado, que a realidade latino-americana possui uma especificidade: o maravilhoso não é fruto da inventividade artística, como acontece na Europa<sup>44</sup>, mas, antes, uma característica do próprio continente e que isso pode ser provado pela pesquisa de seus acontecimentos históricos.

Lidos juntos, o prólogo e o romance ganham importância. Como salienta Paz Soldán (PAZ SOLDÁN: 2008, p. 35), o ensaio por seu tom combativo e propositivo, por suas polêmicas tomadas de posição, foi muito influente em críticos e escritores na hora de consolidar, na segunda metade do século XX, a busca por uma estética própria diferenciada da Europa para a literatura e a arte da América Latina; enquanto a novela serviu como exemplo perfeito de como um projeto narrativo podia encontrar sua forma.

Assim, o escritor cubano Alejo Carpentier tornou-se um dos porta-vozes de uma nova literatura hispano-americana, amparada na valorização do continente e de uma cultura especificamente latino-americana, em teoria, bastante diversa daquela propagada em território europeu. No entanto, é também interessante observar que, embora se pretenda nova e fundacional, essa literatura ampara-se em formas narrativas que são européias. Essa parece ser também a tônica do romance *Los pasos perdidos*, publicado no México em princípios de 1953.

#### ***1.4 Los pasos perdidos: a consolidação de um projeto identitário.***

Había grandes lagunas de semanas y semanas en la crónica de mi propio existir; temporadas que no me dejaban un recuerdo válido, la huella de una sensación excepcional, una emoción duradera; días en que todo gesto me producía la obsesionante impresión de haberlo hecho antes en circunstancias idénticas – de haberme sentado en el mismo rincón, de haber contado la misma historia, mirando al velero preso en el cristal de un pisapapel. Cuando se festejaba mi cumpleaños en medio de las mismas caras, los mismos lugares, con la misma canción repetida en coro, me asaltó invariablemente la idea de que esto solo difería del cumpleaños anterior en la aparición de una vela más sobre un pastel cuyo sabor era idéntico al de la vez pasada.

**Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, pp. 72-73.**

---

<sup>44</sup> Como assinala Jorge Quiroga em seu livro *Carpentier: em busca do Real Maravilhoso*, o escritor cubano, no prólogo de *El reino de este mundo*, ataca o surrealismo, fala dos “burocratas do maravilhoso”, do maravilhoso obtido à custa de clichês e de truques. Em sua última novela, *La Consagración de la Primavera*, volta a atacar o movimento – essa atitude, portanto, como se vê, é uma constante na vida do escritor e denota um processo de afirmação da identidade latino-americana baseado na negação da Europa.

Segundo González Echevarría (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA: 1985, pp. 15-16), *Los pasos perdidos* é a obra principal de Alejo Carpentier, e uma das mais importantes da literatura hispano-americana. Junto com *El reino de este mundo* e *Guerra del tiempo* (1958) fez do escritor cubano um homem de renome internacional já nos anos 50, antecipando a fama que haveriam de adquirir os romancistas do chamado *boom* da narrativa hispano-americana nos anos 60 e 70. Ainda segundo esse mesmo autor, são tão transcendentais as perguntas que surgem desta novela de Carpentier, que ela deve ocupar um lugar de importância, não somente na história da literatura, mas também do pensamento hispano-americano.

O romance nos conta a história de um musicólogo, filho de mãe cubana e pai europeu, personagem e também narrador, que depois de haver participado da Segunda Guerra Mundial se vê enredado numa viagem de busca de instrumentos musicais indígenas na América do Sul. O primeiro capítulo da obra se passa fora da América, numa cidade não nomeada – que, segundo González Echevarría, poderia ser Nova York (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA: 1985, p. 72); ou, na perspectiva de Dornival Venâncio Ramos Júnior, Paris (RAMOS JÚNIOR: 2004, p. 18). É neste local que somos apresentados ao personagem e a sua história de vida.

O que chama atenção desde o princípio da leitura da obra é a descrição que o narrador faz de sua vida dentro desta cidade. O panorama apresentado ao leitor é catastrófico: a profissão, o casamento, as relações humanas, os círculos frequentados e a paisagem dentro deste ambiente parecem oprimir. Tudo é cinza numa cidade onde nada acontece. O automatismo de sua vida e as relações vazias com intelectuais que nada tinham a oferecer imergem gradativamente o personagem dentro de um mundo sem perspectivas. Cada vez mais amargurado, entediado e descrente no real significado da profissão que exerce, o narrador se deixa levar numa cidade envelhecida onde os dias passam como sempre. Diante disso, os anos eram contados dentro de uma existência incapaz de deixar uma única recordação válida.

No entanto, tudo parece mudar quando a perspectiva de voltar à América lhe é oferecida. Embora o personagem aceite a aventura com certo desconforto no início, segundo Ramos Júnior (RAMOS JÚNIOR: 2004, p. 21), quando ele chega à América a viagem ganha outra dimensão. Ele começa a tecer um contraponto entre o que encontrava pela frente e o mundo de Paris do pós-guerra, fazendo deste modo uma reavaliação da relação entre a América Latina e a moderna civilização européia. Isto o leva a redefinir sua própria identidade cultural, seu sentimento de

pertencimento cultural – e por contínuo de todos os latino-americanos.<sup>45</sup> Nesse sentido, interessa-nos qual Europa é descartada e qual América é construída dentro dessa viagem que também é uma descoberta e afirmação da identidade cultural do personagem.

Nos relatos de viagem pelo interior da Venezuela e também no prólogo do romance *El reino de este mundo* é possível observar um padrão de descrição do que é a América e do que é a Europa dentro do pensamento de Carpentier. Embora apresentem enredos e intenções distintas, o conjunto de textos apresenta um tom semelhante: a descrição de uma América exuberante, nova, pujante que tem por antítese uma Europa velha, puída, desgastada e completamente desacreditada. Como analisamos, nesses textos anteriores Carpentier empreende uma crítica mordaz, avassaladora sobre todos os paradigmas da arte, cultura e pensamento europeus, embora não consiga se desprender completamente de formas de descrever a América que são essencialmente formadas a partir do velho continente. Essa perspectiva de encarar os dois continentes se repete nos capítulos iniciais de *Los pasos perdidos*, seja pela vida medíocre e desprovida de sentido levada a cabo pelo personagem fora da América, ou pela completa negação dos símbolos máximos do esplendor cultural europeu, destacando-se ainda a necessidade de ressaltar uma natureza exuberante e indomável em seu retorno ao continente americano.

Cuando mejor dispuesto me encontraba para escuchar alguna música, luego de tanto ignorarla, tenía que brotar esto que ahora se hinchaba en creciendo a mis espaldas. Debí suponerlo, al ver entrar a los coristas al escenario. Pero también podía haberse tratado de un oratorio clásico. Porque de saber que era la *Novena Sinfonía* lo que presentaban los atriles, hubiera seguido de largo bajo el turbión. Si no toleraba ciertas músicas unidas al recuerdo de enfermedades de infancia, menos podía soportar el *Freunde, Schöner Gotterfunken, Tochter aus Elysium!* que había esquivado, desde entonces, como quien aparta los ojos, durante años, de ciertos objetos evocadores de una muerte. Además, como muchos hombres de mi generación, aborrecía cuanto tuviera un aire “sublime”. La *Oda* de Schiller me era tan opuesta como la Cena de Montsalvat y la Elevación del Graal... (CARPENTIER: 1985, pp. 79-80)

Como nos lembra González Echevarría (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA: 1985, p. 47), escrito pouco tempo depois do final da Segunda Guerra Mundial, cuja presença na memória do

---

<sup>45</sup> Como nos lembra Derval Venâncio Ramos Júnior, a viagem é um símbolo cultural importantíssimo dentro de várias culturas, inclusive do Ocidente. Ela está intimamente ligada à passagem, à iniciação, à fundação e à aprendizagem. Nas histórias, é depois de uma longa viagem de aprendizado que o Herói retorna e funda, refunda ou redime uma ordem das coisas: um tempo, uma cidade, uma filosofia e/ou uma religião. Quando analisamos *Los pasos perdidos*, a viagem para o narrador-personagem adquire também uma enorme importância simbólica: ela é o retorno ao seio de origem, o resgate de uma essência perdida, o reencontro com sua identidade latino-americana. Op. Cit. p. 21.

protagonista-narrador é quase obsessiva, *Los pasos perdidos* descarta, com muito pessimismo, o presente e o futuro da civilização ocidental.<sup>46</sup> Esse descarte dos baluartes do pensamento europeu encontra no ódio à Nona Sinfonia de Beethoven seu ponto culminante. A decadência do mundo urbano, embasado no já comentado livro de Spengler, é cenário para o desfile de ironias ácidas do personagem em relação à composição símbolo da cultura européia. A *Ode a Alegria* de Schiller e seus trechos citados na parte mais conhecida da Nona Sinfonia ironicamente despertavam a sensação de morte no personagem; seu ar “sublime” aborrecia não apenas ao narrador, mas a muitos homens de sua geração.

E é fugindo dessa vida sem perspectiva, numa Europa completamente desgastada pela guerra e por tudo que nela havia de sublime, que o personagem-protagonista embarca com sua amante Mouche – amiga que se formara intelectualmente no brechó surrealista<sup>47</sup> – num avião rumo à América.

Importante lembrar que o personagem havia vivido a infância, sua primeira formação, em Havana. Sua estadia na Europa era fruto da criação paterna, da memória do pai que insistia que suas origens, as dele e as do filho, estavam na civilização européia. No entanto, a Europa relembada com certo lirismo pelo pai não era a mesma encontrada pelo personagem.<sup>48</sup>

Por isso, como nos lembra Ramos Júnior (RAMOS JÚNIOR: 2004, pp. 21-22), ao retornar, depois de tantos anos, quando chega à costa do Caribe, ainda do avião, de imediato o personagem percebe que “había algo como un polen maligno en el aire – polen duende, carcoma impalpable, moho volante – que se ponía a actuar, de pronto, con misteriosos designios, para

---

<sup>46</sup> É importante reforçar que a II Guerra Mundial aprofundou o fim da crença no progresso, na razão iluminista e na centralidade e unicidade do mundo que a modernidade européia havia engendrado após a Revolução Francesa e a Revolução Industrial. Em todos os sentidos, o modelo de mundo que foi imposto pelo Imperialismo do século XIX e início do século XX ao resto do planeta como o lugar para o qual toda a humanidade deveria rumar, seria amplamente questionado dentro do pensamento latino-americano do período. A literatura do continente não escapou a essas discussões.

<sup>47</sup> Carpentier descreve com muita ironia, no primeiro capítulo do livro, o círculo de intelectuais frequentado por ele e Mouche, deixando entrever a contenda que já havia proposto ao surrealismo europeu desde o prólogo de *El reino de este mundo*. Todas as referências à formação intelectual de Mouche são vista como improficuas e absolutamente vazias.

<sup>48</sup> É importante salientar que a geração de intelectuais latino-americanos da qual Carpentier faz parte optou por apresentar uma América bastante diversa do olhar europeu do século XIX e início do XX. Como nos lembra a historiadora Patricia Funes, até o início do XX a miragem de uma Europa vista como centro difusor da cultura e da civilização alimentava o sonho de muitos intelectuais do continente. As duas grandes guerras e a crise de paradigmas por elas estabelecida fez surgir uma consciência, amplamente difundida pela produção ensaística do continente, de que as respostas da América se encontravam em seu próprio território, e não fora – Europa ou EUA –, como há muito se acreditava. Assim, a negação do pai e das lembranças de uma Europa idealizada ganham sentido na narrativa de Carpentier. É contra estes intelectuais que enxergavam na viagem à Europa uma oportunidade – o velho continente como catalisador de forças e talentos ainda em embrião – que seu discurso literário se levanta.

abrir lo cerrado y cerrar lo abierto, malear lo garantizado”. (CARPENTIER: 1985, pp. 106-107). O contato com a diferença americana, com um mundo que pode desarticular os cálculos e medidas tão caras ao racionalismo ocidental, primeiro o estremece, depois o fascina. Se a Europa do primeiro capítulo decepciona por sua decrepitude, a América anunciada no capítulo seguinte surge pujante diante de uma citação de Shelley “Ha! I scent life”. Aqui, no continente latino-americano, deixa claro Carpentier, está o espaço da vida.

Assim, a descrição da natureza americana na obra segue critérios anteriormente observados. Em seus relatos de viagem pelo interior da Grande Savana Venezuelana, em 1947, Carpentier deixa clara sua estupefação diante de uma paisagem exuberante e grandiosa, capaz de vencer os intentos da Conquista européia. Essa mesma natureza volta a aparecer em *Los pasos perdidos*, dessa vez, para vencer os intentos da civilização em domesticá-la.

Durante centenares de años se había luchado contra raíces que levantaban los pisos y requebrajaban las murallas; pero cuando un rico propietario se iba por unos meses a París, dejando la custodia de su residencia a servidumbres indolentes, las raíces aprovechaban el descuido de canciones y siestas para arquear el lomo en todas partes, acabando en veinte días con la mejor voluntad funcional de Le Corbusier. (CARPENTIER: 1985, pp. 105-106)

É nessa América indomável que se faz o encontro do personagem com suas raízes culturais. O contato com a língua materna é descrita no livro quase como um ritual de possessão: como nos lembra Ramos Júnior (RAMOS JÚNIOR: 2004, p. 25), o prazer sentido, saboreado, pela penetração lenta do Espanhol pelos ouvidos, pelos poros, o leva diretamente para o mundo de sua infância e para a poesia de seus primeiros dias.

Pero ahora, una rara voluptuosidad adormece mis escrúpulos. Y una fuerza me penetra lentamente por los oídos, por los poros: el idioma. He aquí, pues, el idioma que hablé en mi infancia; el idioma en que aprendí a leer y a solfear; el idioma enmohecido en mi mente por el poco uso, dejado de lado como herramienta inútil, en país donde de poco pudiera servirme. *Esto, Fabio, ¡ay dolor!, que ves agora.* Esto Fabio... Me vuelve a la mente, tras de largo olvido, ese verso dado como ejemplo de interjección en una pequeña gramática que debe estar guardada en alguna parte con un retrato de mi madre y un mechón de pelo rubio que me cortaron cuando tenía seis años. Y es el idioma de ese verso el que ahora se estampa en los letreros de los comercios que veo por los ventanales de la sala de espera; ríe y se deforma en la jerga de los maleteros negros; se hace caricatura en un *¡Biva el Precidente!*, cuyas faltas de ortografía señalo a Mouche, con orgullo de quien, a partir de ese instante, será su guía e intérprete en la ciudad desconocida. Esta repentina sensación de superioridad sobre ella vence mis últimos escrúpulos. No me pesa haber venido. (CARPENTIER: 1985, p. 108)

A partir de então, a sensação de não pertencimento ao mundo europeu se coloca ainda com mais força, aumentando exponencialmente na medida em que ele empreende sua viagem rumo ao interior do continente e da selva americana.<sup>49</sup> Esse (re)encontro com o mundo americano vai lentamente provocando no personagem o emergir de um outro homem:

Mientras los cambios de altitud, la limpidez del aire, el trastorno de las costumbres, el reencuentro con el idioma de mi infancia, estaban operando en mí una especie de regreso, aún vacilante pero ya sensible, a un equilibrio perdido hacía mucho tiempo, en ella se advertían – aunque no lo confesara todavía – indicios de aburrimiento. Nada de lo visto por nosotros hasta ahora correspondía, evidentemente, a lo que ella hubiera querido encontrar en este viaje, en caso de que hubiese querido encontrar algo, en realidad. (CARPENTIER: 1985, p. 134)

É importante salientar, como lembra Ramos Júnior (RAMOS JÚNIOR: 2004, p. 26), que à medida que a viagem se dá, vai se reforçando no texto de Carpentier a simbologia da passagem. A trajetória rumo a *Santa Mónica de los Venados* é descrita quase como um ritual de iniciação. O homem que lentamente vai emergindo percebe-se cada vez mais identificado com o mundo americano, o que provoca grandes estragos na relação com sua companheira de viagem, Mouche. Se, por um lado, a viagem resgata para o narrador um equilíbrio há muito tempo perdido; para Mouche, ela significa o esgotar de suas forças físicas e mentais.

---

<sup>49</sup> É interessante observar que o tropo narrativo da viagem de descoberta rumo ao coração da selva foi bastante frequentado pelos literatos europeus de final do século XIX e início do XX. De todos os romances e relatos produzidos, merece destaque o livro *Heart of darkness* de Joseph Conrad, escrito entre 1898 e 1899. A narrativa de Conrad está diretamente ligada, como lembra o crítico literário Edward Said em *Cultura e imperialismo* (SAID: 1995, p. 55), à força redentora, bem como à devastação e ao horror da dimensão européia no mundo negro. O romance de Conrad inicia com a narrativa do protagonista Marlow sobre sua viagem a África, como funcionário de uma importante empresa francesa vendedora de marfim. O fio narrativo que conduz a história contada por Conrad é a descoberta que o homem civilizado faz do mundo selvagem. Por isso, o que impera nas descrições do mundo africano é um sentimento de estranhamento, deslumbre e temor. A solidão parece ser também elemento central da história, já que não se vislumbra a possibilidade de um mundo civilizado. A descrição de uma terra não tocada pela mão do homem e, portanto, virgem, obedece a uma lógica narrativa que não reconhece no nativo a possibilidade da construção de uma civilização. Assim, o paralelo entre as narrativas de Carpentier, até aqui analisadas, e *Heart of darkness* é quase inevitável. O curso incessante da viagem, a qual, apesar de todos os obstáculos, avança pela selva, pelo tempo, por entre as dificuldades, até o coração da selva, é o ponto de contato entre *Los pasos perdidos* de Carpentier e Conrad. É interessante observar que as descrições da natureza em Conrad tendem a concentrar sua narração numa terra punjante, mas, sobretudo, numa região vazia que parecia não ser habitada por ninguém, e o mesmo acontece com Carpentier. Além disso, personagens afetados pela natureza e pelo convívio com o coração da selva são aspectos centrais na narrativa tanto de um quanto de outro. Isso demonstra, mais uma vez, o argumento desenvolvido ao longo do capítulo de que os padrões narrativos e descritivos de Carpentier obedecem a uma lógica discursiva européia.

Cuando Mouche salió de la habitación, poco después del Alba, parecía más cansada que la víspera. Habían bastado las incomodidades de un día de rodar por carreteras difíciles, el lecho duro, la necesidad de madrugar, de someter el cuerpo a una disciplina, para provocar una suerte de descoloramiento de su persona. Quien tan pifante y vivaz se mostraba en el desorden de nuestras noches de *allá*, era aquí la estampa del desgano. Parecía que se hubiera empañado de la claridad de su cutis, y mal guardaba un pañuelo sus cabellos que se iban en greñas de un rubio como verdecido. Su expresión de desagrado la avejentaba de modo sorprendente, aldegazando, con fea caída de las comisuras, unos labios que los malos espejos y la escasa no le permitían pintar debidamente. (CARPENTIER: 1985, p. 163)

A francesa não se adapta à selva americana: é frágil demais, presunçosa em excesso, incapaz de lidar com tudo que estivesse fora das fórmulas e clichês que adquirira nos livros que lera. Por isso, incapaz de compreender o mundo americano senão pelas fórmulas do exotismo – o que logo deixa de funcionar –, Mouche se vê enredada numa viagem, para ela, completamente exaustiva. Talvez, Mouche fosse européia demais para a aventura que então se apresentava. Importante frisar que todos os passos do personagem de Carpentier o levam a delimitar sua diferença com a amiga francesa surrealista.

A relação com Mouche – ou melhor, o esgotamento de sua relação com a francesa – é ponto importante dentro do projeto de descoberta da identidade do personagem. Mouche representa a arte francesa e a própria Civilização Ocidental. Por isso, na medida em que se aprofunda a identificação do narrador com o continente e os costumes da América, é natural que os laços que o prendem a amiga se dissolvam. A devoção de Mouche para com o surrealismo e as discussões do seu círculo de amigos são encaradas cada vez mais como superficiais e desprovidas de qualquer conteúdo válido. Assim, a contenda que Carpentier estabelece com o surrealismo francês já no prólogo de *El reino de este mundo* aparece também nas páginas de *Los pasos perdidos*, e ajuda a caracterizar tudo aquilo que o personagem-narrador quer se livrar para se descobrir cada vez mais americano.

Essa situação piora com a inserção de um terceiro personagem: Rosário, mulher misteriosa que aparece, entre a vida e a morte, no caminho que o ônibus de nossos dois primeiros personagens faz a *Los Altos*. Rosário representa a mulher americana ou, na perspectiva de Carpentier, tipicamente americana: vive no mundo da magia e do encantamento, sua realidade é diversa da de Mouche. Quando se encontraram nas montanhas, ela estava indo levar um conjuro a seu pai doente; sua crença, se que é pode-se usar este termo, no sobrenatural não é nem estruturada em modelos e fórmulas; ela vive efetivamente o maravilhoso – e por isso se contrapõe

à Mouche. Se Mouche representa na narrativa de Carpentier a Europa, o Surrealismo, a Arte Ocidental, Rosário, por outro lado, está associada ao maravilhoso, ao Real Maravilhoso. Na descrição e desenvolvimento destas duas personagens, Carpentier deixa claro que a realidade do mundo americano é comandada por um princípio diverso do mundo europeu. E, desta realidade maravilhosa, representada por Rosário, quer o narrador se aproximar. Assim, à medida que a viagem envereda-se pelos rumos da selva americana, a aproximação e fulminante paixão por Rosário coloca em mundos opostos o personagem e Mouche.

[...] la joven crecía ante mis ojos a medida que transcurrían las horas, al establecer con el ambiente ciertas relaciones que me eran cada vez más perceptibles. Mouche, en cambio, iba resultando tremendamente forastera dentro de un creciente desajuste entre su persona y cuanto nos circundaba. Un aura de exotismo se espesaba en torno a ella, estableciendo distancias entre su figura y las demás figuras; entre sus acciones, sus maneras, y los modos de actuar que aquí eram normales. Se tornaba, poco a poco, en algo ajeno, mal situado, excéntrico, que llamaba la atención, como llamaba la atención antaño, en las cortes cristianas, el turbante de los embajadores de la Sublime Puerta. (CARPENTIER: 1985, p. 170)

Rosário representa a consolidação do encontro que o personagem faz com sua suposta identidade americana. Por isso, sentia-se “cada vez más cerca de Rosario, que embellecía de hora en hora, frente a la otra que difuminaba en su distancia presente” (CARPENTIER: 1985, p. 171). Mouche e tudo o que ela representava passam a ser, irremediavelmente, a partir deste momento, um fardo na viagem empreendida pelo narrador. Por isso, para se aproximar de Rosário, da América, de sua identidade perdida, a questão passava a ser, àquele momento, em como livrar-se de Mouche.

À medida que o tempo passava, o asco que o narrador sentia em relação a sua primeira companheira de viagem só fazia crescer. As brigas e discussões constantes, assim como diferentes perspectivas diante do mundo americano, acarretaram num rompimento definitivo e necessário entre esses dois amantes que, agora, se descobriam partícipes de mundos completamente diferentes e opostos. A situação definitiva viria de uma surra empreendida por Rosário em Mouche:

Mouche aparece ahora, con la ropa empapada, pidiendo ayuda, como huyendo de algo terrible. Antes de haber podido dar un paso, veo Rosario, mal cubierta por un grueso refajo, que alcanza a mi amiga, la arroja al suelo de un empujón y la golpea bárbaramente con una estaca. Con la cabellera suelta sobre los ombros, escupiendo insultos, pegando a la vez con los pies, la madera y mano libre, nos ofrece una tal

estampada de ferocidad que corremos todos a agarrarla. Todavía se retuerce, pateo , muerde a quienes la sujetan, con un furor que se traduce en gruñidos roncós, en bufidos, por no encontrar la palabra. Cuando levanto a Mouche, apenas si puede tenerse en pie. Un golpe le ha roto dos dientes. Le sangra la nariz. Está cubierta de arañazos y desollones. (CARPENTIER: 1985, pp. 207-208)

No enredo de *Los pasos perdidos* esse é um momento importantíssimo. Mouche se torna ao longo da viagem uma excentricidade: seu desconcerto e não adaptação ao ambiente e costumes culturais americanos, ou melhor, seu excessivo ar europeu, sublime, faz com que não se entenda com os códigos culturais americanos. Ela, que encontrava justificativas intelectuais para os excessos do sexo, resolve insinuar-se a Rosário na beira do rio enquanto se banhavam. Prontamente, a tentativa se mostra desastrosa. Humilhada, surrada, com o corpo todo marcado por escoriações, Mouche mal podia pôr-se de pé. Este é o golpe derradeiro, o ponto final da presença afrancesada de Mouche no interior da selva americana. Depois deste episódio, a pintora gradativamente adoeceria, obrigando-os a arquitetar sua volta para o povoado de *Los Altos*.

É importante lembrar, como afirma Ramos Júnior (RAMOS JÚNIOR: 2004, p. 33-34), que quando Mouche é deixada para trás, ocorre a revelação dos segredos da floresta. O canal que dá acesso à *Santa Mónica de los Venados* se abre. Ainda na perspectiva do autor, os segredos da natureza americana estão vedados à surrealista Mouche – assim como se fecharam para os pintores surrealistas que tentaram se aproximar deles –, mas estão abertos a Rosário. A misteriosa mulher americana permite ao nosso personagem entrar em contato com os segredos do mundo americano. Torna-lhe possível acessar o paraíso, a primeira cidade, *Santa Mónica de los Venados*, onde a inspiração artística, o ímpeto criador o monta a galope, e ele compõe sua sinfonia a partir do texto da *Odisséia*<sup>50</sup> de Homero. A criação artística, estagnada na Europa, ressurgiu com assombrosa criatividade na América.

Assim, a descoberta da identidade americana, ou melhor, o seu retorno a ela, no livro, obedece a um critério bastante específico. A passagem se dá por etapas: primeiro, identificamos um personagem não enquadrado, insatisfeito diante de um mundo esgotado (Europa); depois, entendemos que essa sensação de não pertencimento vem de um desarraigamento para com a terra materna – sensação que se intensifica quando o personagem entra em contato com a língua espanhola e descobre, ao pisar no continente, uma terra de vida, pujança, com enormes

---

<sup>50</sup> Aqui, é interessante observar a intertextualidade usada pelo escritor. *Odisséia*, texto épico atribuído a Homero, é o símbolo universal do retorno. Dentro de sua lógica narrativa, nenhum outro texto ilustraria tão precisamente a situação do personagem principal em seu retorno ao continente latino-americano.

possibilidades; inicia seu distanciamento da Europa através do esgotamento de sua relação com Mouche, que se intensifica quando encontra Rosário (América). Para se descobrir americano, nosso narrador precisou rechaçar qualquer resquício de sua ligação com a Europa.

Esses elementos já são suficientes para se perceber a crítica ao modernismo latino-americano, que juntamente com a crítica ao surrealismo, levam a pensar numa redefinição, numa tentativa de buscar um novo sentido para a arte produzida na América Latina. Essa redefinição é, como já foi dito, uma redefinição de identidade cultural. Deixar Paris, como faz o personagem de *Los pasos perdidos*, pelo interior da América é fixar um novo centro para o mundo. Assim, para o narrador da obra o retorno ao continente americano marca também o renascimento de um novo homem e uma nova consciência. O contato com o mundo americano proporciona ao personagem certa renovação. Sua vida ganha sentido, significado, objetivo.

Para González Echevarría (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA: 1985, p. 41), trata-se de uma novela autobiográfica, com todas as circunstâncias que isto implica.<sup>51</sup> O narrador de *Los pasos perdidos* (re)constrói sua própria imagem individual e original como americano e obtém uma ideia do que seria supostamente sua verdadeira identidade. Claro que os dados que traz de si próprio – a leitura do que seja ele, Alejo Carpentier –, quanto a ser um americano com suas características e problemáticas peculiares, adquirem proporções bem mais grandiosas e valiosas quando esses idênticos traços passam a compor o perfil identitário do povo americano.

No entanto, é interessante observar que, apesar dessa obsessão pela procura de uma identidade originalmente americana, o mundo europeu parece persistir. Encontrar a nona sinfonia americana, ao final do romance, é uma atitude europeizada de aproximar a descrição do mundo não conhecido às suas referências culturais. Tudo, na leitura de Carpentier, indica um europeu descrevendo a América: o exercício de aproximar sons e paisagens às referências européias comprova isso. É interessante pensar também que o desbunde e o encantamento com a selva americana, tão cara ao romance, só é possível àquele que permanece de fora da realidade descrita.

---

<sup>51</sup> Como lembra Echevarría, os detalhes autobiográficos e históricos incorporados por Carpentier a *Los pasos perdidos* são numerosos. Durante muitos anos Carpentier dedicou-se à publicidade, em um emprego que exigia horas regulares de trabalho, assim como o protagonista de *Los pasos perdidos*. Também como ele, Carpentier dedicou suas férias de verão a uma viagem pela selva americana. Ao chegar em Caracas, em 1945, Carpentier e sua esposa Lilia foram surpreendidos por um golpe de estado, com tiroteios nas ruas, que forçaram aos dois permanecer refugiados num hotel, como o protagonista e Mouche no romance. Além disso, salta aos olhos a descrição do protagonista, homem pertencente a duas culturas, que quer redescobrir suas raízes hispano-americanas mediante uma viagem de regresso a origem, e cujo emprego como publicitário o condena a vender seus conhecimentos e talentos de musicólogo e compositor. IN: GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. Op. Cit. p. 41.

Embora se identifique com aquilo que descreve, suas reações de espanto configuram-no como forasteiro, que por se situar do lado de fora, supostamente compreenderia o funcionamento do que seria essa essência da América.

Estes elementos são suficientes para se pensar o lugar que Carpentier ocupa como intelectual latino-americano e, em certo sentido, a geração do *boom* que o procede. Essa consciência de pertencimento à América, dada através do exílio, do lado de fora, criou uma forma bastante específica de representar o continente: se por um lado, há uma tentativa de redefinição de identidade baseada numa representação positiva da América Latina e no descarte da civilização européia (América como tese e Europa como antítese), por outro, a forma como esses espaços são representados e descritos obedece ainda a uma lógica narrativa européia.

Carpentier ganhou dois prêmios literários na França durante os anos 50, uma companhia cinematográfica norte-americana quis levar *Los pasos perdidos* à tela de cinema e um crítico do *Times* de Nova York pediu o Prêmio Nobel para o cubano em 1957. Além do reconhecimento, Carpentier é um dos precursores de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa não só no que concerne à fama; sua obra torna possível as obras destes escritores.

Como escreve González Echevarría, *Los pasos perdidos*, com seus seis capítulos, possui a forma da semana do Gênesis, anunciando assim a forma mais concreta da existência de um sétimo capítulo-dia “que será ese domingo fabuloso de la ficción. La nueva novela hispanoamericana se escribe en ese domingo augurado por Carpentier” (ECHEVARRÍA: 1985, p. 53).

## **2. Gabriel García Márquez**

### ***2.1 Um escritor da América e o Prêmio Nobel de Literatura***

Segundo Gerald Martin, autor da biografia lançada recentemente sobre o escritor Gabriel García Márquez, na madrugada de quinta-feira, dia 21 de outubro de 1981, às 5h59min, hora da Cidade do México, Pierre Shori, vice-ministro das Relações Exteriores da Suécia, telefonou para o escritor colombiano para confirmar a notícia. García Márquez era o mais novo escritor latino-

americano a ganhar um Prêmio Nobel de Literatura<sup>52</sup>. Segundo Martin (MARTIN: 2010, p. 515), García Márquez desligou o telefone, voltou-se para Mercedes, sua esposa, e declarou: “Estou fodido”.<sup>53</sup>

Nos dias seguintes à anúncio pública do prêmio, a notoriedade do escritor só aumentou. Em 1981, Gabriel García Márquez contava com 52 anos de idade, fama internacional e milhões de exemplares de *Cien años de soledad* – livro agraciado pelo Nobel de 1982 – vendidos em todo mundo. Estava morando na Cidade do México e, naquela manhã, os alunos de uma escola primária local foram reunidos do lado de fora da janela de sua casa para cantar em sua homenagem. Os carros buzonavam ao passar por ele nas ruas. Na Colômbia, país natal, a manchete do principal jornal de Bogotá proclamava “GABO NOBEL DE LITERATURA” (STRATHERN: 2009, p. 12).

Os cumprimentos do mundo inteiro choveram sobre a casa no México, por telefone e por telegrama: Belisário Betancur – presidente da Colômbia entre 1982 e 1986 – primeiro, mas também François Mitterrand – primeiro e único presidente da República Francesa oriundo do Partido Socialista –, os escritores Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti e o líder cubano Fidel Castro. Como nos lembra Paul Strathern (STRATHERN: 2009, p.13), presidentes de vários países latino-americanos mandaram telegramas felicitando o escritor quando ele partiu para Estocolmo para receber o prêmio, acompanhado também do rum enviado por Fidel Castro para a festa de comemoração. Colômbia, Cuba e México, todos o consideravam como seu, e uma vasta quantidade de textos elogiosos inundaram os jornais aqui e ali, em todo o mundo.

García Márquez organizou uma improvisada entrevista coletiva à imprensa, para mais de cem jornalistas que, na ocasião, rodeavam a casa. Anunciou que não usaria um traje de noite na cerimônia em Estocolmo, mas uma camisa *guayabera*, ou até mesmo um *liquiliqui* – conjunto de túnica e calça de linho branco, usado pelos camponeses latino-americanos nos filmes de Hollywood –, em homenagem ao avô.

Naquele mesmo dia, segundo Martin (MARTIN: 2010, p. 517), o governo de Washington anunciou que, a despeito do novo status, García Márquez continuava sem o direito de receber um

---

<sup>52</sup> Antes de García Márquez, foram agraciados com o prêmio Nobel de Literatura os escritores Gabriela Mistral (1945), Miguel Angel Asturias (1967) e Pablo Neruda (1971). Na seqüência temos Octávio Paz (1990) e, recentemente, Mario Vargas Llosa (2010).

<sup>53</sup> Martin usa como referência uma entrevista dada pelo autor colombiano ao jornal *El Espectador* em 9 de outubro de 1983. Ver GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. “William Golding, visto por sus vecinos” IN: *El Espectador*, 9 de outubro de 1983.

visto para os Estados Unidos, do qual havia sido banido desde que começara a trabalhar para Cuba, em 1961. Em Bogotá, o Partido Comunista organizou uma manifestação de rua pedindo ao escritor que voltasse ao país como porta-voz dos oprimidos, para salvar a Colômbia. Um repórter perguntou a uma prostituta na rua se ela sabia das notícias, e ela disse que um cliente acabara de lhe contar na cama; essa foi considerada a melhor homenagem que García Márquez poderia receber. Em Barranquilla, os motoristas de táxi no *Paseo Bolívar* ouviram a notícia no rádio, e todos tocaram as buzinas em uníssono; afinal Gabito era um deles.

Os jornais começaram a chamar García Márquez de “o novo Cervantes”, ecoando uma ideia que ocorrera a Pablo Neruda ao ler *Cien años de soledad*, em 1967.<sup>54</sup> Essa comparação seria feita muitas vezes a partir daquele momento. Com exceção da elaboração do próprio romance, nada na grande mitologia sobre García Márquez tem sido tão discutido quanto o anúncio do Prêmio Nobel, o pandemônio subsequente e a viagem a Estocolmo para recebê-lo.

O ano de 1982 não consagrou apenas a imagem de García Márquez como um dos literatos mais famosos e lidos da América Latina. Como nos lembra Martin (MARTIN: 2010, p. 515), aquele não era apenas um prêmio dado a um homem da Colômbia, um país bastante desacostumado a congratulações internacionais; era – como se provou – um prêmio a um homem admirado e adorado ao longo de um vasto e isolado continente; um homem que milhões de pessoas da América consideravam como seu próprio representante e, de fato, como um ídolo.

Esse episódio representa a convergência de uma série de imagens associadas ao continente latino-americano: Fidel Castro, Revolução Cubana, a negação norte-americana, partido socialista, a “voz” dos oprimidos, rum, vestimenta “tipicamente” latino-americana, escritores notadamente reconhecidos, prostituição, sexo, exotismo. Gabriel García Márquez era, em 1982, o ponto culminante, a representação encarnada da visão que o continente tinha no senso-comum da Europa e dos diversos países latino-americanos. Sua premiação consolidava uma imagem há muito tempo difundida pela literatura hispano-americana.

Encerrada a euforia inicial, o dia 8 de Dezembro de 1982 foi marcado por um discurso que começou de maneira bastante divertida. Evocando o navegador florentino Antonio Pigafetta, García Márquez expôs aos habitantes do velho continente a maneira como ao longo dos séculos a Europa tentou descrever e classificar a América sem, no entanto, obter sucesso na empreitada.

---

<sup>54</sup> Ver, por exemplo, a matéria de capa do *Latin American Times* de dezembro de 1982.

Ao falar da realidade histórica latino-americana, García Márquez resgatou certas crônicas do século XVI que apresentavam uma descrição *maravilhosa* da realidade do continente. É o caso de Piagafetta que diz, em sua crônica que mais parece, segundo García Márquez, “una aventura de la imaginación”, ter visto:

[...] cerdos con el ombligo en el lomo, y unos pájaros sin patas cuyas hembras empollaban en las espaldas del macho, y otros como alcatraces sin lengua cuyos picos parecían una cuchara. Contó que había visto un engendroso animal con cabeza y orejas de mula, cuerpo de camello, patas de ciervo y relincho de caballo. Contó que al primer nativo que encontraron en la Patagonia le pusieron enfrente un espejo, y que aquel gigante enardecido perdió el uso de la razón por el pavor de su propia imagen”. (GARCÍA MÁRQUEZ: 1982)

Falou ainda da lenda do Eldorado e da fonte da Eterna Juventude que “el mítico Alvar Núñez Cabeza de Vaca exploró durante ocho años en el norte de México, en una expedición venática cuyos miembros se comieron unos a otros y sólo llegaron cinco de los 600 que la emprendieron”. Mais do que isso, situou o nascimento da literatura hispano-americana numa tradição narrativa inaugurada por esses relatos. É interessante pensar que, assim como Carpentier, García Márquez constrói uma narrativa de descrição da América partindo de referências européias.

Na verdade, o discurso chamado de *La soledad de America latina*<sup>55</sup> invocava uma tradição literária de descrição do continente, já propagada, por ocasião do Prêmio Nobel de Literatura, há mais de 30 anos na América. Já corriam três décadas desde o famoso prólogo de Carpentier e, no entanto, as semelhanças entre o discurso de García Márquez e as palavras do escritor cubano são abundantes. Como nos lembra Selma Calasan Rodrigues, ao falar da realidade maravilhosa da América, Carpentier situava sua narrativa e seus exemplos nas vidas dos homens que fizeram a história do Continente, nos “buscadores da Fonte da Eterna Juventude até certos heróis da primeira hora [...]”.<sup>56</sup> Carpentier acentuava a excelência do real maravilhoso

---

<sup>55</sup> O discurso de aceitação do Prêmio Nobel de Literatura de 1982 pode ser visto na íntegra no site oficial [http://nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1982/marquez-lecture-sp.html](http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/marquez-lecture-sp.html). Há versões em inglês e espanhol. Recentemente, foi lançada uma coletânea de discursos de García Márquez intitulada *Eu não vim fazer um discurso*, nela há também uma versão em português do discurso de aceitação do Prêmio Nobel de Literatura. IN: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Eu não vim fazer um discurso*. Rio de Janeiro: Record, 2011. pp. 22-30.

<sup>56</sup> RODRIGUES, Selma Calasans. “Realismo Mágico” IN: *E-dicionário de termos literários*. Carlos Ceia (org.). Texto disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/index.htm>.

americano como prova cabal de que a América era diferente da Europa. No discurso de aceitação do Prêmio Nobel, García Márquez retoma nitidamente essa tradição.

É importante lembrar que a premiação consagrou não apenas a figura de García Márquez, mas pelo menos duas gerações de escritores do continente que há alguns anos vendiam exemplares de seus livros por toda a Europa, numa época de *boom* da literatura hispano-americana.

Depois de resgatar o Descobrimento e a Conquista da América, García Márquez citou as independências políticas do continente e a grande gama de ditadores e monarcas ensandecidos capazes de executar os prodígios mais duvidosos possíveis. Falou de violência e atitudes incompatíveis com a razão. Descreveu um continente alucinado no qual a realidade se confunde com o mito. Essa realidade descomunal, um tanto assustadora, talvez, apocalíptica, deve muito ao prólogo de Carpentier. Ambos os escritores partilham em suas narrativas a ideia de que no continente os artistas não inventam, apenas escrevem sobre a realidade que os rodeia, pelo que a dificuldade maior não é criar, mas sim fazer credíveis as suas obras. Falar da América como um espaço único, diferenciado e longe dos enquadramentos da racionalidade européia foi a tônica dos discursos literários hispano-americanos de início da segunda metade do século XX.

O que diferencia os textos escritos em 1948-49 e em 1982 é o tom ufanista, diria alegre, do primeiro e a carga pesada, bastante apocalíptica, do segundo. Nesse intervalo de pouco mais de trinta anos, o continente seria varrido por uma série de ditaduras políticas, em especial no cone sul.

Por isso, o tom jocoso e bastante divertido se tornou mais sombrio ao evocar a história recente da América Latina:

No hemos tenido un instante de sosiego. Un presidente prometeico atrincherado en su palacio en llamas murió peleando solo contra todo un ejército, y dos desastres aéros sospechosos y nunca esclarecidos segaron la vida de otro de corazón generoso, y la de un militar demócrata que había restaurado la dignidad de su pueblo. Ha habido 5 guerras y 17 golpes de estado, y surgió un dictador luciferino que en el nombre de Dios lleva a cabo el primer etnocidio de América Latina en nuestro tiempo. [...] Los desaparecidos por motivos de la represión son casi 120 mil, que es como si hoy no se supiera donde están todos los habitantes de la ciudad de Upsala. Numerosas mujeres encintas fueron arrestadas dieron a luz en cárceles argentinas, pero aun se ignora el paradero y la identidad de sus hijos, que fueron dados en adopción clandestina o internados en orfanatos por las autoridades militares. Por no querer que las cosas siguieran así han muerto cerca de 200 mil mujeres y hombres en todo el continente [...].

Me atrevo a pensar, que es esta realidad descomunal, y no sólo su expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia Sueca de las Letras. (GARCÍA MÁRQUEZ: 1982)

*La soledad de America latina* foi escrito numa época em que o continente é varrido por golpes de estado, contragolpes, repressões, desrespeitos às liberdades individuais e à vida e, por isso, não é de se estranhar que ele assuma um caráter de denúncia dos processos históricos recentes aqui vivenciados.

Como lembra Adriane Vidal Costa (COSTA: 2008, p.3), o fator político foi um elemento central da cena cultural latino-americana da década de 1960, momento do chamado *boom* da narrativa hispano-americana. Ainda segundo a autora, a Revolução Cubana fez emergir uma frente intelectual latino-americana de esquerda, reunida basicamente em torno de Cuba. A Ilha transformou-se no epicentro, que deu sentimento de unidade a esses intelectuais. Do início da revolução até o final da década de 1970, foram realizados inúmeros congressos, simpósios e assembleias em Cuba, com a participação de quase toda a esquerda intelectual latino-americana. O clima político, propiciado pela revolução, teve impacto imediato e decisivo no mundo das letras. Como aponta Saúl Sosnowski (SOSNOWSKI: 1995, p.395), diante de práticas, esquemas e utopias revolucionárias, foi inevitável uma alta e explícita ideologização do campo literário. Um cenário propício, que levou muitos escritores a reforçarem a crença no poder transformador da literatura.

Herdeiro dessas discussões suscitadas a partir da década de 1960, García Márquez deixaria transparecer em seus textos e discursos o engajamento político tão caro aos escritores da época. O resgate do golpe militar que derrubou o presidente Salvador Allende no Chile em 1973, ou a denúncia dos desaparecimentos políticos da ditadura Argentina vigente no país desde 1976 cumprem no discurso de aceitação do Prêmio Nobel uma função: dar significado ao continente latino-americano. Em outras palavras, falar sobre essa realidade histórica é fundamental para entender aquilo que é a América Latina e porque somos assim, um continente tomado pela violência e pela solidão<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> Há um ponto a ser destacado, Gabriel García Márquez possui uma visão anti-épica do poder e, aqui, está uma característica do literato: ele pode escrever e se distinguir dessa América “concreta” sem, no entanto, se sentir responsável por ela. É sabido que García Márquez é um escritor combativo, engajado, e que fez parte de diversos tribunais pela luta e preservação dos direitos humanos, mas ao mesmo tempo é amigo pessoal de ditadores de esquerda como é o caso de Fidel Castro. Embora destaque-se pela vivacidade de suas críticas, nem sempre uma autocrítica é feita e pensada pelo escritor colombiano.

Essa parece ser também a preocupação de Carpentier, alguns anos antes da premiação dirigida a García Márquez. Com a fama que adquiriram os diversos autores vinculados ao Real Maravilhoso, muitos foram convidados para palestras, conferências, aulas inaugurais em universidades espalhadas pelo mundo todo. Em 1975, assim falava Carpentier aos alunos da Universidade Central da Venezuela<sup>58</sup>:

Não sei até que ponto os jovens latino-americanos de hoje se dedicam ao estudo sistemático, científico, de sua própria história. É provável que a estudem muito bem e saibam tirar fecundos ensinamentos de um passado *muito mais presente do que se costuma acreditar*, nesse continente, onde certos fatos lamentáveis costumam repetir-se, mais ao norte, mais ao sul, com cíclica insistência. Mas, pensem sempre – tenham sempre presente – que, no nosso mundo, não basta conhecer a fundo a história da pátria para adquirir uma verdadeira e autêntica consciência latino-americana. Nossos destinos estão ligados diante dos mesmos inimigos internos e externos, diante das mesmas contingências. Podemos ser vítimas de um mesmo adversário. Daí que a história de nossa América deva ser estudada como uma grande unidade, como a de um conjunto de células inseparáveis uma das outras, para chegar-se a entender realmente *o que somos, quem somos, e que papel devemos desempenhar na realidade que nos circunda e dá um sentido a nossos destinos*. (CARPENTIER: 1987, p. 41)

Essa aproximação entre Carpentier e García Márquez permite entrever um campo comum de atuação ao escritor latino-americano. Se no início dos anos 60 era preciso falar de uma América exuberante, incompreensível ao olhar do colonizador, a partir das ditaduras políticas, o tom ufanista é sistematicamente substituído pela denúncia. Em outras palavras, se antes era preciso falar da América, agora, é preciso denunciar o que acontece nela. O intelectual engajado, participe do destino do continente, responsável pelo despertar de uma consciência política e identitária, ganharia destaque nos circuitos literários hispano-americanos de fins da década de 60 e início dos anos 70.<sup>59</sup>

Como salienta Idelber Avelar (AVELAR: 2003, p. 38), há um claro projeto político subjacente à retórica da narrativa hispano-americana da segunda metade do século XX: autores

---

<sup>58</sup> São exemplos de sua produção intelectual desse período, os textos: “O papel social do romancista”, compilação de uma conferência realizada em francês, nos *Rencontres Internationales* de Genebra, de 1971; “Literatura e Consciência Política na América Latina”, discurso pronunciado no Primeiro Congresso de Escritores e Artistas Cubanos, Havana, agosto de 1961; “Consciência e Identidade da América”, discurso pronunciado por Alejo Carpentier na Aula Magna da Universidade Central da Venezuela, a 15 de maio de 1975. Todos esses discursos foram compilados em 1987, no seguinte livro: CARPENTIER, Alejo. *A Literatura do Maravilhoso*. São Paulo: Editora Vértice, 1987.

<sup>59</sup> Esse assunto será melhor analisado no segundo capítulo da dissertação. Mencionamos essa possibilidade no primeiro capítulo apenas para provar o argumento de que existe um campo de diálogo comum entre esses escritores, o que nos permite falar em um projeto estético, literário e político para América a partir da literatura do Real Maravilhoso.

como Carpentier e García Márquez descreverão a América como o continente cuja unidade indubitável, em certos aspectos, não deve ser procurada no uso de um idioma comum a muitos países, mas sim na existência de idênticos ou parecidos problemas. Por isso, todo romancista, segundo Carpentier, deve possuir uma função social: dedicar-se a esse mundo – a América Latina –, entender-se com ele, criticá-lo, exaltá-lo, representá-lo, amá-lo, mostrar seu íntimo, os erros, as grandezas, as misérias: falar dele e mais, àqueles que permanecem sentados à beira do caminho, inertes, esperando-se sabe-se lá o que, talvez nada, mas que precisam, no entanto, ouvir algo que os movimente.

Dentro dessa lógica de atuação, segundo Strathern (STRATHERN: 2009, p.87), depois do sucesso do Prêmio Nobel, García Márquez usou sua fama em favor da América Latina, tornando-se quase um embaixador itinerante em sua tentativa de aumentar a visibilidade do continente e explicar sua situação. Transformou-se, ainda mais, num estabelecido representante da esquerda. Também colaborou na fundação do *Habeas*, organização internacional em favor dos direitos humanos. Por esses motivos, não é de se estranhar que seus livros falem abertamente de violências, ditaduras, exílios e revoluções.

É importante dizer que Gabriel García Márquez é apenas um dos escritores do período que acabou alcançando grande reconhecimento no continente europeu. De uma forma ou de outra, a estética literária proveniente das obras latino-americanas do período encantaram os críticos europeus com o exotismo e a atmosfera mágica, que encontra em *Macondo* o seu símbolo máximo. Essas obras e a recepção que tiveram fora do continente acabaram criando um pastiche sobre a América Latina. Os conhecidos gigantes do *boom* literário, escritores renomados, criaram uma imagem da América tão forte e prisioneira que, mesmo depois de tanto tempo, continua arraigada à memória e ao imaginário dos leitores. Se por um lado existe um engajamento explícito em suas obras, não se podem negar os gostos estereotipados sobre a realidade do continente, a vida exótica e selvagem sobrevivendo como um modo quase único e natural de existência. Nesse sentido, o Real Maravilhoso não só influenciou duas gerações de escritores latino-americanos, mas também a maneira como o mundo imagina a América.

### 3. Entre Carpentier e García Márquez: uma América ou a Literatura do Real Maravilhoso.

Como nos lembra Jacques Joset (JOSET: 1987, p. 92), a narrativa hispano-americana, desde o início dos anos 1960, apresenta uma superabundância de tendências, uma multiplicidade de escritores de qualidade difíceis de classificar. O lugar que cedemos a esses escritores é também muitas vezes, arbitrário. As cômodas etiquetas de *realismo mágico* ou de *real maravilhoso* recobrem não somente uma tentativa de adaptação à prosa dos recursos estilísticos próprios da poesia como também uma visão mítica, alucinada da vida mais cotidiana. Esses conceitos, que se mostram inoperantes tanto na teoria como na história literária, permitem ao menos indicar um campo de diálogo entre os literatos do período.

Analisando os textos de Carpentier e García Márquez, percebemos que há clara necessidade de ambos os autores, mesmo partindo de realidades históricas distintas e específicas – a de Cuba e a da Colômbia –, em afirmar uma identidade continental contraposta, grande parte das vezes, ao continente europeu. Os autores da chamada renovação da narrativa hispano-americana dialogaram entre si, escreveram sobre as obras produzidas nesse período e acabaram, na maior parte das vezes, incorporando o discurso político de unidade continental. Nesse sentido, não é de se estranhar que muitos temas se repitam em suas obras.

Além dos aspectos comuns já citados, o tema da revolução, por exemplo, encontra-se presente em livros dos dois escritores. Além disso, há a América Latina construída como antítese da Europa ou como espaço da utopia. Estes são apenas alguns dos temas que se repetem e dialogam nas inúmeras páginas dos escritores do período<sup>60</sup>. Essas repetições apontam para uma instância de diálogo intelectual cada vez maior que se cria a partir da década de 1960 no continente.

O diálogo foi favorecido também pelo contexto histórico-político da América: a Revolução Cubana e as ditaduras que impuseram os exílios, como veremos adiante, criaram um campo comum de trocas intelectuais. Além da literatura, podemos mencionar que este período é também o auge das ciências sociais e o consequente estudo das diversidades e heterogeneidades regionais, tão comum ao conjunto de nações latino-americanas. Por esses motivos, a década de 1960

---

<sup>60</sup> É possível citar ainda como elemento comum aos dois escritores analisados, os romances de ditador: Carpentier escreveu *O recurso do método*, publicado em 1974 e Gabriel García Márquez *O Outono do Patriarca*, publicado em 1975.

tornou-se extremamente importante na formulação de um projeto político de identidade para o continente.

Como lembra Rodrigues, a literatura hispano-americana desse período surgiu numa época extremamente utópica e trouxe no discurso literário as suas marcas. É época em que a América Latina estava ganhando destaque dentro de um contexto internacional, em que mais do que nunca se revelava a excelência da cultura pré-colombiana (cf. Alfonso Reyes, Octavio Paz), em que a mestiçagem, um dos seus valores étnicos e culturais, começava a ser valorizada (cf. Arturo Uslar Pietri, Fernando Ortiz, J. C. Mariátegui, Ezequiel Martínez Estrada) em que as crônicas da conquista da América estavam mais uma vez sendo lidas como a pré-história do continente. Sublinhe-se que o discurso destas crônicas, pleno de elementos do maravilhoso, tornou-se um valioso intertexto para García Márquez e outros autores. O Real Maravilhoso tem, portanto, um profundo enraizamento cultural numa época e num espaço.<sup>61</sup>

Assim, as perguntas que fizeram os intelectuais na década de 1960 foram: o que é a América Latina? Em que medida essa região tem características e necessidades próprias que convertem em inadequadas as teorias importadas dos países centrais?

O campo de diálogo entre os escritores tomou por base também a confiança de que a literatura possuía a capacidade de convulsionar a realidade social. Propõe-se de forma quase coletiva a adesão ao compromisso político e a identificação sem fronteiras de problemas que unem os diversos países do continente. Contra um mesmo inimigo comum, aflora o pertencimento a uma identidade lograda. Busca-se a essência ou a resposta para a pergunta: quem somos nós, latino-americanos?

Como dito, escritores como Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa e Carlos Fuentes coincidiram, apesar de suas muitas diferenças estéticas e políticas, em apresentar os sucessos dessa literatura como o ponto culminante de uma referência continental, prova de uma integração auto-suficiente, triunfante, da realidade latino-americana.

Mais interessante ainda é observar, que ao responder essas perguntas, em especial, o que é a América e quem é o latino-americano, grande parte das vezes, esses escritores adotaram padrões narrativos europeus. Em certo sentido, podemos afirmar que essa literatura de detração da Europa e a busca de uma América Latina triunfante foi feita através de uma consciência de

---

<sup>61</sup> RODRIGUES, Selma Calasans. Op. Cit.

exílio<sup>62</sup>, dada de fora, por aqueles que se situam dentro de um circuito intelectual europeu. É o caso de Carpentier, García Márquez, Cortázar, Vargas Llosa e tanto outros autores de renome do período, que viveram a maior parte do tempo exilados em Paris. Isso criou um discurso híbrido, que ao mesmo tempo em que tenta construir uma imagem positiva e afirmativa da identidade do continente, o faz a partir de uma lógica descritiva européia. Este fato, talvez, explique o sucesso desses escritores dentro e fora da América, em especial, na Europa, acostumada a pensar o continente dentro desse espaço comum revisitado pelos autores do Real Maravilhoso.

Ademais, como salienta o escritor Mario Vargas Llosa (VARGAS LLOSA: 2006, p. 7), a década de 1960 foi empolgante. A América Latina encontrava-se no centro das atenções, graças a Revolução Cubana e às guerrilhas, aos mitos e às ficções que entraram em circulação. Muitos europeus, americanos, africanos e asiáticos viam surgir no continente das quarteladas e dos caudilhos uma esperança política de mudança radical, o renascimento da utopia socialista e um novo romantismo revolucionário. Ao mesmo tempo, descobriam a existência de uma literatura nova, rica, pujante e inventiva; justamente por esse contexto, o Real Maravilhoso se *auto-proclamou* como um discurso fundacional sobre a identidade latino-americana. Em outras palavras, a literatura que revela ao mundo essa América Latina com problemas comuns, mas cheia de esperanças de renovação e redenção.

\*\*\*

---

<sup>62</sup> Em 2008, como parte da conclusão do curso de Licenciatura em História na Universidade Estadual de Campinas, sob orientação do prof. Dr. José Alves de Freitas Neto, defendi a monografia (*Des*) *Construindo identidades: estudo das representações dos latino-americanos presentes na obra Doze Contos Peregrinos de Gabriel García Márquez*. O estudo centrou-se na análise dos contos do livro do escritor colombiano. Ao analisar as doze histórias que compunham a coletânea, chamou-me a atenção a presença constante do eixo retórico do exílio como elemento fundamental para se pensar a identidade construída pela literatura do continente. Também nessa pesquisa, confirmou-se a ideia de que as descrições da América que constroem esses autores, em particular, García Márquez, são dadas de fora e através de uma consciência de exílio.

## Capítulo 2

### Literatura e Política: a função social do escritor latino-americano nas décadas de 1960 e 1970.

---

#### 1. A década de 1960: entre a revolução e o real maravilhoso <sup>63</sup>

You say you wanna revolution. Well, you know, we all want to change the world.

The Beatles, *Revolution*

Segundo Waldo Ansaldi e Patricia Funes (ANSALDI & FUNES: 2008, p. 13), o século XX apresenta duas décadas inequivocadamente diferenciadas: a de 1920 e a de 1960. Ambas correspondem, na visão dos autores, a tempos de transgressão, inovação, crítica, compromisso, transformações e expectativas. Compartilham a desilusão com as democracias liberais e o gosto e admiração pelas pernas femininas, que nos anos vinte se deixam ver através de vestidos curtos e nos anos sessenta se ampliam com as minissaias. Há também a paixão pelos bailes freneticamente movidos, seja pelo *charleston*, em um caso, seja pelo *rock-and-roll*, “o idioma universal da cultura jovem”, como bem o chama Eric Hobsbawm, em outro.

Embora o texto escrito por Ansaldi e Funes centre-se na comparação entre as duas décadas e os seus possíveis pontos de contato, interessa-nos, por hora, pensar os anos sessenta. Como lembram os autores (ANSALDI & FUNES: 2008, p. 6), eles nos trazem os Beatles e o *Power Flower*, o LSD, a pílula anticoncepcional, a descriminalização do homossexualismo em vários países (entre eles Grã-Bretanha, Alemanha, Canadá, Austrália e alguns estados norte-americanos), a *bossa nova* e o *tropicalismo* brasileiros, as baladas *folk* de Joan Baéz e as

---

<sup>63</sup> Optei por trabalhar com um bloco temporal que se inaugura com o triunfo da Revolução Cubana e se encerra com o começo das ditaduras que se sucederam a partir do golpe militar no Chile em 11 de setembro de 1973. Claudia Gilman, no livro *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, assinala que as divisões temporais fechadas na ideia de décadas não dão conta da continuidade existente entre os períodos assinalados. Para a autora, este lapso de tempo tem um conteúdo histórico próprio e limites mais ou menos precisos que o definem com uma entidade temporal e conceitual por direito próprio. Ainda segundo a autora, esses anos encontram uma mesma estrutura de sentimentos, desencadeada pelas transformações radicais na política, nas instituições, na arte e na subjetividade, gerando a convicção em escritores e artistas de estar sendo chamados a desempenhar um papel nesse processo que tinha como locomotiva os países que passaram a se auto-denominar *Terceiro Mundo*. IN: GILMAN, Claudia. Op. Cit., Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

inovações musicais de Bob Dylan, a consagração do saxofonista John Coltrane, os Rolling Stones, as primeiras canções de Joan Manuel Serrat, a Feira de Música e Arte de Woodstock. São anos do triunfo do jeans (popularizado por Brigitte Bardot) e do penteado com spray, a inauguração de Brasília (“a capital da esperança”, como a chama André Malraux), a aparição de *Mafalda* (a grande criação de Quino), o boxe quase esquisito de Cassius Clay/Muhammad Alí, a magia de Pelé, o *pop art* (Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg e, sobretudo, Andy Warhol). São também, na América Latina, os anos das primeiras ditaduras institucionais das Forças Armadas, embasadas na “doutrina da segurança nacional”.

No plano das ideias, ainda segundo Ansaldi e Funes (ANSALDI & FUNES: 2008, p. 14-15), é importante que se entenda que a década de 1960 é marcada por uma profunda renovação no interior das ciências sociais latino-americanas, alterando profundamente as bases do pensamento latinoamericanista. Entre as intenções dessa renovação no âmbito das ideias está a disposição declarada de gerar um pensamento próprio e de formar recursos humanos (intelectuais) na própria região. A busca por uma América Latina e as hipóteses procurando apreendê-la são características do período.

É interessante pensar ainda que estes também foram os anos de produção do *boom* da nova narrativa hispano-americana. Esse notável fenômeno que percorre toda a geografia da região e torna célebres autores e títulos que exaltam o realismo mágico que a caracteriza, do qual *Cien años de soledad* (1967), provavelmente, seja, dentro de uma vasta produção de um bom número de romancistas, a obra paradigmática.

Além disso, o clima da década mostra uma preocupação pela investigação científico-social coexistindo com uma forte preocupação por alterar radicalmente as estruturas da sociedade, quase no limite que se traduz pelo abandono da prática científica em favor da militância e de práticas políticas. Essas circunstâncias levam à consideração de que os anos 1960 apresentam, no continente latino-americano, uma singular percepção de estar vivendo *una hora americana*, com a projeção da universalidade e a aposta num amanhã de rupturas conquistadas pelo voluntarismo e pela ação (ANSALDI & FUNES: 2008, p. 21).

Essa perspectiva criada no continente deve muito à Revolução Cubana. Ela é, no plano político, o grande elemento distintivo dos anos sessenta latino-americano. Um grupo de jovens barbudos, avançando desde a serra até as cidades, começa a sua história em uma luta anti-

ditatorial e conclui realizando um dos processos de transformação sócio-política mais radicais do continente, pondo na agenda da região a possibilidade da revolução socialista.

Portanto, revolução, realismo mágico, ciências sociais, literatura e política constituem o emaranhado dos anos sessenta. O entrelaçamento destas perspectivas põe no centro do debate e da tomada de posições uma questão nada nova: o papel dos intelectuais.

Assim, a intenção deste segundo capítulo é entender em que medida política e literatura, revolução e *boom* literário se encontram entrelaçados sob a perspectiva de pensar os rumos futuros do continente latino-americano, assim como a significação da América diante do mundo ocidental, notadamente europeu e norte-americano.

### ***1.1 Revolução Cubana e Letras na América Latina***

As grandes revoluções criam os seus mitos. E eles, por sua vez, definem sua realidade histórica e seu impacto utópico. A revolução cubana não escapou a essa regra. Nem poderia. Os mitos eram demasiados importantes para ela, como fatores de compensação psicológica e política ou em face das exigências da situação histórica.

(Florestan Fernandes, *Da guerrilha ao socialismo: a Revolução Cubana*, São Paulo: Expressão Popular, 2007. p. 210)

A Revolução Cubana é um marco na história contemporânea da América Latina. Como salienta Silvia Cezar Miskulin (MISKULIN: 1998, p. 1), com a revolução, iniciaram-se em Cuba transformações em todos os âmbitos da sociedade, inclusive no campo cultural. Com a queda do ditador Fulgencio Batista, em 1959, três gerações de intelectuais aplaudiram a vitória do Exército Rebelde e ofereceram seus serviços ao jovem governo revolucionário.

Ainda na perspectiva da autora (MISKULIN: 1998, p. 1), entre 1959 e 1961, desde a vitória da revolução até o momento de definição pública do seu caráter socialista, travou-se em Cuba um intenso debate entre a intelectualidade e dirigentes da revolução cubana sobre a definição do caráter da arte revolucionária, a liberdade de produção e expressão do artista. Esse debate foi de enorme relevância, já que decidiu os rumos posteriores da política cultural cubana.

Como afirma Ricley Leandro Marques (MARQUES: 2008, p. 105), em Cuba, a grande maioria da intelectualidade brindou a revolução e a ela foi fiel, sobretudo até o final dos anos sessenta. Carlos Monsiváis (MONSIVÁIS *Apud* MARQUES: 2008, p. 105) denomina esse período de *años del consenso*. Na opinião do autor, nunca houve, na história do continente, um

feito político capaz de articular, em torno de si, tantos artistas e intelectuais. Ainda segundo Monsiváis, a ressonância da revolução aumentou quando ainda, em 1959, as autoridades cubanas decidiram fundar a *Casa de las Américas*, em Havana, cujo objetivo era obter o apoio de artistas, escritores e intelectuais de esquerda de todo mundo à Revolução Cubana.

Havana era tomada por milhares de turistas, todos os anos, para a premiação da *Casa de las Américas*, na qual, além da distribuição dos prêmios, faziam-se debates sobre artes plásticas, música, o papel do intelectual na sociedade, no socialismo, etc. Os prêmios eram concedidos aos escritores de ficção e de ciências humanas e a sua obtenção, embora simbólica, significava reconhecimento imediato da crítica internacional. Era um dos momentos de maior esplendor da ilha, naqueles anos. Os artistas, escritores e intelectuais cubanos sentiam-se no centro das transformações em curso no mundo.<sup>64</sup>

Segundo Marques (MARQUES: 2008, p. 107), a *Casa de las Américas* lançou a política tricontinental, em 1965 e, no editorial de sua revista, então dirigida por Roberto Fernández Retamar, propôs que se estendessem os vínculos entre os três continentes: “Sólo una tarea histórica nos es más hermosa que el viejo sueño bolivariano de la unidad continental: el nuevo sueño de unidad tricontinental” (RETAMAR *Apud* MONSIVÁIS: 2000, p. 37). As ideias foram debatidas abertamente e Fidel Castro e os líderes da revolução foram muito hospitaleiros e simpáticos aos visitantes. A arte e cultura latino-americanas de esquerda passaram a ser muito mais unificadas, e seus escritores, lidos em todo mundo. Havana tornava-se a capital cultural do terceiro mundo e as inegáveis conquistas sociais dos primeiros anos da revolução cruzavam oceanos e fronteiras, difundindo a esperança revolucionária cubana.

Estes acontecimentos comprovam a ideia de Rafael Rojas (ROJAS: 2007, p. 71) de que as revoluções não causam estremecimento apenas nos intelectuais dos países em que ocorrem. Tais acontecimentos produzem o que o historiador francês François Furet chama de um "feitiço universal" na cultura moderna. Por um momento, o transtorno revolucionário deixa de ser assunto de um país para converter-se em um signo da mudança mundial. Por isso a Revolução Francesa cativa alemães como Emmanuel Kant, ingleses como Thomas Paine e norte-americanos como

---

<sup>64</sup> Assim, segundo Marques, a *Casa de las Américas* e a revolução de Cuba representavam mais que uma vitória do bloco socialista sobre o capitalista, mas a tomada do poder na ilha por uma juventude rebelde e acatada como alternativa possível para velhos problemas latino-americanos: como a reforma agrária, distribuição de renda, analfabetismo, saúde pública, mortalidade infantil, dentre tantos outros. IN: MARQUES, Rickley Leandro. “O papel dos intelectuais na revolução cubana – o caso Padilla” IN: *Em tempo de História* – Publicação do Programa de Pós-Graduação em História PPG-HIS/UnB, n.13, Brasília, 2008. p. 106.

Benjamin Franklin. A Revolução Russa seduz as mentes de H. G. Wells, André Gide, Romain Rolland, André Malraux, Louis Aragon, Aldous Huxley, Bertold Brecht. Desde o início, a Revolução Cubana ganha a simpatia de alguns escritores ocidentais de grande prestígio, como Jean-Paul Sartre, Herbert Marcuse, Hans Magnus Enzensberger, Charles Wright Mills, Waldo Frank, Allen Ginsberg, e de quase toda a intelectualidade latino-americana: Octavio Paz, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar.

Assim, ainda na perspectiva de Rojas (ROJAS: 2007, p. 71), os doze anos que vão do triunfo da Revolução Cubana, em janeiro de 1959, ao início da institucionalização soviética da ilha, em 1971, podem catalogar-se como os mais dinâmicos sob o ponto de vista cultural e ideológico da experiência cubana e de boa parte da história intelectual latino-americana do século XX. De uma forma geral, o triunfo da revolução criou um campo comum de debates e intercâmbios entre os escritores da América Latina.

Como salienta Adriane Vidal Costa,

muitos intelectuais latino-americanos, nos anos sessenta, acreditavam que o socialismo era a única possibilidade de suprimir as diversas formas de dependência que vinculavam a América Latina aos países centrais do Norte capitalista, principalmente aos Estados Unidos. Nesse caso, Cuba revolucionária, ao resistir a todas as pressões dos Estados Unidos, passou a representar idealmente toda a América Latina e adquiria um prestígio enorme e duradouro perante as esquerdas. A influência dos acontecimentos cubanos ultrapassou em muito as fronteiras internas da Ilha e representou uma instância identificadora de máxima autoridade para um amplo e diverso segmento da esquerda: socialistas, comunistas ortodoxos, marxistas independentes, teólogos revolucionários, nacionalistas e antiimperialistas de vários matizes. (COSTA: 2008, p. 296)

Assim, no início dos anos sessenta, como lembra Rojas (ROJAS: 2007, p. 73), Cuba ainda não havia se aproximado da estrutura doutrinária e institucional do comunismo soviético, por isso parte da esquerda intelectual latino-americana e europeia via no processo revolucionário um “experimento social, nacionalista e justo, que não sucumbiria ao feitiço da Europa do Leste”.

Nesse sentido, como lembra Costa (COSTA: 2008, p. 296), o fator político foi um elemento central da cena cultural latino-americana da década de 1960, e, assim, a Revolução Cubana foi vista como um acontecimento relevante na luta contra o imperialismo, a injustiça e o

atraso social. Dessa forma, grande parte dos intelectuais celebrou-a como a realização de uma utopia.<sup>65</sup>

Ainda na perspectiva de Costa (COSTA: 2008, p. 296-297), ao mesmo tempo, o governo revolucionário cubano teve uma grande preocupação em buscar a adesão dos intelectuais estrangeiros para, entre outras coisas, ganhar apoio e legitimar a Revolução, tanto na América Latina quanto na Europa. O apoio dos intelectuais a Cuba foi decisivo, bem como, a princípio, a devoção deles à causa. O contrário também foi válido, ou seja, alguns intelectuais, ao defenderem a Revolução, estavam buscando um caminho para que pudessem se sobressair e ganhar espaço na *intelligentsia* latino-americana.

Como lembra Sosnowski (SOSNOWSKI: 1995, p. 395), foram anos de leituras particularmente apaixonadas e de polêmicas cujos ecos se fizeram sentir por muitos anos. Toda essa movimentação, na perspectiva do autor, teria levantado um profícuo debate em torno do poder e da responsabilidade da palavra e, portanto, da função do intelectual diante das contingências históricas que, então, apresentavam-se.

Nesse sentido, a revolução fez surgir uma série de expectativas nos intelectuais latino-americanos e foi responsável pelo aparecimento de um escritor mais politizado, mais interessado pelas causas sociais e políticas. As mudanças acarretadas pela revolução tiveram importantes efeitos sobre a produção literária e embasaram uma justificativa para uma produção em termos políticos e ideológicos. Sob este ponto de vista, a revolução fez muitos escritores crerem que possuíam a missão de alimentar o espírito revolucionário na sociedade da América Latina.

A revolução teve também a preocupação de estabelecer um papel para o intelectual latino-americano. O Congresso Cultural de Havana, reunido em 1968, define as funções que se esperam deles dentro da perspectiva revolucionária:

El intelectual puede servir a la lucha revolucionaria desde diversos frentes: el ideológico, el político, el militar. La actividad del intelectual resuelve por diversos caminos: proporcionando la ideología de las clases revolucionarias, participando en la lucha ideológica, conquistando la naturaleza en beneficio del pueblo mediante la ciencia y la

---

<sup>65</sup> Adriane Vidal Costa, apoiada em Gilman e Castañeda, lembra que “a Revolução fez emergir uma frente intelectual latino-americana de esquerda, reunida basicamente em torno de Cuba. A Ilha transformou-se no epicentro, que deu sentimento de unidade a esses intelectuais. Do início da Revolução até o final da década de 1970, foram realizados inúmeros congressos, simpósios e assembléias no país, com a participação de quase toda a esquerda intelectual latino-americana. Cortázar, Vargas Llosa e García Márquez fizeram suas peregrinações a Havana para participar de tais eventos e trabalhar por Cuba em algum meio. Dessa forma, a Revolução Cubana, chegou a simbolizar a unidade, a força e o apogeu da esquerda intelectual latino-americana. Cada intelectual ‘teve sua própria Cuba particular, adaptada a suas preferências e prioridades’”. IN: COSTA, Adriane Vidal. Op. Cit., 2008. p. 297.

técnica, creando y divulgando obras artísticas e literarias y, llegado el caso, comprometiéndose directamente en la lucha armada.<sup>66</sup>

Essa determinação e os efeitos da revolução tiveram impacto profundo no mundo das Letras latino-americano. Não raras vezes, intelectuais elegeram o campo da guerrilha, renunciando a uma carreira no campo de pertencimento original. No entanto, é correto afirmar que a intelectualidade não se envolve em massa nas ações militares, embora, a reflexão de muitos deles se oriente, implícita ou explicitamente, na direção de gerar uma interpretação do passado e do presente das sociedades latino-americanas que servisse de fundamento para a política revolucionária.

A valorização da política – sua crescente consideração como região dotada de sentido das diversas práticas – e a expectativa revolucionária que despertou na América Latina a revolução constituíram as ideias-forças em que se assentaram o voluntarismo dos escritores do continente de vincular-se entre si para contribuir, através da literatura, para as transformações em marcha.

Esses anos foram definidos pelo interesse repentino e intenso pelos assuntos públicos. Uma época em que quase todos falavam a linguagem das esquerdas. O pertencimento a esquerda se converteu no elemento crucial da legitimidade da prática intelectual. Essa ideia está tão enraizada no período que pode levar a afirmação duvidosa de que não havia intelectuais de direita, ou que haveriam sofrido quase uma completa e abrupta extinção.

Como salienta Cláudia Gilman (GILMAN: 2003, p. 32), na década de 1960 o literato latino-americano converteu-se em intelectual. A modernização estética da literatura se estendia a um programa de marco estético-ideológico: tratava-se em síntese de produzir uma nova literatura em um novo mundo. Os intelectuais tinham a certeza de que seus discursos eram significativos para a sociedade. Pesava sobre eles um chamado que os fazia representantes da humanidade, atores fundamentais das transformações em curso na América. No exercício de vontade de formar parte de um processo inevitável de transformação revolucionária ocuparam um lugar (talvez, imaginário) inovador por sua importância. Sentiam-se chamados a pôr em seus discursos as ideias-chave da facção opositora ao sistema. Através da luta ideológica contribuíram para um suposto despertar da consciência latino-americana.

---

<sup>66</sup> “Responsabilidad del intelectual ante los problemas del mundo subdesarrollado”, en *Casa de las Américas*, n. 47, La Habana, marzo-abril de 1968, p. 103.

E esse despertar passava pela exaltação da utopia e da imaginação. Como lembram Ansaldi e Funes (ANSALDI & FUNES: 2008, p. 30), a grande utopia latino-americana do período é a unidade em escala quase continental: o que faz com que a luta dos intelectuais latino-americanos reforce a solidariedade e os vínculos entre os diversos países do continente no combate por uma segunda independência – que haveria de ser verdadeira e definitiva. Assim, anti-imperialismo, latinoamericanismo, reformismo, revolução, socialismo são tópicos frequentados obsessivamente pelos anos sessenta. Em especial, a revolução como parteira de tempos, sociedades e homens novos.

### ***1.2 Revolução e Literatura: Cuba e os representantes do boom latino-americano.***

Insisto em que não exijo de qualquer escritor que se torne tribuno da luta em que tantas frentes está sendo travada contra o imperialismo em todas as suas formas, mas sim que seja *testemunha* de seu tempo [...], e que sua obra e sua vida (como separá-las?) dêem tal testemunho na forma que lhe seja própria. Não é mais possível, como em outros tempos, respeitar o escritor que se refugiava numa liberdade mal entendida para dar as costas à sua própria marca humana, à sua pobre e maravilhosa condição de homem entre os homens, de privilegiado entre despossuídos e martirizados.

(Julio Cortázar, *Carta a Roberto Fernández Retamar* – sobre a “Situação do intelectual latino-americano”, *Casa de las Américas*, VIII, n. 45, 1967, p.5)

Como nos lembra Marcelo Gonzalez Brasil Fagundes (FAGUNDES: 2006, p. 2), o período que compreende a década de 1960 e o início dos anos 70 marca uma época na qual a relevância da temática revolucionária aflora das mais diversas formas nas obras e na vida de muitos escritores latino-americanos. Esse argumento, desenvolvido desde o início, evidencia como alguns literatos, em especial os grandes expoentes do *boom* literário hispano-americano, adotaram a ideia da transformação social como programa norteador de suas ações e elegeram Cuba o centro a partir do qual desenvolveriam sua consciência política e identitária na América. Após o triunfo da revolução, a cidade de Havana se tornou o centro aglutinador desses escritores que possuíam a expectativa de desenvolver não só uma arte revolucionária, como também o diálogo entre a história e a identidade do continente latino-americano.

É interessante observar como, anos depois, ao lembrarem-se desses acontecimentos, muitos autores atribuíram o sentido de *chamado* aos processos históricos que se desencadearam em Cuba a partir de 1959.

O escritor cubano Alejo Carpentier não se encontrava na ilha no momento em que os guerrilheiros entraram triunfantes na capital Havana. Ele vivia e trabalhava como jornalista em Caracas, na Venezuela. Entretanto, assim que soube da queda do ditador Fulgencio Batista, Carpentier se prontificou a retornar a Cuba. Em discurso pronunciado na Aula Magna da Universidade Central da Venezuela, em 15 de maio de 1975, no ato organizado em sua homenagem pela própria universidade, assim se refere o escritor ao episódio de retorno ao país natal:

Sei que alguns se surpreenderam quando, no início de 1959, estando tão feliz entre vocês, tão incorporado à vida venezuelana, tendo aprendido tanto sobre sua natureza, sua história, suas tradições tão profundamente latino-americanas, rompi bruscamente com essa trajetória de catorze anos, para voltar repentinamente a meu país... Mas havia vozes chamando por mim. Vozes que voltaram a erguer-se sobre a terra que as sepultara. Eram as vozes [...] que entregaram sua energia, sua experiência, seus conhecimentos, seu entusiasmo à grande obra revolucionária que vinha sendo gestada desde a histórica e transcendental jornada de 26 de julho de 1953, com a tomada do Quartel de Moncada, comandada por aquele que, meses mais tarde, interrogado sobre os motivos de sua ação, responderia simplesmente: “Fomos guiados pelo pensamento de José Martí”. Ouvi as vozes que voltaram a soar, devolvendo-me à minha adolescência, escutei novas vozes que agora soavam e entendi que era meu dever pôr minha energia, minha capacidade – se é que a tinha – a serviço da grande tarefa histórica latino-americana que estava levando adiante em meu país. (CARPENTIER: 2006, p. 162)

O que chama atenção nas palavras de Carpentier é o sentido atribuído à revolução. A data de 1959 é, para ele, um divisor de águas. Há uma espécie de chamado, uma convocação, a revelação de um destino prodigioso pelo qual se deve lutar. Nas décadas de 1960 e 1970, a revolução é a causa latino-americana por excelência e a ela todos os escritores devem entregar sua energia e experiência. Mais interessante ainda é observar que a revolução convoca a uma reflexão sobre o continente – não se trata de uma causa cubana, mas de um processo sentido por todos os latino-americanos. Assim, escreve o escritor:

É por isso que, na Cuba de hoje, ante a eloqüente imagem de um passado cristalizado em ação presente, em realidade atual e tangível, vemos intensificar-se enormemente não apenas o estudo da história pátria, mas também de todo o continente, convencidos que estamos de que nada do que é latino-americano pode ser indiferente a nós, e que as lutas, as conquistas, os dramas, as quedas e as vitórias das nações irmãs do continente são acontecimentos que nos concernem diretamente, provocando-nos alegria ou tristeza conforme se ofereçam ao mundo como motivo de regozijo ou de momentâneo desconsolo. (CARPENTIER: 2006, p. 162-163)

Segundo Fagundes (FAGUNDES: 2006, p. 4), Carpentier exerceu uma série de cargos burocráticos dentro do regime de Fidel Castro. Em março de 1960, foi nomeado subdiretor da Direção de Cultura; em 1961, vice-presidente da União de Escritores e Artistas (UNEA); em 1962, vice-presidente do Conselho Nacional de Cultura; no ano seguinte foi nomeado diretor de publicações do Estado, que se converteria mais tarde no Instituto do Livro. Esses cargos demonstram o papel de destaque exercido por Carpentier no regime cubano e a sua relação com a política cultural do país durante este período. No entanto, sua devoção à revolução não era única.

Segundo nos conta Gerald Martin (MARTIN: 2010, p. 311), biógrafo de Gabriel García Márquez, na noite do Ano-Novo de 1958, o escritor colombiano e sua esposa Mercedes estavam numa festa de *réveillon* na Venezuela. O casal já morava a alguns anos no país e quando voltavam para casa, às três horas da manhã, o elevador estava quebrado. Como ambos haviam bebido muito, sentaram-se para descansar em cada um dos andares que precisavam subir, até o sexto, onde moravam. Quando abriram a porta do apartamento, ouviram um pandemônio espocando pela cidade, pessoas gritando felizes, buzinas soando, sinos de igrejas sendo tocados e sirenes de fábricas apitando. Outra revolução na Venezuela? Eles não tinham rádio no apartamento e tiveram de descer correndo os seis lances de escada para descobrir o que estava acontecendo. A zeladora, uma portuguesa, dissera-lhes que não era Venezuela: Batista tinha caído em Cuba. Mais tarde, naquele dia, Gabo e Plínio Mendoza celebrariam a notícia juntos, com muitas cervejas geladas, na varanda do apartamento da família Mendoza em Bello Monte, enquanto os carros passeavam pelo sistema de viadutos de Caracas com buzinas soando alto e bandeiras cubanas presas às janelas. Nas duas semanas seguintes, os dois amigos acompanhariam todos os detalhes dos telegramas da imprensa nos respectivos escritórios.

No dia 18 de janeiro de 1959, enquanto García Márquez arrumava a mesa na *Venezuela Gráfica*, antes de ir para casa, um revolucionário cubano teria aparecido e lhe dissera que um avião estava esperando no aeroporto Maiquetía para levar jornalistas interessados à ilha, a fim de observar o julgamento público de criminosos de Batista, a chamada Operação Verdade. Ele gostaria de ir? Segundo Martin (MARTIN: 2010, p. 311-312), a decisão tinha de ser tomada na mesma hora, porque o avião partiria naquela noite e não havia tempo sequer de passar em casa. García Márquez teria ligado para Plínio Mendoza e dito – “Ponha duas camisas numa mala e me encontre no aeroporto: Fidel nos convidou para ir a Cuba!” – e os dois partiram naquela mesma noite, García Márquez vestido como estava e sem passaporte, num bimotor capturado do exército

de Batista que exalava “um cheiro repugnante e insuportável de urina” (GARCÍA MÁRQUEZ Apud MARTIN: 2010, p. 312).

Para recontar essa época da vida do escritor colombiano, Gerald Martin faz uso de um artigo publicado pelo literato na revista *Casa de las Américas* em janeiro-fevereiro de 1977. O artigo intitulado “No se me ocurre ningún título”, escrito muitos anos depois dos acontecimentos de 1959, resgata essa primeira viagem de García Márquez a Cuba com o mesmo tom profético apresentado por Carpentier. Independente da veracidade daquilo que o autor narra sobre a própria vida, é interessante pensar como García Márquez atribui também a esse momento uma espécie de *chamado*: ele teve que deixar tudo imediatamente e, com a roupa do corpo, embarcar para Cuba. O tom picaresco da narrativa de García Márquez se contrapõe ao tom mais sóbrio de Carpentier. No entanto, ambos os autores encaram a revolução como uma causa imediata, um dever, uma convocação a qual prontamente atendem. Em ambos os casos, essa causa se torna *latino-americana* e não simplesmente cubana.

A revolução é descrita, na maior parte das vezes, como a única saída possível ao intelectual latino-americano. Em 1969, na primeira edição do livro *La nueva novela hispanoamericana*, ao falar sobre a relação entre o intelectual e a Revolução Cubana, assim se referia o escritor mexicano Carlos Fuentes:

Presionado [...], sofocado el sueño de la “civilización moderna” por el encuentro del capitalismo norteamericano y las oligarquías criollas, el intelectual de América Latina sólo ve la perspectiva de la revolución. En las últimas décadas, y sobre todo a partir del triunfo y el ejemplo de la revolución cubana, la inteligencia de nuestros países se sitúa, mayoritariamente, en la izquierda. (FUENTES: 1969, p. 29)

Essa ligação íntima entre intelectual e revolução parece também ter sido, pelo menos, nos anos imediatamente posteriores à Revolução Cubana, o eixo norteador da vida de Julio Florencio Cortázar, escritor argentino, nascido em Bruxelas no ano de 1914. Para Cortázar, a vitória da Revolução Cubana e os primeiros anos de governo não eram simples acontecimentos históricos ou políticos, mas “uma encarnação da causa do homem, como, por fim, ele chegara a conceber e a desejar” (CORTÁZAR: 1998, p. 22). A partir do triunfo da Revolução Cubana, o escritor buscou uma filiação política cada vez mais pronunciada:

A vitória da revolução cubana, os primeiros anos de governo, já não eram uma simples satisfação histórica ou política; de súbito senti outra coisa, uma encarnação da causa do

homem como por fim eu chegara a conceber e desejar. Entendi que o socialismo, que até então me parecera uma corrente histórica aceitável e até mesmo necessária, era a única corrente dos tempos modernos que baseava no fato humano essencial, no *ethos* tão elementar como ignorado pelas sociedades em que me cabia viver, no simples, no inconcebivelmente difícil e simples princípio de que a humanidade começará a merecer verdadeiramente este nome no dia em que a exploração do homem pelo homem houver cessado. (CORTÁZAR: 2001, p. 34)

Para o escritor argentino, a revolução representava o triunfo dos valores humanos, o fim da exploração do homem pelo homem. Esse “encantamento” criado a partir da revolução, entre intelectuais e o regime socialista cubano, seria responsável pela elaboração de textos belíssimos e apaixonados. Textos que, por construírem a revolução socialista como a solução para os problemas da América Latina, semearam pelo continente o sonho da utopia revolucionária.

Dessa relação entre os autores do *boom* e a causa cubana surgiram também textos em defesa do regime de Fidel Castro. Em 1975, em artigo publicado pela *Alternativa*, assim se referia García Márquez ao regime socialista na ilha:

A crua verdade, senhoras e senhores, é que na Cuba de hoje não há um só desempregado, nem uma criança sem escola, nem um só ser humano sem sapatos, sem moradia e sem suas três refeições por dia, não há mendigos nem analfabetos, nem ninguém que não disponha de assistência médica apropriada e gratuita, e remédios grátis e serviços hospitalares gratuitos em qualquer nível, nem há um só caso de malária, tétano, poliomielite e varíola, e não há prostituição, nem repressão policial, nem discriminação de qualquer natureza por qualquer motivo [...]. (GARCÍA MÁRQUEZ: 2006, p. 61)

O artigo intitulado “Cuba de cabo a rabo” relatava a experiência do autor numa viagem ao país. Mais do que um simples relato das seis semanas passadas em Cuba, o texto escrito por García Márquez é uma defesa apaixonada do socialismo cubano. Os acontecimentos políticos da ilha são a resposta para todos os problemas latino-americanos, a saída razoável e aceitável para o destino e futuro da América Latina. É a partir da revolução, segundo o escritor colombiano, que Cuba encontrou seu verdadeiro destino de país conscientemente latino-americano: “Antes do triunfo da Revolução, Cuba era um país tão submisso aos gringos que o presidente Carlos Manuel de Céspedes pronunciou o seu discurso de posse em inglês” (GARCÍA MÁRQUEZ: 2006, p. 63).

Até mesmo Mario Vargas Llosa, que anos mais tarde seria conhecido pela sua filiação contrária e cada vez mais crítica em relação aos rumos da Revolução Cubana<sup>67</sup>, demonstrou seu apoio e admiração a Fidel. Escreve o literato em 1967:

Detesto beatice sob qualquer uma de suas formas, e a beatice política não me parece menos repulsiva do que a religiosa. Em que pese minha admiração pela Revolução Cubana, sempre achei deploráveis esses testemunhos reverenciais, hagiográficos, esses atos de fé disfarçados de crônicas ou reportagens que pretendem mostrar a Cuba de hoje como um modelo perfeito, sem nenhuma mácula, como uma realidade que o socialismo, magicamente, libertou de todas as deficiências e problemas, tornando-a impermeável à crítica. [...]

Há um aspecto, no entanto, em relação ao qual até mesmo o espírito mais doentamente crítico, contraditor por vocação e temperamento, se veria em sérias dificuldades se tivesse de atacar a política da revolução: justamente o da cultura. [...]

Cuba demonstrou que o socialismo não se contradiz com a liberdade de criação, que um escritor ou um pintor podem ser revolucionários sem escrever panfletos pedagógicos ou pintar murais didáticos, sem abdicar ou trair sua vocação. (VARGAS LLOSA: 2009, pp. 99-100)

Até mesmo o desconfiado Vargas Llosa elogia as conquistas dos primeiros anos da revolução. No plano da cultura, Cuba, para o autor, é impecável. Sua admiração nasce da distância que a ilha guarda, pelo menos, inicialmente, da censura do regime soviético. A liberdade de criação é para Vargas Llosa um valor fundamental que a Revolução Cubana foi capaz de respeitar. Esse parece ser também o elemento de identificação de Cortázar, já que para o autor argentino texto literário e autor deveriam ser *testemunhas* de seu tempo, sem, no entanto, renderem-se ao pragmatismo do texto doutrinário/panfletário e da participação política estritamente entendida no campo da política governamental e da guerrilha.

Para os autores do *boom* hispano-americano a opção pela revolução não significava necessariamente uma atuação no campo da luta armada. Eles atribuíram-se outros papéis diante

---

<sup>67</sup> O rompimento definitivo de Vargas Llosa e da maior parte dos intelectuais latino-americanos em relação à Revolução Cubana ocorreu no ano de 1971. Nessa data, como nos lembra Rickley Leandro Marques, ocorreu o episódio que desencadeou a maior crise entre o governo cubano e os intelectuais desde o início da revolução de 1959: o chamado caso *Padilla*. O poeta Heberto Padilla era um dos mais conhecidos escritores cubanos da época e passou a ser publicamente repreendido após escrever o livro *Fuera del juego*, em 1968. Acusado de contra-revolucionário, Padilla foi preso. Esse episódio repercutiu internacionalmente e dividiu a opinião dos representantes da *Casa de las Américas*, pois a maioria dos intelectuais estrangeiros não aceitava o encarceramento do poeta e ameaçava romper relações com a instituição e com o governo cubano se ele mesmo não fosse libertado imediatamente. Cerca de oitenta intelectuais, que eram publicamente conhecidos como amigos de Cuba e colaboravam na divulgação e legitimação da revolução cubana, assinaram um manifesto de repúdio à prisão de Padilla por tratar-se de um método repressivo e por constranger a liberdade de expressão. O autor da versão divulgada dessa carta teria sido o escritor Mario Vargas Llosa, que também assina o documento. IN: MARQUES, Rickley Leandro. Op.Cit. p. 116.

das transformações propostas pelos acontecimentos de Cuba. Interpretando a revolução socialista como a grande causa latino-americana, sustentaram sua atividade como campo de atuação privilegiada para se falar da América ao mundo, mais do que isso, desvelar suas faces e problemas, numa espécie de justaposição entre responsabilidades literárias e políticas. Afinal de contas, é a partir de Cuba que muitos deles dizem descobrir-se “latino-americanos”.

Foi a partir da Revolução Cubana que Cortázar manifestou interesse, desde Paris, pela realidade social e política da América Latina. Na carta dirigida a Roberto Fernández Retamar, escreve o intelectual argentino:

Preciso fazer um grande esforço para entender que, apesar destas peculiaridades, *sou* um intelectual latino-americano; e me apresso a dizer que, se até poucos anos atrás esta classificação despertava em mim o reflexo muscular consistente em erguer os ombros e até as orelhas, creio que os fatos cotidianos desta realidade que nos oprime [...] nos forçam a suspender os jogos, e sobretudo os jogos de palavras. [...] Fatos concretos me impulsionaram nos últimos cinco anos a reiniciar um contato pessoal com a América Latina, e este contato se deu por Cuba e de Cuba [...]. (CORTÁZAR: 2001, p. 30)

É interessante notar que os grandes expoentes do *boom* hispano-americano constroem a Revolução Cubana como o centro a partir do qual descobrem a América e o seu pertencimento a escala de intelectual latino-americano.

Para Carpentier, seguindo a lógica de Cortázar, a partir da Revolução Cubana teriam terminado na América “os tempos de solidão” e começado “os tempos de solidariedade” (CARPENTIER: 1987, p. 41). Essas afirmações demonstram o argumento defendido de que a revolução cria uma instância de diálogo e identificação no continente responsável pela elaboração de discursos específicos sobre a identidade e o papel do intelectual latino-americano.

Apesar da defesa aberta da utopia revolucionária que desperta Cuba nos primeiros anos, para os autores citados, o compromisso com a realidade material, histórica, não deveriam impor claudicações ou renúncias às pautas do ofício, mas, pelo contrário, exigir uma clara consciência de que a profissão é um ato individual, mas também parte de um compromisso coletivo.

O final da década de 1960 e início dos anos 70 apresentam características específicas. Esses anos foram caracterizados por uma exigência: a fusão entre autor e obra, e pela dissolução da entidade intelectual, da distância entre pensamento e comportamento. Tratam-se dos anos que implantam também uma ideia dominante: “tudo é política”. Em seu texto *O intelectual e a política na América Hispânica* escreve Cortázar:

[...] o nosso combate se transforma em combate moral [...] lutamos pela liberdade dos nossos povos e por uma justiça social que os devolva integralmente à sua condição de homens donos de seus destinos, como parte de uma comunidade e como indivíduos. Creio que agora está claro que, para muitos intelectuais latino-americanos, o compromisso político é uma questão que faz parte de sua personalidade mental, moral e vital, e que, para eles, escrever livros não significa uma tarefa totalmente diferente da participação nas múltiplas formas de luta no plano político. (CORTÁZAR: 2001, p. 106)

Em uma primeira fase dos anos sessenta e setenta, a figura do intelectual comprometido abrigou a representação da própria prática específica como atividade política, em si mesma capaz de transformar a sociedade. Embaixo desse guarda-chuva se concebeu a tarefa de modernização estética, assegurando à doutrina do compromisso a possibilidade de concatenar o ideal crítico do intelectual com a tarefa do próprio campo do saber. O escritor – e também o artista – sentiram-se convocados como interventores do futuro e a própria matéria violentada em suas obras aparece como a prova de que algo transcendente, radicalmente distinto, estava por suceder. A associação entre movimentos vanguardistas e revolução é recorrente nas palavras dos próprios artistas. Assim, literatura e consciência política deveriam seguir um mesmo caminho.

[...] não mais acredito, como acreditei comodamente em outro tempo, que a literatura de mera criação imaginativa seja suficiente para sentir que me realizei como escritor [...]. A razão é simples, porque se alguma vez se pôde ser um grande escritor sem sentir-se participe do destino histórico imediato do homem, neste momento não se pode escrever sem esta participação, que é responsabilidade e obrigação, e somente as obras que as reflitam, mesmo que sejam de pura imaginação, mesmo que inventem a infinita gama lúdica de que são capazes o poeta e o romancista, mesmo que jamais indiquem diretamente esta participação, somente elas conterão de alguma indizível maneira o tremor, a presença, a atmosfera que as torna reconhecíveis e entranháveis, que desperta no leitor um sentimento de contato e proximidade. (CORTÁZAR: 2001, p. 38)

Em confluência com o que já foi discutido, segundo Costa (COSTA: 2008, p.298), durante toda a década de 1960, a experiência revolucionária cubana teve influência marcante na politização e na ação intelectual dos autores do *boom* hispano-americano. Pela primeira vez, esses intelectuais assistiram ao processo de construção do socialismo em um país do continente. Eles viveram intensamente o engajamento intelectual ao tomar posição nos debates políticos dessa época e participaram significativamente das discussões em torno da revolução e do socialismo, produzindo discursos geradores de um polêmico debate, que se estendeu por quase toda a América Latina.

Como lembra Saúl Sosnowski (SOSNOWSKI: 2001, p. 18), se nos primeiros ensaios de Cortázar pode-se constatar um evidente interesse pela dimensão social, este é filtrado quase exclusivamente através da literatura. É a partir dela, e de regresso às suas páginas, que Cortázar formula os chamados à ação e postula a participação ativa dos escritores na sociedade.

[...] nada me parece mais revolucionário que enriquecer por todos os meios no âmbito do leitor de romances ou de contos a noção de realidade; e é neste ponto que a relação entre o intelectual e a política se torna apaixonante na América Latina, porque precisamente este continente proporciona a prova irrefutável de que o enriquecimento da realidade por meio dos produtos culturais teve e tem uma ação direta, um efeito claramente demonstrável na capacidade revolucionária dos povos. (CORTÁZAR: 2001, p. 112)

Para Cortázar, assim como para os outros expoentes do *boom* hispano-americano, o papel revolucionário da literatura estaria no enriquecimento do real. O texto literário seria responsável por criar uma sensibilização popular, uma conscientização cada vez maior diante do contexto histórico latino-americano. O escritor deixa claro que seu discurso é significativo para a sociedade e que sua missão, ou a missão de todos os intelectuais latino-americanos, seria a de alimentar o espírito revolucionário na sociedade da América Latina.

Seguindo essa mesma lógica de atuação, escreve Carpentier sobre o papel social do romancista latino-americano:

Dedicar-se a este mundo, a este pequeno mundo, a este enorme mundo, é a tarefa do romancista atual. Entender-se com ele, com esse povo combativo, criticá-lo, exaltá-lo, representá-lo, amá-lo, tentar compreendê-lo, tentar falar com ele, falar dele, mostrá-lo, mostrar seu íntimo, os erros, as grandezas e as misérias [...].  
Essa é, na minha opinião, a função do romancista atual. Essa é sua função social. Não pode fazer muito mais, e isso já é o bastante. (CARPENTIER: 1987, p. 23)

As múltiplas entrevistas, declarações e intervenções em mesas-redondas tornam supérflua qualquer menção adicional ao que significou para esses autores a Revolução Cubana. A ideia da “revolução” aparece como o aspecto central da coesão existente entre os anos sessenta e setenta. Como assinala Gilman (GILMAN: 2003, p. 42), como matriz explicativa e afetiva a revolução transcendia a realidade e os limites da política e da estética. A revolução, tanto para o povo como para o escritor que lhe é fiel, era o fim de todos os exílios, o retorno magnífico ao país natal, o abandono de si, a saúde plena, o retorno a continuidade de si ao sol da história.

A valorização da política e a expectativa revolucionária são recorrentes em todo o período com flutuante e móvel intensidade. O intenso interesse pela política e a convicção de transformação radical, em todas as instâncias, era iminente. A percepção generalizada de uma transformação inevitável no universo das instituições, da subjetividade, da arte e da cultura aparece em grande parte dos textos de intelectuais do período. Eles traziam a convicção de que a história havia ingressado em uma etapa resolutiva, na qual a humanidade decidira confiar em sua vontade transformadora.

Não são poucos os escritores, artistas e intelectuais de esquerda em cuja obra aparece a preocupação sobre como pensar uma arte para a sociedade por vir, uma arte pós-revolucionária que fundisse vanguarda artística e vanguarda política. Carpentier, García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa e Cortázar são apenas cinco dos muitos escritores do chamado *Real Maravilhoso* que, ainda em princípios da década de 1960, perguntavam-se como pensar a luta por uma arte nova nos umbrais de uma nova civilização.

## **2. *Cien años de soledad*: a criação da Macondo-América de Gabriel García Márquez**

Segundo Eric Nepomuceno (NEPOMUCENO: 2009, p. 15), a verdade é que ninguém – nem o próprio Gabriel García Márquez – parece capaz de lembrar o dia, a semana ou o mês em que foi escrita a primeira frase de *Cien años de soledad*. Tudo o que se sabe é que foi numa terça-feira de 1965. E que o mais provável é que tenha acontecido entre o final de junho e o começo de agosto. É certo, porém, que aconteceu na Cidade do México, na rua Loma, número 19, em San Angel Inn, um bairro classe média da capital mexicana.

Quando escreveu a famosa primeira frase, o autor colombiano estava com 37 anos de idade e, como conta Nepomuceno (NEPOMUCENO: 2009, p. 15), havia chegado à Cidade do México quatro anos antes, depois de uma agitada temporada em Nova York, onde havia sido correspondente da agência cubana de notícias Prensa Latina. Levava pouco mais de duzentos dólares no bolso, nenhum vislumbre de emprego ou trabalho e a determinação de se transformar em roteirista de cinema e se estabelecer de vez como escritor.

Entre o dia da sua chegada ao México e o amanhecer da véspera em que se sentou diante da máquina de escrever e começou a primeira frase do livro que mudaria a sua vida, a trajetória de García Márquez navegou, segundo Nepomuceno, “ao sabor de ventos variados”

(NEPOMUCENO: 2009, p. 16). Em 1961, o escritor colombiano era, na verdade, um quase desconhecido. Tinha escrito quatro livros e apenas um, *La Hojarasca*, fora publicado na Colômbia, sem maiores glórias que algumas resenhas elogiosas. Trechos desses livros e alguns contos haviam sido editados em publicações de prestígio no México, seu nome circulava com relativo trânsito entre artistas e intelectuais, mas ele estava longe de ser um nome conhecido fora desse ambiente restrito.

Sua vida tomou um rumo diferente apenas em 1965. Após quatro anos vivendo no México, García Márquez se tornou um roteirista muito bem cotado e um escritor cada vez mais reconhecido e requisitado por editores de vários países latino-americanos. Com as profissões de publicitário e roteirista ganhava um bom dinheiro, morava numa casa confortável, pertencia a círculos importantes da vida cultural mexicana e era dono de uma boa coleção de amigos influentes.<sup>68</sup>

Mas, apesar do rumo promissor, García Márquez, segundo conta Nepomuceno (NEPOMUCENO: 2009, p. 21), não estava feliz. Nos últimos cinco anos não havia escrito um conto, não havia começado nenhum romance, nem voltara, para valer, a algum projeto abandonado. Queixava-se, aos amigos mais íntimos, de aridez total.

E, nesse clima de incerteza e desgaste, o escritor colombiano decidiu levar a família para umas curtas férias em Acapulco. Segundo Martin (MARTIN: 2008, p. 365-366), foi na estrada, pilotando um Opel branco, que brotou a primeira sentença de todo o romance.

Naquele dia, ainda não havia dirigido por um longo percurso quando, “de lugar nenhum”, a primeira sentença de um romance lhe flutuou na mente. Por trás dela, invisível mas palpável, estava o romance inteiro, como se tivesse sido ditado – baixado – do além. Era tão poderoso e irresistível quanto um feitiço, um encantamento mágico. A fórmula secreta da sentença estava no ponto de vista e, acima de tudo, no tom: “Muitos anos depois, diante do pelotão de fuzilamento [...]”. Como se estivesse em transe, García

---

<sup>68</sup> Como lembra Adriane Vidal Costa, é pertinente destacar que a consagração de *Cien años de soledad* se deve, em grande medida, ao papel da rede intelectual latino-americana de esquerda que vinha se formando desde 1960. Costa afirma que, antes mesmo de ser publicado pela editora argentina Sudamericana, em 1967, *Cien años de soledad* já era um romance esperado, promovido e aguardado pela crítica especializada e pela rede intelectual do que mais tarde seria conhecido pelo nome de *boom*. Um dos seus grandes promotores foi sem dúvida Carlos Fuentes, escritor mexicano responsável pela publicação parcial do romance em inúmeras revistas e suplementos literários do México; além de Vargas Llosa, principal responsável pela promoção do romance como a novela definitiva do continente. Em outras palavras, “o êxito de vendas desse livro se deve, em grande medida, à existência dessa rede de escritores que queriam tornar a literatura latino-americana (re)conhecida dentro e fora do subcontinente”. IN: COSTA, Adriane Vidal. Op. Cit., 2009. pp. 149-154.

Márquez parou, deu meia-volta no Opel e voltou para a Cidade do México. E então... (MARTIN: 2008, p. 366)<sup>69</sup>

Anos mais tarde García Márquez diria que, após ter chegado a sua casa, sentara-se à máquina de escrever no dia seguinte, como fazia todos os dias, exceto que “desta vez não levantaria nos próximos 18 meses”<sup>70</sup>. Nas inúmeras páginas que se seguiram, o escritor colombiano narrou a saga de sete gerações da família Buendía vivendo num intervalo de cem anos de história.

A narrativa do romance começa e termina num estilo bíblico e abrange, segundo Martin (MARTIN: 2008, p. 372-373), alguns dos mitos universais da antropologia, algumas das fábulas e lendas características da cultura ocidental, bem como a peculiar crença negativa na própria experiência específica de grandiosa aspiração e de fracasso humilhante da América Latina. Juntava-se a tudo isso, histórias específicas de sua família à história do continente, unindo ingredientes literários latino-americanos – Borges, Asturias, Carpentier e Rulfo – com a Bíblia, com Rabelais, com as crônicas da conquista espanhola e com as novelas européias de cavalaria. O livro se passava em Macondo, mas Macondo era, agora, como discutido na introdução da dissertação, uma metáfora para a América Latina inteira.

O sucesso da obra foi imediato e fulminante. A tiragem inicial de dez mil exemplares esgotou-se em quinze dias. Veio, como afirma Nepomuceno (NEPOMUCENO: 2009, p. 24), uma segunda, de outros dez mil, que teve o mesmo destino. Em três anos foram 600 mil exemplares em castelhano, e em oito, as vendas chegaram a dois milhões. Em 1982, quando García Márquez foi contemplado com o Prêmio Nobel de Literatura, só em castelhano, 25 milhões de exemplares de *Cien anos de soledad* tinham sido vendidos. Quando García Márquez celebrou 80 anos de vida, em março de 2007, as vendas chegavam a 50 milhões de exemplares em 36 idiomas. Diante do sucesso estrondoso da obra, o escritor colombiano tornou-se uma das vozes mais requisitadas do continente.

---

<sup>69</sup> Segundo Martin, existem várias versões para essa história. Uma segunda possibilidade, essa compartilhada por Nepomuceno, relata a possibilidade de que García Márquez não teria retornado sumariamente à Cidade do México após a suposta revelação da frase. Dentro dessa perspectiva, o escritor colombiano teria passado o fim de semana em Acapulco, dando voltas, ansioso, totalmente embebedado pelo livro, e só na manhã de uma incerta terça-feira, já de regresso à capital mexicana, teria se sentado para começar a escrever o livro.

<sup>70</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. “La penumbra del escritor de cine” IN: El Espectador, 17 de novembro de 1982.

Na introdução da dissertação, ressaltamos a presença quase sufocante de *Cien años de soledad* sobre a literatura hispano-americana da segunda metade do século XX e como, ao longo dos anos, a obra se tornou a alegoria perfeita, possível e desejada da América Latina.

Para Karla Pereira Cunha (CUNHA: 2007, p. 64), na interpretação do romance, podemos observar basicamente dois caminhos divergentes. Há críticos literários e historiadores que vêem a obra como a representação do local: do Caribe, da Colômbia e por extensão da América Latina; ou seja, o romance é visto como espaço de representação da história, uma espécie de metáfora da situação latino-americana entrelaçada com a história da Colômbia. Outros buscam pensar a obra dentro do cruzamento entre História e Mito. Nesta interpretação, o romance é visto como criação e síntese do mundo, sendo estruturado de forma mítica, uma metáfora da condição humana revelada através dos membros da família Buendía.

Para Cristo Figueroa (FIGUEROA: 1998, p. 113), não é estranho que a extensa bibliografia crítica sobre o romance manifeste uma contraposição de leituras, entre aqueles que a interpretam fundamentalmente como uma grande metáfora da condição humana – Julio Ortega, Carmen Arnau ou José Miguel Oviedo – e aqueles que a vêem, sobretudo, como uma chave de acesso ao contexto histórico do continente – Ángel Rama, Emmanuel Carballo ou Isaías Lernes. Enquanto os primeiros apóiam seus argumentos na circularidade do tempo, no inexorável determinismo que rege a vida dos Buendía, na solidão que pesa sobre seus personagens, na impotência ante as forças indomáveis da natureza e dos instintos dos homens; para os últimos, o que importa na obra é a denúncia dos problemas sócio-políticos locais, a matança dos trabalhadores, a violência imposta pelo poder, o roubo de terras e a opressão ostensiva sobre os excluídos e fracos.

Outro setor crítico prefere, ainda, referir-se a uma dupla significação de Macondo (Palencia Roth ou Lucila Inés Mena), segundo a qual o dito espaço literário ao mesmo tempo que se conecta com realidades históricas determinadas, possui suficiente autonomia para plasmar simbolismos de ressonância universal.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> A respeito das linhas interpretativas que assimilam *Cien años de soledad* como uma grande metáfora da condição humana, ver: ORTEGA, Julio. *La contemplación y la fiesta. Ensayos sobre la nueva novela latinoamericana*. Lima: Editorial Universitaria, 1968. pp. 45-58; ARNAU, Carmen. *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*. Barcelona: Ediciones Península, 1975; OVIEDO, José Miguel. “Macondo: un territorio mágico y americano” IN: *Asedios a García Márquez*. Santiago: Editorial Universitaria, 1975. Com relação a uma leitura que privilegia a perspectiva da história latino-americana, ver: RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Bogotá: Siglo XXI, 1988; CARBALLO, Emmanuel. “un gran novelista latinoamericano” IN *García Márquez, colección el escritor y la*

Fugindo de uma vertente analítica mais dualista (texto/contexto), a intenção dessa parte do trabalho é analisar algumas das representações do continente latino-americano contidas no romance. Em outras palavras, não nos interessa entender a qual processo histórico específico o texto de García Márquez faz referência. Mas, sobretudo, analisar qual América constrói e descarta o escritor colombiano ao fundar o seu microcosmo urbano, levando em conta, como explicitado no início do capítulo, todo o debate que atravessa a arte e a literatura latino-americana da década de 1960 e início dos anos 70.

## ***2. 1 Macondo como utopia***

Como já comentado, *Cien años de soledad* narra a história da fictícia cidade de Macondo e a ascensão e queda de seus fundadores, a família Buendía. Os seis personagens centrais, que dão início ao romance e dominam a primeira parte, são: José Arcadio Buendía, o entusiasmado fundador da vila de Macondo; a esposa dele, Úrsula Iguarán, espinha dorsal não só da família, mas também do romance inteiro; os filhos, José Arcadio e Aureliano – o último, coronel Aureliano Buendía, considerado em geral o principal personagem do livro; a filha, Amaranta, atormentada quando criança e amargurada como mulher; e o cigano Melquíades, que traz as notícias do mundo exterior e por fim estabelece-se em Macondo.

A história da Colômbia é dramatizada por intermédio de dois eventos principais: a Guerra dos Mil Dias e o massacre dos trabalhadores bananeiros em Ciénaga, em 1928. Estas eram, segundo Martin (MARTIN: 2008, p. 368), as principais referências históricas que formavam o contexto da própria infância de García Márquez.

Como lembra Karina de Castilhos Lucena (LUCENA: 2008, p. 25), no interior da obra, o povoado foi fundado pelo patriarca José Arcadio Buendía juntamente com sua esposa e mais vinte e uma famílias amigas que aceitaram adentrar a “sierra impenetrable” (GARCÍA MÁRQUEZ: 2011, p. 20), pois não havia nada que os prendesse a Riohacha, o lugar onde viviam.

---

*crítica*. Madrid: Taurus, 1982; LERNES, Isaías. “a propósito de *Cien años de soledad*” IN: *Cuadernos americanos*. México, jan-fev de 1969, n. 1, pp. 186-200. A dupla significação de Macondo é objeto de estudo dos livros: MENA, Lucila Inés. *La función de la historia en Cien años de soledad*. Barcelona: Plaza y Janés, 1979 e PALENECIA ROTH, Michael. *Gabriel García Márquez: la línea, el círculo y las metamorfosis del mito*. Madrid: Gredos, 1983.

O único que tinha motivo concreto para afastar-se da aldeia era José Arcadio, que não podia suportar o peso de uma morte. O patriarca dos Buendía casara-se com sua prima Úrsula, contra a vontade da família de ambos. A todo custo, a mãe de Úrsula procurou dissuadi-la do casamento, alegando que os netos teriam um futuro estarrecedor devido a um comprovado precedente nas duas famílias: de uma relação incestuosa nasceriam crianças com rabos de porco ou iguanas. Para evitar o destino, Úrsula passou a usar um cinto de castidade, que vestia a noite, para conter as investidas do marido.

Certo dia, José Arcadio, devido às insinuações públicas e afrontosas de Prudencio Aguilar sobre sua virilidade (não tinha filhos depois de um ano de casado), cometeu um assassinato matando o difamador com um corte certo no pescoço. A partir de então, o fantasma do morto passou a perturbar os Buendía de tal modo que José Arcadio resolveu fugir com sua esposa da aldeia. Ele chamou um grupo de amigos que aceitaram participar da travessia da serra pantanosa rumo ao mar.

A viagem é descrita no romance como absurda e prolonga-se por vinte e seis meses, durante os quais, para evitar a fome, os viajantes têm de comer carne de mico e sopa de cobras. Após percorrer uma imensa área de matos, serras e pântanos, finalmente, os precursores da nova comunidade, cansados de tentar encontrar uma saída para o mar, acabam por fundar o povoado de Macondo, em uma região escolhida mais ao acaso do que por planejamento. A única preocupação daquelas vinte e uma famílias era “viajar en sentido contrario al camino de Riohacha para no dejar ningún rastro ni encontrar gente conocida” (GARCÍA MÁRQUEZ: 2011, p. 35). O que os aventureiros desejavam, desesperadamente, era uma nova vida, longe dos fantasmas do passado<sup>72</sup>:

---

<sup>72</sup> Selma Calasans Rodrigues possui uma interpretação bastante interessante com relação à fundação de Macondo. Interpretando a construção do romance como uma grande metáfora da história hispano-americana, a autora afirma que o gesto de fundação do pequeno povoado, assim como a necessidade de deixar o passado para trás, diz muito sobre a construção da identidade no continente. Apoiada em Leopoldo Zea – “Dialéctica de la conciencia americana” (1960) –, a autora afirma que o ibero-americano é o mais vocacionado dos americanos a uma eliminação do passado, vivendo um presente que aspira a ser distinto. Zea afirma que o ibero-americano vê em seu passado a impossibilidade de um futuro, de um *vir-a-ser*. Trata-se de sentir o passado como um obstáculo a transpor: a violência da colonização, a depredação dos grandes impérios inca, maia e asteca, em especial, são os móveis desse sentimento, na origem. Enquanto o americano do norte, orgulhoso de seu passado de peregrino que buscou a liberdade em terras novas, fazia deste um instrumento do futuro assimilando-o, o ibero, ao contrário, tinha que enfrentar este passado, destruindo-o, por considerá-lo a causa da impossibilidade de construir o seu novo ser. Daí o filósofo mexicano acentuar o traço do ibero-americano de ser inacabado, que se caracteriza sobretudo por aquilo que quer chegar a ser, negando um passado, para buscar algo distinto e vivendo sempre à espera deste algo. IN: RODRIGUES, Selma Calasans. Op. Cit., 1993. p. 39

Atravesaron la sierra buscando una salida al mar, y al cabo de veintiséis meses desistieron de la empresa y fundaron Macondo para no tener que emprender el camino de regreso. Era, pues, una ruta que no le interesaba, porque sólo podía conducirlo al pasado”. (GARCÍA MÁRQUEZ: 2011, p. 20)

Assim, Macondo foi fundada junto às margens de um “río de águas diáfanas que se precipitaban por un hecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos” (GARCÍA MÁRQUEZ: 2002, p. 9). Nesse sentido, a fundação do povoado transforma-se em um exemplo de mito de origem, remontando ao gesto de criação do mundo. Para Figueroa (FIGUEROA: 1998, p. 14), trata-se da fundação do paraíso terrestre, em alusão direta ao texto bíblico<sup>73</sup>.

E, como afirma Lucena (LUCENA: 2008, p. 28), uma vez estabelecido o lugar de fundação, era necessário organizar o povoado internamente. Quem comanda o processo é José Arcádio:

José Arcadio Buendía, que era el hombre más emprendedor que se vería jamás en la aldea, había dispuesto de tal modo la posición de las casas, que desde todas podía llegarse al río y abastecerse de agua con igual esfuerzo, y trazó las calles con tan buen sentido que ninguna casa recibía más sol que otra a la hora del calor. (GARCÍA MÁRQUEZ: 2011, pp. 18-19)

---

<sup>73</sup> Ainda segundo Figueroa, é possível observar uma conexão direta e indireta de *Cien años de soledad* com a Bíblia e a mitologia do Antigo Testamento. A narrativa bíblica proporciona elementos básicos para a estruturação do romance e engendra um marco sugestivo onde o leitor, formado na tradição judaico-cristã, reconhece histórias e relatos. Abundam as referências ao paraíso, ao Êxodo, ao pecado original, à terra (não) prometida, à anjos e demônios, às profecias, ao dilúvio universal, etc. Além disso, abundam fórmulas de linguagem que recriam a forma do texto bíblico: “A imagen y semejanza”, “por los siglos de los siglos”, “infundió un soplo de vida”, “fue concebido y dado a luz” ou “o arrasar a Macondo de la faz de la tierra”. Podemos afirmar que a Bíblia funciona como uma espécie de *intertexto* que organiza arquetipicamente o material narrativo: gênese, êxodo, pecado original, castigos e profecias, Apocalipse e Juízo Final. IN: FIGUEROA, Cristo. “Cien años de soledad: reescritura bíblica y posibilidades del texto sagrado” IN: *XX Congreso Nacional de Literatura, Lingüística y Semiótica: “Cien años de soledad”, treinta años después*. Santafé de Bogotá, 1998. p. 114. No entanto, como afirma Selma Calasans Rodrigues, em *Macondamérica: a paródia no romance de Gabriel García Márquez*, a escritura da obra obedece à lógica da paródia, negando qualquer suporte teológico e/ou teleológico que se lhe queira atribuir e se constitui numa flagrante ruptura com o aspecto sacro do texto bíblico. Para a autora, o primeiro elemento paródico percebido no texto é a inversão da cronologia bíblica, alterando a ordem dos mitos acima referidos. Reconstituindo a fábula do romance, verificamos que a criação do “paraíso” (a fundação de Macondo e da ficção) é precedida pelo pecado da origem (a prática do incesto), pelo primeiro crime (o fratricídio simbólico) e pelo “êxodo”. A narrativa se estrutura a partir daí, pelas “pragas” e só perto do final tem-se o “dilúvio”, seguido do “apocalipse”. Essa inversão, segundo a autora, já é um elemento forte para constatar que se trata de um texto dessacralizador. IN RODRIGUES, Selma Calasans. Op. Cit. Rio de Janeiro: Levatã Publicações, 1993. p. 74.

Para Nadia Terezinha Arzivenko Forgiarini (FORGIARINI: 2009, p. 54), essa descrição conserva algo de um mundo ideal. É importante que se entenda que, no início, em Macondo não se conhece a morte, nem a velhice. Não há fome, nem pobreza. A relação entre o homem e a natureza é harmônica. Por isso, para Selma Calasans Rodrigues (RODRIGUES: 2007), o romance apresenta “um conteúdo utópico insofismável”, cujo tema volta-se exatamente para a recuperação das origens, com a firme utopia de que esta recuperação seria um meio de ajudar numa revolução social, ou de superar uma situação de exploração dos povos latino-americanos. Nada mais exemplar do que o começo do romance, descrevendo a utopia de um novo mundo, uma terra sem males, sem governo nem igreja.

Como lembram Ronan Simioni e Vera Elisabeth Prola Farias (SIMIONI & FARIAS: 2009, p. 160), em poucos meses, Macondo se torna uma aldeia laboriosa e organizada, com suas casas de taquara e chão batido, móveis de madeira construídos pelos próprios donos e coordenada pelo empreendedorismo igualitário de José Arcadio Buendía. Cria-se, então, a visão paradisíaca, a redenção utópica visada pelos sujeitos diaspóricamente deslocados<sup>74</sup>. Neste espaço, a primeira geração da família Buendía, José Arcadio, Aureliano e, posteriormente, Amaranta e Rebeca, esta última sendo filha adotiva do casal, cresce em meio a uma comunidade tranquila e sem divisões sociais.

Dessa forma, percebemos no início do romance a clara projeção da utopia, a crença num mundo perfeito marcado pela possibilidade da redenção. Essa temática, discutida sobremaneira pelos intelectuais do *boom*, na década de 1960, parece ter sido marca indelével do período em que a obra foi escrita. Como já salientado, a possibilidade de um amanhã de rupturas, com a euforia e a projeção da construção de um mundo mais justo, tornou-se um tema quase obsessivo para os literatos do período. A defesa marcadamente aberta de uma sociedade sem governo e sem distinções sociais, livre de um passado opressor, marca o início da narrativa de García Márquez e

---

<sup>74</sup> Ainda segundo Simioni e Farias, a significação que envolve o termo diáspora surge, primeiramente, para denominar o fluxo migratório percorrido pelo povo judeu em sua fuga da escravidão no Egito. Sob a liderança de Moisés, o povo escolhido parte em busca de liberdade, da almejada terra prometida, deixando para trás todo o sofrimento vivido no cativeiro da grande “Babilônia”. Como argumenta Stuart Hall, é esta a *ur-origem* da narrativa de libertação, esperança e redenção em um novo mundo, nutrida, principalmente, por grupos humanos em deslocamento espacial. Munido da mesma esperança redentora, José Arcadio Buendía reuniu outros jovens casais que desmontaram suas moradas e partiram em busca da terra que ninguém prometeu, longe da perturbação provocada pelo espectro do morto. IN: SIMIONI, Ronan & FARIAS, Vera Elisabeth Prola. “Cem anos de mitos, imperialismos e solidão: Macondo e a (des)construção identitária latino-americana” IN: *Disc. Scientia*. Série: Artes, Letras e Comunicação, S. Maria, v. 10, n. 1, p. 147-174, 2009. p. 159

parece dialogar diretamente com os debates travados pelos intelectuais do continente na década referida.

## ***2.2 A solidão do poder: Macondo à espera de um redentor***

Após certo tempo de existência pueril e inocente, o governo central de uma cidade não mencionada envia representantes políticos e militares para Macondo, com a intenção de controlar a pequena comunidade. Esse pecado original provocou uma série de guerras civis que, como afirma Lucena (LUCENA: 2008, p. 74), em *Cien años de soledad* são parte significativa do enredo, principalmente porque estão relacionadas a uma importante personagem do romance: o coronel Aureliano Buendía.

Como lembram Simioni e Farias (SIMIONI & FARIAS: 2009, p. 161), Aureliano não conseguia entender por qual motivo seu futuro sogro, e recém auto-afirmado delegado de Macondo, Apolinar Moscote, promovera a chegada de oito soldados armados para vigiar as eleições no povoado até, então, sem aspirações políticas. A fraude no primeiro pleito eleitoral realizado no local, privilegiando conservadores em detrimento dos liberais, veio a desencadear uma série de acontecimentos que operaram o surgimento de heróis revolucionários, contrários à repressão imposta pelos vencedores forjados.

A partir do ingresso do coronel Aureliano na guerra, os governos liberal e conservador se revezam no poder em Macondo. O povo quase não nota a diferença entre os lados, pois o que realmente aparece é a violência empregada contra o adversário, comum a ambas as facções. A corrupção e a fraude caracterizam os dois governos. A partir desse momento, a história de Macondo é invadida por lideranças que usam o poder em benefício próprio e não distinguem o privado do público na vida política do povoado. Em especial, líderes políticos em guerras particulares, não preocupados com o bem comum.

Como salienta Cunha (CUNHA: 2007, p. 60), a violência incorpora-se a vida cotidiana, banaliza-se e opera transformações nos homens, determinando o comportamento dos seus personagens. O caso mais exemplar é, talvez, o de Arcádio, filho de José Arcadio (irmão de Aureliano) e Pilar Ternera. Quando se inicia a guerra civil, Arcádio é designado por seu tio, o coronel Aureliano Buendía, como chefe civil e militar do povoado. Ao tomar o poder,

transforma-se em um brutal ditador, que morre fuzilado quando os conservadores retomam o governo.

Desde el primer día de su mandato Arcadio reveló su afición por los bandos. Leyó hasta cuatro diarios para ordenar y disponer cuanto le pasaba por la cabeza. Implantó el servicio militar obligatorio desde los dieciocho años [...] e impuso a los hombres mayores de edad la obligación de usar un brazal rojo. Recluyó al padre Nicanor en la casa cural, bajo amenaza de fusilamiento, y le prohibió decir misa y tocar las campanas como no fuera para celebrar las victorias liberales. Para que nadie pusiera en duda la severidad de sus propósitos, mandó que un pelotón de fusilamiento se entrenara en la plaza pública disparando contra un espantapájaros. Al principio nadie lo tomo en serio. [...] Pero una noche, al entrar Arcadio en la tienda de Catarino, el trompetista de la banda lo saludó con un toque de fanfarria que provocó las risas de la clientela, y Arcadio lo hizo fusilar por irrespeto a la autoridad. A quienes protestaron los puso a pan y agua con los tobillos en un cepo que instalo en cuarto de la escuela. [...] Arcadio siguió apretando los torniquetes de un rigor innecesario, hasta convertirse en el más cruel de los gobernantes que hubo nunca en Macondo. (GARCÍA MÁRQUEZ: 2011, p. 131)

Arcádio se torna o exemplo perfeito da corrupção pelo poder, da sede de vingança e do governo arbitrário em Macondo. Seus desmandos acabam apenas quando Úrsula intervém e lhe aplica uma surra homérica diante da possibilidade do fuzilamento da família do Dr. Apolinar Moscote. Após o episódio, o filho bastardo da família Buendía acaba fuzilado a mando do governo conservador, também arbitrário e violento.

Mais interessante ainda é pensar que em meio a essas turbulências, dentro do romance, opera-se a construção do mito do coronel Aureliano Buendía. Aquele que inicialmente havia comandado “veintiún hombres menores de treinta años”, armados apenas com “cuchillos de mesa y hierros afilados” (GARCÍA MÁRQUEZ: 2011, p. 128), acaba se tornando o herói revolucionário mais temido e respeitado da região.

Após os episódios que desencadearam a sublevação contra o governo conservador em Macondo, a transformação de Aureliano em herói revolucionário obedece à lógica do chamado.

Los rebeldes [...] apenas tuvieron tiempo de despedirse de sus esposas, a quienes abandonaron a sus propios recursos. Se fueron al amanecer, aclamados por la población liberada del terror [...]. Antes de irse, Aureliano saco a don Apolinar Moscote de un armario. “Usted se queda tranquilo, suegro” le dijo. “El nuevo gobierno garantiza, bajo palabra de honor, su seguridad personal y la de su familia”. Don Apolinar Moscote tuvo dificultades para identificar aquel conspirador de botas altas y fusil terciado a la espalda con quien había jugado dominó hasta las nueve de la noche.

- Esto es un disparate, Aurelito – exclamó.

- Ningún disparate – dijo Aureliano –. Es la guerra. Y no me vuelva a decir Aurelito, que ya soy el coronel Aureliano Buendía. (GARCÍA MÁRQUEZ: 2011, p. 128)

O jovem ourives, construtor de peixinhos dourados, outrora inocente, recluso e pouco afeito aos trâmites da política, converte-se de forma impressionante no coronel Aureliano Buendía. Diante das contingências históricas não há meio termo ou contemporização: a decisão é imediata. Como lembra o historiador Mexicano Henrique Krauze (KRAUZE: 2011), em artigo publicado pelo *El País*, o culto ao caudilho e ao mito revolucionário têm dominado a história da América Latina. Nesse sentido, torna-se interessante pensar que a transformação de Aureliano em comandante revolucionário obedece ao mito daquilo que Krauze chama “el hombre fuerte”, “el héroe providencial”.

A partir desse momento, a autoridade e o poder, assim como a capacidade de driblar a morte, seriam características da personalidade marcante do quase herói de *Cien años de soledad*. Na descrição de Aureliano Buendía se encontra uma das passagens mais famosas do romance:

El coronel Aureliano Buendía promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos. Tuvo diecisiete hijos varones de diecisiete mujeres distintas, que fueron exterminados uno tras otro en una sola noche, antes de que el mayor cumpliera treinta y cinco años. Escapó a catorce atentados, a setenta y tres emboscadas y a un pelotón de fusilamiento. Sobrevivió a una carga de estricnina en el café que habría bastado para matar a un caballo. Rechazó la Orden del Mérito que le otorgó el presidente de la república. Llegó a ser comandante general de las fuerzas revolucionarias, con jurisdicción y mando de una frontera a la otra, y el hombre más temido por el gobierno, pero nunca permitió que le tomaran una fotografía. Declinó la pensión vitalicia que le ofrecieron después de la guerra y vivió hasta la vejez de los pescaditos de oro que fabricaba en su taller de Macondo. Aunque peleó siempre al frente de sus hombres, la única herida que recibió se la produjo él mismo después de firmar la capitulación de Neerlandia que puso término a casi veinte años de guerras civiles. (GARCÍA MÁRQUEZ: 2011, p. 129)

Ainda na perspectiva de Krauze, na América Latina a sacralização da História na figura de um herói foi responsável pela produção da figura política “de los redentores” (KRAUZE: 2007). Nesse sentido, para restaurar o equilíbrio e a pureza, perdidos com os desmandos do poder, Macondo possuía, agora, uma espécie de herói caudilho sem os louros da vitória. Apesar da construção do personagem contemplar a derrota como característica principal, é importante que se frise que a liderança derrotada em nenhum momento sucumbe às ingerências do destino. Sua postura permanece intacta, seu poder e autoridade visíveis. A derrota acentua ainda mais a postura do herói que passa também a cumprir o papel do mártir.

En mayo terminó la guerra. Dos semanas antes de que el gobierno hiciera el anuncio oficial, en una proclama altisonante que prometía un despiadado castigo para los promotores de la rebelión, el coronel Aureliano Buendía cayó prisionero [...] El coronel [...] había sido condenado a muerte, y la sentencia sería ejecutada en Macondo, para escarmiento de la población.

La tropa pugnaba por someter a culatazos a la muchedumbre desbordada. Úrsula y Amaranta corrieron hasta la esquina, abriéndose paso a empujones, y entonces lo vieron. Parecía un pordiosero. Tenía la ropa desgarrada, el cabello y la barba enmarañados, y estaba descalzo. Caminaba sin sentir el polvo abrasante, con las manos amarradas a la espalda con una soga que sostenía en la cabeza de su montura un oficial de a caballo. (GARCÍA MÁRQUEZ: 2011, pp. 150-151)

Após a humilhação pública, Úrsula teve a oportunidade de visitar o filho no cárcere. Mesmo padecendo com o tratamento dispensado pelas tropas conservadoras, o coronel Aureliano Buendía conservava a impavidez e a postura heróica inalteradas.

Encontró al coronel Aureliano Buendía en el cuarto del cepo, tendido en un catre y con los brazos abiertos [...] Desde el momento en que entró al cuarto, Úrsula se sintió cohibida por la madurez de su hijo, por su aura de dominio, por el resplandor de autoridad que irradiaba su piel. (GARCÍA MÁRQUEZ: 2011, p. 153)

Diante da morte, o coronel não esmorece. Pelo contrário, mantém acesa a figura quase incorruptível do mártir, do herói redentor. “No sintió miedo, ni nostalgia, sino una rabia intestinal ante la idea de que aquella muerte artificiosa no le permitiría conocer el final de tantas cosas que dejaba sin terminar” (GARCÍA MÁRQUEZ: 2011, p. 156).

E, apesar da condenação, a agitação popular diante da execução do coronel promove o adiamento da sentença.

La rebeldía del pueblo hizo pensar a los militares que el fusilamiento del coronel Aureliano Buendía tendría graves consecuencias políticas no sólo en Macondo sino en todo el ámbito de la ciénaga, así que consultaron a las autoridades de la capital provincial. La noche del sábado, mientras esperaban la respuesta, el capitán Roque Carnicero fue con otros oficiales a la tienda de Catarino. Sólo una mujer, casi presionada con amenazas, se atrevió a llevarlo al cuarto. “No se quieren acostar con un que saben que se va a morir”, le confesó ella. “Nadie sabe cómo será, pero todo mundo anda diciendo que el oficial que fusile al coronel Aureliano Buendía, y todos los soldados del pelotón, uno por uno, serán asesinados sin remedio, tarde o temprano, así se escondan en el fin del mundo”. (GARCÍA MÁRQUEZ: 2011, p. 157)

Gabriel Souza Sordi (SORDI: 2009, p. 26) ressalta como a presença do “grande homem”, como “dirigente imprescindível”, permeou a história do continente latino-americano durante o século XX, em especial, no início do referido século, nas análises historiográficas e biografias de

José de San Martín e Simón Bolívar. Segundo o pesquisador, a necessidade da luta armada, no caso das independências latino-americanas, propiciou o surgimento de um tipo militarista de herói, aglutinador dos anseios de libertação e responsável pela promoção da mesma. Dentro da construção do culto a esses heróis estaria um padrão de comportamento possível de ser observado em suas narrativas canônicas: a potencialidade de sua condução revolucionária, a vontade expressa de doar a vida pela soberania política, a encarnação da nacionalidade e a exemplaridade cívica.

Apesar de não seguir a risca o exemplo do herói caudilho construído pela historiografia de início do século XX, o personagem de García Márquez possui uma ligação direta com esse tipo de narrativa. Sua postura inquebrantável, sua aura de autoridade e sua ligação direta com o povo mostram a aposta numa redenção comandada pelo herói.<sup>75</sup>

Com a ordem de execução confirmada pela capital da província, alguns dias depois, o coronel Aureliano Buendía estava diante do pelotão de fuzilamento. Não perdendo por um instante a raiva intestinal e a coragem que lhe eram típicas, murmurava: “Tanto joderse para que lo maten a uno seis maricas sin poder hacer nada”. No entanto, apesar da situação adversa, como

---

<sup>75</sup> Selma Calasans Rodrigues enxerga na construção de Aureliano Buendía o oposto do herói. Segundo a autora, “no sexto capítulo do livro já sabemos, pela antecipação da narrativa, que as guerras são uma total derrota, que não há herói nem qualquer heroicidade possível, e que o episódio do pelotão de fuzilamento acaba numa total farsa”. IN: RODRIGUES, Selma Calasans. Op. Cit, 1993. p. 82. Nesse ponto, a análise desta dissertação caminha em posição oposta àquela defendida pela autora. Apesar do coronel Aureliano Buendía não seguir a descrição esperada de um herói e sua trajetória caminhar invariavelmente rumo ao fracasso, adotamos, aqui, postura analítica semelhante àquela defendida pela prof. Dra. Fabiana de Souza Fredrigo ao analisar o romance *El general en su laberinto* (1989). Segundo Fredrigo, análises mais tradicionais tendem e enfatizam o sentido dessacralizador da narrativa de García Márquez ao abordar os últimos dias de vida de Bolívar. Para maior parte dos autores que se debruçam sobre o livro, o que chama a atenção é a ênfase num Bolívar derrotado, nada heróico, diferente de certo discurso historiográfico de início do século que lhe atribui uma aura sacra e exemplar. A hipótese levantada por Fredrigo é que a narrativa de *El general en su laberinto* não pode ser entendida sem a relação que estabelece com o epistolário bolivariano. Para a autora, o texto literário de García Márquez, além de usar as cartas de Bolívar para construir seu personagem e a cena romanesca, reforça o culto ao general Libertador. As descrições do personagem no livro contemplam um homem abatido, que caminhava para a morte. Entretanto, um grau de surpresa é atribuído ao sempre presente adendo do homem fisicamente decadente: apesar da doença, Simón Bolívar tinha movimentos decididos e alma capaz de restaurar suas forças, mesmo após uma noite inteira de delírio. “Assim, a escolha de Gabriel García Márquez é a de apresentar um general perdido, decadente, sem apoio, ressentido, doente; mas um general que conservava no espírito o sinal da liderança forte e vigorosa” IN: FREDRIGO, Fabiana de Souza. “A correspondência de Simón Bolívar e sua presença na literatura: uma análise de *O General em seu labirinto* de Gabriel García Márquez” IN: *História*, v.28, n.1, pp.715-756. Acreditamos que a opção por apresentar o coronel Aureliano Buendía e seus projetos revolucionários como derrotados não subtrai o seu ar de heroísmo e a crença no líder redentor. Afinal, as descrições de sua personalidade e seus gestos apresentam sempre o sinal da liderança forte e vigorosa, mesmo que ao final ela se mostre infrutífera, como o Bolívar de *El general en su laberinto*. O tema do caudilho e a solidão do poder ofereceram material para outros personagens e livros de García Márquez: o presidente do conto “Boa viagem, senhor presidente” em *Doce cuentos peregrinos* (1992) e *El otoño del patriarca* (1975). Percebe-se, portanto, a obsessão do escritor colombiano com o tema da liderança redentora.

anuncia o primeiro parágrafo do romance, o destino haveria de interceder pela figura do bravo coronel. O algoz, capitão Roque Carnicero, militar responsável pela execução, diante da intervenção de José Arcádio, suspende fogo e passa ao lado do movimento revolucionário. Começava, assim, outra guerra, uma das muitas perdidas pelo coronel Aureliano Buendía.

Segundo Rodrigues (RODRIGUES: 1993, p. 84), a partir desse momento, sua figura torna-se cada vez mais mítica, já que as notícias sobre o coronel são contraditórias e grandiloquentes: ora manchetes jubilosas (para o governo) anunciam-no morto; ora o anunciam chefiando outra rebelião nas planícies do sul; ora desistindo de lutar no país para lançar-se ao lado do federalismo triunfante em outras repúblicas do Caribe, pretendendo varrer os conservadores do Alasca até a Patagônia. Assim, criou-se a lenda da ubiquidade do personagem.

No entanto, apesar dos trinta e dois levantamentos armados, como lembra Cunha (CUNHA: 2007, p. 61), o coronel Aureliano Buendía, antes da guerra terminar, decide abandoná-la. A assinatura do armistício se faz a 20 quilômetros de Macondo, dentro de uma barraca remendada de circo.

El coronel Aureliano Buendía llegó en una mula embarrada. Estaba sin afeitar, más atormentado por el dolor de los golondrinos que 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: 2011, p. 215)

Desse modo termina a guerra civil em Macondo. Como salienta Rodrigues (RODRIGUES: 1993, p. 87), do Dom Quixote macondino fica apenas o nome e a lembrança de muitas outras guerras e atentados, que também se apagarão da memória do povoado desgastado ao final de cem anos de história. Um soldado traz para o Coronel notícias do resultado de sua luta inglória. Um verdadeiro carnaval político é o saldo de tudo, narrado no estilo enumerativo, hiperbólico, irônico e paródico do autor colombiano. Assim foram as últimas notícias que Aureliano se permitiu ouvir:

Que el gobierno conservador, decía, con el apoyo de los liberales, estaba reformando el calendario para que cada presidente estuviera cien años en el poder. Que por fin se había firmado el concordato con la Santa Sede, y que había venido desde Roma un cardeal con una corona de diamantes y un trono de oro macizo, y que los ministros liberales se habían hecho retratar de rodillas en el acto de besarle el anillo. Que la corista principal de una compañía española, de paso por la capital, había sido secuestrada en su camerino por un grupo de enmascarados, y el domingo siguiente había bailado desnuda en la casa

de verano del presidente de la república. “No me hables de política”, le decía el coronel. “Nuestro asunto es vender pescaditos”. (GARCÍA MÁRQUEZ: 2011, p. 241).

Fatigado por uma luta sem sentido e completamente desiludido, o coronel se afasta da política e se refugia num quarto dos fundos de sua casa, onde sozinho distrai-se fazendo e desfazendo peixinhos. Assim, dentro do romance de García Márquez, se Macondo caminha em direção à destruição é porque o projeto do coronel se desvanece diante dos jogos de poder e das disputas políticas, temática semelhante ao que anos mais tarde viria compor o enredo de *El general en su laberinto* (1989).

### ***2.3 Macondo nas garras do imperialismo***

Com o fim das guerras civis, Macondo vive outra página de sua história: a luta contra o imperialismo e a exploração do capital estrangeiro. Na perspectiva de Rodrigues (RODRIGUES: 1993, p. 87), essa é a última “praga”, paralela e homóloga às guerras, a invadir a realidade do povoado. Na visão da autora, a invasão imperialista da Companhia Bananeira é, sem dúvida, uma sátira a United Fruit, exportadora norte-americana de frutas tropicais que exerceu um poder indiscriminado na América hispânica.

A penetração americana em Macondo é rápida e, segundo Rodrigues (RODRIGUES: 1993, p. 88), subreptícia. É o coronel Aureliano Buendía quem sintetiza: “Miren la vaina que nos hemos buscado [...] – no más por invitar un gringo a comer guineo” (GARCÍA MÁRQUEZ: 2011, p. 276). O exame metucioso feito por Mr. Hebert na banana, medindo unidade, peso, intensidade da luz, caricatura muito bem a atitude do povo progressista e tecnológico que fará da banana um objeto de exploração colonialista. Também a enumeração dos técnicos que, da noite para o dia, penetram em Macondo completa o quadro ideológico.

Essa “peste” (a Companhia Bananeira), que, de acordo com os habitantes, lembra as guerras do Coronel Aureliano, é responsável, segundo Figueroa (FIGUEROA: 1998, p. 118), por introduzir a injustiça social no tempo histórico de Macondo. A presença da Companhia acaba por quebrar o mundo das realidades essenciais e modificar o aspecto físico do povoado: os visitantes indesejados “modifican el régimen de la lluvias, apresuran el ciclo de las cosechas y quitaron el río de donde estuvo siempre” (GARCÍA MÁRQUEZ: 2011, p. 197).

Os americanos se instalam num acampamento à parte, em casas cercadas de conforto e separadas dos demais por uma rede metálica, que é comparada, segundo Rodrigues (RODRIGUES: 1993, p. 88), em linguagem cotidiana a um “gallinero electrificado que en los frescos meses del verano amanecía negro de golondrinas achicharradas” (GARCÍA MÁRQUEZ: 2011, p. 274). Esse detalhe do acampamento marca o desejo de isolamento dos invasores em relação à população.

A primitiva fascinação pelo “progresso”, pela comunicação com os povos de fora e seus aparelhos mágicos, polarizada nos anseios de José Arcadio Buendía, se converte agora em derrisão e em nostalgia de um paraíso original perdido.

Em pouco tempo, os “pobres diabos” (termo empregado pelo Coronel Aureliano Buendía) dos conservadores, então governantes de Macondo, se convertem em prefeitos sem iniciativa, juízes decorativos, que se tornam servis diante da presença dos estrangeiros. Num intervalo de tempo ainda menor, as autoridades locais foram substituídas por forasteiros autoritários e sicários armados de facões que Mr. Brown levava para viver nas comodidades do “gallinero electrificado”.

Por fim, a invasão da Companhia Bananeira termina de forma trágica e sangrenta: ela é responsável pela matança de três mil trabalhadores em Macondo. Como lembra Forgiarini (FORGIARINI: 2009, p. 69), os operários em greve rebelam-se contra as condições de trabalho oferecidas pela companhia e são duramente reprimidos. Três mil pessoas se reúnem na praça da estação ferroviária. São trabalhadores, suas mulheres e crianças. Eles esperam a chegada da autoridade civil e militar da província que viria decidir o conflito entre o povoado e a empresa, a fim de evitar uma guerra desigual. O exército ficara responsável de manter a ordem pública. Nesse ponto, uma tragédia torna-se cada vez mais eminente. Em meio ao turbilhão de pessoas, o tenente sobe ao teto para ler ao megafone o Decreto número quatro do Clube Civil e Militar da província que “declaraba a los huelguistas cuadrilla de malchechores y facultaba al ejército para matarlos a bala” (GARCÍA MÁRQUEZ: 2011, p. 364).

José Arcadio Segundo (na verdade, Aureliano Segundo) é um dos três mil trabalhadores que enfrenta, encurralado em frente à estação ferroviária de Macondo, as metralhadoras disparadas sem trégua. Juntamente com outros trabalhadores e familiares (mulheres, crianças), é colocado dentro de enorme trem, com quase duzentos vagões e três locomotivas, normalmente usado para carregar bananas, mas que é empregado para carregar os corpos dos três mil homens

que haviam protestado na praça. Havendo milagrosamente sobrevivido ao fuzilamento, José Arcadio Segundo torna-se a única testemunha do massacre.

Dias depois, o governo decreta que nada havia acontecido em Macondo e que a população, feliz, havia voltado para casa. Essa versão dos acontecimentos, imposta pelo poder, como salienta Rodrigues (RODRIGUES: 1993, p. 93), é a que vai predominar na consciência da população desmemoriada. Apesar dos esforços de José Arcadio Segundo em relatar as três mil mortes, ninguém acredita em sua versão da história. “En Macondo no ha pasado nada, ni está pasando ni pasará nunca. Este es un pueblo feliz” (GARCÍA MÁRQUEZ: 2011, p. 370).

Após o massacre ser omitido pelas autoridades governamentais e distorcido pelos meios de comunicação, a Companhia Bananeira suspende suas atividades e vai embora de Macondo, deixando para trás uma aldeia que entra em gradual decadência, motivada também pela intermitente chuva que no universo fictício de Gabriel García Márquez durou 4 anos, 11 meses e 2 dias.

Assim, diante do recorte proposto para análise da obra, o que percebemos é que das páginas de *Cien años de soledad* vislumbra-se a perspectiva de uma América Latina marcada por lutas internas pelo poder, pela corrupção, pela violência gerada por obscuras guerras civis entre liberais e conservadores, pela exploração descontrolada do capital estrangeiro através da “febre da banana”, pela greve dos trabalhadores e a repressão do exército. Mais do que isso, vislumbra-se uma América possivelmente redimida pela figura do herói redentor, na figura do caudilho, e da revolução.

Para Selma Calasans Rodrigues (RODRIGUES: 1993, p. 10), não podemos esquecer que a geração do *boom* foi, por certo, a geração das utopias, das grandes construções, crenças e questionamentos. Segundo Figueroa (FIGUEROA: 1998, pp. 119-120), apesar do final apocalíptico do romance, em *Cien años de soledad* não há uma condenação total. A obra, como os grandes textos, prolonga-se em seus leitores e em outros textos de seu autor. É preciso lê-la prolongada e transformada no discurso de aceitação do Prêmio Nobel de Literatura, onde García Márquez depois de mostrar o tamanho da nossa solidão histórica e depois de explicitar as implicações profundas da busca do ser latino-americano, termina cantando a vida e a esperança, anunciando, então, a boa nova que estava ausente na novela. E, ao final deste canto, anuncia a segunda oportunidade, a possibilidade iluminada de outra utopia: “una nueva y aterradora utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por otros hasta la forma de morir, y donde de veras sea

cierto el amor y sea posible la felicidad y donde las estirpes condenadas a *Cien años de soledad* tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra” (GARCÍA MÁRQUEZ: 1982).

Essas representações de Macondo, lidas e interpretadas como metáforas do contexto histórico latino-americano, solidificaram-se como explicações plausíveis e possíveis da realidade do continente. O sucesso do romance, como afirmamos na introdução da dissertação, habituou leitores do mundo todo a perceber a América como espaço da utopia, da revolução, do intelectual de esquerda, das lutas pelo poder, etc. Esse padrão narrativo solidificou-se como cânone e foi, de forma mais sistemática, contestado a partir dos anos 1990, momento em que praticamente desaparece da cena pública, em razão das mudanças de paradigmas intelectuais e das transformações conjunturais, a figura do intelectual engajado. Para Helenice Rodrigues da Silva (SILVA: 2003), o enfraquecimento das ideologias do progresso e a ascensão dos valores individualistas explicam, em grande parte, o final de um modelo de intelectual que buscava, através de seus atos públicos, aliar moral e política.

\*\*\*

# Capítulo 3

## ***McOndo-América: novos discursos sobre a América Latina nas Letras hispano-americanas.***

---

### **1. A década de 1990: novos discursos identitários na América Latina.**

Em *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*, o antropólogo argentino Néstor García Canclini analisa, de maneira pormenorizada, uma preocupação bastante discutida dentro do legado historiográfico latino-americano: a questão da identidade. Segundo Canclini, não é simples, hoje, falar da América Latina como um todo, pois ao explorar possíveis traços comuns entre os países que compõem o continente as diferenças saltam aos olhos (CANCLINI: 2008, p. 11). Entre os diversos fatores que contribuem para a desagregação continental, o autor enfatiza os intercâmbios culturais num contexto de globalização capaz de diluir – através de migrações e intercâmbios midiáticos – as fronteiras do Estado nacional.

O que há de original no livro é o deslocamento da pergunta “o que significa ser um latino-americano?” – pergunta constante para os intelectuais do *boom* da década de 1960 – para outra, não menos complexa, “quem quer ser latino-americano?”. Trata-se de pensar a maneira como a pergunta sobre a “latinoamericanidade” está mudando, já que a escala para se pensar essa categoria também mudou. Inserido dentro de um debate sobre as identidades na pós-modernidade, o autor esclarece que a condição atual da América Latina excede o seu território.<sup>76</sup>

O primeiro capítulo do livro começa com uma reflexão bastante apropriada: o que está acontecendo na América Latina para que um continente que já expulsou centenas de milhares durante as ditaduras militares das décadas anteriores continue impelindo tantos latino-americanos até a Europa e Estados Unidos? Em, outras palavras, por que o ponto em comum entre as diversas

---

<sup>76</sup> Aqui, embora não cite, dentro das discussões suscitadas por Canclini pode-se visualizar o diálogo com Stuart Hall. Em um de seus últimos livros, *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, Hall reflete sobre as formas através das quais devemos pensar a identidade nacional e o “pertencimento” à luz da experiência da diáspora. Sob a perspectiva do multiculturalismo e dos estudos pós-coloniais, o crítico literário insere o processo de formação das identidades dentro de um contexto que transcende os limites políticos e geográficos da nação. HALL, Stuart. Op. Cit. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

nações latino-americanas parece ser, hoje em dia, o fato de seus cidadãos expressivamente não quererem ser latino-americanos? Por que se constrói diariamente a ideia da inviabilidade no próprio continente?

Para Canclini, isso se deve, sobretudo, à tendência da desterritorialização dos Estados nacionais dentro da modernidade, que não mais contemplam – dentro de um mundo globalizado – a ideia de identidade nacional.<sup>77</sup> De uma maneira geral, o autor tenta analisar sob a ótica da globalização e dos discursos de fragmentação pós-moderna, a tendência em se pensar a vida fora do continente e, por consequência, a negação do “ser latino-americano” como uma oportunidade melhor de sobrevivência.

Segundo Canclini, durante o século XIX e um bom trecho do XX, cada pessoa pertencia a uma nação, e era dessa perspectiva que ela imaginava suas relações com os outros. A nação servia de continente para a cidadania e de mediadora das interações para além das fronteiras (CANCLINI: 2008, p. 29). Se os séculos XIX e início do XX foram marcados pela presença da nação como centro difusor de identidades, o século XXI tem como característica o processo de desterritorialização do Estado nacional.

Neste ponto, o argumento de Canclini enfraquece. Para comprovar sua tese central de que a globalização marcaria o fim dos limites do Estado nacional na composição de uma identidade nacional, o autor não menciona uma historiografia existente a respeito da construção da identidade no continente durante os séculos XIX e XX. Até mesmo os debates mais recentes sobre a eficácia da imposição de discursos institucionais e nacionais sobre os agentes históricos não são citados. A impressão que temos ao ler as páginas do livro do antropólogo argentino é que o Estado nacional tinha força suficiente para criar um discurso agregador, ainda que violento, quase unânime, na composição de uma pertença identitária. Apagam-se os conflitos e as lutas internas dentro de cada país, além das especificidades históricas que levaram mexicanos,

---

<sup>77</sup> Para Stuart Hall, aquilo que sintetizamos por “globalização” teria deslocado as identidades culturais nacionais no fim do século XX. A identidade nacional, embora não tenha sido um discurso homogêneo e absolutamente agregador, por muito tempo, teria se sobreposto a outros tipos de identidades. Apoiado em Anthony McGrew, Hall argumenta que os processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornou o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado. Essas novas características temporais e espaciais, que resultam na compreensão de distâncias e de escalas temporais, estariam entre os aspectos mais importantes da globalização a ter efeito sobre as identidades culturais. Dentro dessa perspectiva, as identidades nacionais estariam se desintegrando, como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do “pós-moderno global”. No lugar dessas identidades nacionais em declínio, novas identidades – híbridas – estariam surgindo. IN: HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1992.

argentinos, uruguaios, brasileiros, chilenos, etc. a se pensarem como latino-americanos. O autor cria um pastiche sobre a identidade na América Latina do século XIX e início do XX para comprovar a sua ideia de que essa identidade é posta à prova pelos tempos da globalização e das trocas transnacionais.

Em outras palavras, embora o autor negue explicitamente no decorrer do texto, ele parece compartilhar a ideia da existência de uma essência latino-americana no fim do século XIX e início do XX que é perdida em virtude dos tempos neoliberais. No entanto, como lembra Stuart Hall (HALL: 1992, p. 65), a ideia da nação com uma identidade cultural unificada é uma abstração, antes uma construção intelectual. As identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdades e diferenças sobrepostas.

Se os séculos XIX e início do XX foram, na ótica de Canclini, marcados pela presença da nação como centro difusor de identidades, o século XXI tem como característica o processo de desterritorialização do Estado nacional. Canclini (CANCLINI: 2008, p. 34) defende que esse processo já teria sido antecipado pela difusão translocal da cultura, pelo modo como a reorganização de mercados musicais, televisivos e cinematográficos reestruturam os estilos de vida e desagregaram imaginários comuns. Trata-se, em síntese, de observar como músicos, artistas e intelectuais latino-americanos transitam com facilidade em mercados nacionais e internacionais: cantam, escrevem e publicam em editoras, gravadoras e línguas que não são mais as de seu país de origem. O local dilui-se diante da escala global, alterando a maneira como os indivíduos se sentem ou representam-se como sujeitos.<sup>78</sup>

O autor acredita que o que temos, atualmente, é uma crise das identidades nacionais. A transnacionalização da economia e da cultura tornou pouco verossímil esse modo de legitimar a identidade. A noção mesma de identidade nacional é erodida pelos fluxos econômicos e comunicacionais, pelos deslocamentos de migrantes, exilados e turistas, bem como pelos

---

<sup>78</sup> Como lembra Stuart Hall, um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX e início do XXI. Para o autor, é possível observar um processo de fragmentação das paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando as identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um "sentido de si" estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento—descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos — constitui uma "crise de identidade" para o indivíduo. IN: HALL, Stuart. Op. Cit., 1992. p. 69.

intercâmbios financeiros multinacionais e pelos repertórios de imagens e informação distribuídos por todo o planeta por jornais e revistas, redes de televisão e Internet.<sup>79</sup>

Assim, o que impera é uma incerteza socioeconômica e política quanto à viabilidade do continente e, de um ponto de vista sociocultural, ao contrário do que acontecia em décadas anteriores, essa incerteza contribuiu para que o panorama mais recente da América Latina fosse invadido por discursos que transbordam o conceito tradicional de identidade. A fragmentação proporcionada pela globalização teria reavivado reivindicações locais ou étnicas, tornando mais exequível a construção de pequenas identidades (CANCLINI: 2008, p. 96).

É importante também pensar que historicamente os anos 1980/1990 foram marcados por crises econômicas profundas, que deixaram traumas como a hiperinflação. Se nos anos de 1960/1970 havia a crise política das ditaduras que criou uma identidade solidária, nas últimas décadas do século XX a democratização solapou as esperanças. Os problemas se mostraram mais crônicos e as saídas engendradas pelas décadas anteriores se esvaneceram no meio do caminho.<sup>80</sup>

Dessa forma, segundo Beatriz Resende (RESENDE: 2005, p. 8), organizadora do Seminário *A Literatura latino-americana do século XXI*, as relações políticas, culturais e existenciais na ordem mundial e no interior das nações parecem evidenciar, dos anos 1990 em diante, diferentes configurações identitárias, emergência de novas subjetividades, de novas vozes que, conseqüentemente, acabam por interferir em novas configurações narrativas.

---

<sup>79</sup> Para Stuart Hall, os fluxos culturais, entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de "identidades partilhadas"— como "consumidores" para os mesmos bens, "clientes" para os mesmos serviços, "públicos" para as mesmas mensagens e imagens — entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço e no tempo. Na medida em que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural. Isso significa que, quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas —desalojadas —de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem "flutuar livremente". IN: HALL, Stuart. Op. Cit., 1992. p. 71

<sup>80</sup> As crises econômicas das últimas duas décadas são abordadas por Beatriz Sarlo em *Tempo Presente: notas sobre a mudança de uma cultura*. A crítica argentina observa que o que se chamou de "ajuste" econômico, deixou-nos 25% de desempregados e subocupados, além da sensação de que o fracasso só poderia ser evitado excepcionalmente. A dívida, além de um peso econômico que estrangulou as finanças e está na origem do processo de hiperinflação, deixou marcas simbólicas nos corpos das pessoas: os corpos marcados pela miséria na periferia de Buenos Aires, por exemplo, são evidências de um país em dívida com a noção de direitos que ele próprio deveria cumprir para ter o respeito e a participação pretendida pelos teóricos políticos. Ao observar as mudanças culturais, permeadas pelas crises políticas e econômicas desde a redemocratização na Argentina (1983), há uma desilusão que atingiu a sociedade argentina, pois "a fantasia onipotente tropeçou no rosto desagradável da miséria" IN: SARLO, Beatriz. *Tempo Presente: notas sobre a mudança de uma cultura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. P. 12.

Hoje, ainda segundo Resende (RESENDE: 2005, p. 13), finalmente experimentamos a vivência da democracia plena, uma nova configuração dos movimentos sociais e uma diferente relação entre arte, cultura, mercado e consumo. Ao mesmo tempo percebemos que o jogo da economia neoliberal globalizada, as novas ordenações transnacionais, a fragilidade do conceito de nação, as manifestações do terror e a extensão do poder do *Império* norte-americano deixam à vida política das jovens democracias latino-americanas uma margem de manobra bastante restrita. Por este quadro, e disposto a promover uma forte interlocução entre o local e o global, move-se um novo personagem: o narrador latino-americano do século XXI.

Em fins da década de 1990 e início do século XXI, o *boom* como literatura comprometida, que surgiu das crises vividas pelos países latino-americanos, assim como sua ideia geral sobre o que era a América, foi fortemente contestado. Como dito na introdução da dissertação, é nesse momento que ganha espaço o movimento *McOndo*, cuja figura catalisadora é o escritor chileno Alberto Fuguet.<sup>81</sup> Junto com outro escritor de mesma nacionalidade, Sergio Gómez, Fuguet editou duas antologias: *Cuentos com walkman* (1993), reunindo novos escritores chilenos, e *McOndo (una antología de nueva literatura hispanoamericana)* (1996), um projeto mais ambicioso que incluía autores de vários países da América Latina e da Espanha. Autodefinindo-se como “pós-tudo” (“pós-modernismo, pós-yuppie, pós-comunismo, pós-babyboom, pós-camada de ozônio”), esses jovens escritores, a maioria nascidos na primeira metade da década de 1960, lançaram-se ao mercado como opositores da consagrada literatura do *boom* ou, mais especificamente, do Real Maravilhoso.

E, como lembra Schneider Carpeggiani (CARPEGGIANI: 2007, p. 176), antes de qualquer pretensão literária e de qualquer ganho editorial, o primeiro trunfo de *McOndo* residiu no seu próprio nome, que desloca a mítica cidade criada por Gabriel García Márquez do seu *habitat*, e a

---

<sup>81</sup> Como lembra Schneider Carpeggiani, *McOndo* não foi o único projeto a se opor ao *boom*. Também em 1996 surgiu no México o manifesto *Crack*. Para esses autores, o importante não era a tecnologia, as redes de *fast food* e a cultura pop, e sim o lugar: as histórias do *Crack* necessariamente não podiam se passar em território mexicano. Muito menos em qualquer outro ponto da América hispânica. Elas precisavam ser transferidas para a Europa, de uma época incerta, ou melhor: mais ou menos próxima às primeiras décadas do século passado. Esse projeto coletivo surgiu como um círculo exclusivo de autores mexicanos rejeitados e boicotados pela crítica. Da sua configuração inicial, faziam parte Jorge Volpi, Ignacio Padilla e Eloy Urroz. No caso das obras do *Crack*, o olhar que a América hispânica lança para a Europa é marcado por certa independência na apropriação do outro. A impressão é que seus membros queriam fazer do continente europeu o espaço do exótico. Essa proposta é condizente com o próprio nome do grupo: a palavra *crack* remete à fissura, à quebra que há por trás de qualquer grupo de vanguarda. IN: CARPEGGIANI, Schneider. “*Tu me acostubraste*”: como Alberto Fuguet repensou o legado do Boom de Gabriel García Márquez. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Recife, setembro de 2007. p. 78.

transforma em pouco mais que uma cadeia sonora que lembra uma rede de *fast-food* e/ou uma marca de computadores de ponta. Segundo os editores, assim como em Macondo, tudo no país *McOndo* pode acontecer, mas de uma forma diversa – “En nuestro McOndo, tal como en Macondo, todo puede pasar, claro que en nuestro cuando la gente vuela es porque anda en avión o están muy drogados” (FUGUET & GÓMEZ: 1996, p. 15).

Esses novos autores não rejeitaram apenas o realismo mágico, como também pretenderam se libertar de ter que escrever sobre a América Latina como um todo.

## 2. Literatura latino-americana e globalização: movimento McOndista?

A pólvora já tinha sido inventada, a Bastilha posta abaixo e o czar fuzilado quando eu nasci. Embora não me restasse mais nada por fazer, cultivei ciosamente a minha miopia para poder investir contra os moinhos de vento. Eles até que foram simpáticos comigo e os de minha geração. Fingiam de gigantes, davam berros horríveis só para nos animar a atacá-los. Faz muito tempo que os sei meros moinhos. Por isso os derrubei e construí em seu lugar uma nova Bastilha. Vou ver se escondo agora a fórmula da pólvora e arranjo um outro czar para o trono.

(José Paulo Paes, poema “Sobre o fim da história”)<sup>82</sup>

Como se apresenta hoje a literatura produzida na América Latina? Que novas configurações de tempo, espaço e identidade abrigam a criação latino-americana? O que é ser um escritor nesta parte do mundo no momento em que a condição de latino-americano extravasa muitas vezes os territórios do continente?

Segundo Beatriz Resende (RESENDE: 2005, p. 7), retomada a rotina da vida democrática, a cultura e a arte latino-americanas se vêm inseridas num universo onde a circulação de informações, saberes, padrões estéticos e imperativos de consumo se dão de forma global. A literatura, como outras expressões artísticas, queiram ou não seus criadores, é hoje interpelada pelos novos fluxos culturais, por imaginários que se deslocam conduzidos por *infovias*, canais a cabo, telefones móveis, com formas de trocas interpessoais podendo tanto favorecer o intercâmbio de ideias como dissolver subjetividades.

---

<sup>82</sup> Apud IN: FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 174.

É evidente que muita coisa mudou nos tempos recentes dentro do continente e que há, segundo Resende (RESENDE: 2005, p. 8), uma produção literária (e crítica) vigorosa que já rompeu até mesmo com os hegemônicos cânones modernos. Ainda que reconheça o quanto devem ao importante momento que lhes foi imediatamente anterior e aos seus principais intérpretes, sobretudo autores do *boom* latino-americano, responsáveis por uma inserção mais efetiva da literatura no espaço crítico e de divulgação internacional, a geração de novos e novíssimos autores parece disposta a marcar seu próprio espaço. Inevitavelmente, apontam para uma relação diferente com a realidade e com as formas de que dispõe o autor para falar do espaço e tempo que lhes são contemporâneos.

Se na década de 1960, as certezas pareciam naturais e as convicções inequívocas – momento em que a literatura surge na cena mundial como uma renovação, amparada na ideia de utopia –, qualquer olhar que se queira crítico sobre a literatura latino-americana contemporânea experimenta uma espécie de espanto diante da multiplicidade que se apresenta. Pluralidade, fertilidade e diferentes possibilidades de inovar vêm marcando a produção recente em todos os países da América Latina. De saída, se pode constatar que, ao falar de América Latina e de latinoamericanismo, estamos falando, segundo Resende (RESENDE, 2005, p. 9), de identidades plurais, múltiplas, flexíveis, contraditória por vezes.

Uma grande diferença parece distinguir as condições de criação do escritor dos anos 1960 e 1970 das vividas pelos autores de hoje. Para efeito de análise, transcrevo abaixo uma passagem do prólogo do livro, intitulado *Presentación del país McOndo*, na qual os editores explicam o processo de composição da obra:

A pesar de las maravillas de la comunicación, el país desde donde surge esta antología sigue estando entre el cerro y el mar. La comunicación con el exterior, por lo tanto, fue difícil, atrasada, escasa, y surgió a un ritmo más lento del que esperábamos. Los contactos existían, pero más a nivel de amistad en países como Argentina, España y México. El resto del continente era territorio desconocido, virgen. No conocíamos a nadie. Llegamos a pensar que América Latina era un invento de los departamentos de español de las universidades norteamericanas. Salimos a conquistar McOndo y sólo descubrimos Macondo. Estábamos en serios problemas. Los árboles de la selva no nos dejaban ver la punta de los rascacielos. No conocíamos siquiera un nombre en muchos de los países convocados. Nos topamos con panoramas como que los libros de ciertas estrellas literarias no estaban disponibles en el país fronterizo. Los suplementos literarios de cada una de las capitales no tenían ni idea de quienes eran sus autores locales. Podíamos escribir en el mismo idioma, tener la misma edad y las antenas conectadas, pero aún así no teníamos idea quiénes éramos. (FUGUET & GÓMEZ: 1996, p.12)

O que distancia as duas gerações de escritores é a relação que guardam com a nação e com a identidade do continente. Essa marca de pertencimento seria desejável na década de 1960: era preciso descobrir a América Latina e, por ela, o romancista deveria lutar. Ainda nesta configuração da identidade continental, o diálogo mais fecundo para um artista seria o que este travava com outro romancista de sua própria terra. O que vemos hoje é que, em tempos de troca de informações globais, o diálogo cruza espaços diversos, num encurtamento do tempo/espaço e num processo de trocas desterritorializadas. A verdade é que as múltiplas subjetividades parecem se reconhecer mal como pertencentes aos mesmos territórios, por vezes até mesmo quando se trata apenas do território da cidade, e a voz autoral fala, em grande parte, de um não-lugar, da condição de exilado em seu país ou cidade. Se antes, acreditava-se na possibilidade de um continente unido pelas Letras, hoje, a América Latina bem poderia ser uma criação dos departamentos de espanhol das universidades norte-americanas. As barreiras são muitas, e a propalada unidade da década de 1960 parece não mais ter efeito no mundo globalizado da década de 1990 que busca, paradoxalmente, fragmentações e especificidades inferiores aos argumentos do bloco regional ou mesmo das nacionalidades, localizando áreas de debate mais peculiares.

Trata-se de outro discurso de representação da realidade latino-americana. Se por um lado, Alejo Carpentier e os escritores do *boom* parecem proclamar o nascimento de uma nova forma de se entender a América Latina nos idos de 1960, Fuguet e Gómez parecem anunciar o esgotamento desse discurso que vigorou grande parte da segunda metade do século XX no continente.

Como nos lembram os editores:

El gran tema de la identidad latinoamericana (¿quienes somos?) pareció dejar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?). Los cuentos de McOndo se centran en realidades individuales y privadas. Suponemos que ésta es una de las herencias de la fiebre privatizadora mundial. [...] Pareciera, al releer estos cuentos, que estos escritores se preocuparan menos de su contingencia pública y estuvieran retirados desde hace tiempo a sus cuarteles personales. No son frescos sociales ni sagas colectivas. Si hace unos años la disyuntiva del escritor joven estaba entre tomar el lápiz o la carabina, ahora parece que lo más angustiante para escribir es elegir entre Windows 95 o Macintosh. (FUGUET & GÓMEZ: 1996, p. 13)

O que se percebe na retórica mcondista é um discurso contrário ao apelo de unidade continental existente no discurso do Real Maravilhoso. Se nos livros de García Márquez e Carpentier a ideia é mostrar a especificidade da América Latina, seja pelos seus problemas

comuns ou por seu ambiente mágico, o que impera nos livros desses novos escritores é a intenção de mostrar o continente como um lugar qualquer e comum dentro de um mundo globalizado. Tanto é que a antologia que proclama o fim do realismo mágico abarca também escritores espanhóis, o que para o projeto do Real Maravilhoso seria completamente impossível. Já não se quer, como salienta Sérgio Luiz de Souza Costa, uma literatura chilena ou latinoamericana, mas mundializada, com a qual qualquer jovem em qualquer país do mundo capitalista possa se identificar.

Além disso, é justamente a obrigatoriedade de qualquer compromisso com bandeiras regionais ou setorializadas que Fuguet e Gómez questionam através do prólogo. Os autores de *McOndo* não querem “ter que” denunciar os problemas do passado e do presente da América Latina ou afirmar uma identidade muitas vezes estereotipada. O que eles querem é falar da sua vivência no mundo globalizado. E, nesse sentido, o prólogo tem todas as características de um manifesto.

Segundo Diana Palaversich (PALAVERSICH: 2005, p. 34), nesse texto os editores ajustam contas com o que denominam conceitos sagrados da cultura latinoamericana: o realismo mágico, o projeto político da esquerda<sup>83</sup> e a noção de uma cultura própria e autóctone baseada na cultura popular, no mundo rural e nas tradições indígenas. Essas noções, segundo Fuguet e Gómez, não são senão estereótipos do latino-americano embalado para exportação, emblematizados na imagem de Macondo de Gabriel García Márquez.

Ao escreverem seu prefácio-manifesto, os editores mcondistas antes de afirmarem o que eram, precisaram dizer o que não eram, ou pelo menos não se sentiam confortáveis sendo. É importante pensar que o processo de elaboração da antologia de contos *McOndo* se articulou deliberadamente através de um processo de inclusão/exclusão: seu tom iconoclasta sabia exatamente o que não usar como referência e, portanto, descartar. O uso do passado obedece sempre a um propósito específico do presente: negar García Márquez e o legado do *boom* é uma clara jogada de marketing que assinala, através da negação, a presença do novo. O que os autores decidem resgatar de *Macondo* é obviamente uma leitura simplista e também pasteurizada do romance para, por oposição, poder afirmar a importância de seus contos. Nesse sentido, o prólogo

---

<sup>83</sup> Como mostra o prólogo, Fuguet e Gómez concebem a ideia da revolução e das propostas de esquerda como utópicas, irreais e de mau gosto, e aceitam o individualismo, o consumo e as leis de mercado como a única realidade factível para o continente.

da antologia apresenta-se como novo, plural e transgressor. Dá a entender que na obra serão apresentadas as vozes silenciadas por uma narrativa literária canônica na América Latina, criando, assim, um discurso sedutor. No entanto, é interessante observar que o caminho percorrido pela antologia de contos não é muito diferente daquela trilhada pelo *boom* da década de 1960. Como salienta Palaversich (PALAVERSICH: 2005, p. 34), o fato de *McOndo* ser publicado na Espanha e de lá se “exportar” e disseminar pela América Latina parece repetir a trajetória de escritura do *boom*, que para consolidar-se como literatura canônica com maior distribuição pelo continente e ser reconhecida nos respectivos países de origem teve que ser publicada fora do continente, notadamente na Europa.

O livro, como salienta Costa (COSTA: 2007, p. 17), foi ironicamente lançado em uma festa na filial da lanchonete McDonalds em Santiago. Os contos são irreverentes, algumas vezes agressivos, e tratam de temas urbanos recheados de sexo, drogas e música pop que, de acordo com Paz Soldán (Apud COSTA: 2007, p. 17), outro grande nome dessa literatura mcondista, são mais condizentes com a atual realidade latino-americana que o exotismo idealizado pelos autores do Real Maravilhoso.

Os processos históricos que permeiam a escrita desses novos autores são outros. Embora reneguem a identidade latino-americana como algo específico e delimitado, o que fazem esses autores é tentar responder as seguintes perguntas: o que significa pensar a América Latina após os anos 1990, após a globalização e as políticas neoliberais? Mais do que isso, o que significa pensar a América não mais como espaço da utopia, já que a revolução se mostrou infrutífera e os problemas persistem?

O denominador comum dos tópicos tratados no prólogo é, portanto, o tema da identidade latino-americana com seus dilemas constantes: somos selvagens ou modernos? Europeus ou índios? Avançados ou atrasados?<sup>84</sup> Estas são as questões de fundo que os editores resolvem assinalar e que nos anos 1990 já não faz muito sentido falar de uma identidade coletiva, mas sim de uma identidade individual.

Com a ideia de representar a América Latina urbana, jovem e inserida no mundo globalizado, Fuguet tenta apresentar *McOndo* ao mercado norte-americano. No início, entretanto, os contos não foram bem recebidos tanto pelo meio acadêmico quanto pelo mercado editorial.

---

<sup>84</sup> Sabemos que esse debate é bem mais antigo e pode ser inserido na longa tradição dos escritores/pensadores do século XIX. Essa mesma discussão também foi relida por gerações de intelectuais nos anos de 1920 e 1960/70.

Tiveram dificuldades em conseguir uma editora americana e uma revista se recusou a publicar um conto de Fuguet “por não ser latino-americano o suficiente”. Em ensaio publicado no site *Salon.com*, em 11 de junho de 1997<sup>85</sup>, Fuguet disse que um dos argumentos para a recusa seria que tal conto poderia facilmente ser ambientado nos EUA. Desse modo, evidencia-se um aspecto inegável: a literatura feita pelo Real Maravilhoso criou um pastiche sobre a América Latina.

Por isso, explicam Fuguet e Gómez:

Sobre el título de este volumen de cuentos no valen dobles interpretaciones. Puede ser considerado una ironía irreverente al arcángel San Gabriel, como también un merecido tributo. Más bien, la idea del título tiene algo de llamado de atención a la mirada que se tiene de lo latinoamericano. No desconocemos lo exótico y variopinto de la cultura y costumbres de nuestros países, pero no es posible aceptar los esencialismos reduccionistas, y creer que aquí todo el mundo anda con sombrero y vive en árboles. Lo anterior vale para lo que se escribe hoy en el gran país McOndo, con temas y estilos variados, y muchos más cercano al concepto de aldea global o mega red. (FUGUET & GÓMEZ: 1996, pp. 14-15)

Os autores da geração *McOndo* como Edmundo Paz Soldán (Bolívia), Rodrigo Fresán (Argentina), Martín Rejtman (Argentina) e Alberto Fuguet valorizam as situações de um mundo moderno e globalizado e rechaçam a Macondo de García Márquez, como pobre e exótica, como imagem falsa do que é a América Latina passada para todo o mundo. Como lembra Carpeggiani (CARPEGGIANI: 2007, p. 11), é claro que McOndo também se erguia num projeto coletivo – escritores de megalópoles com acesso à cultura pop e a todas as inovações tecnológicas falando para leitores que também dispunham desses meios. Num lance certo, Mario Vargas Llosa chamou os mcondistas de “geração de parricidas”. Nesse sentido, trata-se de outro posicionamento diante do debate sobre a identidade latino-americana.

É importante destacar que a antologia *McOndo*, composta por vários escritores, foi feita com base em alguns critérios comuns: todos os escritores deveriam ter publicado anteriormente com reconhecimento local, e ter data de nascimento que fosse entre 1959 (coincide com a revolução cubana) e 1962 (é o ano que chega a televisão no Chile). É extremamente emblemática a escolha: por que autores que nasceram após a Revolução Cubana?

Algumas questões voltam à tona: o exercício que faz essa novíssima geração de escritores latino-americanos é pensar a América não mais como espaço da utopia, mas sim como espaço da

---

<sup>85</sup> FUGUET, Alberto. *I am not a magical realist*. (c.1997). Disponível em [www.salon.com](http://www.salon.com). Acesso em 17/08/2008.

falência dos ideais utópicos, justamente quando a ditadura de Fidel Castro demonstrou-se a mais longeva do mundo. Os livros são escritos na década de 90 do século XX, ou seja, pós-ditadura, pós-queda do muro de Berlim, numa realidade marcada definitivamente pelas contradições da globalização.

Segundo Beatriz Resende, a grande mudança que se verifica entre a literatura produzida nas décadas de 1960 e 1970 no continente e a produzida agora é a exaustão do Real Maravilhoso. A literatura contemporânea é mais próxima do cotidiano, mais pessoalizada. Os grandes temas passam pela inserção das nações e dos indivíduos na sociedade globalizada.

Para Vera Lúcia Follain Figueiredo (FIGUEIREDO: 1994, p. 163), o Real Maravilhoso, apesar da realidade opressiva que descreve, não deixa de apresentar uma visão eufórica da América Latina, na medida em que afirma a nossa diferença, tira vantagem da mistura que nos caracteriza e a utiliza como signo para abolir fronteiras – entre o visível e o invisível, a vigília e o sonho, a vida e a morte – deixando em aberto a possibilidade de uma saída, através da resistência à aceitação plena dos cânones da civilização ocidental e, conseqüentemente, dos valores do mundo capitalista. Esse relativo otimismo, entretanto, não resiste às últimas décadas do século XX, não só por razões de ordem interna, mas também em função de influências externas. No mundo capitalista desenvolvido, assiste-se a perda da fé modernista no *vir-a-ser*, o desprestígio das utopias em função de suas pretensões totalizantes, a desconfiança em relação aos ideais que constituíram a base do pensamento humanista da década de 1960. Fala-se de uma sociedade marcada pela “descartabilidade”, pela obsolescência instantânea dos produtos de consumo, dominada pela comercialização da imagem, individualista e perdida num mar de coisas transitórias.

Esta mentalidade, chamada por alguns de “pós-moderna”, opera uma ruptura na ordem temporal, reduzindo a experiência “a uma série de presentes puros” e não relacionados no tempo: rejeita a ideia de progresso e abandona o sentido de continuidade e memória histórica.

Segundo Figueiredo (FIGUEIREDO: 1994, p. 165), o que se vê, sobretudo a partir da entrada na era da comunicação de massa, é uma crescente homogeneização dos hábitos e costumes, sufocando o que seria “a nossa diferença” em termos culturais e fomentando a violência daqueles que a desigualdade social deixa fora do circuito do consumo. Como vemos nos romances mcondistas, “a magia” já não é mais produto da “riqueza” imaginativa de uma

sociedade de múltiplas faces, mas resultado da assimilação acrítica das mensagens da cultura de massa.

Nos últimos decênios a descrença nos grandes projetos revolucionários surpreendeu os intelectuais a meio caminho. Assim, pensar os diálogos que se estabelecem entre o que foi produzido nas décadas de 1960 e 1970 e o que se produz atualmente na América Latina ganha extrema importância. Quando a realidade se constituiu de uma maneira mais perversa, devido aos desencantos com os processos políticos recentes e os rumos que a revolução socialista tomou na América, quais foram as saídas encontradas pela nova geração de intelectuais que se estabeleceu no continente?

### ***2.1 Desencanto: uma leitura possível dos contos de McOndo.***

De uma forma geral, a antologia de contos trabalha com narrativas cujos personagens centrais são todos jovens de classe média e média alta, criados em centros metropolitanos e formados a partir do cinema e da televisão estadunidenses. São histórias que, em sua quase totalidade, retratam realidades individuais e privadas: distrações, angústias existenciais, aborrecimentos, festas, drogas, sexo e suicídio fazem parte do enredo da maior parte dos contos. Os protagonistas vivem em um ambiente protegido e isolado da pobreza, do desemprego e da violência. Reúnem-se e comem no McDonalds, dirigem carros de luxo, frequentam clubes da alta sociedade, consomem comida macrobiótica e fazem yoga, falam de viagens à Europa e aos Estados Unidos, escutam rock inglês e vão à academia.<sup>86</sup>

Além disso, os personagens dos contos buscam por algo que não sabem exatamente se querem, vivem num vazio, não demonstram satisfação ou vontade de lutar. São narrativas individuais que demonstram angústia, falta de perspectiva, além de muito desespero. São homens que desistiram e vivem sozinhos. Exemplo disso é a figura do indivíduo que deambula sozinho

---

<sup>86</sup> Como lembra Carpeggiani, a inclusão de elementos da cultura pop na escritura desses novos escritores hispano-americanos foi de extrema importância para demarcar uma nova fronteira, novos direcionamentos ideológicos, como estabelece o prefácio-manifesto da antologia *McOndo*. Para esses autores, lançar mão de um universo urbano, pop, em sintonia com as inovações tecnológicas, significava não só abandonar o realismo maravilhoso próprio do *boom*; também dar prioridade à identidade pessoal em relação à identidade hispano-americana. O “quem sou eu” no lugar do “quem somos nós”. IN: CARPEGGIANI, Schneider. Op. Cit. p. 66

pela cidade e que se torna presente na maior parte dos contos.<sup>87</sup> Como lembra Palaversich (PALAVERSICH: 2005, p. 39), o denominador comum destes contos é o sentimento de alienação e desencanto, a sensação de estar desconectado do resto do mundo.

Em “Senñales captadas en el corazón de una fiesta”, do escritor argentino Rodrigo Fresán, o narrador é alguém que observa os sinais de uma festa, capta os movimentos como se os tivesse fotografando na memória.

Alguien que ahora observa las fiestas desde afuera de las fiestas con la misma suave y displicente mirada con que otros se detienen frente a un cuadro en un museo y lo contemplan por cuatro o cinco minutos para asegurarse así que lo comprenden. No más que eso. Cinco minutos. La fiesta de otro cuadro espera. (FRESÁN: 1996, p. 34).

Ele está apartado da festa porque esta deixou de ser interessante para ele. Ele se afasta, com certa ironia e superioridade, daquelas pessoas para as quais, segundo ele, as festas têm algum valor concreto, um sentido e uma lógica próprios.

As descrições do ambiente, captadas pelo olhar do narrador, evidenciam um personagem não enquadrado, alguém que se sente à parte e completamente só, em especial, após a morte de seu companheiro Willi. Suas auto-descrições escancaram uma existência angustiante, desprovida de qualquer perspectiva de futuro.

Yo soy un poco así. Despojo irrecuperable, anacronismo disfuncional. Pero mi tragedia no parece suficientemente épica – aunque mi ínfima tragedia sea un átomo de la gran tragedia fin de milenio – como para inspirar la tibia caridad de organizaciones internacionales o de gigantescos operativos orquestados por la policía de carretera. (FRESÁN: 1996, p. 34).

A falta de perspectiva ou de um projeto de futuro é responsável pela construção de uma memória nostálgica sobre o passado. A ideia de um tempo perdido, idílico, quase ingênuo, livre das opressões do tempo presente, pode ser observada nas descrições das festas de antigamente. Por sentir-se deslocado, o narrador é “el hombre invisible”.

Sí, las fiestas de entonces eran otras.

---

<sup>87</sup> Stuart Hall ao descrever o estado atual do sujeito pós-moderno, mostra-o como “a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal”. Isso, na ótica do intelectual, teria dado origem às chamadas “identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas do sujeito pós-moderno”. IN: HALL, Stuart. Op. Cit., 2005. p. 46

Me refiero aquí a las fiestas que ocuparon los primeros años de la década en la que me gusta pensar como *Mi Década*. El espacio de tiempo que va desde el final de la guerra de Malvinas a mediados de 1982 al 2 de octubre de 1985. Hablo de lo que a Willi y a mí nos gustaba llamar la *Era A.R.*, las doradas e irrepetibles noches de la *Era Antes de Rock*. Antes de Rock Hudson, se entiende. Antes de la muerte de Rock Hudson el 2 de octubre de 1985. (FRESÁN: 1996, p. 38).

Esse padrão de resgate de um passado idealizado se mantém nas páginas seguintes do conto.

Festejábamos la inconsciencia de una fiesta que no debía terminar y las fiestas eran la más feliz de las epidemias. Bailábamos como en esos concursos de resistencia donde el detenerse por un par de segundos equivale a la descalificación o al tiro de gracia en el flanco de caballos quebrados. Construíamos fiestas piramidales que – no está de más repetirlo – poco y nada tenían que ver con las fiestas envasadas al vacío de estas noches. (FRESÁN: 1996, p. 39).

Esse passado perdido reforça o desencanto com o tempo presente.<sup>88</sup> É interessante observar que nas narrativas analisadas durante o primeiro capítulo há também um padrão de desespero ou desencanto nos personagens centrais. Como exemplo podemos citar o narrador-personagem de *Los pasos perdidos* de Carpentier ou a descrição que García Márquez oferece da América Latina em seu discurso de aceitação do Prêmio Nobel de Literatura. No entanto, o que diferencia essas duas gerações é a perspectiva de futuro: diferente da narrativa do *boom*, grande parte das vezes ancorada num projeto de revolução, o presente fantasmagórico em *McOndo* não vislumbra redenção ou possibilidade de recomeço. E, dentro dessa perspectiva, entendemos a sentença fulminante do personagem de Fresán: “La continuación del ser humano sobre este planeta es – en sus rasgos más fundamentales – una maniobra del azar alimentada con el combustible de la histeria” (FRESÁN: 1996, p. 48).

Em alguns casos, o desespero e o desencanto desembocam no suicídio como em “El vértigo horizontal”, primeiro conto do livro, do também escritor argentino Juan Forn. O conto relata a vida de um homem adulto atormentado, desfeito em desesperança. Vozes infernizam a

---

<sup>88</sup> É interessante observar que o desencanto também está presente em Jorge Luis Borges, autor argentino que às vezes é situado dentro do *boom* e que possui características que destoam dos posicionamentos políticos dessa geração. Isso explica, em grande parte, a hesitação, por parte da crítica literária, em colocá-lo como escritor responsável pela origem da narrativa do realismo mágico. O mesmo não acontece com os nomes de Alejo Carpentier e Arturo Uslar Pietri, escritores mais próximos aos debates acalorados da década de 1960. Assim, torna-se interessante pensar como Frésan, autor argentino, articula-se dentro de uma tradição narrativa que, apesar de estar circunscrita ao período de formação e explosão do *boom*, possui formas diferenciadas de pensar a América.

sua cabeça e a insônia o faz dirigir pela madrugada a procura de conforto. Ao longo do conto, ficamos sabendo que o que levou o personagem a tal situação foi o divórcio e a doença (câncer) da ex-mulher. Não há escape ou possibilidade de redenção, por isso o protagonista se mata saindo da estrada ao dirigir seu carro, rumo a um sol “esférico y naranja hasta la obscenidad” (FORN: 1996, p. 30).

A mesma sensação de frustração e vazio parece existir no narrador de “Mi estado físico” do escritor Martin Rejtman. Assim, inicia-se a narrativa:

Dejo el taller mecánico y abandono ahí mi coche. Ya no me queda nada. Hay que tener coraje para hacer algo así, dejar lo único que uno tiene. El perro lo regalé cuando me mudé al departamento, que es alquilado, y mi novia me dejó hace tres semanas por mi mejor amigo. (REJTMAN: 1996, p. 61).

Trata-se de um personagem abandonado pela namorada que o havia traído com o melhor amigo. No conto, a solidão do protagonista é tamanha que ele chega ao ponto de abrir a sua agenda telefônica e buscar “alguien a quien llamar para pasar la noche” (REJTMAN: 1996, p. 61). Sem companhia, termina por convidar Leandro, seu amigo que está de romance com sua ex-namorada.

O narrador, desta forma, inicia sua aventura cotidiana denunciando sua condição de homem só e sem nada na vida e que tenta preencher seu tempo freqüentando locais como o “vídeo bar” e McDonalds. A trama se desenvolve num emaranhado de relacionamentos afetivos que não se resolvem, e a conclusão do “estado físico” da solidão do protagonista se percebe quando a ele não resta outra alternativa a não ser seguir saciando suas necessidades básicas e imediatas da vida.

Outro tema importante e lugar-comum nos contos da antologia é a ideia da viagem real ou simbólica para fugir do ambiente de seus países e de si mesmos. Afinal, se o presente não vislumbra qualquer possibilidade e se não há perspectiva de futuro, só resta aos personagens exilarem-se da vida que possuem. Alguns viajam para estudar (“Amor a la distancia” do escritor boliviano Edmundo Paz Soldán), e outros para fugir da família e perambular pelos Estados Unidos (“La verdad o las consecuencias” de Alberto Fuguet). A viagem como estilo de vida é também o tema central dos contos dos dois espanhóis incluídos na antologia, “He conocido mucha gente” de Martín Casariego e “Buenas noches” de Ray Loriga.

E, neste ponto, está outra diferença em relação à narrativa do Real Maravilhoso. Em *Los pasos perdidos* de Carpentier, a viagem cumpre o papel de descoberta e reencontro com sua identidade perdida e sua terra natal. A viagem é redentora e não uma alternativa de isolamento e alienação como nas histórias de *McOndo*.

Exemplo disso é o conto “La verdad o las consecuencias” de Alberto Fuguet. Assim como as demais histórias da antologia, ele é baseado na perspectiva do cotidiano de jovens de classe social privilegiada na América Latina. A narrativa é centrada na história de um jovem chileno chamado Pablo, um rapaz que deixou seu país de origem e quis dar um novo rumo para sua vida. Ele percorre os limites entre Estados Unidos<sup>89</sup> e México e as situações se desenvolvem em lugares urbanos como Tucson (Arizona), El Paso (Texas) e Novo México.

Pablo é um personagem que se sente sozinho e sem direção, “siente que todo (...) es un paréntesis” e que sua vida está “a la deriva, atento y aterrado, inmóvil” (FUGUET: 1996, p. 109). Alheio a tudo e disposto a esquecer seu passado, ele abandona a família, a esposa, o emprego de exportador de frutas com o pai e, pela conversa que tem com o irmão por telefone, não dá sinais de que queira voltar. Nesse sentido, sua viagem transforma-se numa tentativa de encontrar-se consigo mesmo, pois ele “a veces siente que la persona que habita esse cuerpo no tiene nada que ver con él” (FUGUET: 1996, p. 114). A busca nesses contos é individual e não mais coletiva.

A vida de Pablo é sacudida pelo encontro com outro jovem latino-americano, Adrián<sup>90</sup>, personagem responsável pelo início da viagem que os conduziria rumo à fronteira entre Estados Unidos e México, zona altamente simbólica por constituir a fronteira entre a América anglo-saxônica, protestante, e a América Latina. O encontro entre os personagens acontece quando Pablo desperta no interior de um trem e Adrián o convence a mudar seus planos de viagem, saindo “del circuito para gringos” para perder-se “en el barrio malo” (FUGUET: 1996, p. 121).

---

<sup>89</sup> É interessante observar que nas histórias de *McOndo*, o papel atribuído aos Estados Unidos é outro, não mais um inimigo como em *Cien años de soledad*. Como salienta Palaversich (PALAVERSICH: 2005, p. 37), nessa antologia a penetração cultural não se apresenta como problemática já que há no prólogo um princípio que aceita a cultura estadunidense como elemento inerente ou essencial da cultura global, da qual a América Latina é uma província a mais. A atitude de Fuguet reflete uma postura que considera pouco aceitável falar de penetração cultural ou de culturas dependentes, porque esta terminologia remete a teoria da dependência, hoje declarada redundante.

<sup>90</sup> É interessante notar que, embora o prefácio-manifesto da antologia se posicione abertamente contra o uso de estereótipos sobre a América Latina, em especial, aqueles representados pela narrativa de García Márquez, a história de Fuguet faz uso de um senso comum estadunidense sobre a índole e o comportamento dos latino-americanos. Adrián, a quem o narrador do conto sempre se refere como “latino”, é passional, perigoso, arruaceiro, bebe em demasia, beira ao marginal e suas características são mais claras e enfáticas no contraste com o personagem principal, Pablo – exemplo típico dos jovens abastados retratados pelas inúmeras histórias de *McOndo*.

Pablo y Adrián se bajaron del tren en forma intempestiva y dejaron sus escasas pertenencias en la custodia de la estación. Caminaron cinco cuadras por una calle infecta e llegaron al borde mismo de los Estados Unidos. Estaba anocheciendo y por el río Grande bajaba una brisa sospechosa. Al frente, Ciudad Juárez se atestaba de luces. Cruzaron el puente Paso del Norte luego de pagar 25 centavos de dólar. Cuando llegaron al otro lado, Pablo sintió que estaba en otro mundo. Los olores eran otros y algo le daba miedo. Estados Unidos le parecía muy distante. (FUGUET: 1996, p. 121).

Pablo se sente bastante acuado no México. Além de ter uma visão senso comum sobre o país, marcando o seu não conhecimento por países vizinhos, sente-se mais confortável nos EUA do que na “América Latina”. Inclusive, sabe mais sobre os EUA do que sobre o México.

“Adrián pidió tequila con limones. Exigió Cuervo Dorado, añejo.  
- No ando con mucha guita. ¿Pagás vos?  
El cambio era muy favorable.  
- ¿ Y El gusano?  
- El tequila no viene con gusano. Es el mezcal.  
- ¿ No es lo mismo?”. (FUGUET: 1996, p. 122)

Querendo, desesperadamente, voltar aos Estados Unidos e sair do México, assim se refere Pablo: “Volvamos a la civilización” (FUGUET & GÓMEZ: 1996, p. 123).

Nos contos de *McOndo*, o desconhecido, o outro, o abjeto é, por vezes, a América Latina.<sup>91</sup> Ou melhor, aquela parte do continente latino-americano descrita com eloquência, magia e certa euforia pelos literatos do Real Maravilhoso. Não se quer ou não se deseja pensar a América situada sob a ótica das guerras civis e seus caudilhos, das revoluções, ditaduras e golpes de estado. Também não se fala de uma América de tradição rural e selvática. Quando esta aparece, sobre ela paira o abjeto; diferente, como vimos no primeiro capítulo da dissertação, da perspectiva que lançou sobre ela Carpentier em seus escritos sobre o coração da América Latina em meados do século XX.

Nesse sentido, como temos afirmado, o centro da narração desses novos autores é o ambiente urbano das grandes metrópoles; essa é a nova América Latina, a chamada América-

---

<sup>91</sup> Ao analisar a filmografia do continente, em livro já citado por este capítulo, Néstor García Canclini além sua atenção para o enredo de dois filmes recentemente produzidos, *O Pântano* (2001) de Lucrecia Martel e *A virgem dos sicários* (2000) de Barbet Schroeder, adaptação de obra homônima de Fernando Vallejo. Segundo o autor, embora diferentes, os filmes apontam para uma questão comum, que também parece embasar a escrita desses novos autores ligados a antologia *McOndo*: a decadência latino-americana em fins do século XX e início do século XXI. Evitando o pitoresco barato e bairrista ou cenas de impacto fácil, essas duas produções representam com inelutável eloquência um continente murcho, auto-destrutivo. IN: CANCLINI, Néstor García. Op. Cit. pp. 89-90.

*McOndo* de que nos fala a antologia analisada. Segundo Rodolfo Rotaro Londero (LONDERO: 2010, p. 4), o que os integrantes da geração propõem é “desconstruir” a América Latina imaginada pelos escritores do Real Maravilhoso. Portanto, no lugar das figuras folclóricas do realismo mágico, surgem os ícones da cultura globalizada, reflexos do neoliberalismo que atingiu a América Latina a partir da década de 1990.

No entanto, como nos lembra Carpeggiani (CARPEGGIANI: 2007, p. 60), ao negar completamente Macondo, Fuguet acabou fazendo o caminho oposto: provou que a cidade mítica de García Márquez de fato existe por todo o território da América hispânica, como um fantasma. No entanto, sua luta é provar que Macondo e seus “macondismos” não são os únicos reflexos possíveis presentes no continente. Em outras palavras, seu desejo foi demonstrar que a América Latina tem ainda outra configuração: essa urbana, cosmopolita e bem distante da existente nos livros do Real Maravilhoso de Carpentier e García Márquez.

E, nesse sentido, a pergunta persiste: por que para a geração de autores que começou a publicar na década de 1990, Macondo não seria mais a melhor alegoria da América hispânica?

### **3. Comparações: o boom e a novíssima geração de autores hispano-americanos.**

Segundo Jesús Juárez Montoya (MONTROYA: 2008, p. 11), diversos manifestos firmados pelos jovens escritores latino-americanos, nos últimos vinte anos, têm reivindicado a superação dos parâmetros do romance dos anos 1960 e 1970 como definidores das correntes hegemônicas da produção novelística hispano-americana. Esses novos autores reivindicam a possibilidade de escrever outras histórias, locais, que dialoguem com o contexto global e interroguem uma América Latina sempre em transformação.

Mas, como precisar o fim e o começo de uma forma narrativa hegemônica de se representar a América? Ou, por quanto tempo permanece nova uma *nova narrativa* [hispano-americana]? Até que ponto o suposto parricídio levado a cabo pela geração *McOndo* se funda na construção de algo eminentemente novo? Quais são os pontos de diálogo entre os cânones da literatura hispano-americana e essa novíssima geração de escritores que reivindicam o seu lugar no mercado editorial do continente? Em que consiste essa América-*McOndo*? Quais as suas diferenças para a América-*Macondo* de Gabriel García Márquez e outros escritores consagrados da década de 1960?

Estabelecer respostas para essas perguntas não é uma tarefa fácil. Mais difícil ainda é pensar o fim da influência dos escritores do *boom* sobre o continente. Certamente, muito da retórica engajada, exótica, mágica daqueles discursos literários se perdeu na virada da década de 1990. No entanto, os romances de Gabriel García Márquez continuam sendo adaptados para o cinema<sup>92</sup>; notícias sobre a sua visita a Cuba e a Fidel Castro pululam nas diversas mídias virtuais e impressas; onde quer que se projete a sua figura lá estará uma câmera atenta para registrá-la. Mais evidente do que isso é o sucesso que suas obras ainda fazem. E essa fama não diz respeito apenas ao escritor colombiano, não podemos esquecer, por exemplo, que o último Prêmio Nobel de Literatura (2010) foi atribuído a Mario Vargas Llosa, fazendo ressurgir novas edições de seus romances, reportagens e crônicas jornalísticas. Evidentemente, o sucesso comercial desses escritores ainda ultrapassa o espaço aberto por essa nova geração. Essa, talvez, seja a grande mágoa dos novos autores do continente.

Independentemente da força da circulação das ideias propagadas por esses autores mais jovens, é possível observar pontos de contato e afastamento entre a geração do *boom* e essa nova gama de escritores latino-americanos. Alguns caminhos podem ser traçados e certas conclusões sugeridas.

Como lembra Carpeggiani (CARPEGGIANI: 2007, p. 57), para pensarmos o contraponto entre Alberto Fuguet e Gabriel García Márquez, é primordial termos em mente que a discussão levantada pela coletânea *McOndo* não é estritamente literária ou mercadológica; ela envolve ainda a problematização do conceito de identidade.

Para Francisca Noguero (NOGUEROL: 2008, p. 27), a chave explicativa do conjunto da produção narrativa latino-americana dos últimos vinte anos está na *extraterritorialidade*.<sup>93</sup> Para autora, vivemos um momento em que a busca de identidade tem sido relegada em favor da

---

<sup>92</sup> Apenas para citar um exemplo: em 2009 estreou o filme baseado no romance homônimo de Gabriel García Márquez *O Amor nos tempos do Cólera*, sob direção de Mike Newell.

<sup>93</sup> O enredo de “Sólo hablamos de la lluvia”, do escritor costarricense Rodrigo Soto, demarca um exemplo claro daquilo que chamamos de extraterritorialidade. O conto descreve a rotina de dois amigos, Álvaro e Lourdes, que se reencontram e, no trajeto entre o aeroporto e a casa de Lourdes, passam por um barzinho para beber e vão a uma discoteca. Por fim, pelo avançado da hora, têm que dormir uma noite em um motel da cidade. As cenas e as descrições de comportamentos e dos ambientes são tão desprovidos de características peculiares a um país ou mesmo uma cidade que não se pode determinar onde estão. Como lembra Daniel Soares Filho, a única referência que se pode afirmar é que se trata de uma história que se desenvolve em uma grande cidade como outra qualquer, num país qualquer, com todos os seus problemas de infra-estrutura e dificuldades – um “País de Mierda!” (SOTO: 1996, p. 101) como tantos outros. IN: SOARES FILHO, Daniel. *Os contos da Geração 90 e da Geração McOndo: uma leitura latino-americanista*. Tese de Doutorado em Literatura Comparada, UFF, 2008. p. 79.

diversidade. Os anos 1990 têm visto a aparição de uma grande quantidade de escritores cosmopolitas, comprometidos com a sua carreira literária e dispostos a transitar por outros países para alcançar projeção internacional.<sup>94</sup> Desejosos de romper com os estereótipos sobre o escritor latino-americano, esses autores retratam em seus textos sociedades multiculturais, caóticas e tecnocráticas nas quais cada vez mais se torna evidente a ideia do não-pertencimento. A sensação de não ser efetivamente ou tão somente “latino-americano” nos parece o ponto de afastamento substancial entre essas duas gerações de escritores do continente.

Os autores do *boom* destacam-se pela necessidade de falar da América. Projetam as suas narrativas e as situam em território latino-americano. Quando suas histórias extravasam o território do continente, através do eixo retórico do exílio, a descrição que sobressai da Europa (por exemplo, *Doce cuentos peregrinos* de Gabriel García Márquez ou *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier) é fantasmagórica: trata-se sempre de um ambiente adverso, cruel e incapaz de compreender a saga dos diversos personagens que se sentem, nas obras, profundamente latino-americanos no exílio. Essa sensação de não pertencimento proporcionada pela Europa é sempre quebrada com uma espécie de retorno redentor que, caso não ocorra, reporta os personagens a uma morte lenta e quase insuportável. Obviamente, essa Europa de trevas é artifício narrativo para, através da negação, afirmar os valores do continente latino-americano. Em comparação, o que chama a atenção nessa geração pós década de 1990, é o fato de esses autores terem em comum a universalidade. Fernando Iwasaki destaca a pluralidade de cenários – asiáticos, africanos, norte-americanos ou europeus – da literatura mais recente:

Los mexicanos Jorge Volpi e Ignacio Padilla tienen excelentes novelas ambientadas en Suiza, Francia y Alemania; el boliviano Edmundo Paz Soldán es autor de una obra que transcurre en el campus de Madison, el peruano Iván Thays construye en Busardo su propio territorio literario y mediterráneo; el colombiano Santiago Gamboa nos demuestra en *Los impostores* que siempre nos quedará Pekín; y el chileno Roberto Bolaño lo mismo ambienta sus novelas en París [...]. (IWASAKI, p. 120)

É importante que se diga que essa pluralidade de cenários não é vista como opressora. Situar personagens fora da América Latina não é mais um problema para essa nova geração de escritores latino-americanos. Seu discurso se constrói em sentido diferente ao do *boom*: a ideia

---

<sup>94</sup> Certamente, essa característica não é específica dos anos 1990. O que diferencia essa geração, entretanto, é que eles são fruto das crises política e econômica e de noções mais amplas de experiência pessoal e política como, por exemplo, a liberdade de costumes e a ausência de princípios morais mais rígidos (geração pós-1968). Tais escritores fazem parte de um contexto que os aproxima em suas temáticas e que não se reduz ao universo da política.

central é provar que a América Latina, antes de ser única, está inserida dentro de um mundo global que faz com que nossas referências e angústias sejam exatamente as mesmas de qualquer europeu ou norte-americano. Em outras palavras, se o *boom* buscava o que havia de específico na América, esses novos autores buscam o que há de semelhante no continente ao resto do mundo globalizado.

Essa constatação nos leva a seguinte reflexão: os autores do *boom* latino-americano constroem o seu discurso e manifestam as suas intenções literárias através da negação dos padrões europeus, embora dialoguem diretamente com eles. Exemplo bastante preciso dessa construção é Carpentier: em seu prólogo para o romance *El reino de este mundo*, o autor afirma categoricamente, com a paixão de um iconoclasta, que as vanguardas européias, em especial, o surrealismo, são incapazes de dar conta da realidade da América. Em livros como *Los pasos perdidos*, o autor ataca o surrealismo, a Nona Sinfonia, a Europa, os cânones literários e artísticos ocidentais. Independente da proximidade ou diálogo com a literatura européia, nem que seja para inclusive negá-la, os autores do *boom* constroem-se como uma voz alternativa ao discurso europeu e, por isso, rechaçam qualquer filiação ou proximidade com o Velho Mundo. Essa já não parece ser mais a tônica dessa novíssima geração de autores latino-americanos. *McOndo*, como afirma Noguerol (NOGUEROL: 2008, p. 29), reivindica a possibilidade de fazer parte da cultura de massas e de situar a sua narrativa próxima à narrativa estadunidense, rechaça a literatura cânone do continente e utiliza como referenciais autores que extrapolam os limites da América Latina, alçando uma visão que se quer *hiper-realista*, e não mais *mágica*, sobre a sociedade.

Para Noguerol, a aparição em 1996 da antologia *McOndo* e do manifesto do *Crack* demonstram as aspirações desses jovens escritores. Essa nova literatura, ainda na visão da autora, só alcançou projeção e se solidificou graças ao prólogo reivindicador e, aparentemente, iconoclasta que, a despeito da vontade dos autores, transformou-se numa espécie de manifesto por uma América Latina mestiça, global, filha da televisão, da moda, da música, do cinema e do jornalismo, na qual os escritores não se sentiriam mais obrigados a representar ideologias ou países. Como salienta Fuguet, “el Macondo garcimarquino ha sido substituido por un ámbito urbano, de comida rápida, *malls* gigantescos, computadores y autos japoneses”(FUGUET & GÓMEZ: 1996, p. 6).

A grande preocupação desses manifestos é tornar clara a existência de uma nova geração nas Letras hispano-americanas. Mas, o que torna *McOndo*, em especial, diferente de tantas outras

tentativas de afirmação de uma nova lógica literária no continente, é a invenção de um termo bastante atrativo do ponto de vista publicitário, que despertou imediatamente a rejeição da crítica de tradição marxista, defensora de uma visão da cultura preocupada com as diferenças e contrária ao “sofisticado barbarismo” dos novos autores, a quem acusam de “banalizar la literatura, atentar contra el futuro cultural de las nuevas generaciones y padecer una amnesia selectiva que los convertia en farsantes autosatisfechos” (NOGUEROL: 2008, p. 28).

A principal crítica feita a esses novos autores, aliás, muito mal recebidos pelo público leitor – é só observar, por exemplo, a tiragem de suas obras em comparação com os autores do *boom* –, é a de serem ensimesmados, preocupados de forma excessiva com a imagem e projeção do “eu”. Se a preocupação da década de 1960, e esse foi o argumento central do segundo capítulo da dissertação, era a de formar um escritor mais engajado, preocupado com a revolução e com o destino político dos homens, em especial, do continente, para esses novos autores, a crítica destacou o hedonismo. Segundo Daniel Noemí, o que confere certa unidade aos seus textos é “la desconexión con la realidad política del continente y la casi completa ausencia temática de la mayoría que vive en condiciones de pobreza, la desaparición de las barreras entre culturas alta y popular” (NOEMÍ: 2008, p. 84). Ainda na ótica desse mesmo autor, para geração *McOndo* a única revolução possível é a revolução do *eu*. Assim, se a linha ideológica do *boom* seguia os caminhos do marxismo e da revolução socialista, os escritores de *McOndo* são acusados de fazer apologia ao sistema neoliberal. Em outras palavras, ao silenciar os problemas sociais e centrar-se no “eu”, esses novos autores estariam canonizando o mesmo sistema econômico e político que era a causa de tanta injustiça.

Essas diferentes posturas políticas evidenciam também perspectivas diferentes em relação à América Latina. Para os anos 60, o continente era um projeto a realizar-se. A utopia despertada pela revolução colocaria em pauta um futuro novo, no qual o continente, enfim, despertaria para um amanhã prodigioso. Apesar dos romances descreverem ou intuírem uma série de problemas e injustiças sociais, no fundo, a América Latina ainda tinha solução. O *porvir*, através do projeto da revolução socialista, era a saída desejada e a perspectiva otimista que lançava sobre o continente uma série de escritores e intelectuais latino-americanos. Se a euforia marcou a geração dos anos 1960, o *desencanto* é a tônica dos novos autores do continente. Como nos lembra Noemí, nas novíssimas narrativas hispano-americanas “todo es y se dirige hacia el fracaso” (NOEMÍ: 2008, p. 86). A maior parte dos personagens não tem história e encontra-se num presente imediatista,

do qual não vislumbram saída. Essa falta de um projeto de vida, essa preocupação excessiva com o agora, evidencia uma política do desencanto.

Essa mudança de perspectiva entre os novos literatos latino-americanos indica novos discursos para se pensar a América Latina a luz do final do século XX e início do XXI, onde a violência, o sexo, a história e as drogas, o fracasso e o excesso se juntam e permitem pensar alternativas para a política, assim como para o discurso de identidade do continente. Talvez, muito em breve, esses textos possam ser pensados como pertencentes a uma nova forma de realismo. Um realismo que podemos denominar neoliberal, ou melhor, realismos, no plural, neoliberais. Nas palavras de Noemí:

Un realismo que se ha hecho cargo del legado realista decimonónico, social, mágico y sucio, y que ha hechos suyas, también, las experiencias de las vanguardias, tanto las históricas como las posteriores. Lo que surge es la superación de ambas [...] Pude ser que estos nuevos realismos se caractericen por dejar de lado el afán representativo y emplear lo que Luz Horne denomina, siguiendo a Peirce, noción indicial. Lo indicial surge como un destello fotográfico y está cargado de una fuerza transformadora de lo político, pues ha desaparecido toda la ‘piedad’ que aún existía en textos realistas previos. [...] Se trata de la visualización visceral y traumática de la realidad. Se trata de una posibilidad que queda, aún balbuceante, después de lo post; una que debe repensar la articulación alegórica que se establecía entre narrativa y nación, no para descartarla por completo, pero sí para reflexionar sobre el nuevo modo alegórico que estas novelas pueden tener. (NOEMÍ: 2008, pp. 95-96)

Essa distância guardada pelos novos autores diante do *boom* latino-americano e sua reivindicação de não seguir bandeiras políticas ou ideológicas revelam, na visão de Noemí, uma série de ausências. Para ele, a negação, o não querer falar sobre uma série de assuntos caros aos escritores de outrora, revelam a impossibilidade da transformação (fim dos sonhos se quiser), onde a única finalidade possível é a auto-promoção ou busca exagerada de si. O que comprova a ideia defendida que, a partir dos anos 1990, sem necessariamente esgotar-se por completo a lógica narrativa no Real Maravilhoso, configuram-se no continente novos posicionamentos para se pensar o que é a América Latina. A resposta, um tanto pessimista, dialoga diretamente com a falência dos ideais utópicos surgidos com o desenrolar da Revolução Cubana, diante de um mundo neoliberal, marcado pela globalização, pela crise e pela ideia de não-pertencimento.

\*\*\*

## ***Conclusão***

Ao longo dos três capítulos desta pesquisa, discutimos como duas gerações de intelectuais hispano-americanos – os literatos ligados ao *boom* das décadas de 1960 e 1970 e os novos escritores filiados ao projeto *McOndo: una antología de nueva literatura hispanoamericana* (1996) – representaram a América Latina e ofereceram explicações sobre a sua realidade histórica. Para tanto, o trabalho desenvolveu-se dentro de uma perspectiva analítica que contemplou os estudos sobre história e literatura e história intelectual.

Partindo de um incômodo observado pelo escritor chileno Alberto Fuguet no prólogo “Presentación del país McOndo” – a denúncia de uma América Latina tipo exportação –, analisamos como a chamada literatura do Real Maravilhoso converteu-se, ao longo dos anos, em um padrão narrativo hegemônico para descrever e tratar questões ligadas ao continente americano. Ao atribuir sentido à nossa realidade histórica, os escritores filiados ao *boom* foram responsáveis por difundir uma ideia de unidade latino-americana, criando um pastiche sobre aquilo que seria a América Latina.

Para pensar esta questão, em primeiro lugar, nosso trabalho contemplou a análise do processo de elaboração do conceito de *real maraviloso* por Carpentier. O escritor cubano, considerado o pai mítico da geração do *boom*, escreveu ao longo das décadas de 1940 e 1950 algumas obras fundamentais para a elaboração do argumento que se tornou a base da literatura hispano-americana da segunda metade do século XX: a América como espaço do maravilhoso.

Dessa forma, o primeiro capítulo da dissertação centrou sua análise numa coletânea de ensaios publicada pelo autor em 1947, sob a rubrica de “Visión de América”. Esses relatos originalmente publicados no jornal *El Nacional de Caracas* e na revista *Carteles* forneceram material suficiente para a elaboração de dois romances: *El reino de este mundo* (1949) e *Los pasos perdidos* (1953), também analisados pelo capítulo.

Nesses textos, nossa análise se concentrou na construção da natureza em Carpentier. As descrições da selva americana, escritas sob a forma de um diário de bordo, enfatizaram, sobretudo, a grandiosidade, a originalidade e a pujança do continente. Como observado, essa lógica descritiva de entusiasmo e admiração possui tradição narrativa na história da América. Ela pode ser observada nas inúmeras crônicas dos séculos XVI ao XVIII, assim como nos estudos

elaborados pelo intelectual prussiano Alexander Von Humboldt. Além disso, observamos que a descrição da natureza americana em Carpentier encontra sempre um contraponto. Sua grandiosidade e ferocidade só existem na medida em que a comparação toma por ponto oposto, a Europa. Nesse sentido, afirmamos que esse processo narrativo denota também um processo de construção de identidade (América como tese e Europa como antítese).

Outro elemento decisivo para a compreensão dos textos de Carpentier foi pensar como a consciência de pertencer à América e se descobrir profundamente latino-americano se deu através do exílio, criando uma forma bastante específica de representar o continente. É importante circunscrever a geração de intelectuais hispano-americanos, da qual Carpentier faz parte, dentro de uma perspectiva que pensa a América a partir da Europa. Se por um lado há uma tentativa de redefinição de identidade baseada numa representação positiva do continente e no descarte da civilização européia, por outro, a forma como esses espaços são representados e descritos obedece quase sempre a uma lógica discursiva européia.

A esse conjunto de textos de Carpentier acrescentou-se o discurso de aceitação do Prêmio Nobel de Literatura de 1982, de Gabriel García Márquez. Este foi o momento considerado auge do reconhecimento internacional da literatura do continente. Evitando a eleição de crenças compartilhadas de maneira uniforme, deslocamo-nos de uma noção unidimensional para investigação de como ideias comuns (a Carpentier e a García Márquez) – a América como espaço do maravilhoso, a natureza grandiosa e quase sufocante, o resgate das crônicas da conquista e colonização da América, o descarte da civilização européia e a afirmação da América como espaço da utopia – funcionaram de modos distintos em diferentes textos, *corpus* e contextos. A observação desses elementos permitiu, ainda, visualizar um campo de diálogo entre os escritores e intelectuais hispano-americanos do período.

Essa esfera intelectual que se construiu no continente ao longo das décadas de 1960 e 1970 foi tema do segundo capítulo da dissertação. Para tanto, elegemos um corpo de documentos que extrapolou a produção literária de alguns autores ligados ao *boom* - Carpentier, García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes e Julio Cortázar.

A partir de 1960, esses escritores, amparados nos valores proclamados em fins da década de 1940 e início dos anos 1950 por Carpentier, retrataram uma América Latina mágica e colorida, ao mesmo tempo engajada num futuro promissor diante da possibilidade da revolução socialista. Suas produções intelectuais e ensaísticas foram pensadas e analisadas a partir de um vasto e

polêmico debate que atravessou o período: o papel do escritor latino-americano diante das transformações gestadas a partir da Revolução Cubana.

Como analisado, a Revolução Cubana possibilitou a intensa politização de muitos intelectuais, ao colocar na pauta dos assuntos políticos do continente um intenso debate sobre revolução e socialismo. Esse debate atravessou a década do *boom* e ajudou a construir uma imagem para o escritor latino-americano da segunda metade do século XX, como um intelectual mais engajado, politizado, com uma função social bem estabelecida. Estas considerações permitiram pensar como a revolução e o desejo de utopia tornaram-se elementos cruciais da narrativa desenvolvida neste período.

Ainda dentro deste debate, o segundo capítulo também analisou o romance *Cien años de soledad* (1967), que ao ser traduzido para o inglês, tornou García Márquez a voz mais proeminente da atual literatura hispano-americana. Retomando o debate iniciado na introdução da dissertação – a fictícia cidade de Macondo como alegoria possível e desejável da América Latina – analisamos como o romance criou um pano de fundo sobre o qual a Europa e também os diversos países do continente imaginaram e ainda imaginam a América Latina.

Nosso estudo privilegiou a análise dos eixos retóricos da utopia, do poder e da luta contra o imperialismo como categorias para se pensar a América. Diante dessas considerações, afirmamos que o romance habituou leitores do mundo todo a perceber o continente como espaço do intelectual de esquerda e das lutas pelo poder. Além disso, vislumbrou a perspectiva de uma América Latina marcada pela corrupção, pela violência gerada por obscuras guerras civis entre liberais e conservadores, pela exploração descontrolada do capital estrangeiro, pela repressão do exército, mas possivelmente redimida pela figura do herói redentor – na figura do caudilho – e pela revolução.

Assim, é possível entender as afirmações categóricas, ao mesmo tempo ressentidas, de Alberto Fuguet e Sergio Gómez ao produzir *McOndo*. Ter um conto recusado por não ser “latino-americano o suficiente”, como é o caso relatado por Fuguet no terceiro capítulo da dissertação, indicou uma pista de pesquisa a ser perseguida. Nesse sentido, os dois primeiros capítulos se prestaram a entender o que se esperava de um autor latino-americano no final do século XX. Como analisado, tratava-se de uma América idealizada e concebida pelo projeto estético e político do Real Maravilhoso.

Por fim, o terceiro e último capítulo da dissertação analisou o possível esgotamento do discurso desta literatura no continente. Chegada a década de 1990, a ideia foi entender como se articularam as novas representações da América Latina, criadas a partir da literatura *McOndo*. Essa nova geração de escritores rechaçou qualquer tipo de filiação aos cânones da literatura analisada nos capítulos anteriores e construiu um ponto de diálogo – através de aproximações e afastamentos – no qual estão em jogo novas formas de se representar o continente.

A análise dos contos *mcondistas* nos permite perceber que sua retórica se constrói num sentido diverso ao apelo de unidade continental do Real Maravilhoso. Se antes, a ideia era mostrar a especificidade da América Latina, seja pelos seus problemas comuns ou por seu ambiente maravilhoso, o que impera nos livros desses novos escritores é a intenção de mostrar o continente como um lugar qualquer e comum no mundo. Tanto é que a antologia que proclama o fim do realismo mágico fala de uma América Latina urbana, jovem e inserida no mundo globalizado. As histórias contemplam, em sua quase totalidade, realidades individuais e privadas, diferentemente do projeto coletivo que se construiu no continente nas décadas de 1960 e 1970.

Estas considerações evidenciam dois projetos narrativos diferenciados de representação do continente. Este foi o argumento central da dissertação e, persegui-lo, permitiu-nos chegar à conclusão de que enquanto o primeiro grupo – os intelectuais do Real Maravilhoso–, apesar das suas diferenças individuais, pensou a América diante de um projeto de futuro amparado na ideia de utopia e de revolução; o segundo – os intelectuais de *McOndo* –, em contrapartida, representou-a após a falência desses ideais, quando os caminhos da revolução se mostraram infrutíferos e a realidade foi invadida pela descrença no futuro, num *via-a-ser*, frequentemente alimentado pela literatura anterior. Por isso, afirmamos que essa nova narrativa teve sua lógica de construção baseada numa política do desencanto, em oposição à euforia dos tempos passados.

\*\*\*

## ***Fontes e documentos***

CARPENTIER, Alejo. *A Literatura do Maravilhoso*. São Paulo: Vértice, 1987.

\_\_\_\_\_ *El reino de este mundo*. Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984.

\_\_\_\_\_ *Literatura e consciência política na América Latina*. Lisboa: Dom Quixote, 1971.

\_\_\_\_\_ *Los pasos perdidos*. Madrid: Cátedra / Letras Hispánicas, 1985.

\_\_\_\_\_ *Visão da América*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_ *Razón de ser*. Caracas: U. Central de Venezuela, 1967.

CORTÁZAR, Julio. “Carta a Roberto Fernández Retamar (sobre ‘Situação do intelectual latino-americano’)”, *Casa de las Américas*, VIII, n.45 (novembro-dezembro de 1967).

\_\_\_\_\_ *Obra crítica 1*. Saúl Yurkievich (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

\_\_\_\_\_ *Obra crítica 2*. Jaime Alazraki (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

\_\_\_\_\_ *Obra crítica 3*. Saúl Sosnowski (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. Tabasco/México: Editorial Joaquín Mortiz, 1969.

FUGUET, Alberto. *I am not a magical realist*. (c.1997). Disponível em [www.salon.com](http://www.salon.com). Acesso em 17/08/2008.

FUGUET, Alberto & GÓMEZ, Sergio. *McOndo (una anotología de nueva literatura hispanoamericana)*. Mondadori/Barcelona: Ed. Grijalbo, 1996.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Barcelona: Plaza & Janés, 2002.

\_\_\_\_\_ *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

\_\_\_\_\_ *Cheiro de goiaba: conversas com Plinio Apuleyo Mendoza*. Rio de Janeiro, RJ: Record, 1993.

\_\_\_\_\_ *Crónicas y reportajes*. Bogotá: Biblioteca Colombiana de cultura, 1976.

\_\_\_\_\_ “Discurso de Gabriel García Márquez en su homenaje en Cartagena durante la jornada inaugural del IV Internacional de la Lengua Española”. Cartagena de Indias, Colombia, 27 de marzo de 2007. Disponível em: <http://www.oei.es/garciamarquez.pdf>. Acesso em 01/08/2011.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Eu não vim fazer um discurso*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

\_\_\_\_\_ *La soledad de America latina*. Discurso de aceitação do Prêmio Nobel de Literatura de 1982. Disponível em <http://nobelprize.org/>. Acesso em 26/05/2009.

\_\_\_\_\_ “William Golding, visto por sus vecinos” IN: *El Espectador*, 9 de outubro de 1983.

\_\_\_\_\_ *Obra jornalística 1 / Textos caribenhos, 1948-1952*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

\_\_\_\_\_ *Obra jornalística 2 / Textos andinos, 1954-1955*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

\_\_\_\_\_ *Obra jornalística 3 / Da Europa e da America, 1955-1960*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

\_\_\_\_\_ *Obra jornalística 4 / Reportagens políticas 1974-1995*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

\_\_\_\_\_ “La penumbra del escritor de cine” IN: *El Espectador*, 17 de novembro de 1982.

VARGAS LLOSA, Mario. *Dicionário Amoroso da América Latina*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

\_\_\_\_\_ *Sabres e Utopias: visões da América Latina*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

## ***Bibliografia***

ABRAMSON, Pierre-Luc. *Las utopías sociales en América Latina en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

AGUIAR, Flavio & VASCONCELOS, Sandra Gardini T. (orgs.). *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.

AINSA, Fernando. “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana” IN: *Cuadernos Americanos*. Nueva Época. n. 28, vol. 4, julho/agosto 1991.

ALTAMIRANO, Carlos. “Ideias para um programa de História intelectual” IN: *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v. 19, n. 1, 2007.

ANES MEDINA, Alberto. “La paráfrasis de los mitos en *Cien años de soledad*”. IN: *Revista de la Universidad de Zulia*, n. 54, 1974. pp. 72-87.

ANSALDI, Waldo & FUNES, Patricia. “Viviendo una hora latinoamericana. Acerca de rupturas y continuidad en el pensamiento en los años veinte e sesenta”. Publicado originalmente em: *Cuadernos del CISH*, n. 5, Universidad Nacional de La Plata, La Plata (Argentina), segundo semestre de 2008.

ARANGO, Manuel Antonio L. “La temática y el aspecto social en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez”. IN: *Cuadernos Americanos*, 38, n. 224, 1979. pp. 204-216.

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

BALDUSSI, Rosa Fortuna Boldori de. “*Cien años de soledad* y la novela mundo Latinoamericana”. IN: *Universidad Nacional del Litoral*, n. 79, 1969. pp. 21-106.

BARIANI, Edison. “Dominick LaCapra: tecendo textos e contextos” IN: *Revista Espaço Acadêmico*, nº61, Junho de 2006.

BECCO, Horacio Jorge & DAVID, William Foster. *La nueva narrativa hispanoamericana*. Buenos Aires: Casa Pardo, 1976.

BELLOTTO, Manoel & CORRÊA, Anna M. M. *A América Latina de colonização espanhola*. São Paulo: Huicitec/Edusp, 1979.

BENEDETTI, Mario. “Temas y problemas”. IN: FERNÁNDEZ MORENO, César (Org.). *América latina en su literatura*. México: Siglo Veintiuno, 2000.

BETHELL, Leslie. *Historia da América Latina*. Barcelona: Editorial Crítica, 1992.

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOSI, Alfredo (org.). *Gêneros de Fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Centro Ángel Rama, 1993.

BRAUN, Hebert. *Pensar o século XX: problemas políticos e história nacional na América Latina*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

BRICHTA, Laila. *As histórias nas páginas de um romance: análise da representação de ditadura na obra El Otoño del Patriarca*. Dissertação de Mestrado: IFCH/UNICAMP, 2002.

BRUIT, Héctor H. “Crônica de um massacre – Uma greve operário-camponesa contra a United Fruit Co.” IN: *Revista Brasileira de História*, v.5. São Paulo: Ed. Marco Zero, 1985.

\_\_\_\_\_ “A invenção da América Latina” IN: *Anais eletrônicos do V encontro da ANPHLAC*. Belo Horizonte, 2000.

CANCLINI, Néstor García. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CARPEAUX, Otto Maria. *Prefácio*. In: CARPENTIER, Alejo. *O século das luzes*. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.

CARPEGIANI, Schneider. “*Tu me acostubrastes*”: como Alberto Fuget representou o legado do boom de Gabriel García Márquez. Dissertação de Mestrado, UFPE, 2007.

CASTAÑEDA, Jorge. *Utopia desarmada: intrigas, dilemas e promessas da esquerda latino-americana*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2000.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Editora Universidade, 2002.

\_\_\_\_\_ *A História Cultural entre Práticas e Representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CHAVES, Flávio Loureiro. *Ficção latino-americana*. Porto Alegre: Editora da URGs, 1973.

CHEVALLIER, François. *América Latina de la independência a nuestros días*. Barcelona: Editorial Labor, 1979.

CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

CHIAPPINI, Ligia & AGUIAR, Flávio Wolf de. *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: Edusp, 1993.

COSTA, Adriane A. Vidal. “Literatura e Política: O Livro de Manuel de Julio Cortazar” In: *História Revista*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 295-313, jul./dez. 2008.

\_\_\_\_\_ *Intelectuais, Política e Literatura na América Latina: o debate sobre revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa (1958-2005)*. Tese de Doutorado, FAFICH/UFMG. Belo Horizonte, 2009.

COSTA, Sérgio Luiz de Souza. *O arconte e seu outro: Gabriel García Márquez e os mcondistas*. Tese de Doutorado defendida na UFF, Instituto de Letras. Niterói, 2007.

COUTINHO, Eduardo F. “América Latina: o móvel e o plural” IN: RESENDE, Beatriz. *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

CUNHA, Karla Pereira. *Gabriel García Márquez e Octávio Paz: a questão da identidade ibero-americana em Cien años de soledad e El laberinto de la soledad*. Dissertação de Mestrado. Juiz de Fora: UFJF, 2007.

DE LA GUERRA CASTELLANOS, Francisco E. *Julio Cortázar: de literatura y revolución en América Latina*. México: Unión de Universidades de América Latina, 2000.

DONOSO, José. *História personal del “boom”*. Barcelona: Seix Barral, 1983.

DURAN, Juan Luzio. “Cien años de soledad: quinientos años de historia americana” IN: *Creación y utopia. Letras de Hispanoamérica*. Costa Rica: EDUNA, 1979.

ECHEVARRÍA, Roberto González. “Introducción” IN: CARPENTIER, Alejo. *Los pasos perdidos*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1985.

FAGUNDES, Marcelo Gonzalez Brasil. “O nacionalismo minorista: intelectuais e o antiimperialismo cubano na década de 1920” IN: *Anais das 4. Jornadas Bolivarianas – Nações e Nacionalismos na América Latina*. Florianópolis: Instituto de Estudos Latino-Americanos, IELA/UFSC, 2008.

FERNADES, Florestan. *Da guerrilha ao socialismo: a Revolução Cubana*. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

FERNANDES, Luiz Estevam de Oliveira. *Patria mestiza: Memória e História na invenção da nação mexicana entre os séculos XVIII e XIX*. Tese de Doutorado. Campinas: UNICAMP/IFCH, 2009.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Imago: UERJ, 1994.

FIGUEROA, Cristo. “Cien años de soledad: reescritura bíblica y posibilidades del texto sagrado” IN: *XX Congreso Nacional de Literatura, Lingüística y Semiótica: “Cien años de soledad”, treinta años después*. Santafé de Bogotá, 1998.

FORGIARINI, Nadia Terezinha Arzivenko. *Intertextos míticos em Cem anos de solidão*. Dissertação de Mestrado. Frederico Westphalen: URI/Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e da Missões, 2009.

FREDRIGO, Fabiana de Souza. “A correspondência de Simón Bolívar e sua presença na literatura: uma análise de *O General em seu labirinto* de Gabriel García Márquez” IN: *História*, v.28, n.1, p.715-756, 2009.

FUENTES, Carlos. “Gabriel García Márquez e a Invenção da América” IN: *Eu e os outros: ensaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

FUNES, Patricia. *Salvar la nación: intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.

GARCÍA, Samuel. *Tres mil años de literatura em Cien años de soledad: intertextualidad en la obra de García Márquez*. Medellín: Editorial Lealon, 1977.

GARCÍA MÁRQUEZ, Jaime. *Presencia del ausente: homenaje a Gabriel García Márquez*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

GUERRA, François-Xavier. “Las mutaciones de la identidad en la América hispánica” IN: ANNINO, Antonio & GUERRA, François-Xavier. *Inventando la nación*. México: FCE, 2003.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HARSS, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.

HARWICH, Nikita. “Un héroe para todas las cusas: Bolívar en la historiografía”. *Conferencia dictada el 29 de octubre de 2002 en el marco del seminario “La figura de Simón Bolívar en la novela hispano-americana del siglo XX”*, dirigido por Ingrid Galster en la Universidad de Paderborn (Alemanha).

IANNI, Octavio. “Enigmas do Pensamento Latino-americano” IN: *Primeira Versão*. Revista do IFCH / UNICAMP. n. 125. Julho de 2005.

IWASAKI, Fernando. “Andrea no duerme” IN: BOLAÑO, Roberto *et al.* *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral.

JANES, Regina. *Gabriel Garcia Márquez: Revolution in Wonderland*. Columbia: University of Missouri Press, 1981.

JOSET, Jacques. *A Literatura Hispano-Americana*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

JOZEF, Bella. *Romance Hispano-americano*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

\_\_\_\_\_ *O espaço reconquistado: uma releitura. Linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

JUÁREZ, Jesús Montoya & ESTEBAN, Ángel. *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid: Iberoamericana, 2008.

KRAMER, Lloyd S. “Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra” IN: HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LACAPRA, Dominick. *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*. Ithaca/Londres: Cornell University Press, 1983.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

LEZAMA LIMA, Jose. *A expressão americana*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LONDERO, Rodolfo Rorato. “O próprio e o alheio em *el delirio de turing*: realismo mágico e ficção *cyberpunk* no romance de Edmundo Paz Soldán” IN: Diálogos Latinoamericanos, n. 17, 2010.

LÓPEZ, Javier Ocampo. “Mitos y creencias en los procesos de cambio de América Latina” IN: ZEA, Leopoldo (org.). *América Latina en sus ideas*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1988.

LUCENA, Karina de Castilhos. *Macondo: além da terra firme (um estudo sobre a cidade imaginária)*. Dissertação de Mestrado. Caxias do Sul: UCS, 2008.

LUIS, William. *Lunes de Revolución: literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*. Madri: Verbum, 2003.

MARQUES, Rickley Leandro. “O papel dos intelectuais na revolução cubana – o caso Padilla” IN: *Em tempo de História – Publicação do Programa de Pós-Graduação em História PPG-HIS/UnB*, n.13, Brasília, 2008.

MARTIN, Gerald. *Gabriel García Márquez: uma vida*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2010.

MELO, Carlos Augusto. “Alejo Carpentier e sua ‘viagem interior’ pela selva americana” IN: *Raído*, Dourados, MS, v. 4, n. 7, p. 93-104, jan./ jun. 2010.

MISKULIN, Silvia Cezar. “Cultura e política na Revolução Cubana: a importância de *Lunes de Revolución*” IN: Anais Eletrônicos do III Encontro da ANPHLAC, 1998.

MONTANARO, Pablo. *Cortázar: de la experiencia historica a la revolución*. Santa Fé: Homo Sapiens, 2001.

MORENO, César Fernández (org.). *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

NEPOMUCENO, Eric. “Gabriel García Márquez: duas anotações para um perfil” IN: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

NOEMÍ, Daniel. “Y después de lo Post, Qué? Narrativa latinoamericana hoy” IN: JUÁREZ, Jesús Montoya & ESTEBAN, Ángel. (orgs.). *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid: Iberoamericana, 2008.

NOGUEROL, Francisca. “Narrar sin fronteras” IN: JUÁREZ, Jesús Montoya & ESTEBAN, Ángel. (orgs.). *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid: Iberoamericana, 2008.

OLIVEIRA, Flávia Preto de Godoy. *Entre o fabuloso e o verossímil: crônicas e epistemologia no processo de cognição da América*. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP/IFCH, 2010.

PAZ SOLDÁN, Edmundo. “Alejo Carpentier: teoría y práctica de lo real maravilloso”. IN: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2008, vol. 37. pp. 35-42.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. “História & literatura: uma velha-nova história”. IN: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, 28 de janeiro de 2006. URL: <http://nuevomundo.revues.org/index1560.html>.

PESAVENTO, Sandra Jatahy & LEENHARDT, Jacques. (orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.

PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. Vol. 3. Vanguarda e Modernidade. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

POLAR, Antonio Cornejo. *O condor voa: Literatura e Cultura Latino-Americanas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru: EDUSC, 1999.

QUIROGA, Jorge. *Alejo Carpentier: em busca do Real Maravilhoso*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

RAGO, Margareth & GIMENES, Renato A. de Oliveira (orgs.). *Narrar o passado, repensar a História*. Campinas: UNICAMP/IFCH, 2000.

RAMA, Ángel. *Literatura, cultura e sociedade na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

RAMOS JÚNIOR, Dernival Venâncio. *Cien anos de soledad – e o caribe e o carnavalesco e o maravilhoso: um estudo histórico-cultural da obra de Gabriel García Márquez*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciência Humanas e Filosofia/UFGO, 2004.

RESENDE, Beatriz (org.). *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

RIBEIRO, Luis Felipe. *Geometrias do imaginário*. Santiago de Compostela: Edicións Laidvento, 2000.

ROCH, Little. “El General en su Laberinto, una lectura histórica” In: *XX Congreso Nacional de Literatura, Lingüística y Semiótica: “Cien años de Soledad”, treinta años después*. Santa Fé de Bogotá: Universidade Nacional de Colombia, 1998.

RODRIGUES, Selma Calasans. *Macondoamérica: a paródia em Gabriel García Márquez*. Goiânia: Editora UFG, 2001.

\_\_\_\_\_ *O Fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

ROJAS Rafael. “Anatomia do entusiasmo: cultura e revolução em Cuba (1959-1971)”. IN: *Tempo Social*, São Paulo, v. 19, n. 1, 2007. pp. 71-88.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_ *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_ *Cultura e Imperialismo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

SALDÍVAR, Dasso. *Gabriel García Márquez: viagem à semente: uma biografia*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2000.

SARAMAGO, Jose. “A historia como ficção, a ficção como historia” In *Revista de Ciências Humanas*. Florianópolis: EDUFSC, n.27, p. 09-17, abril de 2000.

SARLO, Beatriz. *Paisagens Imaginárias: intelectuais, artes e meios de comunicação*. São Paulo: Edusp, 1997.

\_\_\_\_\_ *Tempo Presente: notas sobre a mudança de uma cultura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005

SHAW, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.

SIGAL, Silvia, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur, 1991.

SILVA, Janice Theodoro. *América Barroca: tema e variações*. Rio de Janeiro/São Paulo: Nova Fronteira/Edusp, 1992.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.

SOARES FILHO, Daniel. *Os contos da Geração 90 e da Geração McOndo: uma leitura latino-americana*. Tese de Doutorado em Literatura Comparada, UFF, 2008.

SORDI, Gabriel Souza. *“El protector y su pueblo libre: a representação do caudilho José Artigas no centenário de sua morte (1950).”* Dissertação de Mestrado. Campinas: IFCH/UNICAMP, 2009.

SOSNOWSKI, Saul. *La nueva novela hispanoamericana: ruptura y nueva traición.* IN: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura.* São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1995.

STRATHERN, Paul. *García Márquez em 90 minutos.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

THEODORO, Janice. *América Barroca.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: EDUSP, 1992.

VARGAS LLOSA, Mario. *La novela en América Latina: diálogo.* Lima: C. M. Batres, Universidad Nacional de Ingeniería, 1967.

\_\_\_\_\_ *A verdade das mentiras.* São Paulo: Arx, 2004.

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

YURKIEVICH, Saúl. *A través de la trama: sobre vanguardias literarias y otras concomitancias.* Madrid: Iberoamericana, 2007.