



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

**FELIPE DE PAULA GÓIS VIEIRA**

**HISTÓRIA, MEMÓRIA E LITERATURA: A CONSTRUÇÃO DO PASSADO  
HISPANO-AMERICANO NOS ROMANCES DE GABRIEL GARCÍA  
MÁRQUEZ.**

**CAMPINAS  
2018**



**FELIPE DE PAULA GÓIS VIEIRA**

**HISTÓRIA, MEMÓRIA E LITERATURA: A CONSTRUÇÃO DO PASSADO  
HISPANO-AMERICANO NOS ROMANCES DE GABRIEL GARCÍA  
MÁRQUEZ.**

Tese apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Doutor em História na área de concentração Política, Memória e Cidade.

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

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO FELIPE DE PAULA GÓIS VIEIRA E ORIENTADA PELO PROF. DR. JOSÉ ALVES DE FREITAS NETO.

CAMPINAS  
2018

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES, 1116468

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

V673h Vieira, Felipe de Paula Góis, 1985-  
História, memória e literatura : a construção do passado hispano-americano nos romances de Gabriel García Márquez / Felipe de Paula Góis Vieira. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: José Alves de Freitas Neto.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. García Márquez, Gabriel, 1928-2014 - Crítica e interpretação. 2. Literatura hispano-americana - História e crítica. 3. América Latina - Vida intelectual. I. Freitas Neto, José Alves de, 1971-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

**Informações para Biblioteca Digital**

**Título em outro idioma:** History, memory and literature : the construction of Hispanic-American past in Gabriel García Márquez's novels

**Palavras-chave em inglês:**

García Márquez, Gabriel, 1928-2014 - Criticism and interpretation

Hispanic-American literature - History and criticism

Latin America - intellectual life

**Área de concentração:** Política, Memória e Cidade

**Titulação:** Doutor em História

**Banca examinadora:**

José Alves de Freitas Neto [Orientador]

Silvana Barbosa Rubino

Adriane Aparecida Vidal Costa

Fabiana de Souza Fredrigo

Stella Maris Scatena Franco

**Data de defesa:** 22-03-2018

**Programa de Pós-Graduação:** História



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

**A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa da Tese de Doutorado, composta pelos professores doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 22/03/2018, considerou o candidato Felipe de Paula Góis Vieira aprovado.**

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

**Profa. Dra. Silvana Barbosa Rubino**

**Profa. Dra. Adriane Aparecida Vidal Costa**

**Profa. Dra. Fabiana de Souza Fredrigo**

**Profa. Dra. Stella Maris Scatena Franco**

**A Ata de Defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no processo de vida acadêmica do aluno.**

**Dedico aos meus pais,  
Janete e Luiz Cláudio.**

# Agradecimentos

---

O saudoso poeta gaúcho Mario Quintana, num breve e belo poema sobre o tempo, sentenciava: “A vida é o dever que nós trouxemos para fazer em casa. Quando se vê, já são seis horas! Quando se vê, já é sexta-feira! [...] Quando se vê passaram 50 anos!”. Sem o mesmo tino poético ou sabedoria ancestral, eu poderia dizer: “A tese é o dever que nós trazemos para fazer em casa... no trabalho... na biblioteca... na praia... no domingo em família. Quando se vê, já acabou a bolsa! Quando se vê, já estouramos o prazo!”. Acrescente-se: “Por completa incapacidade do autor de administrar e controlar o tempo de sua vida acadêmica”. Trocadilhos à parte, lá se vão mais de dez anos de pesquisa. Da primeira iniciação científica sobre a obra *Doze contos peregrinos* ao presente texto, muita coisa mudou. Eu mudei muito. No percurso, uma série de descobertas, desencontros, descaminhos e novas oportunidades. Algumas pessoas permaneceram, incólumes à insidiosa ação do tempo, outras se perderam no tortuoso labirinto da vida. Fazem agora parte de um conjunto de memórias... algumas doces, outras amargas. No espaço de uma tese, o espaço de uma vida. Minha profunda gratidão a todos que me ampararam afetiva e intelectualmente no caminho. Essa tese leva muito de vocês, embora a responsabilidade sobre o que foi escrito seja integralmente minha.

Das muitas permanências, agradeço, em primeiro lugar, ao prof. Dr. José Alves de Freitas Neto. Éramos outros quando tudo isso começou. Por acreditar nessa pesquisa desde o início, meu muito obrigado! Para além da orientação dispensada a este trabalho, sou grato pelos cursos, sugestões, críticas, indicações bibliográficas e pistas de pesquisa que me acompanharam por toda uma vida universitária. Zé, sua paixão pela *Nuestra América* marcou indelevelmente os rumos da minha formação acadêmica.

Agradeço também à profa. Dra. Miriam Viviana Garate pelas indicações e críticas sugeridas no exame de qualificação. Suas sugestões enriqueceram o texto e deram mais consistência aos argumentos desenvolvidos na tese.

À profa. Dra. Adriane Vidal Costa, meu profundo agradecimento. Seu trabalho e, particularmente, suas reflexões sobre literatura hispano-americana me acompanham desde a graduação. Sua leitura criteriosa, generosa e propositiva, desde o mestrado. Agradeço por gentilmente ter aceitado o convite de fazer parte do exame de qualificação e também dessa comissão julgadora.

Também fazem parte dessa comissão julgadora as professoras Doutoras Silvana Barbosa Rubino, Fabiana de Souza Fredrigo e Stella Maris Scatena Franco Vilaradaga. Agradeço por gentilmente terem aceitado o convite. Certamente, as reflexões suscitadas serão de grande valia para este trabalho.

Ao Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo (IFSP), campus Capivari, devo também a realização dessa tese. O ano que passei afastado, entre 2016 e 2017, foi de fundamental importância para escritura e revisão do texto final. Também nessa instituição reencontrei-me como professor, redescobri o prazer da sala de aula e renovei a minha fé na educação pública, gratuita e de qualidade.

Essa pesquisa também não seria possível sem o auxílio de bolsa concedido pela Capes/CNPq.

Aos meus queridos amigos de Campinas Marcus, Duda, Aline, João Paulo, Carol, Andreia, Tadeu, João Vicente, Maria Clara, Diego, Kalil e Jaqueline, agradeço pelas conversas e risadas nos inúmeros encontros da turma. Em diferentes ocasiões, a companhia e o interesse de vocês salvou essa pesquisa da peste do esquecimento! Marcus, mais uma vez citado, agradeço pela leitura rápida, certa e generosa que fez do último capítulo. Como ele próprio diria, “É nós, menino!”.

Aos meus amigos-irmãos Filipe e Lucas, pelo companheirismo e solidariedade de uma vida toda.

Às minhas lindas irmãs, Carolina e Mariana, por tudo!

Jaya, a vida nos pregou uma peça, não foi? Com você eu divido a esperança no futuro! Enquanto termino de escrever essas breves linhas, escuto, aqui, na nossa sala, bem baixinho, o cantarolar doce de uma antiga canção: “Na bruma leve das paixões que vem de dentro, tu vens chegando pra brincar no meu quintal [...]”. Malu, papai te aguarda ansiosamente!

Aos meus pais, Janete e Luiz Cláudio, gente de fibra a quem devo toda a minha trajetória, dedico essa tese.

*“Enfim, tanto ele se engolfou em sua leitura, que lendo passava as noites de claro em claro e os dias de sombra a sombra; e assim, do pouco dormir e muito ler se lhe secaram os miolos, de modo que veio a perder o juízo. Encheu-se-lhe a fantasia de tudo aquilo que lia nos livros, tanto de encantamentos como de contendas, batalhas, desafios, ferimentos, galantarias, amores, borrascas e disparates impossíveis; e se lhe assentou de tal maneira na imaginação que era verdade toda aquela máquina daquelas soadas sonhadas invenções que lia, que para ele não havia no mundo história mais certa”.*

[Miguel de Cervantes. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha* (Primeiro Livro). São Paulo: Editora 34, 2012. p. 70]

# Resumo

---

A tese analisa a trajetória e as estratégias utilizadas pelo escritor colombiano Gabriel García Márquez para se projetar no contexto político, intelectual e cultural latino-americano da segunda metade do século XX. Os capítulos analisam respectivamente as construções narrativas existentes e divulgadas sobre a sua infância, o impacto e a repercussão internacional do romance *Cien años de soledad*, a sua aproximação com as esferas de poder da América Latina e da Europa e também o uso que o escritor fez do passado hispano-americano em seus romances. Através dessas múltiplas situações, o texto demonstrou como García Márquez articulou a construção de um projeto de memória e posteridade, ficcionalizando a própria vida e fundindo-a de forma deliberada à história do continente. Tal estratégia possibilitou ainda a construção de um *locus* narrativo excepcional, permitindo ao autor atribuir-se o papel de cronista e observador privilegiado da realidade latino-americana. Nesse sentido, o texto analisou a forma através da qual o autor construiu a sua trajetória e elegeu com muito cuidado o tipo de figura pública que queria representar.

Ao escrever sobre temas como os processos de independência da América hispânica e seus próceres ou trabalhar com fontes do período colonial – como as Crônicas de Índias –, o escritor colombiano também teve a intenção de construir um discurso de “alternativa a história”, preenchendo possíveis lacunas ou abrindo perspectivas que dessem uma melhor compreensão da verdade dos fatos históricos. Em outras palavras, em seus romances, o passado como construção discursiva pareceu adquirir importância significativa e constituir-se no principal suporte de reflexão para se pensar as raízes dos problemas atuais da América. Essa relação, ou melhor, disputa, entre História e Literatura, na tarefa final de compreensão e representação do passado, também foi uma das grandes preocupações desta tese de doutorado. Por isso, História, Memória e Literatura são os eixos a partir dos quais analisamos a recuperação do passado hispano-americano nas narrativas de Gabriel García Márquez.

**Palavras-chave:** Literatura hispano-americana – História e crítica; América Latina – vida intelectual; García Márquez, Gabriel, 1928-2014 – Crítica e interpretação.

# Abstract

---

The thesis analyzes the trajectory and strategies used by the Colombian writer Gabriel García Márquez to project himself in the political, intellectual and cultural context of Latin America in the second half of the twentieth century. The chapters analyze the existing and published narrative constructions about his childhood, the impact and international repercussion of the novel *Cien años de soledad*, his approach to the leaders of Latin America and Europe, and also the use that the writer made of the Hispanic-American past in his novels. Through these multiple situations, the text demonstrated how García Márquez articulated the construction of a memory project and posterity, fictionalizing his own life and deliberately merging it into the history of the continent. This strategy also enabled the construction of an exceptional narrative *locus*, allowing the writer to assign himself the role of chronicler and privileged observer of Latin American reality. In this sense, the text analyzed the way in which the author built his trajectory and chose very carefully the type of public figure he wanted to represent.

Writing about topics such as the Hispanic America independence and its heroes or working with sources from the colonial period, such as the Indian Chronicles, the Colombian writer also intended to construct an "alternative discourse" to History, filling in possible gaps or opening perspectives that would give a better understanding of the historical facts truth. In other words, in his novels, the past as a discursive construction seemed to acquire significant importance and constitute the main support of reflection to think the roots of the Latin America current problems. This relationship, or rather dispute, between History and Literature, in the final task of understanding and representing the past, was also one of the great concerns of this doctoral thesis. Therefore, History, Memory and Literature are the axes from which we analyze the recovery of the Hispanic-American past in the narratives of Gabriel García Márquez.

**Keywords:** Hispanic-American Literature - History and Criticism; Latin America - intellectual life; García Márquez, Gabriel, 1928-2014 – Criticism and interpretation.

# Sumário

---

**Introdução** ..... p. 13

**Capítulo 1 – A invenção de um autor: a trajetória e as histórias por trás da vida de Gabriel García Márquez** ..... p. 44

1. O mito de origem: a antecipação do gênio e a invenção de uma infância prodigiosa ..... p. 51

1.1 A descoberta do Caribe: um jornalista à procura de temas e personagens ..... p. 66

1.2 William Faulkner e Gabriel García Márquez: aproximações e influências ..... p. 78

1.3 Um avô de muitas faces: a reconstrução de Dom Nicolás Márquez Mejía ..... p. 85

2. *Cien años de soledad*: o expurgo definitivo da infância prodigiosa ..... p. 98

**Capítulo 2 – A construção do homem público: Gabriel García Márquez e a sedução pelo poder** ..... p. 108

1. Um intelectual comprometido: reportagens políticas e o flerte com o poder ..... p. 119

2. A defesa apaixonada de Fidel Castro e da Revolução Cubana ..... p. 129

3. A mediação política e os bastidores do poder ..... p. 142

4. O Prêmio Nobel de Literatura em 1982 ..... p. 150

**Capítulo 3 – *Cien años de soledad*: uma reflexão sobre a história, a memória e o esquecimento** ..... p. 158

1. A utopia negada: a construção de Macondo e seu destino trágico ..... p. 163

2. O mal congênito: a peste do esquecimento ..... p. 173

3. A História como pacto de esquecimento ..... p. 181

4. A salvação pela memória: a recordação como justiça às vítimas ..... p. 187

5. *Cien años de soledad* e a produção intelectual latino-americana do século XX ..... p. 192

<b>Capítulo 4 – O século XIX e o contexto das independências políticas na literatura de Gabriel García Márquez</b> .....	p. 212
1. O romance hispano-americano do século XX e o diálogo com a História .....	p. 212
2. <i>El otoño del patriarca</i> : uma reflexão sobre o poder, a solidão e a História .....	p. 215
3. Fama, poder, celebridade e o encontro definitivo com a História da América .....	p. 237
4. <i>El general en su laberinto</i> : a reconstrução de Simón Bolívar e a aposta no projeto de integração continental .....	p. 246
<b>Conclusão</b> .....	p. 261
<b>Fontes primárias</b> .....	p. 275
<b>Bibliografia</b> .....	p. 275

# Introdução

---

“A vida não é a que a gente viveu, e sim a que a gente ‘recorda’, e como recorda para contá-la.”

**Gabriel García Márquez, *Viver para contar*.**

É possível contar uma mesma história de maneiras diferentes. Há certo consenso nesta afirmação. Ao mesmo tempo, pode-se dizer que o fato de contarmos essa mesma história utilizando no relato sequências que não são propriamente homólogas não altera substantiva e/ou necessariamente o sentido que se lhe deseja atribuir. Mas, em algumas ocasiões, também é lícito afirmar que as escolhas dos contadores de histórias regem, em boa medida, o significado atribuído a elas. Com isso, não é equívoco dizer que, consoante o sujeito que estiver enunciando a história, ela irá se desdobrar de uma ou de outra maneira (ELMIR, 2016, p. 193). Essas asserções são de fundamental importância para uma tese que elege o seu objeto e fundamenta suas hipóteses nas fronteiras entre História e Literatura.

E, aqui, a história começa pelo final.

O escritor colombiano Gabriel García Márquez faleceu no dia 17 de abril de 2014, aos 87 anos, na Cidade do México. Os relatórios médicos apontaram como causa da morte um quadro infeccioso decorrente de uma pneumonia. Na realidade, o autor lutava já há alguns anos contra um câncer persistente que atingia os seus pulmões, os gânglios e o fígado. E, ao que tudo indica, desde 2012, sua memória parecia falhar e evoluir para um quadro geral de demência. Era a crônica de uma morte anunciada, por uma espécie de dor improvável e escorregadia, da mesma natureza daquela que atingira o presidente do conto “Boa viagem, senhor presidente”<sup>1</sup>. Aos poucos, o escritor colombiano transformava-se em um dos seus muitos personagens: uma espécie de patriarca carcomido pelo tempo, cujos “anos de glória e poder haviam ficado para trás sem remédio” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 20). Tal qual um dos moradores da pequena Macondo, Gabo começava a apagar da memória “o nome e a noção das coisas”, “a identidade das pessoas e a consciência do próprio ser, até afundar numa espécie de idiotice sem passado” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 85-86).

No México, nem mesmo Mamãe Grande teria funeral semelhante. Da mesma forma que a famosa matriarca de *Los funerales de la Mamá Grande*, o escritor de Aracataca morria “com cheiro de santidade” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 147). O Sumo Pontífice não

---

<sup>1</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. “Boa viagem, senhor presidente” IN: *Doze contos peregrinos*. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 19-54.

compareceu à cerimônia como ocorre no conto, mas em compensação dezenas de milhares de pessoas desfilaram diante da urna que continha as cinzas do autor de *Cien años de soledad*. Dentro do Palácio de Belas Artes da capital mexicana ressoavam diferentes melodias: músicas do compositor e pianista húngaro Bela Bartók e também *cumbias* e *vallenatos* de todo o Caribe. Do lado de fora do edifício, uma nuvem de trezentas e oitenta mil borboletas amarelas de papel trazidas da Colômbia reverberava no ar.

Segundo o historiador mexicano Enrique Krauze, que compareceu ao evento, um ancião portava um letreiro que continha os seguintes dizeres: “Gabo, te veré en el cielo”. Um pouco mais adiante, um garoto comentava: “Vengo a ver al rey de Macondo”. De fato, García Márquez era o rei de Macondo e um dos escritores mais importantes e influentes da América Latina. Mas, não apenas isso. Era um dos autores mais populares, queridos e requisitados do continente. Nos anos em que ainda vivia a plenitude do ofício literário chegou a ser comparado com Cervantes; e não foram poucos os escritores, jornalistas e críticos literários que atribuíram à sua obra uma estatura bíblica e universal.

O povoado fictício de Macondo, presente na obra do escritor colombiano desde a sua estreia literária em *La hojarasca* (1955), universalizou-se com a publicação, em 1967, de *Cien años de soledad*. Em 2007, por ocasião do IV Congresso Internacional de Língua Espanhola, ocorrido na cidade de Cartagena de Índias, García Márquez afirmou categoricamente: “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). Em cinco décadas de existência, a saga da família Buendía atingiu a cifra impressionante de 150 milhões de exemplares vendidos, em aproximadamente 40 idiomas diferentes. Os números confirmam a onipresença do romance e a singularidade do seu autor: poucos escritores alcançaram a circulação, a fama e o reconhecimento de Gabriel García Márquez.<sup>2</sup> Como isso foi possível? De que forma o autor alcançou o estatuto de voz privilegiada para falar e escrever sobre os problemas e vicissitudes da América?

---

<sup>2</sup> Com o tempo, Macondo transformou-se em um território incorporado definitivamente ao mapa da literatura ocidental. Mais do que isso, virou uma espécie de sinônimo do realismo mágico e do desejo de unidade do continente através da literatura. De uma forma geral, nos anos subsequentes à publicação de *Cien años de soledad*, autores consagrados do *boom* e críticos literários não hesitaram em transformar o pequeno povoado inventado por García Márquez na representação ideal da América Latina. O escritor e renomado ensaísta argentino Enrique Anderson Imbert classificou Macondo como o retrato perfeito de “toda nuestra América” (IMBERT, 1995, p. 353). O ensaísta chileno Luis Harss foi além, afirmando que aqueles que leem o romance, “emprenden un viaje interior que hace escala en el rostro oculto de un continente” (HARSS, 1969, p. 384). Essas afirmações, repetidas à exaustão durante as décadas de 1970 e 1980, ofereceram-me uma pista de pesquisa para dissertação de mestrado, realizada entre 2008 e 2012: de qual América Latina estamos falando? Como os intelectuais do *boom* da literatura hispano-americana, em especial, García Márquez, representaram o continente e conceberam o seu ofício? Em que sentido o chamado realismo mágico pretendeu articular e construir um

A hipótese levantada é a de que o autor construiu um projeto de memória e posteridade, ficcionalizando a própria vida e fundindo-a de forma deliberada à história do continente. Este é o ponto de partida desta pesquisa de doutorado. Em outras palavras, o texto procura compreender a forma através da qual o autor construiu a sua trajetória e elegeu com muito cuidado o tipo de figura pública que queria representar.<sup>3</sup>

Com o objetivo de melhor compreender as estratégias utilizadas pelo escritor colombiano para construir a sua carreira literária e projetar-se no contexto cultural e político da América Latina da segunda metade do século XX, esta pesquisa fundamentou-se nas discussões existentes em torno da noção de *escrita de si*<sup>4</sup> e da construção de um *espaço biográfico*<sup>5</sup>. A ideia geral foi pensar as histórias de vida de Gabriel García Márquez a partir da lógica de um sujeito não essencial, incompleto e, portanto, suscetível a autocriação. Em outras palavras, o texto prima pela análise das estratégias utilizadas pelo escritor para elaborar um “romance de sua própria vida”, uma *ficção de si* (autoficção) no sentido que o intelectual francês Serge Doubrovsky atribuiu ao termo.<sup>6</sup>

---

discurso de identidade para a América? As respostas para essas perguntas podem ser encontradas no seguinte texto: VIERA, Felipe de Paula Góis. *De Macondo a McOndo: os limites do real maravilhoso como discurso de representação da América Latina (1947-1996)*. Dissertação de Mestrado, Campinas: UNICAMP, 2012. Disponível: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000866691>> Acesso em 08/01/2016.

<sup>3</sup> Aproximamo-nos, aqui, do conceito de *persona* do intelectual brasileiro Luiz Costa Lima. Segundo o autor, “o homem precisa criar, dentro de si, uma carapaça simbólica; constituir sobre o indivíduo que é, biologicamente, a *persona*, a partir da qual estabelecerá relações sociais. A *persona* não nasce do útero senão que da sociedade. Ao tornar-me *persona*, assumo a máscara que me protege” IN: LIMA, LUIZ COSTA. “Persona e sujeito ficcional”. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco Editora, 1991. p. 43.

<sup>4</sup> Um dos grandes temas estudados por Michel Foucault diz respeito ao problema do sujeito e sua relação com a escrita. Em “A escrita de si”, reunido na coletânea de textos *O que é um autor?* (1992), o filósofo francês analisa, através de exemplos da Antiguidade clássica, a forma através da qual a escritura também se constituiu num importante meio de mostrar-se ao outro. O termo, inicialmente problematizado na obra de Foucault, ganhou contornos mais amplos e passou a designar genericamente todas as narrativas em que um narrador em primeira pessoa se identifica explicitamente como o autor biográfico do relato. Embora não se trate de um gênero específico, com características ou qualidades bem definidas e rígidas, pode-se encontrar nesse tipo de literatura uma espécie de projeto, afirmado pelo *eu* que narra, de contar a própria vida, fixando a experiência do indivíduo e dando à sua trajetória um caráter narrativo, compreensível e comunicável. Dentro da variada gama de relatos que se situam dentro do que designamos como “escrita de si”, encontram-se diários, memórias e escritos em primeira pessoa no geral, caracterizados pela tentativa do sujeito em objetivar o *eu* que fala, que se revela no texto e procura, ao menos em tese, ser sincero (ou parecer sincero), tentando, pela introspecção, justificar a sua subjetividade, sua individualidade, tanto para *si* como para o *outro*. Para uma grande quantidade de estudiosos, esse tipo de narrativa se delinea como um exercício literário típico da modernidade.

<sup>5</sup> A noção de “espaço biográfico” foi tomada de empréstimo da obra *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, da crítica argentina Leonor Arfuch. Essa expressão, formulada a partir da obra do intelectual francês Philippe Lejeune, e repensada por Arfuch à luz do dialogismo bakhtiniano, denomina um espaço interdiscursivo que, atualmente, abriga não apenas a biografia, a autobiografia e gêneros vizinhos, mas também outras formas de discurso e produções culturais parelhas estilizadas, hibridizadas e matizadas por tonalidades (auto)biográficas. IN: ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2010.

<sup>6</sup> Isso significa dizer que o sentido de uma vida não se *descobre* e depois se narra, mas se *constrói* na própria narração: o sujeito da psicanálise *cria* uma *ficção de si*. E essa ficção não é nem verdadeira nem falsa, é apenas a ficção que o sujeito cria de si próprio. É dessa concepção psicanalítica da subjetividade como *produção* que

Assim, o conceito de *performance* se torna fundamental. Ele permite entrever o *caráter teatralizado* da construção da imagem que todo sujeito opera de si. Desta perspectiva, como salienta Diana Irena Klinger (2007, p. 55), não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto e as inúmeras narrativas autorreferenciais refletem ou mascaram. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma *produção* de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. Por isso, aqui, o autor de *Cien años de soledad* é considerado como sujeito de uma performance, de uma atuação, um sujeito que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas *falas de si*, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras e discursos que profere.<sup>7</sup>

Dentro dessa lógica, e sem perder de vista a noção de redes intelectuais (as diversas redes de sociabilidade nas quais o escritor colombiano estava inserido), os capítulos privilegiaram a atuação de um sujeito específico: o romancista, jornalista, celebridade e ganhador do Prêmio Nobel de Literatura Gabriel García Márquez. O *corpus* documental escolhido para realização da pesquisa contemplou sua produção jornalística e literária. A leitura desses textos indicou outra importante pista de pesquisa: na tentativa de atribuir sentidos à realidade histórica do continente, o escritor colombiano elegeu temas históricos e justificou sua narrativa, grande parte das vezes, através da consulta aos arquivos e de densa “pesquisa histórica”. Ao transpor processos históricos para a narrativa literária, García Márquez elaborou textos que ultrapassaram a fronteira do literário e encontraram ressonância dentro da história política da América Latina.

Nesse sentido, o principal objetivo da pesquisa é analisar a construção que o autor opera de si, projetando um local de importância na esfera intelectual do continente, bem como

---

Doubrovsky deriva o conceito de autoficção: “A autoficção é a ficção que eu, como escritor, decidi apresentar de mim mesmo e por mim mesmo, incorporando, no sentido estrito do termo, a experiência de análise, não somente no tema, mas também na produção do texto”. DOUBROVSKY, Serge. Apud: KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 51-52.

<sup>7</sup> Outra referência teórica importante para a construção do argumento da tese se encontra no livro *A representação do eu na vida cotidiana*, do sociólogo canadense Erving Goffman. Publicada originalmente em 1959, a obra funciona, segundo o autor, como um manual ou quadro de referências a partir do qual é possível estudar a vida social. Interessa-me, particularmente, a noção de “papel social” desenvolvida no livro. A partir de uma série de metáforas teatrais, o intelectual canadense indica a possibilidade de que qualquer situação de interação social pode ser entendida através da noção de representação, na qual o sujeito (ator social) mobiliza diversos elementos a sua disposição (roupas, modos de gesticulação e fala, além do entorno entendido como cenário) para causar uma impressão ao público. Dentro dessa lógica, um determinado sujeito pode ser compreendido como um ator que representa um papel diante de uma plateia e cujo objetivo é causar impressões sob controle à sua audiência. GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.

o uso que faz do passado e da história da América em seus romances. Ao escrever sobre temas como os processos de independência da América hispânica e seus próceres ou trabalhar com fontes do período colonial – como as Crônicas de Índias –, García Márquez teve a intenção de construir um discurso de “alternativa a história”, preenchendo possíveis lacunas ou abrindo perspectivas que dessem uma melhor compreensão da verdade dos fatos históricos. Em outras palavras, em seus romances, o passado como construção discursiva pareceu adquirir importância significativa e constituir-se no principal suporte de reflexão para se pensar as raízes dos problemas atuais da América.

Dessa relação, ou melhor, disputa, entre História e Literatura, na tarefa final de compreensão e representação do passado, nasceu a presente tese de doutorado. Seus textos, apesar de apropriados pela crítica como novas chaves de acesso à História da América, construíram uma versão para o passado do continente que dialoga, na maior parte das vezes confirmando, lugares-comuns do debate histórico e da interpretação oferecida pelos historiadores e intérpretes do período, tais como na alusão a um continente mágico com realidades surpreendentes, a superposição de tempos históricos, a dupla oposição “civilização” e “barbárie”, o passado colonial como herança indesejada e responsável pelos males do presente, a heroicização de líderes ou próceres da independência.

Nesse sentido, as perguntas que movimentaram essa pesquisa podem ser resumidas da seguinte forma: como se constrói a ideia de que Gabriel García Márquez é uma das vozes autorizadas a falar da e pela América hispânica? De que maneira o autor construiu a sua imagem pública e sua atuação política na segunda metade do século XX? Qual foi a sua relação com as esferas de poder do continente? Como o passado hispano-americano e o diálogo com a História estão presentes em seus romances? De uma forma geral, todas essas questões tentam também compreender o uso e a função da memória em sua literatura.

Para lograr essa expectativa e oferecer respostas às perguntas levantadas, o texto da tese dialoga com os debates existentes em torno da relação entre história, memória, literatura e escrita de si, minimamente descritos e analisados nos tópicos abaixo e também trabalhados ao longo dos capítulos.

## **1. História e Literatura**

No célebre enunciado de Aristóteles, em sua *Poética*, a literatura é entendida como o discurso sobre o que poderia ter acontecido – imitação das ações humanas –, ficando a

história com a narrativa dos fatos verídicos – os eventos realmente ocorridos. Dessa preceituação deriva a primeira e fundamental distinção entre o histórico e o literário, e que em certo sentido baliza as modernas convenções de ficcionalidade e veracidade na definição de uma e outra modalidade discursiva.

O tópico “História e Literatura” imediatamente suscita a questão de como devemos definir dois termos extremamente amplos e complexos. Seguindo a breve definição oferecida pelo historiador norte-americano Allan Megil, no texto “Literatura e história”, traduzido e compilado na obra de Jurandir Malerba *História e narrativa: a ciência e a arte da escritura histórica*, a “história” será inicialmente entendida aqui não como o passado, mas como os textos de historiadores que lidam com o passado. Quanto ao termo ainda mais amorfo, “literatura”, a abordagem mais óbvia no contexto atual é defini-la como a escrita do que não é literalmente verdade, mas é, ao invés disso, ficcional, imaginativa, criativa (MALERBA, 2016, p. 265).

A historiadora brasileira Sandra Jatahy Pesavento, no texto *História e literatura: uma nova-velha história*, definiu essas duas áreas do conhecimento como narrativas que tem o real como referente, seja para confirmá-lo ou negá-lo, oferecendo representações e explicações sobre a vida e o mundo social.

Clío se aproxima de Calíope, sem com ela se confundir. História e literatura correspondem a narrativas explicativas do real que se renovam no tempo e no espaço, mas que são dotadas de um traço de permanência ancestral: os homens, desde sempre, expressaram pela linguagem o mundo do visto e do não visto, através das suas diferentes formas: a oralidade, a escrita, a imagem, a música. (PESAVENTO, 2006, online)

Apesar das aproximações possíveis, na visão da maioria dos historiadores, a história difere da literatura em sua aderência aos padrões de evidência que são bem diferentes dos padrões de avaliação que prevalecem na literatura. É nos seus aspectos de evidência ou de justificação que a história e a literatura mais se afastam. No entanto, a oposição inicialmente declarada entre o discurso histórico e a narrativa literária é mais complicada do que possa inicialmente parecer. Encontramos muitos “fatos” nas obras de literatura e muita ficção nas obras de história.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Como salienta Allan Megil, muitos historiadores do século XIX (p. ex., Thomas Carlyle, Jules Michelet, Jacob Burckhardt) insistiram em ver a história como um projeto fundamentalmente retórico, literário ou estético, enquanto que, por outro lado, muitos escritores criativos (p. ex., Walter Scott, Honoré de Balzac, Émile Zola) insistiram em ver a literatura como histórica, sociológica e até mesmo científica. MEGILL, Allan. “Literatura e história” IN: MALERBA, Jurandir (org.) *História e narrativa: a ciência e a arte da escritura histórica*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016. p. 266.

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, apoiando-se nas discussões existentes em torno daquilo que os historiadores classificaram como o “retorno da narrativa” ou o “retorno da literatura”.<sup>9</sup> Além disso, buscou uma via de análise a partir da importante discussão existente em torno da relação texto/contexto.

*O retorno da narrativa: história e literatura entre aproximações e distanciamentos*

Para Peter 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 – passaram 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 moveram 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, 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.

Segundo o historiador norte-americano David Harlan (2000, p. 15), no texto “A História intelectual e o retorno da literatura”, havia um tempo em que os historiadores pensavam haver escapado ao meramente literário, um tempo em que eles haviam estabelecido os estudos históricos no sólido fundamento do método objetivo e do argumento racional. No entanto, nas últimas décadas do século XX, o retorno da literatura mergulhou os estudos históricos numa profunda crise epistemológica, questionando a crença num passado fixo e determinável e comprometendo a possibilidade de representação histórica. Operou-se, nesse

---

<sup>9</sup> É importante salientar que existe um complexo debate sobre se de fato a literatura teria abandonado o campo da historiografia. Alguns historiadores acreditam no retorno da literatura através da perspectiva da história intelectual, enquanto outros defendem a ideia de que escrever a História é também escrevê-la sob os aspectos de uma narrativa e, nesse sentido, a literatura nunca teria abandonado definitivamente os campos da historiografia, por mais objetivo que eles se pretendessem. Por esse motivo, alguns autores preferem falar em *elipse* da narrativa. Para uma melhor compreensão do tema ver: HARTOG, François. “A arte da narrativa histórica” IN: *Passados recompostos: campos e canteiros da História*. Editora UFRJ, 1998; GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

sentido, uma cisão entre a história e a ideia de verdade, configurando-se novos posicionamentos nos quais questões como ficção, realidade, imaginação e verossimilhança formaram a base de discussão entre teóricos da escrita da história.

Como nos lembra Pesavento, essa aproximação da história com a literatura tem um sabor de *dejà vu*, dando a impressão de que tudo o que se apregoa como novo já foi dito e de que estamos “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 (PESAVENTO, 2006, online).

Gradativamente, essas 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 tornaram ultrapassadas pelas novas questões colocadas aos historiadores nas últimas décadas do século XX.

Embora o debate sobre os aspectos científicos e literários da representação histórica esteja longe de alcançar uma solução consensual, de uma forma geral, é possível afirmar que a maioria dos pensadores contemporâneos não concorda mais com a hipótese do historiador convencional de que arte e ciência, e por consequência história e literatura, são meios essencialmente distintos de compreender o mundo. Não se trata, absolutamente, de proclamar uma indiferenciação que desfaça o próprio de cada um desses discursos, mas de afirmar que, apesar daquilo que os separa, existe uma zona de contato entre o historiográfico e o literário que, ao ser negligenciada, revela a renúncia ao diálogo.

Segundo Jurandir Malerba (2016, p. 22), desde o século XIX, uma legião de pensadores – em particular, filósofos – vinha buscando respostas para as questões relativas ao exercício da prática histórica. Afinal, o que fazem os historiadores? O que resulta de seu ofício? Qual tipo de conhecimento do passado a narrativa histórica é capaz de oferecer? Os historiadores são também contadores de história? Podem pretender contar histórias verdadeiras sobre o passado? Qual o sentido de verdade possível de uma narração histórica? Quais especificidades – se elas existirem – distinguem um texto histórico de um texto ficcional? Em que medida a disciplina da história é, em sua essência, um modo de conhecer, compreender, explicar e reconstituir/reatualizar o passado?

Durante praticamente todo o século XX as discussões mais importantes sobre o estatuto filosófico, teórico e/ou epistemológico da história foram feitas à revelia dos historiadores, que bem pouco contribuíram para alentar esses e outros debates (MALERBA, 2016, p. 25). No entanto, essas questões ganharam uma coloração muito diversa a partir da década de 1970. Segundo o historiador francês Roger Chartier (2009, p. 11-12), três obras fundamentais publicadas entre 1971 e 1975 evidenciaram de maneira bastante polêmica as dimensões retórica e narrativa da história. A saber: *Como se escreve a história* (1971), de Paul Veyne; *Meta-história* (1973), de Hayden White; e *A escrita da História* (1975), de Michel de Certeau.<sup>10</sup>

Para Cláudio Pereira Elmir (2016, p. 202), esses autores puseram no centro do debate teórico do conhecimento histórico a dúvida sobre o seu próprio estatuto. Preliminarmente, pode-se afirmar que é convergente em suas abordagens o reconhecimento da dimensão estética do trabalho do historiador; aquela que faz agregar a inter-relação entre forma e conteúdo, classicamente reconhecida no trabalho literário, mas vista com desconfiança pela reflexão historiográfica dominante.

Sobre o livro de Paul Veyne, *Como se escreve a história*, que na tradução brasileira, suprimiu o importante subtítulo que consta na edição francesa – “Ensaio de epistemologia”, é possível afirmar que se trata de um texto polêmico, como quase tudo que esse autor escreveu. Como salienta Elmir (2016, p. 202), especialmente porque, num ambiente acadêmico que majoritariamente credita à história o estatuto de ciência – com todas as ressalvas que por vezes são feitas ao epíteto reivindicado – dizer que “[...] a história é um romance real” (VEYNE, 1998, p. 12) constitui no mínimo heresia disciplinar. Para Veyne, a história não pode ser separada das formas literárias tradicionais; as explicações que ela produz são apenas

---

<sup>10</sup> Como salienta Jurandir Malerba, desde a década de 1960, esse debate se acirrou por causa do *linguistic turn*. A reflexão sustentada, em particular, por intelectuais norte-americanos, foi decisiva porque em poucos anos abalou a segurança de que a história existia ontologicamente e poderia ser conhecida cientificamente. O foco da metarreflexão deixou de ser a história processo ou os parâmetros da pesquisa metodicamente regulada para recair sobre os protocolos constitutivos do discurso historiográfico. A partir de então, passou-se a argumentar que a construção da narrativa histórica nada tinha a ver com a experiência dos homens no tempo, com as ações humanas passadas, nem com fontes ou metodologias científicas de pesquisa, mas que era totalmente guiada por protocolos linguísticos e que as histórias contadas pelos historiadores eram, em grande medida, considerações literárias e ficcionais sobre o passado. Não sem alguma ironia, esse deslocamento gerou uma avalanche de reflexão teórica, metateórica e filosófica, como jamais haviam conhecido os historiadores. Todos em busca do que se tratava, ao fim e ao cabo, aquilo que resulta do trabalho de pesquisa, mas, sobretudo, do que Paul Ricoeur chamou de a “fase escritural” do trabalho do historiador. Como afirmou, em 1978, Lawrence Stone em seu clássico ensaio sobre o retorno da narrativa, “os historiadores sempre contaram histórias”, mas não foi senão a partir dos anos de 1960 que os filósofos começaram a prestar atenção à questão da natureza e função das narrativas históricas IN: MALERBA, Jurandir (org.) *História e narrativa: a ciência e a arte da escritura histórica*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016, p. 17-23.

“a maneira que a narrativa tem de se organizar em uma intriga compreensível” e, nesse sentido, ela não pode servir senão a fins de simples curiosidade.

Ainda na lógica de Veyne, na operação historiográfica, o fato passa a existir enquanto trama. O autor se pergunta: “Quais são, pois, os fatos dignos de suscitar a atenção do historiador? Tudo depende da trama escolhida, um fato não é interessante, nem o deixa de ser” (VEYNE, 1998, p. 43). Em outras palavras, é o trabalho do historiador que dá dignidade ao objeto de estudo. As opções por abordar determinado fenômeno levando em conta tais ou quais características, iluminando esta ou aquela particularidade, incluindo ou omitindo um detalhe ou outro, repercutem inexoravelmente, em última instância, no texto que será oferecido ao leitor da história em questão (MALERBA, 2016, p. 203-204).

Em outras palavras, a história, como todas as histórias e a literatura fictícia, é muito mais uma jornada do que uma chegada, mais uma aproximação do que um resultado. Além disso, toda obra genuína de história é entendida como tal porque se sente que seu tema vale a pena ser acompanhado através de contingências, acidentes, retrocessos e todos os múltiplos detalhes de seu desenvolvimento. A compreensão histórica é o exercício da capacidade de acompanhar uma história, onde a história é conhecida por basear-se em evidências e é apresentada como um esforço sincero para se chegar à história até onde as evidências e a inteligência e os conhecimentos gerais do escritor permitem (MALERBA, 2016, p. 151).

Ao lado de Paul Veyne, e após ele, foi Hayden White o autor que mais levou a crítica do conhecimento histórico a um patamar de radicalidade teórica não visto anteriormente. Mais do que enunciar os limites do saber historiográfico, White centrou sua atenção nas formas pelas quais se dá a sua construção, estabelecendo liames entre categorias próprias dos estudos da linguagem e a escrita da história. São dos anos 1970 dois artigos que melhor expõem essa lógica interna de que falamos e que podem explicitar a importância do enredo no trabalho historiográfico. O primeiro deles é “O texto histórico como artefato literário” (1974); já o segundo intitula-se “As ficções da representação factual” (1976) (ELMIR, 2016, p. 204).

No primeiro ensaio, Hayden White se propõe a discutir o estatuto das narrativas históricas, defendendo a ideia de que estas são “[...] ficções verbais cujos conteúdos são tanto *inventados* quanto *descobertos* e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências” (WHITE, 1994, p. 98). O autor retoma nesse texto a introdução de seu livro *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*, na qual, a partir especialmente de Northrop Frey (*Anatomia da crítica*, 1957), descreve as diferentes figuras de linguagem que orientam a escritura das narrativas – metáfora,

metonímia, sinédoque e ironia. White entende que é na construção do texto historiográfico, ou seja, no próprio processo de dar forma à narrativa, que a história irá se moldar, destacando que os acontecimentos históricos têm valor neutro, quando “considerados elementos potenciais de uma estória” (WHITE apud ELMIR, 2016, p. 205).

Partindo do princípio de que não existe uma única forma possível de contar uma história, White assevera que “[...] a maioria das sequências históricas pode ser contada de inúmeras maneiras diferentes, de modo a oferecer interpretações diferentes daqueles eventos e a dotá-los de sentidos diferentes” (WHITE, 1994, p. 101). Parece estar clara aqui a relação de interdependência existente entre a maneira de contar e a qualidade da interpretação daí resultante (ELMIR, 2016, p. 205).

Segundo Valdeci Lopes de Araújo, a recepção mais pragmática dos historiadores sobre a obra de White reforçou a ideia de que para o autor de *Meta-história* os fatos “reais” não existiriam, abrindo assim margem para falsificações históricas, argumento que foi amplamente dramatizado na discussão sobre o Holocausto. No entanto, basta uma leitura detida dos textos de White para percebermos que ele nunca argumentou contra a certeza a respeito dos fatos históricos, da capacidade da disciplina descobri-los, criticá-los e estabelecê-los, mas sim contra a crença de que os fatos conteriam em si mesmo as explicações histórico-narrativas, contra a ideia de que para cada processo histórico haveria modelos narrativos verdadeiros que poderiam ser testados com base em sua adequação aos fatos, como se o conflito de interpretações pudesse ser silenciado apenas com a crítica e o estabelecimento dos verdadeiros eventos (MALERBA, 2016, p. 9).

É importante destacar que não é o acontecimento em si que fornece o tipo de enquadramento que será dado à história (trágico, cômico, romântico), mas fundamentalmente a abordagem que o autor assume. Nesse sentido, a configuração da narrativa pelo autor cria um sentido particular para a história e não deixa de ser uma operação literária, criadora de ficção. E, para White, esse fato não retira, em absoluto, o caráter de conhecimento às narrativas históricas (ELMIR, 2016, p. 205).

Como salienta Chartier, a réplica mais viva sobre essas questões veio de Michel de Certeau, primeiramente em uma crítica nos *Annales*, e depois em um ensaio que parecia endossado pela comunidade “annalista”, pois Jacques Le Goff e Pierre Nora publicaram-no como abertura do livro *Faire de l'histoire*. O texto foi retomado no ano seguinte, em sua versão completa, na coletânea de artigos de Michel de Certeau intitulada *A escrita da história*. Como Veyne, de Certeau salienta que toda escritura histórica, seja qual for sua forma, é uma

narrativa que constrói seu discurso de acordo com processos de “narrativização” que reorganizam e reordenam as operações de pesquisa. Mas, distanciando-se de Veyne, ele sugere um duplo deslocamento. O que determina as escolhas dos historiadores (no recorte dos objetos, na preferência dada a uma forma de trabalho, na eleição de um modo de escritura) é muito mais o lugar que eles ocupam na “instituição de saber” do que o prazer de sua subjetividade. O que dá coerência ao seu discurso não é, ou não somente, o respeito às regras próprias aos gêneros literários que eles empregam, mas as práticas específicas determinadas pelas técnicas de sua disciplina (CHARTIER, 2002, p. 102).

Todo o debate epistemológico suscitado a partir da leitura e da difusão dessas obras recolocou na pauta dos historiadores a importância da narrativa para configuração da explicação histórica, obrigando 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 se esquivado à classe dos relatos e havia apagado as figuras próprias de sua escritura, reivindicando seu cientificismo.

Como discutido anteriormente, 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>11</sup> Falar da dimensão “literária” da história significa, por vezes, enfatizar o seu caráter interpretativo. “Interpretação” é aqui entendida como a tarefa de fazer um relato histórico parecer significativo (expressivo, importante) para um público no presente. Historiadores “interpretam”, isto é, eles tentam conectar suas afirmações sobre o passado a uma subjetividade do presente, assim como esperamos que os artistas literários também o façam. Nessa tarefa, literatura e história estão em estreita conjunção.

---

<sup>11</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. 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).

No entanto, essas reflexões devem ser tomadas com cautela. Segundo Chartier, apesar da constatação totalmente fundada, segundo a qual toda a história, seja qual for, é sempre uma narrativa organizada a partir de figuras e fórmulas que mobilizam também as narrações imaginárias, os historiadores não devem concluir pela anulação de qualquer distinção entre ficção e história. Contra tal abordagem, deve-se lembrar que a meta de conhecimento é constitutiva da própria intencionalidade histórica. Ela funda as operações específicas da disciplina: construção e tratamento dos dados, produção de hipóteses, crítica e verificação dos resultados, validação da adequação entre o discurso de saber e seu objeto. Mesmo que escreva em uma forma “literária”, o historiador não faz literatura, e isso, devido à sua dupla dependência. Dependência em relação ao arquivo, portanto em relação ao passado de que este é traço (CHARTIER, 2002, p. 98).

Ainda segundo o historiador francês, é retornando a seus desvios e suas perversões que a história demonstra que o conhecimento que produz inscreve-se na ordem de um saber controlável e verificável, logo, que está armada para resistir ao que historiador italiano Carlo Ginzburg designou como a “máquina de guerra cética” que recusa à história toda possibilidade de dizer a realidade que foi e de separar o verdadeiro do falso (CHARTIER, 2002, p. 99).

Apesar de adotar uma postura contrária àquela defendida por Veyne e White, Chartier argumenta que não é mais possível pensar o saber histórico, instalado na ordem do verdadeiro, nas categorias do “paradigma galileano”, matemático e dedutivo. E, nesse sentido, o caminho é então forçosamente estreito para quem pretende recusar, ao mesmo tempo, a redução da história a uma atividade literária de simples curiosidade, livre e aleatória, e a definição de sua cientificidade a partir apenas do modelo de conhecimento do mundo físico. Segundo o historiador francês, em um texto ao qual se deve sempre retornar, Michel de Certeau formulara essa tensão fundamental da história. Ela é uma prática “científica”, produtora de conhecimentos, mas uma prática cujas modalidades dependem das variações de seus procedimentos técnicos, das restrições que lhe impõem o lugar social e a instituição de saber onde é exercida, ou ainda, das regras que necessariamente comandam a sua escritura. O que pode igualmente ser enunciado ao inverso: a história é um discurso que coloca em ação construções, composições, figuras que são aquelas de toda escritura narrativa, logo, também da fábula, mas que, ao mesmo tempo, produz um corpo de enunciados “científicos”, se entendermos por isso “a possibilidade de estabelecer um conjunto de *regras* que permitem

‘controlar’ *operações* proporcionais à *produção* de objetos determinados” (CHARTIER, 2002, p. 99-100).

Isso significa que os historiadores se valem daquilo que o historiador norte-americano Dominick LaCapra chamou de ficções heurísticas, uma vez que a sua descrição do passado, apesar de obedecer à regras específicas, nunca é pura, no sentido de que um eixo ou um fato só é pertinente dentro de uma cadeia de explicações e diante de um tópico ou pergunta levantada pelo pesquisador acerca dos documentos que tem diante de si (LACAPRA, 1998, p. 281-282).

Seguindo a perspectiva do filósofo francês Paul Ricoeur, é possível afirmar que ninguém consulta um arquivo sem um projeto de explicação, sem uma hipótese de compreensão; ninguém se dedica a explicar uma sequência de acontecimentos sem recorrer a uma colocação em forma literária expressa de caráter narrativo, retórico ou imaginativo (RICOEUR, 2007, p. 147). Assim, pelas escolhas que faz e pelas relações que estabelece, o historiador atribui um sentido inédito às palavras que arranca do silêncio dos arquivos (CHARTIER, 2002, p. 49).

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 e do olhar do leitor. Essa questão invariavelmente nos remete às discussões existentes em torno da relação texto/contexto e da produção e recepção das obras literárias.

#### *A literatura como fonte: a relação entre texto e contexto*

A utilização da literatura como fonte histórica suscitou uma série de trabalhos e perspectivas diferentes ao longo do tempo. Não é o objetivo da tese esgotá-las aqui. No entanto, é importante situar algumas das discussões que balizaram a nossa leitura dos romances de Gabriel García Márquez.

Para Roger Chartier, a relação da literatura com a história deve, em primeiro lugar, enfatizar uma aproximação plenamente histórica dos textos. Para tanto, salienta o historiador

francês, é necessário compreender que nossa relação contemporânea com as obras e os gêneros não pode ser considerada nem como invariante nem como universal. Devemos romper com a atitude espontânea que supõe que todos os textos, todas as obras, todos os gêneros, foram compostos, publicados, lidos e recebidos segundo os critérios que caracterizam nossa própria relação com o escrito. Trata-se, portanto, de identificar historicamente e morfologicamente as diferentes modalidades da inscrição e da transmissão dos discursos e, assim, de reconhecer a pluralidade das operações e dos atores implicados tanto na produção e publicação de qualquer texto, como nos efeitos produzidos pelas formas materiais dos discursos sobre a construção de seu sentido. Trata-se também de considerar o sentido dos textos como o resultado de uma negociação ou transações entre a invenção literária e os discursos ou práticas do mundo social que buscam, ao mesmo tempo, os materiais e matrizes da criação estética e as condições de sua possível compreensão (CHARTIER, 1999, p. 197).

Tal posicionamento plantea outro aspecto importante e que deve ser considerado dentro da análise histórica. Ele diz respeito a uma noção particular de conteúdo do texto, entendido como um sentido ou uma mensagem pré-formada e fixa que pode ser analisada em termos de transmissão do emissor para o receptor. Segundo Stuart Hall, essa noção transparente de comunicação – o emissor origina a mensagem e o receptor a recebe e a entende perfeitamente – é bastante problemática.

Para o intelectual jamaicano, 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 (HALL, 2003, p. 333-364).

Como salienta Dominick LaCapra, em qualquer caso, crer que as intenções autorais controlam por completo o significado ou funcionamento dos textos é supor uma posição preponderantemente normativa que não leva em consideração a relação desse texto com importantes dimensões do uso da linguagem e da resposta do leitor (LACAPRA, 1998, p. 255).<sup>12</sup>

Em um artigo sobre marxismo e história intelectual, LaCapra afirma, quase em tom de denúncia, 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 extraindo das fontes preciosidades documentais (apud AZEVEDO, 2000, p. 123). Como nos lembra Lloyd S. 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 faz referências à realidade empírica e traz informações a respeito desta. Isso 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

---

<sup>12</sup> Como salienta Roger Chartier, as obras não têm sentido estável, universal, imóvel. São investidas de significações plurais e móveis, construídas na negociação entre uma proposição e uma recepção, no encontro entre as formas e os motivos que lhes dão sua estrutura e as competências ou as expectativas dos públicos que delas se apropriam. É certo que os criadores [...] sempre aspiram a fixar o sentido e a enunciar a correta interpretação que deve restringir a leitura (ou o olhar). Mas sempre, também, a recepção inventa, desloca, distorce. Produzidas em uma esfera específica, em um campo que tem suas regras, suas convenções, suas hierarquias, as obras escapam delas e assumem densidade, peregrinando, às vezes na longuíssima duração, através do mundo social. IN: CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p. 93.

para o processo literário de “intertextualidade”, não com a noção causal de reflexão.<sup>13</sup> Assim, para o historiador, as crenças 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).

Reconhecer, no entanto, que a realidade passada não é acessível (na maioria das vezes) senão através dos textos que pretendiam organizá-la, submetê-la ou representá-la não é postular, contudo, a identidade entre duas lógicas: de um lado, a lógica logocêntrica e hermenêutica que governa a produção dos discursos; de outro, a lógica prática que regula as condutas e as ações. Para Chartier, é dessa irredutibilidade da experiência ao discurso que toda história deve dar conta, precavendo-se de um uso descontrolado da categoria de “texto”, demasiadas vezes indevidamente aplicada a práticas (ordinárias ou ritualizadas), cujas táticas e procedimentos não são em nada semelhantes às estratégias discursivas (CHARTIER, 2002, p. 90-91).

Embora discordem em alguns pontos cruciais, como na importância atribuída ao contexto na produção das obras literárias<sup>14</sup>, La Capra e Chartier se aproximam em sua leitura plural da literatura. 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

---

<sup>13</sup> Para Dominick LaCapra, a reconstrução mesma de um “contexto” ou uma “realidade” se produz sobre a base de restos “textualizados” do passado. A posição do historiador não é única, uma vez que todas as definições da realidade estão comprometidas com processos textuais. Segundo o historiador, a vida social e individual pode ver-se frutiferamente segundo a analogia do texto, implicada em processos textuais que são mais complicadas do que a imaginação histórica está disposta a admitir. O intento de relacionar os textos com outros meios “simbólicos”, “representacionais” ou “expressivos” (música, pintura, dança, atitudes gestuais) introduz também o problema da tradução de um a outro meio em um processo que estabelece tanto perdas como ganhos de “significado”. Na medida em que o crítico e o historiador empregam a linguagem para efetuar essa tradução, enfrenta-se também, de maneira evidente, a questão da intertextualidade. Em termos mais gerais, essa noção de intertextualidade serve para fazer menos dogmático o conceito de realidade, ao apontar o eixo de que ela está sempre envolta em problemas de uso da linguagem. LACAPRA, Dominick. “Repensar la historia intelectual y leer textos” IN: PALTÍ, Elías José. *Giro lingüístico e historia intelectual*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998. p. 241.

<sup>14</sup> Para Chartier, deve-se constatar que a construção dos interesses pelos discursos é ela própria socialmente determinada, limitada pelos recursos desiguais (lingüísticos, conceituais, materiais, etc.) de que dispõem aqueles que a produzem. Essa construção discursiva remete, pois, necessariamente às posições e às propriedades sociais objetivas, exteriores ao discurso, que caracterizam os diferentes grupos, comunidades ou classes que constituem o mundo social. Em consequência, o objeto fundamental de uma história que visa reconhecer a maneira como os atores sociais dão sentido a suas práticas e a seus discursos parece residir na tensão entre as capacidades inventivas dos indivíduos ou das comunidades e, de outro lado, as restrições, as normas, as convenções que limitam – mais ou menos fortemente de acordo com sua posição nas relações de dominação – o que lhes é possível pensar, enunciar e fazer. IN: CHARTIER, Roger. Op. Cit. p. 91.

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 romances, 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, pré-textuais).

Assim, as fontes escolhidas para esta pesquisa foram lidas e analisadas não como reflexos da sociedade que pretendem explicar, mas sim como mais uma tentativa de construção dessa realidade, operada por um autor específico: Gabriel García Márquez.

## **2. História, escrita de si e a construção de um “espaço biográfico”**

Como discutido anteriormente, nos últimos anos, a historiografia experimentou uma série de retornos. Os historiadores voltaram a se preocupar com a narrativa e viram ressurgir, através da renovação de sua prática científica, a noção de acontecimento, outrora identificada a uma certa noção de história historicizante. Segundo Alexandre de Sá Avelar, estimulados pela descrença nos modelos totalizadores de explicação histórica e pela retomada das reflexões sobre a ação individual na história, os estudos biográficos recuperaram um lugar de prestígio na produção dos historiadores (AVELAR, 2010, p. 157-158). Em especial, a partir das últimas décadas do século XX, quando a narrativa biográfica suscitou uma série de trabalhos capazes de demonstrar as tensões existentes entre a ação humana e as estruturas sociais, colocando o indivíduo e seu meio numa relação dialética e assegurando à História o caráter de um processo com sujeito (AVELAR, 2010, p. 158).<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Segundo Roger Charier, inicialmente sensíveis a novas abordagens antropológicas ou sociológicas, os historiadores quiseram restaurar o papel dos indivíduos na construção dos laços sociais. De onde vários deslocamentos fundamentais: das estruturas às redes, dos sistemas de posições às situações vividas, das normas coletivas às estratégias singulares. A “microhistória”, italiana e depois espanhola, ofereceu a tradução mais viva da transformação desse procedimento histórico inspirado pelo recurso a modelos interacionistas ou etnometodológicos. Radicalmente diferenciada da monografia tradicional, cada *microstoria* pretendia reconstruir, a partir de uma situação particular, normal porque excepcional, a maneira como os indivíduos produziam o mundo social, por meio de suas alianças e confrontos, através das dependências que os ligavam ou dos conflitos que os opunham. O objeto da história não era, portanto, ou não eram mais, as estruturas e os mecanismos que regulavam, independentemente de qualquer influência objetiva, as relações sociais, mas as racionalidades e as estratégias executadas pelas comunidades, parentelas, famílias, indivíduos. IN: CHARTIER, Roger. Op. Cit. p. 83-84.

Apesar do estímulo dado à ação individual dentro da produção historiográfica, segundo Mary Del Priore, a moda da biografia histórica é ainda muito recente. Para a historiadora, até a segunda metade do século XX, sem ser de todo abandonada, ela era vista como um gênero velhusco, convencional e ultrapassado por uma geração devotada a abordagens quantitativas e economicistas (PRIORE, 2009, p. 7). Como exemplo é possível citar um artigo de Marc Ferro, datado de abril de 1989, em que o grande biógrafo e historiador francês classificava a biografia como “o aleijão” da história – *le handicapée de l’Histoire*. Ferro debitava esse desinteresse a duas matrizes: a da valorização do papel das massas dentro do processo histórico e a diminuição do papel dos “heróis” inspirada no determinismo ou no funcionalismo das análises marxistas e estruturalistas que marcaram a produção europeia dos anos 1960 (PRIORE, 2009, p. 7).

Isso significa que, apesar das novas abordagens experimentadas dentro de seu ofício, os historiadores preferiram rejeitar os ídolos individuais e os recortes cronológicos dados pelo tempo de uma existência, relegando a execução de grandes biografias ao campo da literatura. Priore cita como exemplo Guy de Pourtalès, André Gide, Michel Leiris e André Maurois, no mundo literário francês, e Lytton Strachey e Antonia Fraser, no anglo-saxão. Para a historiadora, a maior parte das biografias se constituía numa viagem artificial ao passado, fortemente ligada aos fatos, lançando suas raízes no terreno das paixões coletivas. A esse tipo de biografia correspondia um público ávido por acontecimentos sensacionais ou enigmas insolúveis (PRIORE, 2009, p. 8).

Se no campo literário, a narrativa biográfica estava associada a uma espécie de relato superficial e acrítico de uma trajetória individual, na História, como estudo de caso, ela reservou um papel ainda mais restrito ao indivíduo. Neste caso, os historiadores, após o estabelecimento da análise macroestrutural da sociedade e dos quadros explicativos subjacentes, executavam o detalhamento biográfico como forma de ilustração de uma realidade mais ampla. O indivíduo apenas ilustrava ou refletia uma construção estrutural que lhe ultrapassava. Nas palavras de Avelar, o sujeito era tratado como exemplo e não como problema (AVELAR, 2010, p. 160).

No entanto, como assinala a ensaísta argentina Leonor Arfuch, no texto *O espaço biográfico*: dilemas da subatividade contemporânea, as últimas décadas do século XX assistiram a uma proliferação das narrativas *vivenciais*, ao grande sucesso mercadológico dos livros de memórias, das biografias, das autobiografias e dos testemunhos; aos inúmeros registros biográficos na mídia, retratos, perfis, entrevistas, confissões, *talk shows* e *reality*

*shows*; ao surto dos blogs na internet, ao auge de autobiografias intelectuais, de relatos pessoais nas ciências sociais, a exercícios de “ego-história”, ao uso dos testemunhos e dos “relatos de vida” na investigação social, e à narração autorreferente nas discussões teóricas e epistemológicas (ARFUCH, 2005, p. 51).<sup>16</sup>

Esse ressurgimento das narrativas pessoais direcionaram as ciências sociais, entre elas a História, com maior assiduidade para o recorte que privilegia a voz e o testemunho dos sujeitos, dotando assim de corpo a figura do “ator social”. Ainda na perspectiva de Arfuch (2010, p. 15-16), os métodos biográficos, os relatos de vida, as entrevistas em profundidade delinearam um território bem reconhecível, uma cartografia da trajetória individual sempre em busca de seus acentos coletivos. Essa multiplicidade de ocorrências, que envolve tanto indústrias culturais como a pesquisa acadêmica, fala simultaneamente de uma recepção multifacetária, de uma pluralidade de públicos, leitores, de um interesse sustentado nos infinitos matizes da narrativa vivencial.

Diante dessas constatações iniciais, Arfuch propôs no texto citado, como horizonte teórico, a construção de um “espaço biográfico”. Para autora, a simples menção do biográfico remete, em primeira instância, a um universo de gêneros discursivos consagrados que tentam apreender a qualidade evanescente da vida. Biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos, correspondências dão conta, há pouco mais de dois séculos, dessa obsessão por deixar impressões, rastros, inscrições, dessa ênfase na singularidade, que é ao mesmo tempo busca de transcendência. Mas, como discutido anteriormente, na trama da cultura contemporânea, outras formas aparecem disputando o mesmo espaço: entrevistas, conversas, perfis, retratos, anedotários, testemunhos, histórias de vida, relatos de autoajuda, variantes do *talk show* e do *reality show*. No horizonte midiático, a lógica informativa do “isso aconteceu”, aplicável a todo registro, fez da *vida* – e, conseqüentemente, da “própria” experiência um núcleo essencial de tematização.

---

<sup>16</sup> Ainda segundo Arfuch, a aparição de um “eu” como garantia de uma biografia é um fato que remonta a pouco mais de dois séculos somente, indissociável da consolidação do capitalismo e do mundo burguês. Efetivamente, é no século XVIII – e, segundo certo consenso, a partir das *Confissões* de Rousseau – que começa a se delinear nitidamente a especificidade dos gêneros literários autobiográficos, na tensão entre a indagação do mundo privado, à luz da incipiente consciência histórica moderna, vivida com inquietude da temporalidade, e sua relação com o novo espaço social. Assim, confissões, autobiografias, memórias, diários íntimos, correspondências traçariam, para além de seu valor literário intrínseco, um espaço de autorreflexão decisivo para a consolidação do individualismo como um dos traços típicos do Ocidente. IN: ARFUCH, Leonor. Op. Cit. p. 34.

Enquanto horizonte analítico, a noção de “espaço biográfico” em Arfuch parte da lógica da não coincidência essencial entre *autor e narrador*<sup>17</sup> e procura compreender a ênfase contemporânea dada à narrativa vivencial, que abarca praticamente todos os registros da vida – numa trama de interações, hibridizações, empréstimos, contaminações – de lógicas midiáticas, literárias, acadêmicas (em última instância, culturais), que não parecem se contradizer demais. Espaço cuja significância não está dada somente pelos múltiplos relatos, em maior ou menor medida autobiográficos, que intervêm em sua configuração, mas também pela apresentação “biográfica” de todo tipo de relatos (romances, ensaios, investigações etc.). Dito de outro modo, não só a autobiografia, a história de vida ou a entrevista biográfica, performadas temática e compositivamente enquanto tais, entrariam em nossa órbita de interesse, mas também os diversos *momentos* biográficos que surgem, mesmo inopinadamente, nas diversas narrativas que tentam dar conta obstinadamente da presença e da singularidade do *eu*.

Nesse sentido, como deve então proceder o historiador ao reconstruir uma trajetória individual? Quais desafios lhe são colocados do ponto de vista narrativo e quais são as fronteiras existentes entre o discurso histórico e as inúmeras narrativas (auto)biográficas?

Avelar, apoiado em Paul Ricoeur, atenta para o fato de que a intenção de construção de um discurso próximo da verdade é uma das marcas da prática escrita dos historiadores, podendo ser percebida desde o momento da pesquisa documental, passando pela elaboração explicativa até se consolidar na construção textual (RICOUER, 1994, p. 169-171). Para o historiador brasileiro, este percurso não é estranho à elaboração de uma biografia e o historiador-biógrafo não pode renunciar à tarefa de narrar uma história verdadeira a partir da observação de certos cânones constituintes da pesquisa histórica. Esta sensação de poder controlar o curso da vida de seu personagem é, ao mesmo tempo, a força que dá sentido ao

---

<sup>17</sup> Leonor Arfuch fundamenta-se no dialogismo proposto por Mikhail Bakhtin. Para o intelectual russo, a instituição da *pessoa* não pode ser relacionada à ideia de um sujeito essencial, investido de certos atributos, mas a uma posição *relacional* numa configuração linguística, cuja “referência” se atualiza justamente na instância da enunciação. Isso significa que não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivencial e a “totalidade artística”. Essa postura assinala, em primeiro lugar, o *estranhamento* do enunciadador a respeito de sua “própria” história; em segundo lugar, coloca o problema da temporalidade como um desacordo entre enunciação e história, que trabalha inclusive nos procedimentos de autorrepresentação. Não se trata então de adequação, da “reprodução” de um passado, da captação “fiel” de acontecimentos ou vivências, nem das transformações “na vida” sofridas pelo personagem em questão, mesmo quando ambos – autor e personagem – compartilham o mesmo contexto. O que está em jogo, então, é a aceitação do descentramento constitutivo do sujeito enunciadador. Não haveria, portanto, para o intelectual russo, “uma” história do sujeito, tampouco uma posição essencial, originária ou mais “verdadeira”. É a multiplicidade dos relatos, suscetíveis de enunciação diferente, em diversos registros e *coautorias* (a conversa, a história de vida, a entrevista, a relação psicanalítica), que vai construindo uma urdidura reconhecível como “própria”, mas definível só em termos relacionais: *eu sou tal* aqui em relação a certos *outros* diferentes e exteriores a mim. IN: ARFUCH, Leonor. Op. Cit. p. 128-129.

trabalho de construção do texto biográfico e seu maior risco, uma vez que, convencido de sua capacidade de penetrar nos acontecimentos e fatos relevantes de uma existência individual, o biógrafo se vê numa encruzilhada narrativa ao se deparar com lacunas documentais e perguntas sem respostas (AVELAR, 2010, p. 160-161). Esse aspecto evidencia a dimensão ficcional que toda biografia possui.

Nomes importantes da historiografia ocidental são hoje unânimes ao afirmar que o campo da escrita biográfica e das inúmeras narrativas vivenciais é certamente um palco privilegiado de experimentação para o historiador que pode avaliar o caráter ambivalente da epistemologia do seu ofício, inevitavelmente tenso entre seu polo científico e seu polo ficcional. Ao ganhar espaço nas reflexões e na escrita dos historiadores, o gênero biográfico revela tanto as tensões como as convivências existentes entre literatura e Ciências Humanas (AVELAR, 2010, p. 161).

Apesar de os vários aspectos de uma vida não serem suscetíveis a uma narração linear e não se esgotarem numa única representação<sup>18</sup>, como explicitado pelo célebre texto *A ilusão biográfica*, do sociólogo francês Pierre Bourdieu, as análises centradas sobre a ação de um indivíduo ganham importância na medida em que são capazes de relacioná-lo ao universo da cultura em seu sentido mais amplo.

Dentro dessa perspectiva, Mary Del Priore atenta para multiplicidade de abordagens que tentam relacionar o sujeito (ator histórico) ao quadro social, cultural e político do qual participa. A historiadora cita como exemplo as biografias produzidas pelo historiador francês Jacques Le Goff, nas quais o estudo de um indivíduo ou grupo de indivíduos está associado ao pertencimento a uma classe social, profissão, fé ou crença, como indicativo da estrutura social a qual pertencem. Outra possibilidade levantada é a de examinar a maneira pela qual as crises pessoais de um indivíduo complexo relacionam-se com as tensões de uma época, e como as soluções pessoais do conflito fazem eco, apropriam-se ou se impregnam às transformações de uma cultura. Dessa forma, o sujeito é, ao mesmo tempo, ator crítico e produto de sua época, com seu percurso iluminando a história por dois ângulos distintos. Um explícito, pela iniciativa voluntária do observador que propõe uma análise da sociedade na qual o personagem está inscrito; o outro, implícito, avaliado no percurso do personagem que ilustra,

---

<sup>18</sup> Isso significa que, ao construir biografias, os historiadores devem estar atentos aos perigos de formatar seus personagens e de induzir o leitor à expectativa ingênua de estar sendo apresentado a uma vida marcada por regularidades, repetições e permanências. A desconstrução deste arcabouço deve fazer do historiador alguém que “não aponta caminhos únicos, mas que descobre bifurcações, entroncamentos, cruzamentos de caminhos que são ao mesmo tempo fronteiras e possibilidades” IN: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. “A singularidade: uma construção nos andaimes pingentes da teoria histórica” IN: *História: a arte de inventar o passado: ensaios de teoria da história*. Bauru: Edusc, 2007, p.248

por sua vez, as tensões, conflitos e contradições de um tempo, todos essenciais para a compreensão do período (PRIORE, 2009, p. 11).

Nesse sentido, o que nos interessa é acompanhar os passos de uma trajetória singular que suscite inquietações, dúvidas e incertezas que também possam interessar a todos aqueles preocupados com os problemas e a relevância da pesquisa e da escrita histórica. Mais do que fazer “revelações bombásticas” ou trazer à tona facetas desconhecidas de Gabriel García Márquez, o texto procura compreender a construção discursiva que o autor opera de si, às margens da liberdade disponível no contexto intelectual em que atuou.

Assim, as perguntas levantadas no início da introdução e a incorporação do debate existente entre as fronteiras da História, da Literatura e dos gêneros (auto)biográficos tornam possível o redimensionamento de várias problemáticas concernentes à escrita da história. Nas palavras de Avelar, esse debate evita a formulação de paisagens monolíticas do passado, mostrando, ao contrário, que se as condições de desigualdade entre os indivíduos limitam o campo de possibilidades e de escolhas, sempre deixam margens de manobra, através das quais os homens podem se movimentar socialmente e promover mudanças, mesmo que pequenas, em seu meio. Nesse sentido, a reconstrução de uma trajetória individual deixa de ser vista como um lócus privilegiado de acesso ao universal, para revalorizar a atuação dos atores sociais, alargando nossa compreensão do passado sem tomá-lo como uma unidade dada e coerente, mas como um campo de conflitos e de construção de *projetos de vida* (AVELAR, 2010, p. 170).

Nas palavras de Philippe Levillain, a reabilitação dos indivíduos nas narrativas históricas e a incursão recente dos historiadores pelos gêneros biográficos

[...] é o melhor meio [...] de mostrar as ligações entre o passado e o presente, memória e projeto, indivíduo e sociedade, e de experimentar o tempo como prova da vida. Seu método, como seu sucesso, devem-se à insinuação da singularidade nas ciências humanas, que durante muito tempo não souberam o que fazer dela. A biografia é o lugar por excelência da pintura da condição humana em sua diversidade, se não isolar o homem ou não exaltá-lo à custa de seus dessemelhantes (LEVILLAIN, 2003, p. 176).

### **3. História, memória e esquecimento**

O historiador francês Jacques Le Goff, em sua obra *História e memória*, classifica a memória como a “propriedade de conservar certas informações”, remetendo-nos, em primeiro lugar, “a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar

impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (LE GOFF, 2013, p. 387). No sentido reivindicado pelo autor, ela pode ser entendida como *presença* do passado.

Como possibilidade de conhecimento sobre o passado, ela é, antes de tudo, uma construção psíquica e intelectual que acarreta numa representação seletiva. Em outras palavras, ao tonar presente “o passado”, a memória silencia e enaltece determinados aspectos de uma situação ou eventos, em teoria, não mais circunscritos no tempo presente. Ela estabelece, por assim dizer, uma necessária interação entre o esquecimento (apagamento) e a preservação integral do passado (TODOROV, 2000, p. 18-19).

Tratada por objeto ou produto da história, a memória no século XX transformou-se num conceito bastante discutido e utilizado dentro da historiografia ocidental. Como salienta Jeanne Marie Gagnebin, no texto *Lembrar escrever esquecer*, existe hoje grande preocupação com a questão da memória: assistimos a um *boom* de estudos sobre memória, desmemória, resgate, tradições. Nos cursos de História estuda-se uma história dos lugares de memória – *Les lieux de mémoire* –, dos usos da memória, da relação entre memória e história. Em literatura comparada não se contam mais os colóquios organizados sobre as relações entre escrita e memória, autobiografia e memória, trauma e memória. Belos livros, cheios de erudição, são publicados sob a égide de *Mnemosyne*. Na história, na educação, na filosofia, na psicologia o cuidado com a memória fez dela não só um objeto de estudo, mas também uma tarefa ética: nosso dever consistiria em preservar a memória, em salvar o desaparecido, o passado, em resgatar, como se diz, tradições, vidas, falas e imagens (GAGNEBIN, 2006, p. 97).

No plano individual, a memória constitui-se em uma atividade seletiva e sistematizadora das lembranças. No entanto, há muito tempo cientistas sociais enfatizam a perspectiva de que a memória não é apenas um atributo somente individual. Estudos de diversas origens disciplinares coincidem em pensar a experiência compartilhada da memória, ou seja, a sua natureza social.

O intelectual francês Maurice Halbwachs foi um dos primeiros sociólogos a se dedicar sistematicamente ao estudo da memória e cunhou o termo “memória coletiva” em obra homônima. Seus dois livros, *Os quadros sociais da memória* (1925) e *A memória coletiva* (1950), publicado postumamente, estabeleceram os principais argumentos teóricos da defesa do caráter coletivo da memória. Rejeitando a ideia corrente em sua época de que a memória seria o resultado da impressão de eventos reais na mente humana, ele estabeleceu a tese de

que os homens tecem suas memórias a partir das diversas formas de interação que mantêm com outros indivíduos. O grande mérito do seu trabalho foi, portanto, mostrar que a memória individual não pode ser distanciada das memórias coletivas (ARAÚJO & SANTOS, 2007, p. 96-97).

Como sociólogo empírico, Halbwachs voltou-se principalmente para a pergunta sobre o que manteria as pessoas unidas em grupos. Deparou-se, assim, com o significado agregador das lembranças em comum, como importante elemento de coesão. Segundo Aleida Assmann, foi dessa constatação que o autor derivou a noção da existência de uma “memória de grupo”. Mas as lembranças não se estabilizam somente no grupo. O grupo torna estáveis as lembranças. A investigação de Halbwachs em torno dessa “memória coletiva” resultou no seguinte: a estabilidade da memória coletiva está vinculada de maneira direta à composição e subsistência do grupo. Se o grupo se dissolve, os indivíduos perdem em sua memória a parte de lembrança que os fazia assegurar-se e identificarem-se como grupo. Mas também a alteração de um contexto político pode levar ao apagamento de determinadas lembranças, já que estas, segundo Halbwachs, não têm uma força imanente de permanência e carecem essencialmente de interação e atestação sociais (ASSMANN, 2011, p. 144).

Segundo Michael Pollak, Halbwachs, longe de ver nessa memória coletiva uma imposição, uma forma específica de dominação ou violência simbólica, acentuou as funções positivas desempenhadas pela memória comum, a saber, de reforçar a coesão social, não pela coerção, mas pela adesão afetiva ao grupo, donde deriva o termo que utiliza, o de "comunidade afetiva" (POLLAK, 1989, p. 3). Para o sociólogo francês, a memória coletiva seria uma atividade natural, espontânea, desinteressada e seletiva, ligada a uma tradição oral, afetiva, que por sua vez seria pulverizada em múltiplas narrativas. A história, por oposição a memória, seria um processo interessado e político, portanto, manipulador. Em outras palavras, uma atividade da escrita, organizando e unificando numa totalidade sistematizadora as diferenças e lacunas. Dentro desta perspectiva, enfatiza-se mais uma noção de oposição do que de complementaridade entre história e memória.

A obra de Halbwachs se tornou referência obrigatória e inspirou diversos outros estudos a partir da década de 1980. Foi nesse período que o historiador Pierre Nora, em diálogo com as obras do sociólogo francês, cunhou o termo “lugares da memória”, dando novo fôlego aos estudos que se dedicavam a pensar as fronteiras entre estas formas de conhecimento. Os seus estudos demonstraram que por trás da memória coletiva não há alma coletiva nem espírito coletivo algum, mas tão somente a sociedade com seus signos e

símbolos. Por meio dos símbolos em comum o indivíduo toma parte de uma memória e de uma identidade tidas em comum. Nora cumpriu na teoria da memória o passo que vai do grupo vinculado na coexistência espaço-temporal, tema estudado por Halbwachs, à comunidade abstrata que se define por meio dos símbolos que abrangem e agregam, em nível espacial e temporal. Os portadores dessa memória coletiva não precisam conhecer-se para, apesar disso, reivindicar para si uma identidade comum. A nação é uma comunidade como essa, que concretiza sua unidade imaterial no *medium* da simbologia política (ASSMANN, 2011, p. 145).

A partir de uma coletânea intitulada *Les lieux des memoires*, Nora instituiu uma divisão e oposição radical entre história e memória. Para o historiador francês, memória e história não são sinônimos de modo algum; na verdade, são opostos em todos os aspectos. Em sua perspectiva, a memória é sempre um fenômeno atual, uma construção vivida em um presente eterno, enquanto que a história é representação do passado. A memória orienta a recordação para o sagrado, a história expulsa-a: seu objetivo é a desmitificação. A memória surge a partir de um grupo cuja conexão ela estimula. A história, por sua vez, pertence a todos e a ninguém, e por isso é designada como universal. Nesse sentido, para Nora, memória coletiva (de grupo) e escrita analítica da história estão em uma luta que, na esteira da modernização, dá-se inevitavelmente em prejuízo da memória (ASSMANN, 2011, p. 145).

Os diversos autores que compõem a coletânea organizada por Nora se voltaram para a investigação dos “lugares da memória” da nação francesa, ou seja, os lugares simbólicos constituídos *pela* e constitutivos *da* nação francesa. Nesses artigos investigaram-se, sobretudo, os locais materiais ou imateriais nos quais se encarnam ou cristalizam as memórias de uma nação. Nesses espaços (monumentos, igrejas, sabores, bandeiras, árvores centenárias, museus, arquivos, cemitérios, celebrações etc.) cruzam-se também as memórias pessoais, familiares e de grupo. Nesse sentido, tornam-se repositórios simbólicos da identidade de um grupo.

Outros autores, como o filósofo francês Paul Ricoeur, vincularam memória, história e esquecimento. Ricoeur quebrou a divisão dicotômica entre história e memória, evidenciando a diversidade de caminhos para o passado. Para o filósofo, história e memória não se confundem nem se complementam, estando a memória dentro de um lugar que oferece melhor acesso ao passado. Sua obra denuncia a possibilidade de pensar a história como senhora da memória, como atividade intelectual neutra capaz de assegurar uma análise mais objetiva do passado. Até mesmo porque, podemos pensar a história como um estudo também condicionado pela memória ou produtora de memória. Desvinculando-se de uma noção que

pensa a memória como estágio anterior, menos crítico que a história, pode-se aferir que a ciência histórica, uma vez inscrita em algum suporte, gera memória no momento em que seus leitores dialogam com ela, produzindo novas memórias.

Nas obras dos três intelectuais citados é possível perceber que a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades. Mas, a memória coletiva, como salienta Le Goff, não é somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder (LE GOFF, 2013, p. 435). Isso significa que a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo domínio e exercício do poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva (LE GOFF, 2013, p. 390).

Em concordância com essa afirmação, Aleida Assmann identifica diversas formas de uso do que ela chama de memória funcional, entre as quais se destaca a *legitimação*. Segundo a autora, trata-se do anseio prioritário de uma memória política ou oficial. A aliança entre dominação e memória, característica para esse caso, manifesta-se positivamente no surgimento de formas elaboradas do saber histórico, sobretudo na forma de genealogias, já que o poder dominante tem necessidade de explicitar sua própria origem. Esse desiderato é atendido em particular pela recordação genealógica. Essa memória legitimadora da dominação tem, ao lado de uma face retrospectiva, também outra, prospectiva. Os dominadores usurpam não apenas o passado, mas também o futuro; querem ser lembrados e, para isso, erigem memoriais em homenagem aos seus feitos. Tomam providências para que seus feitos sejam narrados, decantados, eternizados e arquivados em monumentos. Nesse contexto da política oficial da memória incluem-se quase todas as fontes históricas que chegaram até nós vindas do Velho Oriente. A maior desvantagem da memória oficial consiste em sua dependência da censura e de atividades celebrativas artificiais. Ela tem duração equivalente à do poder que a apoia e também está invariavelmente relacionada a uma política do esquecimento (ASSMANN, 2011, p 151).

Como salienta o filósofo e também historiador italiano Paolo Rossi, há muitos modos de induzir ao esquecimento e muitas razões pela qual se pretende provocá-lo. O “apagar” não tem a ver só com a possibilidade de rever, a transitoriedade, o crescimento, a inserção de verdades parciais em teorias mais articuladas e mais amplas. Apagar tem a ver com esconder,

ocultar, despistar, confundir os vestígios, afastar da verdade, destruir a verdade. Com frequência se pretendeu impedir que as ideias circulem e se afirmem, desejou-se (e se deseja) limitar, fazer calcar, direcionar para o silêncio e o olvido. Aqui, o convite ou a coerção ao esquecimento tem a ver com as ortodoxias, com a tentativa de coagir todo pensamento possível dentro de uma imagem enrijecida e paranoica do mundo (ROSSI, 2010, p. 32).

A história do século XX, ainda segundo Rossi, está cheia de censuras, apagamentos, ocultações, sumiços, condenações, retratações públicas e confissões de inúmeras traições, além de declarações de culpa e de vergonha. Obras inteiras de história foram reescritas, apagando os nomes dos heróis de um período; catálogos editoriais foram mutilados, assim como foram subtraídas fichas nos catálogos das bibliotecas; foram publicados livros com conclusões diferentes das originais, passagens foram retiradas, textos foram montados em antologias numa ordem favorável a documentar filiações ideais inexistentes e ortodoxias políticas imaginárias (ROSSI, 2010, p. 33).

Assim, como instrumentos de poder, história, memória e esquecimento têm sido utilizados por governos diversos, sejam eles autoritários ou democráticos, que têm o objetivo de alcançar controle político sobre forças antagônicas. Michael Pollak, no texto “Memória, esquecimento, silêncio” (1989), chamou atenção para os processos de dominação e submissão das diferentes versões e memórias, apontando para a clivagem entre a memória oficial e dominante e “memórias subterrâneas”, marcadas pelo silêncio, pelo não dito, pelo ressentimento. Esta clivagem pode aparecer não apenas nas relações entre um Estado dominador e a sociedade civil, como também entre a sociedade englobante e grupos minoritários. São lembranças “proibidas”, “indizíveis” ou “vergonhosas” que muitas vezes se opõem a mais legítima e poderosa das memórias coletivas: a memória nacional (ARAÚJO & SANTOS, 2007, p. 104).

Por isso, ao longo do século XX, a grande demanda dos que foram vítimas de governos autoritários e repressivos deu-se em torno de movimentos pelo resgate da memória. Os arquivos, artefatos e relatos do passado têm sido utilizados como provas de um passado que foi deliberadamente esquecido pelas versões oficiais da história. Procura-se lembrar tudo aquilo que foi deliberadamente colocado no limbo da história (ARAÚJO & SANTOS, 2007, p. 99). Como constata o historiador inglês Peter Burke, frequentemente se diz que a história é escrita pelos vencedores. Seria possível dizer, de igual modo: a história é esquecida pelos vencedores. Eles podem permitir-se esquecer o que os vencidos, que não se conformam com

os acontecimentos, veem-se condenados a ter em mente, a reviver e reconsiderar, sob a perspectiva do que poderia ter sido diferente (apud ASSMANN, 2011, p. 151).

Nesse sentido, parece impossível negar que toda memória é fundamentalmente “criação do passado”: uma reconstrução engajada do passado e que desempenha um papel fundamental na maneira como os grupos sociais apreendem o mundo presente e reconstróem a sua identidade. Isso significa dizer que a memória é ativada visando, de alguma forma, ao controle do passado (e, portanto, do presente), inserindo-se dentro de estratégias gerais de reivindicação por um complexo direito ao reconhecimento.

A memória construída como estratégia de luta política, afirmação positiva de identidade pelos que se vêem excluídos dos direitos à cidadania parece ser a tônica dos estudos mais recentes. Em 2000 foi lançado um livro intitulado *Memória e res(sentimento)*: indagações sobre uma questão sensível, livro organizado por Stella Bresciani e Marcia Naxara. Entre os inúmeros artigos que compõem a obra, destaca-se o de Pierre Ansart. Para o autor, os rancores, as invejas, os desejos de vingança e os fantasmas da morte seriam os sentimentos que melhor definiriam a palavra ressentimento. Numa tentativa de aproximar os campos do afeto e do político, Ansart analisa os usos da memória e os ressentimentos que a acompanham.

A ideia central foi pensar como a reconstrução do passado não tem nada de natural, e que dentro de uma história ou passado oficial, torna-se importante resgatar também um passado que foi deliberadamente esquecido pelas versões oficiais da história. Em sua análise há a valorização da subjetividade, dos sentimentos e da experiência humana. Trata-se, sobretudo, de pensar uma história que leve em conta, por exemplo, a experiência da humilhação e do medo como motores poderosos de ação e reação humanas. Centrando sua análise em experiências consideradas traumáticas (o holocausto judeu na II Guerra Mundial, as ditaduras militares na América Latina etc.), a ideia do autor foi pensar o resgate da memória dentro de um campo ético e moral, portanto, político.

A denúncia se faz a partir da análise do processo social de construção da memória, onde há obrigatoriamente uma relação de poder. Segundo Ansart, aqueles que dominam esse processo determinam o que deve e o que não deve ser lembrado. Mas, é importante insistir que isso não significa que as vozes silenciadas e ocultadas não sejam produtoras de memória. Essa nova historiografia tenta dar voz àqueles que não aparecem nos registros oficiais, proporcionando a recuperação da história dos grupos em pequena escala. Por isso, lidar com o passado envolve sempre um jogo de interesses, poder e exclusões. Esse resgate das memórias

esquecidas ou silenciadas passa também obrigatoriamente pelo uso, preservação e divulgação de arquivos relacionados a conflitos, guerras e períodos de opressão política.

Esse último ponto se torna fundamental para a leitura dos romances de Gabriel García Márquez, em particular, *Cien años de soledad*, *El otoño del patriarca* e *El general en su laberinto*. Nas obras citadas, história e memória convidam a pensar a questão de uma política do esquecimento na História da América. Em suas narrativas, o sentido da memória não é o de recordar pura e simplesmente o tempo passado, mas sim o de trazer à tona aquilo que foi ocultado por uma memória ou história oficiais. Trata-se de uma profunda reflexão sobre o espectro que ronda as possibilidades de falsificação da história; dos movimentos ou regimes políticos que no continente procuraram submeter a memória à história, instrumentalizando-a para sua dominação. Nessa condição, o uso da memória em seus romances se define como força de embate contra o esquecimento, redentora da condição humana, mas também da condição histórica. Disso advém a importância de refletir sobre o passado da América, não através do discurso oficial, institucionalizado pelos colonizadores ou pela história pátria, mas através de uma reescritura da história efetuada pela memória. Por trás de sua expressão narrativa, o que encontramos nos romances de García Márquez foi o intento por sacar da morte total, que é o esquecimento, as vítimas invisíveis, perdidas nessa luta por fazer parte da História.

#### **4. Descrição dos capítulos**

O primeiro capítulo da tese analisa parte das histórias relacionadas à infância e à biografia de Gabriel García Márquez até a publicação de *Cien años de soledad*. Mais do que um simples arrolar de acontecimentos, personagens e anedotas exaustivamente descritos em suas biografias e memórias, o texto procurou compreender como ao longo de sua trajetória o escritor colombiano forjou um passado e uma infância prodigiosa, espécie de argumento pré-literário que explica a execução de seu romance mais famoso. Entre as principais fontes analisadas pelo capítulo estão as biografias elaboradas por Gerald Martin e Dasso Saldívar, a narrativa autobiográfica *Vivir para contarla*, além de um conjunto de textos, reportagens, entrevistas e crônicas jornalísticas produzidos pelo escritor no período de 1948-1952, publicados na coletânea *Textos Caribenhos* – obra jornalística I. Este é o capítulo que mais diretamente aborda a relação entre história, escrita de si e espaço biográfico, escrutinando as estratégias concebidas pelo autor para se projetar no contexto intelectual latino-americano da

segunda metade do século XX, bem como a execução de um projeto de memória (posteridade) que deliberadamente aproxima a sua vida dos principais eventos históricos da Colômbia e também da América Latina. Em linhas gerais, o capítulo procurou compreender a maneira pela qual García Márquez se construiu como uma das vozes autorizadas a falar e escrever sobre a América Latina.

Dentro dessa mesma problemática, o segundo capítulo explora a construção do homem público e a atuação política e intelectual de García Márquez após o sucesso estrondoso de *Cien años de soledad*. A ideia foi compreender as estratégias utilizadas pelo autor para se aproximar das esferas de poder do continente, bem como sua relação bastante polêmica e complexa com a Revolução Cubana e Fidel Castro. O capítulo se encerra com a atribuição do Prêmio Nobel em 1982 e a análise do discurso de aceitação intitulado *La soledad de América Latina*. A intenção foi compreender a forma pela qual o triunfo pessoal de García Márquez também se transformou no triunfo de todo um continente, construindo a ideia de que o escritor era uma espécie de observador privilegiado da América Latina.

O terceiro capítulo da tese analisa especificamente o romance *Cien años de soledad*. O objetivo foi aprofundar algumas das discussões iniciadas na pesquisa de mestrado, em particular, a função da memória dentro do romance. O capítulo explora também a relação do texto com as Crônicas de Índias e a noção de trauma como elemento para se pensar a História da América. Nesse sentido, o foco de análise recaiu sobre as relações existentes entre história, memória e esquecimento dentro do romance, bem como a proposição de uma contraescritura histórica às margens de uma história oficial como forma de redenção do continente. A noção da memória como devir e resistência contra o esquecimento parecem constituir a tônica da incursão do escritor colombiano em direção ao passado americano. Explorar essas relações, bem como situar o romance dentro de uma tradição intelectual latino-americana do século XX, foi o grande objetivo do capítulo.

Por fim, o quarto e último capítulo da tese explorou mais diretamente a incursão narrativa de García Márquez pelos processos históricos da América Latina, em particular, a leitura que o autor realizou do século XIX e dos movimentos de independência política no continente. As fontes escolhidas para análise foram os romances *El otoño del patriarca* e *El general en su laberinto*. Este foi o capítulo que abordou mais diretamente as relações entre História e Literatura e os usos do passado efetuados pelo autor em seus romances.

# Capítulo 1

## **A invenção de um autor: a trajetória e as histórias por trás da vida de Gabriel García Márquez.**

---

Biógrafos, memorialistas, jornalistas e também historiadores, narradores de diferentes origens e com propósitos diversos, acostumaram-nos a pensar a vida como uma história bem construída, que se articula a partir de um caminho reto e certo em direção a um fim ou objetivo.<sup>19</sup> Em alguns casos, a biografia de determinadas pessoas é apresentada ao leitor como uma narrativa épica, que se constrói através da sequência de momentos heroicos que parecem levar o sujeito biografado na direção de um destino concebido desde o seu nascimento.

No entanto, parece-nos mais ou menos óbvio que as coisas não funcionam exatamente assim. Ainda que nossas vidas tenham planejamento e uma trajetória mais ou menos definida, no geral elas não são histórias redondas e sem fissuras, com apenas uma trama. Se assumirmos, como tantas vezes se fez, a metáfora da viagem para pensarmos o desenrolar de uma vida, é importante ter em mente que se trata de uma viagem fragmentária, descontínua, com avanços e retrocessos, períodos em branco, desvios e extravios (SOTO, 2014, p. 204). O grande desafio, nesse caso, é ter consciência de que toda e qualquer biografia só ganha sentido através da narrativa. Isso significa, seguindo a lógica de Leonor Arfuch, que a narração de uma vida, longe de vir a “representar” algo já existente, *impõe sua forma (e seu sentido) à vida mesma* (ARFUCH, 2010, p. 33).

Quando pensamos a trajetória de Gabriel García Márquez, o esforço de reconstrução biográfica se torna bastante melindroso. Como lembra o jornalista chileno Héctor Soto (2014,

---

<sup>19</sup> Pierre Bourdieu, no breve texto *A ilusão biográfica*, chamou atenção para o fato de que “a história de vida” é uma dessas noções que entrou como contrabando no universo científico e, aos poucos, impôs-se no horizonte narrativo de diversos cientistas sociais. Para o sociólogo francês, falar de história de vida é pelo menos pressupor que a vida é uma história, vista como um conjunto de acontecimentos de uma existência individual e o relato ordenado dessa história. Na linguagem simples, a vida é usualmente vista como um caminho, uma estrada, uma carreira, com suas encruzilhadas, ardis e, até mesmo, emboscadas; como uma espécie de caminho que percorremos e que deve ser percorrido, um trajeto, um *cursus*, uma viagem ou percurso orientado em sentido linear e unidirecional. Nesse sentido, o conjunto de acontecimentos que compõem a vida de um indivíduo é construído narrativamente como um todo coerente, lógico, orientado cronologicamente a partir de um início (espécie de estreia na vida), com o desenvolvimento de etapas que levam a uma determinada finalidade (razão de ser) e um fechamento da história (término da existência ou objetivo cumprido). IN: BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica” IN: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1996. p. 183-184.

p. 204), apesar de ter uma vida exaustivamente biografada e meticulosamente documentada, o escritor colombiano não é uma figura fácil de capturar. Sua trajetória pertence ao melhor das letras hispano-americanas, mas também ao mundo da fábula, no qual os dados aparentemente mais puros se mesclam à invencionice e ao embuste.<sup>20</sup> Gabo, apesar da obviedade do adjetivo, possui uma vida absolutamente literária e, tal qual a narrativa que o consagrou, mesclou o cotidiano ao insólito, o real ao fantástico, a história ao mito.<sup>21</sup> Sua biografia sempre esconderá um transfundo de polêmica e mistério irredutível.

Muito antes de morrer, em abril de 2014, García Márquez já era considerado um dos maiores escritores da América Latina, ao lado de Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Octavio Paz e tantos outros que, como ele, deram visibilidade à literatura produzida no continente. Mas, não apenas isso. Era um dos autores mais populares, queridos e requisitados da América. Nos anos em que ainda vivia a plenitude do ofício literário chegou a ser comparado com Cervantes; e não foram poucos os escritores, jornalistas e críticos literários que atribuíram à sua obra uma estatura bíblica e universal.

O lugar de destaque conferido a Gabriel García Márquez dentro da *intelligentsia*<sup>22</sup> latino-americana, como no caso dos autores citados anteriormente, é em parte fruto do sucesso

---

<sup>20</sup> Gerald Martin, autor de *Gabriel García Márquez: uma vida*, passou aproximadamente duas décadas pesquisando a trajetória do escritor colombiano. Sobre os desafios dessa pesquisa, ele comentou: “não foi fácil descobrir o fio da meada através das múltiplas versões que García Márquez deu a quase todos os momentos importantes de sua vida. Assim como Mark Twain, a quem García Márquez pode ser bem-comparado, ele adora uma boa invencionice, sem falar de um bom exagero, e gosta também que uma história seja satisfatoriamente bem-acabada, sem esquecer os incidentes formativos que construíram a história de sua vida. Ao mesmo tempo, também é brincalhão, antiacadêmico e fortemente a favor de mistificações, fuxicos e inequívocas intrigas quando se trata de despistar jornalistas ou professores. Isso é parte do que ele chama de seu *mamagalismo* [...] pode ser traduzido discretamente como seu lado provocador, espirituoso. Mesmo quando se pode ter certeza de que qualquer anedota, ou um caso específico, é baseado em algo que ‘realmente’ aconteceu, ainda assim não se pode defini-lo de uma única maneira, porque logo se descobre que ele contou a maioria das histórias bem conhecidas de sua vida em várias versões diferentes, e todas possuem pelo menos um elemento de verdade” IN: MARTIN, Gerald. *Gabriel García Márquez: uma vida*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2010. p. 22-23.

<sup>21</sup> Gabriel García Márquez é considerado um dos grandes expoentes do chamado “realismo mágico”, um dos muitos sintagmas utilizados pelos críticos para se referir a um determinado tipo de literatura que congrega a descrição realista a um senso de “mistério” e “adivinhação poética da realidade”. Em outras palavras, a literatura enquadrada dentro desse selo analítico costuma inserir em seu enredo e no desenvolvimento de seus personagens elementos “fantásticos” ou “maravilhosos”, percebidos na trama como parte constituinte da realidade ou da “normalidade”. A expressão foi utilizada pela primeira vez, para se referir à literatura hispano-americana do século XX, nos textos *Letras y hombres de Venezuela* (1948), de Uslar Pietri, e *Magical Realism in Spanish American* (1954), do crítico mexicano Angel Flores. Com o tempo, o debate sobre a funcionalidade do conceito se expandiu e outros termos foram utilizados para se referir a esse tipo de narrativa (o real maravilhoso americano, a literatura fantástica, o barraco e o neobarroco).

<sup>22</sup> O termo *intelligentsia*, segundo Carlos Eduardo Vieira, professor do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná (UFPR), popularizou-se na primeira metade do século XIX a partir da obra do filósofo polonês Karol Libelt. Inicialmente, o vocábulo foi utilizado para representar os membros bem educados da sociedade que, apoiados na razão e no conhecimento, assumiriam as responsabilidades de defender os interesses da pátria e do povo. Na Rússia do mesmo período, o termo passou a designar a categoria

literário alcançado em um momento de *boom* da literatura hispano-americana.<sup>23</sup> Porém, diferente deles, García Márquez nunca escreveu ensaios sobre literatura ou nunca refletiu muito seriamente sobre o seu trabalho e o trabalho dos demais escritores de sua geração. Não teve uma obra crítica ou ensaística do porte que produziu Borges, Cortázar, Carpentier ou Octávio Paz; não obstante, foi convocado a falar sobre os domínios da linguagem e da reflexão política, até se transformar em uma das vozes amplamente autorizadas a falar e escrever sobre os desafios, problemas e vicissitudes da América Latina.

Ainda na perspectiva de Soto (2014, p. 223), tal onipresença nas letras e nos assuntos latino-americanos constitui uma verdadeira excentricidade em uma época que o ambiente literário do continente transbordou discussões intelectuais complexas e certa verborragia acadêmica. O aparato teórico e o manejo de grandes teorias literárias nunca foram o forte de García Márquez e, ainda assim, ele ocupou papel fundamental na história intelectual da

---

de homens cultos, eloquentes, nacionalistas e defensores apaixonados de mudanças sociais, na luta contra o czarismo. Ele servia para designar uma espécie de protagonista político privilegiado, com capacidades superiores de análise e de elaboração de propostas sociais. Isso não significa que o conceito não tenha encontrado forte resistência por parte de alguns intelectuais russos engajados nas jornadas revolucionárias do primeiro quartel do século XX. Lênin e Trotsky, por exemplo, viam na *intelligentsia* um estrato social oriundo da classe dominante, incapaz de representar interesses universais e racionais. A polissemia do termo, com o tempo, passou a designar de forma genérica uma categoria ou grupo de pessoas envolvidas em trabalho intelectual complexo e criativo, direcionado ao desenvolvimento e disseminação da cultura. Para o filósofo político Isaiah Berlin, o termo pode ser corretamente empregado a um conjunto de pensadores que se vêm em oposição direta a um regime irracional e opressivo e que se unem, não apenas pela oposição a tal regime, mas por um comprometimento com o pensamento racional e com o progresso social e intelectual, e também pela profunda crença em valores tais como liberdade individual, as liberdades civis e a busca da verdade. Levando-se em consideração o contexto intelectual latino-americano em que García Márquez atuou, bem como o seu engajamento em favor da Revolução Cubana e da defesa de uma identidade latino-americana, em oposição aos estereótipos culturais produzidos na Europa e nos Estados Unidos, a adoção do termo tem por objetivo dar conta desse tipo de engajamento comum a muitos literatos do período. Para maiores informações sobre o conceito, consultar: VIERA, Carlos Eduardo. “Intelligentsia e intelectuais: sentidos, conceitos e possibilidades para a história intelectual” IN: *Revista brasileira de História da Educação*, nº 16, jan./abr. 2008. p. 63-85.

<sup>23</sup> A década de 1960 é considerada, sob muitos aspectos, um período de grande efervescência intelectual e cultural no continente, ancorada principalmente no triunfo da Revolução Cubana e no chamado *boom* da narrativa hispano-americana. A utilização do termo suscita polêmica e deve ser pensado com bastante cautela. Originário do universo do marketing, para designar um súbito aumento na venda de determinados produtos nas sociedades de consumo, ele também foi utilizado para especificar e enquadrar um movimento literário com uma polissemia de autores e obras difíceis de enquadrar sob um mesmo selo analítico. Embora consciente das implicações e limitações de sua utilização, a adoção se faz em função de sua disseminação como um dos eixos de leitura possíveis da narrativa latino-americana. O fato é que o êxito alcançado pelos romances hispano-americanos nesse período ultrapassou as fronteiras da América Latina e teve ótima repercussão na Europa, sobretudo, no mercado editorial espanhol. O impulso dado pelas editoras espanholas aos romancistas latino-americanos aumentou extraordinariamente a tiragem e a venda de suas obras, tornando o realismo mágico mundialmente famoso e reconhecido. Pela primeira vez na história do continente, uma geração inteira de escritores encontrou seu meio de sobrevivência na escrita literária, criando um ambiente fértil para propagação do debate acerca do poder conscientizador da literatura. Essa geração de intelectuais construiu um discurso de que a América Latina tinha uma especificidade não apenas política, mas também cultural. Entre as obras que alcançaram grande reconhecimento da crítica especializada, podemos citar: *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa; *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato; *El astillero*, de Juan Carlos Onetti; *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes; *Rayuela*, de Julio Cortázar; *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier; *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante; e, sobretudo, o êxito sem precedentes de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez.

América Latina. Como explicar isso? Como fugir ao discurso quase hagiográfico que cerca o escritor e o entrelaça ao destino do continente e de um determinado tipo de literatura?

Apesar de uma trajetória quase exclusivamente dedicada à escrita jornalística e à literatura, García Márquez não nasceu predestinado a ser um escritor de sucesso ou o suposto porta-voz de uma geração. É importante ter em mente que o autor demorou muitos anos para se converter em escritor e outros tantos para adquirir fama, fortuna e reconhecimento. Diferente de certos biógrafos que atribuem origem mítica ao escritor de Aracataca e enxergam na sua infância os germens da obra vindoura, este capítulo pretende analisar a forma pela qual o autor colombiano construiu sua trajetória e projetou para si um espaço de importância na história e na literatura do continente.

Em mais de um sentido, Gabo se fez. Trabalhou com muito afinco para se converter em um grande narrador; com a perícia e a paciência de um artesão envelhecido no ofício, burilou a sua escrita e deu acabamento aos seus textos. Transformou-se, por assim dizer, em um grande escritor. Mas, apenas isso não era suficiente. Apesar do tom de quase desprezo com que falava da fama e do sucesso alcançados, o escritor queria ter repercussão massiva e sempre escolheu com muita precisão e cuidado as amizades, as inimizades e as redes intelectuais que lhe levariam a esse objetivo.<sup>24</sup>

García Márquez flertou a todo o momento com o poder, que o fascinava e seduzia não apenas como motivo literário. Com simpatia, humor e certa leviandade desejou como poucos de sua geração ter livre acesso aos bastidores da política latino-americana. E, teve. Foi considerado por muitos de seus pares, e não sem certo tom de reprovação, como o escritor “amigo de ditadores”. No entanto, suas incursões ao ambiente político da época nunca o converteram em um intelectual estritamente político, nunca o fizeram refletir de forma mais séria e apaixonada sobre as contingências da vida pública. Dos grandes temas políticos da segunda metade do século XX – a igualdade, a liberdade, a democracia, o socialismo, a revolução, a globalização, a governabilidade, o desenvolvimento –, o autor nunca ditou

---

<sup>24</sup> Para Adriane Vidal Costa, estudiosa do tema e professora de História da América na Universidade Federal de Minas Gerais, a consagração e o sucesso editorial de *Cien años de soledad* ocorreu, em grande parte, devido à rede intelectual latino-americana de esquerda que se formou na década de 1960. Costa afirma que o romance era ansiosamente esperado pelo público e crítica especializada, antes mesmo de ser publicado pela editora argentina Sudamericana em 1967. Esse clima de espera foi fruto da promoção e divulgação realizada por intelectuais importantes e consagrados do período. A atuação de Carlos Fuentes, idealizador da publicação parcial do romance em inúmeras revistas e suplementos literários do México, foi fundamental nesse sentido. Além dele, o escritor peruano Mario Vargas Llosa, futuro desafeto de García Márquez, foi um dos grandes responsáveis por fazer circular a ideia de que o romance era a novela definitiva do continente. Posto dessa forma, não apenas a qualidade literária do escritor colombiano, mas também as suas amizades e redes intelectuais foram fundamentais para o êxito que suas obras alcançaram. Para maiores informações, consultar: COSTA, Adriane Vidal. *Intelectuais, política e literatura na América Latina: o debate sobre revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa*. São Paulo: Alameda, 2013.

cátedra ou foi referência de reflexão (SOTO, 2014, p. 229-230). Apesar da clara sensibilidade de esquerda e da forte consciência anti-imperialista que possuía, manteve-se, na maior parte do tempo, apartado desse debate que tanto empolgou os intelectuais que por aquela época atuavam no contexto latino-americano. Talvez, tanto quanto a reflexão sobre o poder, interessava-lhe o exercício do poder.<sup>25</sup>

Apesar da ausência de uma reflexão ensaística mais consistente sobre o tema, essa familiaridade cortejada e alcançada junto aos poderosos do continente o converteu no grande agente mediador dos assuntos e problemas políticos da América Latina. O escritor esteve presente, por exemplo, na devolução do Canal do Panamá, na libertação de presos nos cárceres cubanos, nos contatos do governo colombiano com a guerrilha, nas medidas administrativas para suavizar o embargo feito pelos Estados Unidos a Cuba, sem mencionar as grandes campanhas internacionais em favor dos direitos humanos e das causas emblemáticas da esquerda mundial (SOTO, 2014, p. 229). Na mesma velocidade que todos esses temas pipocavam pela imprensa e grandes veículos de comunicação da época, também milhares de exemplares dos seus livros eram vendidos no mundo todo. Quais relações podemos estabelecer entre esses fatos?

Podemos afirmar, de forma muito direta, que García Márquez construiu a si mesmo e buscou obstinadamente esse lugar de importância na história do continente.<sup>26</sup> Essa intenção deliberada de “fazer-se” nasceu, sobretudo, da enorme capacidade que o autor possuía de ler o contexto histórico em que atuava e converter os assuntos aparentemente mais importantes e também mais triviais em relatos e anedotas. Tudo isso, obviamente, sempre acompanhado de uma cota bastante calculada de astúcia e projeção. Em entrevista concedida ao biógrafo inglês Gerald Martin, autor de *Gabriel García Márquez: uma vida*, o escritor colombiano confessou que todos nós temos três vidas: uma pública, uma privada e outra secreta. E quando esses três elementos se associam para criar uma personalidade altissonante na história da América?

---

<sup>25</sup> É bastante famosa a crítica feita pelo escritor chileno Roberto Bolaño, que o acusa de ser “um homem encantado de ter conhecido tantos presidentes e arcebispos”. Além da amizade inabalável com Fidel Castro, García Márquez notabilizou-se por sua proximidade com figuras como o ditador panamenho Omar Torrijos e os ex-presidentes Felipe González (Espanha), Bill Clinton (Estados Unidos) e François Mitterrand (França). Na sua lista de amizades poderosas também se encontra a maior parte dos últimos presidentes da Colômbia.

<sup>26</sup> Para Héctor Soto, García Márquez construiu a si mesmo de forma muito parecida com Pablo Neruda, quando perseguiu, principalmente depois de *Canto Geral*, o posto de grande poeta da América Latina; ou como fez Jean Paul Sartre ao querer ser o grande referencial de filósofo e intelectual de esquerda, bastião do pensamento crítico e contestador do século XX. Ícones culturais como García Márquez, Neruda ou mesmo Sarte eram produtos muito próprios da segunda metade do século XX, quando foram diversos os escritores que brilharam no rol do intelectual público, um pouco como os sábios da tribo, um pouco como os guardiões da consciência crítica e da moral da sociedade. IN: SOTO, Héctor. “Los plenos poderes de Gabriel García Márquez: asombros y conjeturas” IN: *Estudios Públicos*, n. 135, 2014, p. 222.

Ao ler as inúmeras entrevistas que García Márquez concedeu antes e após a fama, temos a impressão de que ele é o homem certo, no momento e local exatos. O acaso ou o senso bastante aguçado para notícias e acontecimentos de grande impacto o fizeram assistir de camarote a queda de inúmeros ditadores, bem como as grandes agitações políticas e sociais que comoveram o continente na segunda metade do século XX. Quase que por obra do destino, suas memórias e também biografias o colocam como uma espécie de observador privilegiado da história latino-americana. Sempre no olho do furacão, o autor buscou incessantemente entrelaçar a sua vida privada e familiar aos grandes acontecimentos históricos da América.<sup>27</sup> Realidade, exagero ou invenção deliberada, qual efeito isso produziu sobre a repercussão e circulação de suas obras?

Ao leitor mais desatento ficará, no mínimo, a sensação de que a vida de Gabriel García Márquez está intimamente associada ao mundo latino-americano e que, uma vez tão profundamente mergulhada nele, o autor seria de fato a voz amplamente autorizada a falar e escrever sobre a América. No entanto, meu argumento é pensar como essas invencionices, causos e anedotas constituíram um projeto deliberado de memória.

A historiadora brasileira Fabiana de Souza Fredrigo, professora do Departamento de História da Universidade Federal de Goiás, defendeu em 2005 sua tese de doutorado intitulada *História e Memória no epistolário de Simón Bolívar (1799-1830)*. A tese deu origem ao livro *Guerras e Escritas: a correspondência de Simón Bolívar (1799-1830)*, publicado pela Editora da UNESP em 2010. Analisando o culto estabelecido em torno da figura de Bolívar, tanto nas biografias quanto no extenso material historiográfico disponível sobre o general, Fredrigo identificou como muitas dessas narrativas foram construídas a partir dos próprios escritos do Libertador, que em suas cartas articulou a construção da imagem de um “herói sem fronteiras”.

---

<sup>27</sup> Como salienta Leonor Arfuch, essa qualidade é particularmente notória no âmbito argentino e hispano-americano do século XIX e começo do XX, em que a escrita autobiográfica – cuja autoria remete em muitos casos a figuras públicas políticas e/ou intelectuais protagonistas – apresenta uma trama frequentemente indiscernível entre o individual e o coletivo, e a identidade pessoal se desenha quase obrigatoriamente no horizonte da construção da identidade nacional, com seus conflitos, mudanças de valores e transformações, denunciando fortemente as marcas dessa agitação. IN: ARFUCH, Leonor. Op. Cit. p. 141-142. Seguindo essa mesma lógica, Diana Irene Kingler afirma que, na Argentina do século XIX, a literatura autobiográfica, que remete a figuras públicas relevantes no processo de construção da nacionalidade, é inseparável da construção dessa identidade. A importância da escrita autobiográfica é tal que Noé Jitrik chega a afirmar que “o que chamamos de *literatura argentina* para o século XIX é memórias, como as do General Paz, biografias, como as de Sarmiento, ou diários, como os de Mansilla, para dar alguns exemplos contundentes”. De uma forma geral, essas narrativas apresentam as peripécias pessoais no quadro maior da engrenagem histórica, como olhar-testemunha de um mundo que está prestes a desaparecer ou se transformar. IN: KLINGER, Diana Irene. Op. Cit. p. 23-24.

Em sua análise do epistolário bolivariano, a historiadora procurou compreender não os motivos que levaram o general a ser escolhido como o grande ícone das independências latino-americanas, mas, sim, como ele próprio produziu essa escolha ao criar um projeto de memória e posteridade. Ao escrever suas cartas, Bolívar acreditava que suas memórias atingiriam e mobilizariam as gerações futuras, a partir de uma cuidadosa escolha dos temas, dos personagens que o circundavam e da forma como escrever sobre eles. Para a historiadora, Bolívar atuou como historiador, ao selecionar, registrar e arquivar os fatos que indicaram a construção do seu mito posterior. Em suas missivas e escritos autobiográficos, a correlação entre a vida do general e o destino da América são pontos fundamentais, a ponto de suas memórias pessoais se mesclarem constantemente à história da pátria, como se Bolívar e a América Latina formassem “uma só alma” (FREDRIGO, 2010, p. 68). Isso significa que Bolívar escrevia não apenas para registrar os acontecimentos de seu tempo, mas para edificar sua própria importância em meio a eles. Para Fredrigo, a principal estratégia utilizada pelo Libertador para edificar o seu mito e projeto de posteridade foi a construção de uma “memória da indispensabilidade”, fundamentada na evocação da renúncia e do ressentimento.

A atitude de Bolívar de registrar as suas ações e indicar pistas para a reconstrução de sua vida e atuação histórica me parecem fundamentais para pensar a vida e a trajetória de Gabriel García Márquez. Leitor assumido da correspondência de Bolívar e grande admirador do líder emancipacionista, García Márquez construiu ao longo de sua trajetória um projeto muito parecido de posteridade, indicando os acontecimentos e fatos de sua vida que deveriam ser lembrados para explicar a sua transformação em grande escritor e observador privilegiado da história latino-americana.<sup>28</sup>

Nesse sentido, a intenção do capítulo é pensar como as inúmeras histórias pessoais de García Márquez, em particular, aquelas relacionadas à sua infância, construíram um lugar privilegiado para suas narrativas, qualificando-o, em parte, a ter o alcance massivo que sempre almejou para sua carreira.

---

<sup>28</sup> A construção da figura pública de Gabriel García Márquez e sua repercussão no contexto intelectual e político da América Latina são analisadas no segundo capítulo da tese. Já, as aproximações e a importância de Bolívar para a narrativa do escritor colombiano são abordadas no quarto e último capítulo.

## 1.

***O mito de origem: a antecipação do gênio e a invenção de uma infância prodigiosa.***

William Ospina, jornalista e crítico literário colombiano, chamou a atenção para o fato de que, mesmo tendo vivido mais de oito décadas, García Márquez ainda atraía o olhar dos críticos literários e biógrafos para os anos iniciais de sua infância. Os dados são conhecidos e amplamente divulgados: o pequeno Gabriel José, primogênito de Luisa Santiaga Márquez e Gabriel Eligio García, nasceu no dia 6 de março de 1927, no pequeno povoado bananeiro de Aracataca, distrito de Magdalena, costa colombiana do Caribe; foi criado até os sete anos de idade pelos avós maternos, o coronel Nicolás Márquez, veterano das guerras civis que assolaram a Colômbia, e Tranquilina Iguarán Cotes, uma mulher situada entre a carolice e a superstição, numa casa relativamente grande e repleta de parentes excêntricos. Uma história nada edificante, até certo ponto ordinária, não fosse o fato de que...

Durante esos siete años Gabito se convirtió en el orgullo y la alegría de su abuelo, y el niño en cambio veía en Don Nicolás a su ídolo. A través de los ojos del anciano aprendió de la vida en general y de Aracataca en particular. De este aprendizaje le quedaron especialmente dos lecciones sobre hechos históricos que se convirtieron en mitos posteriormente en su vida y en su trabajo: la Guerra de los Mil Días, en la que su abuelo había tenido una responsabilidad heroica, y la masacre de los trabajadores en huelga de la United Fruit Company en Ciénaga por parte del Ejército colombiano en diciembre de 1928, que ocurrió cuando el niño tenía un año y medio de edad. Los dos eventos se convirtieron en puntos de referencia claves en su trabajo literario.

Su excéntrica abuela también fue una fuerte influencia en su vida. Su forma de ver el mundo era una mezcla de folclor católico y superstición local, lo que le permitió a Gabito combinar la visión racional de Nicolás con la perspectiva mitológica de Tranquilina. Dos décadas más tarde, García Márquez volvería a crear Aracataca en ficción bajo el nombre Macondo, utilizando sus extraordinarias experiencias infantiles, para darle vida mágica a su representación de ese pequeño pueblo olvidado [...]. (MARTIN, 2014, p.28)

O trecho citado pertence ao biógrafo inglês Gerald Martin, autor de uma extensa e respeitada biografia sobre o escritor colombiano. No entanto, essa descrição resumida da infância do autor poderia ser facilmente encontrada em grande parte dos relatos escritos sobre Gabriel García Márquez. Em quase todos esses textos, é possível observar certa obsessão narrativa: a intenção, muitas vezes declarada e laudatória, de organizar a vida do biografado em torno de uma personalidade vista como uma unidade.<sup>29</sup> Na maior parte dos casos, os

---

<sup>29</sup> Isso ocorre, segundo Bourdieu, porque o sujeito e o objeto da biografia (o investigador e o investigado) têm de certa forma o mesmo interesse em aceitar o *postulado do sentido da existência*. Por isso, a narrativa biográfica se organiza a partir da preocupação de tornar razoável ou de extrair uma lógica, ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, dos acontecimentos individuais; trata-se do efeito de dar consistência e constância ao indivíduo,

relatos e episódios narrados da vida do autor tentam demonstrar uma espécie de vocação avassaladora e um caminho certo e necessário em direção à carreira literária, como se todos os episódios de sua infância demonstrassem a emergência e o desenvolvimento dessa vocação. Nesse sentido, as experiências reconstruídas nas biografias abrem-se exatamente para os momentos nos quais ou se confirma a vocação, ou se reforça o sentido de aprendizagem da escrita literária para o garoto. Suas biografias acabam criando, por assim dizer, um verdadeiro mito de origem <sup>30</sup>, capaz de explicar não somente a obra como o tipo de literatura produzido por Gabriel García Márquez.

Vejam os mais alguns exemplos. Ainda sobre como as experiências da infância condicionaram a obra posterior do escritor colombiano, escreveu Gerald Martin:

Anos mais tarde, essa casa continuaria a obcecá-lo quando estava longe, no tempo e no espaço, e a tentativa de recuperá-la, de recriá-la e de dominar as memórias que tinha dela foi uma grande parte do que o transformaria num escritor. Era um livro que ele carregava dentro de si mesmo, desde a infância. Amigos lembram que, quando Gabito ainda estava com vinte anos, já escrevia um romance interminável chamado “La Casa”. [...] Mas foi somente depois, em *Cem anos de solidão* (1967), que a obsessão se realizou por completo e se exauriu de tal maneira que a infância vívida, embora angustiada e frequentemente aterrorizante de Gabito, se materializaria para toda a eternidade como o mundo mágico de Macondo [...]. (MARTIN, 2010, p. 59)

[...] o período formativo de Gabito se estendeu dos dois anos, quando a mãe foi embora pela segunda vez, até em torno dos sete anos, quando os pais e os irmãos voltaram para Aracataca. Foram cinco anos cujas lembranças realmente formam a base da mitológica Macondo, que os leitores do mundo inteiro vieram a conhecer. (MARTIN, 2010, p. 77)

E, sobre a influência da visão de mundo que os avós maternos exerceram sobre García Márquez, completa:

Muitos anos mais tarde, quando García Márquez conseguiu reconstruir essas duas maneiras de interpretar e narrar a realidade, ambas envolvendo um tom de certeza

---

através de relações inteligíveis, de causa eficiente e efeito final, entre os estados sucessivos que levam o objeto da biografia ao desenvolvimento de uma personalidade necessária. IN: BOURDIEU, Pierre. Op. Cit. p. 184.

<sup>30</sup> Grande parte dos estudiosos identifica o *mito* como um conceito extremamente difícil de circunscrever e determinar. Até o século XIX, ele estava estritamente relacionado ao campo da “imaginação”, da “invenção” e da “fábula”, em oposição aos chamados eventos ou narrativas reais. A obra do intelectual romeno Mircea Eliade, posteriormente, reabilitou a importância do mito para se pensar a relação das sociedades com o sagrado, oferecendo importantes análises dessas narrativas como relacionadas à visão de mundo e a identidade cultural de determinados povos. Embora não seja o objetivo da tese aprofundar esse debate, extremamente complexo e com matrizes de interpretação variáveis – que vão da história das religiões ao campo do político –, o conceito é utilizado, aqui, para designar uma narrativa que fomenta a ligação entre presente e passado, conferindo significado e valor à existência individual. Para além de trazer à memória a noção de um passado idealizado, a noção de mito de origem permite identificar a possibilidade de que este passado é recuperável pela memória e que tem a função de legitimar uma identidade ou projeto alocado no presente. Para maiores informações, consultar: ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972; GIRARDET, Raoul. *Mitos e mitologias políticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

absoluta – a mundana e experiente de seu avô, que racionalizava sentenciosamente; e as declamações espirituais e premonitórias de sua avó –, ao qual acrescentou seu senso de humor inimitável, ele foi capaz de desenvolver uma visão de mundo e uma narrativa técnica correspondente que seriam instantaneamente reconhecidas pelos leitores a cada novo livro. (MARTIN, 2010, p. 67-68)

Qualquer leitor que se debruce sobre a esplêndida biografia escrita por Gerald Martin acaba comprando por antecipação a ideia do sujeito convocado pelas letras desde a infância.<sup>31</sup> O biógrafo, de forma bastante ousada e até um pouco inconsequente, afirma que toda a base mitológica de *Cien años de soledad* e, por consequência, o período formativo de García Márquez, originou-se nesse espaço de tempo em que o garoto conviveu com os avós na casa de Aracataca. Na realidade, todas as histórias recolhidas e narradas por Martin falam da infância prodigiosa de um escritor, de um menino “destinado à grandeza” (MARTIN, 2010, p.79), e não da infância de um homem real. Refletindo grande parte das vezes as ficções do escritor colombiano, o biógrafo transforma as histórias e personagens de Macondo em experiências fidedignas dos primeiros anos de vida de Gabriel García Márquez.

Como salienta Leonor Arfuch, o biografema da infância é um elemento bastante recorrente nas biografias e narrativas referenciais. Ela se constrói como a ancoragem obrigatória de todo devir, lugar sintomático cuja funcionalidade não tem a ver somente com uma coerência narrativa – de um *cursum vitae* –, mas possui também uma função explicativa, na medida em que permite estabelecer certa causalidade entre virtualidade e realização. A evocação idealizada de figuras ou situações emblemáticas e o anedotário do lugar-comum (o desejo dos pais, os apoios ou oposições) tecem habitualmente um “romance familiar” para uso público que apela a um forte efeito de identificação. O biografema da infância, alimentado até a exaustão, não só busca o detalhe peculiar, ilustrativo, mas também opera como uma espécie de eterno retorno, a volta sobre um tempo nunca insignificante, cujo conhecimento é necessariamente iluminador (ARFUCH, 2010, p. 199).

O intelectual argentino Julio Premat, professor de literatura hispano-americana na Universidade de Paris VIII, ao estudar as memórias do escritor colombiano, atenta para o fato de que escrever uma biografia é voltar àquilo que já está previamente dado. O esforço de reconstrução é sempre posterior e, nesse caso, o que determina o regresso ao passado é

---

<sup>31</sup> O sociólogo francês Pierre Bourdieu atenta para o fato de que esse ganho de coerência e de necessidade está na origem, variável segundo a posição e a trajetória, que os investigados têm pelo empreendimento biográfico. Essa propensão a tonar-se ideólogo de sua própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos *significativos* e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência, conta com a cumplicidade natural do biógrafo, que, a começar por suas disposições de profissional da interpretação, só pode ser levado a aceitar essa criação artificial de sentido pelas pistas oferecidas pelo sujeito biografado. IN: BOURDIEU, Pierre. Op. Cit. p. 184-185.

exatamente a obra futura. Em outras palavras, a maior parte das biografias de García Márquez – e a escrita por Martin não é exceção – focaliza a emergência e afirmação de um sujeito específico: o autor de romances consagrados, cuja obra principal foi *Cien años de soledad*. Nesse sentido, a infância do autor colombiano é narrada como um dom, uma espécie de estado quase atemporal que apresenta as circunstâncias e condições favoráveis que permitiram Gabito transformar-se em García Márquez, o celebrado autor, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura de 1982 (PREMAT, 2015, p. 6).

Outra biografia que virou referência nos estudos sobre o autor colombiano é *García Márquez: el viaje a la semilla*, de Dasso Saldívar. Embora a obra seja um pouco mais desconfiada em relação à mitologia existente ao redor do escritor, ela também compra o argumento do gênio literário gestado ainda na infância. Sobre isso, escreveu o biógrafo:

En una casa tan espaciada y llena de sombras del pasado, con unos moradores tan prodigiosos, y en un pueblo de Babel como Aracataca, donde había entrado medio mundo a pedacitos, sólo era cuestión de crecer, de tener los oídos bien puestos junto a la abuela y las tías y tener los ojos bien abiertos juntos al abuelo. (SALDÍVAR, 2014, p. 96)

Solo con el abuelo tuvo Gabito una comunicación y un entendimiento plenos. Mientras el mundo de la abuela y de las tías lo desorientaba y a menudo le causaba terror, el del abuelo le proporcionaba orden y seguridad. Siempre que la abuela y las tías le hablaban de algo extravagante, el abuelo solía decir: “Olvídate de eso, son creencias de mujeres”. Pero, desde la seguridad del abuelo, el niño no resistía la curiosidad de asomarse al mundo de las cosas que pasan realmente, históricamente, en el cual hay un orden y una progresión; el de la abuela y las tías, por el contrario, era un mundo fantástico, lleno de supersticiones, con un tiempo estancado girando en círculos viciosos, donde imperaba una paralogía que el niño no podía entender con la facilidad con que captaba las cosas del abuelo. Por eso el nieto quería ser como él: heroico, seguro, ordenado. Pero, paradójicamente, la vida, en tanto que escritor, había de colocarlo más del lado de la abuela que del lado del abuelo. Su relación con ellos sería, pues, tan radical y diferente en cada caso, que iba a tener una influencia determinante no sólo en las historias de *La hojarasca* y *Cien años de soledad*, sino también en sus mismas estructuras espacio-temporales. (SALDÍVAR, 2014, p. 104)

O argumento central da obra de Dasso Saldívar é a de que García Márquez escreveu *Cien años de soledad* para voltar a casa onde nasceu e se criou com seus avós maternos.<sup>32</sup> O

---

<sup>32</sup> O argumento que postula a escritura de *Cien años de soledad* como o expurgo das experiências vividas por Gabriel García Márquez em sua infância está presente tanto na autobiografia do autor como nas inúmeras biografias escritas sobre ele. Como salienta a intelectual argentina Sylvia Molloy, no livro *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América hispânica*, tanto a autobiografia quanto a biografia se referem a vidas passadas e implicam, portanto, uma reavaliação destas vidas. No entanto, enquanto a autobiografia conta com a memória, tanto para estabelecer a substância do relato quanto para animar sua composição, a biografia se apoia em documentos (MOLLOY, 2003, p. 229). Apesar da diferença de ordem documental observada nas biografias, é interessante notar que para reconstruir a infância do escritor e a importância do tempo vivido em Aracataca, os dois biógrafos citados (Martin e Saldívar) tomam como pontos de partida os textos e declarações feitas pelo autor colombiano após a fama e o sucesso de *Cien años de soledad*. No caso de Gerald Martin, a referência

esforço de recuperação feito pelo biógrafo intenta compreender como na vida pessoal do escritor estavam presentes os germens de seu romance mais celebrado. Por isso, o livro é também uma espécie de biografia de *Cien años de soledad*. De forma quase obsessiva, o biógrafo procura comprovar a tese de que praticamente todos os personagens e também o enredo da obra foram originados das experiências vividas pelo escritor ainda na infância.<sup>33</sup> Com isso, Dasso Saldívar recupera o tópico, também perseguido por Gerald Martin, da influência dos avós sobre a literatura do neto: enquanto o coronel Nicolás Márquez, com sua visão racional e ordenada de mundo, incutiu no garoto o gosto pelos feitos e realizações históricas, a avó Tranquilina, com o seu universo de superstições, fantasmas e medos, despertou no menino a sensibilidade para uma visão mágica de mundo. A explicação está pronta e parece fornecer a base de compreensão para sua literatura futura. Dessa mistura bastante peculiar teria surgido o realismo mágico de Gabriel García Márquez e *Cien años de soledad*.

Um dos diversos desdobramentos dessa atitude analítica é a comparação constante entre a cidade real de Aracataca e o microcosmo ficcional de Macondo, a ponto de as fronteiras entre uma e outra confundirem-se na explicação. Na obra de Saldívar, praticamente todas as descrições da Aracataca da infância de García Márquez tomam por base as características e a evolução histórica da cidade inventada pelo escritor colombiano. Em alguns momentos, suas descrições do pequeno povoado chegam a tomar emprestadas expressões e

---

utilizada é a obra *Vivir para contarla*, autobiografia escrita por García Márquez aos 75 anos de idade. Já Dasso Saldívar utiliza o livro *El olor de la guayaba*, publicado originalmente em 1982, uma espécie de favor feito por Gabriel García Márquez ao também escritor colombiano Plinio Apuleyo Mendoza. Nele, o já famoso escritor de *Cien años de soledad*, em conversas com seu amigo, explica as origens de sua obra literária e a construção de determinados enredos e personagens. Trata-se de um autor consagrado e midiático falando sobre a própria obra. Nos dois casos citados, a reconstrução da infância se dá pelas pistas oferecidas pelo próprio García Márquez.

<sup>33</sup> A fortuna crítica sobre a obra e a vida de Gabriel García Márquez é impressionante. Qualquer lista de autores, biografias, teses e artigos resultará incompleta. Porém, de uma forma geral, é possível perceber certa insistência nos aspectos referenciais de seus livros. Dasso Saldívar insere-se dentro de um circuito de intelectuais dedicados a assinalar os possíveis eixos ou referentes reais dos personagens, povoados e enredos criados por García Márquez. A crítica literária colombiana é possivelmente a que mais apresenta a tendência do que podemos chamar de “ilusão referencial”, a possibilidade concreta de que a obra do autor reflita ou reproduza um contexto externo ao texto. Dentro dessa lógica analítica podemos citar ainda a obra de Cristóbal Acosta Torres, *Macondo al desnudo*, na qual o autor traça uma espécie de mapa de *Cien años de soledad*, com uma lista de glossários, índice de lugares e nomes que aparecem na obra; de Isidro Álvarez Jaraba, *El país de las aguas*, livro que tenta comprovar a tese de que o povoado de Sucre, na Colômbia, e não Aracataca, é de fato o lugar referencial que autor tomou para construir a maior parte de seus personagens e enredos; e, por fim, o livro de Camenza Kline, *Violencia en Macondo*, no qual a autora assinala alguns dos episódios violentos que ocorreram no país e que, segundo ela, teriam sido tomados como referências por García Márquez em suas obras. Todos esses autores citados insistem na possibilidade de que a realidade familiar imediata do autor ou a realidade política colombiana foram os pontos de partida para a criação da sua realidade literária. Sobre as chaves de leitura da obra de García Márquez, consultar: COLORADO, Paula Andrea Marín. “La narrativa de Gabriel García Márquez vista por Ángel Rama y la recepción de su crítica en Colombia” IN: *Estudios de Literatura Colombiana*, n° 30, janeiro-junho, 2012, p. 109-128.

frases inteiras do romance, citadas literalmente. Ao falar dos chimilas, habitantes originais daquela região, e dos impactos que a instalação da United Fruit Company produziu sobre a Aracataca do início do século XX, assim se refere o biógrafo:

Cuando los Márquez Iguarán sentaron sus reales en ‘la tierra que nadie les había prometido’, durante el año del cometa, la larga y dramática historia de los chimilas no sólo era un asunto del pasado, sino del olvido. La nueva Aracataca se erigía en la negación completa de la Aracataca primigenia. Desde el asentamiento de la United Fruit Company en 1905 y la inauguración del tren, llegaron en aluviones gentes de todo el Caribe, colombianos del interior (los llamados despectivamente ‘cachacos’), venezolanos, españoles, franceses, italianos, turcos, sirios, palestinos y putas de la más diversa calaña. De pronto, Aracataca se había convertido en un pueblo de Babel, en la pachanga ancha y ajena de la bonanza bananera, que el tiempo iría desvelando en su esencia encubierta: más una tragedia de efecto retardado que una irrupción exaltada del progreso. Lo mismo que en Macondo, el tren lo había traído todo: el banano y ‘la hojarasca’ (los advenedizos), el progreso y la decadencia. (SALDÍVAR, 2014, p. 55)

Todos llegaron atraídos por la leyenda de El Dorado bananero. De las doscientas cincuenta casas y los mil doscientos habitantes que tuvo aproximadamente hacia 1908, Aracataca pasó a tener unas seiscientas casas y unos tres mil habitantes en cinco años, cifras que se triplicarían en la década siguiente. De un lado estaban los americanos en su ciudadela exclusiva; del otro, la polvorienta y ardiente Aracataca con su aristocracia, sus nativos de a pie y su populacho advenedizo: “la hojarasca”. [...]

Al outro lado de la vía férrea y de la realidad miserable de Aracataca, se levantaba el barrio de los gringos, llamado despectivamente “el gallinero electrificado” en *Cien años de soledad*. (SALDÍVAR, 2014, pp. 58-59).

El escándalo del progreso desgarró, pues, la conciencia de los nativos, que, en sólo cinco años, habían pasado de un pueblo pacífico, de agricultura artesanal, donde predominaban los cacaotales y los cañadulzales con sus trapiches, a un remedo exaltado de Sodoma y Gomorra. (SALDÍVAR, 2014, p. 63).

Além de comprar o argumento de uma Aracataca-Macondo utópica, comunitária, anterior à invasão do imperialismo ianque, representado em *Cien años de soledad* pela Companhia Bananeira, Dasso Saldívar traça um perfil de evolução histórica da cidade real (êxodo da família fundadora, instalação da empresa estrangeira, opulência seguida da decadência econômica) absolutamente igual àquela apresentada por García Márquez em seu romance. Além disso, as historietas resgatadas pelo biógrafo em inúmeras entrevistas reforçam o caráter mágico e sobrenatural de Aracataca. Todos esses aspectos somados introduzem o discurso de uma infância prodigiosa e um mito de origem que explica a trajetória de sucesso do mais famoso talento *cataquero*.

A minha hipótese de pesquisa é a de que todas essas imagens comumente associadas à infância de Gabriel García Márquez se construíram a partir de pistas oferecidas pelo próprio escritor, deixadas não de forma ingênua ou desinteressada, mas a partir de um projeto deliberado de construção do seu passado. Não pretendo negar os acontecimentos da infância

do autor, mas atentar para o fato de que ela é uma elaboração narrativa, que chegou à posteridade pela reconstrução da memória.<sup>34</sup> Partindo disso, proponho-me a pensar como o escritor colombiano, no início de sua vida adulta, perseguiu e forjou um passado prodigioso, literariamente interessante.

No início, a busca por esse passado e suas origens foi também a busca de García Márquez por um tema. No entanto, no processo de elaboração dos seus romances, em especial, de *Cien años de soledad*, esse passado familiar remoto adquiriu contornos mais nítidos e se transformou na atmosfera pré-literária tão divulgada em suas inúmeras biografias. De forma consciente, o autor transformou os seus romances e personagens em reflexos diretos da sua trajetória histórica e familiar. A repetição dessa versão de uma infância prodigiosa, nas inúmeras entrevistas concedidas após a fama, solidificou a existência de um mito de origem para a carreira de um dos escritores latino-americanos mais influentes do século XX.

No entanto, é possível desconfiar do mito e abandonar essa perspectiva apriorística para vislumbrar outro flanco de análise: a possibilidade de que García Márquez tenha romanceado a própria vida. Em todos os documentos pesquisados (cartas, crônicas jornalísticas e entrevistas) do início dos anos 1950, momento em que o autor inicia mais seriamente a sua carreira literária, não há qualquer menção a esse passado prodigioso tal qual nos é apresentado pelas inúmeras narrativas biográficas. A primeira pista pode ser encontrada numa carta que o escritor endereça, em março de 1952, a seu amigo Gonzálo González, importante jornalista colombiano ligado ao jornal *El Espectador* de Bogotá, logo após retornar de uma viagem feita a Aracataca.

Acabo de regressar de Aracataca. Continua sendo uma aldeia poeirenta, repleta de silêncio e de mortos. Desagradável; talvez em demasia, com os seus velhos coronéis morrendo lá fora, sob a última plantação de bananas, e uma impressionante quantidade de virgens de sessenta anos, enferrujadas, saudando os últimos vestígios do sexo sob a modorra das duas da tarde. Nesta ocasião, aventurei-me ir até lá, mas

---

<sup>34</sup> Como sustenta Sylvia Molloy, para textos tão ligados à autorrepresentação no passado, os relatos autobiográficos hispano-americanos são relutantes em lidar com aquilo que os torna possíveis. A memória é geralmente aceita como um mecanismo de reprodução confiável, cujo funcionamento é raramente questionado, cujas infidelidades são raramente contempladas. Embora essa aceitação cega seja mais característica das autobiografias do século XIX do que as do XX, ela nos dá um bom ponto de partida para questionamentos posteriores sobre o funcionamento da memória nesses textos. Seguindo a lógica de análise da intelectual argentina, quero identificar as táticas de uma prática mnemônica que – assim como todas as maneiras de recordação – é uma forma de fabulação. Se questiono a prática da memória e a fabulação do eu que dela resulta, faço-o porque desejo examinar os modelos sociais de representação que guiam a recuperação do passado de maneira satisfatória para o sujeito que rememora. O passado evocado molda-se por uma autoimagem sustentada no presente – a imagem que o autobiógrafo tem, aquela que ele ou ela deseja projetar ou aquela que o público pede. Nesse sentido, a imagem de si existe como impulso que governa o projeto autobiográfico. Além da fabricação individual, essa imagem é um artefato social, tão revelador de uma psique como de uma cultura. IN: MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América hispânica*. Chapecó: Argos, 2003. p. 22.

não acredito que lá retorne sozinho, muito menos depois de *A revoada* ter sido publicado. É possível que, lendo-o, os velhos coronéis resolvam engatilhar novamente suas espingardas para deflagrar contra mim uma guerra civil pessoal e exclusiva.

Estive também na província de Valledupar. Ali, a coisa muda. Continuo inteiramente convencido de que essa gente permaneceu estacionada na idade dos romances antigos. Há umas rixas tremendas, relatadas nos *paseos*, que todo mundo canta. Definitivamente Deus deve estar escondido numa das “talhas” de La Paz ou Manaure. Pensei em escrever a crônica desta viagem, mas depois resolvi deixar o material para *La Casa*, o novelão de seiscentas páginas que penso terminar nos próximos dois anos. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p. 694-695)

A carta fora escrita em tom de desabafo. García Márquez havia recebido recentemente a notícia de que seu primeiro romance *La hojarasca* fora recusado pela Editora Losada, com uma nota de advertência estarrecedora: talvez, fosse melhor o jovem jornalista desistir da carreira literária. Há no documento um nítido grau de irritação – García Márquez chega a sugerir ao amigo que publicaria o romance através de “subscrição popular” e que colocaria “[...] como prólogo, o rebuscado e andrajoso julgamento do Conselho Editorial da Losada” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p. 694). Para além do sentimento de decepção, o texto permite perceber um autor em busca de um tema e que, ao escrever, pede conselhos, sugestões e direção aos seus contos. Nesse sentido, a carta demonstra claramente a ideia de labor intelectual, a noção de autoria, que contraria um pouco a ideia já discutida de que toda a sua narrativa seja simplesmente uma transposição poética das experiências vividas na infância.

Além disso, a descrição de Aracataca não revela, por exemplo, grandes sobressaltos ou o grau de encantamento construído posteriormente. O cenário, bastante próximo da futura Macondo, com seus coronéis e fantasmas, ainda se encontra em processo de elaboração narrativa, perceptível na indicação feita pelo autor de que os relatos recolhidos na viagem seriam utilizados no processo de escrita do romance *La casa*. Usualmente, *La hojarasca* é interpretado como uma tentativa de elaborar o que anos mais tarde viria a ser o seu texto mais famoso e celebrado. Grande parte da crítica literária enxerga no enredo dessa primeira novela as bases de todo o seu universo ficcional – além da coincidência de espaço (Macondo), há a aparição da Companhia Bananeira, das guerras civis e outros personagens que mais tarde povoariam *Cien años de soledad*. Nesse sentido, o primeiro romance de García Márquez é visto como uma espécie de etapa necessária, ainda que imatura, até o expurgo completo de todas as histórias que povoaram a sua infância. No entanto, é interessante notar como a descrição um tanto fantasmagórica de Aracataca guarda muito do pequeno povoado que aparece em *La hojarasca*. O que determina o olhar do escritor para a cidade real é o processo de elaboração de suas narrativas literárias. Em 1952, Aracataca não possui ainda um sentido

mágico, nem indica a vivência de uma infância prodigiosa. Trata-se, sobretudo, de uma cidade fantasma. Na medida em que seus textos são produzidos e publicados, a leitura que García Márquez faz de sua cidade natal muda. O que determina, portanto, a leitura da infância e da cidade é o processo de construção de suas histórias e personagens. Conforme Macondo evolui dentro do seu universo ficcional e vai ganhando ares mais nítidos, para se transformar na cidade de *Cien años de soledad*, também a percepção do autor muda sobre a cidade real de Aracataca. Ela passa a ter um colorido que nessa primeira descrição não é possível perceber.

A viagem, feita muito provavelmente em março de 1952 e em companhia da mãe, tinha o objetivo de vender a antiga casa dos avós.<sup>35</sup> Dentro da vasta bibliografia escrita sobre o autor colombiano, especialmente em suas biografias, esse retorno é usualmente descrito como um momento de epifania, capaz de revelar-lhe o futuro de escritor. Sobre isso, escreveu Gerald Martin:

García Márquez considera essa visita como a experiência mais importante da sua vida inteira, à qual atribui a confirmação definitiva de sua vocação literária e um efeito catalisador para o que ele considera como seu primeiro texto sério, o romance *A revoada: o enterro do diabo*. É por isso que, em detrimento do instante de seu nascimento, esse episódio é que abre *Viver para contar*; e é, sem dúvida nenhuma, a força geradora da narrativa, algo que dá vida a todas as suas memórias.

[...]

O efeito desse retorno às coisas passadas foi assombroso. Cada rua parecia lançá-lo num túnel do tempo, de volta a casa onde nascera.

[...]

Anos mais tarde, García Márquez diria: “O que realmente me aconteceu naquela viagem para Aracataca foi a compreensão de que tudo que havia ocorrido na minha infância tinha um valor literário, que só naquele momento eu estava valorizando”. (MARTIN, 2010, p. 183-184)

É interessante notar que a importância atribuída pelo biógrafo a essa viagem não encontra respaldo na carta escrita por García Márquez em 1952. Se no texto dirigido a Gonzalo González o autor colombiano não menciona qualquer sentimento de encanto com a

---

<sup>35</sup> Em *Vivir para contarla* e nas inúmeras entrevistas concedidas após a fama, Gabriel García Márquez situa essa viagem de retorno a Aracataca em 1950. Grande parte dos biógrafos, como Gerald Martin, compra o argumento do autor e também a situa na data indicada pelo escritor colombiano. No entanto, Dasso Saldívar, em entrevista com os familiares de García Márquez, chegou à conclusão de que a viagem fora feita em março de 1952. Além do depoimento dos irmãos, Saldívar utiliza a carta “autocrítica”, publicada nesse ano, como uma das provas de sua afirmação. Segundo o biógrafo colombiano, a intenção de situar a viagem em 1950 serve para reforçar o argumento de que ela teria sido uma viagem fundamental para sua carreira como romancista, na medida em que esse retorno teria despertado a consciência do jovem escritor para o fato de que suas experiências de infância tinham um valor literário. García Márquez afirmou diversas vezes que esse retorno a Aracataca condicionou a escrita do romance *La hojarasca*. No entanto, como salienta Saldívar, o romance já havia sido escrito e o retorno a cidade natal apenas determinou a sua reelaboração. A pista oferecida pelo biógrafo reforça o argumento de que García Márquez criou uma versão bastante útil desse retorno, capaz de explicar o seu futuro como escritor. Para maiores informações, consultar: SALDÍVAR, Dasso. *García Márquez: el viaje a la semilla*. Op. Cit. p.541, nota 37.

cidade e seus habitantes, na biografia de Martín ela adquire o sentido de uma viagem iniciática, reveladora de um futuro promissor como escritor.

Outro documento importante para dar consistência ao argumento do capítulo é uma reportagem/entrevista conduzida pelo jornalista Alonso Ángel Restrepo, publicada no dia 29 de junho de 1955, no suplemento literário *El Colombiano* de Medellín.<sup>36</sup> Trata-se da primeira entrevista que García Márquez concedeu como escritor: o motivo, a recente publicação de *La hojarasca*, obra inicialmente recusada pela Editora Losada. A conversa, segundo Restrepo, desenvolveu-se por cerca de duas horas e versou sobre diversos temas, em particular, o processo de escrita e produção do romance. Sobre a origem e o desenvolvimento dos personagens, o enredo e o tempo de preparação da obra, disse o escritor colombiano:

[...] Empecé a escribir una novela en 1950. No era *La hojarasca* que ahora está publicada. En los años inmediatamente anteriores a 1950 yo estaba escribiendo una novela que llamé *La Casa*. Se trata en ella de hacer algo así como una historia, diríamos biográfica, de una casa, a través de las generaciones que en ella habitan, porque es claro que la casa sola, sin moradores, no era tema que se prestara para desarrollarlo. Sin embargo, en esa novela inicial, quería que la casa fuera el personaje principal, y los habitantes de ella eran algo así como los “motores”, los que infundían acción a la obra en la que se narraba la vida de aquella casa... (GARCÍA MÁRQUEZ, 1955, n.p.)

É interessante notar como nessa entrevista não há qualquer menção ao passado familiar e à infância como fonte de inspiração literária. Nela, os avós maternos e a casa de Aracataca não são mencionados uma única vez. Diferente de inúmeras outras entrevistas concedidas após a publicação de *Cien años de soledad*, García Márquez não se refere ao tempo passado no pequeno povoado como fundamental para sua produção literária. Há certamente uma ideia que o persegue e soa bastante familiar aos leitores de *Cien años de soledad*: gerações de uma mesma família vivendo suas desventuras dentro de uma casa. No entanto, essa ainda não é a casa de sua infância e os personagens não são os mesmos que o assombraram e encantaram quando menino. Na entrevista, o escritor colombiano fala de *La hojarasca* e de *La casa*, mas em nenhum momento se refere a essas obras como expurgos do passado familiar ou como resultado das experiências que viveu quando andava de mãos dadas com o avô pelas ruas de Aracataca.<sup>37</sup>

<sup>36</sup> A entrevista completa de Gabriel García Márquez está disponível na seção *Lecturas*, no site do jornal colombiano *El Tiempo*. O texto que acompanha a transcrição da entrevista foi escrito pela pesquisadora Gloria Agudelo Molina em 25 de abril de 2014.

Disponível: <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13882855>>. Acesso em 18/01/2016.

<sup>37</sup> Nessa entrevista, além da flagrante ausência de uma referência direta ao passado vivido em Aracataca, é possível constatar a grande ambição do jovem escritor que começava a dar os primeiros passos dentro de uma fértil carreira literária: “- Me ha producido sorpresa la comprobación de que, no obstante la tendencia moderna

Na época em que escreveu a carta e concedeu sua primeira entrevista, García Márquez estava às vésperas de viajar para a Europa como correspondente do jornal *El Espectador*, de Bogotá, depois de uma temporada vivendo nas cidades de Cartagena de Índias (entre 1948-1949) e Barranquilla (entre 1950-1953). Todo esse período foi fundamental para a carreira do jovem escritor. O contato que manteve com alguns circuitos boêmios e intelectuais dessas cidades foi particularmente importante para aprofundar leituras, influências e dar início a sua carreira jornalística. Os primeiros temas, contos, personagens e enredos, além das primeiras incursões mais consistentes na área da literatura, começaram a se desenvolver nesse período. Mas, o fato é que nesse momento García Márquez sabia muito pouco sobre a sua infância. Quem eram os avós ou mesmo a convivência com Nicolás Márquez pareciam ser, até aquele momento, apenas uma vaga lembrança. É importante ter em mente que as crianças não escrevem sobre e tampouco definem o seu mundo. A infância é uma criação de adultos e, como toda origem, ela é vista em retrospecto. Em outras palavras, ela se articula através de um esforço de rememoração.

Apesar da diferença flagrante entre os documentos analisados e o trecho da biografia de Martin, o biógrafo inglês nos revela uma importante pista de leitura. Sua reconstrução do sentido da viagem e da infância de Gabriel García Márquez é feita através da leitura da obra *Vivir para contarla*, autobiografia escrita pelo autor colombiano e publicada em 2002, quando ele possuía 75 anos de idade.

Em *Vivir para contarla* García Márquez amplifica e oficializa o mito de origem de uma infância prodigiosa, na medida em que reafirma a dimensão autobiográfica e referencial de toda a sua obra, em particular, de *Cien años de soledad*. A narração do livro se constrói como um apanhado de anedotas e percepções que esboçam o perfil de uma “criança escritora”, situada no início do tempo, e já dotada de todas as características do futuro García Márquez (PREMAT, 2015, p. 13). A mirada retrospectiva da autobiografia é forte: as recordações funcionam como anúncios, predeterminações, práticas precursoras da criação literária e ajudam a construir a noção de que a identidade do escritor é independente da escritura, uma espécie de essência determinada pela história familiar e o entorno espacial, ambos idealizados. Na personalidade infantil que se descreve tudo aponta para o escritor, em

---

de mi novela, cualquier lector está capacitado para comprenderla y captar sus matices... Ha resultado interesante la experiencia; en la actualidad espero que la lea un mensajero de *El Espectador* para conocer sus puntos de vista, y me agradaría mucho saber que opinan de ella los choferes, los lustrabotas, los vendedores de lotería... Creo que es una obra que puede ser gustada por el público... que será popular y que, por consiguiente, servirá para demostrar que la novela contemporánea puede llegar a las masas...”. IN: MOLINA, Gloria Agudelo. Op. Cit. s/p.

particular, em sua vertente fantasiosa e fabuladora (PREMAT, 2015, p. 14). Nesse sentido, a obra segue a dinâmica clássica das autobiografias: uma narrativa que retoma retrospectivamente as peripécias que explicam a personalidade atual daquele que narra a sua vida.<sup>38</sup>

Dentro dessa lógica narrativa, o autor colombiano atribui um sentido fundacional à viagem feita para vender a casa dos avós maternos em Aracataca. Não despropositadamente, esse é o evento que abre o seu livro de memórias.

Nem minha mãe nem eu, é claro, teríamos podido nem mesmo imaginar que aquele cândido passeio de dois únicos dias seria tão determinante para mim que nem a mais longa e diligente de todas as vidas não me bastaria para acabar de contá-lo. Agora, com mais de setenta e cinco anos bem pesados, sei que foi a decisão mais importante de todas as que tive que tomar na minha carreira de escritor. Ou seja: em toda a minha vida.

Até a adolescência, a memória tem mais interesse no futuro que no passado, e por isso minhas lembranças da cidadezinha ainda não estavam idealizadas pela nostalgia. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 9)

Além de colocá-la como a decisão mais importante de toda a sua vida, narrativamente a escrita se desenvolve como uma viagem de retorno à origem. No momento em que o autor toma a decisão de viajar com a mãe, ele se encontrava na cidade de Barranquilla, levando uma vida carente de sentido, sem maiores ambições, como aluno de um curso de Direito, carreira para a qual não sentia o menor desejo ou vocação. Por isso, diante do pedido da mãe, ele não teve “nenhum senão em dizer que sim” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 8). Para chegar até Aracataca, o único caminho possível era através do rio,

[...] numa destrambelhada lancha motor, por um canal cavado à mão de escravo durante a colônia, e depois através de um vasto pantanal de águas turvas e desoladas, até a misteriosa cidade Ciénaga [...]. Ali, pegava-se o trem [...], e nele se fazia o trajeto final pelas imensas plantações de banana, com muitas paradas ociosas em aldeolas poeirentas e ardentes, e em estações solitárias. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 9)

---

<sup>38</sup> Para Molloy, a autobiografia é sempre uma re-presentation, ou seja, um tornar a contar, pois a vida a que supostamente se refere é, por si mesma, uma construção narrativa. A vida é sempre, necessariamente, uma história; história que contamos de nós mesmos como sujeitos, através da rememoração; ouvimos sua narração ou a lemos quando a vida não é nossa. Portanto, dizer que a autobiografia é o mais referencial dos gêneros – entendendo por referência o remeter ingênuo a uma “realidade” e a fatos concretos, verificáveis – é, em certo sentido, pôr a questão de maneira falsa. A autobiografia não depende de acontecimentos, mas da articulação desses eventos armazenados na memória e reproduzidos através de rememoração e verbalização. A linguagem é a única maneira de que disponho para “ver” a minha existência. E, nesse sentido, o presente da escrita sem dúvida condiciona o resgate do passado; conta menos aquilo que se recorda do que o quando e a partir de onde se recorda. IN: MOLLOY, Sylvia. Op. Cit. p. 19 e 225.

A viagem através do rio é, dentro da narrativa de *Vivir para contarla*, essencialmente uma viagem de autodescoberta. O texto dos dois primeiros capítulos constrói esse retorno a Aracataca como um momento de tomada de consciência, que oferece ao jovem jornalista não só o tema de sua obra como a iluminação sobre o destino irreversível de escritor. No entanto, esta não é uma viagem feita sem sobressaltos. A descida do rio se inicia em meio a uma tormenta, que espanca impiedosamente a “temerária embarcação”. Não bastasse a intempérie, “os mosquitos carniceiros, o calor denso e nauseabundo pelo lodo dos canais que o navio ia revolvendo ao passar, o alvoroço dos passageiros insones que não encontravam acomodação dentro do próprio corpo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 11) tornavam a descida ainda mais difícil. Nas palavras do autor, “tudo parecia feito de propósito para endoidar a índole mais serena” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 11).

É interessante pensar que o cenário de agitação descrito e o estado de desconforto são imediatamente anteriores ao diálogo estabelecido com a mãe sobre a possível carreira de escritor. Para a família, em particular para o pai, essa não era uma decisão simples. Muito dinheiro havia sido gasto no futuro como “homem de leis”. No entanto, sua obstinação parece convencê-la e, apenas quando chegam a um aparente consenso sobre a decisão tomada, é que o rio se torna calmo e a viagem segue sem maiores percalços. Esse artifício narrativo, tormenta-agitação-confronto sobre o futuro, seguido da calmaria e da decisão pela carreira literária, dão maior consistência à lógica da viagem como descoberta de si.

Estão presentes, no início do livro de memórias, todos os ingredientes da narrativa autobiográfica. O narrador, em primeira pessoa, promete contar a história de sua vida, que coincide, segundo ele informa, com a história de sua transformação. Segundo Diana Irene Klinger, a ideia da vida como devir e transformação é característica de todo relato autobiográfico, que sempre pressupõe uma mudança interna do narrador. De fato, como aponta Walter Melo Miranda, “parece não haver motivo suficiente para uma autobiografia se não houver uma intervenção, na existência anterior do indivíduo, de uma mudança ou transformação radical que a impulse ou justifique”. O núcleo do narrável na autobiografia e nas memórias equivale à transformação do indivíduo: nas palavras de Nietzsche, “como me tornei o que sou” (KLINGER, 2007, p. 19).

Assim, resolvido o impasse sobre o futuro como escritor, o transcurso da viagem se transforma em um retorno ao passado, uma espécie de movimento regressivo ativado pela nostalgia e pela memória, no qual as histórias sobre a casa e, a partir dela, as histórias da família e do povoado são resgatadas. Dentro da narrativa, a viagem se constrói também como

um mergulho para dentro de si, capaz de reativar a memória e transformar o jovem escritor em um novo homem.

Como lembra Premat (2015, p. 15), a narrativa dos dois primeiros capítulos também trabalha com uma noção espaço-temporal essencialmente mítica, não pelas contradições entre o relato documentado e o relato oferecido pelo narrador, mas pelas características que a narrativa adquire: a viagem pelo rio e, depois, a viagem de trem até Aracataca se confundem com as memórias reativadas da infância, criando um espaço a parte, um tempo fundacional perdido e atemporal, recuperável graças à nostalgia. O trem que leva García Márquez até o pequeno povoado de seu nascimento, antes de atingir a estação final, passa por todos os lugares e ruínas de sua infância, criando na narrativa um espaço de rememoração ontologicamente distinto do resto da vida, mas com alto valor operativo. Nele, desfilam personagens como o avô e a figura do general liberal, a história dos amores contrariados de seus pais, a chegada da Companhia Bananeira e o massacre de trabalhadores em Ciénaga, as pragas, a decadência do povoado e toda sorte de detalhes, imagens, ditos, medos e anedotas que anos mais tarde dariam origem à *Cien años de soledad*.

Nesse sentido, as primeiras páginas de *Vivir para contarla* corroboram a interpretação autobiográfica da obra de García Márquez e a existência de uma infância pré-literária. No entanto, é importante afirmar que essa recordação é posterior à ficção e à obra literária do escritor colombiano; quem escreve não é o jovem de 25 anos de idade, mas um autor consagrado que coloca a vida em perspectiva. Isso significa que as histórias de sua infância, relatadas na autobiografia, são uma reconstrução *a posteriori*, uma descoberta e ficcionalização empreendidas pelo autor já no final da vida. Mais do que descobrir o seu passado familiar, García Márquez constrói uma infância que o legitima como escritor. Na advertência do próprio Gabo, “esta foi a viagem que eu mesmo transformei em legendária por causa de meu defeito incorrigível de não medir a tempo meus adjetivos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 403).

De uma forma geral, os biógrafos de Gabriel García Márquez esboçam uma preocupação enorme com as experiências da infância para compreender a execução de sua obra posterior. No entanto, esquecem que essas experiências ocorreram até a idade de oito anos e são, antes de tudo, indícios ou narrativas recuperadas e reconstruídas pela memória. Não desconfiam do mito e acabam reproduzindo, grande parte das vezes, as pistas oferecidas pelo próprio autor junto com a ideia de uma personalidade anterior à obra. Essa interpretação não encontra sustentação nas entrevistas e nos textos escritos por García Márquez no início de

sua carreira literária. Por isso, o meu argumento é o de que em algum momento de sua vida adulta, o autor passou a ter maior interesse sobre a sua infância e passado familiar e o reconstruiu na medida em que sua obra se constituía e ganhava maior projeção.

Para afirmar tal posição, essa pesquisa escrutinou os textos escritos por García Márquez no início de sua carreira jornalística. Para alguns críticos e especialistas, esse foi o momento fundante de sua carreira literária, pelo caráter de laboratório de escrita que suas colunas e crônicas diárias permitiram <sup>39</sup>. A maior parte desses textos foi compilada por Jacques Gilard, na obra *Textos caribenhos*. Ela reúne os textos publicados pelo autor entre os anos de 1948 e 1952, quando o jovem escritor trabalhava principalmente para os jornais *El Universal* de Cartagena e *El Heraldo* de Barranquilla.

Esse último periódico teve grande impacto sobre a vida e a escrita de García Márquez, por se tratar, naquele momento, do segundo maior jornal do país, alcançando a tiragem de 65 mil exemplares diários. Em pouco mais de dois anos de trabalho, García Márquez havia assinado pelo menos 400 textos diários no jornal, em sua coluna *Jirafa*, sob o pseudônimo de Septimus. Como lembra Joana de Fátima Rodrigues, manter o ritmo dentro dessa rotina de conceber, realizar e redigir um texto requeria de García Márquez um congaçamento de fatores que envolviam além do talento, a perspicácia, a fluidez de escrita e o faro para notícias (RODRIGUES, 2005, p. 8).

Nesse ponto, cabe uma advertência: não se trata, aqui, de substituir um mito de origem por outro, transferir da infância prodigiosa para a vida atribulada de jornalista os gérmenes da obra vindoura; mas, compreender como muitos dos seus motivos, temas e personagens literários, bem como a compreensão e resgate de sua história familiar, desenvolveram-se em consonância com o trabalho de jornalista. O jornalismo não pode ser visto, nesse caso, como faz questão de afirmar Gilard e o próprio García Márquez, como um “trampolim para a literatura”, mas como uma atividade desenvolvida em consonância com o desejo de ser escritor. Essa leitura do jornalismo como preparação para carreira e sucesso literários incute uma ordem e um sentido teleológico à vida de García Márquez, algo que não era claro ou previamente dado na vida do jovem aspirante a jornalista. Certamente, os textos aprimoraram

---

<sup>39</sup> Como salienta a pesquisadora Joana de Fátima Rodrigues, mais do que um emprego ou refúgio, o trabalho nos jornais da Colômbia permitiu ao jovem escritor a aprendizagem de uma retórica original, tendo que obedecer aos critérios de clareza da informação, brevidade, coesão, coerência, simplicidade, típicos da escrita jornalística, e que por esse motivo funcionaram como uma escola de estilo para o autor colombiano. Além disso, aguçaram o seu faro para a procura de temas interessantes, já que as colunas e crônicas o obrigavam a manter-se sempre informado não só em relação ao universo colombiano, mas especialmente no âmbito dos acontecimentos internacionais. RODRIGUES, Joana de Fátima. *Literatura e jornalismo em Gabriel García Márquez: uma leitura de crônicas*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, USP, 2005. p. 4

a sua escrita e o acabamento da linguagem, preocupações importantes para o futuro escritor, mas não explicam ou refletem a natureza de suas obras literárias. Nesse sentido, a grande preocupação do capítulo, na análise desse conjunto de textos jornalísticos, foi identificar como alguns temas, discussões, personagens e histórias foram se construindo na medida em que crescia dentro do autor a ambição pela carreira literária.

## 1.1

### *A descoberta do Caribe: um jornalista à procura de temas e personagens*

No dia 28 de outubro de 1947, no texto “La Ciudad y el Mundo”, do jornal *El Espectador* de Bogotá, Eduardo Zalamea Borda, importante jornalista colombiano e primeiro patrono literário de García Márquez, declarou inequivocamente: “Em Gabriel García Márquez estamos vendo o nascimento de um extraordinário escritor” (apud MARTIN, 2010, p.145). Opinião muito parecida expressou Alfonso Fuenmayor, em 1949, na sua coluna diária “Aire del día”, do jornal *El Heraldo* de Barranquilla. Segundo Fuenmayor, “Gabriel García Márquez, ou, mais intimamente, Gabito, parece ser o grande contista que o país vem esperando com tanta paciência e tanto ceticismo” (apud GILARD, 2006, p. 22). O que esses breves comentários elogiosos indicam é que o interesse do jovem García Márquez pela literatura era anterior ao seu ingresso no jornalismo colombiano.

Antes de fazer parte da redação do *El Universal*, Gabo já havia publicado dois contos, por intermediação de Zalamea Borda, no jornal *El Espectador*: o primeiro, chamado “A terceira resignação”, em 13 de setembro de 1947; o segundo, “Eva está dentro de seu gato”, em 25 de outubro do mesmo ano. Além disso, estava às voltas com uma terceira história que, em seu formato final, recebeu o nome de “O outro lado da morte”. Não por acaso, suas colunas diárias “Punto y Aparte”, no *El Universal*, demonstravam grande preocupação com a literatura produzida na Colômbia. Em setembro de 1948, três meses após o ingresso no jornal de Cartagena, García Márquez publicou um artigo sobre o escritor afro-colombiano Jorge Artel. Nele, o autor fazia um apelo implícito por uma literatura ao mesmo tempo local (caribenha) e continental.

Jorge Artel levou nossa terra a Bogotá. Em um quarto de hotel da capital abriu o poeta suas malas vagabundas e, lentamente, com a segurança do viajante que sabe o lugar de cada coisa, foi extraindo de entre as camisas e os lenços as perguntas da raça, os tecidos da música, a estrela que não reluziu na noite quimérica; e aí, entre

livros e cadernos de anotações, retorcidas e úmidas, as raízes nutrizes da Costa Atlântica.

[...]

Ninguém poderá disputar ao poeta este milagre de levar consigo a terra, porque ninguém como ele sentiu correr por dentro do corpo, lubrificando os ossos, a resina sentimental de nossa raça. [...]

Ele conhece os instrumentos que arrancam a cortiça decorativa da nossa biologia popular e penetrou com eles nos centros vitais do sentimento terrígeno, onde reside sua verdadeira razão de ser; sua razão de ser poeta.

Em mãos de Jorge Artel a Costa Atlântica tem nome próprio. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p. 103-104)

O breve artigo reconhecia em Artel um tipo de literatura regional que carregava a essência da identidade caribenha, da “raça” que, segundo a sua visão, deveria universalizar-se por toda cultura colombiana, especialmente a produzida em Bogotá. Mais do que um selo ou um traço do perfil colombiano, a cultura do Caribe deveria assumir ares continentais. A manifestação desse ideário político e cultural é, segundo Gilard, um dos elementos-chave da produção jornalística de Gabriel García Márquez (GILARD, 2006, p. 51), que a todo o momento reflete sobre as relações entre o regional e o universal. Essa defesa da cultura regional se articulou principalmente contra os valores da capital Bogotá, identificada pelo autor como o centro de um formalismo e academicismo literários. Com o passar do tempo, seus textos jornalísticos se posicionaram mais claramente contra o mito de uma Bogotá vista como a “Atenas sul-americana”, contra aquilo que o autor identificou como a mentalidade “*cachaca*”, cuja base seria a falta de curiosidade, de flexibilidade e de informação (GILARD, 2006, p. 52). A defesa de Artel é também a defesa de um tipo de literatura, capaz de mesclar o regional e o continental, onde se encontrem “as raízes nutrizes da Costa Atlântica” e que dê a esta “nome próprio”.

Outra incursão interessante pela cultura regional caribenha é a crônica que García Márquez publica, em maio de 1948, sobre o acordeão. A defesa do instrumento musical, incorporado aos elementos do folclore colombiano e da música *vallenata*, apareceria em muitos outros textos de sua carreira jornalística como forma de promoção dos valores populares e locais. No entanto, sua defesa da cultura popular caribenha, como lembra Gilard, fala do folclore sem uma visão folclorística, da mesma forma que o trataria anos depois o escritor cubano Alejo Carpentier (GILARD, 2006, p. 53). Em seus textos, os músicos da região do Caribe são trovadores e a essência de sua música é de estirpe medieval. Os ritmos populares interessam ao jovem jornalista na medida em que se relacionam com o imenso complexo cultural da negritude, abarcando não somente a Costa Atlântica da Colômbia, mas também todas as Antilhas e o Sul dos Estados Unidos.

Essa imersão pela cultura atlântica do Caribe era também uma tentativa de retorno às suas raízes culturais e familiares. Sua exaltação da “cultura caribenha” era permeada pela ideia de que a região era mais do que uma simples localização geográfica. Não se tratava, para o jovem jornalista, de somente opor os valores locais ao resto do país e, em especial, à capital, mas de pensar a Costa Atlântica do Caribe colombiano como um amplo conjunto cultural que abarcava regiões de outros países e até países inteiros, em especial, a Afro-América Latina. Esse regionalismo caribenho e “anticachaco” tem, na crônica jornalística de García Márquez, indiscutivelmente, um sentido de universalidade. Sobre isso, escreve Jacques Gilard:

É claro que ele fez o possível para conhecer a fundo as realidades de sua terra, para estudar seu folclore, não como um rigoroso investigador científico, mas, sim, como um aficionado de grande lucidez, como também fez o possível para torná-lo conhecido através de suas crônicas. São muitas as suas alusões às viagens que fez a diferentes zonas da Costa, descritas em *El Universal e El Heraldo*. [...] Com penetrante observação e elevado ponto de vista [...], García Márquez foi realizando um inventário ou repertório das realidades regionais que só muito parcialmente chegou a refletir-se em sua produção jornalística. [...] Ajudado por sua exigência estética e ideológica, e por uma cultura que ia sistematicamente ampliando, alcançou sem demora o nível das essências, sem sucumbir ao atrativo do periférico e do particular. (GILARD, 2006, p. 54)

A defesa de uma literatura regional, com ares continentais e universalistas, capaz de expressar, em certo sentido, uma identidade americana, pode ser percebida também em outro texto publicado no mesmo período: a crônica que García Márquez escreve sobre o perfil do inexistente poeta César Guerra Valdés, em junho de 1948.

Alto, com estilo e distante, César Guerra Valdés esteve em nossa redação. Parece incrível que este homem suave, de maneiras urbanas tranquilas, seja um dos maiores revolucionários estéticos de que hoje pode ufanar-se a imensa família americana. Já havíamos sofrido, em época não muito distante, a ardente temperatura de seus livros. Já havíamos sido conduzidos, por sua mão iluminada, através do sibilino labirinto de seus poemas, onde o homem da América respira, com um pulsar novo, e olha, com a pupila trêmula, o autêntico panorama do seu destino.

[...]

Guerra Valdés é um grande poeta e um grande sociólogo, o que significa a mais nobre maneira de ser o legislador de um continente. Traz, em sua mala de viajante, cinco livros fundamentais. E em sua voz o metal com que fundir armas dialéticas para a nova luta. Acredita em nosso homem autóctone, mas lhe nega toda a bijuteria com que falsos apóstolos pretenderam rematá-lo no varejo folclórico. Crê nos grandes mortos da democracia, mas não aceita como um monótono cambalacho de heróis. E crê, por último, que chegamos a um limite sagrado em que é preciso criar novas formas de luta para sermos criadores de novas formas de vida.

Num ambiente como o nosso, no qual sua figura passou despercebida, erguemo-nos para saudar, nele, essa nova argila do barro do hemisfério que tão profundos e definitivos sulcos começa a traçar, nos marcos definitivos, para a espécie humana. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p. 97)

O perfil do poeta inventado por García Márquez em muito se assemelha ao lugar ocupado por Pablo Neruda, após a publicação de *Canto geral*, em 1950. Embora o texto jornalístico anteceda a antologia de poemas em alguns anos, muitas das poesias que compuseram a obra de Neruda circulavam de forma exitosa pelo continente. García Márquez certamente havia lido parte desses poemas e já conhecia a obra do poeta chileno desde a época em que era estudante secundário. O que chama atenção nesse texto é a ideia de um poeta capaz de representar “a imensa família americana”, através de poemas onde “o homem da América” respira com um pulsar novo e vislumbra “o autêntico panorama do seu destino”. A ideia de uma voz continental, combativa, capaz de criar sentido e identidade para todo o hemisfério era parte do ideal cultural e estético que começava a se firmar no jovem escritor de Aracataca. Mais interessante ainda é pensar que essa mesma ideia era discutida e amplamente defendida em outros circuitos intelectuais que, anos mais tarde, confluíram e dariam origem ao *boom* hispano-americano. No mesmo ano de 1948, Carpentier publicou o texto “Lo real maravilloso en América”, espécie de manifesto por uma literatura genuinamente americana e que, no ano seguinte, seria incorporado a obra *El reino de este mundo*, como um dos prólogos mais famosos da literatura hispano-americana. O segundo romance de Carpentier era o exemplo concreto de como o Caribe idealizado por García Márquez poderia universalizar-se.

Essa breve análise dos textos publicados por García Márquez no jornal *El Universal* demonstram, se não o esboço de um projeto literário, pelo menos uma perspectiva desejada para a literatura produzida na Colômbia. Em suas crônicas e artigos do final dos anos 1940 e início da década de 1950, García Márquez expressa a intenção de universalizar o folclore e a cultura do Caribe, através de um tipo de literatura que transcenda o aspecto meramente local e identifique os rasgos essenciais do que significa ser colombiano ou americano. Portanto, ao viajar, em março de 1952, para vender a antiga casa dos avós, a vida de García Márquez não era tão carente de sentido. Como veremos adiante, essa não era a sua primeira viagem pela região e ela aconteceu no momento exato em que o jovem jornalista e aspirante a escritor estava à procura de um tema e de personagens para as suas obras, tudo isso embalado pela perspectiva de um projeto literário em gestação.

Em dezembro de 1949, García Márquez deixou a cidade de Cartagena de Índias em direção a Barranquilla, onde permaneceu pelos próximos três anos trabalhando para o jornal *El Heraldo*. Esse foi um período fundamental para sua projeção como escritor. Na realidade, como lembra Dasso Saldívar, nesse momento García Márquez já tinha esboçado o que seria o princípio de uma carreira literária, sendo o saldo dessa experiência bastante positivo: além dos

três primeiros contos publicados no *El Espectador*, o autor já tinha escrito pelo menos outros seis que lhe davam uma fama de bom contista; já havia terminado uma das muitas versões do seu primeiro romance *La hojarasca*, indicando a aparição do universo de Macondo; além de já possuir um conhecimento suficiente da arte narrativa, aprimorado pela atividade jornalística (SALDÍVAR, 2014, p. 225).

Foi na cidade de Barranquilla que García Márquez passou a frequentar aquilo que anos mais tarde ficaria conhecido como o Grupo de Barranquilla, uma espécie de tertúlia intelectual que se formou ao redor de escritores consagrados como José Félix Fuenmayor e Ramón Vinyes. Das discussões e farras homéricas participavam nomes em ascensão como Alfonso Fuenmayor, Álvaro Cepeda Samudio, Germán Vargas e o próprio Gabriel García Márquez. As discussões do grupo versavam sobre diferentes assuntos, mas principalmente sobre literatura. Entre as obras discutidas e avidamente lidas pelo grupo, destacam-se autores como: Franz Kafka, James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner, Ernest Hemingway, Truman Capote, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Julio Cortázar e toda sorte de obras traduzidas ou prefaciadas por Borges e quase sempre editadas pela Sur, Losada e Sudamericana.<sup>40</sup>

Além do álcool, do tabaco e da paixão pela literatura, os jovens escritores compartilhavam a leitura dos originais que produziam. Contos, personagens, pequenas historietas, artigos de jornal e romances, antes de serem publicados, eram submetidos à leitura criteriosa do grupo. *La hojarasca*, por exemplo, antes de ser publicado e receber seu formato final, passou pela revisão e pela leitura de todos eles, em particular, de Germán Vargas. Pela convivência diária e pelo grau de intimidade que esses jovens escritores adquiriram ao longo dos anos, é estranho pensar que nenhum deles soubesse na época das origens de García Márquez e de sua infância vivida em Aracataca (MARTIN, 2010, p. 186). Nas inúmeras

---

<sup>40</sup> Outro biografema identificado por Arfuch nas biografias e autobiografias de escritores diz respeito à cena mítica da leitura, que pode ser também a das vozes dos mais velhos, com as quais se tece a identificação. Nas autobiografias hispano-americanas que analisa, a ensaísta argentina Silvia Molloy, em seu livro *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América hispânica*, encontra reiteradamente essa cena fundante, à qual dedica um capítulo: “El lector con el libro en la mano”. Segundo Molloy, trata-se do momento do relato em que o autobiográfico recupera uma herança, uma filiação, ao mesmo tempo em que enuncia seu pertencimento a uma “comunidade imaginada” e, em certo sentido, escolhida. Seja como gesto corporal de iniciação, abertura a uma verdadeira intimidade, relação amorosa com o livro-objeto ou ligação perdurável através da temporalidade, a cena da leitura do escritor é um biografema. Se para Roland Barthes a cena da leitura marca o caráter desejante do sujeito, a oscilação entre prazer e gozo, seu eterno caminho metonímico – de um livro a outro, de uma narração a outra –, a recorrência dessa cena em relatos autobiográficos – e mesmo ficcionais – de escritores de diferentes épocas a torna uma fábula de identidade. Identidade pessoal, sentido transcendente da vida, impacto emocional ou estético, identificação com uma tradição ou cultura, adesão às vibrações de um tempo histórico, todo um leque de possibilidades interpretativas que constituem o “cumprimento” de um destino individual. IN: ARFUCH, Leonor. Op. Cit. p. 224-225.

entrevistas e relatos que Gerald Martin e Dasso Saldívar recolheram para compor as suas biografias, nenhum dos amigos anteriormente citados faz referência a esse passado prodigioso.

Entre todas as amizades travadas por García Márquez em Barranquilla, uma em particular chama a atenção: o contato bastante próximo que o autor manteve com Cepeda Samudio. Para esse jovem intelectual colombiano, o tema da infância era uma obsessão. Órfão desde muito cedo, ele a transformou em motivo de muitos dos seus contos e novelas. Como salienta Dasso Saldívar,

Cepeda Samudio era un niño asustado, un ser que vivía janolado por los recuerdos de la infancia que lo perseguían desde los salitrosos cuartos en penumbra de la Casa Grande, en Ciénaga, donde vivió de niño tras su nacimiento en Barranquilla el 30 de marzo de 1926. Muerto su padre cuando era apenas un niño, la condición de huérfano lo dejó agazapado para siempre en los espacios insondables de la casa cienaguera. De ahí nacería el cisco poético que supo colocar con sobria elegancia en algunos cuentos de *Todos estábamos a la espera* y en la novela *La casa grande*, dos libros que le aportaron un aire de renovación a la narrativa colombiana con su estilo sencillo, elíptico y sugerente, despojado de cualquier pretensión retórica y grandilocuente. (SALDÍVAR, 2014, p. 2238)

É bem possível que a convivência entre Cepeda Samudio e García Márquez tenha despertado no futuro escritor de *Cien años de soledad* uma proximidade ainda maior com os temas de sua infância em Aracataca. Em comum, possuíam, ainda, a paixão pela literatura e pelo Caribe, a leitura apaixonada das obras de Faulkner e Hemingway, além da eterna indisposição com os escritores e intelectuais de Bogotá. Outro ponto marcante da trajetória dos dois escritores era o interesse pela matança dos trabalhadores bananeiros da United Fruit Company, no dia 6 de dezembro de 1928, ocorrida em Ciénaga. Todos esses temas eram avidamente discutidos dentro do grupo e, certamente, orbitavam pela cabeça do jovem jornalista no início dos anos 1950.<sup>41</sup>

É interessante notar como um pouco antes de ingressar no Grupo de Barranquilla, uma ideia insistente passaria a perseguir García Márquez em suas crônicas jornalísticas. Em um

---

<sup>41</sup> Para Gerald Martin (2010, p. 176), Alvaro Cepeda Samudio era a força propulsora do Grupo de Barranquilla. Bonito, dissoluto, brincalhão e irresistível às mulheres – o escritor teve casos bem divulgados com algumas das principais artistas da Colômbia –, acabou se tornando uma espécie de lenda na cidade, após a sua morte prematura em 1972. É interessante pensar que esse homem, tão próximo a Gabriel García Márquez, tenha utilizado como estratégia a invenção de sua data e local de nascimento. Embora tenha nascido em 1926, na cidade de Barranquilla, gostava de afirmar publicamente que havia nascido em Ciénaga, no ano de 1927. Essa invenção tinha intenção de ligar a sua data e local de nascimento ao massacre de trabalhadores perpetrados pela United Fruit Company. Todos esses jovens escritores de Barranquilla estavam à procura de um primeiro grande sucesso literário e de afirmação intelectual. Para tanto, projetaram publicamente uma imagem de si que passou por um processo deliberado de invenção, no qual a trajetória particular se associava aos grandes eventos e cicatrizes históricas do país.

artigo sobre helicópteros, publicado no jornal *El Universal* de Cartagena, em 26 de maio de 1948, o autor chamava a atenção para a percepção de uma aldeia vista do alto e em perspectiva:

Recordaria então as coisas que temos visto outras vezes desde a nossa elevada estatura arcangélica. Falaria daquela aldeia anônima pastoril que passou certa vez à margem de nossa viagem. Diria que o ventre da aldeia estava curvado. Cheio de uma gravidez frutal, de um silêncio que em algo se parecia ao de uma mãe adormecida. Que mais além, crescido, estava o rio indispensável. E vinha mansamente, habitado por cachos de uva e crianças, como se a paisagem não passasse senão pela memória da aldeia. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p. 74)

É importante salientar que esta não é ainda a Macondo de seus contos e romances. O povoado anônimo e pastoril, cortado por um rio fundamental, não pode ser lido em retrospecto como um indício de suas obras futuras, mas como um motivo literário em gestação e constantemente reivindicado pelos intelectuais que circundavam García Márquez na década de 1950. Como salienta Dasso Saldívar, o tema da aldeia, ou melhor, de uma “aldeia global”, era um sonho alimentado por Ramón Vinyes, o sábio catalão, e parecia ser uma espécie de obsessão para o Grupo de Barranquilla. Para o jovem escritor de Aracataca, a ideia de um microcosmo genuíno, no qual confluíam de forma cifrada a geografia, a história, a humanidade e a cultura da América, começava a se tornar mais claro, além de se tornar uma saída promissora para os contos e romances que começavam a ganhar forma literária (SALDÍVAR, 2014, p. 248).

Ainda segundo Saldívar, entre os anos de 1949 e 1951, o romance *La hojarasca* havia conhecido pelo menos três versões diferentes diante das sugestões e orientações conferidas pelo grupo de intelectuais que o circundava. Finalizado o romance, ou pelo menos o núcleo central da obra, García Márquez passou a trabalhar mais seriamente, nos últimos meses de 1950 e boa parte de 1951, no romance *La casa*. Esse período coincide com uma série de viagens que autor realizou pelos povoados dos distritos de Magdalena, el Cesar e La Guajira, região do Caribe que pretendia universalizar e que estava intimamente ligada a sua trajetória histórica e familiar (SALDÍVAR, 2014, p 291).

Para maior parte dos biógrafos, esses são os anos mais difíceis de capturar da vida do escritor colombiano, não só pela escassez e fragilidade das fontes (são os momentos menos documentados de sua vida), mas também pelo conjunto de afirmações contraditórias que o próprio García Márquez soltou nas inúmeras entrevistas que concedeu após a fama. A maior parte dos estudiosos se refere a uma ou duas viagens, ignorando, segundo Saldívar, que foram

muito mais, das quais se pode documentar direta ou indiretamente pelo menos umas cinco (SALDÍVAR, 2014, p. 291).

A primeira viagem que fez García Márquez a essa região do Caribe aconteceu no final do ano 1949 ou começo de 1950, convidado por Manuel Zapata Olivella para conhecer os povoados de Valledupar e La Paz. A segunda, ao que tudo indica, feita em abril de 1950, na companhia do músico colombiano Rafael Escalona, dirigiu-se, sobretudo, à região de Valledupar. Mais do que um simples passeio, havia por trás dessas viagens um interesse e uma atitude quase antropológicos.<sup>42</sup>

Acompanhados de acordeoneros y envueltos en el ámbito propio delos paseos, sonos y merengues, durante una semana los dos amigos recorrieron Valledupar y sus recovecos, recogiendo anécdotas y leyendas y visitando a los personajes legendários de la zona, algunos de los cuales eran ya parte de la memoria del escritor, que los conocía desde niño por las historias de sus tías y abuelos. Pero la mayor parte del tiempo la pasó en casa de su anfitrión escuchando las historias del viejo Clemente Escalona, quien, como su abuelo, había sido coronel en la guerra de los Mil Días. Entonces el nieto del coronel Nicolás Márquez volvió a escuchar las mismas anécdotas sobre el mítico caudillo liberal Rafael Uribe Uribe, las mismas historias de sacrificio y valentía de los combatientes en las batallas de Riohacha, Carazúa, El Banco e Ciénaga, los mismos lamentos de los cientos de heridos en los hospitales de emergencia, y las mismas quejas sobre la misma pensión de jubilación que, después de casi cincuenta años, seguían sin cobrar los veteranos de aquella guerra fatricida. El sentido del honor del viejo Escalona, la insobornabilidad política de este viejo liberal de pura cepa y su estampa señorial y austera no sólo le hicieron revivir a García Márquez la figura de su abuelo, sino que reforzaron la imagen prototípica de la cual saldría el personaje de *El coronel no tiene quien le escriba*. (SALDÍVAR, 2014, p. 291).

Essas duas primeiras viagens a Valledupar e seus povoados fomentaram a curiosidade do escritor por conhecer melhor a terra de seus ancestrais, seus personagens e suas cicatrizes históricas, como a Guerra dos Mil Dias e o massacre dos trabalhadores de Ciénaga. A segunda viagem, em especial, feita na companhia de Rafael Escalona, é a viagem em que o autor se

---

<sup>42</sup> Essas viagens feitas pelo interior do continente, com o intuito de desbravar os rincões da América, sua natureza e identidade cultural, não eram propriamente uma novidade no período. Em 1943, por exemplo, o ator francês Louis Jouvet convenceu Alejo Carpentier a acompanhá-lo até o Haiti. Maravilhado pelas ruínas da revolução haitiana, o escritor cubano utilizou a experiência como parte do processo de elaboração do romance *El reino de este mundo* (1949). Também em 1943, o poeta chileno Pablo Neruda conheceu as ruínas de Macchu Picchu e utilizou a experiência para composição da obra *Alturas de Macchu Picchu*, incluída, alguns anos depois, em *Canto General* (1950). Em 1953, Carpentier fez ainda duas outras viagens às nascentes do rio Orenoco, na Grande Savana Venezuelana. Essas viagens tiveram como fim um passeio de conhecimento natural e antropológico e renderam uma série de relatos publicados originalmente no jornal *El Nacional de Caracas* e na revista *Carteles*, sob a rubrica “Visión de América”. Também forneceram material suficiente para a elaboração de outro romance, *Los pasos perdidos* (1953), obra responsável por tornar Carpentier um escritor famoso na década de 1950. De uma forma geral, essas viagens tinham a proposta de fazer uma refundação mítica da América, a partir da leitura de sua natureza e história. A coleta de informações, paisagens, histórias, mitos e lendas era parte importante de uma literatura que se pretendia cada vez mais continental. Certamente, essa perspectiva também encontra respaldo nas viagens feitas por García Márquez em direção ao Caribe profundo.

encontra com o pai do compositor e recebe dele uma boa dose de memórias sobre a Guerra dos Mil Dias e de informações sobre o perfil dos homens que nela lutaram. É interessante notar como as memórias do pai de Escalona se aproximam muito do perfil construído por García Márquez de seu avô, o coronel Nicolás Márquez.

Parte de sua experiência como viajante pelos povoados do Caribe profundo pode ser observada nos textos que publicou durante esse período. Neles, o tema das famílias condenadas por sua própria incapacidade de viver o tempo parece ser uma obsessão. Há também nessas crônicas jornalísticas a insistência na descrição de povoados atávicos, à margem da História e que são retirados de sua estagnação pela chegada de um forasteiro. Na crônica “O hóspede”, de maio de 1950, a narrativa se desenvolve ao redor de duas mulheres solitárias que recebem, em meio a uma tempestade, a visita já esperada de um estrangeiro. O viajante, com grave ar de autoridade, é responsável por introduzir ação histórica a um ambiente de penumbra e abandono. Ele surge, como em muitos outros textos do período – outro exemplo é a crônica “Para um primeiro capítulo”, de novembro de 1950 –, como um fator de desbloqueio do marasmo e da normalidade e representa o parco contato desses habitantes com o mundo exterior. Trata-se da figura do “visitante providencial”, visto muitas vezes como o portador da missão de redimir a comunidade ou ser o gatilho disparador da tensão existente entre seus habitantes. Este é também o mote dos textos “Assim começaram as coisas” e “Nus, o que palitava os dentes”, ambos publicados em julho de 1950. No primeiro deles, assim descreve García Márquez o pequeno povoado no qual se desenvolve a história:

O povoado era uma espécie de paraíso – vinha sendo desde havia muitos anos, pelo menos aparentemente – e nada turvava a rotineira calma que, durante qualquer dia da semana, conservava todo o prestígio de ser uma autêntica e provada tranquilidade dominical. E assim realmente o era até quando aconteceu a coisa. Até quando aconteceu essa incrível e desproporcionada coisa, ou seja, o fato de que uma simples descortesia de um estrangeiro perturbasse a calma habitual e fosse o princípio de uma total modificação na vida do povoado. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p. 365)

A crônica narra a chegada de Antonio, antigo morador do povoado e amigo de Tobías, outro personagem do texto. O anúncio de sua chegada, feita através de um telegrama, altera repentinamente a vida de todos os moradores da pequena cidade. Há um forte clima de tensão no desenvolvimento da narrativa, antecipada pela advertência feita pelo narrador de que não fosse a descortesia feita pelo estrangeiro, o povoado não teria a sua calma habitual perturbada. Com o desenrolar da trama, ficamos sabendo que a descortesia foi feita na realidade pelo florista da cidade, o polaco, quando indagado por Tobías sobre a possibilidade de emprestar um ramo de flores para enfeitar a mesa de refeição que receberia o estrangeiro. A reação

intempestiva do florista – ele acusa o futuro visitante de “sem vergonha” e caloteiro, pois supostamente teria deixado uma dívida não saldada – desperta uma onda de violência no povoado: Tobías e seus amigos espancam o florista, em defesa da honra de Antonio, e todos os polacos que ali viviam. A curta história introduz o tema do povoado aparentemente pacato e ordeiro, mas coberto por um clima de tensão que a qualquer momento é capaz de despertar ondas de violência. Personagens e ambientes como os descritos nessa crônica ganhariam maior complexidade no conjunto de contos e nos romances publicados por García Márquez nos anos seguintes.

Outro personagem importante introduzido em sua crônica jornalística dos anos 1950 é a figura do coronel – perceptível no texto “O filho do coronel (Anotações para um romance)”, de junho de 1950 – ou do homem de armas, como é o caso do general liberal Rafael Uribe Uribe, que faz a sua aparição no “Oitavo relato do viajante imaginário”, publicado originalmente em fevereiro de 1951. Embora se trate de um falso general Uribe Uribe – um homem se passa pelo líder caudilho para ganhar aprovação e favores da cidade –, a história demonstra o interesse de García Márquez pelas lendas, mitos, personagens e histórias do Caribe.

Em todas essas crônicas, que em parte também se constroem como relatos de viagem, García Márquez deixa clara a sua preocupação: coletar o maior número de informações possíveis sobre as lendas e mitos locais, registrar impressões dos povoados pelos quais passa e procurar tipos ou personagens ideais para as suas histórias. Como dito anteriormente, sua postura é quase antropológica e demonstra a ideia de um autor em busca de um tema. Mais do que isso, sua atenção se volta, sobretudo, para um repertório de eventos ou personagens históricos com ampla ressonância na tradição oral local: é o caso da Guerra dos Mil Dias, do lendário general Rafael Uribe Uribe, reivindicado por todos os povoados da região, e do massacre dos trabalhadores em Ciénaga. Com o tempo, García Márquez transformaria essas histórias em partes integrantes do seu passado familiar.

Por isso, não é de se estranhar que, entre outubro/novembro de 1951 e janeiro de 1952, ele tenha retornado às regiões de Valledupar, La Paz e Manaure. Tendo sempre como guias e mecenas Rafael Escalona e Zapata Olivella, sobretudo o primeiro, que conhecia muito bem a região e já era um compositor popular, García Márquez percorreu palmo a palmo esses lugares e tomou mais uma vez uma grande quantidade de anotações. Em La Paz e Valledupar, o autor seguiu explorando o destino dos velhos e esquecidos coronéis e tomando notas dos mitos e lendas da região. Ao término de suas viagens, o autor voltou a Barranquilla e à

redação do *El Herald*. Sua transcendental viagem a Aracataca ocorreria cerca de um mês depois de todas essas incursões pela região do Caribe profundo.

Segundo Gilard (2006, p. 60), nas crônicas jornalísticas escritas entre 1948-1952, García Márquez constrói um autêntico viveiro de temas, motivos e anedotas que mais tarde dariam origem aos seus textos mais celebrados.<sup>43</sup> Nesse *corpus* documental é possível perceber o esboço de personagens e paisagens que mais tarde configurariam o enredo de *Cien años de soledad* e que, na época, tentavam abarcar o romance nunca elaborado de *La casa*. Como lembra, Dasso Saldívar (2014, p. 217), pelos fragmentos que nos chegaram dessa novela (“La casa de los Buendía”, “El hijo del coronel”, “La hija del coronel”, “El regreso de Meme” e “Un hombre viene bajo la lluvia”) e segundo os comentários de quem, como Ramiro de la Espriella, leram alguns de seus capítulos, se vê, em efeito, que o tema central de *La casa* é o de uma família patriarcal, los Buendía, e que o personagem central (vértebra do romance) é o coronel Aureliano Buendía, pastoreando sua solidão, produto de suas derrotas militares. Apesar de pouco ter sobrado do rascunho original, os fragmentos publicados no jornal mostram que ainda esta era uma obra informe e desarticulada. Em numerosas e bastante conhecidas entrevistas, ele declararia, anos depois, que carecia então da mestria técnica que lhe teria sido necessária para levar a cabo a redação de um romance complexo e de amplas dimensões (GILARD, 2006, p. 61). Apesar disso, esses fragmentos provam a procura por um tema literário e a tentativa de esboçar personagens, em particular, a figura do coronel.

Na realidade, quando realiza a viagem de retorno até Aracataca já eram abundantes as chaves e também o material de que dispunha o autor para dar início à elaboração de suas obras. Isso prova que o retorno com a mãe talvez não tenha sido tão acidental. García Márquez procurava inspiração para direcionar seus textos literários e, particularmente, o romance *La casa*. Nada melhor do que retornar até as ruínas da infância para reativar a memória, dar direção ao seu projeto literário e construir uma idade de ouro familiar capaz de alimentar os seus personagens e enredos. Portanto, o homem que viaja com a mãe está nutrido

---

<sup>43</sup> Outro ponto importante, percebido no conjunto de suas crônicas e textos jornalísticos desse período, é a introdução de uma percepção mágica da realidade. Na crônica “*La Sierpe*. Um país na Costa Atlântica”, publicado em dezembro de 1952, o autor narra um conjunto de histórias que mais tarde daria origem ao personagem da Mamãe Grande e à maior parte do enredo da obra *Los funerales de la Mamá Grande*. A perspectiva mítico-legendária, com seu estilo hiperbólico, foi utilizada para descrever a lenda de La Marquesita de la Sierpe, suposta inspiração para o personagem principal de seu livro de contos. Na incursão por aquilo que o autor chamou na época de “realismo de lo irreal” ou “irrealidad demasiado humana”, García Márquez percebeu que os mitos e lendas, as crenças e superstições do Caribe formavam um emaranhado tão poderoso ou até mesmo maior que a realidade objetiva, determinando grande parte das vezes comportamentos mentais dos povoados por onde passou. Com o tempo, seu conceito de realidade se ampliaria e se tornaria mais complexo, desembocando na famosa fórmula do realismo mágico.

por uma ideia de romance e por um tema. A viagem não é um simples despertar, mas algo previamente pensado por um escritor que busca se firmar em meio à carreira jornalística.

Por isso, ainda no trem de regresso a Barranquilla, García Márquez começou a perguntar e perseguir mais seriamente as histórias que compunham o seu passado familiar, quem de fato eram os avós e os motivos por trás da instalação da família no pequeno povoado de Aracataca. Esse interesse, amplificado pela viagem feita com a mãe, levou o jovem jornalista a se desligar do jornal *El Herald* e começar uma breve carreira como vendedor de livros pelos povoados do distrito de Magdalena. Os lugares percorridos entre 1952-1953 correspondiam exatamente àqueles que o autor, anos atrás, em suas colunas de Cartagena, pretendia universalizar. Conhecer o folclore, os mitos e as lendas desses povoados, bem como travar contato com as pessoas e, em especial, os velhos coronéis, era o que realmente lhe interessava. Ao término dessas viagens, García Márquez estava repleto de leituras, vivências, personagens, histórias, mitos e lendas, experiências acumuladas e reelaboradas pela memória, que através de um longo processo de sedimentação, permitir-lhe-iam refundar Macondo e o mito de uma infância pré-literária.

Nesse sentido, a breve análise das suas crônicas jornalísticas, publicadas entre 1948 e 1952, permite afirmar que, antes da viagem feita até Aracataca e também nas viagens subsequentes, García Márquez não era o jovem desprovido de rumo e sentido que suas memórias e biografias procuram construir. No contexto em que realiza essas viagens tidas como fundamentais, o jovem escritor colombiano já havia participado de dois jornais (*El Nacional* e *El Herald*), publicado uma dezena de contos, escrito o seu primeiro romance *La hojarasca* e trabalhava intensamente a possibilidade de escrever *La casa*. Além disso, havia cultivado leituras, amizades e discussões (Grupo de Barranquilla) que o colocavam a par de escritores anglo-saxões (como Faulkner, Hemingway e Virginia Woolf) e de questões específicas da literatura hispano-americana e do mundo do Caribe. Nesse sentido, quando regressou a Aracataca para vender a casa dos avós, o autor já possuía bagagem e visão literárias e um projeto narrativo que o conduziria à história de sua família e suas memórias de infância.

Esse reencontro com a história de sua família e o pequeno povoado de Aracataca seria dado principalmente pelas lentes do escritor norte-americano William Faulkner e pela leitura apaixonada da saga do condado fictício de Yoknapatawpha. A influência do romancista sobre García Márquez já podia ser facilmente notada em um texto escrito em abril de 1950, intitulado “Problemas do romance?”. Nele, o jovem jornalista de Barranquilla convocava os

escritores colombianos a escrever um romance nos moldes daqueles escritos por Faulkner, Hemingway e Virginia Woolf. Admitindo a importância da obra desses autores para o início de sua carreira como escritor, assim se referia García Márquez:

Sem dúvida, ainda não se escreveu na Colômbia o romance que esteja indiscutível e afortunadamente influenciado por Joyce, por Faulkner ou por Virginia Woolf. E digo “afortunadamente”, porque não creio que nós, os colombianos, possamos ser no momento uma exceção no jogo das influências. No seu prólogo em *Orlando*, Virginia Woolf admite suas influências. O próprio Faulkner não poderia negar aquelas exercidas sobre ele por Joyce. Existe algo em comum – especialmente na administração do tempo – entre Aldous Huxley e, novamente, Virginia Woolf. Franz Kafka e Proust estão em todos os lugares na literatura do mundo moderno. Se nós, colombianos, vamos pegar a trilha certa, devemos nos posicionar inevitavelmente nessa corrente. A verdade lamentável é que isso ainda não aconteceu, e que não existe o mais leve sinal de que vá acontecer. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p. 249)

Anos mais tarde, quando grande parte de sua obra literária já havia sido escrita e todo o universo ficcional de Macondo parecia finalizado, García Márquez seria ainda mais categórico: no jogo das influências, dizia o autor colombiano, Faulkner alimentara a sua alma literária. Em que medida, no início de sua carreira, o escritor colombiano reivindicou a influência do romancista norte-americano e procurou deliberadamente aproximar-se dele? Qual a relação dessa leitura com a construção do mito de uma infância prodigiosa?

## 1.2

### *William Faulkner e Gabriel García Márquez: aproximações e influências*

A importância da obra do escritor norte-americano William Faulkner <sup>44</sup> para a composição do universo ficcional de Gabriel García Márquez – com seus temas e personagens

---

<sup>44</sup> William Faulkner (1897-1962) foi um escritor norte-americano, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura de 1949, nascido no pequeno povoado de New Albany, Mississipi, sul dos Estados Unidos. O seu nascimento ocorreu cerca de trinta anos após a região ter sido derrotada na Guerra de Secessão (1861-1865). A guerra civil teve impacto direto sobre a sua história familiar, já que o autor descendia de uma antiga e ilustre família sulista, proprietária de terras e escravos e que amargou a ruína econômica ao final do conflito. Sua obra narrativa é formada por uma série de contos e romances que abordam a tradição do chamado *Deep South*, bem como a decadência, o caos e o futuro incerto dos homens que habitaram a região ao final da guerra. Do ponto de vista da narrativa, Faulkner seguiu a tradição literária experimental de escritores europeus como James Joyce, William James, Virginia Woolf e Marcel Proust, utilizando a técnica conhecida como “fluxo de consciência”, na qual o escritor apresenta no papel os pensamentos de seus personagens tal como aparecem em sua mente, sem a intermediação de um narrador. Frases complexas e truncadas, que se alargam algumas vezes por até mais de uma página; jogos temporais e a existência de uma pluralidade de relatos também fizeram parte dos seus recursos estilísticos. Do ponto de vista da narrativa, foi considerado por muitos críticos literários como o rival estilístico natural de Ernest Hemingway (1899-1961).

– foi um tópico bastante analisado por diversos biógrafos e críticos literários. Intelectuais do porte de Mario Vargas Llosa, Ángel Rama, Ernesto Volkening e Emír Rodríguez Monegal identificaram inúmeras coincidências entre as obras dos dois escritores e suas trajetórias individuais. Segundo García Márquez, a influência da leitura de Faulkner foi anterior à sua prática como escritor e esteve na origem do seu interesse pela literatura: “Fue cuando lo leí que entendí que yo debía escribir” (apud VARGAS LLOSA, 1971, p. 151), revelou em diversas entrevistas ao longo dos anos.

Segundo o testemunho de Gérman Vargas e Plinio Apuleyo Mendoza, García Márquez descobriu a obra do escritor norte-americano entre os anos de 1950 e 1954, na cidade de Barranquilla, precisamente na época em que finalizou o seu primeiro romance e realizou o ciclo de viagens pelos povoados do Caribe. Na realidade, o grupo de intelectuais frequentado pelo escritor colombiano no início dos anos 1950 estava hipnotizado pelas realizações literárias dos modernistas europeus e norte-americanos dos anos 1920 e 1930, e também fascinados pela fama e pela glória que esses escritores haviam adquirido. Interessava ao grupo, particularmente, o uso que alguns desses escritores faziam da fama, notadamente Faulkner e, acima de todos, Hemingway, para desenvolver mitos sobre eles mesmos e suas obras.

José Félix Fuenmayor foi certamente um dos grandes promotores da obra do romancista norte-americano. Foi ele quem compartilhou com García Márquez, quando este ainda era um escritor que aprendia o seu ofício em Barranquilla, a ilusão de que Faulkner era um autor do Caribe. Para ele, o sul dos Estados Unidos descrito nas obras do escritor norte-americano – e recriado através do condado de Yoknapatawpha – não era de todo alheio aos dramas e cicatrizes históricas do Caribe colombiano, onde Fuenmayor compreendeu que as histórias de Faulkner podiam narrar-se em uma geografia enfeitada por fantasmas similares. A leitura de livros como *Sartoris* (1929), *The sound and the fury* (1929), *As I lay dying* (1930), *Light in August* (1932) e *Absalom, Absalom!* (1936) influenciaram diretamente a perspectiva do jovem Gabo e também a mirada que o autor construiu sobre a sua cidade natal e os povoados do Caribe colombiano. Essa influência pode ser percebida em seu livro de memórias e nas diversas entrevistas concedidas pelo escritor após a publicação de *La hojarasca* e, principalmente, após o sucesso fulminante de *Cien años de soledad*.

Após a fama, García Márquez se viu repetidamente induzido a discutir o quanto tinha sido influenciado pelo escritor norte-americano. Sob essa indução pesava, invariavelmente, uma questão mais séria: até que ponto faltava a García Márquez uma originalidade

verdadeira? Não havia o escritor colombiano plagiado a obra de Faulkner? A influência que, a princípio, era reivindicada pelo autor de *Cien años de soledad*, com o tempo, transformou-se em um fardo bastante pesado de carregar. Por isso, toda a sua relação com o romancista do sul dos Estados Unidos está repleta de afirmações e negações, confissões desmentidas e reconhecimentos evasivos.

Um dos primeiros textos publicados no *El Herald* em que García Márquez faz referência à obra de William Faulkner aparece em abril de 1950. Trata-se de um *Jirafa* intitulada “Outra vez o Prêmio Nobel”. No artigo, o jovem jornalista avaliava a possibilidade de que o galardão daquele ano fosse outorgado ao escritor venezuelano Rómulo Gallegos. Apesar de se mostrar partidário da distinção, García Márquez tornava claro o seu descontentamento em relação às escolhas da Academia Sueca e ao fato de que Faulkner ainda não tivesse sido agraciado com o prêmio.<sup>45</sup>

Creio, entretanto, que seria inútil insistir no caso de Faulkner. O autor de *A aldeia* jamais será Prêmio Nobel, pela mesma razão por que não o foi Joyce. Pela mesma razão que possivelmente não teria sido Proust. Pela mesma razão que não o foi esse gênio inglês que se chamou Virginia Woolf. Se a instituição do Prêmio fosse mais antiga, provavelmente nos surpreenderíamos hoje pelo fato de que ele não tivesse sido outorgado a Cervantes, a Rabelais ou a Racine. Por isso não devemos nos surpreender que William Faulkner não seja o Prêmio Nobel de 1950 e que no ano passado – estando já escritos e traduzidos em vários idiomas, entre eles, sem dúvida, o sueco, *A aldeia*, *Enquanto agonizo*, *O som e a fúria*, *Luz de agosto*, *Santuário*, *As palmeiras selvagens*, e, além disso, vários livros de contos – O Prêmio Nobel não tenha sido concedido. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p. 226)

O artigo publicado no jornal de Barranquilla tecia elogios rasgados ao escritor norte-americano, indicando-o como o que de mais extraordinário existia no romance contemporâneo (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p. 226). E, completava: Faulkner jamais ganharia o Nobel “porque era um escritor muito bom”. Entre junho e julho do mesmo ano, o inventor do condado de Yoknapatawpha seria mencionado em outros dois textos jornalísticos escritos por García Márquez. O primeiro, uma *Jirafa* dedicada a dar boas vindas a seu amigo Alvaro Cepeda Samudio, que acabara de regressar dos Estados Unidos como bacharel em jornalismo, título outorgado pela Universidade de Columbia; e o segundo, uma espécie de apreciação do filme *Rencor*, dirigido por Clarence Brown e baseado na obra de Faulkner *Intruder in the dust*, naquela época ainda inédita em espanhol. No texto intitulado “Mestre

---

<sup>45</sup> O Prêmio Nobel de Literatura de 1949 não foi concedido a William Faulkner porque, embora o escritor norte-americano houvesse tido uma maioria esmagadora de votos, seu nome não fora acolhido com unanimidade pela Academia Sueca. A condecoração só foi anunciada posteriormente, em 1950, quando o escritor de fato recebeu a distinção “por sua contribuição forte e artisticamente incomparável para o moderno romance americano”.

Faulkner no cinema”, García Márquez foi bastante incisivo: “Mestre Faulkner é algo assim como a maior figura da literatura universal” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p. 356). Alguns meses mais tarde, em novembro de 1950, quando o escritor norte-americano recebeu retrospectivamente o Nobel de Literatura de 1949, García Márquez se expressou de maneira ainda mais exultante:

Excepcionalmente, foi concedido o Prêmio Nobel de Literatura a um autor de inumeráveis méritos, dentre os quais o menos importante não seria o de ser ele o maior romancista do mundo atual e um dos mais interessantes de todos os tempos. Mestre William Faulkner, em sua afastada casa de Oxford, Missouri, deve ter recebido a notícia com a frieza de quem vê chegar um visitante atrasado, que nada de novo acrescentará a seu longo e paciente trabalho de escritor, mas que em troca lhe obrigará ao incômodo privilégio de ficar na moda. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p. 469)

Ainda na esteira de suas crônicas jornalísticas, em 9 de fevereiro de 1951, quando o autor se dispunha a abandonar Barranquilla para voltar a Cartagena, ele publicou uma nova *Jirafa* intitulada “Memórias de um aprendiz de antropófago”. Nesse texto, García Márquez confessou que entre os seus autores preferidos do momento estavam Faulkner, Franz Kafka e Virginia Woolf e que sua aspiração máxima era “chegar a escrever como eles” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p. 556). Até que ponto a sua narrativa se aproxima desses autores? Qual é exatamente o limite da influência de Faulkner sobre a sua obra? Distintos em seus rasgos fundamentais, os dois escritores compartilharam apenas, segundo o próprio García Márquez, na entrevista que concedeu a Plinio Apuleyo Mendoza para a realização do livro *El olor de la guayaba*, analogias geográficas: “Os povoados ardentes e cheios de poeira, as pessoas sem esperança [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 54).

O fato é que Faulkner, ao criar o condado de Yoknapatawpha, sonhou com a possibilidade de um mundo autônomo em sua narrativa, traçando com a precisão de um cartógrafo o mapa de sua geografia literária. Nas ficções do escritor norte-americano é possível vislumbrar o surgimento de um mundo anacrônico e enclausurado, muito próximo à sua região de origem, sobre o qual gravitam obsessivamente as proezas e os estragos de uma guerra civil, habitado pelos derrotados e que desmorona e agoniza com a memória fixa nos esplendores de uma opulência já extinta. Em seus romances, vemos surgir um mundo dominado pelo fanatismo religioso, pela violência física e pela corrupção moral e política; um mundo rural e provinciano, de pequenas localidades em ruínas separadas por vastas plantações que antes foram o símbolo de sua bonança e agora são o de seu atraso (VARGAS LLOSA, 1971, p. 153-154). Esse olhar do escritor norte-americano sobre a sua região de

origem certamente não passou despercebido por García Márquez, que reconstruiu o mundo da sua infância e, por consequência, os povoados do Caribe de forma muito semelhante.

Em novembro de 1971, Mario Vargas Llosa publicou a sua tese de doutoramento intitulada *Historia de un deicidio*. O livro foi o resultado de anos de estudo sobre a obra de Gabriel García Márquez. A primeira das influências literárias que Vargas Llosa reconheceu no escritor colombiano foi exatamente a de Faulkner, que, segundo ele, cimentou a vocação de escritor em García Márquez e o fez compreender a natureza de seu trabalho. Ainda na perspectiva do escritor peruano,

El impacto mayor de la obra de Faulkner en García Márquez tiene que ver más con el proyecto de esta obra, globalmente considerada, que con detalles temáticos y formales. Estos últimos también repercutieron en él, pero de manera menos importante. Ese proyecto es el de erigir una realidad cerrada sobre sí misma, el de agotar literalmente a lo largo de la vocación la descripción de esta realidad. En esa voluntad de construir un mundo verbal esférico, autosuficiente, no sólo formalmente – como lo es toda ficción lograda – si no «temáticamente», un mundo en el que cada nueva ficción viene a incorporarse, o, mejor, a disolverse, como miembro de una unidad, en la que todas las partes se implican y modifican, un mundo que se va configurando mediante ampliaciones y revelaciones no sólo prospectivas sino también retrospectivas, la coincidencia entre García Márquez y Faulkner es, ciertamente, total [...]. (VARGAS LLOSA, 1971, p. 152-153)

Apesar de ver com um pouco mais de desconfiança as aproximações traçadas pela crítica literária entre os dois escritores, Ernesto Volkening (2010, p. 32) acredita que essas aproximações podem ser feitas a partir de um mesmo eixo temático, já que em seu estilo narrativo e meios de expressão os dois autores apresentam diferenças significativas. Segundo o ensaísta e crítico colombiano de origem belga, as analogias existentes entre as obras se encontram não tanto na forma e na narrativa, mas no tema. Macondo certamente nos lembra em sua tristeza, abandono e suas metafísicas dimensões do tédio a célebre aldeia de Yoknapatawpha, em algum recôncavo do *Deep South* norte-americano. Ambos os povoados são, por assim dizer, condensações de imagens superpostas de infinitos vilarejos similares, reconstruções ideal-típicas de uma realidade complexa. Ao mesmo tempo, lembra o crítico literário, pelas páginas do escritor colombiano também paira a sombra meio legendária, meio fantasmagórica, do herói de pretéritas guerras intestinas e campeão de uma causa perdida, só que o seu personagem é o coronel Aureliano Buendía, algo parecido com John Sartoris, o personagem faulkneriano do Exército Confederado.

Há, nesse sentido, uma postura muito próxima entre os dois escritores. Faulkner, ao elaborar o seu povoado de Yoknapatawpha, aproximou-o de cidades reais que remontavam à sua infância. O crítico literário William Van O'Connor, em *William Faulkner* (1960),

estabelece que o modelo de Jefferson é a cidade real de Oxford e do condado é o condado de Lafayette. A família do escritor norte-americano residiu no condado de Lafayette antes da Guerra de Secessão. Ainda de acordo com O'Connor, a meditação sobre a história da família de Faulkner, bem como sobre a sua individual e a do condado de uma forma geral, resultou em matéria-prima para a sua produção ficcional. É possível observar esse mesmo princípio de construção narrativa na obra de García Márquez. Tendo em Faulkner, a sua grande influência no final dos anos 1940 e início da década de 1950, não teria o escritor colombiano utilizado essa experiência como *leitmotiv* de suas viagens aos povoados do Caribe? Ao tentar reconstruir a sua infância no início dos anos 1950, embalado pela leitura das obras de William Faulkner, não teria o inventor de Macondo aproximado de forma deliberada as suas experiências àquelas de seu escritor preferido? Quais são as aproximações possíveis entre a biografia de Faulkner e a história que García Márquez contou de sua infância em Aracataca?

O fato é que na saga do condado de Yoknapatawpha García Márquez viu encarnados os demônios de sua infância e, a partir deles, tentou transpor para suas ficções os mitos, personagens e a história de Aracataca. Há, nesse sentido, um filtro interessante e bastante importante para a construção do olhar do autor sobre a sua infância e os povoados que remontam a sua origem familiar. Certamente, o encontro com a obra de Faulkner serviu de estímulo ao jovem jornalista. Suas viagens em direção aos povoados do Caribe colombiano tentavam, de alguma forma, encontrar o material necessário para invenção de seu microcosmo ficcional. Da mesma forma que o romancista norte-americano se construiu como o narrador da decadência do sul dos Estados Unidos, García Márquez se consagraria num futuro bastante próximo como o narrador da decadência dos povoados do Caribe, antes e depois da presença imperialista da United Fruit Company. Foi em busca de sua própria Yoknapatawpha que García Márquez realizou as viagens em direção aos povoados do distrito de Magdalena.

Assim, a dívida maior de Macondo com Yoknapatawpha e, por consequência, de García Márquez com Faulkner, é essa busca pela descrição de uma aldeia universal. Até a publicação de *Cien años de soledad*, é possível afirmar que a obra de García Márquez aspira contar, ao longo de todas as suas instâncias, uma só história. Com uma diferença, literalmente, fantástica, que o distinguiu de Faulkner: a natureza mágica assumida como um eixo normal e cotidiano pelos habitantes de Macondo. A tradição do realismo espesso e violento do sul dos Estados Unidos, narrado por Faulkner, transformou-se no Caribe quando García Márquez narrou os feitos de um lugar imaginário, habituado aos excessos fantásticos, tão reais como

podem ser os sonhos, ilógicos de uma maneira implacavelmente lógica, onde tudo é possível até que pareça impossível.

Como afirma Vargas Llosa,

La circunscripción de Macondo, tal como es en «*La hojarasca*» no sólo se parece al Condado de Yoknapatawpha por ser una remota provincia rural, de rígida estratificación clasista, ayer próspera y hoy ruinosa, sobre la que pesa una derrota en una guerra civil, sino, también, por la atmósfera malsana y pesimista que respiran sus habitantes. Se trata, en ambos casos, de una sociedad en la que el futuro parece abolido, que vive con los ojos obstinadamente vueltos hacia su pasado: éste no sólo es un lastre que la paraliza sino también la clave de todo lo que sucede en el presente. El clima histórico y psicológico tortuoso se encarna también, en ambos mundos ficticios, en una estructura narrativa tortuosa, en la que la materia no llega nunca al lector en el orden cronológico real de los sucesos, sino a través de fragmentos temporales fracturados, que corresponden a momentos distintos del pasado, y que van encontrando su cabal colocación, no en el texto, sino, retrospectivamente, en la memoria del lector. (VARGAS LLOSA, 1971, p. 158)

No entanto, essa influência não ficou restrita apenas ao âmbito da construção de um microcosmo ficcional. Em certo sentido, o encanto com a obra faulkneriana produziu no escritor de Aracataca um retorno às suas origens. Faulkner, em seus romances, expressa certa obsessão com a genealogia. Ainda seguindo a leitura que Vargas Llosa fez da obra do escritor colombiano,

La obsesión familiar, sobre todo, el vínculo de sangre, el destino a lo largo del tiempo de una estirpe es uno de los temas más reincidentes en Faulkner, en quien las tortuosas ramificaciones familiares de los Sartoris o de los Suppes pueden seguirse de ficción a ficción. Según Rodríguez Monegal, los Sartoris tienen en los Buendía algo así como 'su contrapartida'. Pero el paralelismo no sólo tiene que ver con la importancia que en ambos mundos desempeña una genealogía familiar; también con el carácter confuso, inextricable, con que se presenta en ambos, y con la exacerbación de este tema en el paralelo del incesto, de gran importancia en la novela de García Márquez, y frecuente en Faulkner. (VARGAS LLOSA, 1971, p. 173)

A recorrência de genealogias familiares, certamente, não passou despercebida na leitura que García Márquez fez de seus romances na década de 1950. Ao visitar os povoados do distrito de Magdalena e a própria cidade de Aracataca, em que medida o escritor não tentou fazer de sua vida e da invenção e reencontro com a sua infância um paralelo com a vida de William Faulkner? Em outras palavras, essa admiração pela obra do escritor norte-americano não se tornou também uma obsessão biográfica? De forma deliberada, o escritor colombiano tentou aproximar a sua história familiar daquela vivida pelo escritor norte-americano. As coincidências são muitas. Seguindo a lógica que o criador do condado de Yoknapatawpha mirou o sul dos Estados Unidos, sob a ótica da derrota, da decadência e de

um passado destituído por conta de um presente imperioso e em pedaços, García Márquez utilizou essa mesma perspectiva para reconstruir a sua Aracataca da infância e a instituiu como o mote principal da criação de Macondo. Outro aspecto bastante interessante diz respeito à figura do avô. William C. Faulkner foi um ilustre combatente da guerra civil norte-americana e acabou assassinado depois de sair vitorioso em uma eleição local. Ele é a fonte de inspiração do velho Coronel Sartoris, criado por Faulkner, em 1929, no romance *Sartoris* e que fez aparições em outros textos do autor. Através da memória do avô, em Faulkner é possível vislumbrar apreensão da história individual e coletiva do Sul dos Estados Unidos. Esse é o mesmo recurso utilizado por García Márquez. Em suas obras, os eventos históricos da Colômbia são sempre apreendidos pelas histórias da família e, principalmente, pela memória que o escritor possuía e construiu do avô.

Nesse sentido, García Márquez não elaborou apenas os seus personagens e sua trama literária, mas a fez ao mesmo tempo em que reconstruiu pela memória e pelos relatos dos familiares a sua própria história. Assim, é possível concluir que a elaboração narrativa de sua infância e o encontro com um avô prodigioso se dá ao mesmo tempo em que o autor está à procura de um tema e um personagem central, a partir da leitura da obra de Faulkner. As duas esferas, vida real e busca por um tema influenciado pela leitura de um autor específico, se interconectam e se cruzam a todo o momento. Será que ao buscar um personagem, inspirado pela lenda de diversos coronéis e pela sombra dos personagens de Faulkner, García Márquez não criou para si um avô também literário, uma espécie de personagem familiar próximo e que justifica os seus temas narrativos?

### 1.3

#### **Um avô de muitas faces: a reconstrução de Dom Nicolás Márquez Mejía**

“– Você não sabe o quanto pesa um morto”, dizia de forma grave e insistente o coronel Nicolás Márquez ao pequeno Gabriel nos dias em que passeavam de mãos dadas pelas ruas de Aracataca. A frase, carregada de culpa, fazia referência a um dos incidentes mais trágicos da vida de seu avô. Em 1908, na cidade de Barrancas, o coronel assassinou com um tiro certo Medardo Pacheco, sobrinho de um velho amigo de armas e ex-combatente das guerras civis que assolaram a Colômbia. O escritor colombiano sempre se referiu a importância desse episódio para sua carreira: “Foi o primeiro incidente da vida real que mexeu com meus

instintos de escritor e eu ainda não consegui exorcizá-lo” (apud KRAUZE, 2011, p. 396). A história, reelaborada pela memória e pela trama literária, apareceu como um dos motivos da fundação de Macondo em *Cien años de soledad*.

Em *Vivir para contarla*, Gabriel García Márquez narra o episódio como um “duelo”, um “assunto de honra”, para o qual não havia outro desfecho senão o confronto de vida e de morte. Em uma das inúmeras versões existentes, a rixa teria começado com uma “observação insinuante”, atribuída ao coronel Márquez, sobre a mãe de Medardo. As explicações públicas sobre o insulto não foram suficientes para aplacar a fúria do filho ofendido e o coronel, diante da situação, o desafiou para um duelo. Segundo o historiador mexicano Enrique Krauze, a data do confronto era incerta e, antes de sair ao encontro de seu destino, Nicolás Márquez teria levado pelo menos seis meses para resolver seus assuntos e garantir o futuro da família (KRAUZE, 2011, p. 395). “Os dois homens estavam armados”, observa García Márquez em suas memórias. Medardo, ferido de morte, caiu sobre a “vegetação rasteira, com um soluço e nem uma palavra” (apud KRAUZE, 2011, p. 395). Ainda nessa versão, apesar do desfecho trágico e violento, a cidade estava do lado do coronel, tanto é que muitos membros da família de Medardo foram solidários com Nicolás Márquez. Um dos irmãos do morto dormiu inclusive na frente da casa do coronel para evitar retaliações.

Quando Gerald Martin deu início à pesquisa que resultou na biografia do escritor colombiano, ele passou por diversos locais e entrevistou uma quantidade relativamente grande de pessoas para saber os detalhes desse episódio. Ao perguntar, em 1993, sobre o assassinato cometido pelo coronel, Martin encontrou diversas versões para a mesma história. Nas entrevistas que conduziu com os descendentes das testemunhas oculares do evento, uma versão menos edificante parece estar por trás das motivações do coronel. Segundo Martin, “não há nada nem remotamente heroico” no que aconteceu. Ao que tudo indica, a mãe de Medardo era a amante rejeitada do coronel Márquez e o filho queria limpar a sua honra. Na época, o coronel possuía 44 anos de idade e escolheu “a ocasião, o lugar e a maneira do confronto final”. Pelos relatos recolhidos, ele matou Medardo de forma desonrosa: seu oponente estava desarmado. Na *Gazeta Departamental* da cidade de Magdalena daquele ano há uma referência à prisão do coronel por “homicídio”. Depois de uma estadia na cadeia, Nicolás Márquez e sua família deram início à transcendental jornada para Aracataca, na esperança de que a viagem esconjurasse o passado e lhes trouxesse uma nova oportunidade.

O próprio García Márquez, ao longo do tempo, tornou a narrativa sobre o assassinato e seu avô mais bem acabada, atribuindo um sentido heroico a ação do coronel. Em 1967, diante

do burburinho da publicação de *Cien años de soledad*, Mario Vargas Llosa perguntou ao autor quem tinha sido a pessoa mais importante de sua infância. García Márquez respondeu:

Foi meu avô. E observe que ele foi um cavalheiro que eu descobri depois nos meus livros. Ele teve de matar um homem quando era muito jovem. Viveu numa cidade e parece que alguém sempre o estava incomodando e ameaçando, mas ele não prestava atenção, até que a situação se tornou tão difícil que ele simplesmente acertou uma bala nele. Parece que o pessoal da cidade estava tão de acordo com o que ele fez que um dos irmãos do homem morto dormiu naquela noite na frente da porta da casa, na frente do quarto do meu avô, para que a família do morto não viesse para vingá-lo. Então, meu avô, que não podia mais suportar a ameaça que existia contra ele não mudou apenas de cidade; ele foi para bem longe com sua família e fundou uma nova cidade. Sim, ele foi embora e fundou uma cidade; ainda assim, o que eu mais recorro sobre meu avô é de ele sempre me dizendo: “Você não sabe o quanto pesa um homem morto”. (GARCÍA MÁRQUEZ apud MARTIN, 2010, p. 46)

Nessa versão, o morto recebe o que merece e o assassino se torna “a vítima real” do assassinato. A sobrevivência dessas memórias e a complexidade narrativa que elas adquiriram com o passar do tempo indicam a importância do romance: é o sucesso de *Cien años de soledad* que mantém todas essas histórias vivas e parte integrante da memória do pequeno povoado. A mirada autobiográfica que o romance adquiriu, graças às entrevistas concedidas pelo autor, ajudaram a reforçar o mito de um avô e uma infância prodigiosa.<sup>46</sup> A entrevista concedida a Vargas Llosa permite ainda vislumbrar a possibilidade de que o escritor colombiano tenha inventado um avô para si, espécie de ancião nostálgico, visto com um sentimentalismo cheio de veneração e indulgência. Nas palavras do próprio autor: Nicolás Márquez foi o avô que ele descobriu depois em seus livros; e o interessante é pensar que esse avô foi reivindicado pelo escritor na medida em que seus romances adquiriam notoriedade e circulação. Nesse sentido, as perguntas a serem feitas são: será que não foi o sucesso do romance que fez essas histórias sobre o seu avô sobreviverem? Em que medida esse avô não se adaptou perfeitamente aos personagens e enredos criados pelo neto após a fama? Nas entrevistas e declarações dadas por García Márquez após a escritura de *Cien años de soledad*, como e de que forma esse avô é resgatado?

\*\*\*

---

<sup>46</sup> É o sucesso fulminante do romance que cria a necessidade de buscar as raízes literárias desse texto. O retorno ao passado e à lembrança da infância é feita a partir de *Cien años de soledad* e não o contrário. Nesse sentido, é o livro que traça as diretrizes daquilo que deve ser encontrado na infância de García Márquez, exatamente porque essa infância e suas experiências precisam dar conta da narrativa explicativa sobre a origem do romance.

O coronel Nicolás Ricardo Márquez Mejía era um veterano da Guerra dos Mil Dias (1889-1902), violento conflito civil que opôs os partidos Liberal e Conservador da Colômbia. Ao que tudo indica, seu nascimento ocorreu em 7 de fevereiro de 1864, na cidade litorânea de Riohacha. Membro intransigente do Partido Liberal Colombiano, o coronel Márquez havia lutado nas fileiras do exército do lendário general Rafael Uribe Uribe e, como tantos outros homens de armas, ao final do conflito, recolheu-se a espera de uma pensão vitalícia prometida pelo governo conservador. À época do nascimento de García Márquez, o coronel ocupava o posto de tesoureiro do pequeno povoado de Aracataca e desfrutava de certo reconhecimento público pela sua atuação na guerra. Dentro da vasta bibliografia escrita sobre García Márquez e também em seu livro de memórias, o avô ocupa papel de destaque e grande significado para a sua formação como escritor. Ele é inequivocamente o personagem central dessa infância prodigiosa e pré-literária analisada no início do capítulo. “Estávamos sempre juntos”, lembra-se García Márquez. Até se vestiam de forma semelhante. Na velha casa de Aracataca, “os únicos homens éramos meu avô e eu”, “apenas com ele as minhas dúvidas desapareciam e eu sentia meus pés firmemente no chão e a mim mesmo firmemente estabelecido na vida real” (apud KRAUZE, 2011, p. 397). Nas palavras de Dasso Saldívar, o coronel Nicolás Márquez

Andaba siempre con el nieto de la mano, preocupado por mostrarle y contarle cosas. Con él Gabito conoció el pueblo, el mundo exterior, la historia con minúscula y mayúscula, y los hombres de carne y hueso que la hacen. Lo llevaba de la mano por las calles de polvo abrasador y almendros tristes a ver las películas de Tom Mix y los mejores circos del país, que plantaban sus carpas en el pueblo atraídos por la bullaranga de la explotación bananera. (SALDÍVAR, 2014, p. 106)

Gabito escuchaba [...] a él, que le hablaba del año del cometa, de los tiempos dorados de Aracataca, que le repetía los detalles de la masacre de las bananeras y le volvía a referir las mil y una historias de la guerra civil de los Mil Días: los combates en los que había participado, el día en que estuvo a punto de ser aprehendido y fusilado con sus compañeros, los amigos que se habían muerto de verdad, los heridos moribundos en los hospitales de emergencia, los fusilados al amanecer en cualquier paredón, como su amigo el coronel Alonso Plazas, ejecutado por los conservadores una infausta mañana de hacía treinta y tantos años cerca de su casa en Barrancas.

Todas estas historias herverían en la memoria del escritor y serían transpuestas por su imaginación, dando origen a las treinta y dos guerras que promovió y perdió el coronel Aureliano Buendía. (SALDÍVAR, 2014, p. 108)

A imagem do velho ancião, espécie de tutor, andando de mãos dadas com o neto pelo pequeno povoado, cristalizou-se como uma das imagens mais poderosas da infância de Gabriel García Márquez. Essa noção de um avô heroico, de personalidade altiva e firme, com grave ar de autoridade, responsável por incutir no garoto o gosto pelas realizações e feitos

históricos, aparece também na biografia escrita por Gerald Martin. Na obra, o biógrafo inglês chama atenção para o fato de que esse mesmo avô foi também o responsável por uma série de aventuras que, quando reelaboradas pela memória e pela narrativa literária, deram origem a alguns dos eventos centrais de *Cien años de soledad*. Segundo Martin,

Mais duradouro e decisivo que tudo, o coronel Márquez envolveu-se em prover um número de aventuras simbólicas, incidentes memoráveis que permaneceriam fincados na imaginação do neto até que, muitos anos depois, ele pudesse amalgamá-los numa imagem definitiva na primeira linha de seu romance mais celebrado. (MARTIN, 2010, p. 80)

É impossível ler as descrições da infância e do avô de García Márquez e não pensar na primeira frase do romance ou no personagem central da obra, o coronel Aureliano Buendía. As associações quase automáticas que os leitores de *Cien años de soledad* se acostumaram a fazer entre a vida do autor e seus motivos e personagens literários levam-nos a crer na referencialidade do texto. Para os especialistas, não resta dúvidas: o coronel Nicolás Márquez é a grande fonte de inspiração para as histórias de Macondo e para a aposta do autor colombiano na figura do caudilho.

No entanto, é interessante pensar que a menção mais direta que García Márquez faz a esse passado familiar em Aracataca e, em especial à figura avô, aparece apenas em 1966, no texto *Into the Mainstream: Conversations with Latin American Writers*, escrito pelo crítico literário chileno Luis Harss. A obra, fruto de uma série de viagens realizadas pelo continente americano, tentava traçar o perfil dos dez autores latino-americanos mais expressivos do momento, entre os quais Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo e Alejo Carpentier. Espécie de retrato literário e psicológico do *boom* hispano-americano, o texto incluía ainda o perfil de autores em ascensão, como era o caso de Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa e Gabriel García Márquez.

No perfil que traçou do escritor colombiano, Harss parece ter identificado um traço essencial de sua personalidade: “Es un hombre escrupuloso, intenso, voluble, que hará cualquier cosa para llegar a la gente, para que lo quieran, como dice, hasta escribir libros (HARSS, 1966, p. 2). Apesar de tecer elogios à promissora carreira de Gabriel García Márquez, o intelectual chileno criticou de forma bastante veemente o primeiro romance *La hojarasca*. Chegou a afirmar, inclusive, que a narrativa era monótona e confusa. Em contraste, a impressão que teve de *El coronel no tiene quien le escriba* foi bastante positiva e elogiosa. Nessa mesma entrevista, Harss antecipou o lançamento de *Cien años de soledad* e criou uma grande expectativa em torno da obra.

Na entrevista que concedeu a Luis Harss, García Márquez indicou de forma categórica a importância dos avós para a sua trajetória como escritor.

“Tuve una infancia prodigiosa”, dice García Márquez. [...] Se imaginaba a su madre ausente como un gran regazo indefinido en el que nunca se sentó. [...] Ella lo había dejado al cuidado de sus abuelos, que recuerda como a seres fabulosos. “Tenían una casa enorme, llena de fantasmas. Era una gente con una gran imaginación y superstición. En cada rincón había muertos y memorias, y después de las seis de la tarde la casa era intransitable. Era un mundo prodigioso de terror. [...] Su abuela, una presencia despavorida que rondaba por la casa como un alma en pena, entraba de puntillas por la noche, y lo aterrorizaba con sus cuentos. Era una mujer nerviosa, excitable, propensa a los accesos y las visiones. En cambio, su abuelo – que ocupaba un pequeño puesto político en la burocracia local – era su gran compañero, amigo y confidente, “la figura más importante de mi vida”, dice García Márquez, que ha evocado sus rasgos en más de un personaje. Juntos daban largos paseos e iban al circo. El anciano había combatido en las guerras civiles, que lo habían marcado profundamente. En una ocasión había tenido que matar a un hombre: un acto que lo persiguió siempre después. “Tú no sabes lo que pesa un muerto”, le decía a su nieto con un suspiro. Murió cuando el niño tenía ocho años, y ese fue el final de toda una era para García Márquez. “Después todo me resultó bastante plano”, dice. Crecer, estudiar, viajar, “nada de eso me llamó la atención. Desde entonces no me ha pasado nada interesante. Dice que todo lo que ha escrito hasta ahora lo conocía ya o lo había oído antes de los ocho años. (HARSS, 1966, p. 8)

O texto de Luis Harss é uma espécie de apresentação à obra do então desconhecido Gabriel García Márquez. Nele, o intelectual chileno faz uma espécie de balanço biográfico do escritor colombiano e o situa dentro da produção literária latino-americana, evidenciando traços de sua personalidade e trajetória. É interessante notar que nesse texto que intenta explicar a ascensão de um novo autor, em breve conhecido pelo sucesso fulminante de *Cien años de soledad*, Gabriel García Márquez lance mão pela primeira vez do argumento de que sua infância prodigiosa o transformou em romancista. A entrevista é concedida no momento em que o romance estava sendo finalizado. A importância atribuída ao avô é evidente.

Esse mesmo argumento seria repetido inúmeras vezes após a publicação da obra. Apenas três anos depois, em 1970, em uma entrevista concedida a Ernesto González Bermejo, García Márquez reforçaria o argumento de um avô heroico, responsável por instruir o neto e o levar pela mão para conhecer o mundo:

En cierta ocasión el niño de cinco años volvió a casa diciendo que acababa de ver en el comisariato de la compañía bananera unos pargos duros como piedras. El abuelo le explico que los pescados parecían piedras porque estaban congelados. Gabito le pregunto qué era *congelados*, y él le dijo que los habían metido en hielo. Pero ¿qué era el hielo? Entonces el abuelo lo tomó de la mano y lo llevó a la próxima esquina diagonal donde estaba el comisariato, hizo abrir la cajá de los pargos y le enseñó el hielo. (BERMEJO apud SALDÍVAR 2014, p. 107)

Nessa reportagem/entrevista um novo elemento é introduzido: nela, o avô aparece levando o neto pela mão para conhecer o gelo. Trata-se de uma referência direta ao famoso primeiro parágrafo de *Cien años de soledad*. Com o êxito de vendas do romance e o aumento exponencial das entrevistas que questionavam o autor sobre as influências e origens da obra, a infância e, por consequência, o avô de García Márquez, tornaram-se mais elaborados e ganharam maior complexidade narrativa. Em abril de 1971, em resposta à pergunta de um repórter sobre a morte de seu avô, García Márquez enfatizaria, com uma hipérbole característica, mais uma vez a importância do coronel Márquez: “Eu tinha oito anos quando ele morreu. Desde então nada importante aconteceu comigo. Tudo tem sido apenas monótono e enfadonho” (apud MARTIN, 2010, p. 95).

Para ilustrar o argumento é possível citar ainda a reportagem/entrevista que o autor concedeu a Susana Cato, em abril de 1989, por ocasião do lançamento do romance *El general en su labirinto*. No texto intitulado “García Márquez regresó a Bolívar al campo de batalla”, a jornalista indica que a viagem mais transcendental que fizeram Gabito e seu avô foi, sem dúvida, aquela realizada até a quinta de San Pedro Alejandrino, em Santa Marta, para que o garoto conhecesse o santuário pátrio onde havia morrido o Libertador. Segundo conta o próprio García Márquez, antes de completar quatro anos de idade, ele já havia escutado o nome de Bolívar, e aos seis anos visto a imagem do general morto em um calendário mural do avô, com uns versos cômicos onde se lia que apenas Santa Marta lhe havia dado um pedaço de praia para morrer. Quando o garoto chegou através das mãos de seu avô ao santuário, a primeira coisa que perguntou foi onde estava a praia anunciada nos versos. Como sempre, o coronel Márquez explicou-lhe as coisas e lhe mitificou a figura do pai da pátria. A partir desse momento, segundo García Márquez, surgiu o seu interesse novelístico pela figura do Libertador.

É interessante notar como o seu avô vai ganhando complexidade na medida em que seus romances vão sendo publicados. O avô parece representar o ponto de partida das histórias narradas pelo escritor colombiano. Por ocasião da publicação de *Cien años de soledad*, o avô leva o pequeno Gabito para conhecer o gelo e fala sem parar dos episódios e batalhas que compuseram a Guerra dos Mil Dias. Com a publicação de *El general en su laberinto*, o avô o leva para conhecer o santuário de Bolívar. Trata-se de um avô resgatado pela memória e bastante conveniente. Esse avô, onipresente na infância e por extensão na vida do escritor, esteve na origem de todos os seus interesses literários. Parece-me, certamente, um elemento de construção ativado por García Márquez por ocasião da publicação de seus

romances. O autor, em suas entrevistas, coincide aspectos biográficos de sua vida aos personagens de seus livros. Isso ajuda a reforçar o mito de uma infância prodigiosa e pré-literária.<sup>47</sup>

De todas as entrevistas concedidas após a fama, a que certamente teve maior impacto sobre as biografias e artigos escritos sobre o escritor colombiano foi aquela que concedeu a seu amigo Plinio Apuleyo Mendoza para a obra *El olor de la guayaba*<sup>48</sup>. No livro, as histórias sobre uma infância prodigiosa são retomadas e reafirmadas. No fragmento de texto intitulado “Origens”, Apuleyo Mendoza estabelece uma relação direta entre o universo literário de García Márquez e os primeiros anos de sua infância, em particular, os oito anos iniciais passados na casa dos avós em Aracataca. O argumento central parece apontar para o fato de que todo o universo de Macondo e, por consequência, a obra *Cien años de soledad*, foi gestada nesse período de convivência com os avós maternos. Foi ali, segundo Apuleyo Mendoza, que o pequeno Gabriel recolheu o material que daria origem a seu romance mais famoso e traduzido. As descrições do ambiente de Aracataca, da presença da United Fruit e da relação com o avô parecem estabelecer um caminho direto e certo até o romance. Da

---

<sup>47</sup> Muitos críticos literários consideram *Cien años de soledad* uma obra de grande maturidade intelectual. O romance dá forma definitiva ao microcosmo de Macondo e desenvolve personagens apenas parcialmente citados ou construídos nos romances anteriores. Por isso, muitos especialistas consideram que todas as obras de García Márquez até a publicação deste livro podem ser consideradas em conjunto, como uma espécie de maturação ou progressão literária até a obra definitiva. E o fato é que toda a trajetória literária do escritor até *Cien años de soledad* se inscreve em um mesmo universo de personagens, eventos históricos e ambientes ficcionais. Essa primeira etapa da vida do escritor colombiano demonstra um hábito narrativo bastante interessante para análise da construção do seu avô, o coronel Nicolás Márquez. A confluência e repetição de personagens, como é o caso do Coronel Aureliano Buendía, é evidente ao longo de sua obra. Antes de aparecer como o personagem central de *Cien años de soledad*, ele faz sua aparição como figura lendária nos livros *La hojarasca* e *Los funerales de la Mamá Grande*. Outros personagens possuem uma trajetória de desenvolvimento narrativo bastante semelhante: é o caso de Cândida Erêndira, que aparece em *Cien años de soledad* e também ganha uma novela particular, ou mesmo o personagem de Mamãe Grande, figura central de um dos contos mais famosos de García Márquez e que volta a ser citada no romance publicado em 1967. O hábito de retomar personagens e, ao longo do tempo, dar maior complexidade narrativa as suas histórias faz parte do processo de criação literária do escritor colombiano. Esse hábito de criação literária demonstra que seus enredos não são apenas uma simples transposição poética da realidade, mas um projeto de intelecção, amadurecido por idas e voltas, retomadas que intentam dar veracidade e complexidade à trama e aos personagens. Além disso, essas aparições e reaparições não são gratuitas. A maioria dos personagens citados reaparece em trechos de evocação, em histórias de “ouvir falar”, de forma muito semelhante às memórias que o autor construiu de seu avô. Nesse sentido, esse mesmo artifício narrativo utilizado para seus personagens literários parece ser utilizado na construção do coronel Nicolás Márquez. O avô é incessantemente retomado pelo autor e ganha a cada nova aparição um traço de personalidade ou uma história que parece se encaixar perfeitamente nos romances que estão em fase de elaboração ou publicação.

<sup>48</sup> O livro, construído sob a forma de diálogo (perguntas e respostas), foi publicado originalmente em 1982, pouco tempo antes da atribuição do Prêmio Nobel de Literatura ao escritor de Aracataca. Trata-se de um favor feito por García Márquez ao também escritor Plinio Apuleyo Mendoza. Nele, o já famoso autor de *Cien años de soledad* explica as origens de sua obra literária e a construção de determinados enredos e personagens. Trata-se de um autor consagrado e midiático falando da própria obra. Entre os tópicos abordados: por que começou a escrever? Quais leituras exerceram influência sobre a sua escrita? O que significa ser uma celebridade mundial? Quais são suas manias, gostos e superstições? Qual a sua relação com o universo da política? Em outras palavras, o livro é uma espécie de devassa autorizada sobre a vida de uma celebridade literária.

mesma forma que as biografias anteriormente analisadas, o que esse retorno biográfico tenta comprovar é a gestação do gênio literário já nos primeiros anos da infância, para entender a fabricação da “obra-prima”.

Ao falar do coronel Nicolás Márquez e das histórias que lhe contava quando garoto, García Márquez resgata e constrói um avô absolutamente envolvido nas contendas e cicatrizes históricas da Colômbia. Para além do gelo, dos circos e das histórias curiosas que lhe contava, o coronel Márquez aparece no relato como um importante personagem da guerra civil. O escritor colombiano de forma deliberada atribui protagonismo e importância histórica ao coronel: o seu avô, além de estar presente no tratado de paz assinado na Fazenda Neerlândia, também recebeu em sua própria casa o lendário general Rafael Uribe Uribe.

A guerra civil dos Mil Dias, que foi a última da Colômbia nos primeiros anos deste século, e na qual o meu avô obteve a patente de coronel revolucionário ao lado do partido liberal. A lembrança mais impressionante que tenho do meu avô tem que ver com isso: pouco antes de sua morte, não sei por que motivo, o médico estava lhe fazendo um exame na cama e de repente se deteve numa cicatriz que tinha muito perto da virilha. Meu avô lhe disse: “Isso foi um tiro.” Muitas vezes me havia falado da guerra civil... e daí surgiu o interesse que aparece em todos os meus livros por esse episódio histórico... mas nunca me tinham dito que aquela cicatriz fora causada por uma bala. Quando disse isso ao médico, para mim foi como a revelação de alguma coisa lendária e heróica. [...]

[...] Nunca vi Uribe Uribe, é claro, mas minha avó contava que antes do meu nascimento ele passou por Aracataca e esteve no escritório do meu avô com outros veteranos das suas guerras, tomando cerveja. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 17-18)

É possível que a minha primeira formação política tenha começado com ele, que em vez de me contar contos de fadas, narrava-me as histórias mais terríveis da nossa última guerra civil, guerra que livres-pensadores e anticlericais travaram contra o governo conservador. Meu avô também me falava da matança dos trabalhadores bananeiros, que ocorreu na mesma região e no mesmo ano em que nasci. Como vê, por influência familiar estive mais próximo da rebeldia que da ordem tradicional. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 105)

Como salienta a intelectual argentina Sylvia Molloy (2003, p. 255), o passado na América hispânica é, com frequência, visto como um assunto de família. Em outras palavras, é através das reminiscências familiares, principalmente as maternas, que o autobiógrafo hispano-americano incursiona pelo passado. No exemplo mencionado, Gabriel García Márquez não relembra as batalhas que seu avô participou; tampouco recorda, é desnecessário dizer, da figura do general liberal Rafael Uribe Uribe. Os eventos ocorridos na Colômbia no início do século XX não constituem uma reminiscência vivida, mas um fato aprendido, algo que ouviu alguém mais velho contar, sua avó (para quem, a guerra era uma lembrança autobiográfica). García Márquez não tem *lembrança* alguma do seu avô na batalha, tem

*conhecimento* (mas de um tipo especial) do fato. Na realidade, tudo o que Gabo relembra é *ter ouvido contar* que seu avô havia participado desta batalha: tem lembrança autobiográfica do ato de transmissão em si mesmo. No entanto, em suas memórias e biografias, é possível observar uma forte tendência a escrever *como se* a memória do autor abarcasse um passado de horizontes muito mais amplo do que o da sua própria existência biológica. Não apenas os atos de transmissão de lembranças são frequentemente destacados, mas, ainda com mais recorrência, são as próprias memórias objeto de canibalização, incorporadas em uma espécie de ruminância infinita de que o escritor, ao imprimir ao texto o signo de sua própria lembrança, é a origem (MOLLOY, 2003, p. 256-257).

Neste trecho de fofoca familiar, o ilustre torna-se cotidiano, fala-se da Guerra dos Mil Dias e do massacre dos trabalhadores bananeiros em Ciénaga no mesmo plano em que se fala das reuniões familiares na velha casa de Aracataca. A abertura da memória individual do escritor colombiano à memória dos avós contribui para o tom nostálgico do relato. Este relacionar de lembranças é, em boa parte, uma estratégia interesseira, pois o autor está em contato com um passado já perdido para o leitor e pode devolver a este passado a aura da experiência vivida (MOLLOY, 2003, p. 257-258). Ao apropriar-se dessas memórias familiares, a própria memória do escritor se expande e se torna mais poderosa. A História da Colômbia se torna a história de sua família.

Apesar do protagonismo histórico atribuído por García Márquez ao seu avô, os tratados de história sobre a Guerra dos Mil Dias não mencionam sequer o nome do coronel Nicolás Márquez. Segundo Dasso Saldívar (2014, p. 33), é necessário adentrar na emaranhada e dispersa selva de memórias, crônicas, notas e cartas de seus antigos companheiros de armas para encontrá-lo combatendo nas fileiras do exército de Uribe Uribe. Na realidade, a única fonte de informação mais confiável sobre a sua participação no conflito foi escrita 60 anos após o final da guerra. Trata-se de um livro de memórias escrito pelo filho bastardo e mais velho do coronel Márquez, o também combatente José María Valdeblánquez. Em sua *Historia del departamento del Magdalena y del territorio de La Guajira. Desde el año 1895 hasta el de 1963*, Valdeblánquez recolheu uma série de documentos da guerra, tendo por base os “informes do campo revolucionário” que seu pai lhe havia deixado. Entre os documentos selecionados estão os relatos dos chefes e amigos do coronel Márquez, o general Sabas Socorrás e o coronel Octavio Gómez, que destacam a presença do avô de García Márquez nas principais batalhas e em certas missões de alto risco.

Como muitos dos homens que atuaram no violento conflito civil, o coronel Nicolás Márquez era mais um rosto anônimo, a exemplo dos velhos generais e coronéis que o escritor encontrou cinquenta anos depois em suas viagens pelo Caribe profundo. Em Guacamayal, Sevilla, Aracataca, Valledupar, Manaure, La Paz, Villanueva, Urimita, Fonseca, Barrancas e Riohacha, García Márquez teve a oportunidade de escutar esses homens e traçar o perfil dos ex-combatentes que, a exemplo de seu avô, submergiram na mais extrema pobreza, anonimato e esquecimento com o término da guerra. No início da década de 1950, suas viagens permitiram conhecer a fundo o impacto das batalhas sobre os pequenos povoados, analisar detalhadamente as personalidades históricas que como Uribe Uribe estiveram à frente do movimento. Mais do que isso, essas viagens despertaram no autor o interesse literário por esses assuntos e lhe permitiram preencher as lacunas de suas memórias infantis. É nesse momento de construção dos seus enredos e personagens que o autor se reencontra com a memória do avô, resgatado do passado graças à notoriedade alcançada por García Márquez e seus livros. Como lembra Dasso Saldívar (2014, p. 128), o coronel Nicolás Márquez morreu e foi enterrado em março de 1937, no cemitério central de Aracataca, onde seus restos permaneceram até os anos 1980, para logo extraviarem-se definitivamente, como talvez tivesse acontecido ao seu nome, não fosse o fato de ser o avô e o personagem chave da vida do maior escritor colombiano do século XX.

Nesse sentido, talvez, o grande personagem inventado por García Márquez ao longo de sua vida não tenha sido o coronel Aureliano Buendía, mas o seu avô. Como vimos, a cada novo romance, o coronel Nicolás Márquez adquire um novo fôlego e parece ressuscitar das longas gavetas da memória. A impressão que fica é que García Márquez estudou a fundo as contendas e cicatrizes históricas da Colômbia e utilizou essa pesquisa quase arquivística para compor os seus personagens e enredos. Depois da fama, reiterou essas histórias como parte de sua biografia, através da figura de um avô lendário e bastante conveniente. No personagem do coronel Aureliano Buendía, García Márquez colocou os traços e o perfil de figuras históricas como o general Rafael Uribe Uribe, mas também o mesclou às histórias de sua infância e seu avô. Essa confusão me parece deliberada e indica a tentativa de mesclar a sua vida pessoal e familiar à história da Colômbia.

Tanto é que os eixos históricos mais importantes do Caribe colombiano – as guerras civis que precedem o apogeu econômico da região e terminam com a Guerra dos Mil Dias; o auge da banana e a instalação da United Fruit Company; a invasão de imigrantes atraídos pela febre da banana; o massacre dos trabalhadores bananeiros em Ciénaga no ano de 1928 e a

decadência econômica agravada nos anos seguintes – são incorporados em seus romances e se constituem em acontecimentos centrais. Em linhas gerais, esses episódios históricos da realidade colombiana são a matéria básica da história de seus romances. Com o tempo, esses mesmos episódios foram conectados pelo autor ao seu destino e trajetória familiares: o coronel Nicolás Márquez está intimamente associado às guerras civis, nas quais participou; o auge da banana marca também o período de apogeu social do avô e Dona Tranquilina em Aracataca; a matança dos trabalhadores ocorre no ano de nascimento de García Márquez (o autor deliberadamente contou a versão de que havia nascido em 1928, quando, na realidade, nasceu em 1927) e é um tema que ele ouviu falar incansavelmente durante toda a sua infância; a decadência da região coincide com a partida de seus pais da Zona Bananeira, a morte do avô e o declinar da própria família. Nas palavras de Vargas Llosa, os “demônios históricos” de García Márquez se confundiram, mais de uma vez, com os seus “demônios pessoais” (VARGAS LLOSA, 1971, p. 125).

Em todos os exemplos citados, a lembrança individual se vê afetada pela memória coletiva, adquirindo um sentido histórico. Enquanto García Márquez fala, seu passado se transforma em passado do grupo e sua experiência em experiência compartilhada. Em geral, nos relatos biográficos e autobiográficos do escritor colombiano são utilizados dois tipos de memórias, não necessariamente simultâneos, mas que se complementam. De um lado, a memória individual, que guarda detalhes escolhidos de sua vida pessoal, de outro, a memória coletiva que deseja preservar o passado de uma comunidade da qual, como testemunha autodesignada, o escritor é voz privilegiada. Dessa forma, a casa dos avós é posta em um cenário mais amplo: ela se comunica diretamente com a história da Colômbia. Nascido no mesmo ano do massacre de Ciénaga, neto de um ex-combatente das guerras civis e amigo pessoal do general Rafael Uribe Uribe, García Márquez não é apenas uma criança vivendo suas desventuras em um pequeno povoado do Caribe. Suas lembranças deixam de ter o sentido de pequenos causos ou historietas e passam a ter um nexo direto com o passado da nação.

Certamente, este é um processo de invenção articulado pelo autor ao longo de sua trajetória como escritor. Afinal de contas, García Márquez elege temas amplamente conhecidos dentro da história recente do povoado de Aracataca e os transforma em eventos literários dentro de sua produção narrativa. O massacre dos trabalhadores da United Fruit Company, em 1928, por exemplo, é uma das feridas históricas do povoado e da própria Colômbia; sua repercussão nacional se deve, em parte, ao encobrimento do governo em

relação ao número de mortos. Essa história era de amplo conhecimento popular e havia se transformado em uma das muitas histórias narradas pelos antigos moradores do Caribe. García Márquez explora o fato e o transforma também numa história pessoal. Como salienta Dasso Saldívar (2014, p. 68), um dos aspectos mais chamativos da greve de trabalhadores foi o encobrimento oficial de sua estatística de horror: o governo só reconheceu nove mortos, muito embora os testemunhos e sobreviventes do massacre falem sempre em milhares. A macabra e cínica atitude do regime conservador funcionou como uma espécie de levedura na memória popular, não só porque alimentou o repúdio ancestral ao sistema, mas porque também aumentou para três mil os nove mortos reconhecidos oficialmente.

Como é possível perceber, mesmo que não se veja como um historiador, uma postura marcadamente testemunhal caracteriza os textos e relatos autobiográficos de Gabriel García Márquez. O fato de que este testemunho seja com frequência coberto por uma aura de visões terminais – o autobiógrafo testemunhando aquilo que já não existe – não apenas engrandece a figura individual do autor como reflete a dimensão comunitária reivindicada pelo exercício autobiográfico. Ter ouvido falar do massacre de trabalhadores e da Guerra dos Mil Dias, através do avô, não é apenas uma lembrança pessoal, é um elo com o passado nacional. García Márquez *presenciou a história* quando criança e não apenas conviveu com os ex-combatentes da guerra civil; viu de perto os dramas e os efeitos dessa guerra sobre a vida dos povoados do Caribe, enquanto outros poderiam apenas ler sobre eles nos livros de história. Como salienta Sylvia Molloy, visto como título de glória, este laço com o passado só adquire valor ao ser contato (MOLLOY, 2003, p. 263).

Ainda na perspectiva da intelectual argentina, a autobiografia na América hispânica é um exercício de memória e, ao mesmo tempo, uma comemoração ritual, onde as últimas relíquias individuais (no sentido que lhes dá o filósofo alemão Walter Benjamin) se secularizam e se representam como acontecimentos compartilhados (MOLLOY, 2003, p. 23). Essa tentativa de autotransfiguração está determinada por aquilo que Martínez Estrada chama, ao estudar os relatos autobiográficos de Domingo Faustino Sarmiento, de “sensibilidade doméstica”. A estratégia é hábil e recompõe o romance familiar segundo parâmetros ideológicos e precisamente políticos. Procedendo de maneira metonímica, García Márquez elege os seus antepassados que devem ser lembrados (particularmente, o avô), para chegar, por fim, a si mesmo como descendente de todos eles. Ao operar assim, satisfaz o imperativo biográfico que colocou para si mesmo: o de uma criança destinada à carreira de escritor e com uma visão particular do mundo e da história da Colômbia. Cada pequena seção de seus relatos

autobiográficos dedicados à vida em Aracataca e seus antepassados é em si mesma uma minibiografia, cada um deles forja uma estátua que se torna parte integrante da sua galeria pessoal, mas, ao mesmo tempo, partes importantes de uma história regional e mesmo nacional.

Sob o disfarce de “ditado da verdade”, essas pequenas histórias sobre o avô e a infância em Aracataca inauguraram a versão oficial da vida de García Márquez. Com poucas exceções, tanto biógrafos como críticos literários perpetuaram a ficção de uma criança destinada à grandeza e ao sucesso literário. Todas essas histórias ganhariam forma definitiva com a publicação, em 1967, do romance *Cien años de soledad*.

## 2.

### ***Cien años de soledad: o expurgo definitivo da infância prodigiosa***

A publicação de *Cien años de soledad*, em 1967, converteu toda a obra anterior de Gabriel García Márquez em bons ensaios e esplêndidos rascunhos. O sucesso fulminante do livro direcionou o olhar da crítica para esses textos, identificando neles a cozinha na qual se foram elaborando a fogo lento os temas da violência, do despotismo, das famílias, dos clãs dinásticos, da guerra civil e seus coronéis, do matriarcado, da política e suas perversões, da solidão e da idade dourada e suas nostalgias; temas que, seguindo essa lógica, encontraram sua máxima expressão nesta obra definitiva e maior que foi *Cien años de soledad* (SOTO, 2014, p.217).

No final da década de 1960, o romance se transformou em símbolo de um fenômeno editorial, o chamado *boom* da literatura hispano-americana. Em certo sentido, entregou à América Latina uma carta de identidade que até aquele momento pouquíssimos livros haviam conseguido impor com tanto consenso. O êxito do romance, como não podia deixar de ser, colocou García Márquez em outra galáxia, tirando-o dos locais por onde sempre havia transitado – a boemia literária, a picaresca da marginalidade e a eterna necessidade de se preocupar com as contas do final do mês – e instalou-o nos circuitos da fama e do poder. Era exatamente ali onde sempre quisera estar (SOTO, 2014, p. 221-222).

A verdade é que ninguém – nem o próprio García Márquez – parece capaz de lembrar o dia, a semana ou mês em que foi escrita a primeira frase de *Cien años de soledad*. Segundo Eric Nepomuceno (2009, p. 15), 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 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 escritor colombiano estava com 37 anos de idade e havia chegado à Cidade do México quatro anos antes, depois de uma agitada temporada em Nova York como 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 (NEPOMUCENO, 2009, p. 15).

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 “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 deles 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 sucesso 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. Mas, apesar do rumo promissor, García Márquez 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 (NEPOMUCENO, 2009, p. 21).

Foi nesse clima de incerteza que o escritor colombiano decidiu levar a família para umas curtas férias em Acapulco. Segundo o biógrafo Gerald Martin, 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 Márquez parou, deu meia-volta no Opel e voltou para a Cidade do México. E então... (MARTIN, 2010, p. 366)

Essa versão clássica da história segue com García Márquez virando o carro na mesma hora em que escuta a frase na cabeça e cancelando peremptoriamente as férias da família. 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”. A maneira como o romance foi concebido é descrita na maior parte das biografias e também nas entrevistas concedidas pelo autor como uma espécie de epifania. No entanto, como grande parte das histórias que envolvem o escritor colombiano, essa também não apresenta uma única versão. Nas entrevistas que realizou, Martín (2010, p. 366) identificou pelo menos uma segunda possibilidade: nela, García Márquez não teria retornado sumariamente à Cidade do México. Ele teria passado o fim de semana em Acapulco, dando voltas, ansioso, totalmente embebido 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 romance, não aos borbotões como sugere a sua vasta mitologia, mas incluindo vários momentos de interrupção e revisão.

E essa não é a única peripécia vinculada à produção de *Cien años de soledad*. Com a decisão de dedicar-se integralmente à escritura do romance, García Márquez pediu demissão dos empregos que possuía, reuniu aproximadamente cinco mil dólares e colocou todo o dinheiro nas mãos de sua esposa, Mercedes. Desse momento em diante, ela deveria encarregar-se de tudo, pois nos próximos seis meses – período de tempo em que planejava escrever o livro – o autor não voltaria à vida cotidiana. Segundo Nepomuceno (2009, p. 21-22), ele refugiou-se num canto da sala de jantar, separado do resto da casa por uma divisória de madeira e uma placa na qual se lia “La Cueva de la Mafia”, e ali permaneceu pelos próximos meses. No entanto, os seis meses previstos transformaram-se em catorze e, no meio do caminho, todo o dinheiro da família acabou. O carro foi penhorado, e depois vendido, assim como as joias de Mercedes e vários utensílios domésticos. Amigos emprestaram dinheiro, e quando finalmente o livro acabou García Márquez e Mercedes deviam nove meses de aluguel, quatro meses de açougue, sabe-se lá quantos meses de quitanda e padaria. Não tinham mais nada para empenhar ou vender (NEPOMUCENO, 2009, p. 23). O golpe final veio na hora de despachar os originais para Buenos Aires, onde a poderosa editora Sudamericana esperava por eles.

O funcionário do correio pesou o pacote, e disse: “São 82 pesos”. Mercedes contou as notas e moedas, e disse ao marido: “Só temos 53”. Os dois dividiram o pacote

pela metade e despacharam. Era uma sexta-feira, teriam até a segunda para tentar descobrir de onde tirariam dinheiro para mandar a outra metade.

Quando enfim conseguiram empenhar o secador de cabelos de Mercedes, o aquecedor elétrico da *Cueva de la Mafia* e uma batedeira de bolo que tinham ganho como presente de casamento, mandaram o que faltava. E só então perceberam que no pacote despachado antes estava, na realidade, a segunda parte do livro. Quer dizer: o editor recebeu primeiro a parte final. Pouco depois, o mesmo correio trouxe o cheque de adiantamento sobre direitos autorais do livro. Com esse dinheiro o aluguel de quase um ano foi pago e a vida recomeçou, à procura do ritmo de antes. (NEPOMUCENO, 2009, p. 23)

Essas peripécias, associadas à versão de um escritor atormentado por um bloqueio criativo – que encontra em um momento de revelação a obra de uma vida –, começaram a ser divulgadas após a publicação do romance. Essas histórias de bastidor, reveladas em entrevistas concedidas após 1967, acrescentaram um colorido a mais ao livro que, segundo o próprio autor, vendeu nos anos seguintes como “cachorro quente”. A história apenas reforçou o arrebatamento que a obra causou dentro de um vasto e variado público leitor. A tiragem inicial de oito mil exemplares esgotou-se em quinze dias. Veio, como afirma Nepomuceno (2009, p. 24), uma segunda, de 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 años 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.

Os mitos por trás da elaboração de *Cien años de soledad* ajudaram a aumentar a curiosidade em torno da obra e foram deliberadamente construídos pelo autor. Em carta enviada a seu amigo Plinio Apuleyo Mendoza, García Márquez admitiu que já possuía a primeira sentença do romance desde os 17 anos (apud MARTIN, 2010, p. 738). Recentemente, Álvaro Santana Acuña, pesquisador e também professor de sociologia em Harvard, descobriu que nos primeiros manuscritos de *Cien años de soledad* o patriarca dos Buendía levava o pequeno Aureliano para conhecer um camelo e não o gelo, elemento que apareceu apenas na versão final do romance.

No artigo intitulado “Una historia oculta de *Cien años de soledad*”, Santana Acuña desconstrói os mitos existentes em torno da criação, publicação e êxito do romance. Parte do argumento do autor está em evidenciar como o sucesso da obra pode ser diretamente relacionado à rede intelectual construída por García Márquez no México. O mérito da pesquisa está em atribuir protagonismo ao escritor colombiano, demonstrando como muitas das suas ações foram calculadas no sentido de alcançar a fama e o reconhecimento como

romancista. Para ele, a escolha do México como local de residência e o início da escritura do romance foram fruto de uma série de apostas feitas por García Márquez no início dos anos 1960.

Isso significa que para além dessa história que coloca o escritor colombiano em estado de epifania, trancafiado em seu escritório, escrevendo seis horas diárias e sobrevivendo a duras penas, existe outra. Como lembra Santana Acuña (2014, p. 132), a confecção do romance levou pelo menos 15 anos de maturação, o que significa dizer que as histórias de Macondo e da família Buendía se iniciaram nos anos 1950, quando o autor começou a trabalhar no manuscrito intitulado “La casa”. Entre 1950 e 1965, García Márquez havia escrito pelo menos setecentas páginas que continham o cerne da novela que o levaria à fama. Esse manuscrito acompanhou o autor por todas as cidades em que esteve trabalhando como jornalista e, depois de inúmeras tentativas frustradas de finalizá-lo, ele também foi levado ao México. Ao que tudo indica, a escolha do México não foi acidental. Na capital mexicana, García Márquez, buscava os contatos que lhe permitiriam a construção de uma plataforma de alcance continental. Por intermédio de seu amigo Álvaro Mutis, o escritor travou contato com nomes como Octavio Paz, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Juan José Arreola, Jaime García Terrés, Luis Buñuel, Arturo Ripstein, Jomí García Ascot, Maria Luisa Elío e Elena Poniatowska, a flor e a nata da arte e da intelectualidade mexicana do momento.

Essa aproximação com intelectuais famosos e reconhecidos dentro do cinema e da literatura mexicana foi de fundamental importância para o autor. Foi por intermédio deles, em especial devido à atuação de Carlos Fuentes, que os textos e o nome de García Márquez começaram a circular com maior abrangência.<sup>49</sup> Mas, isso ainda não era suficiente. Em outubro de 1964, na carta que endereçou ao amigo Plinio Apuleyo Mendoza, García Márquez chamava a atenção para o sucesso que as traduções de *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier, *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, *Rayuela*, de Julio Cortázar, e *La ciudad e los perros*, de Mario Vargas Llosa, faziam na Europa. O mercado editorial europeu parecia bastante propício a aceitar nomes latino-americanos. Era, portanto, necessário encontrar o caminho que o levasse nessa direção.

Foi atrás desse tipo de reconhecimento e através do grupo de intelectuais citados anteriormente que García Márquez conseguiu atrair a atenção do jovem crítico chileno Luis Harss e da agente literária Carmen Balcells. Como dito anteriormente, Harss, em meados de

---

<sup>49</sup> Foi Carlos Fuentes quem publicou *Los funerales de la Mama Grande e Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo* na *Revista Mexicana de Literatura*. O autor, em franca ascensão, chegou também a escrever uma crítica bastante entusiasmada de *El coronel no tien quien le escriba* para *La Cultura en México (Siempre!)*, em janeiro de 1963.

1965, percorria o continente entrevistando os nove escritores que considerava canônicos dentro da nova narrativa hispano-americana. A ideia era recolher material para a publicação de um livro intitulado *Into the Mainstream: Conversations with Latin American Writers*, traduzido para o espanhol como *Los nuestros*. Originalmente, o ensaísta havia planejado nove entrevistas. A maioria dos escritores incluídos era bastante óbvia, embora escolhida de maneira inteligente: Miguel Angel Asturias, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Guimarães Rosa, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa e Carlos Fuentes. García Márquez, por recomendação de Fuentes, foi incluído apenas de última hora. A visita de Harss e a inclusão do seu nome na lista dos dez maiores escritores latino-americanos certamente serviram de estímulo ao escritor colombiano, que por essa época acabara de firmar contrato com a influente agente literária Carmen Balcells. Sem dúvida, os encontros com Harss e Balcells foram, junto aos estímulos oferecidos por Carlos Fuentes, fundamentais para que o autor decidisse escrever o romance que levava consigo há mais de quinze anos.

A inclusão do nome de García Márquez em *Los nuestros*, ao lado dos maiores expoentes da literatura hispano-americana do século XX, significava a sua primeira consagração continental e uma excelente tribuna de projeção para sua obra. A assinatura do contrato de representação literária com Balcells, por outro lado, garantia a García Márquez a difusão de seu trabalho no mercado editorial norte-americano e europeu. Como é possível perceber, não há nada de fortuito na concepção do romance. O estímulo desses contatos oferecia a grande oportunidade da vida do escritor colombiano. Era, portanto, o momento ideal de dar vazão a “La casa” e transformá-lo em *Cien años de soledad*. Mais do que um momento de revelação e epifania, a escritura do romance demandou uma trama bem mais complexa do que seu autor deixou transparecer.

Como lembra Gerald Martin (2010, p. 374), depois que Luis Harss deixou o México no final de junho de 1965, ele viajou por muitas capitais latino-americanas e chegou a Buenos Aires, onde seu livro de entrevistas seria publicado pela prestigiosa editora Sudamericana. O contato de Harss na Sudamericana era Francisco “Paco” Porrúa, que confessaria mais tarde: “Nunca havia ouvido falar de García Márquez até que Harss o mencionou para mim. E lá estava ele, ao lado de Borges, Rulfo [...] e outros grandes. Então, a primeira coisa que passou pela minha cabeça foi: ‘Quem é ele?’”. Ele escreveu a García Márquez para indagar sobre seus livros. Meses depois, um contrato foi firmado. Desse momento em diante, García

Márquez teria à sua disposição uma editora de grande impacto no mercado hispano-americano.<sup>50</sup>

Outro fator interessante sobre a produção do romance diz respeito ao trabalho de marketing editorial planejado por Carmen Balcells, García Márquez e Paco Porrúa. No ano anterior à sua publicação, revistas e periódicos de diversos países difundiram em primeira mão pelo menos sete capítulos da novela, quase um terço do total. Dois capítulos apareceram, por exemplo, em *Mundo Nuevo*, uma revista literária latino-americana publicada em Paris. A publicação foi orquestrada por Carlos Fuentes, que passou os originais ao escritor argentino Julio Cortázar e ao crítico uruguaio Emir Rodríguez Monegal. O clima de promoção antecipada, sabiamente conduzido por essa rede de intelectuais e editores, criou o ambiente e a expectativa perfeitos para que o romance viesse à luz no dia 30 de maio de 1967. Isso nos permite falar, como atesta Santana Acuña (2014, p. 132), em um êxito esperado para *Cien años de soledad*, fator que também ajuda a explicar porque o público se voltou às livrarias e esgotou todas as tiragens da primeira edição em duas semanas.

Toda a escrita do romance foi organizada dentro de um rigoroso processo de escolha dos personagens, enredo e temas históricos. Como temos afirmado, as fontes que García Márquez manejava na época eram diversas: havia a casa dos avós e os avós propriamente ditos, o drama de Aracataca e de toda a costa colombiana do Caribe, com suas guerras civis e cicatrizes históricas, a obsessão por personagens quase míticos como Rafael Uribe Uribe, Benjamín Herrera, Aureliano Naudín, Francisco Buendía e Ramón Buendía. Grande parte

---

<sup>50</sup> Muitos autores têm se dedicado a estudar o *boom* da narrativa hispano-americana como fruto de uma política editorial espanhola, capitaneada, particularmente, pela editora Seix Barral. Como salienta Nora Catelli, no texto “La élite itinerante del *boom*: seducciones transnacionales de los escritores latinoamericanos (1960-1973)”, o *boom* da narrativa hispano-americana deve ser situado no marco do ressurgimento de uma decidida política editorial espanhola de recuperação e internacionalização da cultura ibero-americana. Nesse contexto, muitos narradores hispano-americanos encontraram uma plataforma de lançamento internacional. No entanto, como salienta Catelli, a Espanha não descobriu autores desconhecidos, mas colocou dentro de sua rede editorial autores e editoras consagradas previamente em seus países de origem, configurando um complexo e importante sistema de traduções e irradiação das obras, inédito até aquele momento na vida literária do continente. O crítico literário Emir Rodríguez Monegal, já em 1972, havia destacado o papel da indústria editorial espanhola para fazer do *boom* um fenômeno realmente internacional. A aliança da Seix Barral com as editoras Joaquín Mortiz do México e Sudamericana da Argentina ampliou consideravelmente o alcance das obras produzidas no continente nas décadas de 1960-70, facilitando também a negociação dos direitos de tradução para outras línguas europeias. Com isso, a importância dessas editoras pode ser notada na ampliação do mercado consumidor de literatura na América Latina e também na formação de um público culto e de gostos cosmopolitas, fundamental no êxito alcançado por autores como Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa e Gabriel García Márquez. Para maiores informações, consultar: CATELLI, Nora. “La élite itinerante del *boom*: seducciones transnacionales de los escritores latinoamericanos (1960-1973)” IN: ALTAMIRANO, Carlos (org.). *Entre cultura y política: historia de los intelectuales en América Latina*. Buenos Aires: Katz Editores, 2009; DONOSO, José. *Historia personal del “boom”*. Madrid: Alfaguara, 1972; MARCO, Joaquín; GARCIA, Jordi (orgs.). *La llegada de los bárbaros: la recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*. Barcelona: Edhasa, 2004.

dessas escolhas já havia sido revelada nas obras anteriores e nos fragmentos de *La casa* publicados no *El Heraldo*. Junto a esse emaranhado de temas e personagens, somava-se o afã catalogador e detetivesco do escritor. Os amigos que acompanharam o processo de elaboração do romance falam de sua obsessão documental e da pilha de papéis que se acumulou sobre a sua mesa de trabalho, semana após semana. Entre os textos consultados, manuais de alquimia e medicina caseira, relatos de navegantes, crônicas sobre as pestes medievais, manuais de venenos e antídotos, Crônicas de Índias, estudos sobre o escorbuto, o beribéri e a pelagra, tratados sobre as guerras civis colombianas e armas de fogo antigas, além dos vinte e cinco tomos da Enciclopédia Britânica (MARTIN, 2010, p. 470).

Apesar de toda a carpintaria literária envolvida na produção da obra, García Márquez não deixou traços do seu processo criativo. Como atesta Santana Acuña, após receber a primeira cópia impressa de *Cien años de soledad*, o autor queimou todo o seu material de escrita, incluindo quarenta cadernos de anotação e pesquisa para a composição do romance. No lugar desse intrincado e demorado processo de produção literária, García Márquez passou a divulgar a versão de que a obra nada mais era do que uma transposição das experiências vividas na infância, escrito de um fôlego só, após um momento de revelação e epifania.

Diante dos questionamentos feitos por Apuleyo Mendoza em *El olor de la guayaba*, assim se manifestou o escritor colombiano:

- Qual foi o seu propósito, quando se sentou para escrever *Cem Anos de Solidão*?  
 - Dar uma saída literária, integral, para todas as experiências que de algum modo me tivessem afetado durante a infância.  
 [...] eu só quis deixar um testemunho poético do mundo da minha infância, que, como você sabe, transcorreu numa casa grande, muito triste, com uma irmã que comia terra e uma avó que adivinhava o futuro, e numerosos parentes de nomes iguais que nunca fizeram muita distinção entre a felicidade e a demência. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 79)

Essa ideia, reiterada inúmeras vezes, associada ao sucesso fulminante do romance e às peripécias por trás de sua produção, ajudou a construir e a divulgar o mito de uma infância prodigiosa. Essa infância, como vimos, começou a ser resgatada e deliberadamente construída pelo autor no início dos anos 1950. Ela cumpriu, dentro de sua trajetória, um sentido bastante específico: a criação de um mito de origem, bastante conveniente, que explicou e legitimou a obra, obliterando todo o longo percurso do romance até a sua versão final. Mais do que isso, ela ajudou a aumentar o interesse de uma vasta comunidade de leitores pela vida do escritor. Quem era afinal o homem por trás *Cien años de soledad*?

Nos anos que se seguiram à publicação do romance, García Márquez conseguiu construir uma narrativa na qual as suas memórias pessoais se transformam em memórias coletivas, ao ponto de serem partilhadas com toda a nação, ou pelo menos com toda a região do Caribe. O intento bem sucedido de amalgamar a história de sua família com a história da Colômbia o legitimou como narrador. Criou dentro de sua produção literária o sentido da experiência. García Márquez era, dentro dessa lógica, não apenas um inventor de histórias fantásticas ou um escritor de grande talento literário. Era um homem que vivenciou todos os dramas históricos da América. Trata-se de um projeto de memória bastante ambicioso. O escritor e o continente formavam um corpo só. O livro se passava em Aracataca, em Macondo, mas Macondo era agora uma metáfora para a América Latina inteira. E era como se aquele homem conhecesse intimamente esse mundo e fosse uma espécie de observador privilegiado, sendo, portanto, autorizado a falar sobre ele.

Com a publicação de *Cien años de soledad*, García Márquez terminou uma vida. A outra, exposta, como diria Borges, “a la violenta luz de la gloria”, abunda em chamadas de jornais e em flashes de fotografia, em chefes de Estado, celebridades e tiragens milionárias (OSPINA, 2014, p. 18). A explosão massiva que representou *Cien años de soledad* desnudou os complexos da Colômbia. Seu herói cultural inventou uma mitologia doméstica e manteve uma distância estratégica ante esses mesmos complexos. Macondo era o Caribe, mas também os mapas percorridos por García Márquez para compreender o livro que ao fim pode escrever quando vivia no México.

No pandemônio que se seguiu, críticos literários, biógrafos, jornalistas, historiadores, cientistas sociais das mais variadas origens passaram a interpretar o romance como a representação da Colômbia e, por extensão, de toda a América Latina. Em outras palavras, *Cien años de soledad* foi visto como espaço privilegiado de representação da história hispano-americana, uma espécie de metáfora da condição latino-americana. O que poucos leitores conseguiram identificar é que esse acesso à história e aos dramas de um continente não foi dado e lido apenas através dos membros da família Buendía. O que as entrevistas e pistas sabiamente conduzidas por García Márquez fizeram foi também entrelaçar a história de sua família e, portanto, a sua história pessoal, à história da América. Se o romance representou uma importante chave de acesso ao contexto histórico do continente, ele também plasmou e consolidou a ideia de que García Márquez era uma das vozes amplamente autorizadas a fazer isso. Afinal, sua infância e suas memórias pessoais legitimavam a sua narrativa que

ultrapassava em muito os limites da ficção, para disputar espaço ao lado das explicações históricas e sociológicas.

Nas décadas que se seguiram, o autor se consolidou como um dos intelectuais mais importantes da América Latina. Esse espaço ocupado por García Márquez, como vimos, foi fruto de uma longa trajetória e de um talento incomparável do autor para construir e difundir mitos e histórias sobre si. Compreender e buscar a fama, pensando em sua própria apresentação, foi talvez a grande marca distintiva de García Márquez.

\*\*\*

## Capítulo 2

### **A construção do homem público: Gabriel García Márquez e a sedução pelo poder.**

---

“– Sim, sinto um grande fascínio pelo poder e não é um fascínio secreto. Pelo contrário: acho que é evidente em muitos dos meus personagens [...]. O poder é sem dúvida a expressão mais alta da ambição e da vontade humana; e não entendo como existem escritores que não se deixam inquietar por alguma coisa que afeta e às vezes determina a realidade em que vivem”.

**Gabriel García Márquez, *Cheiro de goiaba*.**

No dia 12 de fevereiro de 1976, durante a *première* do filme *Os sobreviventes dos Andes*, dentro do principal teatro de ópera da Cidade do México, os escritores Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa protagonizaram uma das cenas mais insólitas de toda a literatura hispano-americana. Na frente de jornalistas e alguns amigos mais próximos, os dois homens, companheiros de longa data, chegaram a vias de fato. Segundo as testemunhas que presenciaram o desentendimento, Vargas Llosa, um exímio boxeador amador em sua juventude, desferiu contra o famoso escritor de Aracataca um soco certeiro e poderoso, exatamente no momento em que este último abria os braços e exclamava, em sinal de afeto e saudação, a palavra “¡Hermanito!”. Com García Márquez ainda semiconsciente, e após ter batido a cabeça no chão, Mario ainda teria gritado:

“– Isso é pelo que disse a Patricia”.

Outras versões, no entanto, indicam a frase “isso é pelo que fez a Patricia”. Patricia era a esposa de Vargas Llosa. Os dois homens jamais se encontraram de novo e protagonizaram desse momento em diante uma das rivalidades mais famosas do mundo literário. Dois amigos, dois talentos consagrados e a história de um golpe que mudou tudo aquilo. Nas palavras do biógrafo Gerald Martin, “o soco mais famoso da história da América Latina” (MARTIN, 2010, p.472). Sem sombra de dúvidas, também o mais enigmático.

Sobre o incidente paira um silêncio de mais de quatro décadas. Um conflito pessoal que, mesmo após a morte do escritor colombiano, Vargas Llosa preferiu deixar para o estudo dos historiadores e toda sorte de especulações. O que teria acontecido? O que pode ter dito ou feito García Márquez a Patricia para provocar uma reação tão primitiva? Quais foram os

ingredientes responsáveis por aniquilar uma das amizades mais fraternais de toda a literatura hispano-americana?

Analisando alguns jornais do período, é possível perceber o alvoroço em torno do incidente. O jornal espanhol *La Vanguardia*, dois dias depois, em sua edição de 14 de fevereiro de 1976, anunciava: “Puñetazo en el Olimpo literario hispanoamericano”. E, adiante, especulava: “Vargas Llosa logra un KO sobre García Márquez. Causa: una mujer”. Na coluna de Alberto Diaz Rueda e José Casan Herrena, a peleja se prestava também a análises mais amplas sobre o comportamento hispânico:

En este puñetazo propinado por Vargas a García a causa de amores más o menos presuntos dedicados por Márquez a la mujer de Llosa, y precisamente en Méjico, se unen tres características esenciales de lo hispano: la contundencia expresiva (el puñetazo), la causa prima (el honor) y el concepto (los pecados de amor hay que “lavarlos” en público y con sangre).

Sobre o fatídico episódio pairam inúmeras murmurações literárias, dezenas de especulações íntimas e teorias sentimentais nas quais é impossível distinguir a realidade da ficção. A única coisa concreta que sobrou desse mítico incidente foi a fotografia do olho roxo de García Márquez, tirada na época por Rodrigo Moya, e divulgada apenas em 2007. Porém, ao que tudo indica, o gatilho dessa desavença histórica está de fato relacionado às turbulências vividas por Vargas Llosa em seu casamento no início dos anos 1970.

Segundo Gerald Martin (2010, p. 473), a relação do escritor peruano com sua esposa passou por um momento bastante difícil entre 1974-1976, em parte, devido ao envolvimento dele com outra mulher. Diante da infidelidade do marido, Patricia teria recorrido inicialmente aos conselhos e companhia de García Márquez. Neste ponto, as opiniões divergem. Há quem afirme que o escritor colombiano fez isso aconselhando-a a iniciar os procedimentos do divórcio; outros, que o conforto teria sido mais direto. Especulações à parte, o fato é que Mario concluiu que García Márquez colocou a preocupação por Patricia na frente da amizade entre os dois. Apenas Patricia Llosa e García Márquez sabem o que aconteceu, ou o que não aconteceu. E apenas Patricia Llosa sabe o que disse ao marido quando se reconciliaram pouco tempo depois. Quanto a Mercedes, esposa de Gabo, ela jamais perdoou Vargas Llosa. E nunca esqueceu o que considerou como um gesto covarde e desonroso, qualquer que tivesse sido a provocação.

Para compreender melhor a dimensão desse acidente, que não pode ser considerado uma simples anedota, é conveniente que se leve em consideração todos os ingredientes de política, sexo e rivalidade pessoal que produziram esse coquetel poderoso, independente da

proporção em que esses elementos estejam misturados. Parte das explicações para desavença existente entre os dois escritores pode ser lida nas diferentes posturas que assumiram em relação à política latino-americana dos anos 1970 e também na construção de um determinado perfil público de García Márquez após o estrondoso sucesso de *Cien años de soledad*.

A publicação do romance transformou, como vimos, o escritor colombiano em uma celebridade. Ele se tornou, no final dos anos 1960 e início dos 1970, o foco de grande parte da atenção literária voltada sobre o continente. Como ícone do florescente movimento literário hispano-americano, o escritor de Aracataca atraía tanta cobertura da mídia quanto todos os outros escritores juntos (MARTIN, 2010, p. 405). Onde quer que estivesse, uma legião de críticos, jornalistas, agentes publicitários e seguidores sequazes estava a espreitar. O autor, que tinha usufruído, e apreciado, do poder do repórter, estava agora, ele mesmo, à mercê desses profissionais. Tornara-se, de forma irremediável, uma imagem e uma *commodity* que, a princípio, não conseguia ou não sabia controlar por inteiro. No entanto, com o desenrolar dos anos 1970, o inventor de Macondo não apenas soube administrar a fama que recebeu e conquistou como também usar a celebridade literária para se tornar uma grande figura pública, e numa escala nunca antes imaginada por nenhum de seus predecessores hispano-americanos (MARTIN, 2010, p. 405).

O mundo latino-americano, em breve, se curvaria aos seus pés. García Márquez decidiu, no início dos anos 1970, assumir o controle do seu *ser* público. Em vez de protestar sobre os apuros com a fama, como fizera nos anos anteriores, o autor decidiu usá-la para se tornar um homem de poder e influência no continente (MARTIN, 2010, p. 450). Esse momento de projeção, controle e construção de sua *persona pública* coincidiu, em grande parte, com o período de tempo em que o autor consolidou sua amizade com o escritor peruano Vargas Llosa, seu futuro desafeto.

Como lembra a filóloga espanhola Ana Gallego Cuiñas, coautora do livro *De Gabo a Mario*, a intensa e frutífera amizade de García Márquez e Vargas Llosa surgiu através de uma comovente e inesperada troca de cartas. Entre 1966 e 1970, os dois escritores compartilharam através desses documentos uma conexão mágica e uma sintonia extraordinária. O intercâmbio epistolar entre ambos teve início no dia 11 de janeiro de 1966, quando um ainda vacilante e formal García Márquez, do México, escrevia ao “Estimado Mario Vargas Llosa”, residente em Paris. O motivo da carta era o desejo do escritor colombiano de filmar no Peru a adaptação do romance *La ciudad y los perros*. De imediato, o que mais chama atenção nesse documento é o modo em que se cristaliza a admiração de García Márquez pela escritura de

seu colega peruano: ele elogia o recém-publicado livro *La casa verde* e adivinha que este será o próximo ganhador do prêmio Rómulo Gallegos. De fato, o galardão foi concedido a Vargas Llosa. Ele também foi o motivo de ambos os escritores se conhecerem em Caracas no ano de 1967. Dali para frente, os dois homens compartilharam uma amizade difícil de ser encontrada no universo letrado latino-americano. Na Espanha, com sua agente literária comum, Carmen Balcells, os dois expoentes do *boom* hispano-americano forjaram laços sólidos através de uma relação afetiva, próxima e familiar.

O respeito e o entusiasmo de Vargas Llosa pela produção literária de García Márquez converteram-no em um dos principais promotores do romance *Cien años de soledad*. O escritor peruano dedicou aproximadamente dois anos de sua vida a analisar a obra do amigo colombiano, o que resultou, no final do ano de 1971, na tese de doutoramento *Historia de un deicidio*, um estudo de mais de 500 páginas e que, ainda hoje, é considerado uma das análises mais lúcidas já publicadas sobre o autor colombiano. O que então teria provocado o desencontro e a ruptura de uma amizade que não surge com tanta facilidade no mundo das letras? Se Patricia foi possivelmente o gatilho do gesto intempestivo de Vargas Llosa no México, quais seriam, portanto, as origens desse desencontro?

Como afirmado anteriormente, boa parte desse imbróglio pode ser desvendada na atuação pública desses dois intelectuais no início dos anos 1970, principalmente, no que diz respeito às críticas ou defesas apaixonadas da Revolução Cubana.

Após a escritura e publicação de *Cien años de soledad*, Gabriel García Márquez decidiu comprometer-se mais com a Revolução Cubana. Para os críticos culturais Ángel Esteban e Stéphanie Panichelli, autores do livro *Gabo y Fidel: el paisaje de una amistad*, o motivo dessa aproximação era claro: Gabo estava convencido de que o líder cubano era diferente dos caudilhos, heróis, ditadores ou canalhas que haviam pululado na história da América, e intuía que apenas através dessa revolução, embora jovem, o resto dos países da América Latina poderia seguir o rumo de um bom desenvolvimento político. Seu ainda florescente compromisso político com Cuba partia da segurança de que o mundo, com o tempo, acabaria sendo socialista, mas também estava associado ao crescente desejo do escritor de frequentar os bastidores do poder no continente (ESTEBAN; PANICHELLI, 2003, p.17).

Apesar do rumo inicialmente promissor da revolução, no final dos anos 1960 e no início da década de 1970, a mais famosa ilha do Caribe enfrentou uma difícil prova de fogo. Entre 1968 e 1971, Cuba se viu as voltas com duas situações políticas muito difíceis de

contornar: o apoio à intervenção do Pacto de Varsóvia na Tchecoslováquia<sup>51</sup> e o desenlace do caso Padilla. Com esse quadro político bastante controverso, o sucesso a princípio normal e corrente da política cultural cubana foi irremediavelmente abalado, bem como seu prestígio internacional, obrigando muitos intelectuais a repensar sua posição de apoio à revolução. A repressão ao poeta cubano Heberto Padilla, em particular, foi decisiva para desencadear o pandemônio de opiniões críticas e acusações vexatórias da maioria dos intelectuais latino-americanos e europeus sobre a revolução e seu líder.

Em 1968, o livro de poemas críticos de Heberto Padilla, *Fuera del juego*, obteve da UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba) o prêmio de poesia Julián del Casal. Como lembram Esteban e Panichelli, o júre era composto por três escritores cubanos – José Lezama Lima, José Z. Taller e Manuel Díaz Martínez – e dois estrangeiros: o tradutor inglês J. M. Cohen e o poeta e compositor peruano César Calvo. Um pouco antes de ser anunciado o prêmio a Padilla, o autor de *Fuera del juego* havia criticado duramente o livro *Pasión de Urbino*, do romancista e jornalista cubano Lisandro Otero, na revista *El Caimán Barbudo*. Em 1964, Otero havia aspirado com esse livro ao prêmio Biblioteca Breve da editorial Seix Barral, mas quem o havia ganhado fora Guillermo Cabrera Infante com *Tres Tristes Tigres*. Padilla afirmava em seu artigo que era uma pena que em Cuba, por razões políticas, não se pudesse falar de um livro de um nível literário tão alto como era o de Cabrera Infante, enquanto uma obra tão medíocre como a de Otero, naquele momento vice-presidente do Conselho Nacional de Cultura, recebia tanta atenção (ESTEBAN; PANICHELLI, 2003, p.17).

Esse texto polêmico, no qual o poeta elogiava publicamente a obra de Cabrera Infante, já por aquela época considerado um “traidor a la revolución”, transformou Padilla em *persona*

---

<sup>51</sup> Como lembra a historiadora brasileira Sílvia Cezar Miskulin, no texto “O ano de 1968 em Cuba: mudanças na política internacional e na política cultural”, ao iniciar o ano de 1968, a atração internacional que a Revolução Cubana exercia sobre os intelectuais de esquerda e a juventude de vários países do mundo era enorme. A prova desta simpatia foi o êxito do Congresso Cultural de Havana, realizado entre 4 e 12 de janeiro de 1968, que reuniu cerca de quinhentos intelectuais de setenta países. O apoio a Cuba ficou explícito com a reunião de inúmeros escritores e artistas que viam na ilha uma nova alternativa de transformação social, que fugia dos métodos repressivos utilizados na União Soviética e no Leste Europeu. No entanto, esse fascínio exercido por Cuba sobre a esquerda mundial não durou muito tempo. Boa parte do desencanto dos intelectuais com a revolução está associada ao apoio de Fidel Castro à invasão da URSS na Tchecoslováquia. A Primavera de Praga, movimento que reivindicou “um socialismo com rosto mais humano”, foi duramente reprimido pelos tanques da União Soviética, em 21 de agosto de 1968. Nos primeiros dias da repressão, a imprensa cubana noticiou o episódio, solidarizando-se com os manifestantes em Praga, já que havia uma simpatia na ilha com relação ao movimento checo. No entanto, o discurso de Fidel em 23 de agosto acabou por definir a posição oficial do governo cubano e seu apoio à invasão soviética, surpreendendo não apenas muitos cubanos, como também grande parte da intelectualidade internacional que era simpática a Cuba. Dentro da ilha, esse apoio representou um marco na “institucionalização” da Revolução Cubana e sua aproximação cada vez maior do modelo soviético. Por isso, muitos intelectuais começaram a olhar com desconfiança para o processo revolucionário cubano. Para maiores informações, consultar: MISKULIN, Sílvia Cezar. “O ano de 1968 em Cuba: mudanças na política internacional e na política cultural” IN: *Esboços* (UFSC), v. 20, 2008, p. 47-66.

*non grata*, fazendo com que perdesse o emprego e fosse acusado de conspirar contra a revolução. Juan Goytisolo, em entrevista concedida a Esteban e Panichelli, comenta qual foi a sua surpresa ao inteirar-se das acusações lançadas sobre Padilla:

El 8 de noviembre de 1968, hacia las dos y pico de la tarde, había bajado como de costumbre al bulevar de Bonne Nouvelle a estirar um poco las piernas y comprarme *Le Monde*, cuando una crónica del corresponsal del periódico en Cuba llamó bruscamente mi atención: “El órgano de las Fuerzas Armadas denuncia las maniobras contrarrevolucionarias del poeta Padilla” (apud ESTEBAN; PANICHELLI, 2003, p.17).

O artigo citado por Goytisolo, e firmado com as iniciais do jornalista italiano Saverio Tutino – enviado especial do *Paese Sera* –, reproduzia algumas passagens do pronunciamento contra o poeta, a quem se acusava não somente de um catálogo de provocações literário-políticas, mas também – o que era muito mais grave – de haver dilapidado alegremente os fundos públicos do Estado durante o período em que havia dirigido Cubartimpex. Segundo o autor do editorial, Padilla encabeçava um grupo de escritores cubanos que se deixava arrastar pelo sensacionalismo e modas estrangeiras “creando obras cuya molície se mezcla a la pornografía y la contrarrevolución” (apud ESTEBAN; PANICHELLI, 2003, p.17-18).

Um pouco antes de se tornar pública a decisão do jure de conceder o prêmio a Heberto Padilla, Raúl Castro havia feito circular o rumor de que “graves problemas” ocorreriam na ilha caso se levasse essa ideia adiante. O jure, no entanto, não considerava o livro *Fuera del juego* como contrarrevolucionário, mas sim crítico e de sobressalente qualidade literária. Diante da postura inquebrantável dos jurados, a UNEAC aceitou então a decisão de publicar o livro de poesias de Padilla e também a obra *Los siete contra Tebas*, do teatrólogo Antón Arrufat, mas não concedeu aos dois intelectuais o visto para a viagem a Moscou nem os mil pesos incluídos no prêmio. Além disso, agregou às publicações um prólogo controverso, no qual acusavam os escritores de colaborar com o inimigo do Norte:

Nuestra convicción literaria nos permite señalar que esa poesía y ese teatro sirven a nuestros enemigos, y sus autores son los artistas que ellos necesitan para alimentar su caballo de Troya a la hora en que el imperialismo se dedica a poner em práctica su política de agresión bélica frontal contra Cuba. [...] La dirección de la UNEAC rechaza el contenido ideológico del libro de poemas y de la obra teatral premiados. (apud ESTEBAN; PANICHELLI, 2003, p. 18)

O governo cubano reprovava publicamente Padilla, “su desgana revolucionaria, su criticismo, su historicismo, la defensa del individualismo frente a las necesidades sociales”, assim como sua “falta de conciencia com respecto a las obligaciones morales en la

costrucción revolucionaria” (apud ESTEBAN; PANICHELLI, 2003, p. 18). Era o início de um conflito sobre a liberdade de expressão que três anos depois mudaria para sempre a imagem internacional de Cuba, em particular, na Europa e nos Estados Unidos, e provocaria uma ruptura irremediável entre muitos escritores e o que, à época, era visto como uma revolução socialista razoavelmente liberal (MARTIN, 2010, p. 414).

Em 1971, o caso inteiro explodiu outra vez. No dia 20 de março, o governo cubano prendeu Padilla e sua esposa, a poetisa Belkis Cuza Malé, acusados de atividades subversivas relacionadas à CIA. Ela ficou presa apenas por alguns dias, mas Padilla ficou encarcerado durante várias semanas. A prisão do poeta provocou muitas reações e protestos, sobretudo entre os intelectuais que até então haviam apoiado a revolução e a liderança de Fidel Castro.

Diante da situação e dos boatos de crescente stalinização na ilha, alguns escritores decidiram enviar uma carta ao líder cubano, manifestando suas preocupações com os rumos políticos da revolução. O documento obteve o número de 54 assinaturas. Intelectuais e escritores proeminentes como Mario Vargas Llosa, Juan Goytisolo, Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir (os verdadeiros instigadores do protesto), além de Plinio Apuleyo Mendoza, Julio Cortázar e Carlos Fuentes, pediam explicações sobre a prisão arbitrária de Padilla. O único que faltava era García Márquez.

Quando tudo isso ocorreu, o escritor estava em Barranquilla com sua família. O estalido do caso Padilla o havia surpreendido, tempos atrás, em Barcelona, onde também residia Apuleyo Mendoza. Para evitar o assédio dos jornalistas, García Márquez decidiu viajar com a família, durante um tempo prudencial e indeterminando, para algum lugar do Caribe sem caixa postal ou telefone. Plinio Apuleyo Mendoza tentou várias vezes se comunicar com o escritor, mas não obteve sucesso. Deixou diversas mensagens, enviou-lhe um telegrama, e também não obteve resposta. Pensou que não havia recebido os seus recados, e como haviam tido sempre as mesmas opiniões sobre Cuba, atreveu-se colocar o nome de seu amigo na carta sob sua responsabilidade (ESTEBAN; PANICHELLI, 2003, p. 19).

O fato é que García Márquez havia recebido as mensagens e, ao que tudo indica, as havia respondido, mas houve um atraso nos correios. Supostamente, o autor havia declarado que não assinaria nada enquanto não tivesse uma informação muito completa sobre o assunto. A verdade nunca se saberá, porque Gabo declarou inúmeras vezes que não assinou a carta, enquanto outros afirmam que sim. É possível que García Márquez tenha mudado a sua decisão em virtude da reação de Fidel Castro.

No início de abril, uma carta (autocrítica) escrita pelo poeta, ainda no cárcere, começou a circular em diferentes veículos de comunicação, mas foram muitas as dúvidas sobre a sua veracidade. A maioria dos intelectuais estava convencida de que o documento não fora escrito por Padilla, ou que tivesse sido escrito sob ameaça, já que este era um método de intimidação cada vez mais recorrente no sistema de repressão política da revolução. Poucos dias depois de publicada a autocrítica, o poeta foi libertado, com uma condição: ele teria que ler a sua autocrítica diante dos membros da UNEAC e de muitos de seus amigos.

O ato se realizou no dia 29 de abril de 1971, como complemento da carta. Nesta oportunidade, além de reconhecer a sua culpa, acusou outros escritores, amigos seus, de “comportamiento contrarrevolucionario” em suas obras. Entre os acusados, sua própria esposa Belkis, Norberto Fuentes, Pablo Armando Fernández, César López, Manuel Díaz Martínez, José Yáñez, Virgilio Piñera e Lezama Lima. Em sua autocrítica, Padilla acusou-se também de introduzir a contrarrevolução na literatura cubana e agradeceu aos seus amigos, “responsables del Estado y del buen funcionamiento de la revolución”, a magnanimidade demonstrada, pelo fato de ter-lhe dado a possibilidade de retificar-se (ESTEBAN; PANICHELLI, 2003, p. 20-21).

Muitos intelectuais se indignaram com a autocrítica de Padilla e se afastaram cada vez mais de Fidel Castro. Houve depois uma segunda carta conjunta dos intelectuais, datada de 20 de maio, encabeçada por Vargas Llosa, mais severa que a primeira, em que mais de sessenta assinantes expressavam sua vergonha e sua cólera frente à autocrítica de Padilla, assim como sua inquietude diante da radicalização, do princípio de isolamento e da negativa ao diálogo de parte do governo cubano. O grupo pedia com essa carta que se colocasse fim ao atropelo dos direitos humanos e que se voltasse ao espírito original da revolução que os fez considerá-la um modelo dentro do socialismo.

Acreditamos ser nosso dever transmitir-lhe nossa vergonha e nossa ira. O lastimável texto da confissão assinada por Heberto Padilla só pode ter sido obtido mediante o uso de métodos que são a negação da legalidade e da justiça revolucionárias. O conteúdo e a forma dessa confissão, com suas acusações absurdas e afirmações delirantes [...] fazem lembrar os mais sórdidos momentos da época do stalinismo, com seus julgamentos pré-fabricados e suas caças às bruxas. [...] O desprezo à dignidade humana que significa forçar um homem a acusar a si mesmo ridiculamente das piores traições e vilezas não nos choca por se tratar de um escritor, mas sim porque qualquer companheiro cubano – camponês, operário, técnico ou intelectual – também poderia ser vítima de violência e humilhação parecidas. Gostaríamos que a Revolução Cubana voltasse a ser aquilo que nos fez, um dado momento, considerá-la um modelo dentro do socialismo. (VARGAS LLOSA, 2010, p. 111-112)

O caso Padilla foi a primeira grande fissura no sistema, produzindo um desencanto generalizado em um estamento que até então havia apoiado quase sem reservas o projeto cubano: os intelectuais.<sup>52</sup> A unidade conseguida em torno do projeto esmoreceu diante dos acontecimentos de 1971, e a primeira consequência nefasta disso foi a atomização dos protagonistas do *boom*. Escritores e intelectuais não tinham escolha, senão se comprometer e tomar lados e partidos nesse equivalente cultural a uma guerra civil. Nada jamais seria o mesmo. Naufragaram muitas relações pessoais, muitas amizades, como aquela intensa e profunda camaradagem e cumplicidade que existiam entre Vargas Llosa e García Márquez (ESTEBAN; PANICHELLI, 2003, p. 23). O colombiano permaneceu fiel a Fidel Castro, mas o escritor peruano o considerou, desde então e para sempre, como “la gran bestia negra a combatir”.<sup>53</sup>

O mais irônico foi que, naquele exato momento, a editora Seix Barral preparava a publicação de *García Márquez: historia de un deicidio*, lançado em dezembro de 1971, quando o então famoso relacionamento começou a esfriar lenta mas inexoravelmente. Vargas Llosa não permitiria uma segunda edição do livro durante os próximos 35 anos (MARTIN, 2010, p. 429-430).

---

<sup>52</sup> Como lembra a historiadora Silvia Cezar Miskulin, o encarceramento e a confissão de Heberto Padilla marcaram o fim da “lua de mel” entre a intelectualidade e o governo cubano. Diante dos acontecimentos de 1971, a posição de muitos intelectuais latino-americanos e europeus em relação ao governo de Cuba foi decisivamente modificada. As revistas *Plural* e *Vuelta*, por exemplo, dirigidas pelo escritor mexicano Octavio Paz, nas décadas de 1970 e 1980, abriram espaço para os questionamentos sobre o desenvolvimento da revolução e sua política cultural. A posição de grande parte dos intelectuais agrupados nestas publicações foi de um distanciamento crítico em relação a Cuba. Alguns artigos do escritor Guillermo Cabrera Infante foram publicados nas duas revistas, tornando claras as suas divergências em relação ao governo e a política cultural da ilha. Ao responder uma entrevista conduzida por Alex Zisman, Cabrera Infante analisou o significado do caso Padilla: para ele, essa era uma das formas de tirania exercida pelo governo para acabar com a oposição – ainda que tímida – de Heberto Padilla. Para Cabrera Infante e outros intelectuais ligados a essas revistas, a representação de Fidel como um “Stalin de barbas” se tornou cada vez mais comum. Essa foi também a posição de muitos outros intelectuais cubanos exilados como Carlos Franqui, Severo Sarduy e Reinaldo Arenas. Com textos e obras publicadas ou resenhadas nessas duas revistas, esses intelectuais constituíram um importante espaço de posicionamento crítico em relação à Revolução Cubana. Assim, revistas como *Plural* e *Vuelta* permitiram amplas manifestações e reflexões de intelectuais cubanos e latino-americanos que não estavam alinhados com a política repressiva do governo cubano. Para maiores informações, consultar: MISKULIN, Sílvia Cezar. “La Revolución Cubana y el caso Padilla en las revistas *Plural* y *Vuelta*” IN: *Estudios*. Revista del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad de Córdoba, vol. 23-24, 2010, p. 159-171.

<sup>53</sup> Antes mesmo da explosão do caso Padilla, em 1971, Vargas Llosa dava sinais da sua inquietação com os rumos da política cubana. Como lembra a historiadora Adriane Vidal Costa, em 1968, o escritor peruano publicou o artigo “El socialismo y los tanques”, no qual evidenciava sua preocupação com a forma como se operava a construção do socialismo em Cuba. No texto, o escritor condenava o apoio de Fidel Castro à invasão soviética da Tchecoslováquia e também criticava a nova política cultural implementada pelo governo. No entanto, foi o caso Padilla que começou de fato a mudar radicalmente sua posição em relação à Revolução Cubana, que já não considerava mais um modelo possível. Desse momento em diante, aprofundou-se a desilusão, a crítica e o distanciamento ideológico do escritor em relação aos rumos da política cubana. IN: COSTA, Adriane Vidal. Op. Cit. p. 189-190.

Como lembra Gerald Martin, enquanto as reações de Fidel Castro cresciam, furiosas e desafiadoras, García Márquez, de quem a família e os amigos se lembravam como atormentado durante o período, conseguiu, entretanto, produzir a mais serena e comedida resposta pública numa “entrevista” cuidadosamente encenada ao jornalista de Barranquilla, Julio Roca. Ele mencionou que a autocrítica de Padilla não parecia autêntica e reconheceu que o caso tinha danificado a imagem da revolução; mas também insistiu que jamais assinara a primeira carta. Afirmou que Fidel Castro tinha sido citado com malevolência por engano, declarou o apoio continuado ao regime cubano e, numa manobra característica, revelou que, se existissem elementos stalinistas em Cuba, Fidel Castro seria o primeiro a dizê-lo, e começaria a desenraizá-los, como fizera na década anterior, em 1961 (MARTIN, 2010, p. 430).

No dia 10 de junho, a imprensa colombiana exigiu mais uma vez que “se definisse de maneira pública sobre a questão cubana”, e no dia seguinte, ainda se esquivando e sem rumo certo, embora um pouco menos confuso, anunciou: “Sou um comunista que ainda não achou um lugar para se sentar”. Sobre seu comportamento, Juan Goytisolo diria mais tarde, com indisfarçável ironia e amargura:

Com talento consumado para se movimentar, sinuoso, entre arestas estreitas, Gabo se distanciaria com cuidado da posição crítica dos amigos, evitando o confronto com eles; o novo García Márquez, cintilante estrategista do próprio e enorme talento, vítima da fama, devoto do bom, do melhor e do grandioso neste mundo, e promotor, em nível planetário, das causas reais e das prováveis causas “avançadas”, havia acabado de nascer. (apud MARTIN, 2010, p. 430)

Um novo Gabriel García Márquez nascia das cinzas do caso Padilla: um homem cada vez mais interessado pelo poder, pelos caudilhos e, em breve, pela mediação diplomática do mais alto escalão. É interessante notar que enquanto o escritor colombiano saía praticamente ileso do caso Padilla – reforçando a sua imagem diante da Revolução e dos setores progressistas da América Latina –, uma avalanche de críticas era direcionada a Vargas Llosa em virtude de sua firme oposição ao regime de Fidel Castro. De acordo com o escritor peruano, o rompimento com Cuba lhe valeu uma “chuva de injúrias” e hostilidade: “Depois de ter sido uma figura muito popular nos meios de esquerda e nos meios rebeldes, passei a ser um empestado. As mesmas pessoas que me aplaudiram com grande entusiasmo [...] passaram a me insultar, distribuíam panfletos contra mim”. Como lembra Adriane Vidal Costa, as críticas que Vargas Llosa recebeu por seus questionamentos foram muitas: variaram entre a reprimenda por seu comportamento contrarrevolucionário e o repúdio à sua obra

literária. Durante o caso Padilla, a revista *Casa de las Américas*, por exemplo, publicou alguns artigos que reinterpretavam antigos ensaios de Vargas Llosa, editados pela própria revista, mas atribuíam a tais textos a semente da contrarrevolução, transformando o escritor de *La casa verde* no porta-voz de uma ideologia liberal-burguesa que representava a literatura como uma espécie de segunda realidade e como uma esfera intelectual autônoma. Além disso, o escritor era acusado de praticar um “ecletismo oportunista” e de ser um escritor burguês, idealista, exibicionista e “flaubertiano”. Em suma, divulgava-se a ideia de que Vargas Llosa nunca havia sido verdadeiramente um escritor de esquerda, mas que tinha se “aproveitado” da Revolução Cubana para “estabelecer seu prestígio literário” (COSTA, 2013, p. 192-193).

Um ano depois da confissão de Padilla, outro episódio reforçou ainda mais o abismo que começava a se abrir entre os dois escritores. Em 1972, Gabriel García Márquez tornou-se o segundo romancista a receber o prêmio Rómulo Gallegos. Diferentemente de Vargas Llosa – que se recusara a dedicar o prêmio à luta armada na América Latina –, García Márquez resolveu doar todo o dinheiro do prêmio a um partido dissidente venezuelano que se identificava pela sigla MAS (Movimiento al Socialismo) e era dirigido por seu amigo Teodoro Petkoff. Assim como ele, García Márquez estava convencido de que o comunismo soviético não estava preocupado com as necessidades e os interesses reais da América Latina. Como lembra a agente literária Carmen Balcells, que viajou com o escritor colombiano até Caracas, “foi uma viagem interminável, embora estivéssemos na primeira classe, bebendo a viagem inteira, e Gabo [...] passou o tempo preocupado nos mínimos detalhes sobre o que Mario diria. Era tudo sobre o que ele conseguia pensar” (apud MARTIN, 2010, p. 437).<sup>54</sup>

As pessoas de todo o continente se perguntavam o que García Márquez faria com o dinheiro. Quando lhe fizeram a pergunta, logo após a cerimônia, ele declarou que estava cansado de ser pobre e que compraria “outro iate” de um contato em Caracas, ou de Carlos

---

<sup>54</sup> A recusa de Vargas Llosa em entregar o valor do prêmio Rómulo Gallegos (1967) à luta armada na América Latina não foi bem recebida pelos dirigentes da Revolução Cubana. Essa insatisfação se tornou patente diante dos acontecimentos do caso Padilla, momento em que o escritor rompeu definitivamente com Cuba. Em 1971, diante da sua renúncia em participar do comitê da *Casa de las Américas*, a guerrilheira cubana Haydée Santamaría, também diretora da instituição, em carta ao escritor peruano, deixou claro o seu descontentamento: “Quando, em abril de 1967, quis saber a opinião que tínhamos sobre a aceitação por ti do prêmio venezuelano Rómulo Gallegos, outorgado pelo governo de Leoni, que significava assassínios, repressão, traição aos nossos povos, nós propusemos-lhe que aceitasse esse prêmio e entregasse a sua importância a Che Guevara, para a luta dos nossos povos. E você não aceitou a nossa sugestão: guardou para si esse dinheiro, recusou a extraordinária honra de poder contribuir, embora simbolicamente, para auxiliar a luta de Che Guevara. O pouco que podemos pedir-lhe hoje, como verdadeiros camaradas de Che, é que você não escreva nem pronuncie mais esse nome [...]” (*Casa de las Américas*, Havana, n. 67, jul.-ago., 1971, p. 2). Como lembra Costa, Haydée Santamaría relembrou esse episódio para reforçar a ideia de que Vargas Llosa nunca tinha sido um autêntico revolucionário e que por isso era incapaz de fazer qualquer sacrifício pela Revolução. As posturas assumidas por García Márquez e Vargas Llosa demonstram, de fato, o imenso golfo aberto em sua amizade desde o ano de 1971. IN: COSTA, Adriane Vidal. Op. Cit. p. 191.

Barral em Barcelona. Na manhã seguinte, Gabo levou o cheque de 22.750 dólares, o filho Rodrigo, o irmão Eligio, que tinha combinado com *El Tiempo* de escrever uma série de matérias sobre a entrega do mais importante prêmio literário da América Latina ao irmão mais velho, um ou dois jornalistas privilegiados, um fotógrafo e uma grande mala a um banco em Caracas, onde trocou o cheque por dinheiro. Depois levou a mala, o dinheiro e a escolta à sede do Movimiento al Socialismo. O MAS, ele explicou, era um novo movimento juvenil do tipo que a América Latina precisava, sem laços remanescentes com o movimento comunista e sem esquemas nem dogmas fixos (MARTIN, 2010, p. 438).

Como era de se esperar, uma tempestade de críticas explodiu por todos os lados, perto e longe, sem excluir a própria família de García Márquez. O MAS era apenas uma organização diminuta, mas a explosão decorrente da decisão de Gabo foi enorme. A maioria da esquerda o considerou um “desviacionista”, e a direita o tachou de “subversivo”. Muito embora ficasse claro que o dinheiro fora doado em particular para a revista política do MAS, e não para a guerrilha, no final de agosto até mesmo Moscou o chamava de “reacionário”, e o próprio pai pôde ser visto informando à imprensa em Caracas que o filho mais velho era “muito zombeteiro, sonso – sempre foi assim matreiro, desde criança, sempre inventando histórias” (apud MARTIN, 2010, p. 438).

Entre uma polêmica e outra, o início dos anos 1970 viu surgir, sem sombra de dúvidas, um escritor cada vez mais envolvido nas contendas políticas do continente. Em meio ao processo de escrita e revisão do romance *El otoño del patriarca*, o primeiro após o sucesso sem precedentes de *Cien años de soledad*, o celebrado inventor de Macondo partiu em busca de um relacionamento mais próximo com Fidel Castro, utilizando o incidente com o poeta Heberto Padilla como ponte para se aproximar da ilha. No entanto, antes que as portas de Cuba se abrissem inteiramente a ele, García Márquez teve que investir mais seriamente em sua faceta intelectual comprometida. Nascia, a partir desse momento, um intelectual cada vez mais engajado e disposto a escrever abertamente sobre política, poder e revolução.

## **1. Um intelectual comprometido: reportagens políticas e o flerte com o poder**

Os primeiros anos de 1970 foram para Gabriel García Márquez de jornalismo militante e de estudo intenso para a recriação histórica do ditador de *El otoño del patriarca*. Entre o caso Padilla e o seu primeiro encontro pessoal com Fidel Castro, em 1975, é necessário

destacar dois momentos importantes de aproximação às simpatias ideológicas da revolução: a defesa de Salvador Allende – e a consequente crítica ao governo de Pinochet – e a sua participação na revista *Alternativa*. Nesse momento, um García Márquez comprometido desde sempre com a esquerda latino-americana apareceu e bateu o punho contra a mesa, convertendo-se num verdadeiro animal político.

Ao inteirar-se, em 1973, do bombardeio ao palácio presidencial de La Moneda, o escritor redigiu um telegrama endereçado aos membros da nova junta de governo chilena:

Bogotá, 11 de setembro de 1973. Generais Augusto Pinochet, Gustavo Leigh, César Méndez Danyau e almirante José Toribio Merino membros da junta militar: os senhores são os autores efetivos da morte do presidente Allende; e o povo chileno não permitirá jamais ser governado por uma gangue de criminosos na folha de pagamento do imperialismo norte-americano. Gabriel García Márquez. (*Excelsior*, 8 de outubro de 1973)

Na época em que escreveu a mensagem, o destino de Allende ainda não era conhecido, mas o escritor colombiano o conhecia suficientemente bem para intuir que jamais deixaria o Palácio vivo. Como salienta Gerald Martin (2010, p. 457), embora algumas pessoas dissessem que mandar esse telegrama era um gesto mais apropriado para um estudante universitário do que para um grande escritor, essa foi a primeira ação política realizada por um novo García Márquez: um intelectual que buscava construir um novo papel para si e cujos ideais políticos tinham sido radicalmente endurecidos pelo fim abrupto e violento do experimento histórico de Allende. Anos mais tarde, o escritor diria a um entrevistador: "O golpe no Chile foi uma catástrofe para mim".

O telegrama veio acompanhado ainda da firme decisão de não publicar mais obras de ficção até que caísse o novo ditador (decisão que tornou pública apenas em 1975, às vésperas de publicar *El otoño del patriarca*). Muitos observadores comentaram que esta foi na verdade uma grande jogada, pois o que ficou evidente foi o efeito publicitário de sua atitude: se, por um lado, a declaração contribuiu para criar um ambiente contrário ao regime ditatorial chileno, por outro, também gerou uma grande expectativa em torno de sua obra posterior, *Crónica de una muerte anunciada* (1981). O romance registrou um recorde histórico impensável: foram lançados simultaneamente 999.999 exemplares em todos os países de língua espanhola, que se esgotaram em um abrir e fechar de olhos (ESTEBAN; PANICHELLI, 2003, p. 36).

Ampliando a decisão de se dedicar exclusivamente à política latino-americana, pouco tempo depois dos acontecimentos no Chile, García Márquez participou ativamente na

fundação da revista *Alternativa*, um semanário radical cujo objetivo era criar uma nova forma de jornalismo na Colômbia. O ponto de partida da revista, segundo os seus idealizadores, era quebrar o crescente monopólio da informação de que eram vítima os colombianos, destacando uma outra Colômbia que nunca aparecia nas páginas da grande imprensa. Além de García Márquez, a publicação contava com a participação de Orlando Fals Borda, sociólogo de renome internacional e um dos cronistas mais respeitados do país sobre La Violencia<sup>55</sup>, Enrique Santos Calderón, da dinastia *El Tiempo*, Daniel Samper, Jorge Restrepo e José Vicente Kataráin, empresário colombiano e futuro editor de García Márquez na Colômbia.

A revista durou seis turbulentos anos e alcançou, graças ao dinheiro investido pelo seu corpo editorial, uma presença digna e bastante dilatada. García Márquez apoiou desde o começo a iniciativa, encabeçando o conselho de administração e publicando ali os seus textos mais abertamente políticos, alguns dos quais falando diretamente do Chile, de Cuba e da presença “nefasta” dos Estados Unidos na América Latina.

O primeiro número da *Alternativa*, em fevereiro de 1974, vendeu dez mil cópias em 24 horas. Algumas edições depois, a revista já vendia quarenta mil exemplares, número inaudito para uma publicação de esquerda na Colômbia. O primeiro exemplar levava um slogan sobre o despertar da consciência – “Ousar pensar é começar a lutar” – e um editorial – “Carta ao leitor” – que afirmava que o objetivo do semanário era “lutar contra a distorção da realidade nacional na imprensa burguesa” e “conter a desinformação” (apud MARTIN, 2010, p. 460).

Foi também nessa primeira edição que García Márquez publicou o texto *Chile, el golpe y los gringos*, pouco conhecido atualmente, mas que teve uma boa acolhida por aqueles anos. Além da Colômbia, o texto circulou com êxito pelos Estados Unidos e Reino Unido. Logo nas primeiras linhas, o autor se posicionava de forma clara e veemente contra o

---

<sup>55</sup> No dia 9 de abril de 1948, Jorge Eliécer Gaitán (1898-1948), líder do Partido Liberal colombiano e também candidato às eleições presidenciais de 1950, foi assassinado a tiros na cidade de Bogotá. A sua morte provocou uma enorme reação popular na Colômbia, desencadeando ondas de violência por todo o país. Em pouco tempo, a comoção geral transformou-se em revolta urbana. O corpo de Juan Roa Sierra, suposto assassino de Gaitán, foi linchado e levado à frente do palácio presidencial, onde os manifestantes, em enfrentamento com as forças policiais, pediram a renúncia e também a cabeça do presidente conservador Mariano Ospina Pérez. Rechaçados pelo exército, os manifestantes invadiram as ruas de Bogotá saqueando, incendiando e destruindo todos os símbolos do poder oligárquico e conservador no país. Igrejas foram incendiadas e monumentos destruídos. Além disso, o enfrentamento armado resultou num alto número de mortos e feridos. Esse episódio recebeu o nome de *Bogotazo* e as suas consequências se estenderam para além do ano de 1948. Nos dez anos seguintes, o clima de guerra civil entre os membros do Partido Liberal e Conservador na Colômbia resultou em mais violência: o saldo de mortes estimado gira em torno de 200 a 300 mil pessoas. Esse período compreendido entre o assassinato de Gaitán e o ano de 1958, momento em que os dois partidos promoveram um grande acordo político de pacificação do país, através da Frente Nacional, ficou conhecido como *La Violencia*. Para maiores informações, consultar: CHAOUCH, Malik Tahar. “La presencia de una ausencia: Jorge Eliécer Gaitán y las desventuras del populismo en Colombia” IN: *Araucaria*, Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades, n. 22, segundo semestre de 2009, p. 251-262.

bloqueio norte-americano imposto sobre o Chile de Allende, destacando a ajuda de Cuba ao país sitiado. Também falava em termos elogiosos da visita de Fidel Castro ao Chile, lançando uma mensagem de esperança para um povo que sofria carências patentes.<sup>56</sup>

Em relação a Salvador Allende, ele se tornou em suas reportagens um personagem, um mártir a mais no panteão dos heróis malogrados da América Latina.

No momento da batalha final, com o país à mercê das forças desencadeadas pela subversão, Salvador Allende continuou apegado à legalidade. A contradição mais dramática de sua vida foi ser ao mesmo tempo inimigo congênito da violência e revolucionário apaixonado, e ele acreditava tê-la resolvido com a hipótese de que as condições do Chile permitiriam uma evolução pacífica para o socialismo dentro da legalidade burguesa. A experiência lhe ensinou tarde demais que não se pode mudar um sistema pelo governo e sim pelo poder.

Essa comprovação tardia deve ter sido a força que o impeliu a resistir até a morte nos escombros em chamas de uma casa que sequer era a sua, uma mansão sombria que um arquiteto italiano construiu para ser a casa da moeda e terminou convertida no refúgio de um presidente sem poder. Resistiu durante seis horas, com uma submetralhadora que lhe fora presenteada por Fidel Castro e era a primeira arma de fogo que Salvador Allende jamais disparou.

[...]

Allende morreu numa troca de tiros [...]. Em seguida, todos os oficiais, num ritual de casta, dispararam sobre o corpo. Por último, um suboficial lhe destruiu o rosto com a coronha do fuzil. A foto existe. Foi feita pelo fotógrafo Juan Enrique Lira, do jornal *El Mercurio*, o único que teve permissão de fotografar o cadáver. Estava tão desfigurado que sua mulher, Hortensia Allende, não teve permissão de descobrir o rosto quando lhe mostraram o corpo no caixão. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p. 26-27)

O tom épico e apologético assumido pela narrativa de García Márquez demonstra, por um lado, a faceta do intelectual engajado, comprometido desde sempre com os processos revolucionários do continente, mas, por outro, reatualiza também uma imagem recorrente em sua literatura: a América como o espaço da utopia negada. Allende assume no texto publicado o perfil do mártir político. Sua postura inquebrantável e pacífica contrasta com a violência do regime recém-instaurado. A sua morte significa, sob muitos aspectos, a derrota de um projeto humanista e democrático. Como salientam as historiadoras Fabiana de Souza Fredrigo e

---

<sup>56</sup> Fidel Castro visitou o Chile de Allende em novembro de 1971, permanecendo no país exatamente 24 dias. O líder cubano era, aparentemente e aos olhos da comunidade internacional, o mais estreito aliado do presidente chileno no continente. Como salienta o historiador brasileiro Alberto Aggio, em texto publicado pela revista *História*, da Universidade Estadual Paulista, a maior parte dos observadores reconhece que o Chile passou a ser um país bastante diferente depois da presença de Castro. Sua visita pode, de fato, ser considerada como um ponto de inflexão no desenvolvimento dos acontecimentos que iriam marcar e definir a sorte da experiência chilena. É claro que não corresponde a uma análise correta atribuir à visita em si a ruptura do equilíbrio que anteriormente havia caracterizado a vida institucional chilena. Contudo, há que se reconhecer que a série de intervenções feitas por Fidel ao longo da viagem acabou por produzir ou acentuar um ambiente de confrontação entre esquerda e direita que impediria ou impossibilitaria, a partir daquele momento, qualquer convivência democrática no país. IN: AGGIO, Alberto. “Uma insólita visita: Fidel Castro no Chile de Allende” IN: *História*. Revista da Universidade Estadual Paulista, vol. 22, n. 02, 2003. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-90742003000200009&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-90742003000200009&script=sci_arttext)>. Acesso em 17/01/2018.

Libertad Borges Bittancourt (2014, p. 78), para a esquerda vencida – e, diante da violência do golpe –, Allende começou a ser “desculpado” pelo desfecho de seu governo. Imolado no Palácio de La Moneda, o presidente, encarnou, a despeito dos esforços do regime militar chileno, toda a tradição republicana assentada na institucionalidade, na legalidade e na constitucionalidade.

Ecoando parte dos discursos que se criaram em torno do mito político de Allende, García Márquez concluía o seu artigo:

Amava a vida, amava as flores e os cachorros, e era de uma galanteria um pouco à antiga com bilhetes perfumados e encontros furtivos. Sua virtude maior foi a coerência, mas o destino lhe concedeu a rara e trágica grandeza de morrer defendendo à bala o espantalho anacrônico do direito burguês, defendendo uma Corte Suprema de Justiça que o repudiara e iria legitimar seus assassinos, defendendo um Congresso miserável que o declarou ilegítimo mas que ia sucumbir para fazer o gosto dos usurpadores, defendendo a liberdade dos partidos de oposição que venderam a alma ao fascismo, defendendo toda a parafernália ulcerada de um sistema de merda que ele se propusera a acabar sem disparar um tiro. O drama ocorreu no Chile, para desgraça dos chilenos, mas há de passar para a história como algo que aconteceu sem remédio a todos os homens deste tempo e que ficou em nossas vidas para sempre. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p. 27)

Para o sociólogo chileno Tomás Moulian, autor do livro *Chile actual: anatomía de un mito*, o perfil político de Allende construído pela esquerda fez com que os chilenos e grande parte dos setores progressistas da América Latina se esquecessem de seu passado de fúria, definindo-o como o exemplo democrático em meio a um continente conflituoso e fraturado. Essa versão “expiatória” de sua morte, reproduzida no texto de García Márquez, omite a profundidade da crise institucional chilena e também a inabilidade política de Allende que se tornava, desde os primeiros momentos de 1970, cada vez mais sintomática (FREDRIGO; BITTENCOURT, 2014, p. 78).

Lida e relida pelas lentes da derrota, a experiência chilena cristalizou-se, dentro da narrativa jornalística de García Márquez, como drama, ferida, trauma. Mais do que isso, o assalto a La Moneda ilustrava exemplarmente o caminho histórico acidentado e fraturado de toda a América Latina. Por isso, nas palavras do autor, o que aconteceu no Chile haveria de passar para a história como algo que “aconteceu sem remédio a todos os homens deste tempo”. No entanto, sua posição em relação às escolhas de Allende era bastante clara: o problema do ex-presidente chileno fora acreditar no processo democrático e na lei. A descrença do escritor colombiano na democracia representativa, patente no trecho transcrito, vinha acompanhada da sua aposta na figura do bom patriarca, tema frequente em seus contos e romances e também em suas reportagens políticas. Isso evidencia, ainda que de forma

indireta, a crença do autor na figura do homem forte, do herói providencial, perspectiva política que o aproximaria cada vez mais de Fidel Castro e sua revolução.

É interessante notar como a narrativa criada pelo escritor colombiano se aproxima dos discursos de Fidel em sua passagem pelo Chile. Para o historiador brasileiro Alberto Aggio, autor do texto “Uma insólita visita: Fidel Castro no Chile de Allende”, a presença do líder cubano não deve ser lida apenas como uma simples manifestação de apoio político. Para ele, o escrutínio dos discursos do líder cubano, bem como a série de intervenções feitas em sua visita, demonstra a preocupação de Fidel em afirmar o modelo cubano como o único possível para os processos revolucionários da América Latina.

Segundo Aggio, inflamado e inebriante, Fidel manteve-se na ofensiva nos primeiros 15 dias da sua estadia no país, e a sua imagem heroica — mas identificada, contudo, à de um homem comum e "igual a todos" —, conseguiu cativar profundamente a população chilena. Nas palavras do próprio historiador:

Naqueles dias, efetivamente, o Chile esteve em contato com um estilo político bastante diferente daquele a que estava acostumado. Fidel aparecia diante dos chilenos como uma figura colossal, magnetizadora, capaz de estabelecer um contato direto com as massas e um diálogo franco e aberto com a sua plateia [...]. Jovem, belo, atraente, viril, incansável, com o "odor afrodisíaco que emana do poder" — como chegou-se a afirmar à época —, com a fala afinada e penetrante, a seu lado Salvador Allende aparecia um "tanto descolorido e opaco", como se fosse o "tio do herói" e, por conseguinte, "demasiado sensato, demasiado realista"; o contraste flagrante entre os dois líderes era por demais evidente: Allende, o "trabalhador da República", em desluzido contraste com o verdadeiro Messias. (AGGIO, 2003, online)

Para além da presença carismática e magnetizadora, segundo Aggio, é possível notar nos discursos de Fidel um tom intencionalmente pedagógico. Por diversas vezes, o líder cubano construiu-se como um ator político interno em sua passagem pelo Chile; sua fala demonstrava, em muitos sentidos, a intenção clara de ensinar, de aconselhar a respeito dos problemas que se apresentavam em todas as revoluções. E, nesse sentido, ele atuou como um componente a mais a favor da radicalização e da polarização política no país. Durante a sua visita, Fidel não demonstrou estar disposto a dialogar construtivamente para além do campo da esquerda. Não houve, da sua parte, qualquer disposição em travar um mínimo de contato — nem mesmo diplomaticamente — com o amplo espectro da política chilena. E esse é, sem dúvida, um aspecto definidor do seu discurso: o estabelecimento de uma rígida fronteira ideológica entre campos antagônicos, visto que se tratava de reconhecer, do seu ponto de vista, os amigos e os inimigos da revolução em curso no Chile (AGGIO, 2003, online).

Assim, muito rapidamente, Fidel Castro tratou de definir que havia no Chile um campo político que se deveria definir como "inimigo" da revolução chilena, e ele o rotulou de "fascista". De fato, Fidel passou quase toda a sua estadia tratando a oposição a Allende como sendo de caráter fascista, e em seu discurso, marcado por antagonismos, esses setores de oposição se configuraram como o *outro*, isto é, o adversário implacável que somente se consegue vencer mostrando-se mais implacável do que ele. O que, em outras palavras, pode ser lido da seguinte maneira: se no Chile o inimigo é o fascismo – e o "fascista" atua para matar –, os revolucionários chilenos deveriam se preparar para o enfrentamento inevitável com esse inimigo no seu próprio terreno, ou seja, o terreno das armas. Com isso, Fidel desacreditava a chamada “via chilena para o socialismo” e instituiu o modelo cubano como o único possível e desejável para a América Latina.

Nada mais explícito como a declaração condenatória do líder cubano, ao final de sua visita, em seu último discurso:

Ninguém pense que viemos aprender algumas das coisas que nos aconselhavam alguns "libelucho" ou alguns sisudos defensores das teorias políticas reacionárias, que achavam bom que viéssemos para aprender sobre eleições, sobre parlamento, sobre liberdade de imprensa, etc. [...] Não viemos aqui para aprender coisas caducas da história... já aprendemos bastante sobre as liberdades burguesas e capitalistas. (CASTRO apud AGGIO, 2003, online)

Fidel colocou abertamente em dúvida o caminho adotado por Allende para se chegar ao socialismo, manifestando publicamente as suas desconfianças e apontando as debilidades do governo da Unidade Popular. Em sua opinião, na batalha ideológica, Allende estava perdendo a ofensiva contra os “fascistas”. Fidel instituiu no Chile, nas palavras de Aggio, o pânico da contrarrevolução. E, ao que tudo indica, o líder cubano não deixou o país antes de estar convencido de que havia minado os alicerces da estratégia política constitucional e legalista de Allende.

Ao regressar a Cuba, Castro deixava atrás de si um Chile já distinto daquele que ele havia encontrado 24 dias antes: a radicalização que vocalizara naquela insólita visita já havia encontrado eco e, por fim, já havia se estabelecido como uma polarização tendente à catástrofe. O ano de 1971, [...] o melhor do governo da UP, terminava com presságios nada animadores para aquilo que se imaginava como uma *via democrática ao socialismo*. A partir daquela insólita visita, as palavras "contra-revolução", "reação" e "fascismo" tornaram-se absolutamente recorrentes, como uma profecia que se autocumpriria não muito tempo depois. (AGGIO, 2003, online)

O texto de García Márquez, além de reafirmar o vocabulário instituído por Fidel, adota a perspectiva lançada pelo líder cubano sobre a relação entre democracia e socialismo.<sup>57</sup> Tanto para um quanto para o outro, revolução e respeito às chamadas “liberdades burguesas” eram pontos inconciliáveis. Talvez, também por isso, o autor tenha reproduzido nessa importante reportagem política um dos mitos mais difundidos sobre o desfecho do governo de Allende: o da morte guerrilheira. Como lembra Aggio,

Imediatamente após o golpe de 11 de setembro de 1973, mesmo sabendo, pelos exilados chilenos que estiveram com Allende até o último minuto, que o presidente chileno havia se suicidado, o líder cubano procurou construir, num discurso para milhares de pessoas, em Havana, a imagem da "morte guerrilheira" de Salvador Allende, fabulando um hipotético e último confronto entre Allende e as forças militares que ingressavam no palácio La Moneda depois de intenso bombardeio. Valorizando Allende com a máxima "Assim morrem os homens!", afirmava conclusivamente: "Os chilenos agora sabem que não existe outro caminho." (AGGIO, 2003, online)

O único caminho possível era notadamente Cuba. García Márquez concordava com a afirmação. E, muito em breve, as portas da ilha se abririam ao escritor de Aracataca. Mas, antes disso, ainda em 1974, o escritor colombiano foi convidado para se tornar membro do prestigiado Segundo Tribunal Bertrand Russell, que investigava e julgava crimes de guerra internacionais. Mais significativo talvez do que possa parecer à primeira vista, o convite foi o primeiro sinal claro de que o autor conquistaria uma aceitação internacional em lugares e em níveis desconhecidos à maioria dos escritores latino-americanos; e que, a despeito do controverso engajamento com relação a Cuba, estava a caminho de ter uma passagem relativamente livre para participar de atividades políticas onde e quando quisesse (MARTIN, 2010, p. 460).

Consciente disso, no final do verão de 1974, o escritor colombiano tomou uma decisão inusitada. Ele e sua esposa Mercedes viajaram para Londres. García Márquez decidiu que estava na hora de resolver o que considerava como o único grande fracasso de sua vida: a incapacidade para aprender inglês. No entanto, essa não era a única preocupação do escritor na capital britânica. Foi lá, curiosamente, que ele encontrou os contatos necessários para sua inserção nos bastidores do poder cubano.

---

<sup>57</sup> É importante ressaltar que o debate sobre revolução, democracia e socialismo na América Latina é bem mais amplo e complexo do que as posturas e posicionamentos adotados por García Márquez e Fidel Castro. Ele foi, na realidade, um dos grandes temas debatidos na esfera intelectual do continente nos anos 1960 e 1970. Entre os expoentes desse debate público encontram-se políticos proeminentes e também um grande número de escritores e figuras relacionadas ao *boom* literário. A tese não pretende esmiuçar os caminhos desse debate. Para maiores informações, consultar a obra de Adriane Vidal Costa, *Intelectuais, política e literatura na América Latina*. Op. Cit.

Em Londres, García Márquez entrou em contato com Lisandro Otero, escritor cujo confronto com Heberto Padilla provocara, de maneira indireta, a primeira fase do caso em 1968. Otero conhecia Régis Debray, e este, por sua vez, concordou em agir como intermediário entre García Márquez e o ministro das Relações Exteriores de Cuba, Carlos Rafael Rodríguez. Debray disse a Rodríguez que a Revolução cometia um grande erro ao deixar uma figura com a importância de García Márquez de fora. Rodríguez concordou, e o embaixador cubano em Londres convidou o escritor colombiano para almoçar, informando-o que já estava na hora de colocar novamente os pés em Cuba (MARTIN, 2010, p. 462-463).

Ainda em território britânico, no dia 30 de janeiro de 1975, em entrevista ao semanário pró-Estados Unidos *Visión*<sup>58</sup>, o autor reafirmou sua posição de apoio a Fidel Castro. Quando lhe perguntaram se algum regime na América Latina tinha uma polícia desarmada como a britânica, ele respondeu que já havia um: Cuba. E a grande notícia na América Latina, continuou Gabo, era a consolidação da revolução, sem a qual nenhum dos atuais desenvolvimentos progressistas no continente teria sido possível. O escritor reiterou ainda que não mais escreveria ficção até que a resistência chilena tivesse derrubado a ditadura no país, cujos membros eram pagos pelo Pentágono. Havia um sentido claro nessa entrevista hostil: o escritor colombiano fazia a sua escolha de forma definitiva, porque tinha certeza de que se encontrava a caminho de voltar para Cuba (MARTIN, 2010, p. 464).

Pouco tempo depois dessa entrevista, em março de 1975, o romance *El otoño del patriarca* foi publicado em Barcelona. Dele, trataremos adiante, no último capítulo da tese. Por ora, é importante recordar que a imprensa latino-americana estava repleta de rumores sobre a iminência de sua publicação, até o dia em que ele – o livro mais esperado da história latino-americana – chegou às livrarias. Foi lançado pela editora espanhola Plaza y Janés, numa edição de assombrosos quinhentos mil exemplares, em capa dura. Apesar das elevadas expectativas, as críticas foram desconcertantemente variadas e muitas delas bastante hostis (MARTIN, 2010, p. 465). Foi então que o escritor resolveu concentrar-se exclusivamente em Fidel Castro.

Como lembra Gerald Martin (2010, p. 467), naquela primavera, o escritor colombiano estava mais uma vez em Londres, aproveitando cada uma das ocasiões disponíveis para se encontrar com Lisandro Otero. O romancista cubano, um dos contatos de García Márquez

---

<sup>58</sup> “Gabriel García Márquez: de la ficción a la política”, *Visión*, 30 de janeiro de 1975.

com o alto escalão político de Cuba, lembrou a ocasião em que o inventor de Macondo autografou as primeiras edições de *El otoño del patriarca* para o líder cubano.<sup>59</sup>

García Márquez e eu estávamos jantando com Matta na casa de Brahimí, o embaixador argelino, quando um empregado veio à mesa com um recado urgente para Gabo. Ele foi ao telefone. Era Carmen Balcells, que acabara de chegar de Barcelona com os primeiros cinco exemplares de *O outono do patriarca*. Logo que o jantar terminou, fomos ao hotel. Ela deu a Gabo os cinco exemplares que tinham saído da gráfica naquela mesma tarde. Imediatamente ele pegou uma caneta e os autografou para Fidel e Raúl Castro, Carlos Rafael Rodríguez, Raúl Roa e para mim. Senti que, com o gesto, tentava declarar seu compromisso, da maneira mais inequívoca, com a Revolução Cubana. (OTERO, 1997, p. 208)

O escritor flertava diretamente com o poder. Presumindo que as suas investidas na direção de Cuba fossem bem-sucedidas, a nova estratégia de García Márquez exigia dele uma complexa e sutil apresentação pessoal. Apesar dos contatos políticos e da intermediação de intelectuais bem relacionados com as esferas de poder da revolução, foi através de um conjunto de reportagens políticas, publicadas na revista *Alternativa* em meados da década de 1970, que o escritor chamou a atenção de Fidel Castro. Nos artigos e textos publicados, a posição de apoio político e de identificação com a ilha é cada vez mais clara. Títulos como “Cuba de cabo a rabo” (agosto e setembro de 1975), “Operación Carlota: Cuba en Angola” (janeiro de 1977) ou “Los meses de tinieblas: El Che en el Congo” (outubro de 1977) pareciam mais bem textos apologéticos, escritos por sobreviventes de Sierra Maestra, do que artigos de um jornalista estrangeiro sem interesses nacionais. Com essas credenciais, o ano de publicação de *El otoño del patriarca* foi também o da entrada paulatina do escritor em Cuba, um homem que, em cinco ou seis anos, iria se converter no político itinerante mais poderoso da América Latina (ESTEBAN; PANICHELLI, 2003, p. 37).

---

<sup>59</sup> Curiosamente, *El otoño del patriarca* foi o único romance de García Márquez que não se publicou logo em seguida em Cuba. César Leante, autor do livro *Gabriel García Márquez, el hechicero*, assegura que houve um veto inicial de Castro em virtude dos paralelismos existentes entre o personagem central e o líder cubano. Segundo Leante, “cuando en 1981 apareció la edición cubana de *Crónica de una muerte anunciada*, en la contraportada del libro podía leerse esta nota: ‘La Casa de las Américas ha publicado *Cien años de soledad*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *La mala hora*, *La hojarasca* y todos sus cuentos. Su novela *El otoño del patriarca* ha disfrutado de una gran difusión en el mundo entero’. Em outras palavras, de forma indireta e dissimulada, confessava-se que em Cuba havia se publicado toda a narrativa de García Márquez, com exceção de *El otoño del patriarca*. César Leante menciona também o fato de que quando tiveram que editar um comentário sobre o romance na revista *Casa de las Américas* escolheram um jornalista colombiano, Manuel Mejía Vallejo, que não escreveu uma crítica muito positiva e que “ponía en duda su calidad de gran novela”. IN: LEANTE, César. *Gabriel García Márquez, el hechicero*. Madrid: Pliegos, 1996. p. 9.

## 2. A defesa apaixonada de Fidel Castro e da Revolução Cubana

Sem dúvida alguma, uma das épocas mais interessantes da vida de Gabriel García Márquez foi o período de tempo que se estendeu da publicação de *El otoño del patriarca*, em 1975, até a concessão do Prêmio Nobel de Literatura, em 1982. Nesses anos, consolidou-se a sua amizade com Fidel Castro e, em menor escala, com outros políticos da Europa e da América Latina.

Apesar de longa e mutuamente benéfica, essa polêmica relação exigiu de García Márquez uma complexa estratégia de aproximação. Embora o escritor colombiano tenha sempre falado de sua amizade com o líder cubano de forma muito banal e corriqueira – como se ao longo de sua vida isso tivesse acontecido mais ao acaso, fruto do sucesso literário, do que de uma ação deliberada –, ela exigiu, na realidade, um grande empenho pessoal e uma dose considerável de paciência.

A primeira vez que García Márquez ouviu o nome de Fidel Castro foi em 1956, em Paris, quando trabalhava como correspondente internacional do jornal *El Espectador* de Bogotá. O poeta cubano Nicolás Guillén encontrou com Gabo e Plinio Apuleyo Mendoza na capital francesa e lhes disse que “un muchacho medio loco” tentava derrubar o governo de Batista em Cuba, e que ele era a única esperança de uma vida melhor em seu país natal. Desde então, o escritor colombiano passou a acompanhar as façanhas do homem. Entre elas, a preparação no México da épica – embora quase desastrosa – viagem para Cuba no cruzador *Granma* e a guerrilha em Sierra Maestra. Castro tinha se tornado para sempre – e muito rapidamente – objeto das atenções do jovem jornalista (MARTIN, 2010, p. 310).

Pouco tempo depois, no dia 18 de abril de 1958, García Márquez publicou um artigo intitulado “Mi hermano Fidel”, fruto de uma entrevista com Emma Castro, a irmã do guerrilheiro. Nessa entrevista, o ainda desconhecido escritor colombiano destilou solidariedade e simpatia pelos revolucionários de Sierra Maestra. O escritor aproveitou algumas palavras da irmã de Fidel – “Não admiro Fidel como irmã. Admiro-o como cubana” – para descrevê-lo através de inúmeros elogios. Sobre o jovem revolucionário, escreveu García Márquez: “Essa preocupação pelos problemas dos semelhantes, unida a uma vontade férrea, parecem constituir a essência de sua personalidade” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p. 583).

Aproximadamente um ano depois desse primeiro artigo, no dia 19 de janeiro de 1959, García Márquez e Apuleyo Mendoza viajaram para Cuba para participar da chamada

“Operação Verdade”, um julgamento público organizado pelo recém-formado governo revolucionário para averiguar e punir crimes relacionados ao governo de Batista. Os dois amigos chegaram a Havana três dias após Fidel Castro ter se tornado primeiro-ministro, e logo embarcaram na animação, na confusão e no drama da nova revolução (MARTIN, 2010, p. 312).

Foi durante essa breve estadia na ilha que os dois escritores se aproximaram pela primeira vez de Fidel Castro. Os dois jovens jornalistas assistiram ao julgamento de Jesús Sosa Blanco, um coronel do exército de Batista acusado de assassinar vários camponeses que apoiaram o exército rebelde em um povoado chamado El Oro de Guisa. O propósito da Operação Verdade era mostrar ao mundo que a revolução estava julgando e condenando apenas criminosos de guerra, e não todos os “partidários de Batista”, como a imprensa dos Estados Unidos alegava (MARTIN, 2010, p. 313). O réu foi condenado à morte. Sua esposa e filhas solicitaram a vários jornalistas que assinassem um documento no qual se pedia a revisão da pena. Plínio e Gabo assinaram o documento, mas a súplica não foi atendida. Apesar disso, os dois jovens escritores estavam convencidos da retidão do novo governo. Quando voltaram à Colômbia, alguns dias mais tarde, os dois amigos pertenciam a esse grupo de intelectuais solidários com a Revolução Cubana. Mais do que isso, estavam fascinados com o triunfo do povo cubano e com o carisma de seu líder (ESTEBAN; PANICHELLI, 2003, p. 13).

Ainda em 1959, pouco tempo depois do estalido da revolução, criou-se na ilha uma agência de notícias especializada em difundir os acontecimentos de Cuba: a Prensa Latina. A instituição tinha como um dos seus objetivos principais contrabalancear a propaganda imperialista das grandes agências internacionais, sobretudo, das agências norte-americanas. O jornalista argentino Jorge Ricardo Masetti foi o encarregado de sua fundação e direção. Imediatamente após a criação do veículo de notícias, Masetti começou a procurar jornalistas e colaboradores de cada um dos países do continente, com o intuito de abrir escritórios em todas as grandes capitais da América Latina (MARTIN, 2010, p. 314).

Segundo Plínio Apuleyo Mendoza, um dia, por causalidade, ele se encontrou com Armando Suárez, um mexicano que buscava na Colômbia alguém com experiência no setor para abrir uma sucursal da Prensa Latina em Bogotá. O jornalista aceitou, mas com a condição de poder contratar outro colega colombiano como redator e com o mesmo salário que ele como diretor. Foi assim que García Márquez começou a dar os seus primeiros passos dentro da revolução. O trabalho na agência cubana de notícias exigia dele uma tarefa dupla:

era necessário informar objetivamente o governo cubano sobre a realidade colombiana e também difundir notícias sobre Cuba no país. Era a primeira vez que o escritor colombiano fazia jornalismo verdadeiramente político.

Durante o período que esteve trabalhando para Prensa Latina, García Márquez se encontrou algumas vezes com Fidel Castro, mas a sua verdadeira amizade com o líder cubano não data dessa época. Os contatos mais próximos do escritor na ilha eram, naquele momento, o próprio Masetti e também outro escritor argentino, Rodolfo Walsh.

Apesar de acompanhar com entusiasmo os primeiros feitos da Revolução Cubana, Gabo não permaneceu por muito tempo na agência de notícias. Depois de uma breve temporada no escritório de Bogotá, García Márquez foi enviado, em janeiro de 1961, para Nova York. Ali, permaneceu por apenas cinco meses. Por esse período, Masetti renunciou ao seu cargo de direção, decepcionado com o crescente sectarismo presente na agência. O escritor colombiano seguiu o mesmo caminho. Como informa o biógrafo Gerald Martin (2010, p. 336), com o pedido de demissão, o escritor colombiano passou a ser considerado um desertor. Para Esteban e Panichelli (2003, p.15), com a sua saída da Prensa Latina, García Márquez não perdeu apenas um trabalho, perdeu também – e, isso é mais importante – todo o seu contato com a revolução. As portas de Cuba, ou melhor, seus portos, ficaram fechados e selados, e o colombiano não voltou a colocar os pés em terra cubana até o ano de 1975. O caso da Prensa Latina não só não jogou a seu favor, como também constituiu um motivo para ser conhecido, mas não apreciado em Cuba.

Por isso, na metade dos anos 1960, Gabo fez uma nova investida em direção ao tão sonhado oásis cubano. O escritor pediu à antropóloga venezuelana Elizabeth Burgos que o introduzisse nos difíceis e escorregadios caminhos da revolução. Burgos havia ingressado no Partido Comunista da Venezuela, em 1958, para lutar contra a ditadura de Marcos Pérez Jiménez. Mais tarde, trasladou-se para Cuba e viveu os primeiros passos da revolução, muito ligada à cúpula revolucionária, sobretudo a Che Guevara, com quem preparou, assessorada por Régis Debray, a expedição à Bolívia. No entanto, ela não conseguiu conectar o escritor com o projeto cubano e, no princípio dos anos 1970, marchou em direção ao Chile para trabalhar a serviço de Salvador Allende (ESTEBAN; PANICHELLI, 2003, p. 33).

García Márquez apelou então para aquele que era, naquele momento, o marido de Burgos: Régis Debray. Este intelectual e político francês também estava ligado à Revolução Cubana desde o princípio. Chegou em Cuba no ano de 1961, viajou com Che para a Bolívia e ali foi aprisionado. Depois da morte do argentino, foi condenado a 32 anos de cárcere, mas em

1971 foi posto em liberdade. Quando Gabo pediu a sua ajuda, o intelectual francês havia acabado de sair da prisão. Estando em Havana, reunido com Fidel Castro e Carlos Rafael Rodríguez, diretor do poderoso Instituto Nacional de Reforma Agrária, e um dos “antigos comunistas”, promovido ao cargo de vice-presidente do Conselho de Estado, propôs a seus interlocutores que seria conveniente convidar o escritor a Cuba, talvez à Casa de las Américas, como se havia feito com outros escritores comprometidos como Cortázar ou Vargas Llosa. Naquele momento, nem Castro nem Rodríguez mostraram interesse em convidar o escritor colombiano, porque não confiavam plenamente no seu compromisso com a revolução.<sup>60</sup>

O fracasso dessas primeiras tentativas de aproximação explica, em parte, a posição assumida pelo escritor diante dos acontecimentos do caso Padilla. Não havia meio termo ou contemporização. As cartas estavam na mesa. Era necessário assumir um lado e modificar a sua imagem com o governo de Cuba. E, García Márquez o fez. O escritor, que não havia pisado solo cubano desde a sua intervenção na Prensa Latina, agiu de forma a aproximar-se cada vez mais das esferas de poder da ilha. Gabo entendeu de forma muito clara a mensagem do governo e, por isso, a despeito da posição adotada por grande parte dos intelectuais latino-americanos no período, manteve-se fiel à revolução e Fidel Castro.

Nos artigos e textos publicados após o caso Padilla, a posição de apoio político e de identificação com a ilha são cada vez mais claros. Um desses artigos, certamente o mais comprometido de todos, é “Cuba de cabo a rabo”. O texto foi publicado originalmente em três partes: “La mala noche del bloqueo”, no número 51 da revista, em agosto de 1975; “La necesidad hace parir gemelos”, no número 52, também de agosto; e “Si no me creen, vayan a verlo”, número 53, de setembro de 1975. O começo do texto é espetacular e vai marcar o tom geral, apologético e totalmente engajado, das trinta páginas que compõem o relato.

---

<sup>60</sup> Outras pessoas que entrevistaram na aproximação progressiva de Gabo junto a Fidel e a cúpula da revolução foram Norberto Fuentes e Conchita Dumois. O primeiro era, no começo dos anos 1970, um jovem escritor muito bem relacionado nas altas esferas de poder, protegido de Raúl Castro. Seu livro *Condenados de Condado*, sobre a contrarrevolução cubana na Sierra del Escambray, foi prêmio Casa de las Américas em 1968. O escritor continuou publicando relatos, crônicas e artigos favoráveis à revolução, e recebeu informação privilegiada para escrever um texto sobre a intervenção de Cuba em Angola, casualmente na época em que García Márquez conheceu Fidel Castro. Conchita Dumois, por sua vez, havia conhecido García Márquez quinze anos antes, na época da Prensa Latina. Ela também trabalhava na agência e era a segunda mulher de Ricardo Masetti. Quando o argentino e Gabo abandonaram o projeto jornalístico e a ilha, ela permaneceu em Cuba e continuou tendo boas relações com o governo. Após a morte de Masetti na guerrilha em Salta, Gabo se instalou no México. Quando o colombiano voltou a Cuba a partir de 1975, tomaram contato novamente e ela aproximou o escritor colombiano de Manuel Piñeyro, outro dos homens-chave do governo cubano, que havia tido uma amizade muito especial com Ricardo Masetti e seu filho Jorge, e que trabalhava muito próximo às atividades dos generais Ochoa e De la Guardia. IN: ESTEBAN, Ángel; PACHINELLI, Stéphanie. Op. Cit. p. 49-50.

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 de qualquer idade que não disponha de educação gratuita em qualquer nível, 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 desocupação, nem gatunagem, nem privilégios individuais, nem repressão policial, nem discriminação de qualquer natureza por qualquer motivo, nem há ninguém que não tenha a possibilidade de entrar onde todos entram, ou de ver um filme ou qualquer outro espetáculo esportivo ou artístico, nem há ninguém que não tenha a possibilidade imediata de fazer valer estes direitos mediante mecanismos de protesto e reclamação que chegam sem tropeço até onde têm de chegar, incluindo os níveis mais altos da administração do Estado. Conheço a fundo esta realidade deslumbrante não porque me contaram, mas porque acabo de percorrer Cuba de cabo a rabo, numa viagem extensa e intensa durante a qual nada de interessante deixou de ser esquadrinhado por mim. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p. 61-62)

Essa primeira descrição da ilha, fruto de uma viagem de seis semanas feita pelo escritor na companhia de seu filho Rodrigo, assemelha-se àquela do paraíso terrestre. Segundo o texto, em Cuba, a totalidade de seus habitantes tem acesso a todo tipo de bens e é perfeitamente feliz. Todos os cubanos estão integrados de forma satisfatória ao sistema que lhes foi imposto (não precisamente nas urnas) e, ademais, gozam de uma liberdade ilimitada de movimentos, de pensamento e expressão. Isso, que não ocorreu nunca na história do universo, nem no mais platônico, aristotélico, rousseauiano, comunista, capitalista, cristão, protestante, oriental, ocidental dos possíveis regimes políticos, senhoras e senhores, em Cuba, é assim de cabo a rabo. Para completar o panorama, García Márquez expressa suas esperanças no êxito seguro de três acontecimentos próximos, a saber: o Primeiro Congresso do Partido Comunista, a instauração do poder popular mediante o voto universal e secreto, e o projeto da Constituição socialista. Quatro anos depois do turbulento caso Padilla, o escritor colombiano reafirmava aberta e claramente a sua fé no socialismo, em geral, e no governo de Fidel Castro, em particular.

Mais interessante ainda é observar a postura narrativa assumida por García Márquez. O escritor colombiano faz questão de registrar que viu todo o visível e invisível, que inclusive buscou testemunhos, e todas as suas descrições são fruto de uma viagem que percorreu toda a superfície da ilha. Tal qual um cronista do século XVI, que registrava em seus textos as primeiras impressões do Novo Mundo, o escritor colombiano registrou até o último rincão da ilha, colocando-se na posição de observador privilegiado e voz autorizada a falar sobre essa realidade.

Percorri todo o país, desde o belíssimo e misterioso vale de Viñales onde as nuvens amanhecem sob as palmeiras, até os casarões silenciosos de Santiago de Cuba cujos

pátios perfumados de jasmims se prolongam até a Sierra Maestra, e desde o extinto inferno de presidiários da ilha de Pinos onde a média de idade da população é de 15 anos, até o esplêndido mar de Matanzas onde está nascendo o poder popular. Conversei com operários e soldados, com camponeses e donas-de-casa, com crianças de escola e com alguns dos mais altos dirigentes do Estado, e creio ter comprovado que não há um único lugar na ilha onde a Revolução não chegou com a mesma intensidade, nem há uma só pessoa que não se sinta responsável pelo destino comum. [...] Para mim, sem rodeios, esta comprovação foi a experiência mais emocionante de toda a minha vida. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p. 62)

Nas páginas seguintes, o escritor aborda o tema do bloqueio e a covardia daqueles que fugiram da ilha para viver nos Estados Unidos e outros países onde há mais possibilidades econômicas e mais conforto.

O bloqueio não foi simplesmente, como muitos pensam, o corte do cordão umbilical com os Estados Unidos. Foi uma cruel tentativa de genocídio promovida por um poder quase ilimitado cujos tentáculos apareciam em qualquer parte do mundo. [...] Contudo o aspecto mais infame do bloqueio foi talvez o menos conhecido: a sedução dos técnicos e profissionais cubanos por parte dos Estados Unidos. Num país onde só as pessoas de elevado nível social e econômico tinham acesso à educação, a grande maioria dos técnicos e profissionais liberais se identificaram com o imperialismo, aceitaram as ofertas de salários fabulosos e desertaram de seu país. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p. 64-65)

De forma maniqueísta, o autor afirma que tudo o que há de positivo em Cuba se deve a Fidel e a revolução; em contrapartida, tudo o que é negativo – e que em algum momento possa existir como penúria e provação – é fruto do bloqueio imposto pelos Estados Unidos (ESTEBAN; PACHINELLI, 2003, p. 51).

É interessante notar como o sentido da experiência – eu estive aqui, portanto, posso falar – e a sequência maniqueísta do relato se aproximam de algumas fontes do período colonial, amplamente estudadas por García Márquez nos anos em que escreveu o romance *Cien años de soledad*. Chama particularmente a atenção os paralelismos existentes entre a narrativa do autor e aquela estabelecida por Bartolomé de Las Casas em sua *Historia de las Indias*. Assegura o frade dominicano, depois de várias décadas de permanência em terras americanas, que entre os índios não há furto, força nenhuma que qualquer homem submetta uma mulher, morte violenta, discussões acaloradas ou insultos, e que, em definitivo, todos são felizes e bem-aventurados; enquanto todos os espanhóis que passaram pelo Novo Mundo são exploradores, incivilizados e, conseqüentemente, violentos.<sup>61</sup> Assim como Las Casas, García

---

<sup>61</sup> O frade dominicano Bartolomé de Las Casas foi um dos grandes responsáveis pela divulgação, na Europa, de imagens que expressavam a violência dos conquistadores espanhóis contra as populações indígenas da América, consolidando aquilo que se costumou chamar de a legenda negra da Conquista. Como afirma o historiador brasileiro José Alves de Freitas Neto, no livro *Bartolomé de Las Casas: a narrativa trágica, o amor cristão e a memória americana*, os efeitos de sua habilidade retórica para denunciar a violência empregada pelos espanhóis

Márquez apresenta nesse texto os seus personagens de forma simplista e radical; fala claramente de homens bons e maus, índios e cowboys, os que ficaram na ilha e são revolucionários até a medula, e os que se foram e são desertores, cegados pelas falsas promessas do capitalismo (ESTEBAN; PACHINELLI, 2003, p. 50-51).

Quase ao final da narrativa, o escritor dedica um par de páginas a descrever a figura de Fidel Castro, seu carisma inconfundível, sua força expositiva e sua inteligência.

A primeira vez que o vi com estes meus olhos misericordiosos foi naquele mesmo ano grande e incerto de 1959 [...]. Tinha então 32 anos e era magro e pálido com a mesma barba adolescente que nunca deixou de cultivar, e passava a impressão de uma força física e uma vontade de granito que não lhe cabiam no corpo, mas algo em seu olhar denunciava a fragilidade oculta de um coração infantil. [...]

Atualmente é um homem que não aparenta seus quase 50 anos, aumentou uns 15 quilos de peso e a vitalidade continua igual, mas se habituou a pautá-la pela serenidade e pelo sentido crítico da maturidade. Sobreviveu intacto à corrosão insidiosa e atroz do poder cotidiano, com sua podridão secreta, o desgaste meticuloso de um destino incerto que ele assumiu sem reservas quando a vida tratava de deslumbrá-lo com a glória imediata do heroísmo simples. [...] acima do fervor popular, da gratidão e da confiança sem limites dos cubanos, conseguiu suscitar no povo o sentimento mais simples porém também o mais cobiçado e esquivo desejado pelos maiores e até os menores governantes da história: o carinho. Conseguiu-o certamente com sua inteligência política, o instinto e a honradez, a capacidade de trabalho quase animal, com a identificação profunda e a confiança absoluta na sabedoria das massas, e com a visão universal com que enfrenta até os problemas mais insignificantes do poder cotidiano. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p. 80-81)

Narrativa demasiado perfeita para ser verdadeira. Mas, como afirmava o próprio escritor ao final do relato: “[...] não acreditem em mim, caralho. Vejam pessoalmente.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p. 85). Apesar dos elogios rasgados, nessa época García Márquez ainda não havia conhecido Fidel Castro nem trabalhado tão profundamente a amizade que os uniu desde o final dos anos 1970. No entanto, como é possível perceber, o escritor colombiano preparava o caminho pacientemente.

No plano político, a segunda metade da década de 1970, após os desenganos do caso Padilla, vê surgir um Fidel Castro renovado, concentrando uma quantidade de poder até então

---

contra os indígenas sobrevivem até hoje. Para o historiador, é possível considerar a narrativa de *Historia de las Índias* como uma épica que coloca como sujeitos centrais da história os conquistadores, heróis violentos, audaciosos e lascivos, em oposição aos indígenas, sempre pacíficos e inocentes. Essa construção narrativa, vítimas e algozes, por sua vez, apresenta uma visão trágica da conquista hispânica e marcou definitivamente os rumos da memória americana. A destruição, os crimes, as violências são, na obra de Las Casas, representações dos descaminhos no Novo Mundo. No entanto, essa mesma tragédia anunciada por Las Casa indica, dentro de uma perspectiva cristã, a possibilidade da redenção. Como veremos adiante, o sentido trágico associado à possibilidade da redenção é um dos elementos mais importantes da narrativa de García Márquez e de sua concepção de História da América. Para maiores informações, consultar: FREITAS NETO, José Alves de. *Bartolomé de Las Casas: a narrativa trágica, o amor cristão e a memória americana*. São Paulo: Annablume, 2003.

impensável: o líder cubano se tornou o presidente do Conselho de Estado, continuou como o chefe supremo das Forças Armadas e o primeiro secretário do Partido Comunista de Cuba (partido único que possuía todo o poder político da ilha), além de presidir o Conselho de Ministros e o Comitê do Conselho de Ministros (habilitado este último para resolver questões urgentes sem veto algum de poder). Constituído como patriarca plenipotenciário e onipresente, em um país cuja recuperação, apesar do bloqueio norte-americano, era alentada pelos países do Leste europeu, particularmente, pela URSS, Fidel Castro começava um dos períodos mais bem-sucedidos de sua história. Em 1975, momento de escritura da reportagem “Cuba de cabo a rabo”, 14 países latino-americanos restabeleceram relações diplomáticas com o regime da ilha, incluindo, no dia 6 de março, dia do aniversário de Gabriel García Márquez, a Colômbia, que rompera com Cuba sob o comando de Alberto Lleras em 1961. A resolução – tomada pelo governo de Alfonso López Michelsen – deve ter parecido um extraordinário augúrio para o escritor, que nitidamente havia tomado a decisão de restabelecer relações com a Revolução Cubana (MARTIN, 2010, p. 470).

Em março e abril de 1976, pouquíssimo tempo depois do incidente com Vargas Llosa no México, García Márquez estava de volta a Cuba. A ideia era recolher material para escrever um livro sobre o bloqueio estadunidense. O periódico cubano *Granma*, em sua edição de 30 de julho de 1977, afirmava que García Márquez levava pelo menos três anos trabalhando esse tema. Algumas testemunhas afirmam que no princípio o escritor colombiano não falava tanto desse projeto, e até o começo de 1976 essa ideia não era muito comum nas visitas que fazia a ilha. Para realizar este trabalho de investigação jornalística, García Márquez começou a percorrer as ruas de Havana com um gravador, entrevistando todos aqueles que cruzavam o seu caminho. O objetivo era mostrar como a maioria das dificuldades que os cubanos enfrentavam era consequência da escassez gerada pelo bloqueio norte-americano. Assim, o escritor recolhia anedotas concretas e explicava com um tremendo sentido de humor e capacidade narrativa como a maioria dos cubanos tentava se adaptar à escassez de materiais e víveres na ilha (ESTEBAN; PACHINELLI, 2003, p. 52).

Pouco a pouco, o projeto foi tomando corpo. Em uma reportagem exclusiva, feita por Bernardo Marqués, em junho de 1976, para ser publicada na *Alternativa* em agosto desse mesmo ano, o jornalista se encontrou com García Márquez e lhe dirigiu algumas perguntas. A primeira reação do escritor colombiano foi de cautela:

Verás – le disse –, no me gusta hablar de los libros que estoy escribiendo; me parece que lo más importante es escribirlos. No obstante, te digo: tengo pánico a los

historiadores (y que me perdonen) y yo sé que este periodo ellos lo van a tratar con cifras y datos, a fondo, pero esta batalla secreta y cotidiana del pueblo cubano, su imaginación para solucionar los problemas, su fuerza moral para sobrevivir al bloqueo y no perder ni un ápice de su temperamento, de su buen humor, yo sé que se va a perder, y me he propuesto que no se pierda. [...]

Y fíjate: ahora que va a haber elecciones en Cuba, unas elecciones donde participará todo el pueblo, de verdad, el enemigo hace cuanto tiene a su alcance para extender un manto de silencio alrededor de ellas. Y es de risa porque se han pasado la vida diciendo que la represión en Cuba y la falta de libertades y otras tantas carajadas, y ahora ni una palabra. (GARCÍA MÁRQUEZ apud ESTEBAN; PANICHELLI, 2003, p. 52)

Como é possível deprender do trecho transcrito, o suposto livro de García Márquez não apenas comentaria os eixos mais ou menos jocosos da escassez cubana, como também seria um manifesto a favor do sistema vigente no país. No entanto, ao que tudo indica, a censura acabou chegando até Gabo. Em uma carta que o escritor enviou, do México, no dia 2 de novembro de 1976, ao intelectual cubano Roberto Fernández Retamar, ele assinala parte das vicissitudes pelas quais está passando a sua investigação e quais deveriam ser as prioridades de sua narrativa:

Digno y paciente Roberto Fernández Retamar a quien Haydée guarde en su Santo Reino: Fayad Jamís me dice que todavía no es demasiado tarde, pero yo temo que sí, aunque espero que no. De todos modos ahí va: es un fragmento del libro sobre Cuba, que he separado para ti porque tal vez es el más personal. No pudo ir antes porque yo no estaba satisfecho con mi primera visión babilónica de aquella Habana de 1959, y tratando de hacerla evocación más justa y bella se me han ido los meses, agravados por la insensata idea de los comunistas colombianos de precandidatizarme para la presidencia de la república: ¡qué locura! El hecho es que teniendo ya la gloria me vine de Colombia la semana pasada huyendo del poder, y en largos golpes he tratado de arreglar lo que no me gusta del artículo, y no lo he logrado. Te lo mando, pues, mutilado, aunque convencido de que la mutilación no se notará en una *avant première* de la Casa. El libro se demora aún: primero, porque los altos poderes de allá me metieron en otros oficios prioritarios, y segundo, porque mis ilusiones de que fuera un rápido trabajo periodístico han fracasado en una ciénaga de lirismo que es ya como parte de mis memorias. En todo caso, estaré allá en La Habana el 30 de noviembre, por unas dos semanas, para la instalación de la Asamblea Nacional. (GARCÍA MÁRQUEZ apud ESTEBAN; PACHINELLI, 2003, p. 53).

“Los poderes de allá”. Como é possível notar, García Márquez tem quem lhe diga, no final de 1976, quais coisas são mais importantes e quais devem ou podem esperar. E esperaram tanto, que este livro nunca foi publicado. Em inúmeras e variadas entrevistas que o autor concedeu nesse ano, as respostas são bastante similares e davam a entender que o que impedia a sua publicação imediata era, talvez, o espírito crítico do texto. Como lembram Ángel Esteban e Stéphanie Panichelli (2003, p. 54), para Fidel e os altos escalões do governo cubano nenhuma crítica poderia ser construtiva se fosse produzida por pessoas próximas da revolução, porque os inimigos poderiam utilizá-la contra um organismo ainda imperfeito. Em

julho de 1978, o escritor colombiano declarou a Frank Mac Shane do *The New York Times*: “Es una obra crítica, porque estoy éticamente comprometido a presentar tanto las cosas buenas como las malas. Pero no quiero que sea utilizado contra la revolución, por personas que recojan citas fuera de contexto. Naturalmente, algún día será publicado, pero primero tengo que terminarlo”.

Gabo, que sempre publicou aquilo que quis, quando quis e onde lhe pareceu melhor, teve, ao que tudo indica, um trabalho de vários anos descartado à espera da autorização de Fidel. Não é, portanto, uma causalidade que exatamente no momento em que Gabo começou a dizer que seu trabalho era crítico e que havia decidido postergar a sua publicação, ou seja, a partir de 1977, que este seja também o momento em que ele conheceu pessoalmente o líder cubano e se aproximou dele. Por essa época, a imprensa e toda população cubana já sabia por antecipação quando o escritor chegaria à ilha, onde estaria e o que iria fazer, já que muitos jornalistas se adiantavam à sua chegada com verdadeiro entusiasmo (ESTEBAN; PACHINELLI, 2003, p. 54-55). García Márquez era um talento que Fidel Castro seria tolo de ignorar.

Foi então, em 1977, que o escritor colombiano decidiu fazer uma oferta irrecusável ao líder cubano. Como salienta Gerald Martin (2010, p. 474), ele propôs a Carlos Rafael Rodríguez que deveria escrever a história épica da expedição cubana à África, a primeira vez que um país do chamado Terceiro Mundo se interpunha num conflito que envolvia as duas potências do Primeiro e do Segundo Mundos. O ministro das Relações Exteriores de Cuba transmitiu a ideia de García Márquez a Fidel Castro, e o colombiano ficou um mês no hotel Nacional de Havana à espera do chamado do comandante. Fidel, que estava atento a tudo que o colombiano estava fazendo na ilha, a todas as suas declarações dos anos anteriores e à sua adesão incondicional ao regime, apresentou-se um dia sem avisar e o abordou. Interessado pela repercussão mundial que poderia ter as opiniões de um intelectual da talha de García Márquez, o líder cubano finalmente se rendeu aos encantos do escritor. Aquilo que García Márquez pretendia há muito tempo finalmente se concretizava.

Foi assim que nasceu a série de reportagens sobre a intervenção de Cuba em Angola. Nelas, como é possível observar, García Márquez voltava a ser um árduo defensor da causa cubana, e seu melhor porta-voz no âmbito da opinião pública internacional. O texto “Operación Carlota: Cuba en Angola” foi publicado oficialmente em janeiro de 1977, no jornal colombiano *El Espectador*, exatamente no momento em que as suas relações com o governo castrista se faziam mais fluidas e íntimas.

Nas primeiras linhas da reportagem, García Márquez apresentou os diferentes partidos que lutaram em Angola pelo poder, assim como seus respectivos líderes. Ainda que muitos observadores insistissem em considerar a guerra de Angola como um desdobramento da dependência cubana em relação à União Soviética, o autor fez questão de apresentá-la como uma luta de ajuda ao partido angolano, o MPLA.<sup>62</sup> Para referir-se à participação de Cuba no conflito, o escritor utilizou expressões como “ayuda solidaria”, “acción solidaria”, “solidaridad política” ou “solidaridad internacional”, e destacou sua impressão favorável até do papel do povo cubano que, apesar das dificuldades econômicas, prestava sua ajuda a um país africano com a única motivação de realizar um ato de altruísmo (ESTEBAN; PACHINELLI, 2003, p. 57).

Na última parte do artigo, García Márquez intensificou o tom panfletário e sensacionalista. Após voltar a Cuba, depois da intervenção em Angola, comentou o autor que pôde observar uma transformação quase milagrosa da vida na ilha:

Cheguei a Havana por esses dias e já no aeroporto tive a certeza de que algo muito profundo ocorreu na vida cubana desde que estive ali a última vez, um ano antes. Havia uma mudança demasiado visível não apenas no espírito das pessoas, mas também na natureza das coisas, dos animais e do mar, e na própria essência da vida cubana. [...] No entanto, a experiência mais interessante, e estranha, era a de que os repatriados pareciam conscientes de ter contribuído para mudar a história do mundo, mas se comportavam com a naturalidade e a decência de quem simplesmente cumprira seu dever. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p. 140)

A culminação natural do elogio terminava, como era de se esperar, em Fidel Castro, excelente diretor da intervenção, personificação do guerreiro ardoroso:

Fidel Castro se mantinha pessoalmente ao corrente até dos detalhes mais simples da guerra. Assistira à partida de todos os navios e antes da viagem discursou para as unidades de combatentes no teatro de La Cabaña. Ele próprio foi apanhar os comandantes de batalhão de tropas especiais que partiram no primeiro vôo, e os levou até a escadinha do avião dirigindo seu próprio jipe soviético. É provável que então, como em cada uma das despedidas, Fidel Castro tivesse de reprimir um recôndito sentimento de inveja pelos que iam para uma guerra de que ele não podia participar.

---

<sup>62</sup> Como lembram Ángel Esteban e Stéphanie Panichelli, o grande dilema internacional levantado pela intervenção cubana em Angola pode ser resumido na seguinte indagação: tratava-se de um ato de internacionalismo proletário, posto em escala planetária por um pequeno país de nove milhões de habitantes, como sustentava o regime de Havana, ou de um serviço prestado à URSS em troca da sustentação econômica oferecida à Revolução Cubana? Muitas eram as dúvidas a respeito disso. Esse debate internacional colocava em dúvida a autonomia desfrutada pelo governo da ilha e exigia de García Márquez uma postura certa. Era necessário respaldar a versão oficial da intervenção em Angola. Por isso, o escritor colombiano a apresenta como um ato de altruísmo e solidariedade do povo cubano. Nas palavras de Gabriel García Márquez (2006, p. 125): “foi um ato independente e soberano de Cuba”. Para maiores informações, consultar: ESTEBAN, Ángel; PANICHELLI, Stéphanie. Op. Cit. p. 58.

Já naquele momento não havia ponto no mapa de Angola que não pudesse identificar, nem um acidente de terreno que não conhecesse de memória. Sua concentração na guerra era tão intensa que podia citar qualquer número de Angola como se fosse de Cuba, e falava de suas cidades, costumes e pessoas como se tivesse vivido ali toda a vida. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p. 136)

Essa exageração, própria da literatura hagiográfica, contrasta, no entanto, com os dados coletados pelo intelectual argentino Andrés Oppenheimer em seu livro *La hora final de Castro*. Nele, o autor demonstra como Fidel não dispunha de tal conhecimento e deixa claro que, com o passar dos anos, as relações entre o líder cubano e Arnaldo Ochoa, general no comando das operações em Angola, começaram a esfriar, em parte, devido ao fato de este último começar a atuar por conta própria.

Apesar dos inúmeros elogios contidos nas reportagens políticas publicadas por García Márquez no final dos anos 1970, um dos textos que melhor demonstra a imagem que o escritor possuía de Fidel Castro é a introdução que escreve para o livro de Gianni Mina, *Habla Fidel* (1988). Nele, o escritor colombiano nos apresenta um personagem que se aproxima da categoria do mito. Sua imagem física é desestabilizadora e imponente. Trata-se de um caudilho (o autor o classifica desta forma) que está sempre presente nos lugares onde estão as questões a serem solucionadas, pois “no es un gobernante académico atrincherado en su oficina”. É também um homem que gosta do risco e da aventura. E, a conclusão não poderia ser mais apologética:

Este es el Fidel Castro que creo conocer, al cabo de incontables horas de conversaciones, por las que no pasan a menudo los fantasmas de la política. Un hombre de costumbres austeras e ilusiones insaciables, con una educación formal a la antigua, de palabras cautelosas y modales tenues, e incapaz de concebir ninguna idea que no sea descomunal. Sueña con que sus científicos encuentren la medicina final contra el cáncer, y ha creado una política exterior de potencia mundial en una isla sin agua dulce, ochenta y cuatro veces más pequeña que su enemigo principal. Es tal el pudor con que protege su intimidad, que su vida privada ha terminado por ser el enigma más hermético de su leyenda. Tiene la convicción casi mística de que el logro mayor del ser humano es la buena formación de su conciencia, y que los estímulos morales, más que los materiales, son capaces de cambiar el mundo y empujar la historia. Creo que es uno de los grandes idealistas de nuestro tiempo, y que quizá sea esta su virtud mayor, aunque también su mayor peligro. (GARCÍA MÁRQUEZ apud ESTEBAN; PANICHELLI, 2003, p. 32).

O escritor colombiano descreve um homem que se aproxima da perfeição e da santidade, uma espécie de novo messias. Essas palavras, de final dos anos 1980, não fazem senão corroborar os elogios que, desde a metade dos anos 1970, o autor estava dedicando a Fidel Castro.

O escritor Plinio Apuleyo Mendoza, em seu livro *El caso perdido. La llama y el hielo*, tenta entender a fascinação de García Márquez em relação ao tema cubano. Para o escritor, a admiração de Gabo por Cuba está diretamente relacionada à sua admiração pelo caudilho latino-americano. Sustenta Apuleyo Mendoza que o Prêmio Nobel colombiano não se interessa minimamente pela burocracia de governo, mas sim pelo homem que tem o poder em suas mãos. O caudilho forma parte de sua paisagem geográfica e histórica, subleva os mitos de sua infância e habita suas recordações ancestrais, está latente em todos os seus livros. Com ele, com o caudilho, com sua aventura de solidão e poder, com seu destino imenso e triste de dispensador de infortúnios, o escritor é solidário. E agrega, estabelecendo o vínculo entre esta solidariedade e sua amizade com Castro: é nessa perspectiva que deve situar-se sua adesão a Fidel. O líder cubano se parece à suas mais constantes criaturas literárias, aos fantasmas nos quais o autor se projeta, com os quais identifica seu destino de modesto filho de telegrafista que chegou ao topo da glória; Fidel é um mito dos confins de sua infância recobrado, uma nova representação de Aureliano Buendía. Se alguém busca uma chave do seu fervor castrista, aí tem uma de dezoito quilates (apud ESTEBAN; PANICHELLI, 2003, p. 31).<sup>63</sup>

Desta forma, entende-se melhor a sua atitude no campo político latino-americano e o papel que o escritor desempenhou em Cuba desde o final dos anos 1970. César Leante adverte que o escritor colombiano era considerado em Cuba uma espécie de ministro da cultura, chefe de cinematografia e embaixador plenipotenciário, não do Ministério das Relações Exteriores, mas diretamente de Castro, que o empregava para missões delicadas e confidenciais que não encarregava a sua diplomacia.

Assim, o líder cubano, que durante muitos anos não facilitou ao Nobel colombiano aproximar-se de sua guarida insular, mais tarde aceitou sem dissimulação suas carícias conspiradoras. Gabo, obcecado pelo poder, pelos caudilhos e pela mediação diplomática do mais alto escalão, viu no patriarca cubano o modelo a partir do qual a América Latina poderia

---

<sup>63</sup> O historiador mexicano Enrique Krauze, no texto “García Márquez: à sombra do patriarca”, defende tese semelhante à de Plinio Apuleyo Mendoza. Para ele, o fascínio do escritor colombiano por Fidel Castro está associado ao vínculo que ele desenvolveu, quando criança, com o coronel Nicolás Márquez, seu patriarca pessoal. Além disso, sua defesa apaixonada da Revolução Cubana está relacionada à descrença do escritor colombiano na democracia representativa e nos valores republicanos. Krauze defende a ideia de que Gabo sempre concordou com a famosa declaração de Simón Bolívar de que “apenas um despotismo capaz pode governar a América”. Um déspota capaz, um bom patriarca. Na realidade, para o historiador mexicano, o posicionamento político de García Márquez faz parte de um amplo aspecto da política e da cultura latino-americanas: o culto ao caudilho, ao homem forte, ao herói providencial e ao mito da revolução. Como veremos no último capítulo da tese, essa crença do escritor colombiano na figura do herói redentor influenciará muito sua concepção de história e também a reconstrução que fará da figura de Simón Bolívar. Para maiores informações, consultar: KRAUZE, Enrique. *Os redentores: ideias e poder na América Latina*. São Paulo: Saraiva, 2011. p. 391-427.

construir algum dia um socialismo próprio, uma sociedade feliz sem classes nem diferenças. Castro, que não teve em sua ilha um intelectual que lhe servisse de coringa para difundir os seus logros revolucionários, encontrou em García Márquez o ser mais hábil que o Caribe havia dado a luz desde os tempos do cólera. Gabo, que sempre rechaçou as proposições de partidos políticos e líderes colombianos para ser ministro, embaixador ou presidente, colocou o traje de campanha para fazer política a sua maneira: rondando ao redor do poder, dizendo sem cravar o punho, mandando sem cetro, gastando a fama e o barro incandescente do compromisso social, levando propostas de um a outro país, como embaixador único e siamês do Comandante barbudo (ESTEBAN; PANICHELLI, 2003, p. 4).

Conquistada a ilha mais difícil, o Caribe ficou pequeno para o escritor de Aracataca. Outras lideranças da América Latina e da Europa seriam, a partir de agora, os seus próximos alvos.

### **3. A mediação política e os bastidores do poder**

A fascinação do escritor colombiano pelo poder e sua amizade com Fidel Castro resultaram em inúmeras e variadas críticas. Desde o final dos anos 1970, Vargas Llosa começou a chamá-lo de “el cortesano de Castro”; o escritor cubano Guillermo Cabrera Infante o acusou diversas vezes de sofrer de "delirium totalitarium". Roberto Bolaño, por sua vez, definiu García Márquez como “um homem encantado de ter conhecido tantos presidentes e arcebispos“. De fato, no final dos anos 1970 e no início da década de 1980, Gabriel García Márquez transformou-se numa espécie de embaixador ou político itinerante. Enquanto o escritor voava da Espanha para a França, de Cuba para a Colômbia, do Panamá para a Venezuela, da Nicarágua para a Europa, seus novos amigos eram quase todos presidentes, enquanto os intelectuais e escritores lhe interessavam cada vez menos.

Por esse motivo, o jornalista espanhol Juan Luis Cebrián classificou García Márquez, em um de seus artigos, “Gabo, el poder y la literatura”, como uma espécie de “mensageiro político”. Para ele, o escritor colombiano desfrutou, nas décadas de 1970 e 1980, de uma posição privilegiada, algo como alguém que está sempre ouvindo pequenos segredos ao pé do ouvido de chefes de Estado; e que essa posição de confidencialidade era realmente o que fascinava o escritor.

Já em 11 de outubro de 1977, o crítico e ensaísta uruguaio Ángel Rama alertava para as transformações ocorridas na trajetória e na atuação de Gabriel García Márquez:

¿Quién es hoy Gabo? No decepción, no desagrado, simplemente perplejidad. Parecen no quedar huellas del escritor, al menos como ese escritor fue, él lo sabe y aun trata de jugar con esa imagen superpuesta a la antigua. Tampoco un periodista, pero asimismo no un político, sino algo cercano a ambos términos y diferentes: un viajante político-cultural quizás, un agitador, pero no un ideólogo, “of-course”, sino un animador o relacionador que opera entre los centros del poder político de la izquierda. Evidentemente eso le fascina, es su acción, y eso ha sido logrado con la literatura pero nada tiene que ver con ella. (RAMA, 2001, p. 68)

Para além de Fidel Castro, na lista de amizades polêmicas, relacionadas às esferas de poder do continente, encontra-se também aquela que Gabo manteve com o ditador panamenho Omar Torrijos (1929-1981). O déspota tomou o poder pela força em 1968, e entrou em contato com o escritor colombiano antes mesmo de qualquer outro líder político latino-americano. Torrijos não era propriamente um marxista, mas admirava Tito e Fidel, e apoiava as intervenções do líder cubano na Guatemala, El Salvador e Nicarágua. Foi Torrijos quem disse, após se sentar e ler *El otoño del patriarca*: “É verdade, somos nós; é exatamente como somos!”. Como relata o próprio escritor colombiano, a origem da amizade existente entre os dois surgiu de uma crítica muito severa feita por García Márquez a respeito de suas intenções.

Minha amizade com o general Torrijos começou com uma briga. Declarei numa entrevista, talvez em 1973, que ele era um demagogo que se escudava numa campanha de recuperação do Panamá, mas que na realidade não estava fazendo nada para realizar no Panamá as mudanças sociais que eram indispensáveis. O cônsul panamenho em Londres me procurou para me dizer que Torrijos me convidava para ir ao Panamá, de modo que eu pudesse comprovar até que ponto era injusta a minha declaração. Suspeitando que o que Torrijos estava procurando era um golpe de propaganda, disse que aceitava o seu convite, mas sob a condição de que não se publicasse a notícia da minha visita. Ele aceitou. Mas dois dias antes da minha chegada ao Panamá, as agências de notícias transmitiram a nota da minha visita. Passei ao largo para a Colômbia. Torrijos, muito envergonhado pelo que na realidade tinha sido um abuso de confiança de alguém diferente dele, insistiu no convite. Fiz a visita incógnito, poucos meses depois, mas quando quis ver Torrijos só pude encontrá-lo vinte e quatro horas depois, apesar de ter solicitado a ajuda da Segurança Nacional. Quando afinal me recebeu, morrendo de rir, disse: “Você sabe por que a Segurança não conseguiu me encontrar? Porque estava na minha casa, que é o último lugar onde qualquer pessoa, até mesmo a Segurança, pode imaginar que estou”. A partir desse momento nos tornamos amigos, com uma verdadeira cumplicidade caraíba, e em uma ocasião, quando as negociações sobre o Canal do Panamá se tinham tornado muito tensas e incertas, ficamos os dois sozinhos quinze dias na base militar de Farallón, conversando sobre tudo e tomando uísque. Não me atrevia a ir embora, porque fazia a péssima idéia de que se ele ficasse sozinho não ia resistir à tensão e acabaria se dando um tiro. Nunca vou saber se o meu medo era infundado, mas em todo caso sempre acreditei que o aspecto mais negativo da personalidade de Torrijos era a sua vocação de mártir. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 136)

Desse momento em diante, o líder panamenho e o escritor colombiano se viram em múltiplas ocasiões, até a morte de Torrijos em um acidente aéreo em 1981. Pouco depois de

sua morte, Gabo lhe dedicou um emotivo artigo (12 de agosto de 1981), no qual comentava que nos últimos anos viajara ao Panamá ao menos duas ou três vezes ao ano, apenas para estar com ele e alguns amigos comuns.

Nos últimos anos de 1970 e início dos anos 1980, García Márquez escreveu uma série de reportagens sobre Omar Torrijos, todas elas muito elogiosas e adornadas com reflexões sobre as diversas crises dos países da América Central. Desses textos, merecem destaque os artigos “El general Torrijos sí tiene quien le escriba”, publicado na revista *Alternativa* em maio de 1977, e “Torrijos, cruce de mula y tigre”, publicado na mesma revista em agosto desse ano. Os textos atentavam para a defesa da soberania do Canal do Panamá e suas consequências para a economia da América Central. Além disso, enfatizavam os elementos positivos da gestão de Torrijos e, principalmente, da sua personalidade.

Pareceu-me um homem direito, humano, com um instinto clarividente e uma aversão congênita à crueldade, e me convenci de que ele fazia as coisas da melhor maneira que por ora se podia fazer, nas condições tão especiais e difíceis como as do Panamá. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p. 144)

Nessa época, Torrijos começou uma campanha histórica para reaver o canal do Panamá; e disse ao novo amigo que estava disposto a ir “às últimas consequências” a fim de conseguir o canal de volta e erradicar o colonialismo do país (MARTIN, 2010, p.468). A intervenção do escritor colombiano nos assuntos ligados ao canal do Panamá, no entanto, não se limitou apenas a alguns conselhos pessoais: no momento culminante da assinatura do tratado, em Washington, em 1977, em meio a uma delegação panamenha, o escritor inglês Graham Greene e ele entraram com Torrijos nos Estados Unidos, onde tinham visto de entrada negado desde décadas atrás, por suas posições políticas e suas críticas ao imperialismo ianque.

Em 1982, nas conversas que manteve com Plinio Apuleyo Mendoza, para o livro *El olor de la gayaba*, García Márquez evocou a situação:

Graham Greene tem sua entrada nos Estados Unidos limitada há muitos anos, porque na solicitação de um visto declarou que tinha sido membro de um partido comunista por poucos meses, durante a sua juventude. Comigo acontece a mesma coisa, por ter sido correspondente em Nova York da agência cubana de notícias. Nessas circunstâncias, Torrijos queria que fôssemos seus convidados para a assinatura do tratado do Canal do Panamá, que teve lugar em Washington em 1978, e nos deu a ambos passaportes oficiais panamenhos. Nunca me esquecerei da cara de gozação com que Graham Greene desceu do avião oficial na base naval de Andrews, em Washington, entre hinos e salvas de canhão, como só chegam aos Estados Unidos os chefes de governo. No dia seguinte, estivemos juntos na cerimônia, a menos de dez metros da longa mesa onde estavam sentados todos os governantes da América Latina, inclusive Stroessner do Paraguai, Pinochet do Chile, Videla da

Argentina e Banzer da Bolívia. Nem ele nem eu fizemos nenhum comentário, enquanto observávamos com apetite que é de supor aquele succulento jardim zoológico. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 138-139)

É interessante notar como García Márquez se coloca sempre em suas reportagens políticas na qualidade de observador. Ao falar dos eventos políticos que marcaram a história recente da América Latina, a sua postura nunca é a de protagonista, personagem ativo daquilo que acontece. Sua ação é sempre e, antes de tudo, a de um observador privilegiado, testemunha da História. Isso legitima as suas descrições e o qualifica como “voz autorizada” a falar sobre a América. E, nesse sentido, o autor se constrói como intermediador entre o mundo do leitor e a realidade latino-americana, partindo sempre do argumento que pode ser resumido na seguinte frase: “eu vi, portanto, sou autorizado a falar sobre”.

Mais interessante ainda é notar que, nesse mesmo período, García Márquez se envolveu mais seriamente com organizações que lutavam contra certos tipos de poderes inadmissíveis ou que tratavam de obter benefícios políticos e humanitários para aqueles que eram vítimas de perseguição política. No final do ano de 1978, o escritor criou uma organização latino-americana voltada para defesa dos Direitos Humanos (o HABEAS), que se manteve com a doação de vários prêmios e também com seus direitos autorais. Através dela, o escritor interpelou, por exemplo, o presidente colombiano Julio César Turbay Ayala (1978-1982) sobre as torturas padecidas por presos políticos em seu país. No entanto, sua atuação nessa instituição não entrava necessariamente em contradição com o fascínio que o escritor sentia pelo poder. Como salienta o historiador mexicano Enrique Krauze (2011, p. 416), em vez de censurar os tiranos, essa organização trabalhou para, até onde foi possível, tornar público o destino dos desaparecidos e facilitar o retorno dos exilados. Mas, ao contrário de outras organizações igualmente vitais, o Habeas teve um interesse imediato maior em ajudar os oprimidos do que em condenar os opressores. Nascia, dessa forma, o mais hábil dos mediadores culturais latino-americanos: Gabriel García Márquez, o defensor dos fracos, oprimidos, mas também dos poderosos e opressores.

De volta ao tema das amizades do escritor colombiano com líderes da Europa e da América, foi também o líder panamenho Omar Torrijos o grande responsável por sua amizade com o futuro presidente espanhol Felipe González, na época, líder do Partido Socialista da Espanha, o PSOE. Desse contato resultou o texto “Felipe González: socialista serio”, publicado na revista *Alternativa* em agosto/setembro de 1977.<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> Outro político europeu que entrou para lista de amizades poderosas de García Márquez foi François Mitterrand. O escritor colombiano conheceu o presidente francês um pouco antes do seu contato com o

Para além de Torrijos, o compromisso de Gabriel García Márquez com a América Central passou também pela sua participação nas negociações para terminar com a guerra civil em El Salvador e Nicarágua. Como lembram Esteban e Panichelli, com certa frequência, o autor colombiano colaborou na libertação de reféns de ambos os lados da contenda e buscou ajuda e proteção internacional para a causa da Revolução Sandinista (ESTEBAN; PACHINELLI, 2003, p. 67).<sup>65</sup>

Dessa forma, a participação de García Márquez junto aos grupos revolucionários da Nicarágua foi bastante efetiva. Como lembra Adriane Vidal Costa, o resultado dessa participação foi uma extensa produção jornalística, registrada em reportagens como *O sequestro (Viva Sandino!)*; *García Márquez entrevista os sandinistas*; *Edén Pastora*; *Crônica do assalto à “Casa dos Porcos”*; *Nicarágua entre duas sopas*; *Sim, o lobo vem aí, Nicarágua!*. Todos esses textos foram marcados por denúncias, clamor de paz, questionamentos sobre a qualidade e a ética do trabalho jornalístico e também pela militância política e pelo entrecruzamento do jornalismo com a literatura, o cinema e a História. *O sequestro*, por exemplo, cujo título original era *Viva Sandino!*, foi elaborado para ser um roteiro cinematográfico, fruto de uma atividade jornalística. García Márquez investigou e colheu vários testemunhos daqueles que participaram de um episódio de resistência à ditadura de Anastasio Somoza Debayle: a ocupação da casa de José María Castillo, presidente do banco da Nicarágua e ministro do governo, em 27 de dezembro de 1974, pela Frente Sandinista de Libertação Nacional. O escritor colombiano, a partir dos testemunhos, transformou o episódio em um roteiro cinematográfico de conteúdo político. E o roteiro do filme não narrou apenas o episódio do sequestro: Gabo traçou um retrato das condições de

---

Sandinismo. Pablo Neruda, que foi embaixador do Chile na França na época de Allende, havia falado com o líder francês sobre o escritor colombiano, e lhe havia levado algumas novelas de Gabo traduzidas para o idioma gaulês. Conheceram-se mais tarde, e a amizade surgiu de modo rápido e natural. A relação entre García Márquez e Mitterrand chegou a ser tão intensa, a confiança tão diáfana, que nos círculos políticos latino-americanos se chegou a pensar que Gabo era um intermediário entre toda Nuestra América e a França, em outras palavras, entre a América Latina e a Europa socialista. IN: ESTEBAN, Ángel; PANICHELLI, Stéphanie. Op. Cit. p. 70.

<sup>65</sup> A Nicarágua conquistou formalmente a sua independência no início do século XIX, mas ao longo desse século o país foi submetido a sucessivas agressões militares dos Estados Unidos. Em 1936, Anastasio Somoza (1896-1956), mediante um golpe de Estado, tomou o poder na Nicarágua. Com o apoio dos Estados Unidos, a família Somoza permaneceu no poder por quarenta e três anos, até a vitória da Frente Sandinista de Libertação Nacional (FSLN), em 1979. Como salienta a historiadora Adriane Vidal Costa, a vitória dos sandinistas ocorreu vinte anos depois da vitória dos revolucionários em Cuba. E os acontecimentos da ilha, ao longo das décadas de 1960 e 1970, direcionaram, em grande medida, o debate político-intelectual sobre a experiência sandinista na Nicarágua. As comparações foram inevitáveis, já que as duas experiências caracterizaram-se como revoluções de libertação nacional com um mesmo fim – derrubar uma ditadura, romper com o imperialismo norte-americano e erigir uma sociedade socialista – e um mesmo meio, a luta armada. García Márquez participou diretamente dessa experiência e depositou toda a sua esperança na construção do socialismo no país. Para maiores informações, consultar: COSTA, Adriane Vidal. Op. Cit. p. 265-308.

vida, de sofrimento e de luta da população nicaraguense e, ao mesmo tempo, da Nicarágua naquele momento (COSTA, 2013, p. 269-272).

Por esse período, o escritor colombiano, ávido, por um lado, em ajudar a FSLN e, por outro, demonstrar e consolidar seu papel como intermediário dos assuntos da esquerda latino-americana, joga com o poder e se coloca no “olho do furacão”. Em princípios de 1978, ele entrevistou, como correspondente da Agencia Latinoamericana de Información (ALAI), o então dirigente nacional da FSLN, Orlando Loaiziga. A entrevista constituiu-se em um espaço para que o dirigente reiterasse o repúdio a qualquer pacto com Somoza e ratificasse a decisão da FSLN de continuar empreendendo a luta em duas frentes: a política e a militar. A conversa abarcou uma gama de temas sobre as condições históricas do país e pôs em relevo a discussão sobre as vicissitudes da Frente Sandinista de Libertação Nacional (COSTA, 2013, p. 272).

De uma forma geral, os artigos de García Márquez são de evidente militância em favor da experiência sandinista. São, em sua grande maioria, textos que adotam um estilo de enfrentamento direto, com denúncias e informações que indicam traços da subjetividade do autor na defesa de uma causa que considerava, acima de tudo, justa (COSTA, 2013, p. 280). E, nesse ponto, é importante afirmar que não é objetivo da tese desacreditar ou questionar a sinceridade de suas ações, mas apenas averiguar a construção de uma determinada ação política que se coloca entre a convivência com os poderosos e a defesa dos oprimidos.

Assim, no final dos anos 1970, a situação de Gabriel García Márquez era totalmente diferente daquele escritor que mais de duas décadas atrás começava sua carreira como jornalista. Seus altos voos políticos e seus êxitos literários o haviam concedido uma estabilidade inquestionável. Se as origens de Gabo na Colômbia eram humildes, a partir dos anos 1970, sua entrada nas altas esferas de poder do país foi cada vez mais notória. De escritor desconhecido ou parcialmente conhecido nos circuitos culturais colombianos no final dos anos 1950, duas décadas depois, o escritor de Aracataca se converteu no escritor mais importante de toda a história da Colômbia. E, a lista de presidentes de todas as tendências que sucumbiram ao seu poder é extensa. Em 1971, o escritor se reuniu com Misael Pastrana várias vezes para falar sobre os presos políticos da Colômbia; era a primeira vez que um presidente colombiano admitia a expressão e se prestava a falar sobre o tema. Com Alfonso López Michelsen (1974-1978) já havia tido contato, pois se tornaram amigos quando este foi seu professor de Direito na época do Bogotazo. Gabo se opôs com força a seu governo através da revista *Alternativa*. López Michelsen lhe havia oferecido o consulado de Barcelona quando era ministro de Relações Exteriores sob o governo de Lleras Restrepo (1966-1970). Gabo, no

entanto, rechaçou essa oferta com uma carta bastante crítica. E suas relações com o governo da Colômbia foram piorando a partir da posse de Julio César Turbay Ayala (1978-1982). Ignoraram-se mutuamente até que em 1981 o escritor teve que se exilar no México devido a uma forte perseguição que sofreu por parte do exército. Acabava de chegar de uma de suas frequentes viagens a Cuba e ao Panamá, e teve notícias de um plano para prendê-lo, sob a acusação de manter vínculos com o grupo guerrilheiro M19. Ele e Mercedes se asilaram na embaixada do México e saíram do país. Foi um desastre para a Colômbia em matéria de opinião pública internacional, pois em poucos meses seria condecorado na França, México, Cuba e receberia também o Prêmio Nobel de Literatura (ESTEBAN; PACHINELLI, 2003, p. 69).

Com Belisario Betancur (1982-1986) as coisas começaram a mudar para sempre. Eram velhos amigos. Ele era um conservador progressista e um homem culto e hábil, e foi o primeiro que começou a render elogios rasgados ao escritor de *Cien años de soledad*; ofereceu-lhe uma homenagem a raiz do prêmio Nobel e conseguiu que o escritor voltasse do exílio com todas as honras. Pode-se afirmar que Belisario Betancur foi o presidente que terminou de domesticar García Márquez, convertendo o velho esquerdista em um intelectual complacente com o *establishment* político nacional. A partir de Betancur se estabeleceu a tradição de que todo futuro presidente colombiano deveria buscar a amizade do romancista ou este a do futuro presidente (ESTEBAN; PACHINELLI, 2003, p. 69).

A essa lista de amizades poderosas, influentes e ilustres, é preciso acrescentar ainda o nome de Artur Lundkvist. O escritor e crítico literário sueco foi membro da Academia Sueca desde o ano de 1968 até a sua morte em 1991. Em outubro de 1980, García Márquez, em um dos seus artigos sobre o Prêmio Nobel, demonstrou grande conhecimento sobre a instituição e a história de seus galardões. Mencionou cada um dos seus dezoito componentes e do pouco que sabia sobre o processo de eleição dos candidatos e do ganhador anual. Ao final do artigo, citou Lundkvist, secretário permanente da instituição, e o único que lia bem em espanhol. Era ele quem conhecia a obra de todos os escritores latino-americanos, quem propunha suas candidaturas e quem lutava por eles essa batalha secreta. Dele, dependia, segundo, García Márquez, o destino universal das letras latino-americanas (ESTEBAN; PACHINELLI, 2003, p. 72).<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> García Márquez é um escritor sensacional e um não menos sensacional político “de emergência”, como ele mesmo diz. Sua luta por chegar até a Academia Sueca no final dos anos setenta contrasta com uma declaração que fez ao jornalista colombiano Juan Gassaín, em 1971, para o jornal *El Espectador* de Bogotá. O escritor assegurou que gostaria de receber o Nobel quando tivesse ganhado tanto dinheiro com seus livros que pudesse recusá-lo sem ressentimentos, porque esse prêmio havia se convertido “en una monumental lagartería

Assim, entendemos melhor o caminho político e literário que o escritor traçou anos atrás, desde a América até a Europa. Todas as suas conexões internacionais, sobretudo as da zona do Caribe e América Central, tanto no continente como nas ilhas, colocaram García Márquez, este político de emergência, em uma situação privilegiada. As afirmações do escritor quando diz que não gosta de política e nem a entende são falsas. A verdade é que o ambiente político possui para ele alto valor e o entende em demasia. Suas reportagens demonstram isso e confirmam o lugar ocupado por ele. Esses textos, não apenas demonstram a sua capacidade de decompor e reconstruir os principais fenômenos políticos da história recente da América Latina, como também a sua habilidade de inserir-se nos bastidores do poder. García Márquez não foi nunca um homem de governo, mas atribuiu a si o papel de conselheiro e confidente daqueles que faziam política e possuíam elevadas funções oficiais.

Se na década de 1960, as estratégias de inserção do escritor colombiano (principalmente no México) eram direcionadas aos circuitos intelectuais do país e da América Latina, tentando se aproximar de escritores, jornalistas e editores que pudessem proporcionar uma plataforma editorial para os seus romances, na década de 1970, essa estratégia se rearticulou e passou a ter como foco conduzir uma rede de amizades políticas importantes, líderes da América Latina e Europa. A meta, nesse momento, foi construir uma relação mais próxima com o poder, com a política de Estado, não para lograr a possibilidade da atuação política institucional, mas para construir um *locus* de atuação narrativa privilegiada. Em outras palavras, García Márquez construiu-se como observador privilegiado da América Latina.<sup>67</sup>

Dentro dessa lógica, é possível entender porque o escritor colombiano recebeu o prêmio Nobel de Literatura – totalmente merecido, porém de forma muito precoce –, confirmando que nos critérios de concessão do galardão, o caráter político não é menor do

---

internacional”. Onze anos mais tarde, ou bem não havia a loteria, ou não considerava que os milhões de exemplares vendidos de suas obras, e o dinheiro que daí adveio, fossem suficientes para rechaçar o prêmio. Atrevemo-nos a pensar que sua decisão teve relação com as consequências políticas do prestígio que rodeia aquele que possui o galardão, já que desde os anos 1980 não deixou de utilizar a sua fama em um sentido político. IN: ESTEBAN, Ángel; PANICHELLI, Stéphanie. Op. Cit. p. 62.

<sup>67</sup> Já em 1980, Gerardo Molina descrevia o escritor colombiano como o diplomático de toda a América Latina. “Pudimos ver en La Habana que en torno de él hay siempre un espectáculo latinoamericano. De ese modo ejerce una especie de tarea diplomática que nadie le ha confiado. El exiliado argentino solicita su intervención para ayudarlo al perseguido de turno. El venezolano pide su concepto sobre la última decisión que se ha producido en la izquierda. El boliviano espera que colabore en el órgano publicitario en gestación. El centroamericano le propone redactar una declaración continental sobre los últimos sucesos de esa tumultuosa región. El paraguayo le informa sobre el estado en que se encuentra la lucha contra la dictadura. El joven de cualquier parte le pide consejo sobre su iniciación en las letras. Para todos ellos tiene García Márquez una palabra de comprensión y estímulo. Y sin tomar notas de nada, deja que esa masa inmensa de informaciones de primera mano vaya a su cabeza, la que se convierte así en el más completo fichero sobre la realidad latinoamericana”. Apud: ESTEBAN, Ángel; PANICHELLI, Stéphanie. Op. Cit. p. 77.

que o literário ou o estético. Como lembram Ángel Esteban e Stéphanie Panichelli, a história do Nobel foi a “crônica de um prêmio anunciado”. Como foi possível notar, no final dos anos 1970 e no início da década de 1980, a habilidade política e diplomática de Gabriel García Márquez quase superou a sua enorme capacidade de romancista. Em outras palavras, o escritor tocou as teclas oportunas e soube esperar com paciência (ESTEBAN; PACHINELLI, 2003, p. 73).

#### 4. O Prêmio Nobel de Literatura em 1982

Segundo Gerald Martin, 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. Nas palavras do biógrafo, García Márquez desligou o telefone, voltou-se para Mercedes, sua esposa, e declarou: “Estou fodido” (MARTIN, 2010, p. 515).<sup>68</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* vendidos em todo o 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, 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: o presidente colombiano Belisário Betancur 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 (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

---

<sup>68</sup> Martin usa como referência uma entrevista dada pelo escritor 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.

comemoração. Colômbia, Cuba e México, todos o consideravam como seu, e uma vasta quantidade de textos elogiosos inundou os jornais aqui e ali, em todo o mundo.<sup>69</sup>

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, o governo de Washington anunciou que, a despeito do novo status, García Márquez continuava sem o direito de receber um 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 unísono; afinal Gabito era um deles (MARTIN, 2010, p. 517),

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>70</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 consagrou definitivamente Gabriel García Márquez como um dos literatos mais famosos e lidos do mundo inteiro. No entanto, é importante sublinhar que o Nobel não foi apenas um prêmio dado a um homem da Colômbia, um país bastante desacostumado a congratulações internacionais; era – como se provou – um prêmio dado a um homem admirado e adorado ao longo de um vasto e isolado continente; um homem que

---

<sup>69</sup> Um dia antes da anunciação do Prêmio Nobel, o governo cubano resolveu por unanimidade conceder a Gabriel García Márquez a *Ordem Félix Varela*, a maior distinção que o Estado cubano pode outorgar a uma pessoa por seus méritos intelectuais. No diário de Havana *Juventud Rebelde*, de 21 de outubro de 1982, essa condecoração foi justificada pela “solidez integral de su obra” e também pelo fato de o escritor ser um homem “identificado con su tiempo, identificado con las ideas más revolucionarias”. No dia seguinte, 22 de outubro, dia da anunciação pública do Nobel, os periódicos de todo o mundo dão a notícia. O diário oficial cubano, *Granma*, a comenta enfatizando que horas antes de ser laureado com o Nobel, o escritor recebeu a máxima distinção em Cuba. Nesse mesmo dia, mas depois do anúncio oficial, o escritor também recebeu, no México, a condecoração *Águila Azteca*, a máxima que existe para personalidades estrangeiras. IN: ESTEBAN, Ángel; PANICHELLI, Stéphanie. Op. Cit. p. 74.

<sup>70</sup> Ver, por exemplo, a matéria de capa do *Latin American Times* de dezembro de 1982.

milhões de pessoas da América consideravam como seu próprio representante e, de fato, como um ídolo (MARTIN, 2010, p. 515).

Esse episódio representou a convergência de uma série de imagens associadas ao continente latino-americano na segunda metade do século XX: 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.

No dia 7 de dezembro, García Márquez viajou para Suécia, fazendo antes uma rápida escala em Barcelona. Ali, foi entrevistado de forma apressada pelo jornal *El País*, até chegar por fim na capital sueca. 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.

Ao falar da realidade histórica latino-americana, García Márquez resgatou certas crônicas do século XVI que apresentavam uma descrição *maravilhosa* da realidade do continente.

Antonio Pigafetta, um navegante florentino que acompanhou Magalhães na primeira viagem ao redor do mundo, ao passar pela nossa América meridional escreveu uma crônica rigorosa que, no entanto, parece uma aventura da imaginação. Contou que havia visto porcos com o umbigo no lombo e uns pássaros sem patas cujas fêmeas usavam as costas dos machos para chocar, e outros como alcatrazes sem língua cujos bicos pareciam uma colher. Contou que havia visto um engendo de animal com cabeças e orelhas de mula, corpo de camelo, patas de cervo e relincho de cavalo. Contou que puseram um espelho na frente do primeiro nativo que encontraram na Patagônia e que aquele gigante ensandecido perdeu o uso da razão pelo pavor de sua própria imagem. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2011, p. 22)

Gabo falou ainda do resgate de Atahualpa, da lenda do Eldorado e da fonte da Eterna Juventude que “o mítico Álvar Núñez Cabeza de Vaca explorou durante oito anos [...], numa expedição lunática cujos membros comeram uns aos outros” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2011, p. 23). Mais do que isso, o escritor situou o nascimento da literatura hispano-americana numa

tradição narrativa inaugurada por esses relatos.<sup>71</sup> Para Roberto González Echevarría (2002, p. 130), essa correlação não é gratuita. Assinala o crítico cubano que os chamados textos coloniais possuem o feitiço da origem, de um princípio que não tem cessado de ser porque as questões que engendrou seguem ainda vigentes na América Latina. Reescrever esses textos equivale a narrar um presente carregado de urgências, mas também um passado que não deixa de ser atual. Ao servir de veículo a relatos verídicos, e dessa maneira contagiar-se da aura da origem que irradia esses textos que dizem as primeiras histórias, os romances e também o discurso do escritor se revestem de legitimidade.

Legitimidade que García Márquez buscou não apenas nas Crônicas de Índias, mas também numa série de posturas narrativas adotadas durante a sua fala. Dentro da linguagem utilizada pelo autor, é interessante analisar o seu lugar de enunciação. O emprego da primeira pessoa do plural é utilizado em diversas e diferentes ocasiões: para indicar “os escritores em geral” (2 vezes), “os autores latino-americanos” (3 vezes), “os socialistas latino-americanos” (5 vezes), América e Europa juntas (2 vezes) e, por fim, “os latino-americanos” (31 vezes). Em outras palavras, García Márquez assinalou constantemente o seu pertencimento a uma coletividade distinta daquela dos que estavam presentes no salão de atos. Mais do que isso, durante o discurso, o escritor entendeu e classificou o prêmio como algo que se entregava a toda a América Latina, como consolo aos infortúnios sofridos pelo continente ao longo de sua história e de sua relação com o Ocidente.

Eu me atrevo a pensar que é esta realidade descomunal, e não só a sua expressão literária que este ano mereceu a atenção da Academia Sueca de Letras. Uma realidade que não é a do papel, mas que vive conosco e determina cada instante de nossas incontáveis mortes cotidianas, e que sustenta um manancial de criação insaciável, pleno de desdita e beleza, e do qual este colombiano errante e nostálgico não passa de uma cifra assinalada pela sorte. Poetas e mendigos, músicos e profetas, guerreiros e malandros, todos nós, criaturas daquela realidade desafortada, tivemos que pedir muito pouco à imaginação, porque para nós o maior desafio foi a insuficiência dos recursos convencionais para tornar a nossa vida acreditável. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2011, p. 25)

---

<sup>71</sup> Na realidade, o discurso 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 *El reino de este mundo* (1949), de Alejo 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 [...]”. Carpentier acentuava a excelência do “real maravilhoso 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 curioso que García Márquez diga isso diante de uma Academia que lhe outorgou o prêmio individualmente. Também é curioso que o autor fale de um prêmio não necessariamente outorgado à literatura hispano-americana, mas a todo um continente. O escritor, testemunha do tempo e da História, reafirmou a sua posição de cronista excepcional. García Márquez falou em nome da América. O discurso de aceitação do Nobel, *La soledad de América Latina*, demonstrou – ou pelo menos tentou demonstrar – que quem falava diante da Academia Sueca era uma voz autorizada, um homem que habilmente construiu um lugar de importância e se tornou uma espécie de observador privilegiado do continente.<sup>72</sup>

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 confundia com o mito.

A independência do domínio espanhol não nos pôs a salvo da demência. O general Antonio López de Santa Anna, que foi três vezes ditador do México, mandou enterrar com funerais magníficos a perna direita que perdeu na chamada Guerra dos Bolos. O general García Moreno governou o Equador durante 16 anos como um monarca absoluto, e seu cadáver foi velado com seu uniforme de gala e sua couraça de condecorações sentado na poltrona presidencial. O general Maximiliano Hernández Martínez, o déspota teósofo de El Salvador que fez exterminar numa matança bárbara 30 mil camponeses, tinha inventado um pêndulo para averiguar se os alimentos estavam envenenados, e mandou cobrir de papel vermelho a iluminação pública para combater uma epidemia de escarlatina. O monumento do general Francisco Morazán, erguido na praça principal de Tegucigalpa, na realidade é uma estátua do Marechal Ney, comprada em Paris num depósito de esculturas usadas. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2011, p. 23-24)

Essa realidade descomunal, um tanto assustadora, beirando ao apocalíptico, era, segundo o escritor colombiano, o que merecia atenção da Academia Sueca de Letras. Por isso, aqui, os artistas não precisavam fabular, apenas escrever sobre a realidade que os rodeava, pelo que a dificuldade maior não era criar, mas sim fazer credíveis as suas obras. Falar da América como um espaço único, diferenciado e longe dos enquadramentos da racionalidade

---

<sup>72</sup> Para dar força ao argumento, é importante citar que no dia 9 de dezembro Gabriel García Márquez foi convidado (somente ele, e não os demais ganhadores do Nobel de 1982) para um encontro na residência campestre do presidente sueco, Olef Palme. Segundo Ángel Esteban e Stéphanie Panichelli, o convite representou uma espécie de homenagem não apenas a ele, mas a toda América Latina. Estavam presentes Danielle Mitterrand, a esposa do presidente e amigo francês, tão preocupado com os assuntos latino-americanos; Régis Debray e Pierre Schori, também grandes amigos do escritor colombiano; alguns escritores suecos e um antigo primeiro ministro turco, Bulen Ecevit. Ao término do jantar, o primeiro ministro pediu uma síntese da situação na América Central por aquele período, o que acabou em mais uma iniciativa para o escritor atuar politicamente. García Márquez era, de fato, e para todos os efeitos, a voz autorizada a falar pela América Latina. IN: ESTEBAN, Ángel; PANICHELLI, Stéphanie. Op. Cit. p. 75.

européia foi a tônica dos discursos literários hispano-americanos de início da segunda metade do século XX.

O princípio narrativo de que a Europa não era capaz de entender a realidade latino-americana (tão diversa do cartesianismo) se prestou também a outro propósito: lembrando que sua audiência era composta majoritariamente por um público europeu, o escritor se colocou no lugar de intérprete e tradutor da realidade do continente, falando em cifras e diferentes episódios da história hispano-americana. Tal qual um cronista do século XVI, que falava para um público forâneo, Gabriel García Márquez traduziu para “as boas consciências da Europa” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2011, p. 34) a realidade da América Latina.<sup>73</sup>

Não tivemos um só instante de sossego. Um presidente prometeico, entrincheirado em seu palácio em chamas, morreu lutando sozinho contra um exército inteiro, e dois desastres aéreos suspeitos e nunca esclarecidos ceifaram a vida de outro de coração generoso, e a de um militar democrata que havia restaurado a dignidade de seu povo. Neste lapso houve cinco guerras e 17 golpes de estado, e surgiu um ditador luciferino que em nome de Deus levou adiante o primeiro etnocídio da América Latina em nosso tempo. Enquanto isso, 20 milhões de crianças latino-americanas morreram antes de fazer dois anos, mais do que todas as crianças que nasceram na Europa Ocidental desde 1970. Os desaparecidos pela repressão somam quase 120 mil: é como se hoje ninguém soubesse onde estão todos os habitantes da cidade de Upsala. Numerosas mulheres presas grávidas deram à luz em cárceres argentinos, mas ainda se ignora o paradeiro e a identidade de seus filhos, que foram dados em adoção clandestina em orfanatos pelas autoridades militares. Por não querer que as coisas continuassem assim, morreram cerca de duzentas mil mulheres e homens em todo o continente, e mais de cem mil pereceram em três pequenos e voluntariosos países da América Central – Nicarágua, El Salvador e Guatemala. Se fosse nos Estados Unidos, a cifra proporcional seria de um milhão e 600 mil mortes violentas em quatro anos. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2011, p. 24-25)

*La soledad de América Latina* foi escrito numa época em que o continente foi varrido por golpes de estado, contragolpes, repressões, desrespeitos às liberdades individuais e à vida. Exatamente por isso, não é de se estranhar que ele tenha assumido o caráter de uma denúncia dos processos históricos recentes aqui vivenciados. Dessa forma, o tom jocoso e bastante divertido do início, tornou-se, na sequência, mais sombrio ao evocar a história recente da América Latina.

---

<sup>73</sup> Em seu discurso, Gabriel García Márquez criticou os europeus por ter ideias estereotipadas sobre a América Latina. No entanto, quando o escritor chegou a Estocolmo, ele estava acompanhado de familiares e amigos mais próximos, mas também de um séquito de 60 bailarinos e músicos colombianos, que viajaram em um avião especial com o objetivo de apresentar música e folclore “tipicamente” latino-americanos. Além disso, o autor apresentou-se vestido em um *liqui-liqui* tropical branco e botas mexicanas de couro, obrigando todos os seus convidados a usar uma flor amarela para espantar a má sorte. Ao atacar a Europa, mesmo prescindindo de um exercício de autocrítica, o escritor se construiu como “defensor” da América Latina.

Sobre o conteúdo e as referências históricas do texto, como foi possível notar, o autor começou resgatando as Crônicas de Índias e saltou, imediatamente depois, para o período do século XIX e das ditaduras do século XX. Essa sequência narrativa é também uma demonstração clara de como o trauma é um elemento fundamental para se pensar a História da América, um continente vitimado e fraturado, segundo a perspectiva de García Márquez, desde os seus primeiros contatos com o mundo ocidental.

Como salientam as historiadoras Fabiana de Souza Fredrigo e Libertad Borges Bittencourt, essa tradição descritiva da América possui um forte enraizamento na ensaística dos séculos XIX e XX, quando uma gama considerável de intelectuais e políticos hispano-americanos buscou definir um “lugar no mundo” para a cultura e a sociedade da América Latina, e assim o fez na medida em que atribuiu à experiência histórica do continente o sentido do trauma (FREDRIGO; BITTENCOURT, 2014, p. 65): primeiro, através da violência da Conquista, depois com a exploração descontrolada do período colonial e, por fim, com a derrisão das independências políticas.

Apesar da insistência no trauma como um dos traços característicos da identidade latino-americana, essa leitura traumática da História deve ser compreendida também como uma lesão que é valorada afetiva e moralmente pelo escritor. Ao incorporá-la em seus contos, romances, entrevistas e reportagens, Gabriel García Márquez não pretendeu se liberar da ferida, mas reelaborá-la, interpelando sua audiência e exigindo empatia dos leitores. Como é possível notar nos trechos transcritos, o discurso de García Márquez em Estocolmo reconheceu a Europa como destinatário narrativo (trata-se de uma denúncia do século de solidão do continente frente à Europa), a quem se demandou atenção e companhia. Ele supôs ainda o convencimento de que o Velho Continente estava disposto a escutar.

Por esse motivo, o trauma, a solidão e a sensação de desespero, patentes no discurso de aceitação do Nobel, pretendiam, por outro lado, indicar novos horizontes e possibilidades políticas para a América.

A América Latina não quer nem tem por que ser um peão sem rumo ou decisão, nem tem nada de quimérico que seus desígnios de independência e originalidade se convertam em uma aspiração ocidental.

[...] Por que a originalidade que é admitida sem reservas em nossa literatura nos é negada com todo tipo de desconfiança em nossas tentativas tão difíceis de mudança social? Por que pensar que a justiça social que os europeus mais progressistas tratam de impor em seus países não pode ser também um objetivo latino-americano, com métodos distintos e em condições diferentes?

[...] diante da opressão, do saqueio e do abandono, nossa resposta é a vida. Nem os dilúvios, nem as pestes, nem a fome, nem os cataclismos, nem mesmo as guerras

eternas através dos séculos e séculos conseguiram reduzir a vantagem tenaz da vida sobre a morte.

[...] Diante desta realidade assombrosa, que através de todo o tempo humano deve ter parecido uma utopia, nós, os inventores de fábula que acreditamos em tudo, nos sentimos no direito de acreditar que ainda não é demasiado tarde para nos lançarmos na criação da utopia contrária. Uma nova e arrasadora utopia da vida, onde ninguém possa decidir pelos outros até mesmo a forma de morrer, onde de verdade seja certo o amor e seja possível a felicidade, e onde as estirpes condenadas a cem anos de solidão tenham, enfim e para sempre, uma segunda oportunidade sobre a terra. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2011, p. 27-28)

Assim, *La soledad de América Latina* conferiu ao continente o lugar, sempre atualizado, da utopia; entendida não como algo de impossível realização, mas o seu oposto, um *vir a ser* que haveria de se realizar no tempo e na História. Em outras palavras, o trauma reatualizado foi convidado pela utopia para propor o próximo cenário à região. A utopia americana, a ideia de uma América do Sul unida politicamente para contrabalancear os “males de origem” da colonização europeia, os instintos imperialistas do capitalismo ianque e os sonhos frustrados de independência e autonomia política são pontos fundamentais do pensamento político de Gabriel García Márquez. Como veremos nos próximos capítulos da tese, as incursões mais consistentes do autor pelos processos históricos do continente tomam por base tais argumentos.

\*\*\*

## Capítulo 3

### ***Cien años de soledad: uma reflexão sobre a história, a memória e o esquecimento.***

---

“Para os europeus, a América do Sul é um homem de bigodes com um violão e um revólver – brincou o médico, rindo sobre o jornal. Não entendem nossos problemas.”

**Gabriel García Márquez, *Ninguém escreve ao coronel*.**

A impressão de quem se aproxima pela primeira vez da narrativa de *Cien años de soledad*, tomando como referência o seu título, é a de que estamos diante de uma obra que denuncia uma dor, um sofrimento. Como afirma a pesquisadora Ana Cristina Benavides, muitos dos seus leitores reconhecem a carga de sofrimento que a narrativa possui, no entanto não logram explicar muito bem quem são aqueles que sofrem e por que. Para a especialista, Gabriel García Márquez realiza em seu romance um ato pragmático e intencionado de denúncia, buscando que o leitor se implique na narrativa e procure respostas para as perguntas que essa denúncia instaura. Quem sente a solidão anunciada no título da obra? Macondo. Por que um século de solidão? Porque cem anos é o tempo que devem esperar os manuscritos de Melquíades para serem decifrados pela sexta geração dos Buendía. Por que os habitantes desse pequeno povoado sofrem? Por sua condição de seres rechaçados pela modernidade, por sua impossibilidade de se incorporar ao tempo presente e à história do Ocidente. Quem inflige esse tipo de sofrimento? A Europa e o Ocidente. Como se manifesta essa solidão nos personagens do romance? Mediante o isolamento, a separação ou a exclusão de si (BENAVIDES, 2014, p. 26).

Muito já se falou sobre a obra. Como vimos no primeiro capítulo da tese, o mistério que anima a sua escritura deu origem a todo tipo de interpretações e lendas. Em meados do século XX, os escritores hispano-americanos compartilharam a intenção de escrever a novela total do continente, espécie de narrativa que reunisse aquilo que era comum a todos os povos da América Latina, e que fosse capaz de ser compreendida fora do seu território, em particular, na Europa. Essa intenção recebeu o nome de o *boom* da literatura hispano-americana, e foi através do romance *Cien años de soledad* que essa intenção se tornou mais palpável. Macondo transformou-se no espelho da América e sua narrativa foi convertida no universo de todos aqueles grupos humanos apartados ou rechaçados pela modernidade europeia.

Para García Márquez e toda uma geração de escritores dos anos 1960 era importante que o Velho Continente, e a crítica literária de uma forma geral, incorporasse a mensagem: a América Latina deveria ser melhor compreendida pelos europeus. De imediato, a crítica, surpreendida com o êxito comercial do romance, deixou de lado a intenção comunicativa enunciada na obra, para concentrar-se em duas grandes vertentes de interpretação: a sociológico-historicista, ou análise da violência do continente; e a análise narrativa, com a incorporação do rótulo “realismo mágico”<sup>74</sup>, cunhado em grande parte pela crítica europeia e prontamente convertido em clichê, o que colaborou para formação da imagem estereotipada que se tinha do caribenho dentro e fora do continente, espaço em que se cifra este universo. Essas duas vertentes de análise obscureceram a mensagem da obra e afastaram o olhar dos leitores do aspecto trágico que acompanha a narrativa, dificultando a compreensão do sofrimento que vivencia um determinado grupo humano (BENAVIDES, 2014, p. 27-28).<sup>75</sup>

Segundo Juan Moreno Blanco, o volumoso conjunto de discursos críticos sobre a obra de García Márquez começou a se constituir já em 1947, quando o autor publicou o seu segundo conto no jornal *El Espectador* de Bogotá. A partir desse momento, e ao longo de quatro ou cinco décadas, as perspectivas críticas que cartografaram as narrativas do escritor colombiano desenharam linhas muito bem marcadas e estáveis. Seus traços característicos são suscetíveis de nos ajudar a tonar visíveis as comunidades de interpretação que compartilharam certo número de pressupostos sobre os sentidos e os significados da obra de Gabriel García Márquez (BLANCO, 2006, p. 99).

---

<sup>74</sup> Nos anos 1940, muitos intelectuais latino-americanos começaram a utilizar esse sintagma para se referir à literatura do continente. Querendo diferenciar aquilo que Lezama Lima chamou alguns anos mais tarde de “a expressão americana” do surrealismo europeu, em um discurso exacerbado de defesa da identidade latino-americana, essa corrente ou essa tendência crítica se amparou na literatura de García Márquez, sobretudo após a publicação e o sucesso de *Cien años de soledad*, para afirmar a tese segundo a qual o “mágico” ou o “maravilhoso” não era uma simples expressão narrativa, mas um elemento constitutivo da realidade latino-americana. Dessa forma, as narrativas do escritor colombiano funcionaram como o corpus ideal para reafirmar a lógica de que no continente aconteceriam coisas e eventos extraordinários que não teriam lugar em nenhuma outra parte do mundo, notadamente na Europa. Daí surgiu a etiqueta tão comumente associado ao escritor de Aracataca.

<sup>75</sup> Como lembra o ensaísta e também professor de literatura hispano-americana Juan Moreno Blanco, o universo literário de todo escritor é percebido através de perspectivas ou grades de interpretação que julgam o texto e, inevitavelmente, o classificam. A existência desse dispositivo crítico cria uma realidade prévia para a recepção de todo texto literário ante a comunidade de leitores, o que permite afirmar que um texto literário não chega simplesmente às mãos de um leitor, mas é levado até ele. Com efeito, ao entrar em contato com a biblioteca de livros escritos por um autor, o leitor acede a um terreno que já não é “virgem”, não acede diretamente aos textos, mas chega até eles através de um curso inevitável de discursos extraliterários que modelam a sua espera e, sem dúvida, a sua leitura. Assim, os leitores de Gabriel García Márquez, em particular os leitores de *Cien años de soledad*, não apenas “descobrem” o universo de sua narrativa, mas a sua experiência de leitura é guiada por princípios de eleição que mobilizam juízos de valor e chaves interpretativas. IN: BLANCO, Juan Moreno. “La obra literaria garciamarquiana en y más allá de las cartografías impermeables” IN: *Literatura: teoría, história, crítica*, n. 8, 2006, p. 98.

De uma forma geral, essas perspectivas analíticas podem ser reagrupadas tendo em vista os seus pontos comuns. Seguindo a lógica dos críticos e intérpretes que privilegiam a forma narrativa do romance, é possível encontrar uma chave de leitura que situa a obra dentro do cruzamento entre história e mito, amparada pela releitura dos grandes textos da literatura ocidental. Assim, o escritor foi visto e lido sob a estela dos grandes textos da tragédia grega, sobretudo Sófocles; da literatura espanhola (as novelas de cavalaria, as crônicas de Índias e alguns autores em particular: Inca Garcilaso de la Vega, Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo, e duas obras em particular, *El lazarillo de Tormes* e o *Amadís de Gaula*); das obras de François Rabelais, Albert Camus; dos romancistas de língua inglesa: Daniel Defoe, James Joyce, Virginia Woolf, Ernest Hemingway, John Dos Passos, William Faulkner, Nathaniel Hawthorne; e, certamente, através de uma constelação de figuras da literatura hispano-americana: Rubén Darío, Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, entre outros (BLANCO, 2006, p. 100). De forma correlata a essa primeira linha interpretativa, alguns críticos veem na literatura de García Márquez uma série de imagens próprias da tradição judaico-cristã. Considerando o relato bíblico dentro do marco da cultura ocidental, esta linha quis demonstrar como temas do Antigo Testamento haviam “inspirado” episódios ou imagens das ficções de García Márquez.<sup>76</sup>

Outro setor crítico prefere situar o romance dentro de um espaço privilegiado de representação da História e, nesse sentido, ler as desventuras de Macondo e seus habitantes como uma espécie de metáfora da situação latino-americana entrelaçada com a história da Colômbia<sup>77</sup> e da América.

---

<sup>76</sup> Para Cristo 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, às profecias e ao dilúvio universal. 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 “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 (FIGUEROA, 1998, p. 114). No entanto, como afirma Selma Calasans Rodrigues, 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 (RODRIGUES, 1993, p. 74).

<sup>77</sup> Como exemplo dessa tendência analítica podemos citar o trabalho de Jacques Gilard *Veinte y cuarenta años de algo peor que la soledad*, que situa a maturação e concretização da estética da literatura garciamarquiana no contexto do pobre e conservador clima cultural que reinava na Colômbia de então. A biografia do escritor, publicada em 1997 pelo ensaísta colombiano Dasso Saldívar, *Viaje a la semilla*, é também um trabalho que

A ideia mestra dessa perspectiva é a de que Macondo pode ser entendida como uma metáfora do subcontinente, mais precisamente, da fatalidade histórica latino-americana. Há nessa leitura um pressuposto implícito: a lógica de interpretação do continente como terra conquistada, colonizada e violentada. Nesse sentido, o mundo referido pela fábula garciamarquiana tem seu centro representativo na sociedade mestiça majoritária, fortemente marcada pela herança cultural das metrópoles colonizadoras e subordinada ao tempo central dos impérios sucessivos que dominaram o continente. A argumentação construída sobre as bases desse pressuposto levou os críticos a circunscrever a obra do escritor colombiano dentro do “tempo da História”, no qual a América Latina ocupou uma dimensão periférica com relação ao Ocidente e à modernidade (BLANCO, 2006, p. 101).

Lido como uma grande metáfora da condição latino-americana, em *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 imagem do caudilho e da revolução. Essas representações da História contidas no romance, lidas e interpretadas como metáforas da condição latino-americana, solidificaram-se como explicações plausíveis e possíveis da realidade do continente. O sucesso do romance habituou leitores do mundo todo a perceber a América como espaço da utopia, da revolução, do intelectual de esquerda e das lutas internas pelo poder.

Para Cristo 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 veem, sobretudo, como uma chave de acesso ao contexto histórico do continente – Ángel Rama, Emmanuel Carballo ou Isaías Lernes. Enquanto os primeiros apoiam seus argumentos na circularidade do tempo, no inexorável determinismo que rege a vida dos Buendía, na solidão que pesa sobre seus personagens, na

---

constrói uma imagem da obra de García Márquez no interior da cultura colombiana e sua publicação serve de marco final da profusão de grandes trabalhos de investigação crítica sobre o escritor publicados até então. Se poderia esperar que, realizando uma indagação desta ordem, o biógrafo tivesse realizado uma análise profunda sobre o mundo pluricultural em que o escritor nasceu e se formou; mas não. Seu texto, como vimos no primeiro capítulo, encerrou a enciclopédia de lugares comuns visitados e revisitados pelo discurso crítico que, desde décadas atrás, ronda ao redor da personalidade mais célebre e celebrada da Colômbia. IN: BLANCO, Juan Moreno. Op. Cit. p. 102-103.

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 sociopolíticos locais, a matança dos trabalhadores, a violência imposta pelo poder, o roubo de terras e a opressão ostensiva sobre os excluídos e fracos.<sup>78</sup>

Nos anos 1990 começou um período de emergência de novas tendências críticas em que a obra parece ter sido deixada um pouco de lado em proveito da repercussão desta sobre outras literaturas do mundo. Tudo deixa crer que a crítica, ao invés de aprofundar a análise do texto do autor, decidiu privilegiar o tema da influência que o escritor exerceu para além de suas fronteiras geográficas e linguísticas. Também há uma série de leituras que se mostram um pouco contrariadas pelo “fundamentalismo macondista”<sup>79</sup>, visível em muitos produtos culturais latino-americanos, derivados sem dúvida da extraordinária difusão mundial da obra de García Márquez (BLANCO, 2006, p. 103).

Essa imensa fortuna crítica existente sobre a obra do escritor colombiano 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 chamado realismo mágico. Partindo de uma pista de pesquisa oferecida pela obra *La soledad de Macondo o la salvación por la memoria*, de Ana Cristina Benavides, esse capítulo se alinha aos críticos que levam em consideração a importância do título da obra e colocam a solidão no epicentro do relato.

---

<sup>78</sup> Outro setor crítico prefere, ainda, referir-se a uma dupla significação de Macondo (Palencia-Roth ou Lucía Inés Mena), segundo o qual o dito espaço literário, ao mesmo tempo em que se conecta com realidades históricas determinadas, possui suficiente autonomia para plasmar simbolismos de ressonância universal. 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. p. 45-58; ARNAU, Carmen. *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*. Barcelona: Ediciones Península, 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 crítica. Madrid: Taurus, 1982. p. 22-37; LERNES, Isaías. “A propósito de *Cien años de soledad*” IN: *Cuadernos americanos*, México, n.1, p.186-200, jan-fev de 1969. A dupla significação de Macondo é objeto de estudo dos livros: MENA, Lucía Inés. *La función de la historia en Cien años de soledad*. Barcelona: Plaza y Janés, 1979 e ROTH, Michael Palencia. *Gabriel García Márquez: la línea, el círculo y las metamorfosis del mito*. Madrid: Gredos, 1983.

<sup>79</sup> 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 foi 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 consolidou-se de tal forma, que o sociólogo chileno José Joaquín Bruner tem escrito e falado contra o *macondismo*. 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.

A solidão em questão é o resultado de um desencontro crônico dos habitantes de Macondo com a História, o tempo e o espaço. De uma forma geral, os personagens de *Cien años de soledad* sofrem uma e outra vez as distâncias que a História lhes impõe, o que desagua inexoravelmente no fracasso de todos os seus intentos de superação e integração, individuais ou coletivos. Essa incapacidade de fazer-se com o tempo e a História é fruto de um mal congênito: a peste do esquecimento. Para evitar as catástrofes que se abatem sobre Macondo, os personagens do livro devem averiguar a sua origem, raptada ou esquecida. Esse regresso é necessário para esconjurar a fatalidade e salvar Macondo da repetição de seu destino trágico. Por isso, na obra está a intuição de que a salvação do povoado e seus habitantes se dá através da memória, da recordação. Em outras palavras, uma espécie de labor hermenêutico do passado, capaz de oferecer respostas à sua situação de seres rejeitados pela modernidade, cuja saída para a paz e a civilização parece ser sempre negada. Nesse sentido, as reflexões do capítulo privilegiam as articulações existentes em torno das noções de esquecimento, história e memória em *Cien años de soledad*.

## 1. A utopia negada: a construção de Macondo e o seu destino trágico

*Cien años de soledad* narra a história da fictícia cidade de Macondo<sup>80</sup> e a ascensão e queda de seus fundadores, a família Buendía. Os seis personagens centrais, que dão início ao

---

<sup>80</sup> O povoado imortalizado no romance é mencionado pela primeira vez na obra de Gabriel García Márquez no relato “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”, como parte do título; na sequência, ele dá nome ao único hotel do conto “Un día después del sábado”; em “Los funerales de la Mamá Grande” ele é o âmbito espacial no qual se desenvolve a narrativa, espécie de reino controlado pela imponente matriarca; em *La hojarasca*, Macondo aparece já no prólogo, convertido no marco espacial dos acontecimentos da narrativa; finalmente, em *Cien años de soledad*, Macondo é o aldeamento que abre o relato desde o seu primeiro parágrafo. Como lembra Ana Cristina Benavides, o povoado constrói-se paulatinamente de algo mais simples e concreto dos primeiros relatos a algo mais amplo e simbólico em *Cien años de soledad*. Assim, “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” nos dá a primeira caracterização de Macondo em sua época de ruína: o estado desmantelado de suas construções e do trem, seu esvaziamento como núcleo populacional. Em “Un día después del sábado” nos é informado que ele está próximo a Manaure, fazendo parte da província de La Guajira, e que é um povoado triste e próximo da aniquilação. Em “Los funerales de la Mamá Grande” se insiste em sua proximidade com a região do Caribe, com a enumeração de todos os povoados e províncias circundantes, e se descrevem as suas transformações desde o seu surgimento, na Colônia, graças ao poder outorgado por células espanholas à matrona, até sua transição até a modernidade com a morte da personagem, indicando o seu desencontro histórico com resto dos povos do mundo. Apenas em *La hojarasca* somos introduzidos à história completa do povoado: sua fundação pelos deslocados das guerras civis; o momento de esplendor, com a presença da Companhia Bananeira; e de ruína, com o qual já sabemos que Macondo não pode manter-se no tempo. Esses elementos são aprofundados em *Cien años de soledad*, quando nos é informado que Macondo é um lugar pantanoso, rodeado de água por todas as partes, com uma complicada geografia que impede o seu contato com o interior do país, mas não com outros povoados do Caribe ou das Antilhas, limitando assim o seu universo ao trópico. Dessa forma, em *Cien años de soledad* temos estabelecidos os âmbitos que se colocam a todos os personagens de Macondo: sua solidão é, em parte, fruto do seu desencontro histórico e geográfico com o resto do

livro e dominam a primeira parte, são: José Arcádio 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 Arcádio 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 (1899-1902) e o massacre dos trabalhadores bananeiros em Ciénaga, no ano de 1928. Essas eram, segundo o biógrafo Gerald Martin (2008, p.368), as principais referências históricas que formavam o contexto da própria infância de Gabriel García Márquez.

Como afirmado no primeiro capítulo da tese, a obra do escritor colombiano é usualmente dividida em dois momentos distintos: o primeiro se caracteriza por constituir um único núcleo narrativo articulado no espaço de Macondo, como universo simbólico; e o segundo momento corresponde à produção literária posterior à *Cien años de soledad*; mesmo que boa parte de suas narrativas continue se desenvolvendo no Caribe tropical, não a faz dentro dos limites ficcionais de Macondo. Segundo Benavides, este primeiro momento se inicia aproximadamente em 1948, com uma primeira tentativa de romance intitulado *La casa*, e se conclui em 1967 com a publicação de *Cien años de soledad*. As obras compreendidas dentro desse período supõem um crescente na caracterização desse universo ficcional, de tal maneira que transitamos da aldeia ao cosmos, da Macondo protótipo do Terceiro Mundo dos primeiros relatos a um emblemático símbolo da América Latina na obra principal, constituindo então esse universo dos pesteados, rechaçados ou perdedores da modernidade. Dessa forma, o título da obra principal, que o leva em certo sentido ao Prêmio Nobel de 1982 e com a qual encerra este ciclo, é um categórico ato de denúncia de um século de solidão do continente frente à Europa (BENAVIDES, 2014, p. 47).

Como lembra Karina de Castilhos Lucena (2008, p. 25), no interior da obra, o povoado foi fundado pelo patriarca José Arcádio Buendía juntamente com sua esposa e mais vinte e uma famílias amigas que aceitaram adentrar a “serra impenetrável” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p. 16-17), pois não havia nada que os prendesse a Riohacha, o lugar onde viviam. O único que tinha motivo concreto para afastar-se da aldeia era José Arcádio, que não podia suportar o peso de uma morte. O patriarca dos Buendía casara-se com sua prima Úrsula,

---

mundo e sua confluência exclusiva com o não-Occidental ou o menos Occidental: a região caribenha do trópico. IN: BENAVIDES, Ana Cristina. Op. Cit. p. 74-75.

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 – os dois personagens eram primos – nasceriam crianças com rabos de porco. 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 Arcádio, devido às insinuações públicas de Prudêncio 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 Arcádio resolveu fugir com sua esposa da aldeia. Ele chamou um grupo de amigos que aceitou 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 no sentido contrário de Riohacha para não deixar rastro algum nem encontrar gente conhecida” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p. 30). O que os aventureiros desejavam, desesperadamente, era uma nova vida, longe dos fantasmas do passado <sup>81</sup>:

[...] atravessaram a serra buscando uma saída para o mar, e ao cabo de vinte e seis meses desistiram da aventura e fundaram Macondo para não ter que empreender o caminho de volta. Era, pois, um caminho que não lhe interessava, porque só podia conduzir ao passado. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2011, p. 20)

---

<sup>81</sup> Selma Calasans Rodrigues possui uma interpretação bastante interessante em 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

Assim, Macondo foi fundada junto às margens de um “rio de águas diáfanas que se precipitavam por um leito de pedras polidas, brancas e enormes como ovos pré-históricos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p. 7). No romance, a fundação do povoado transforma-se em um exemplo de mito de origem, remontando ao gesto de criação do mundo. Para Figueroa (1998, p. 14), trata-se da fundação do paraíso terrestre, em alusão direta ao texto bíblico. E, como afirma 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 Arcádio Buendía, que era o homem mais empreendedor que a aldeia conheceu e jamais veria outro igual, havia disposto de tal modo a posição das casas que de todas elas era possível chegar ao rio e abastecer-se de água com o mesmo esforço, e traçou as ruas com tanta sabedoria que nenhuma casa recebia mais sol que a outra na hora do calor. Em poucos anos, Macondo foi a aldeia mais arrumada e laboriosa que qualquer outra que seus 300 habitantes tivessem conhecido. Era de verdade uma aldeia feliz, onde ninguém tinha mais de trinta anos e onde ninguém tinha morrido. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p. 15-16)

Para Nadia Terezinha Arzivenko 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, 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.

Assim, 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 (SIMIONI & FARIAS, 2009, p. 160). Cria-se, então, a visão paradisíaca, a redenção utópica visada pelos sujeitos diasporicamente deslocados.<sup>82</sup> Neste espaço, a primeira geração da família Buendía cresce em meio a uma comunidade tranquila e sem divisões sociais.

---

<sup>82</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 Arcádio Buendía reuniu outros jovens casais que desmontaram suas moradas e partiram em busca da terra que ninguém prometeu, longe da perturbação

Segundo Rodrigues, a criação de Macondo parte da metáfora de um Novo Mundo, com seu isolamento e sua solidão em relação ao outro mundo onde se encontram a civilização e a ciência, ou como se diz nas fantasias do patriarca, um mundo prodigioso onde “hay toda clase de aparatos mágicos”.<sup>83</sup> A descrição geográfica de Macondo e seus arredores, a partir das viagens e das tentativas de ligá-la com a civilização, tem como intertexto a visão dos descobridores e conquistadores do Novo Mundo (RODRIGUES, p. 14). Dentro dessa lógica, a perspectiva do olhar narrativo em *Cien años de soledad* indica a forma como os cronistas e descobridores da América observaram e descreveram o continente a partir dos séculos XV e XVI. A ingerência de uma natureza selvagem, grandiosa e intocada, e também a ideia de novidade, presente nas descrições iniciais de Macondo, permite afirmar, segundo Íris M. Zavala, que o romance é uma “nueva crónica de Indias”. Como Dom Quixote, que enlouqueceu lendo livros de cavalaria, García Márquez transtornou a realidade americana depois de haver nutrido a sua fantasia poética a partir da leitura de cronistas e viajantes (ZAVALA, 1970, p. 110).

A literatura das crônicas de Índias demonstra notável afeição ao maravilhoso e ao extraordinário. Os diários, crônicas e relações dos conquistadores e colonizadores abundam em descrições de países e gentes fabulosos e imaginários, confundindo verdades e mentiras e utilizando todos os elementos que oferecem o lugar comum, o cotidiano, a história, a geografia, a literatura, o mito. Esta literatura geográfica descrevia o irreal de povos distantes, habitados por gigantes, repletos de animais desconhecidos e monstros híbridos. Essa perspectiva pode ser encontrada nos textos de Colombo, Vespúcio e demais personagens do século XVI que se aventuraram pelo Novo Mundo. Não é de se estranhar, portanto, a

---

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

<sup>83</sup> Segundo M. Osorio Soto e E. Carvajal Córdoba, a ideia de uma Macondo insular nos remete à estreita relação que, desde a antiga polis grega, tem existido entre a ilha e a cidade. A ilha, séculos mais tarde, com a criação da primeira *Utopia* (1516), de Thomas Morus, passou a ocupar um lugar privilegiado, já que graças a sua insularidade e isolamento também se transformou em um cenário ideal para representar mundos autárquicos, isto é, em um estado primigêneo, puro e carregado de simbolismo mítico. Assim, a tradição literária tem recolhido esse simbolismo da ilha e da terra firme, cuja ambição é a de ser uma cidade em que o mundo se cristaliza e se resume. São muitas as obras da literatura hispano-americana em que encontramos exemplos de espaços insulares, Macondo, segundo Fernando Aínsa, é o mais emblemático, já que quando José Arcádio grita: “¡Carajo!, ¡Macondo está rodeado de agua por todas partes!”, surge a ideia do povoado ilha, mas esta representação, por sua vez, nasce em oposição a de continente. Portanto, Macondo, com seu caráter de povo ilha, localiza-se no esquema mítico como “centro do mundo” ou, em outras palavras, síntese do universo. Desta maneira, a ideia de uma Macondo mítica a extrai da possibilidade de fazer parte do Ocidente e inserir-se na modernidade, propondo, em troca, uma reflexão sobre os espaços simbólicos que os mapas representam e suas implicações. Trata-se, então, de um questionamento da representação eurocêntrica do mundo imperante desde o século XV no Ocidente. Macondo, como centro do mundo, põe em cena a questão da representação e contribui para o reconhecimento da periferia, na medida em que se incorpora ao discurso eurocêntrico. IN: OSORIO SOTO, M. et alii. Op. Cit. p. 128-129.

admiração de García Márquez por esse tipo de narrativa. Em diversas ocasiões o autor fez referência a esses textos<sup>84</sup> (ZAVALA, 1970, p. 111) e, no romance, não está menos povoada de seres semi-mitológicos, nem é menos maravilhosa, a rota que José Arcádio empreendeu para tentar ligar Macondo ao resto do mundo (RODRIGUES, p. 14).

De acordo com os cálculos de José Arcádio Buendía, a única possibilidade de contato com a civilização era a rota do norte. Por isso, entregou foices, machados, facões e armas de caça aos mesmo homens que o acompanharam na fundação de Macondo, enfiou numa mochila seus instrumentos de orientação e seu mapa, e lançou-se à temerária aventura.

[...]

Depois, durante mais de dez dias, não tornaram a ver o sol. O chão tornou-se mole e úmido, feito cinza vulcânica, e a vegetação ficou cada vez mais insidiosa e se fizeram cada vez mais distantes os gritos dos pássaros e a algazarra dos macacos, e o mundo ficou triste para sempre. Os homens da expedição sentiram-se angustiados por suas recordações mais antigas naquele paraíso de umidade e silêncio, anterior ao pecado original, onde as botas afundavam em poços de óleo fumegante e os facões destroçavam lírios sangrentos e salamandras douradas. Durante uma semana, quase sem falar, avançaram como sonâmbulos por um universo de desassossego, alumbrados apenas por uma tênue reverberação de insetos luminosos e com os pulmões agoniados por um sufocante cheiro de sangue. Não podiam regressar, porque a trilha que abriram enquanto caminhavam tornava a se fechar num instante, com uma vegetação nova que quase viam crescer diante de seus olhos. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p. 17-18)

Vista por olhos europeus, a América era um lugar fantástico e maravilhoso. Viajantes e historiadores conceberam as Índias como o paraíso. Como lembra Zavala, o jurista e historiador espanhol León Pinelo acreditava firmemente que o Éden estava na América meridional e que os quatro rios bíblicos eram o Rio da Prata, o Amazonas, o Magdalena e o Orinoco.<sup>85</sup> Cabe assinalar ainda uma interessante variação dessa norma mítica: Gonzalo Jiménez de Quesada, explorador do Magdalena e fundador de Bogotá, registrou uma

---

<sup>84</sup> O interesse de Gabriel García Márquez pelas Crônicas de Índias pode ser observado em seu discurso de aceitação do Prêmio Nobel e também na entrevista concedida a Plínio Apuleyo Mendoza por ocasião do livro *El olor de la guayaba*. Neste último, afirma o escritor: “Yo había leído con mucho interés a Cristóbal Colón, a Pigafetta y a los cronistas de Indias [...]” IN: *El olor de la guayaba. Conversación con Plinio Apuleyo Mendoza*. Bogotá: La Oveja Negra, 1982. p. 32.

<sup>85</sup> A verdade é que os navegadores e informantes do Novo Mundo se deixavam levar por suas fantasias diante de uma realidade tão nova e tão intocada pela civilização. Por isso, lhes ocorria reiteradamente a experiência de descobrir o sítio do paraíso terrestre, como disse o navegador florentino Américo Vespúcio em sua famosa carta *El Nuevo Mundo*: “Y ciertamente si el paraíso terrestre en alguna parte de la tierra está, estimo que no estará lejos de aquellos países”. Também, o cronista Pedro Mártir de Anglería observou que as ilhas do Caribe seriam para ele um lugar no qual “Dios creador de todas las cosas, creemos que se sacó del barro de la tierra, al primer hombre” IN: RODRIGUES, Selma Calasans. Op. Cit. p. 14. Outro escritor da América, Ezequiel Martínez Estrada, já antes havia concebido esse hemisfério como um sonho, uma terra povoada de imagens que lhe davam uma impressão ilusória, um continente mágico: “el Nuevo Mundo, recién descubierto, no estaba localizado aún en el planeta, no tenía forma ninguna”. A geografia de Macondo deve muito a essas primeiras descrições do continente. Nela, o homem vive em solidão, isolamento, rodeado por distâncias, e a história dos Buendía interpela o leitor para a reflexão sobre uma estirpe condenada à solidão em um mundo mágico, anterior ao pecado original. IN: Zavala, Iris M. Op. Cit. p. 13.

experiência digna de nota. Ele foi o primeiro a descrever-nos uma sorte de Macondo pré-histórico, quando ao chegar em Santa Marta, por volta de 1535, encontrou quatro casas e uma igreja miserável. Pouco depois, ao empreender sua expedição pelo Magdalena, descreveu o pântano, as regiões alagadiças, os vapores de miasma e a vegetação monstruosa e cruel que aniquilou uma grande parte dos seus soldados <sup>86</sup>, espécie de premonição histórica da expedição empreendida por José Arcádio (ZAVALA, 1970, p.112).

Da mesma forma que faziam os cronistas do século XVI, García Márquez nos revela em sua narrativa o insólito do Novo Mundo. É só recordar que dentro da narrativa de *Cien años de soledad*, Melquíades descobre Macondo orientado pelas aves da mesma forma que Colombo e outros navegantes se deixaram guiar para descobrir terras desconhecidas (ZAVALA, 1970, p. 113).

Nesse sentido, *Cien años de soledad*, além de ser uma crônica da América, é a árvore genealógica dos fundadores de Macondo. O povoado descrito na obra representa o nascimento e a evolução da América tanto quanto a árvore genealógica de seus conquistadores e colonizadores. Úrsula Iguarán e José Arcádio Buendía são os *adelantados* que chegam a fundar a sua estirpe neste lugar perdido na *ciénaga* onde “o mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome, e para mencioná-las era preciso apontar com o dedo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p. 7).

Situar a literatura hispano-americana – particularmente, o romance *Cien años de soledad* – em uma linha de continuidade com a narrativa dos cronistas de Índias é a proposta que faz Rolena Adorno (2008) em seu trabalho *De Guancane a Macondo: estudios de literatura hispanoamericana*, no qual a autora sustenta que alguns escritores modernos, como Juan Rulfo ou Gabriel García Márquez, reatualizam temas próprios dos textos do século XVI,

---

<sup>86</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 predomínio 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 referiram 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. p. 33-34.

na medida em que neles se volta a representar processos de violência que aparecem como versões da expulsão do paraíso, mas também como atos de barbárie e destruição.

Leer “para atrás” en este caso, desde Rulfo y García Márquez hacia Cabeza de Vaca y Garcilaso, revela otras cosas, en particular, las continuidades en la tradición narrativa latinoamericana cuyos núcleos (actos de violencia y destrucción) no son novedades del siglo XX, sino propias del siglo XVI. La diferencia es que en el siglo XVI la narrativa que define la colonización tiende a cubrir la destrucción como una creación nueva [...], mientras que en la narrativa del siglo XX la violencia y la destrucción son sus propias consecuencias (ADORNO, 2008, p. 364).

Tomando como base a citação anterior, observamos que a fundação de Macondo aparece como uma alegoria da criação do mundo, na medida em que o povoado é apresentado na narrativa como o mito de um universo intacto, anterior ao pecado original, cuja representação coincide com as narrações edênicas feitas pelos cronistas sobre a natureza, a paisagem e os lugares de assentamento no Novo Mundo (OSORIO SOTO et alii, 2015, p. 122).

Grande parte dos escritores e artistas latino-americanos contemporâneos, no afã de preencher o vazio de suas origens, voltou-se, direta ou indiretamente, para os textos que narraram as aventuras e desventuras desse encontro único na história (RODRIGUES, 1993, p. 38). Segundo Roberto González Echevarría (2002, p. 130), os textos coloniais possuem o feitiço da origem, de um princípio que não tem cessado de ser porque as questões que engendrou seguem ainda vigentes na América Latina. Reescrever esses textos equivale a narrar um presente carregado de urgências, mas também um passado que não deixa de ser atual. Ao servir de veículo a relatos verídicos, e dessa maneira contagiar-se da aura da origem que irradia esses textos que dizem as primeiras histórias, a novela se reveste de legitimidade. No sentido mais amplo possível, esse retorno da novela hispano-americana a documentos históricos, muitos dos quais de natureza jurídica e relativos ao Descobrimento e à Conquista, é o que gera o que o autor chama de ficções do arquivo.

Segundo Alberto Rodríguez Carucci, de uma forma geral, as Crônicas de Índias constituem o primeiro tipo discursivo que se impôs na escritura sobre e desde o continente americano, colocando em relevo a sua existência com seus rasgos e peculiaridades, instituindo um lugar visível para o continente no cenário mundial. Por esse motivo, as crônicas marcaram de maneira decisiva um ponto de partida para a escritura latino-americana e o processo de invenção da América, que enriqueceu a imaginação e a produção da literatura utópica em grande parte do mundo ocidental. Os primeiros cronistas se viram na situação de ter que explicar – a partir da perspectiva da surpresa e da curiosidade – tanto o novo meio geográfico

como as populações e suas culturas. O resultado dessas descrições foram documentos carregados de emotividade e subjetivismo, inclinados até o anedótico e o fabuloso, cuja organização e formas de escritura concedem culto excessivo ao verbo, por influência dos modelos oratórios da antiguidade clássica e, em certa medida, às crônicas espanholas medievais (CARUCCI, 2013, p. 21 e 25).

Em nossa perspectiva, a relação existente entre esses documentos e as narrativas atuais permite aos leitores do presente o acesso a algumas “novidades do passado”. Ao visitar textos, figuras, motivos e tópicos do passado colonial, os narradores contemporâneos, em particular, García Márquez, atribuíram-se a tarefa de mudar a percepção convencionalmente instituída, para nos fazer pensar criticamente a história do impacto inicial da Descoberta, além dos processos de violência que implicaram a história da Conquista e Colonização da América. E, como Macondo pretende ser o relato de uma nova fundação, sua narrativa plantea também o problema de como respeitar a trajetória de grupos humanos apartados da História e da modernidade ocidental.

Nesse sentido, a fundação de Macondo funciona na narrativa do romance como a libertação da opressão. No entanto, a incidência de forças externas ao povoado acaba por ruir o sonho da utopia. Macondo passa por diversas tutelas, apropriações que forças humanas, diferentes da dos fundadores do povoado, fazem de seu território sem seu consentimento ou aprovação, mudando a trajetória que eles haviam traçado para o lugar e que determina a sua desintegração.

As forças humanas que realizam essas apropriações são caracterizadas através de diferentes projetos orgânicos, sócio-políticos em seu sentido mais global, originados em suas respectivas coordenadas geográficas, que têm em comum uma pretensão universal. A primeira delas é a apropriação que fazem “los gringos” dentro de um programa neocolonialista, ao apropriar-se do solo de Macondo com a instalação da Companhia Bananeira, que converte “la tierra prometida” em um oceano de plantas de banana. A segunda é a do governo conservador da capital ou do interior, que impõe a Macondo um projeto católico e feudal espanhol, através da Igreja Católica, do exército e do alcaide militar, para defender a ideia da pureza de sangue, a tradição, a família e a propriedade. A terceira tomada é a que fazem os liberais, com quem se identificam os descendentes dos fundadores em *Cien años de soledad*, com o fim de introduzir o projeto ilustrado europeu, e a última é a tomada da *hojarasca*, que corresponde aos restos humanos de todas as catástrofes humanas, os deserdados, sem origem específica, desarticulados de qualquer projeto social, não-sujeitos da História, que não buscam introduzir

nenhum projeto, mas usufruir de todos, e por isso só se apresentam no momento de esplendor do povoado, atraídos pelo dinheiro (BENAVIDES, 2014, p. 81).

Foi uma invasão tão tumultuada e intempestiva, que nos primeiros tempos foi impossível caminhar pela rua por causa do estorvo dos móveis e dos baús, e da agitação da carpintaria dos que erguiam suas casas em qualquer terreno baldio sem autorização de quem quer que fosse, e o escândalo dos casais que dependuravam suas redes entre as amendoeiras e faziam amor debaixo dos toldos em pleno dia e à vista de todo mundo. [...] Tantas mudanças ocorreram em tão pouco tempo, que oito meses depois da visita de Mr. Herbert os antigos habitantes de Macondo se levantavam cedo para conhecer a própria aldeia.

– Vejam só a confusão em que a gente foi se meter – costumava dizer o coronel Aureliano Buendía –, só porque convidamos um gringo para comer banana. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p. 248)

A maneira furtiva com que essas apropriações acontecem, tomando de surpresa os habitantes de Macondo, que não chegam a compreender a lógica que os leva até o povoado, nos mostra o seu desencontro histórico com o restante do mundo, de tal forma que apenas têm tempo de apropriar-se de um desses projetos quando já devem enfrentar-se com outro, em uma repetição eterna de intentos infrutíferos e bastante custosos (BENAVIDES, 2014, p. 82). Essas apropriações transformam o povoado de várias maneiras: espacialmente, pois reordenam o mapa territorial; socialmente, pois reorganizam as redes sociais com a aparição de novos grupos; e culturalmente, ao introduzir valores e pautas de comportamento desconhecidos até então.

Assim, paulatinamente, a região encantada de *Cien años de soledad* vai se revelando uma espécie de fantasmagoria, pelas sucessivas apropriações, confirmando em seus habitantes seu destino errante e a ausência de um destino próprio (sem tutelas). Em outras palavras, a comunidade que fora criada para ser um novo Éden, acaba inexoravelmente sendo arrastada para o Apocalipse em virtude de forças que lhe são externas. Macondo constrói-se, dessa forma, como o espaço da utopia negada e como a trajetória de um grupo humano perdedor na gesta civilizadora.

Como lembra Benavides, a história do povoado narrado em *Cien años de soledad* não é a dos oprimidos que se rebelaram e rebelando-se se converteram, com seu triunfo, em sujeitos da história, trata-se da história dos excluídos da modernidade que morreram em seu intento de ser reconhecidos como sujeitos. É também a história dos que não tiveram força para rebelar-se ou simplesmente já estavam derrotados de antemão. É esta universalidade negativa a que aspira *Cien años de soledad*, o reconhecimento das vítimas e seus sucessivos intentos frustrados. (BENAVIDES, 2014, p. 251).

Este ato de denúncia instaura outra questão: o que deve fazer o destinatário dessa denúncia ou o leitor do romance? Mobilizar sua compreensão, solidariedade e amor para com os rechaçados e perdedores da modernidade europeia. E como *Cien años de soledad* é um relato do acontecido, imodificável nos limites da ficção, este ato se transforma em um chamado: “não esqueça”, “não deixe que outros Macondos se repitam”. É o leitor que tem em suas mãos a salvação de Macondo, não se esquecendo, e com isso não permitindo que outras Macondos se repitam. Por isso, o grande mal que se abate sobre o povoado fundado por José Arcádio Buendía é justamente o esquecimento, espécie de mal congênito que parece direcionar Macondo ao seu final apocalíptico e irrevogável.

## 2. O mal congênito: a peste do esquecimento

“Em Macondo não aconteceu nada, nem está acontecendo, nem acontecerá nada nunca. Este é um povo feliz”.

Gabriel García Márquez, *Cem anos de solidão*.

Todos os relatos de García Márquez que se desenvolvem em Macondo situam suas coordenadas enunciativas na época de ruína do povoado, e *Cien años de soledad*, na realidade, começa ao final, quando o último Aureliano decifra os manuscritos que já lemos através da narrativa. Como lembra Benavides, a narrativa do romance se organiza através de caixas chinesas: Melquíades escreve a história de Macondo, com cem anos de antecipação, que Aureliano decifra, transcreve e lê, e que é ao mesmo tempo a história que nós terminamos de conhecer ao mesmo tempo que ele. Os manuscritos instituem Aureliano Babilônia como leitor e protagonista do drama, uma vez que o convertem no herdeiro momentâneo da memória da estirpe e de Macondo e, também, na única testemunha da existência desse povoado que com o tempo desaparecerá. A leitura do romance se dá, portanto, a partir de um presente apocalíptico. Em outras palavras, Macondo está sendo varrida da face da História.

O leitor, identificado com o drama de Aureliano Babilônia, ao saber que está lendo o drama de sua própria morte, passa a ser o destinatário definitivo dos manuscritos que contém a história da estirpe e também a memória do povoado.<sup>87</sup> De maneira que, situados sobre os

---

<sup>87</sup> Segundo Reyes Mate, *Cien años de soledad* é um relato que narra o que já se passou, o que implica um princípio e um final, e só pode ser contado por alguém em terceira pessoa. Como relato, os personagens não possuem capacidade de modificar os eixos, apenas de representá-los. Macondo não pode se salvar dentro dos limites do relato, pois isso evitaria o sentimento trágico, a finalidade de toda tragédia, de quem, ao escutá-la, sente compaixão e horror diante dos acontecimentos. É o leitor quem pode tomá-lo como referente da experiência, ao colocá-lo como relato concernente a si mesmo, por formar parte da tradição humana. Em outras

despojos e resíduos do que antes poderia ter sido a realização da utopia, a possibilidade de um Novo Mundo, devemos desenvolver respostas para as seguintes perguntas: o que se passou? O que aconteceu em Macondo?

Disso advém o fato de que a perspectiva temporal dos relatos seja a do tempo em retrocesso, que obriga os habitantes de Macondo e também os leitores do romance a olhar para trás, a fazer um exercício de memória que forneça respostas a essa situação.<sup>88</sup> Na obra, a estirpe dos Buendía necessita de seis gerações, desde seu êxodo de Riohacha fugindo de sua condição originária, para trazer ao presente a sua origem borrada, e encontrar-se com sua memória raptada pelos sucessivos pactos de esquecimento, o primeiro dos quais é realizado tão prontamente chegam a Macondo, com a peste da insônia, que em poucos dias se transforma na peste do esquecimento, pacto que é atualizado por cada geração.

Como lembra Selma Calasans Rodrigues (1993, p. 79), a peste da insônia é a primeira manifestação de desequilíbrio que encontramos em Macondo. Cataure e Visitación, os índios que trabalhavam na casa dos Buendía e haviam fugido da peste no reino em que eram príncipes, detectam a presença da doença nos olhos abertos sem descanso de Rebeca.

A índia [...] explicou a eles que o mais terrível da enfermidade da insônia não era a impossibilidade de dormir, pois o corpo não sentia cansaço algum, mas sua inexorável evolução rumo a uma manifestação mais crítica: o esquecimento. Queria dizer que quando o enfermo se acostumava com seu estado de vigília, começavam a se apagar de sua memória as recordações da infância, depois o nome e a noção das coisas, e por último a identidade das pessoas e a consciência do próprio ser, até afundar numa espécie de idiotice sem passado. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p. 52)

A peste do esquecimento provoca nos habitantes de Macondo um estado de êxtase, responsável por criar uma nova realidade, mais escorregadia, imaginária, e inventada por eles

---

palavras, é o leitor quem deve tornar-se portador da memória de Macondo, como memória da humanidade, e não permitir que outros Macondos se repitam. Apud: BENAVIDES, Ana Cristina. Op. Cit. p. 226.

<sup>88</sup> Como lembra Mônica Gomes da Silva, a trama narrativa de *Cien años de soledad* é a rememoração, lembrança de um narrador onisciente que se move com fluidez entre os acontecimentos, cuja sequência não é linear, mas com avanços e retrocessos. Emblematicamente, Macondo e seus habitantes existem enquanto a narrativa ocorre. A partir do momento que a história narrada nos pergaminhos de Melquíades termina, Macondo é destruída. No romance, visceralmente, a narrativa é resistência. Como assinala Ariel Dorfman, há uma estrutura narrativa baseada em “*muchos años después x recordó*”, junto a uma série de antecipações do narrador acerca do futuro transcurso dos acontecimentos. Isso não é apenas uma forma de associação do passado a partir das evocações melancólicas dos personagens, mas também um modo de indicar a coexistência desse futuro e desse passado em que se move o narrador. Para ele, é como se o tempo fosse um eterno presente, pois tudo já aconteceu quando inicia a história; sua onisciência, entretanto, não é unicamente um recurso técnico. O fato de conhecer toda a saga dos Buendía permite-lhe antecipar e recordar sem esforço, interligando fatos e comentando os diferentes momentos, em que sua visão totalizadora converte tudo em imaginação e garante a presença do mágico e do sobrenatural como verossímeis e normais. IN: SILVA, Mônica Gomes da. “Um deserto de solidão e esquecimento”

Disponível: <[https://www.researchgate.net/publication/297706146\\_Um\\_deserto\\_de\\_solidao\\_e\\_esquecimento](https://www.researchgate.net/publication/297706146_Um_deserto_de_solidao_e_esquecimento)>  
Acesso em 04/05/2017.

mesmos, que resultava menos prática, mas mais reconfortante, até produzir o apagamento de todas as suas memórias. Em *Cien años de soledad*, esta não é a única metáfora para o motivo do esquecimento. Na peste da proliferação ou do desperdício, o caráter descomunal da abundância satura o corpo e a mente dos habitantes do povoado, impossibilitando-os igualmente para a recordação. Da mesma forma, a realidade que vive o macondino durante o dilúvio, o faz perder a noção de tempo e borrar as suas recordações, convertendo sua vida em uma rotina sonambulesca (BENAVIDES, 2014, p. 91). Por isso, em Macondo o que retorna incessantemente é a lógica da utopia não realizada no tempo. As desgraças se sucedem sem que ninguém saiba exatamente o motivo disso, enquanto a história, por fora de Macondo, segue sua marcha.

Macondo não é apenas um povoado possuído pelo esquecimento, mas também esquecido “hasta por los pájaros”. No romance, cada uma das gerações se vê obrigada a começar de novo com um novo projeto que insira Macondo na História: o comunitário do patriarca, o ilustrado do Coronel Aureliano Buendía e o marxista de José Arcádio II. Cada um desses projetos tem seu golpe ao revés: o projeto ilustrado se quebra com a morte de milhares de pessoas na guerra e o marxista com as vítimas do massacre de trabalhadores (BENAVIDES, 2014, p. 255).

Seguindo a lógica de desenvolvimento do romance, José Arcádio Buendía constrói o laboratório de alquimia, com o qual pretende incorporar o relato da ciência em Macondo; o patriarca busca uma rota de comunicação com “os grandes inventos” e a “civilização”; e estabelece um modelo sociopolítico comunitário, que logo será substituído pelo do coronel Aureliano Buendía. Nessa transição, Macondo passa de uma aldeia de trezentos habitantes e casas de barro e madeira, isolada na *ciénaga*, a um povo ativo que recebe imigrantes. O auto-sequestro do patriarca, que é amarrado à castanheira do pátio de sua casa, abre espaço à segunda geração dos Buendía, de maneira que o coronel Aureliano Buendía assume a direção do povoado, e junto com os filhos dos vinte e um fundadores lidera a guerra contra os conservadores. O esvaziamento do povoado, pois só regressam três dos fundadores, sua destruição física e o controle dos militares é o saldo desta empreitada.

Na segunda e na terceira gerações da família se acentuam as marcas de degeneração dos ideais do patriarca: Arcádio, da terceira geração, é o ditador “mais cruel dos governantes que Macondo jamais tinha conhecido” e junto com seu pai, José Arcádio Buendía, o protomacho, apropria-se do solo, iniciando uma escalada especulativa. A quarta e quinta gerações da família correspondem ao momento de esplendor de Macondo, que se inicia com a

peste da proliferação ou peste do desperdício, quando as guerras civis do coronel Aureliano Buendía são “relegadas al desván de los malos recuerdos”, e se encerra com o dilúvio. Esse período de tempo abre espaço ao projeto marxista de José Arcádio Segundo, na realidade Aureliano Segundo, da quarta geração, que toma a direção do povoado, uma vez que o coronel Aureliano Buendía se auto-sequestra e seu ideário é esquecido.

Esse esplendor não é resultado de um projeto orgânico que sustenta Macondo no tempo, mas sim uma atividade que desintegra o povoado, através da especulação do solo, que leva à aparição da Companhia Bananeira, aos jogos de sorte e azar, às brigas de galo e à prostituição, a cujo fim se colocam os emblemas do progresso: o único barco à vapor que chega a Macondo vem carregado de prostitutas francesas; e o trem traz forasteiros e aventureiros de todas as partes do mundo (BENVIDES, 2014, p. 88-89). A aparição da classe trabalhadora e do sindicato, produto de uma tomada de consciência dos trabalhadores da Companhia Bananeira, não culmina em um projeto orgânico e redentor para Macondo, mas sim em um massacre.

Como é possível notar, cada novo intento segue ou remenda os diferentes momentos do Ocidente, sem que entre eles haja continuidade, pelo esquecimento de cada geração do que havia feito a geração anterior, em um constante reinício, que sempre se encerra com uma catástrofe (BENAVIDES, 2014, p. 89).<sup>89</sup> Dessa forma, cada um dos momentos de Macondo é esquecido pela geração seguinte, o que faz com que cada uma delas repita o intento da anterior: o de incorporar Macondo em um projeto que permita ao povoado manter-se no tempo.

Nesse sentido, a desintegração de Macondo responde a impossibilidade de manter no tempo um projeto orgânico de desenvolvimento e ingresso na modernidade. Isso se deve à cadeia de repetições, como a violência, e à ausência de memória histórica das sucessivas gerações que atravessam o romance (BENAVIDES, 2014, p. 59). Assim, em *Cien años de*

---

<sup>89</sup> A luta de Macondo é contra o esquecimento e a morte total, que só acontece quando se produz o esquecimento por parte dos vivos, de maneira que ambos tratam de ser evitados por todos os personagens. Também em vida, alguns personagens devem enfrentar o seu esquecimento por parte de seus congêneres, um dos mecanismos da exclusão incorporado nos próprios macondinos; assim, quando Remédio a bela, que foi deixada “vagando por el desierto de la soledad”, sobe pelos ares com os lençóis, estes se “perdieron con ella para siempre en los altos aires donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria”, e foi esquecida para sempre pela estirpe e por Macondo; Santa Sofía de la Piedad era como se não existisse; Rebeca, a quem o povo esquece, também se auto-sequestra numa espécie de encarceramento consciente, é um fantasma vivo para a família Buendía; o coronel Aureliano, cuja família terminou por pensar nele como se estivesse morto, é esquecido por todo o povoado e a nação; e o povo, na época de ruína, é um conjunto de fantasmas, de maneira que “Fernanda vagaba [...] entre tres fantasmas vivos y el fantasma muerto de José Arcádio Buendía, que a veces iba a sentarse con una atención inquisitiva en la penumbra de la sala, mientras ella tocaba el clavicordio”. IN: BENAVIDES, Ana Cristina. Op. Cit. p. 260-261.

*soledad*, cada geração da família Buendía reitera e repete as mesmas situações precedentes, que não são mais que a constante atualização do esvaziamento da origem, raptada e esquecida, que os condena ao eterno reinício. Nada os pode salvar de uma violência que se repete ciclicamente e nada pode deter a desintegração do povoado, condenados como estão pela ausência de memória e, por isso, fadados à repetição.

A consciência de que não existe regresso, nem reencontro, a um ponto mítico de partida, uma origem plena e primeira, e de que esse futuro mítico a que se deve chegar tampouco é acessível; de que nada do que façam poderá mudar seu destino, e nem o destino de esquecimento de Macondo, gera o sentimento de impotência, resignação e ressentimento nos personagens, e leva José Arcádio Buendía, o coronel Aureliano Buendía e José Arcádio Segundo, como Édipo, ao autoexílio (BENAVIDES, 2014, p. 231).

O episódio do massacre dos trabalhadores bananeiros é bastante exemplar nesse sentido e parece resumir os argumentos trabalhados anteriormente. Como dito, ele é fruto da luta de Macondo contra a tutela do imperialismo norte-americano e a exploração do capital estrangeiro, representados no romance pela presença da Companhia Bananeira.<sup>90</sup> Na perspectiva de Selma Calasans Rodrigues (1993, p. 87), essa é a última “praga”, paralela e homóloga às guerras civis, a invadir a realidade do povoado. Na visão da autora, a invasão imperialista da Companhia Bananeira é, sem dúvida, uma sátira à United Fruit Company, exportadora norte-americana de frutas tropicais que exerceu um poder indiscriminado em diversos países da América Latina.

Essa “peste”, que, de acordo com os habitantes, lembra as guerras do Coronel Aureliano, é responsável por introduzir a injustiça social no tempo histórico de Macondo (FIGUEROA, 1998, p. 118). A sua chegada até o povoado e o posterior massacre dos

---

<sup>90</sup> A ausência de personagens norte-americanos no romance, com exceção de Mr. Herbert, que na obra se converte em um slogan, carregado ideologicamente à redução de “lo gringo”, associado à companhia bananeira, emblema da presença imperialista em Macondo, faz com que sua apresentação se reduza a um só aspecto: o novo colonialismo ou imperialismo, que diferente da Europa está vinculado estreitamente à ciência e à tecnologia, não mediado por nenhum discurso filosófico. A companhia bananeira não necessita travar relação direta com os nativos, pois recorre às instâncias intermediadoras do interior; não se relaciona com esses, porque divide o povoado em partes, em uma das quais se constrói a sua fortificação eletrificada; é intervencionista, pois os controla mantendo excitado o ânimo do povoado com toda sorte de diversões passageiras, e politicamente através de uma complexa e sofisticada trama de relações que vão desde o controle territorial até o domínio de suas formas de governo; é pragmática e versátil, pois se adapta a todas as circunstâncias de Macondo; e, ao estar regida pelos interesses do capital, não possui alma. Assim como os ilustrados de Macondo se sentem obrigados a incorporar os universais europeus para fazer parte da história, sem participar na fundação desses mesmos ideais, o povo se vê obrigado a introduzir a técnica norte-americana, que também chega com a aura do “mágico”, pois tampouco participaram de seu descobrimento. Nos relatos da desintegração, aqueles que se desenvolvem propriamente em Macondo, Estados Unidos se apresentará através de seu emblema, a companhia bananeira, como o qual, como já se disse, pretende-se resumir o seu traço mais importante na desintegração de Macondo: a apropriação de sua riqueza apoiada na técnica. IN: BENAVIDES, Ana Cristina. Op. Cit. p. 168

trabalhadores não somente é o eixo de toda a segunda parte do romance, como também representa a decadência final de Macondo.

A presença da Companhia acaba por quebrar o mundo das realidades essenciais e modificar o aspecto físico do povoado: os visitantes indesejados “[...] modificaram o regime das chuvas, apressaram o ciclo das colheitas, e tiraram o rio de onde sempre esteve e o puseram com suas pedras brancas e suas correntes geladas no outro extremo do povoado” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p. 247). Além disso, em pouco tempo, transformaram os “pobres diabos” dos conservadores (termo empregado pelo Coronel Aureliano Buendía), então governantes de Macondo, em prefeitos sem iniciativa, juízes decorativos e burocratas 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 “galinheiro eletrificado”.

No romance, a situação de Macondo sob a tutela da Companhia Bananeira se apresenta como um estado de violência contínua. A intervenção dos forasteiros não se restringe apenas à mudança dos governantes locais, ela é também responsável por uma série de incidentes terríveis e cruéis.

Os antigos policiais foram substituídos por sacripantas com facões no cinto. Trancado na oficina, o coronel Aureliano Buendía pensava nessas mudanças, e pela primeira vez nos seus calados anos de solidão foi atormentado pela certeza definitiva de que tinha sido um erro não continuar a guerra até as últimas consequências. Num daqueles dias, um irmão do esquecido coronel Magnífico Visbal levou seu neto de sete anos para tomar um refresco nos carrinhos da praça, e porque o menino tropeçou sem querer num cabo de polícia e derramou o refresco em sua farda, o bárbaro fez picadinho dele a golpes de facão, e decapitou de um golpe só o avô que tentou impedi-lo. A aldeia inteira viu o decapitado passar quando um grupo de homens o levava para a casa, e a cabeça arrastada que uma mulher levava pelos cabelos, e o saco de estopa ensanguentado onde haviam enfiado os pedaços do menino. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p. 259)

A primitiva fascinação pelo “progresso”, pela comunicação com os povos de fora e seus aparelhos mágicos, polarizada nos anseios de José Arcádio Buendía, converte-se, diante do invasor estrangeiro, em derrisão e nostalgia de um paraíso original perdido. 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 (2009, p. 69), no romance, os operários em greve rebelaram-se contra as condições de trabalho oferecidas pela companhia.

[...] o inconformismo dos trabalhadores se baseava na insalubridade das moradias, no engodo dos serviços médicos e na iniquidade das condições de trabalho. Afirmavam, além disso, que não eram pagos em dinheiro, mas com vales que só serviam para comprar presunto da Virgínia nos armazéns da companhia. José Arcádio Segundo foi encarcerado porque revelou que o sistema dos vales era um recurso da companhia para financiar seus barcos fruteiros, pois se não fosse pela mercadoria dos armazéns teriam de vir vazios de Nova Orleans até os portos de embarque da banana. [...] Os trabalhadores da companhia eram amontoados em palhoças miseráveis. Os engenheiros, em vez de construir latrinas, levavam aos acampamentos, no Natal, uma retrete portátil para cada cinquenta pessoas, e faziam demonstrações públicas de como utilizá-las para que durassem mais. Os decrépitos advogados vestido de negro que em outros tempos assediaram o coronel Aureliano Buendía, e que agora eram procuradores da companhia, desvirtuavam essas acusações com chicanas que pareciam coisa de magia. [...] Cansados daquele delírio hermenêutico, os trabalhadores repudiaram as autoridades de Macondo e elevaram suas queixas aos tribunais supremos. E foi lá que os ilusionistas do direito demonstraram que as reclamações careciam de qualquer valor, simplesmente porque a companhia bananeira não tinha, nem tivera jamais, trabalhadores a seu serviço, mas os recrutava ocasionalmente e em caráter temporário. Portanto, desbaratou-se a patranha do presunto da Virgínia, das pílulas milagrosas e das retretes natalinas, e estabeleceu-se por decisão do tribunal, e se proclamou em decretos solenes, a inexistência dos trabalhadores. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p. 323-325)

Diante das injustiças cometidas, os trabalhadores decretaram a greve geral. Três mil pessoas se reuniram na praça da estação ferroviária. Eram trabalhadores, suas mulheres e crianças. Eles esperavam 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, na qualidade de árbitro da controvérsia, ficara com a responsabilidade de manter a ordem pública. Nesse ponto, uma tragédia torna-se cada vez mais eminente. Em meio ao turbilhão de pessoas amontoadas na praça, sob a mira de metralhadoras, um tenente do exército subiu no telhado da estação para ler ao megafone o Decreto Número 4 do Chefe Civil e Militar da província que “declarava que os grevistas eram uma quadrilha de malfeitores, e facultava ao exército o direito de matá-los a bala” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p. 328).

José Arcádio Segundo é um dos três mil trabalhadores que enfrenta, encurralado em frente à estação ferroviária de Macondo, as metralhadoras disparadas sem trégua pelo exército. Com o fim do episódio sangrento, o personagem é colocado dentro de um enorme trem, com quase duzentos vagões e três locomotivas, normalmente usado para carregar bananas, mas que, após o massacre, é empregado para carregar os corpos dos três mil homens que haviam protestado na praça. Havendo milagrosamente sobrevivido ao fuzilamento, José Arcádio Segundo torna-se a única testemunha do evento.

Dias depois, o governo decreta que nada havia acontecido em Macondo e que a população, feliz, havia voltado para casa.

A versão oficial, mil vezes repetida e reiterada por todo o país e por tudo que era meio de divulgação que o governo encontrou ao seu alcance, acabou se impondo: não houve mortos, os trabalhadores tinham voltado satisfeitos para suas famílias, e a companhia bananeira suspendia suas atividades enquanto a chuva não passasse. A lei marcial continuava, pura prevenção caso fosse necessário aplicar medidas de emergência para a calamidade pública do aguaceiro interminável, mas a tropa estava aquartelada. Durante o dia os militares andavam pela correnteza das ruas, com as calças enroladas até a metade das pernas, brincando de naufrágio com as crianças. De noite, após o toque de recolher, derrubavam as portas a coronhadas de fuzil, arrancavam os suspeitos de suas camas e os levavam numa viagem sem volta. Era ainda a busca e o extermínio dos malfeitores, assassinos, incendiários e revoltosos do Decreto Número Quatro, mas os militares negavam tudo aos próprios parentes de suas vítimas que lotavam o escritório dos comandantes à procura de notícias. “Com certeza foi um sonho”, insistiam os oficiais. “Em Macondo não aconteceu nada, nem está acontecendo, nem acontecerá nada nunca. Este é um povo feliz.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p. 334-335)

Essa versão dos acontecimentos, imposta pelo poder, como salienta Rodrigues (1993, p. 93), é a que vai predominar na consciência da população desmemoriada, apesar dos esforços de José Arcádio Segundo em relatar as três mil mortes. Após o massacre ser omitido pelas autoridades governamentais e distorcido pelos meios de comunicação, a Companhia Bananeira suspende as 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 dura 4 anos, 11 meses e 2 dias.

Diante dos acontecimentos descritos, José Arcádio Segundo será, junto com o menino que ele ajuda a salvar, a única testemunha dessa luta, perdida de antemão, contra a História, vista no romance como um pacto de esquecimento continuamente atualizado pelas gerações que se sucedem em Macondo. Em uma coordenada de esquecimento como esta, a História e a ilusão se confundem no relato; assim, o personagem se transforma em testemunha e vítima do massacre dos trabalhadores, enfrentando de forma solitária a versão oficial que se impôs e que acaba sendo aceita pelas próprias vítimas. De testemunha e vítima, José Arcádio Segundo se transforma numa espécie de fantasma, que para não esquecer deve encerrar-se e repetir continuamente o número de mortos, uma vez que sua versão dos fatos era radicalmente contrária à farsa que os historiadores haviam admitido e consagrado nos textos escolares e segundo a qual a companhia bananeira nunca havia existido (BENAVIDES, 2014, p. 203).

Nesses momentos de sofrimento, quando se enfrenta com a impossibilidade de avançar, com o esquecimento de seus sonhos e suas lutas, e com a morte, a memória irrompe para saldar uma dívida de justiça para com as gerações passadas, com seus sonhos também rotos, com seus intentos também infrutíferos; este sofrimento os obriga a enfrentar os sucessivos pactos de esquecimento, legitimados pela História, que correspondem à “versão

oficial” imposta pelo governo e as instâncias de poder. Nesse sentido, a relação entre história e esquecimento é um dos eixos fundamentais na leitura do romance *Cien años de soledad*.

### 3. A História como pacto de esquecimento

Frequentemente se diz (constata o historiador inglês Peter Burke) que a história é escrita pelos vencedores. Essa constatação, nas palavras de Aleida Assmann, em seu livro *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, permite dizer, de igual modo, que a história é esquecida pelos vencedores. Em outras palavras, eles podem permitir-se esquecer aquilo que os vencidos, que não se conformam com os acontecimentos, veem-se condenados a ter em mente, a reviver e reconsiderar, sob a perspectiva do que poderia ter sido diferente (ASSMANN, 2011, p. 151).

Em *Cien años de soledad*, os fatos e episódios de Macondo e da nação que aparecem recolhidos tanto nos livros oficiais como nos meios de comunicação correspondem à “versão oficial” dos vencedores, do Governo, da História com “H” maiúsculo, a qual torna invisível e não incorpora a outra história, a história com “h” minúsculo, a dos vencidos, a dos não-sujeitos e marginalizados do progresso e da modernidade: seus sofrimentos, seus ideais e suas lutas inglórias se perdem diante dos sucessivos pactos de esquecimento a que o povoado é submetido (BENAVIDES, 2014, p. 202-203).

O massacre dos trabalhadores bananeiros, analisado anteriormente, tem como referente histórico a instalação da United Fruit Company, empresa exportadora de frutos tropicais, na região do Caribe colombiano. Em 1906, a multinacional norte-americana instalou uma de suas filiais no povoado de Aracataca. A chegada da empresa trouxe para a região uma série de novidades: o trem, símbolo do progresso e do ingresso na modernidade, e também um aluvião de imigrantes à procura de emprego, chamados posteriormente por García Márquez de *la hojarasca*.

Esta companhia, que mudaria radicalmente a história de Aracataca, havia sido fundada no final do século XIX, com o objetivo de absorver outras companhias exportadoras que passavam por dificuldades financeiras, e desde que plantou seus pés na região do Magdalena, em 1901, não tardou em cristalizar os seus propósitos. A construção da estrada de ferro até Aracataca e a fundação de uma de suas filiais no povoado, com a introdução de meios de cultivo mais desenvolvidos, acabaram por consolidar o monopólio americano na região,

debilitando os demais produtores nacionais e estrangeiros. Até 1915, a empresa possuía 6.050 hectares cultivados, frente aos 5.850 dos produtores nacionais e 2.485 da exportadora francesa Immobilière et Agricole de Colombie, que havia estendido suas plantações de banana até Aracataca. Segundo o biógrafo Dasso Saldívar, a United Fruit Company subornava, comprava ou simplesmente atropelava todos aqueles que não aceitassem as suas regras. Pouco tempo depois, a empresa incorporou a exportadora francesa e se converteu na “Mamá Grande de las bananeras”. Com sessenta e nove por cento das terras cultiváveis e não cultiváveis de toda a região, o seu poderio econômico estava consolidado. A partir de então, a empresa funcionou como um pequeno Estado dentro do Estado colombiano (SALDÍVAR, 2014, p. 56-57).

Seu grande poder lhe permitiu, apoiando-se nas leis laborais estabelecidas durante o governo do general Rafael Reyes (1904-1909), todo tipo de manobras políticas, comerciais e laborais na zona bananeira. A mão de obra utilizada nas zonas de cultivo era contratada pela intermediação de empreiteiras, desresponsabilizando-se a empresa estrangeira dos encargos sociais. As péssimas condições de trabalho e a inexistência de serviços de atendimento médico levaram os trabalhadores, organizados em sindicatos, a um movimento que exigia nove reivindicações: estabelecimento do seguro coletivo, indenização em caso de acidente de trabalho, descanso dominical remunerado, aumento do salário em cinquenta por cento, suspensão dos comissariados dentro da região, troca do pagamento quinzenal pelo semanal, suspensão dos contratos individuais e vigência dos coletivos, um hospital para cada quatrocentos trabalhadores, um médico para cada duzentos e a higienização dos acampamentos (SALDÍVAR, 2014, p. 71).

Diante do impasse e da não aceitação dos termos propostos pelos trabalhadores, os dirigentes sindicais, comunistas e anarco-sindicalistas em sua maioria, convocaram uma greve geral que durou 28 dias. Os prejuízos foram significativos para a empresa. Com o aumento das tensões na região, o governo conservador de Miguel Abadía Méndez (1926-1930) declarou “estado de alteração da ordem pública” e “toque de recolher”. Um regimento do exército de Bogotá foi enviado para conter os grevistas, considerados pelo governo como subversivos. Ao mesmo tempo, divulgou-se a notícia de que o governador do distrito e o gerente da United Fruit chegariam no trem para propor um acordo aos trabalhadores.

No dia 6 de dezembro de 1928, os grevistas concentraram-se na estação da cidade de Ciénaga à espera das autoridades. No entanto, foram surpreendidos pela chegada do general Carlos Cortés Vargas, chefe civil e militar da zona, acompanhado por cerca de 300 soldados. As tropas posicionaram suas metralhadoras nos telhados dos prédios mais baixos e nas

esquinas da praça principal, fecharam todas as ruas de acesso e ordenaram, sob a ameaça de abrir fogo, a dispersão dos trabalhadores e suas famílias em cinco minutos. Diante da recusa da multidão em se retirar da praça, Cortés Vargas teria dado mais um minuto. Segundo o historiador Roberto Herrera Soto, em seu livro *La zona bananera del Magdalena*, uma voz no meio da multidão silenciosa respondeu: “Le regalamos el minuto que falta” (apud SALDÍVAR, 2014, p. 72). Os militares então abriram fogo contra a multidão.

Alguns relatos de época apontam que o massacre aconteceu entre uma e meia e duas da manhã e somente às seis horas se praticou o levantamento do número de cadáveres, tempo suficiente para que o general Cortés Vargas elaborasse a sua macabra filigrana estatística de reduzir as centenas de mortos para o número oficial de nove, que coincide com o número de reivindicações levantadas pelos trabalhadores (SALDÍVAR, 2014, p. 73). Supõe-se que nesse interim houve uma série de procedimentos para desaparecer com a grande maioria dos corpos. A controvérsia estava instalada. Nos dias que se seguiram, o jornal *La Prensa* de Barranquilla falou em 100 mortes. O general conservador Pompílio Gutiérrez, cinco meses depois do incidente, em entrevista ao jornal *El Espectador* de Bogotá, afirmou que os mortos eram mais de mil e que o governo deliberadamente ocultava a proporção do massacre. Carlos Arango, no livro *Sobreviviente de las bananeras*, apoiado nos testemunhos de Carlos Leal e Victor Gómez Bovea, motorista de um dos carros que teria levado os corpos para serem jogados no mar, fala em centenas de mortes. Um despacho da embaixada dos Estados Unidos em Bogotá, datado de 29 de dezembro de 1928, confirmava a cifra de mortes entre quinhentos e seiscentos grevistas.

Nesse sentido, um dos aspectos mais chamativos da greve foi o escamoteio oficial de sua estatística de horror: o governo reconheceu apenas poucos mortos, enquanto testemunhas e sobreviventes do massacre falavam em centenas de mortes. A macabra e cínica atitude do regime conservador de Miguel Abadía Méndez funcionou como uma espécie de levedura na memória popular, não apenas porque alimentou o repúdio ancestral ao sistema, mas porque também aumentou para três mil os nove mortos reconhecidos pela versão oficial da História (SALDÍVAR, 2014, p. 68).

García Márquez confessaria sessenta e quatro anos depois, em entrevista ao amigo Plinio Apuleyo Mendoza, como chegara ao número de três mil mortes.

Yo crecí con la idea de que habían sido muchos, miles, los muertos. Y cuando descubrí que los expedientes tenían como estadística el número siete, yo me pregunté de qué masacre podía hablar para siete muertos. Entonces convertí los racimos de guineo en muertos, y fui llenando los vagones del tren, porque con siete

muertos no podía llenarlos. Entonces dije en la novela que habían sido tres mil los muertos de la masacre, y los lancé al mar. Eso jamás existió. Fue un invento. Pero fue un invento del pueblo. (GARCÍA MÁRQUEZ apud SALDÍVAR, 2014, p. 69)

Como é possível perceber, nos anos que se seguiram, o massacre dos trabalhadores bananeiros em Ciénaga foi rasurado da história oficial da Colômbia e convertido em uma “versão” alucinada dos fatos ocorridos no dia 6 de dezembro de 1928. A incorporação desse eixo histórico em *Cien años de soledad*, bem como o decreto mediante o qual se autoriza o massacre, possui dentro do romance um fim ideológico: incorporar na ficção as vítimas reais de um acontecimento real, dignificá-las com sua recordação, convertendo o relato em testemunho e fazendo uma proposta de leitura da História desde o ponto de vista dos protagonistas reais, cujas vozes foram silenciadas pela versão dominante, em um momento ou lugar concretos da história e da literatura. Por isso, contra a verdade oficial de que em Macondo não havia acontecido nada, e que os historiadores haviam admitido e consagrado nos textos escolares, a luta de José Arcádio Segundo consiste em não esquecer e converter Aureliano Babilônia, único ser com quem se comunica no final de sua vida, em herdeiro desta verdade encoberta. Diz o personagem, pouco antes de morrer: “– Lembre-se sempre de que eram mais de três mil e que foram jogados no mar. Depois despencou de braços sobre os pergaminhos e morreu de olhos abertos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p. 381).

Esse mesmo princípio da História como pacto de esquecimento, imposto pela versão oficial fabricada pelo governo, pode ser observado também na trajetória do personagem principal do romance, o coronel Aureliano Buendía. Como lembra Benavides, dentro da narrativa, o personagem é encurralado a todo o momento pela contradição existente entre a guerra que vive e dirige, como protagonista, e a versão diametralmente oposta dos diários oficiais do governo.

[...] um relatório do governo divulgado por telégrafo e publicado em boletins jubilosos por todo o país anunciou a morte do coronel Aureliano Buendía. Mas dois dias depois um telegrama contrário, que acabou repercutindo o anterior, anunciava outra rebelião nas planícies do sul. Assim começou a lenda da ubiquidade do coronel Aureliano Buendía. Informações simultâneas e contraditórias o declaravam vitorioso em Villanueva, derrotado em Guacamayal, devorado pelos índios Motilones, morto numa aldeia do pantanal e outra vez sublevado em Urumita. Os dirigentes liberais, que naquele momento estavam negociando uma participação no parlamento, diziam que ele não passava de um aventureiro sem partido. O governo nacional o incluiu na categoria de bandoleiro e pôs um prêmio de cinco mil pesos pela sua cabeça. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p. 144)

As informações e relatórios oficiais do governo submetem o coronel Aureliano Buendía à pior forma de solidão e de impotência: a solidão frente à História, que com o

desenrolar dos acontecimentos acaba por apagar os seus esforços e os de Macondo por incorporar-se nesse mesmo discurso. Assim, enquanto o coronel continua a organizar as forças de insurreição no Caribe, divulga-se a notícia de que o país está “em paz”; no mesmo dia que lhe outorgam a condecoração como homem ilustre, o governo envia homens armados para vigiá-lo e todos os seus filhos são assassinados; no momento em que é convertido em herói nacional e uma rua é batizada com seu nome em Macondo, assassinam a todos os seus partidários vivos; e, quando morre, decreta-se a sua não existência: na versão oficial que se divulga, o personagem é convertido em uma lenda urdida pelos conservadores para matar os liberais (BENAVIDES, 2014, p. 203).

O apagamento da memória sobre o coronel Aureliano Buendía e o massacre de trabalhadores se acentua nos momentos finais de Macondo, quando Aureliano Babilônia começa a decifrar os manuscritos de Melquíades e a conhecer o povoado através da amizade travada com outros quatro personagens do livro: Álvaro, Germán, Alfonso e Gabriel.

Aureliano não encontrou quem se lembrasse de sua família, nem mesmo do coronel Aureliano Buendía [...].

Embora Aureliano se sentisse vinculado aos quatro amigos por um mesmo carinho e uma mesma solidariedade, a ponto de pensar neles como se fossem um só, estava mais próximo de Gabriel do que dos outros. O vínculo nasceu na noite em que ele falou casualmente do coronel Aureliano Buendía, e Gabriel foi o único que não achou que estivesse zombando de alguém. Até a dona, que não costumava intervir nas conversas, discursou com raivosa paixão de matrona que o coronel Aureliano Buendía, de quem efetivamente havia ouvido falar certa vez, era um personagem inventado pelo governo como pretexto para matar liberais. Gabriel, porém, não punha em dúvida a realidade do coronel Aureliano Buendía, porque tinha sido companheiro de armas e amigo inseparável de seu bisavô, o coronel Gerineldo Márquez. Aquelas veleidades da memória eram ainda mais críticas quando se falava da matança dos trabalhadores. Cada vez que Aureliano tocava nesse ponto, não apenas a proprietária, mas também algumas pessoas mais velhas que ela, repudiavam a história sem pé nem cabeça dos trabalhadores encurralados na estação e do trem de duzentos vagões carregados de mortos, e ainda se obstinavam em dizer que afinal de contas tinha ficado esclarecido nos expedientes judiciais e nos textos da escola primária: a companhia bananeira jamais existiu. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p. 418)

A história de sofrimento de Macondo e da estirpe dos Buendía é deliberadamente apagada da memória do povoado e escamoteada pelo discurso oficial da História. Os exemplos citados vinculam-se diretamente àquilo que o filósofo francês Paul Ricoeur, em sua obra *A memória, a história e o esquecimento*, definiu como os abusos da memória. Segundo o autor, lembrar-se é não somente acolher, receber uma imagem do passado, como também buscá-la, “fazer” alguma coisa. O verbo “lembrar-se” faz par com o substantivo “lembrança”. O que esse verbo designa é o fato de que a memória é “exercitada”. E o exercício da memória

é o seu uso; no entanto, o uso comporta também a possibilidade do abuso (RICOEUR, 2007, p. 71-72). E, de saída, os abusos da memória são também abusos do esquecimento. Isso ocorre em virtude da função mediadora e inelutavelmente seletiva da narrativa. Assim como é impossível lembrar-se de tudo, é impossível narrar a tudo. A ideia de narração exaustiva é uma ideia performativamente impossível. Nisso reside, a relação estreita entre memória, narratividade, testemunho e representação figurada do passado histórico.

Nesse sentido, a ideologização da memória (o seu uso oficializado por instâncias de poder) é possibilitada pelos recursos de variação que o trabalho de configuração narrativa oferece. As estratégias do esquecimento enxertam-se diretamente nesse trabalho de configuração: pode-se sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, reconfigurando diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos dela. O perigo maior, no fim desse percurso narrativo, ainda na ótica do filósofo francês, está no manejo da história autorizada, imposta, celebrada, comemorada – da história oficial. Assim, o recurso à narrativa torna-se uma armadilha, quando potências superiores passam a direcionar a composição da intriga e impõem uma narrativa canônica por meio de intimidação ou sedução, de medo ou de lisonja. Está em ação aqui uma forma ardilosa de esquecimento, resultante do desapossamento dos atores sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos (RICOEUR, 2007, p. 455).

É exatamente isso o que ocorre ao final de *Cien años de soledad*. Apenas Melquíades, um marginalizado do Ocidente, está apto a cifrar os manuscritos que contém essa trama esquecida. No entanto, no romance, a história de Macondo não é a de sua realização, e será o narrador o encarregado de nos fazer chegar às causas dessa impossibilidade, trazendo à tona a vida daqueles que morreram em seu intento frustrado de incorporar o povoado na História. Contra o pacto de esquecimento que se estabelece, a narrativa devolve aos personagens esquecidos o seu lugar na História.

O coronel Aureliano Buendía promoveu trinta e duas rebeliões armadas e perdeu todas. Teve dezessete filhos varões e dezessete mulheres diferentes, que foram exterminados um atrás do outro numa mesma noite, antes que o mais velho fizesse trinta e cinco anos. Escapou de catorze atentados, setenta e três emboscadas e um pelotão de fuzilamento. Sobreviveu a uma dose de estricnina no café que teria sido suficiente para matar um cavalo. Recusou a Ordem do Mérito outorgada pelo presidente da república. Chegou a ser comandante geral das forças revolucionárias, com jurisdição e mando de uma fronteira a outra, e o homem mais temido pelo governo, mas jamais permitiu que fizessem uma fotografia sua. Declinou da pensão vitalícia que lhe ofereceram depois da guerra e até a velhice viveu dos peixinhos de ouro que fabricava em sua oficina de Macondo. Embora tenha lutado sempre à frente de seus homens, o único ferimento que sofreu foi feito por ele mesmo depois de assinar a capitulação de Neerlândia, que pôs fim a quase vinte anos de guerras

civis. Disparou um tiro de pistola no próprio peito e o projétil saiu pelas costas sem atingir nenhum órgão vital. A única coisa que ficou disso tudo foi uma rua com o seu nome em Macondo. E ainda assim, de acordo com o que declarou poucos anos antes de morrer de velho, não esperava nem isso na madrugada em que foi se unir, com seus vinte e um homens, às forças do general Victorio Medina. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p. 116)

Com isso, como salienta Benavides (2014, p. 204), o narrador consegue mover a empatia dos leitores e também dar voz aos não-sujeitos da História. A obra de García Márquez se fundamenta sobre a desconstrução do mito do progresso, da razão e da civilização, não somente porque mostra a razão que os fundamenta, a violência, mas também porque coloca em pauta os silenciamentos desse discurso que se pretende universal. A impossibilidade de Macondo de incorporar-se na História, seguindo os universais traçados pela Europa, ocasiona verdadeiros massacres sem que as vítimas sejam reconhecidas. Assim, em *Cien años de soledad* transitamos da história como pacto de esquecimento (pela impossibilidade de recordar, pela dor, vergonha ou conveniência) para a história como memória do sofrimento das vítimas, já que o romance narra as desventuras daqueles que “não tinham uma segunda chance sobre a terra” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p. 446).

#### **4. A salvação pela memória: a recordação como justiça às vítimas**

“A violência e a dor desmedidas da nossa história são o resultado de injustiças seculares e amarguras sem conta, e não uma confabulação urdida há três mil léguas da nossa casa. [...] Diante da opressão, do saqueio e do abandono, nossa resposta é a vida.”

**Gabriel García Márquez, *A solidão da América Latina*.**

Para a crítica literária brasileira Selma Calasans Rodrigues (1993, p.10), autora do livro *Macondoamérica: a paródia em Gabriel García Márquez*, não podemos esquecer que a geração do *boom* foi, por certo, a geração das utopias, das grandes construções, crenças e questionamentos. A respeito disso, o intelectual colombiano Cristo Figueroa assinala que, 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, *La soledad de América Latina*, quando 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 (FIGUEROA, 1998, p.119-120). E, ao final desse canto, anuncia a segunda oportunidade, a possibilidade iluminada de outra utopia:

Uma nova e arrasadora utopia da vida, onde ninguém possa decidir pelos outros até mesmo a forma de morrer, onde de verdade seja certo o amor e seja possível a felicidade, e onde as estirpes condenadas a cem anos de solidão tenham, enfim e para sempre, uma segunda oportunidade sobre a terra. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2011, p. 28)

Segundo Ana Cristina Benavides, é no discurso de aceitação do Prêmio Nobel que podemos encontrar as chaves mais amplas de leitura do romance. O narrador fala insistentemente do tema da solidão não para seu prazer, nem para entretenimento ou surpresa de seus leitores, mas para implicar a todos em sua solução e conseguir uma oportunidade para esses povos que se movem na solidão e não são capazes de superá-la.

Essa intenção comunicativa também é enfatizada no artigo “Hacia una poética: el premio Nobel y sus circunstancias”, do crítico literário Michael Palencia-Roth, no qual o autor sustenta que o discurso feito à Academia Sueca de Letras pode ser visto como uma poética cifrada de *Cien años de soledad*. Segundo o autor, o discurso de García Márquez reconhece a Europa como destinatário narrativo (trata-se de uma denúncia do século de solidão do continente frente à Europa), a quem se demanda atenção e companhia. Ele supõe ainda o convencimento de que o Velho Continente está disposto a escutar. Em outras palavras, em *La soledad de América Latina* e, por consequência, em *Cien años de soledad*, encontramos um convite para a reflexão teórica sobre os universais europeus e sua relação com o destino da América.

Desta maneira, Europa, leitor implícito e narrativo de *Cien años de soledad*, é conduzida a implicar-se com a denúncia de seu euro e logocentrismo, suas ideias de progresso e civilização elevadas a universais, e sua racionalidade amnésica (BENAVIDES, 2014, p. 243). Por isso, o romance pode ser lido como um exercício de memória para lutar contra o esquecimento da origem raptada no momento em que o continente passa a fazer parte do Novo Mundo e do Ocidente, mostrando que há uma dívida para com o passado que impede Macondo/América Latina de apropriar-se e fazer-se dona de seu presente (BENAVIDES, 2014, p. 71).<sup>91</sup> Assim, em *Cien años de soledad*, a memória se revela como meio de evitar a

---

<sup>91</sup> Para Sylvia Molloy, toda ficção é, certamente, lembrança; e a América hispânica tende à reminiscência. O Funes, de Borges, armazenando implacavelmente suas percepções como resto, condenado a uma lucidez sem sentido, é só um emblema, transformado em pesadelo, de uma atividade frequente na ficção hispano-americana. Enquanto agoniza, o Artemio Cruz de Carlos Fuentes relembra. Para não morrer, Ixtepec, o povoado de *Recuerdos del porvenir* de Elena Garro, relembra. Relembra Dolores Preciado, em *Pedro Páramo* de Rulfo, e

repetição da história e, como se trata de uma história de sofrimento e de quem sofre, o que se recupera é a situação de dor dos vencidos.

Em seu livro *Dialética negativa*, o sociólogo alemão Theodor Adorno sustenta que um acontecimento como o Holocausto supõe a criação de um novo imperativo categórico diferente do de Kant: “Hitler impôs aos homens um novo imperativo categórico para seu atual estado de escravidão: o de orientar seu pensamento e sua ação de modo que Auschwitz não se repita, que não volte a ocorrer nada semelhante”, isso significa recordá-lo ativamente como uma situação de justiça pendente. No caso de *Cien años de soledad*, o imperativo categórico se traduz em não deixar que outros Macondos se repitam; e no caso da Europa, reconhecendo, por uma parte, os intentos frustrados, os sonhos rotos, daqueles que morreram e foram esquecidos, em seu intento para aceder à modernidade vista como imperativo categórico; e por outra, não esquecer de todos os Macondos que fizeram possível o progresso do Ocidente e permitiram que este pudesse falar deste progresso e considerar a história como avanço. Trata-se, portanto, como assinala Walter Benjamin, de fazer uma filosofia da memória como justiça às vítimas. (BENAVIDES, 2014, p. 24).

Em *Cien años de soledad*, é importante que se entenda que a memória não consiste tanto em recordar o passado enquanto passado, mas em reivindicar uma espécie de *historia passionis* como parte da realidade: deixar falar o sofrimento é o princípio de toda a verdade. Nesta pretensão de verdade da memória se esconde a explicação do porque o esquecimento é injustiça. Essa *historia passionis*, em efeito, não evoca um sofrimento abstrato, mas a frustração ou a negação do projeto de vida e de esperança a que os habitantes de Macondo tinham direito. (BENAVIDES, 2014, p. 266). Trata-se do reconhecimento de uma parte esquecida, escamoteada e deliberadamente apagada da História. Utilizando as palavras de Paul Ricoeur, podemos afirmar que

[...] não existe nenhuma comunidade histórica que não tenha nascido de uma relação que possa se comparar sem hesitação à guerra. Aquilo que celebramos como acontecimentos fundadores são essencialmente atos violentos legitimados posteriormente por um estado de direito precário. A glória de uns foi humilhação para outros. À celebração, de um lado, corresponde a execração, do outro. Assim se

---

são suas lembranças espúrias que levam seu filho à morte. Para García Márquez, a lembrança é uma forma de criação; para Onetti, lembrar, e, principalmente, apropriar-se das lembranças alheias, é uma das formas mais satisfatórias de possessão. Lembrar não é característica exclusiva da mais recente literatura hispano-americana, nem tampouco privativa do século XX. Desde *Facundo*, desde *María* – poderíamos dizer desde os *Comentarios reales* do Inca Garcilaso – a literatura hispano-americana relembra. Isso significa que a ficção hispano-americana aceita esta condição geral e escolhe destacá-la dando relevo, por vezes dentro do próprio relato, à figura do “lembrador”. Alguém, algum indivíduo determinado – um narrador, um dos personagens – relembra, ruma o passado, e, às vezes, o escreve. Nesses relatos, usualmente, a memória se torna fonte de vida. IN: MOLLOY, Sylvia. Op. Cit. p. 224.

armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas simbólicas que pedem uma cura. (RICOEUR, 2007, p. 92).

Isso significa que aquilo que se esquece não é uma falha apenas, e nem é tampouco contingência das funções cerebrais a que a lembrança está sujeita. É justamente a compreensão e definição das “condições históricas” que norteiam as conjunções e disjunções desses extremos da memória. Isto é, o que se lembra e o que se esquece depende da maneira como a memória é tratada em determinadas circunstâncias – sociais, culturais etc. –, assim como a forma com que a história é pensada e exercida. Por isso, o sentido da memória em *Cien años de soledad* não é o de recordar pura e simplesmente o tempo passado, mas sim o de trazer ao presente aquilo que foi ocultado. Em outras palavras, ao longo do romance se reconhece a vigência de uma injustiça passada que clama: daí advém o sentido de a memória ser sinônimo de justiça, assim como o esquecimento de injustiça.<sup>92</sup>

Por isso, ao final do romance, e diante da revelação do destino trágico de Macondo, as perguntas que ficam por serem respondidas são: o que se poderia ter feito para que isso não tivesse acontecido? Como se pode salvar o povoado condenado ao esquecimento? A resposta, como sustenta Reyes Mates, está no ato pragmático de converter o leitor em testemunha da morte de Macondo, para evitar que outros Macondo tenham o mesmo fim e para fazer justiça mantendo viva a sua memória, a sua luta infrutífera, os seus sonhos frustrados (BENAVIDES, 2014, p. 271). Em outras palavras, a narrativa de *Cien años de soledad* pode ser lida e interpretada como uma tentativa de luta contra a aniquilação total.

Essas questões se tornam mais visíveis nos momentos finais do romance e de Macondo. Tão logo sai de seu encarceramento, Aureliano Babilônia se encontra com os restos do povoado, que examina com uma atitude científica, como um arqueólogo decifrando ruínas. Os escombros são os testemunhos de um tipo de história que só mira o avanço e o progresso e não os desejos que esta deixa.

Percorreu as ruas empoeiradas e solitárias, examinando com um interesse mais científico que humano o interior das casas em ruínas, as telas metálicas das janelas rasgadas pelo óxido e pelos pássaros moribundos, e os habitantes abatidos pelas recordações. Tratou de reconstruir com a imaginação o arrasado esplendor da antiga cidade da companhia bananeira, cuja piscina seca estava cheia até a beirada de apodrecido sapatos de homem e sapatilhas de mulher, e em cujas casas devastadas

---

<sup>92</sup> Como salienta Paul Ricoeur, dizer “você se lembrará” também significa dizer “você não esquecerá”. Trata-se da justiça que, ao extrair das lembranças traumatizantes seu valor exemplar, transforma a memória em projeto; é esse mesmo projeto de justiça que dá ao dever de memória a forma do futuro e do imperativo. O dever de memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si. IN: RICOEUR, Paul. Op. Cit. p. 100-101.

pelo matagal encontrou o esqueleto de um pastor alemão ainda atado a uma argola com uma corrente de aço, e um telefone que tocava, tocava, tocava, até que ele tirou o fone do gancho, entendeu o que uma mulher angustiada e remota perguntava em inglês, e respondeu que sim, que a greve havia terminado, que os três mil mortos tinham sido jogados ao mar, que a companhia bananeira tinha ido embora e que fazia muitos anos que Macondo finalmente estava em paz. Aquelas andanças o levaram à prostrada zona de tolerância, onde em outros tempos queimavam-se maços de dinheiro para animar a festa e que tinha virado um desfiladeiro de ruas mais angustiantes e miseráveis que as outras, com algumas lâmpadas vermelhas ainda acesas e com salões de baile adornados com fiapos de guirlandas, onde as macilentas e gordas viúvas de ninguém, as bisavós francesas e as matriarcas babilônicas continuavam esperando ao lado de suas vitrolas. Aureliano não encontrou quem se lembrasse de sua família, nem mesmo do coronel Aureliano Buendía, a não ser o mais antigo dos negros antilhanos, um ancião cuja cabeça algodoada lhe dava o aspecto de um negativo de fotografia, que continuava cantando no pórtico de casa os salmos lúgubres do entardecer. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p. 412)

Aureliano Babilônia decifra as chaves dos restos de Macondo e sua história: para mulher norte-americana, que interroga pelos seus, o tempo continua, enquanto para Aureliano, que está sobre as ruínas da companhia e de Macondo, o tempo se findou; com essa descoberta passa de arqueólogo à testemunha de uma história de sofrimento, a dos perdedores do progresso. Frente ao desinteresse da mulher por Macondo, o esquecimento nos poucos sobreviventes do massacre de trabalhadores, e o esquecimento de Macondo pelo mundo, Aureliano Babilônia deve reconstruir o que se passou, pois as ruínas lhe dizem algo que deve ser averiguado, nelas está a sua história. As ruínas não são fosséis mortos; nelas ficou petrificada uma história de dor, nelas se leem os desvarios e erros, mas também os sonhos e utopias: o que se quis ser e o que se veio a ser, de tal maneira que é um presente que interroga.<sup>93</sup> Aureliano Babilônia atualiza os sucessivos testemunhos, o do coronel Aureliano Buendía com a guerra e o de José Arcádio Segundo com o massacre dos trabalhadores, para confirmar o mapa dos fracassos. Seu testemunho como sobrevivente estará em função das vítimas que não podem falar, resgatando-as de sua condição de fosséis, de ruínas ou despojos da História. Ao final, quando está em condições de ler os manuscritos, conciliará seu papel de testemunha com o de vítima, aproximará os restos do povoado à sua história pessoal, e o leitor passará a ser a testemunha da história da catástrofe de Macondo. (BENAVIDES, 2014, p. 270).

Nesse sentido, em *Cien años de soledad*, a memória implica uma dívida para com a injustiça que se estabelece a partir do triunfo de alguns, pois a modernidade dos vitoriosos não pode constituir-se sobre os escombros de muitos Macondos. O romance elege um estilo

---

<sup>93</sup> A memória de Aureliano Babilônia se orienta para o passado e avança passado adentro por entre o véu do esquecimento. Ela segue os rastros soterrados e esquecidos de Macondo, e reconstrói provas significativas para a atualidade na medida em que transforma o leitor do romance em testemunha dos eventos ocorridos.

narrativo, que foi chamado de realismo mágico, e que busca interrogar desde dentro, desde a linguagem, os cimentos da racionalidade europeia. Ao utilizar o real maravilhoso, um dos objetivos que o autor pretendia era interpelar a Europa sobre o “real”, desconstruindo a relação entre “o real” e a razão, como oposta ao mágico, ao sobrenatural, ao maravilhoso, ao descomunal, devolvendo a este pensamento dual excludente europeu seu caráter de construção cultural e histórica. Com o uso do sobrenatural, do descomunal, García Márquez chamou a atenção para o sofrimento também descomunal que supõe não poder ter o presente e ser separado do resto dos mortais por sua condição de rechaçado ou pesteadado da modernidade. Dessa forma, por trás da expressão narrativa, que passa a ser também uma estratégia discursiva, o que encontramos é um intento por sacar da morte total, que é o esquecimento, as vítimas invisíveis, perdidas nessa luta por fazer parte da História (BENAVIDES, 2014, p. 30).

##### **5. *Cien años de soledad* e a produção intelectual latino-americana do século XX**

Para os historiadores argentinos Waldo Ansaldi e Patricia Funes (2008, p. 13), o século XX apresenta duas décadas inequivocadamente diferenciadas na América Latina: a de 1920 e a de 1960. Ambas correspondem, na visão dos autores, a tempos de transgressão, inovação, crítica, compromisso, transformações e expectativas. Compartilham, acima de tudo, uma profunda preocupação ensaística e intelectual com os rumos do continente e sua configuração identitária.

No livro *Salvar la nación: intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*, Funes chama atenção para a importância dessa década na configuração de muitas tradições intelectuais, culturais e políticas na América Latina. Como afirma a historiadora, 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 (FUNES, 2006, p. 13). A relativização da Europa como centro irradiador de cultura e civilização e a oposição às agressivas políticas militares dos Estados Unidos na região configuraram uma pauta de problemas e inquietudes comuns ao continente.

A ideia operante e amplamente difundida entre os intelectuais latino-americanos, 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>94</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, ensaístas, intelectuais e artistas latino-americanos.

Dentro do debate instalado, as periferias do mundo ocidental pareciam mais vitais e estimulavam jovens pensadores a revisar o passado e a história do continente, bem como a imaginar horizontes emancipados para a América. O menu de temas se povoava de novos ingredientes: a revolução, o socialismo, o comunismo, o anti-imperialismo, o corporativismo, a democracia. Ao mesmo tempo, crescia a preocupação de se localizar esta parte do mundo na cartografia da modernidade: era a América Latina *Ariel*, *Calibán*, *Próspero*, seu espelho ou complexo?

De uma forma geral, no início do século XX, as fronteiras econômicas e culturais do subcontinente se definiram frente à existência de um “outro” externo, mais concretamente, frente à dominação imperialista dos Estados Unidos, instalando o anti-imperialismo como uma das características mais significativas da reflexão intelectual latino-americana do início do século. Autonomia, autodeterminação, soberania e independência se tornaram conceitos amplamente debatidos frente aos desafios de um “outro” imperial.

Esse debate não era propriamente uma novidade e remontava à segunda metade do século XIX, quando alguns intelectuais se destacaram por sua interpretação do “colosso do Norte”. Um dos primeiros intelectuais a olhar a América inglesa com apreensão e alertar para as possibilidades expansionistas dos Estados Unidos foi o chileno Francisco Bilbao. Em *Iniciativa de la América*, escrito em 1856, Bilbao propunha a união da América do Sul em torno de alguns pontos centrais: a República, a liberdade, a fraternidade universal e a prática da soberania. O autor insurgia-se contra qualquer tentativa de invasão da Europa e denunciava as ambições dos Estados Unidos, país que em sua descrição ganhava “garras” e se estendia cada vez mais em direção ao sul. Suas palavras foram duras e proféticas em relação ao

---

<sup>94</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.

Panamá: “Já vimos cair fragmentos da América nas mandíbulas saxônicas [...]. Ontem o Texas, depois o norte do México e o Pacífico saúdam a um novo amo. Hoje as guerrilhas avançadas despertam o Istmo e vemos o Panamá, essa futura Constantinopla da América, vacilar suspensa [...] e perguntar: serei do Sul, serei do Norte?”. Como salientam as historiadoras Maria Ligia Prado e Gabriela Pellegrino (2014, p. 98-97), as referências de Bilbao à perda de metade do território do México para os Estados Unidos, em 1848, soaram, na América Latina, como sinal de alerta contra a política externa dos Estados Unidos.

Mas, foi a Guerra Hispano-americana de 1898 – que culminou com a “independência” de Cuba, transformada em protetorado, e a incorporação de Porto Rico e das Filipinas como colônias norte-americanas – que levantou a indignação de muitas vozes na América hispânica. As críticas aos Estados Unidos vinham também acompanhadas de uma reflexão sobre a necessidade de união da América Latina em detrimento da valorização de suas particularidades regionais (PRADO; PELLEGRINO, 2014, p. 97). Foi nesse contexto, de luta contra o último domínio espanhol na América e de deflagração de uma política intervencionista norte-americana, que se destacaram figuras como o intelectual cubano José Martí (1853-1895), o escritor uruguaio José Enrique Rodó (1872-1917) e o poeta nicaraguense Rubén Darío (1867-1916).

Como salientam Prado e Pellegrino (2014, p. 99), José Martí foi considerado herói e mártir da independência cubana, antes e depois da Revolução de 1959. Tendo atuado, ainda muito jovem, na Primeira Guerra de Independência, entre 1868-1878, foi também um dos idealizadores do Partido Revolucionário Cubano, fundado em abril de 1892, com o intuito de reiniciar a luta pela emancipação política na ilha. A segunda grande guerra de independência teve início em 1895, ano também da morte do intelectual cubano. Em seus escritos, Martí propunha a independência plena de Cuba em relação à Espanha e já advertia para o perigo de uma possível ingerência norte-americana nos negócios da ilha.

Apesar de manter uma relação ambígua e inicialmente amistosa com o país do norte – no qual viveu por aproximadamente quinze anos, entre 1881 e 1895 –, o intelectual cubano via com desconfiança a importância dada pela sociedade norte-americana ao utilitarismo, ao pragmatismo e ao materialismo. Preocupava-lhe, sobretudo, a ênfase avassaladora sobre o dinheiro, o que não lhe parecia “uma base sólida para uma nação, este amor exclusivo, veemente e inquieto para a fortuna material” (apud KRAUZE, 2011, p. 21-22). Como poucos de sua geração, ele foi capaz de enxergar os defeitos e as virtudes do colosso do Norte, bem como os potenciais perigos dessa sociedade para a América Latina.

Como salienta o historiador mexicano Enrique Krauze (2011, p. 25), Martí se via como alguém que poderia traduzir a cultura norte-americana para os latino-americanos e construir uma ponte de compreensão entre as duas Américas. No entanto, confrontado com a ideologia do expansionismo estadunidense, Martí, sempre um homem prudente, foi recolhendo a sua admiração original.

No início de 1891, ele escreveu o texto *Nuestra América*, uma das pedras fundamentais do latino-americanismo do século XX. A obra, espécie de artigo-manifesto, abria a sua análise com uma declaração de orgulho pelo que a América Latina havia alcançado, países que “com suas massas silenciosas de índios” tinham avançado para criar “nações sólidas e progressistas”. Mas, o futuro, insistia o autor, não estava em imitar os Estados Unidos ou seguir a moda do pensamento inspirado nos franceses, “nenhum livro, seja europeu ou ianque, detém a chave para o enigma da América Latina” (apud KRAUZE, 2011, p. 30). Na obra, Martí apelava para a tradição continentalista bolivariana, não apenas buscando sustentação e legitimidade, mas através de um estrito sentido histórico e político: para o intelectual cubano, na causa da Independência de Cuba e Porto Rico estava também selado o destino de toda América (FUNES, 2006, p. 212).

Um pouco antes de morrer, em carta enviada a Manuel Mercado, José Martí deixaria ainda mais evidente a sua preocupação com a interferência norte-americana no destino da ilha e de todo o continente: “O que tenho feito até agora, e farei, é para isso [...] evitar que Cuba se abra – através da anexação pelos imperialistas de lá e dos espanhóis – um caminho, que tem de ser fechado – e com nosso sangue nós estamos fechando-o –, para a anexação de nossos povos da América pelo turbulento e brutal Norte, que nos tem desprezado [...] Vivi no monstro, conheço suas entranhas – e o meu estilingue é o de Davi” (apud KRAUZE, 2011, p. 34). O “estilingue de Davi” deveria ser manejado pelos latino-americanos para derrotar “o gigante Goliás”. Foi Martí quem divulgou e deu novo sentido a expressão *Nuestra América* para se opor à “outra” América, dos anglo-saxões.

Em seus textos, o cubano apresentava a América Latina como uma unidade com passado e destino comuns, dos quais todos deviam se orgulhar. A perspectiva de que tínhamos uma história rica, mas desvalorizada, era uma de suas constantes reiteraões: “A história da América, desde a dos incas, deve ser ensinada minuciosamente, mesmo que não se ensine a dos arcontes da Grécia. A nossa Grécia é preferível à Grécia que não é nossa. Ela nos é mais necessária” (apud PRADO; PELLEGRINO, 2014, p. 100).

Além de Martí, destacou-se, dentro desse contexto, o uruguaio José Enrique Rodó. Em sua obra, *Ariel*, publicada em 1900, ecoavam os acontecimentos da intervenção norte-americana na guerra de independência de Cuba. A reação latino-americana “ao perigo yanque” foi ganhando adeptos, tendo em vista a sequência de novas intervenções dos Estados Unidos na América Central e Caribe, inaugurada pelo governo de Theodore Roosevelt, e sua política externa do “big stick” (PRADO; PELLEGRINO, 2014, p. 98).<sup>95</sup>

Como salientam Prado e Pellegrino (2014, p. 98), nesse livro, Rodó construiu uma oposição entre a América Latina e os Estados Unidos, que marcava as diferenças entre os dois mundos, ganhando enorme repercussão entre o público leitor da América espanhola. Rodó apropriou-se das personagens centrais da peça de Shakespeare, *A tempestade*, e a partir delas criou metáforas culturais e políticas sobre as Américas. Na peça original, Próspero é o senhor de uma ilha que possui um servo em forma de espírito alado, Ariel, e um escravo disforme, Caliban. O autor fez de Ariel – representação da beleza, da filosofia, das artes, do sentimento do belo, das coisas do espírito – o símbolo da América Latina; e de Caliban – ligado à matéria, ao dinheiro, ao imediato e ao efêmero – a marca dos Estados Unidos.<sup>96</sup> Para Rodó, era preciso buscar no passado espanhol as tradições culturais formadoras da América hispânica e voltar à Grécia clássica de quem herdávamos os valores de beleza e arte. O passado colonial era revisitado, e a herança espanhola com sua língua, seus valores, costumes e tradições vista como positiva. No entanto, é importante enfatizar que na visão elitista de

---

<sup>95</sup> Como salienta Funes, outro representante da geração do novecentos a incrementar esse caloroso debate foi o intelectual argentino Manuel Ugarte (1875-1951), que dedicou numerosos escritos a uma insistente prédica contra as pretensões hegemônicas dos Estados Unidos no continente. A denúncia do imperialismo norte-americano foi sua obsessão e paixão. No texto “El peligro Yanqui” (1901), Ugarte desnudava os propósitos históricos do país do norte: “Basta un poco de memoria para convencerse que su política tiende a hacer de la América Latina una dependencia y extender su dominio en zonas graduadas que se van ensanchando primero con la fuerza comercial, después con la política y por último con las armas”. A forma de contrabalancear esse perigo, insistia o autor, era a unidade dos países da América Latina que, em seu ideário, constituíam uma só nação, ou – mais precisamente – *una Patria Grande*. IN: FUNES, Patricia. Op. Cit. p. 213.

<sup>96</sup> Para o historiador mexicano Enrique Krauze, *Ariel* mudou a história ideológica da América hispânica. Esse livro ardente, de um intelectual do final do século XIX, era um produto natural da reação latino-americana à política de intervenção dos Estados Unidos em Cuba. Os latino-americanos, em sua maioria, reagiram como sobreviventes de um terremoto. Os Estados Unidos não conheciam e não podiam mensurar o impacto histórico de suas ações sobre os países do sul, pouco compreendidos pela maioria dos norte-americanos. Por isso, a obra de Rodó apareceu em um momento oportuno, como uma expressão do desafortunado encontro entre as duas Américas, em um processo que se estenderia ao longo do século XIX. Com isso, *Ariel* antecipou um conflito mais amplo que duraria até quase o final do século XX. Ainda na perspectiva de Krauze, a superioridade da cultura latina sobre o mero utilitarismo defendido pelo Caliban do norte foi uma reivindicação que se tornou um *slogan* para muitos militantes latino-americanos. Apesar de várias proclamações de unidade já existirem no continente (política, histórica, linguística e racial), a ideia de distinção cultural exposta em *Ariel* foi o argumento mais ativo, influente e duradouro para essa unidade, talvez o único que ainda permanece atual. IN: KRAUZE, Enrique. Op. Cit. p. 39-40; p. 52.

Rodó, ignorava-se qualquer participação de índios, negros ou mestiços na constituição das respectivas culturas nacionais.

Segundo Funes (2006, p. 218), a preocupação central que percorre o texto de *Ariel* – e que expressa grande parte do movimento modernista do começo do século XX – é o rumo e o horizonte tomado pela modernização das sociedades latino-americanas e as formas que assumiria o ingresso das massas dentro do cenário político do continente, uma vez que estas mostravam uma grande vitalidade para o protesto, para desordem e para os “excessos de democracia”. Sua mensagem se constituiu, nesse sentido, em um chamado às elites, a essas minorias seletas ou “aristocracias do espírito” que deveriam canalizar as energias das multidões em busca de “pátrias ideais”.

Outro tema de fundamental importância dentro de seus livros diz respeito ao culto dos heróis, inspirado em sua leitura da obra do historiador escocês Thomas Carlyle. Rodó, em seu livro *El mirador de Próspero*, publicado em 1913, ofereceu retratos literários de várias figuras heroicas da América espanhola, entre eles Garibaldi, “o visionário da ação” (que participou da Guerra Civil Uruguaia); Juan Carlos Gómez (o jornalista uruguaio e representante da tradição clássica republicana) e o lendário jornalista equatoriano Juan Montalvo (cujos escritos liberais contra o governo teocrático de Gabriel García Moreno foram tão eficazes que levaram ao assassinato do autocrata). No entanto, a admiração de Rodó se voltava para um herói principal: o Libertador Simón Bolívar (KRAUZE, 2011, p. 60).

O fato é que muitos intelectuais do século XX apelaram para vários tópicos instalados por Rodó dentro do debate intelectual latino-americano: entre eles, a ideia de uma “elite” heroica (de “vanguarda”), a defesa de um território moral e em alguns casos “estético” e, sobretudo, a autoafirmação de valores próprios do continente que se assentavam, para alguns na “latinidade”, para outros no espírito anti-Estados Unidos.

Entre José Enrique Rodó e Rubén Darío estabelece-se uma associação quase natural, sendo o último intelectual considerado em geral o precursor do movimento modernista hispano-americano. Nascido na Nicarágua, Darío deixou ainda muito jovem a sua terra e viveu em outras partes da América Latina, como Argentina e Chile, e também nos Estados Unidos e na Europa. O poeta tomou posição diante das intervenções norte-americanas no Caribe e na América Central, colocando em versos um poderoso libelo contra o presidente Theodore Roosevelt. O poema “A Roosevelt” era carregado de virulência e vigor. Em seus versos, o presidente era o “caçador”, o “homem do rifle”, identificado com os Estados Unidos

e acusado de ser “o futuro invasor” da América que “tem sangue indígena” (PRADO; PELLEGRINO, 2014, p. 99).

Segundo Krauze, foi o poeta nicaraguense uma das figuras-chave na difusão da metáfora de Caliban associada aos Estados Unidos. Em um longo texto contra “os ianques”, publicado no jornal *El Tiempo*, de Buenos Aires, no dia 20 de maio de 1898, e, em seguida, amplamente reproduzido em vários jornais de toda a América Latina, Darío representava-os como feras: “Não, não, eu não posso, não posso apoiar os búfalos com seus dentes de prata. Eles são meus inimigos, são aqueles que odeiam sangue latino, eles são os bárbaros [...] Já vi os ianques em suas opressivas cidades de ferro e pedra e passei as horas que vivi entre eles com um sentimento indefinível de angústia. [...] O ideal desses Calibãs é delimitado pela bolsa de valores e pela fábrica [...] Não, eu não posso estar com eles, e não posso ser a favor do triunfo de Calibã” (apud KRAUZE, 2011, p. 49).

O processo de elaboração de uma consciência anti-imperialista na América estava balizado, portanto, primeiro pela oposição “idealista” *Ariel* vs. *Caliban*, depois pelos escritos “anti-ianquismo” (para utilizar a expressão da época) de começo do século, reforçados, na década de 1920, com as consequências da Primeira Guerra Mundial. Segundo Funes, nesse período, o movimento estudantil reformista, observado em países como Argentina, México e Chile, fez do anti-imperialismo não apenas um dos seus pressupostos ideológicos mais fortes, mas também um poderoso argumento latino-americanista de integração.

O caráter inicialmente descritivo que tinha a palavra “imperialismo” no início do século foi ganhando contornos mais nítidos e precisando-se conceitualmente na medida em que aumentava a esfera de influência e domínio dos Estados Unidos sobre as regiões da América Central e do Caribe. O desembarque da marinha de guerra norte-americana em países como a Nicarágua (1912-1925 e 1926-1933), Haiti (1915-1934) e Santo Domingo (1916-1924) e o posterior levantamento armado de Augusto César Sandino na Nicarágua reforçaram os sentimentos de solidariedade no continente, transformando a oposição aos Estados Unidos em um símbolo de toda a América (FUNES, 2006, p. 222-223).

Assim, o sentimento inicial anti-imperialista, de caráter reativo e de denúncia, observado nos anos anteriores, cedeu espaço a uma conceitualização teórica mais precisa, levantando questões como a noção de dependência política, cultural e econômica no continente, bem como as estratégias que deveriam ser utilizadas para neutralizar o avanço norte-americano sobre a região (FUNES, 2006, p. 224). A definição do termo deslizava do

terreno moral oitocentista para uma categoria que o explicava a partir do movimento do capital, localizando as reflexões na esfera do econômico.

Nesse contexto, em meados da década, surgiu um conjunto de associações e meios de expressão especificamente dirigidos para a reflexão e divulgação do fenômeno imperialista na região. Como exemplos, podemos citar: a *Liga Antiimperialista de las América* (LADLA), criada no México em 1925, responsável pela publicação da revista *El Libertador*, dirigida por Úrsulo Galván e Diego Rivera, e a *Unión Latinoamericana*, criada no mesmo ano em Buenos Aires, cujo meio de expressão mais significativo era a revista *Nosotros*, ligada ao intelectual José Ingenieros (FUNES, 2006, p. 227). Dentro dessa lógica de reflexão que se aprofundava, muitos intelectuais latino-americanos, preocupados com os rumos da modernização no continente e sua localização no mundo ocidental, começaram a pensar a América como um “otro occidente” (FUNNES, 2006, p. 229).

A obra de Victor Raúl Haya de la Torre, pensador e líder histórico do Partido Aprista Peruano, é, sem dúvida, aquela que concentra grande parte dessa discussão sobre o imperialismo na América Latina dos anos 1920. Foi ele o grande responsável por instalar a discussão dentro de uma tradição genericamente marxista, analisando o imperialismo como um fenômeno do desenvolvimento da economia capitalista dentro de um cenário global. Em sua *Tesis de los cuatro sectores de ofensiva imperialista*, o intelectual peruano reconhecia a geografia do imperialismo estadunidense na América a partir de quatro regiões: o setor do Caribe (México, América Central, Panamá e Antilhas), no qual se uniam os interesses diretos da expansão econômica e os indiretos da estratégia militar, e onde o imperialismo norte-americano havia passado do período da concessão, do tratado, da ação diplomática, ao terreno de uma ação mais agressiva, de ameaça e de violência; o setor das “repúblicas bolivarianas” (Venezuela, Colômbia, Equador, Peru e Bolívia), no qual a ação imperialista ainda estava no período do empréstimo, da concessão, alentando despotismos e convertendo esses pequenos tiranos, mediante o apoio financeiro, em agentes do imperialismo; o terceiro, constituído por países que haviam logrado maior desenvolvimento nacional (Chile e os países platinos), nos quais o Estado era mais definido e estável e onde os proletários eram mais organizados e numerosos; e, por fim, o quarto setor, que compreendia o Brasil, que Haya de la Torre não logrou caracterizar mais além das fortes intervenções norte-americanas (FUNES, 2006, p. 233-234). Com isso, o intelectual peruano denunciava o caráter dependente e “semi-colonial” do que ele chamava Indoamérica, onde, no plano político, a presença imperialista reduzia a soberania dos Estados. No texto *El antiimperialismo y el APRA*, assim se referia o autor:

Por eso la ostentosa autonomía de nuestras repúblicas es sólo aparente. Súbditas económicas de los grandes imperialismos, son ellos los que controlan nuestra producción, cotizan nuestra moneda, imponen precios a nuestros productos, racionalizan nuestro trabajo y regulan nuestras tablas de salarios (HAYA DE LA TORRE apud FUNES, 2006, p. 235).

O discurso anti-imperialista assumiu diversos contornos e diferentes matrizes no início do século XX. Essa breve descrição, apesar de não esgotar a complexidade do debate, permite, por outro lado, afirmar a importância da reflexão intelectual dos anos 1920 para a formação de uma poética e um imaginário político contestatório latino-americano. Expressões como “diplomacia do dólar”, “Tio Sam”, “Wall Street”, ou imagens zoomórficas como “chacais”, “monstros bicéfalos”, “vampiros”, “águias”, formaram parte de uma linguagem comum e configuraram territórios de reconhecimento de identidades político-culturais que abarcaram um campo de pertencimentos bastante amplo (FUNES, 2006, p. 244-245).

Em consonância com a luta anti-imperialista, as perguntas sobre a identidade e o lugar ocupado pelo continente no mundo ocidental se tornaram frequentes. A história e o passado hispano-americano, em especial os processos de independência do século XIX, bem como seus líderes e próceres, foram revisitados. A busca por uma segunda independência, por uma autonomia real e ideológica da América, tornou-se pauta frequente, evidenciando também um espaço comum de reflexão sobre o futuro da região. Muitos intelectuais, que remontavam à tradição inaugurada por Martí e Rodó, aplicaram sua imaginação às ideias e trabalharam no campo das letras pela unidade da América Latina. O poder redentor dos livros, da educação, da arte e da cultura em geral estava em voga mais uma vez.

Todo este debate político e cultural dos anos 1920 foi reeditado e adquiriu novos contornos na década de 1960, momento em que García Márquez se concentrou na escritura e divulgação do romance *Cien años de soledad*. Como lembra Selma Calasans Rodrigues, a literatura hispano-americana desse período surgiu numa época extremamente utópica e trouxe no discurso literário as suas marcas. Nas palavras do escritor peruano Mario Vargas Llosa, a década de 1960 foi empolgante. A América Latina encontrava-se mais uma vez 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 viram surgir no continente das quarteladas e dos caudilhos uma esperança política de mudança radical, o renascimento da utopia socialista e um novo romantismo revolucionário (VARGAS LLOSA, 2006, p. 7).

Segundo a historiadora brasileira Silvia Cezar Miskulin, a Revolução Cubana é um marco na história contemporânea da América Latina. Ela é, no plano político, o grande

elemento distintivo dos anos 1960 latino-americano. 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 (MISKULIN, 1998, p. 1). Ainda na perspectiva da autora (1998, p. 1), entre 1959 e 1961, desde a vitória da revolução até o momento de definição pública do seu caráter socialista, travou-se na ilha um intenso debate entre os intelectuais e dirigentes da revolução sobre a definição do caráter da arte revolucionária, a liberdade de produção e a expressão do artista. Esse debate foi de enorme relevância, já que decidiu os rumos posteriores da política cultural cubana.

Para Ricley Leandro Marques (2008, p. 105), em Cuba, a grande maioria dos intelectuais brindou a revolução e a ela foi fiel, sobretudo até o final dos anos 1960. Carlos 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. E a ressonância da revolução aumentou ainda mais quando, em 1959, as autoridades cubanas decidiram fundar a *Casa de las Américas*, 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. Os artistas, escritores e intelectuais cubanos sentiam-se no centro das transformações em curso no mundo.<sup>97</sup>

Ainda segundo Marques (2008, p. 107), a *Casa de las Américas* foi responsável pelo lançamento de uma 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” (apud MONSIVÁIS, 2000, p.

---

<sup>97</sup> Assim, segundo Marques, a *Casa de las Américas* e a revolução de Cuba representavam mais do 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, a distribuição de renda, o analfabetismo, a saúde pública, a mortalidade infantil, dentre tantos outros. IN: MARQUES, Ricley 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.

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.

Esses acontecimentos comprovam a ideia de Rafael 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 chamou 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 cativou alemães como Emmanuel Kant, ingleses como Thomas Paine e norte-americanos como Benjamin Franklin. A Revolução Russa, por seu lado, seduziu as mentes de H. G. Wells, André Gide, Romain Rolland, André Malraux, Louis Aragon, Aldous Huxley, Bertold Brecht. E, desde o início, a Revolução Cubana ganhou 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, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, dentre outros.

Assim, ainda na perspectiva de 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)

Por isso, o fator político foi um elemento central da cena cultural latino-americana da década de 1960. 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). Nesse sentido, a Revolução Cubana foi vista como um acontecimento relevante na luta contra o imperialismo, a injustiça e o atraso social. Grande parte dos intelectuais celebrou-a como a realização de uma utopia.<sup>98</sup>

Como lembra Saul Sosnowski (1995, p. 395), esses 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.

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-força 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.

Como salienta Claudia 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

---

<sup>98</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.

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.

Assim, em uma primeira fase dos anos 1960 e 1970, 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 aparecia 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. Por isso, literatura e consciência política deveriam seguir um mesmo caminho.<sup>99</sup>

No plano das ideias, segundo Ansaldi e Funes (2008, p. 14-15), é importante que se entenda também que a década de 1960 é marcada por uma profunda renovação no interior das ciências sociais latino-americanas, alterando profundamente as bases do pensamento latino-americanista. 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.

Certamente, essas questões atravessaram os dois últimos séculos da história continental. A questão da identidade resultou, ao longo do tempo, na elaboração de uma variedade de interpretações sobre a origem, a realidade e o futuro do continente. Neste quadro de múltiplas elaborações, como salientam os historiadores Alberto Aggio e Marcos Sorrilha Pinheiro, os intelectuais desempenharam papel central na mobilização de referenciais histórico-culturais. Concebidos como consciência crítica das sociedades e responsáveis por apontar os caminhos da comunidade política, coube aos intelectuais o papel de articular e difundir uma imagem capaz de traduzir as contradições e tensões da sociedade latino-

---

<sup>99</sup> 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 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”.

americana (AGGIO; PINHEIRO, 2012, p. 22). Nesse contexto, a temática do imperialismo ganhou novo impulso e se tornou ponto fundamental da reflexão intelectual dos anos 1960. Nas ciências sociais, o debate foi matizado em torno da polêmica “teoria da dependência”.

Uma breve análise das revistas acadêmicas em circulação no México do período permite identificar a importância do tema. Duas, em especial, destacaram-se por sua exitosa circulação e pelo número de intelectuais que publicaram em suas páginas. São elas: a *Revista Mexicana de Sociologia* e *Cuadernos Americanos*.<sup>100</sup>

Segundo Heloísa Joachims Reichel, um primeiro elemento que se destaca na *Revista Mexicana de Sociologia*, no que diz respeito à discussão sobre a identidade do continente, é que os autores, em sua grande maioria, adotaram a perspectiva de uma América Latina una, delineando-a enquanto um continente imaginário. Nessa representação, a unidade não correspondia ao traçado geográfico do continente denominado América, mas, sim, a uma parte deste, formado pelos países da América do Sul, da América Central e pelo México. Essa unidade estava relacionada a aspectos que se faziam presentes em todos os países latino-americanos e que poderiam levar a uma revolução, como a luta pela conquista das independências, os governos tirânicos que se instalaram e a não obtenção da estabilidade política e econômica após essa conquista (REICHEL, 2007, p. 119-120).

O tema da *dependência* era, portanto, uma preocupação central na revista. De uma forma geral, os autores relacionaram-na com o desenvolvimento do continente, considerando-a indispensável para conquista da “verdadeira independência”. De acordo com o pensamento da época, em que os movimentos de emancipação produziram apenas a ruptura dos laços

---

<sup>100</sup> A *Revista Mexicana de Sociologia* é uma publicação do Instituto de Investigações Sociais da Universidade Autônoma do México (UNAM) e se mantém ativa até os dias atuais. Foi fundada em 1939, sendo o periódico mais antigo, no campo das ciências sociais, da América Latina. A periodicidade da revista é trimestral e os artigos são publicados em espanhol e inglês. No início da década de 1960, os autores, eram majoritariamente acadêmicos da UNAM, ou pertenciam a instituições universitárias de outros países da América Latina. Entre eles, podemos citar: Carlos M. Rama, professor da Universidade Nacional do Uruguai, Aldo E. Solari, da Faculdade de Direito e Ciências Sociais e do Instituto de Professores “Artigas”, também do Uruguai, Roberto MacLean y Estenós, presidente do Instituto Peruano de Sociologia e representante do Peru na Organização das Nações Unidas para Educação, Ciências e Cultura, José Rafael Mendoza, Diretor do Instituto de Investigações Sociais da Universidade de Santa Maria de Caracas, na Venezuela, Miguel León-Portilla, subdiretor do Instituto Indígena Interamericano, com sede no México, Roberto Agramonte da Universidade de La Habana de Cuba, entre outros. Já, a revista *Cuadernos Americanos* é uma publicação bimestral sob a responsabilidade do Centro Coordenador e Difusor de Estudos Latino-americanos da Universidade Autônoma do México (UNAM). Ela foi fundada em 1942 e divide seu histórico em três épocas distintas: a primeira abarca o vol. I (1942) até o vol. 261 (1984), correspondendo ao período em que seu fundador, o intelectual mexicano Jesús Silva Herzog foi seu diretor; a segunda corresponde a um breve período de transição, no qual foram editados os volumes de nº262 (1985) até o de nº265 (1986); e a terceira, chamada “NOVA ÉPOCA”, inicia com o vol. 266 (1987), que perdura até os dias de hoje. Essa última etapa é indelevelmente marcada pela direção do filósofo mexicano Leopoldo Zea, a qual se estendeu de 1987 até 2004, ano em que o intelectual faleceu. REICHEL, Heloisa Joachims. “A identidade latino-americana na visão dos intelectuais da década de 1960” IN: *Estudios Ibero-Americanos*, PUC-RS, vol. XXXIII, n.2, dezembro de 2007, p. 116-133.

político-coloniais, afirmou-se que o processo de independência dos países latino-americanos apenas significou a mudança da dependência de “una metrópoli regida por lo político a una dependencia regida en lo econômico, en lo social, en lo político, en lo cultural” (Villegas, 1960, p. 565). Roberto MacLean y Estenós, por exemplo, considerou que, no século XX, surgiu na América Latina “un nuevo tipo de colonialismo econômico” sob a forma de “tributarios del capitalismo norteamericano” (MacLean y Estenós, 1958, p. 387). A dependência cultural também foi objeto da atenção dos intelectuais, chamando a atenção para a necessidade da construção de um pensamento próprio no continente (REICHEL, 2007, p. 121-122).

Os autores que publicaram na revista *Cuadernos Americanos*, como no caso da *Revista Mexicana de Sociología*, também buscaram representar a identidade latino-americana através da comparação da região com outros países e continentes. Nessa comparação, é possível encontrar duas imagens reiteradamente associadas à América: a primeira era resultado de um comparativo com os países industrializados da Europa e os Estados Unidos, no qual a América Latina aparecia como unidade subdesenvolvida e objeto da interferência externa do imperialismo; a segunda delineava a unidade existente entre a América Latina, Ásia e África, tendo por base o fato de que tais continentes lograram “con sus sacrificios la industrialización de las naciones occidentales” (Leopoldo Zea, 1964, p. 78), ao mesmo tempo em que tinham suas possibilidades de desenvolvimento inviabilizadas (REICHEL, 2007, p. 125).

De forma muito próxima aos intelectuais da *Revista Mexicana de Sociología*, os autores de *Cuadernos Americanos* identificaram os países industrializados como os principais agentes do imperialismo na região, sendo os Estados Unidos o agente principal. A dominação externa, quando ocorria na dimensão militar, política, econômica ou cultural, foi também considerada um importante entrave ao desenvolvimento da América Latina (REICHEL, 2007, p. 125). Entre os autores que relacionaram o imperialismo com a problemática do desenvolvimento, é possível citar o filósofo mexicano Leopoldo Zea. Em seu artigo, “Latino América en la formación de nuestro tiempo”, Zea analisou a dependência do continente, considerando-a como “un simple campo de expansión” (Zea, 1965, p. 13) para os países da Europa e, mais recentemente, para os Estados Unidos. Ressaltou os efeitos negativos para a América das políticas norte-americanas, como o Destino Manifesto e a Doutrina Monroe, que entravavam o desenvolvimento da economia latino-americana. A revista também destacou a

necessidade de se combater essa imagem de atraso e dependência com a construção de um caminho de independência intelectual na América Latina (REICHEL, 2007, p. 125-126).

Dentro desse complexo debate, a história do continente serviu para representar a nação latino-americana, principalmente quando focalizava o passado comum de todos os países. Apesar de valorizarem o passado hispano-americano, os intelectuais que publicaram em *Cuadernos Americanos*, seguindo uma expectativa que se fazia presente entre muitos especialistas e políticos da época, perpassaram a crença em um futuro promissor, apontando a existência de um “porvenir de Nuestra América” (REICHEL, 2007, p. 128). Dessa forma, revigorando uma tradição aberta por autores como Rodó, José Martí e Darío, os intelectuais latino-americanos da década de 1960 conseguiriam formular, em termos gerais, a ideia de que o subcontinente se constituía num espaço cultural distinto do mundo ocidental europeu e norte-americano (AGGIO; PINHEIRO, 2012, p. 36).

Parte dessa especificidade latino-americana residia na herança e no legado das civilizações pré-colombianas. Em 1959, o antropólogo e historiador mexicano Miguel León-Portilla publicou a obra *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista*. Através da compilação de vários relatos escritos, desde a perspectiva indígena, León-Portilla buscou apresentar um panorama amplo sobre o modo como os mesoamericanos viveram e representaram a Conquista do México. Dentro dessa premissa, o intelectual fez uso de várias fontes escritas em *náhuatl*, algumas delas traduzidas para o espanhol por Ángel María Garibay Kintana. Os textos reunidos na coletânea abarcaram o período compreendido entre o primeiro contato entre espanhóis e mesoamericanos, na costa do Golfo do México, em 1519, até a derrota final da cidade mexica de Tenochtitlán em 1521. Entre os documentos mais importantes, reunidos na obra, encontram-se o *Códice Florentino*, os *Anales de Tlatelolco* e os *Cantares Mexicanos*. Com *Visión de los vencidos*, León-Portilla sacudiu as mentes conservadoras da época, que não reconheciam na peculiar cosmovisão indígena a existência de uma saber equiparável às formulações da tradição clássica greco-latina.<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> O livro *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista* é considerado o livro mais difundido da Universidade Autônoma do México (UNAM). A obra centrou-se na percepção do homem indo-mexicano frente à violenta realidade da Conquista, muitos antes de aparecerem os estudos Tzvetan Todorov e de Nathan Watchel a respeito desta complexa relação de alteridade, cimentada no reconhecimento das diferenças que separam e distinguem homens precedentes de culturas diversas. A coletânea reúne e comenta inúmeros testemunhos indígenas que profetizavam o irrefreável sucesso da empreitada colonizadora e o sentimento dos derrotados, uma vez consumados os fatos. A obra incluía uma série de cantos tristes e elegias compostas para retratar os últimos dias do sítio feito pelos conquistadores à cidade de Tenochtitlán. Nesses textos, apareciam inúmeros detalhes dramáticos das cenas da derrota indígena captadas por testemunhas da época. A dor da derrota se revelava mediante a justaposição de adjetivos eloquentes e cenas que expunham a violência do processo colonizador.

Como é possível observar nos tópicos e temas analisados anteriormente, a década de 1960 pode ser vista como um período em que o continente estava ganhando destaque mais uma vez dentro de um contexto internacional, em virtude, principalmente, dos desdobramentos da Revolução Cubana. A convergência entre nacionalismo e revolução promovida pelos acontecimentos de Cuba fez com que muitos intelectuais latino-americanos retomassem o tema bolivariano da “grande pátria latino-americana” (AGGIO; PINHEIRO, 2012, p. 40). A busca por uma América Latina e as hipóteses procurando apreendê-la são características do período e pautaram grande parte do debate intelectual existente. A relativização da Europa como centro irradiador de cultura e civilização, bem como a preocupação de se localizar a América na cartografia da modernidade remontavam ao início do século e estavam mais uma vez sendo debatidas nas diferentes esferas do conhecimento, da arte e da política latino-americana.

Por outro lado, a oposição entre a América Latina e os Estados Unidos ganhava novas leituras através do tema da dependência. Ao mesmo tempo, crescia a perspectiva de que a unidade do continente poderia ser buscada em um passado e destino comuns. A América possuía uma história rica, porém desvalorizada pelo pensamento europeu/colonizador. Por isso, mais do que nunca se revelava a excelência da cultura pré-colombiana, 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, como vimos, um valioso intertexto para García Márquez e também outros escritores do *boom*.

Essas novas referências socioculturais também se refletiram no conteúdo das obras publicadas, que passaram a apresentar novos modelos de interpretação da realidade e da identidade latino-americana. Acima de tudo, a grande marca desta geração foi a esperança no futuro do subcontinente e a valorização de elementos “tipicamente” latino-americanos. Como salientam Alberto Aggio e Marcos Sorrilha Pinheiro, a ideia de que a América Latina poderia assumir um papel de protagonismo chamou a atenção de muitos autores daquele período, merecendo inúmeros livros e ensaios que tratavam do tema (AGGIO; PINHEIRO, 2012, p. 38-39). Em linhas gerais, o que estava em pauta era a construção de uma nova interpretação da América Latina. Nesse sentido, o romance *Cien años de soledad* tem um profundo enraizamento cultural numa época e num espaço bem definidos.

Inserindo-se nesse complexo debate que atravessou o século XX latino-americano, *Cien años de soledad* buscou retratar o conflito América/Europa e América/Estados Unidos, bem como a inserção do continente no mundo moderno, ilustrada na narrativa pelos contatos dos habitantes de Macondo com os estrangeiros. Mais do que definir um novo projeto de modernidade para América Latina, o romance se instituiu como uma profunda reflexão sobre a aplicação dos universais europeus sobre o continente. Para Luiz Costa Lima, o que importa na leitura de *Cien años de soledad* é a sua reflexão histórica. O romance, sob o signo do maravilhoso, conseguiu articular-se com a história do continente, sendo este o seu principal mérito. Segundo o mesmo autor, a obra retratou o nascimento da América e seus contatos com o Ocidente – contatos que foram marcados pelo horror sentido de ambos os lados. Em *Cien años de soledad*, a América Latina nasce às margens do Ocidente, resultante dos conflitos entre centro e periferia, riqueza e pobreza, dominadores e marginalizados. A ideia de que o continente sofreu por ter nascido à sombra da Europa está presente em diversos momentos da narrativa: a tragédia de Macondo e dos Buendía ilustra claramente a dificuldade de uma comunidade enfrentar e incorporar os inventos, as instituições e os códigos da civilização ocidental.

Ao mesmo tempo, foi o anti-imperialismo uma das marcas mais significativas da identidade latino-americana buscada e construída em *Cien años de soledad*. Essa identidade pretendia também dar uma explicação sobre a história do continente a partir de um discurso que ficcionalizava o passado, objetivando falar das origens históricas e dos males da América Latina. Esse discurso, como vimos, atualizou o passado através da memória, construindo-o com uma nova significação, buscando afastar-se da história oficial-institucional que servia mais para edificar silêncios e esquecimentos.

Nesse último aspecto reside a importância e o impacto da obra de Miguel León-Portilla para o romance de Gabriel García Márquez. Como salienta Hernán Neira, no artigo “América Desrealizada”, a epistemologia histórico-filosófica de *Visión de los vencidos* supunha a existência de uma verdade complementar a do vencedor. Sua lógica de análise centrava-se na recuperação da visão dos grupos subordinados no processo de Conquista da América espanhola e estava associada ao questionamento dos discursos centrados na perspectiva do colonizador. Adotar algumas das visões dos vencidos contribuiria, dentro de sua lógica de estudos, para desestabilizar o dogmatismo das visões anteriores, nas quais prevalecia o ponto de vista dos vencedores, que, justamente por terem vencido, estabeleceram

as interpretações de sua própria vitória e a da derrota dos grupos dominados (NEIRA, 2010, p. 46).<sup>102</sup>

Ao mesmo tempo, a tradição inaugurada pela obra de León-Portilla dentro dos estudos hispano-americanos é uma mescla de filosofia realista e hermenêutica, que pretendia fazer justiça e saldar uma dívida com o passado. Essa dívida consistia na recuperação da visão perdida ou exterminada dos grupos subordinados, buscando elevá-la à categoria de bem cultural da nação e do mundo, e não somente dos vencidos. Com efeito, no período pós-colonial, aberto ao final da Segunda Guerra, subentende-se que as culturas indígenas deveriam ser valorizadas tanto pelo que foram como por enriquecer o patrimônio do mundo e das nações que a destruíram. Do ponto de vista dos valores, a visão dos vencidos é uma manifestação de fidelidade de escuta e proximidade ética por parte do estudioso até os males passados e presentes da comunidade estudada. Esta proximidade seria uma garantia de verdade na interpretação, sobre a base de um princípio hermenêutico, segundo o qual, para alcançar a verdade, se deve ter, além da competência científica, algum tipo de proximidade com o objeto de estudo, proximidade moral, emocional e política (NEIRA, 2010, p. 47-48). Isso significa que a recuperação dessa parte esquecida da História contribuiria para ampliar o conhecimento e alcançar uma verdade mais integral e integradora da realidade do continente (NEIRA, 2010, p. 49). E, a partir disso, discutir os silêncios e as falsificações do passado hispano-americano. Dessa perspectiva resulta a importância da reflexão sobre a história, a memória e o esquecimento em *Cien años de soledad*.

Independente dos muitos significados que este momento histórico possui e sua estreita relação com a produção, circulação e recepção de *Cien años de soledad*, no que tange aos intelectuais e, particularmente, aos escritores de ficção, é preciso demarcar também outros dois aspectos muito importantes. O primeiro deles, como lembram Aggio e Pinheiro, é que a década de 1960 marca o momento em que os intelectuais latino-americanos passaram a possuir um público não apenas em seu continente. O desafio de elaborar uma identidade para a América Latina e uma nova configuração de seu passado histórico deveria, portanto, ser também publicizada. Trata-se, em síntese, de um momento em que essa identidade não deveria apenas operacionalizar-se como forma de auto-compreensão, mas também como uma

---

<sup>102</sup> Ainda segundo Hernán Neira, a perspectiva histórico-epistemológica que busca a visão dos vencidos surgiu a partir da Segunda Guerra Mundial, em um contexto de descolonização bastante polêmico. De uma forma geral, a perspectiva descolonizadora implicava na distinção da visão do colonizador e do colonizado. A tarefa do filósofo, do historiador e do antropólogo consistiria, portanto, em alcançar, escutar e tornar manifesta a visão do vencido, a fim de alcançar um aspecto de verdade que previamente havia sido encoberto pelo discurso dos vencedores. NEIRA, Hernán. "América Desrealizada" IN: *Revista de Filosofía* – Universidad de Santiago de Chile, vol. 66, 2010. p. 45-61.

forma de construir uma imagem e um discurso de si para o “outro” (Europa, Estados Unidos). O segundo ponto reside na intensa vivência desses escritores na esfera pública. A geração de escritores vinculada ao *boom* da narrativa hispano-americana deixou evidente outra característica da intelectualidade que resistiu no continente até meados da década de 1970: a “polivalência”. Eles “foram simultaneamente pensadores e políticos, escritores e diplomatas, fundadores e líderes de partidos, inspiradores de ideologias e críticos dos sonhos coletivos” (MANSILLA apud AGGIO; PINHEIRO, 2012, p. 42). Esse último aspecto evidencia a estreita relação desses escritores com as esferas de poder do continente, tópico fundamental para a compreensão da trajetória de Gabriel García Márquez após a escritura de *Cien años de soledad*.

\*\*\*

## Capítulo 4

### **O século XIX e o contexto das independências políticas na literatura de Gabriel García Márquez**

---

#### 1.

#### **O romance hispano-americano do século XX e o diálogo com a História**

Em sua obra *La nueva novela histórica de la América Latina* (1993), o crítico literário norte-americano Seymour Menton identificou pelo menos 367 novelas históricas escritas entre 1949 e 1992, momento de origem e propagação do chamado realismo mágico nas letras hispano-americanas.<sup>103</sup> Ainda na perspectiva do autor, desde o famoso prólogo de *El reino de este mundo*, do escritor cubano Alejo Carpentier, a história da América foi sistematicamente o eixo primordial da novelística do continente. Esse retorno ao passado americano, com seus personagens e processos históricos esmiuçados, foi estimulado em parte pela proximidade do quinto centenário da Descoberta da América. Para Menton, tal acontecimento engendrou entre os intelectuais do continente uma maior consciência dos laços históricos compartilhados pelos países latino-americanos, fazendo renascer a polêmica da herança colonial hispânica através de um intenso debate sobre o papel da América Latina no mundo depois de 500 anos de contato com a civilização ocidental (MENTON, 1993, p. 49).

Ao mesmo tempo, as décadas de 1970 e 1980, momento em que mais se publicou os chamados romances históricos no continente, foram caracterizadas por um amplo contexto de crise política e também pelo fracasso da gesta revolucionária. No início dos anos 1970, a Revolução Cubana começou a repetir a trajetória de outras revoluções que, após uma primeira etapa aberta à inovação artística, celebraram sua consolidação reorientando-se até ideais mais ortodoxos (HALPERÍN DONGHI, 1980, p. 7). Com o endurecimento do regime de Fidel Castro, o grupo de vanguarda literária que, no princípio da década de 1960, reuniu-se em

---

<sup>103</sup> Na perspectiva de Seymour Menton, ao transpor processos ou personagens históricos para a narrativa literária, os autores situados no *boom* da narrativa hispano-americana inauguraram uma nova forma de escrever o romance histórico. Apoiado em Lukács, mais precisamente em seu livro *Le roman historique* (1965), Menton situa o paradigma do chamado romance histórico clássico no século XIX, particularmente, na obra de Walter Scott. Segundo ele, a obra de Scott surgiu num contexto marcado por uma profunda fé historicista, na qual o pensamento histórico predominante se alimentava do entusiasmo com uma apreensão realista do mundo. Por advogar uma nova visão da realidade – mais plural – e por revisitar o passado com a intenção de desconstruir narrativas canônicas da chamada história oficial, esses autores hispano-americanos da segunda metade do século XX podem ser situados naquilo que o estudioso chama de o novo romance histórico. IN: MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina. 1949-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

torno da ilha começou a apresentar sinais de desgaste. O aparente fracasso das guerrilhas urbanas e o ressurgimento das ditaduras militares na América Latina quebraram o otimismo e a visão utópica de uma nova ordem que predominou entre os intelectuais do período. Fracassaram os projetos socialistas e os sistemas de governo populares, dentro de um contexto político marcado pela violência institucional e sistemática das corporações militares que tomaram o poder no Cone Sul.

Se a década de 1970 foi para América Latina a década da crise política, a década de 1980 não foi menos estarrecedora. Embora marcada pelos processos de redemocratização, ela também foi um período de grande crise econômica no continente. Com o fim dos regimes militares, o contexto imediato celebrou uma vez mais a esperança da resolução democrática. No entanto, essa esperança desvaneceu diante da incapacidade dos novos regimes em contornar os problemas da dívida externa, da inflação e do desemprego. Esse panorama de crise generalizada fez com que muitos romancistas se voltassem para o passado do continente para compreender as origens dos problemas políticos atuais (MENTON, 1993, p. 52-53).

Nesse sentido, como afirma a crítica literária Maria Cristina Pons, em muitas dessas novelas se sugere que o presente está longe de encarnar um momento histórico de superação; nelas, o tempo atual aparece usualmente como resultado de projetos inconclusos, promessas não cumpridas e um processo de modernização que derivou em uma história de ditaduras, dependências e dominações (PONS, 2000, p. 158-159). Por isso, uma das características mais interessantes do discurso ficcional das últimas décadas do século XX foi o renovado interesse que suscitaram os temas históricos. O crítico literário Fernando Aínsa salientou que essas ficções embarcaram na aventura de reler a história, percorrendo com um olhar crítico e revisionista o passado colonial, o período da Ilustração e das independências políticas. Nessas obras, a história foi revisitada em função das necessidades do presente, releitura que correspondeu à necessidade de recuperar a origem da situação atual e justificar o nascimento da América Latina contemporânea (AÍNSA, 2003, p. 93).

Nesse processo, é possível identificar uma grande variedade de propósitos em cada novela, assim como diferentes procedimentos ou estratégias narrativas para realizar sua representação do passado. Porém, independentemente das opções ou dos modos narrativos, a maior parte delas colocou em relevo o fato de que as condições do presente requeriam um olhar crítico até o passado; em virtude desse movimento, várias delas recuperaram momentos, textos ou figuras do passado colonial e, sobretudo, do século XIX, com o evidente propósito

de questionar verdades, heróis e valores fundacionais sustentados pela chamada história oficial (PONS, 2000, p. 158).<sup>104</sup>

Assim, o poder questionador que caracteriza essas novelas derivou dos vários procedimentos ou estratégias narrativas que empregaram na releitura e reescrita da história, entre os quais se poderiam mencionar: a presença de anacronismos, a criação de efeitos de inverossimilhança, o uso da ironia, da paródia e do burlesco, o emprego de uma variedade de estratégias e formas autorreflexivas que chamaram a atenção sobre o caráter fictício dos textos e da reconstrução do passado representado (PONS, 2000, p. 140). Seja porque essas novelas recuperaram o lado secreto ou obscuro que rodeia as grandes figuras históricas, ou porque enfatizaram aspectos marginais desses personagens, nelas nunca está ausente um questionamento ao discurso da história, institucionalizado, oficializado e, portanto, encobridor. Um questionamento que, evidentemente, não foi somente de ordem epistemológica, mas que evidenciou, em certo sentido, a conflitiva relação existente entre ficção, história e narrativa (PONS, 2000, p. 156).

Sem dúvida, a maioria dessas novelas históricas explícita ou implicitamente questionou a lógica de que o passado poderia ser recuperado em sua integralidade; primeiro, porque sempre estaria mediado pelo uso da memória, da tradução e da interpretação, segundo, porque sua recuperação se daria pela invenção ou ausência de fontes históricas. Por essa mesma razão cobrou força o argumento de que a história, como construção discursiva, poderia ser percebida como um processo de ficcionalização, que implicaria não somente na invenção, mas também na omissão ou seleção e organização do passado (PONS, 2000, p. 160-161). Dentro desta perspectiva, Aínsa, Menton e também Linda Hutcheon destacaram como rasgos essenciais dessa narrativa a apresentação de personagens históricos não mitificados como antes, mas com seus cotidianos esmiuçados e suas fraquezas explicitadas. Os propugnadores deste novo romance histórico procuraram então criar na América Latina, em meados do século XX, um meio de diálogo pretensamente crítico com o passado, ao apresentar uma nova visão da história que acreditavam ser mais próxima dos fatos reais.

Segundo Roberto González Echevarría (2002, p. 130), apesar das declarações dos romancistas, e de certa crítica que se fez em torno delas, a principal razão porque a história é

---

<sup>104</sup> Para Maria Cristina Pons, esse retorno da novela hispano-americana ao passado se caracterizou por uma espécie de releitura crítica e desmistificadora das versões oficiais da história americana. Para autora, o discurso histórico clássico, sancionado e difundido pelas escolas e pelas diversas instituições ligadas ao Estado, construiu-se desde o início das independências políticas como uma simplificação maniqueísta da perspectiva liberal, espécie de relato didático, recheado de heróis de bronze, destinado a construir artificialmente o “espírito nacional”. IN: PONS, Maria Cristina. “La novela histórica de fin del siglo XX: de inflección literaria y gesto político a retórica de consumo” IN: *Perfiles Latinoamericanos*, n.15, dezembro de 2000, p. 139-169. p. 148.

fonte predileta de personagens e peripécias da narrativa latino-americana é que os textos históricos não são literários. Sacada de documentos e crônicas, a história dá acesso a um tipo de conhecimento da cultura latino-americana que é, por sua vez, considerado verdadeiro e legitimador da escritura. Os textos coloniais possuem o feitiço da origem, de um princípio que não tem cessado de ser porque as questões que engendraram seguem ainda vigentes na América Latina. Reescrever esses textos equivale a narrar um presente carregado de urgências, mas também um passado que não deixa de ser atual. Ao servir de veículo a relatos verídicos, e dessa maneira contagiar-se da aura de origem que irradia esses textos que dizem as primeiras histórias, a novela se reveste de legitimidade.

No sentido mais amplo possível, esse retorno da novela hispano-americana a documentos históricos, muitos dos quais de natureza jurídica e relativos ao Descobrimento e à Conquista, é o que gera o que o autor chamou de ficções do arquivo. No entanto, nem todas as novelas se desenvolveram no período colonial, ainda que a tendência principal tenha sido essa. *El otoño del patriarca* e *El general en su laberinto*, as duas novelas de Gabriel García Márquez analisadas nesse capítulo, abandonaram o período colonial para centrar-se no século XIX, narrando o que viria a ser uma espécie de segundo *Big Bang* histórico (partindo do pressuposto de que o Descobrimento foi o primeiro): a fragmentação da América Latina, imediatamente após a independência, na constelação de nações que hoje compõem o continente.

Nesse sentido, o quarto e último capítulo da tese analisa os dois romances citados, procurando compreender a leitura que realizou o escritor colombiano do passado hispano-americano, mais precisamente dos processos políticos ocorridos no século XIX e a sua relação com a história contemporânea da América. Ao reescrever essas histórias, o escritor procurou posicionar-se diante do debate sobre os sentidos e o futuro do continente, apresentando através da literatura a sua versão para os dilemas enfrentados pela América Latina no século XX.

## 2.

### ***El otoño del patriarca*: uma reflexão sobre o poder, a solidão e a História**

O romance *El otoño del patriarca* narra a história de um déspota que exerceu o poder com mãos de ferro e viveu entre 107 e 232 anos. O personagem central constitui a

personificação do poder absoluto e da desmesura do tempo de duração de uma ditadura, até o extremo de celebrar o seu primeiro centenário no poder. Narra a vida de um sátrapa longo, grotesco, corrupto e sanguinário, “cujo poder havia sido tão grande que certa vez perguntou que horas são e lhe haviam respondido quantas o senhor ordenar meu general” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 92). A novela foi publicada em 1975 e pode ser catalogada, segundo Armando Estrada Villa (2006, p. 143), dentro do gênero de romance histórico, uma vez que tem como tema central a ascensão e o exercício do poder por parte de um ditador que sintetiza as experiências de muitas ditaduras latino-americanas.<sup>105</sup>

No entanto, é importante assinalar que García Márquez transforma e desfigura esse mundo real do poder e da política de acordo com as necessidades do texto literário. A história real nutre o relato novelístico, mas este vai além e de forma mais profunda, já que trata de aspectos que não aparecem nas biografias oficiais dos ditadores cuidadosamente elaboradas pelas academias. De forma deliberada, o romance faz referência a muitos aspectos obscuros da vida desses governantes. Em outras palavras, a história real é ponto de referência obrigatório, mas é com liberdade criativa e imaginação que se constrói a novela.

Ainda segunda Villa, a América Latina tem sido uma terra fértil para os governos despóticos. Desde o início das independências políticas, quase todos os países do continente têm sido governados por presidentes que ascenderam ao poder através de golpes de estado ou que, sendo eleitos democraticamente, têm renegado o regime constitucional e se convertido em ditadores. Em suas conversas com Plinio Apuleyo Mendoza – *El olor de la guayaba* –, García Márquez confessou que estudou durante muitos anos a história de vários ditadores com a finalidade de construir seu próprio modelo de personagem, apresentando uma síntese dos ditadores latino-americanos, mas em especial, os do Caribe. Entre os personagens históricos utilizados como referência por García Márquez sobressaem-se as figuras de Juan Vicente Gómez (Venezuela), Maximiliano Hernández Martínez (El Salvador), Anastasio Somoza

---

<sup>105</sup> A figura do ditador é uma constante na literatura hispano-americana, um tema recorrente que deu origem a muitas novelas. No final dos anos 1960, momento de consagração do *boom* hispano-americano, alguns autores em destaque firmaram um projeto de novela coletiva na qual cada escritor retrataria o seu próprio ditador. Segundo Giuseppe Bellini, o projeto foi concebido pelo escritor mexicano Carlos Fuentes sob o título de *Los padres de la patria*. Ainda que o projeto nunca tenha se realizado, é possível que o rumor tenha contribuído para a criação de obras tão insígnias quanto canônicas como *Yo el Supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos; *El recurso del método* (1974), de Alejo Carpentier e *El otoño del patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez. Armando Estrada Villa assinala ainda a existência de outros romances com impacto significativo sobre a novelística do continente: *Tirano Banderas* (1926), de Ramón del Valle Inclán; *El señor presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias; *El gran burundú burundá* (1952), de Jorge Zalamea Borda; *Muertes de perro* (1958), de Francisco Ayala; *Oficio de defuntos* (1976), de Arturo Uslar Pietri e *La fiesta del chivo* (2000), de Mario Vargas Llosa. IN: VILLA, Armando Estrada. *El poder político en la novelística de García Márquez*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 2006. p. 168.

(Nicarágua), Rafael Leónidas Trujillo (República Dominicana) e François Duvalier, “Papá Doc” (Haiti) (VILLA, 2006, p. 163-164).<sup>106</sup>

O título do livro de alguma forma antecipa o mote da narrativa, já que esta se dedica a contar a velhice de um governante do qual se ignora a história de sua vida anterior à sua ascensão ao poder. A novela começa e termina com a morte do ditador. Começa com o ingresso dos urubus no palácio presidencial no fim de semana, seguidos, na madrugada de segunda-feira, por um grupo indeterminado de pessoas que operam como testemunhas e observadores do evento.

Durante o fim de semana, os urubus meteram-se pelas sacadas do palácio presidencial, destroçaram a bicadas as malhas de arame das janelas e espantaram com suas asas o tempo parado no interior, e na madrugada da segunda-feira a cidade despertou de sua letargia de séculos com uma morna e terna brisa de morto grande e de apodrecida grandeza. Só então nos atrevemos a entrar sem investir contra os carcomidos muros de pedra fortificada [...]. Foi como penetrar no âmbito de outra época, porque o ar era mais tênue nos poços de escombros da vasta guarida do poder, e o silêncio era mais antigo, e as coisas eram arduamente visíveis na luz decrépita. [...] Naquele recinto proibido, que muita pouca gente privilegiada conseguira conhecer, sentimos pela primeira vez o cheiro de carniça dos urubus, percebemos a sua asma milenar, seu instinto premonitório, e guiando-nos pelo vento de putrefação de suas batidas de asa encontramos no salão de audiências os couros bichados das vacas, seus quartos traseiros de animal feminino várias vezes repetidos nos espelhos de corpo inteiro, e então empurramos uma porta lateral que dava para um gabinete dissimulado no muro, e ali o vimos, a ele, com o uniforme de linho sem insígnias, as polainas, a espora de ouro no tornozelo esquerdo, mais velho que todos os homens e todos os animais velhos da terra e da água, e estava atirado ao chão, de bruços, com o braço direito dobrado sob a cabeça para que servisse de travesseiro, como havia dormido noite após noite durante todas as noites de sua longíssima vida de déspota solitário. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 5-8)

---

<sup>106</sup> O estudo da obra demonstra a investigação rigorosa e ampla que realizou o autor, não somente se ocupando da vida dos ditadores latino-americanos, mas também se aprofundando na reconstrução do ambiente, da atmosfera e das inúmeras lendas que envolveram esses personagens. Como assinala o crítico literário Seymour Menton, da mesma forma que Maximiliano Hernández Martínez (1931-1944) de El Salvador ou como François “Papa Doc” Duvalier (1957-1971) do Haiti, o patriarca tem fama de bruxo e cura os leprosos apenas com o toque das mãos. À maneira de Anastasio Somoza García (1937-1956) da Nicarágua, manda construir o maior estádio de beisebol do Caribe. Como Manuel Estrada Cabrera (1898-1920) da Guatemala, o culto a sua mãe junto com a vergonha de seu nascimento ilegítimo e sua infância humilde ajudam a explicar seus complexos psicológicos. Como Cipriano Castro (1899-1908) e “el brujo” Juan Vicente Gómez (1908-1935) da Venezuela, serve-se de seu poder para manter relações sexuais com qualquer mulher, por mais jovem que seja. Mas, de todos os ditadores históricos, predomina na novela a imagem do “benefactor de la patria”, “el doctor y general” Rafael Leónidas Trujillo (1930-1961) da República Dominicana. Como Trujillo, o patriarca visita a sua mãe todos os dias e nomeia seu filho como general de divisão no momento de seu nascimento. Além disso, durante a última etapa de sua ditadura, o patriarca recorda como em seus anos iniciais o povo acreditava que era mais poderoso que a natureza e que Deus: “acuérdense cómo era antes [...] porque decían que yo era el benemérito que le infundia respeto a la naturaleza y endrezaba el orden del universo y le había bajado los humos a la Divina Providencia”. Se essa exageração é produto da imaginação artística de Gabriel García Márquez, não menos incrível é a realidade histórica. Na era de Trujillo, o lema “Trujillo y Dios” se via por todas as partes e no interior do enorme monumento em Santiago de los Caballeros, segunda cidade da república, onde havia também cenas pintadas da vida de Trujillo paralelas as de Jesus. IN: MENTON, Seymour. *Caminata por la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. p. 64-65.

Como é possível depreender dessa passagem do texto, a narrativa anuncia uma morte grandiosa. A imagem inicial é a de um palácio em ruínas, imerso numa espécie de tempo estagnado, que reforça a existência – ou melhor, o fim – de um poder imemorial. Um elemento fundamental da cena que abre o romance é a comparação das testemunhas com os urubus que cercam o palácio de governo. Assim como as aves se lançam sobre os corpos putrefatos, os homens tomam posse do palácio e do corpo do patriarca para conhecer a sua história. O edifício é descrito na maior parte do tempo como uma espécie de museu macabro, tanto da história coletiva como da vida do patriarca. Essa metáfora do mausoléu é fundamental para o desenvolvimento da novela. Cada capítulo começa com o retorno ao corpo do ditador e o descobrimento de um objeto que se relaciona em seguida com a sua vida, o que permite a evocação das memórias do reinado e da biografia do patriarca. Dessa perspectiva, a ruína do palácio é o local de uma memória fantasmagórica que esconde a história de um povo e seu líder.

Pelo conjunto de recordações do passado da pátria ficamos sabendo que o corpo encontrado pelas testemunhas é o do general Zacarías Alvarado, um tirano de origem *criolla* que “governava como se soubesse ser predestinado a não morrer jamais” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 10). Apesar dos indícios, as testemunhas duvidam de que na realidade o general tenha morrido. Segundo nos é relatado, não era a primeira vez que isso ocorria. Mas, agora, não era uma farsa como antes. Ele, de fato, estava morto. A partir desse acontecimento, o texto se desenvolve e narra a vida e a trajetória do ditador.

Como assinala o crítico literário Ernesto Volkening (2010, p. 103), o romance tem como tema central, supremo e exclusivo o exercício do poder, cuja encarnação é o protagonista. O monólogo interior do romance é um clamor de vozes que parecem ter se reunido ao acaso e sem prévio acordo, só porque, fora da sombra descomunal que projeta o patriarca, não há outra coisa do que falar. Todos comentam, cada qual a sua maneira, os caprichos e as fantásticas ações do longevo governante, seus métodos atrozes e seus procedimentos perversos para manter-se no cargo, suas ambições de mando e sua profunda solidão. O espaço em que a narrativa se desenvolve é a hipotética república do Caribe, desde Barbados até Veracruz, e que o autor coloca sob a dependência de um só governo. Ainda que se desenvolvam ações por toda a república, o ponto focal onde acontecem as principais ações da história é o palácio presidencial, onde, entre outras coisas, ocorre a tomada do poder pelo patriarca.

Quanto ao panorama histórico, García Márquez abarca toda a história da América Latina independente, começando com as ditaduras que surgiram como resultado das guerras de Independência e terminando no período contemporâneo ao do escritor, a década de 1950, momento em que se inicia o uso comercial e político da televisão e se produzem com furor as radionovelas. Como discutido anteriormente, a realidade do caudilho, do patriarca, do homem forte, do ditador latino-americano era um tema que desde o início de sua carreira interessava ao escritor colombiano. Nas palavras de García Márquez, “o ditador é o único personagem mitológico que a América Latina produziu e o seu ciclo histórico está longe de ser concluído” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 94).

Nesse sentido, a vida do ditador é o drama que move o romance. A narrativa relata alguns dos detalhes sobre a forma como sua mãe o concebeu, seu nascimento e sua deformidade congênita (pés planos e hérnia inguinal), sua infância pobre e desventurada e sua primeira experiência sexual às margens de um rio quando ainda era tenente de artilharia da terceira guerra civil. Mas, na realidade, a história do patriarca começa a partir da tomada do poder, quando se torna “comandante supremo das três armas e presidente da república por tanto tempo quanto fosse necessário para o restabelecimento da ordem e do equilíbrio econômico da nação” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 254). Suas ações espetaculares para manter-se no poder e as conspirações e pressões a que é submetido contêm elementos dramáticos que denunciam o conflito permanente que implica o exercício do poder ditatorial. De crise em crise e de problema em problema transcorre o mandato do patriarca. O general Zacarías Alvarado é, dentro dessa lógica, o protótipo de um ditador que exerce o poder com crueldade e sem o mínimo respeito pelos direitos humanos, que comete todo tipo de abusos e aberrações, por meio de ações desatinadas e hiperbólicas.

Como nos é informado ao longo da narrativa, a ascensão do patriarca ao poder acontece através de um golpe de estado contra o poeta e déspota ilustrado Lautaro Muñoz. Ao ascender à presidência da república, o general encontra um país em construção e completa desordem, com governos instáveis e sem efetiva representação. O federalismo triunfante não havia permitido a centralização do Estado, porque este era na prática inexistente. Mais por ambição pessoal, que por lucidez política, o patriarca unifica a nação e dentro de um território extenso, multicultural, com todos os climas, costumes e grupos étnicos estabelece a república do Caribe. Portanto, como salienta Armando Estrada Villa (2006, p. 178), o primeiro problema que o patriarca teve de enfrentar foi a instabilidade dos mandatários, “presidentes ilusórios de uma só noite” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 255). “Neste país não há

presidente que dure, [...] vai ver logo como me derrubam em menos de quinze dias” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 256), diz o patriarca à sua mãe no dia de sua posse. Afinal, a pátria estava à mercê dos caudilhos locais,

[...] que me haviam ajudado a derrubar o general e poeta Lautaro Muñoz, um déspota instruído a quem Deus tenha em sua santa glória com seus missais de Seutônio em latim e seus quarenta e dois cavalos de sangue azul, mas em troca de seus serviços de armas se haviam apoderado das fazendas e do gado dos antigos proprietários proscritos e haviam repartido entre si o país em províncias autônomas com o argumento inapelável de que isto é federalismo meu general, por isto derramamos o sangue de nossas veias, e eram reis absolutos em suas terras, com leis próprias, feriados nacionais particulares, papel-moeda gravado por eles mesmos, uniformes de gala com sabres guarnecidos de pedras preciosas e dólmãs de alamares de ouro e tricórnios com penachos de rabo de pavão-real copiados de antigas estampas de vice-reis da pátria anteriores a ele, e eram rudes, e sentimentais, senhor, entravam no palácio pela porta grande sem pedir licença a ninguém pois a pátria é de todos meu general [...]. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 56)

Para Mercedes Fernández Durán (2008, p. 215), as novelas hispano-americanas que retratam ditadores trabalham dentro da lógica de análise da identidade latino-americana. Em certo sentido, elas se referem a uma épica que narra as origens histórico-míticas da América Latina como unidade. O resultado, ainda segundo a autora, é que partindo de um conjunto de experiência político-sociais particulares a distintos lugares e períodos do continente, os autores alcançam uma expressão textual sincrética *singular* e, portanto, universal, latino-americana, capaz de abarcar tanto a identidade do continente quanto a reincidência de uma determinada *práxis* política. Dentro dessa lógica, é possível afirmar que a obra de García Márquez se constrói como uma denúncia do contexto pós-independência e do risco da fragmentação política.

Para lograr a estabilidade da pátria, o patriarca precisa neutralizar a influência dos generais vitoriosos das guerras federais e que o ajudaram a conquistar o poder, porque nas palavras do próprio ditador “eu sabia que tinha mais poder que cada um deles mas com muito menos que dois deles mancomunados” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 58). A desordem provocada pela ambição e o prestígio dos caudilhos vencedores, sobre cujas cabeças se acumulavam cargos e honras, mantinha a divisão da pátria. A consolidação do poder do patriarca e, por consequência, a construção do Estado exigiria vencer a resistência dos caudilhos federalistas. Desta maneira, seu governo é fruto primeiro da imposição violenta de uma potência estrangeira e do desembarque das forças de ocupação, em segundo, sua permanência no poder e também sua consolidação definitiva se dá pelo assassinato dos caudilhos locais, transformados em heróis pátrios após o massacre, “porque uma pátria sem heróis é uma casa sem portas” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 59).

[...] acabou-se esta merda, só restou uma unidade de pólvora no silêncio do mundo, só restou ele salvo para sempre das aflições do poder quando viu nas primeiras malvas do novo dia as ordenanças do serviço chapinhando no pântano de sangue do salão de festas, viu sua mãe Bendición Alvarado estremecida por uma vertigem de horror ao comprovar que as predes ressumavam sangue por mais que as secassem com cal e cinza, senhor, que os tapetes continuavam esguichando sangue por mais que os torcessem, e mais sangue manava em torrentes pelos corredores e gabinetes quanto mais se desesperavam por lavá-lo para dissimular as proporções do massacre dos últimos herdeiros da nossa guerra que segundo o bando oficial foram assassinados por suas próprias escoltas enlouquecidas, e cujos corpos enrolados na bandeira da pátria saturaram o panteão dos próceres [...]. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 61-62)

Deste modo, o patriarca unifica a nação e centraliza o poder em sua pessoa. A inclemência mesquinha com que elimina as lideranças das guerras federais acaba por isolá-lo em seu palácio presidencial, que pouco a pouco é invadido pelas vacas, pelos mendigos, leprosos, cegos e paralíticos. Apenas ele sobrevive, caminhando com suas grandes patas pelos corredores do palácio, noite após noite, até converter-se numa espécie de fantasma. O patriarca sobrevive a vários atentados, encontra um dublê – Patrício Aragonés – que o representa em atos e cerimônias e que termina morrendo por ele. Vê também como morrem sua mulher, Letícia Nazareno, e seu filho, o herdeiro, devorados por cachorros ferozes no mercado do porto, e no meio de tantas desgraças continua regendo, com mãos de ferro, seu vasto reino de pesadelo durante várias gerações.

Para a poetisa e ensaísta Martha Canfield, apesar do poder do patriarca se basear na maior parte do tempo no uso da força, da violência, da censura e da repressão, é possível observar uma transformação na forma como o estadista entende e exerce o poder. No texto *El Patriarca de García Márquez: padre, poeta y tirano*, a autora defende que, apesar da aparente imobilidade da história no romance, há uma evolução do protagonista que parte de uma imagem legendária e patriarcal, passando pela imagem do ditador tirânico e cruel, até desembocar na lógica do ancião debilitado e solitário. A evolução do personagem, ainda segundo a autora, pode estar relacionada à história dos sistemas de governo existentes na América Latina (CANFIELD, 1984, p. 1024).

Desse modo, o patriarca se assemelha num primeiro momento à figura do caudilho heroico: um homem selvagem, carismático, autoritário, de educação limitada – ele chega à presidência analfabeto –, sem ideias políticas muito bem definidas, mas que constrói a pátria para o seu povo. Por isso, o início do seu governo pode ser identificado como uma etapa de comunicação direta com a população e de forte apoio popular. Como salienta Villa (2006, p. 184), o que o patriarca realiza no início de sua presidência o faz merecedor do beneplácito de

seus concidadãos e constitui a base social sobre qual posteriormente o seu mito ganha consistência<sup>107</sup>. Nesse momento, o patriarca se preocupava com os enfermos, os animais e a fertilidade da terra e “não havia uma contrariedade da vida quotidiana por insignificante que fosse que não tivesse para ele tanta importância como o mais grave dos assuntos de estado e acreditava sinceramente que era possível repartir a felicidade e subornar a morte com artimanhas de soldado” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 92). É esta forma de governar, em contato pessoal e direto com o povo, que permite ao patriarca exclamar com convicção e orgulho: “esta gente me ama”, “olhe como me amam” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 20).

Martha Canfield enxerga na construção desse primeiro patriarca indícios da obra *Facundo o civilización y barbarie*, de Domingo F. Sarmiento. Para autora, o escritor colombiano recupera deliberadamente características do personagem inspirado no caudilho argentino Juan Facundo Quiroga. De maneira muito semelhante, os dois personagens são conhecidos pelo domínio de um poder personalista e autoritário, pela paixão pelo jogo, pela educação limitada e a abstenção do álcool, pela suposta existência de poderes sobrenaturais e uma descrição que os aproxima do bárbaro e do selvagem, espécie de animal rústico e indomável. Em diversas passagens do texto de García Márquez o patriarca é comparado a um tigre. Nesse sentido, a ensaísta lembra que Facundo era conhecido como o “tigre de los llanos” (CANFIELD, 1984, p. 1027).

Mais adiante, a corrupção e a cobiça do patriarca e seus colaboradores se constituíram na marca de sua administração. As boas relações com a comunidade se romperam e teve início um processo de corrupção que enriqueceu por meios indevidos sua mãe, os altos dignitários do governo, os familiares de sua esposa e também o patriarca. Atividades fraudulentas e espalhafatosas como a de ganhar sempre na loteria, o imposto pessoal pelo benefício de cada boi, o pagamento de favores e presentes e o imposto de caminhar sobre a

---

<sup>107</sup> *El otoño del patriarca* alcança o propósito de converter o patriarca em um mito. As atitudes superiores e as ações sobressalentes que realiza, além da crença popular em suas faculdades fantásticas de ser superdotado constituem o mito. O mito do patriarca é um relato imaginário que busca explicar a formação da nação do Caribe como conceito cultural e de seu Estado como conceito político. O patriarca se converte no fundamento e no começo da história da república antilhana. Antes dele não havia nada. Como assinala Mercedes Fernández Durán, ao contrário do ensaio e dos distintos relatos históricos, as novelas de ditadores incorporam ou fazem referência aberta ao poder mítico do ditador, já que articulam a relação ditador/mito/poder de uma maneira congruente dentro do contexto cultural, político e social em que se produzem. Ao recolher o mito e dar voz ao povo que teme ou admira o seu poder, essas novelas integram crenças e valores culturais ignorados ou relegados às notas do texto pelo ensaio ou pela história. Por outra parte, ao estarem centradas em um ditador sincrético cujas características – sejam históricas ou míticas – são reconhecidas pela memória coletiva, essas novelas reúnem em um todo coerente as histórias que circulam no imaginário coletivo e na experiência cultural – política, social e histórica – dos povos latino-americanos. Por sua vez, incorporam-se ao imaginário, onde adquirem valor simbólico que excede ao meramente literário ou lúdico. IN: DURÁN, Mercedes Fernández. *Novela y dictadores en América Latina: la identidad en ficción, pensamiento y forma*. Bogotá: Taller de Edición – Rocca, 2008. P. 234-235.

sombra converteram-se em assuntos normais de seu mandato. Este é também o momento em que o patriarca tenta canonizar por decreto sua mãe, Bendición Alvarado, adorada pelas massas, o que, segundo Canfield, alude ao populismo e traz à memória Juan Domingo Perón e Evita.

A última etapa de seu mandato está ligada à violência, repressão e censura como armas de Estado. Vista como componente e como meio que se emprega para obter a obediência, a coerção é elemento essencial do poder exercido pelo patriarca. É quando ganha destaque o personagem José Ignacio Saenz de la Barra, espécie de braço direito do patriarca, responsável pela montagem do aparelho de repressão, tortura, violência e encobrimento utilizados durante o ocaso de seu governo. Para Canfield, a ênfase colocada por García Márquez nesses elementos evoca as ditaduras militares existentes nas diversas repúblicas latino-americanas no momento de produção da obra. A descrição superlativa do uso da intimidação, do terror, da tortura e do extermínio deixa claro que se a ascensão do general à presidência foi violenta, não menos foi o longo espaço de tempo de seu mandato, o que acabou por distanciá-lo do povo e ajudou a converter a violência no método preferido de sua atividade governamental (VILLA, 2006, p. 185).

Se por um lado a novela revela as ações de um governante despota, arbitrário e cruel, que escraviza um povo com procedimentos atrozés e se enriquece mediante a apropriação indevida dos recursos públicos, por outro, o mostra também como um mandatário submisso e reverente diante das potências estrangeiras. Ao longo da narrativa, o patriarca cede com facilidade às exigências dessas nações. Ele entrega monopólios e concessões prejudiciais para o seu país e benéficas para os impérios, até o extremo de entregar o mar para os gringos que o levam em abril para o Arizona. Assim, a obra estabelece um magnífico contraste: o governante poderoso, forte, arrogante, intolerante, sanguinário, exigente diante de seu próprio povo; por outro, o governante dócil, complacente e servil diante dos embaixadores e forças armadas dos países desenvolvidos (VILLA, 2006, p. 145).

Nesse sentido, a novela se constrói também como uma denúncia do imperialismo, expondo os métodos que utilizam os países imperialistas para colocar em prática sua vontade de domínio sobre os chamados países periféricos. Com efeito, García Márquez descreve ao longo do romance as formas de penetração financeira, militar, diplomática, tecnológica e cultural que as potências utilizaram para submeter aos seus desígnios os povos da América Latina. Ainda segundo Villa (2006, p. 246), no livro se vê identificada a dominação de pelo menos cinco potências centrais: primeiro a Espanha, depois a Inglaterra, a Alemanha, a

Holanda e, por último, os Estados Unidos, que na obra não é mencionado pelo seu nome, mas pelo apelativo que se conhece o país no mundo – “gringos”.

Dessa forma, o tirano latino-americano criado por García Márquez é um opressor oprimido, uma espécie de prisioneiro do imperialismo. Quando os gringos querem, o privam até de suas concubinas. Ele vê a si mesmo como um simples testa de ferro dos invasores. As autoridades de ocupação possuíam funcionários que anotavam em seus livros até as sobras do almoço.

[...] valia-se da ocasião para desabafar com ela sobre a sua amarga condição de brinquete de fuzileiros, contava-lhe que tinha de escamotear nos guardanapos as laranjas cristalizadas e os figos de almíscar porque as autoridades de ocupação tinham contadores que anotavam em seus livros até os restos dos almoços, lamentava-se de que no outro dia veio ao palácio o comandante do encouraçado com uns parece que astrônomos de terra firme que tomaram medidas de tudo e nem sequer se dignaram a me cumprimentar senão que passavam a fita métrica por cima da minha cabeça enquanto faziam seus cálculos em inglês e gritavam com o intérprete para mim que se afaste daí, e ele se afastava, que saísse da claridade, saía, que fique onde não estorve, porra, e ele não sabia onde ficar sem estorvar porque havia medidores medindo até o tamanho da luz das sacadas, mas aquilo não tinha sido o pior, mãe, senão que me mandaram embora as duas últimas concubinas raquíticas que lhe restavam porque o almirante havia dito que não eram dignas de um presidente [...]. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 53)

Pelo trecho transcrito, fica evidente que as forças de ocupação não possuíam nenhum respeito pelo ditador cuja única função era servir de laçao dos seus interesses. Ainda que nas primeiras páginas se mencionem os navios espanhóis e ingleses, é a marinha norte-americana que nos últimos tempos ameaça a mítica região latino-americana. García Márquez, portanto, nos convida a olhar de perto um dos aspectos mais sombrios da história latino-americana, que é a penetração imperialista, o que significa, entre muitas outras coisas, a perda da soberania, de autodeterminação e de recursos de muitos países do continente (VILLA, 2006, p. 246).

Atrelado ao tema do imperialismo, o romance *El otoño del patriarca* refere-se reiteradamente à crise da dívida externa da república do Caribe, um poderoso instrumento de pressão das potências estrangeiras que reduz a capacidade do governo de gerir os recursos e assuntos nacionais. Se o patriarca vendeu o mar não foi por maldade, senão obrigado pelo irremediável da situação. O resumo da dívida externa do país constitui, na perspectiva de Menton, uma breve história do imperialismo na América Latina (MENTON, 2004, p. 63). García Márquez se dá conta de que a realidade dos ditadores mais tirânicos da América Latina não é mais do que um mero instrumento dos poderes estrangeiros.

[...] estamos com a roupa do corpo meu general, havíamos esgotado nossos últimos recursos, dessangrados pela necessidade secular de aceitar empréstimos para pagar os serviços da dívida externa desde as guerras de independência e logo outros empréstimos para pagar os juros dos serviços atrasados, sempre em troca de algo meu general, primeiro o monopólio da quina e do tabaco para os ingleses, depois o monopólio da borracha e do cacau para os holandeses, depois a concessão da estrada de ferro dos páramos e da navegação fluvial para os alemães, e tudo para os gringos pelos acordos secretos que ele não conheceu senão depois da queda estrepitosa e a morte pública de José Ignacio Saenz de la Barra a quem Deus tenha cozinhando-se em fogo vivo nas caldeiras de seus profundos infernos, não nos sobrava nada, general, mas ele tinha ouvido dizer o mesmo de todos os seus ministros da fazenda desde os tempos difíceis em que declarou a moratória dos compromissos contraídos com os banqueiros de Hamburgo, a esquadra alemã havia bloqueado o porto, um encouraçado inglês disparou um canhão de advertência que abriu uma brecha na torre da catedral, mas ele gritou estou cagando para o rei de Londres, antes mortos que vendidos, gritou, morra o Kaiser, salvo no instante final pelos bons ofícios de seu cúmplice de dominó o embaixador Charles W. Traxler cujo governo se constituiu em penhor dos compromissos europeus em troca de um direito de exploração vitalícia de nosso subsolo, e desde então estamos como sempre devendo até as cuecas que usamos meu general [...]. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 225)

Ainda na perspectiva de Seymour Menton (2004, p. 61-62), dos três poderes imperialistas, o estadunidense é desde o início da narrativa o que desempenha o papel mais importante na prolongada ditadura do patriarca. Como sinal da continuidade dessa influência, atuam na novela pelo menos vinte embaixadores distintos, mencionados cada um deles apenas uma única vez pelos sobrenomes, em sua maioria tipicamente norte-americanos: Stetson, Thompson, Evans, Norton, Wilson, Forbes, Baxter, Mitchell, Macqueen, Kipling, Johnson etc. O pretexto para a primeira ocupação dos infantas da marinha foi combater a febre amarela, mas, na realidade, o patriarca a aceitou por medo do mando supremo das Forças Armadas. Os infantas molestaram o patriarca com suas manias higiênicas, puritanas e pretensamente civilizatórias:

[...] eles os ensinaram a caminhar com sapatos, a se limpar com papel, a usar camisa de vênus, foram eles que me ensinaram o segredo de manter serviços paralelos para fomentar rivalidades de passatempo entre o pessoal militar, inventaram o escritório de segurança de estado, a agência geral de investigação, o departamento nacional da ordem pública e tantas outras sacanagens que nem eu mesmo me lembrava [...]. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 116-117)

A ocupação norte-americana termina ironicamente pela mesma razão pela qual começou: “aquele estado de escassez havia de durar até que as forças de ocupação abandonaram o país afastadas por uma peste quando ainda faltavam muitos anos para que se cumprissem as condições do desembarque” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 54).

[...] mas antes de levarem em seus trens voadores aquele paraíso de guerras portáteis impuseram-lhe a ele a medalha da boa vizinhança, renderem-lhe honras de chefe de

estado e lhe disseram em voz alta para que todo mundo ouvisse que aí o deixamos com seu bordel de negros para ver como se arranja sem a gente [...]. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 54).

Em certo sentido, a obra demonstra como ao longo da história das pequenas repúblicas da América Central e do Caribe, a democracia norte-americana fez e desfez governos legítimos e ilegítimos, impondo em seu lugar ditadores militares, falsos defensores da soberania e estabilidade nacional, que por sua vez se tornaram caudilhos terríveis. A onipresença da marinha de guerra norte-americana nas pequenas repúblicas, com o pretexto de dar aos povos da região uma lição de democracia e civilização, registra os meios através dos quais as potências estrangeiras impuseram tratados desfavoráveis e que, para lograr mais facilmente seus objetivos, instalaram ditadores submissos a sua vontade. Os tiranos que exerceram o poder, por sua vez, aproveitaram a situação para enriquecer-se e também os seus colaboradores. Nesse sentido, o patriarca do romance constitui-se em um exemplo de ditador imposto e mantido pelos norte-americanos, causando, além disso, a dependência política, econômica e cultural da América Latina em relação aos Estados Unidos.

A leitura que realiza Gabriel García Márquez aproxima-se muito da obra *As veias abertas da América Latina*, do escritor uruguaio Eduardo Galeano. O livro, publicado em 1971, época em que o escritor colombiano dedicava-se à escritura de *El otoño del patriarca*, encontrou grande acolhida no mercado editorial latino-americano. Ele foi publicado simultaneamente em Cuba, pela editora Casa de las Américas, no México, pela Editora del Siglo XXI e no Uruguai, pela Editora de la Universidad de la República, editoras que tinham em seus catálogos livros de esquerda e que, como no caso de Casa de las Américas, estavam diretamente envolvidas numa espécie de pensamento ideológico progressista e revolucionário.

Como salienta o historiador brasileiro Leandro Karnal, a década de 1970 na América Latina foi marcada pelo contexto das ditaduras militares.

A Argentina vivia instabilidades relacionadas à volta e à morte de Perón, bem como a ascensão da Junta Militar liderada pelo General Jorge Rafael Videla. No caso brasileiro viveu-se, no início desta década, um endurecimento do regime militar no governo Médici (1969-1974), com aumento da repressão interna e valorização de um modelo que concentrava a renda e abria ainda mais o país ao capital estrangeiro. No caso do Uruguai nativo do autor, houve o colapso da decantada democracia uruguaia e uma grande crise política no governo Juan María Bordaberry, que levaria a um regime mais autoritário em 1973. O Chile enfrentava a franca oposição da direita interna e a pressão dos EUA contra o governo Allende, levando ao colapso da experiência democrática em 1973, com o assassinato do presidente eleito e a ascensão de Pinochet. (KARNAL, 2001, p. 2)

A emergência desses regimes autoritários no continente estimulou, segundo Karnal, as interpretações que associavam as ditaduras militares às pressões do capital externo, especialmente dos Estados Unidos. As análises sociológicas, históricas e, inclusive literárias, da realidade latino-americana enfatizavam, sobretudo, o papel da exploração externa na constituição de quadros internos de desigualdade e exploração social. De alguma forma, essas interpretações a partir do capital norte-americano estimularam uma visão retroativa do papel da exploração externa, iniciando-se com o período colonial ibérico, passando pelo imperialismo britânico do século XIX e chegando, teleologicamente, à exploração estadunidense do século XX. Dentro dessa lógica de análise, a obra de Eduardo Galeano transformou-se numa denúncia contundente da situação do continente: a narrativa estabelece um desenvolvimento histórico para elaborar a tese central de que a exploração da América Latina, desde o século XV até o XX, provocou pobreza, fome e formas políticas autoritárias em associação com o poder explorador estrangeiro. A metáfora do título expressa esta tese central: a América Latina é um corpo com as veias abertas, com seu sangue abastecendo “vampiros” da Europa e dos Estados Unidos (KARNAL, 2001, p. 2).<sup>108</sup>

Como lembra Karnal, o livro começa com um forte apelo dramático e uma linguagem construída através da perfeita divisão em duplos – índios/espanhóis, ricos/pobres, exploradores/explorados: “Há dois lados na divisão internacional do trabalho: um em que alguns países especializam-se em ganhar, e outro em que se especializaram em perder”. Para o historiador brasileiro, essa construção narrativa pode ser entendida como uma das chaves de sucesso da obra, pois ela torna o texto acessível e vai ao encontro da compreensão do leitor. Um parágrafo, em específico, parece sintetizar toda a obra:

É a América Latina, a região das veias abertas. Desde o descobrimento até nossos dias, tudo se transformou em capital europeu ou, mais tarde, norte-americano, e como tal tem-se acumulado e se acumula até hoje nos distantes centros de poder. Tudo: a terra, seus frutos e suas profundezas, ricas em minerais, os homens e sua capacidade de trabalho e de consumo, os recursos naturais e os recursos humanos. O modo de produção e a estrutura de classes de cada lugar têm sido sucessivamente determinados, de fora, ou a incorporação à engrenagem universal do capitalismo. A cada um dá-se uma função, sempre em benefício do desenvolvimento da metrópole estrangeira do momento, e a cadeia das dependências sucessivas torna-se infinita, tendo muito mais de dois elos, e por certo também incluindo, dentro da América

<sup>108</sup> Ainda segundo Leandro Karnal, *As veias abertas da América Latina*, ao lado de *Cien años de soledad*, tornou-se um dos ícones da cultura contemporânea e crítica sobre a América Latina. Além disso, ganhou o estatuto de uma das mais conhecidas e citadas obras de divulgação da história do continente. Uma geração inteira tinha como itens quase obrigatórios um pôster de Che Guevara, poesias de Pablo Neruda, música andina no toca-discos, uma edição de *Cien años de soledad* e outra de *As veias abertas da América Latina*. IN: KARNAL, Leandro. “As veias fechadas da América Latina” IN: [www.ceveh.com.br](http://www.ceveh.com.br), Revista, SP, BRASIL (site atualmente desativado). 01/12/2001. p. 2.

Latina, a opressão dos países pequenos por seus vizinhos maiores e, dentro das fronteiras de cada país, a exploração que as grandes cidades e os portos exercem sobre suas fontes internas de víveres e mão-de-obra. (GALEANO, 1981, p. 14)

De uma forma geral, nesse parágrafo está estabelecida a metáfora central que será exaustivamente trabalhada ao longo do texto: somos os explorados, os imperialistas europeus e norte-americanos são os exploradores e, por isso, somos um continente de veias abertas. A narrativa criada pelo escritor uruguaio incorpora a realidade histórica do continente através de uma descrição trágica e de uma sensação de derrota generalizada: não importa o grau de riqueza ou de organização dos países latino-americanos, toda riqueza descoberta representa fome e derrota para a América (KARNAL, 2001, p. 7). Próximo de uma lógica de interpretação marxista, Eduardo Galeano também fez uso da chamada Teoria da Dependência para sua leitura da história do continente. De uma forma geral, essa teoria buscou explicar a forma como o capitalismo agia na periferia. Nela, a ação do capital estrangeiro nas regiões periféricas, como a América Latina, geraria a dependência em relação ao centro. Essa dependência seria um momento histórico específico do capitalismo, assim como fora o Imperialismo no século XIX. A tese ganhou grande impulso nos anos 1960, e na década de 1980 passou a ser criticada pela sua análise dicotômica e pouco capaz de abranger as várias formas de expressão do capitalismo.

Em 1961, Albert Hirschman escreveu um ensaio intitulado *Ideologías sobre el desarrollo económico en América Latina*. Em sua análise, o autor destacava a existência de um pensamento recorrente dentro da intelectualidade latino-americana associada à Teoria da Dependência: a noção do atraso. Segundo o autor, diante dessa constatação, duas perguntas tinham movimentado com frequência os intérpretes da realidade latino-americana: a primeira, onde se encontrava a responsabilidade do nosso atraso? Em nós mesmos ou no estrangeiro que nos explora? E, a segunda, como é possível progredir? Imitando outros modelos – como os Estados Unidos e a Europa – ou criando nosso próprio caminho?

É evidente que as duas perguntas assinaladas constituíam o centro da temática da dependência e, nesse sentido, os que contribuíram para a sua elaboração são herdeiros, como vimos no segundo capítulo da tese, de uma longa tradição de pensamento. Segundo Enzo Faletto, a década de 1960 foi a principal responsável pela elaboração dessa tese, momento em que o tema surge em meio a uma experiência política extraordinariamente complexa, onde abundam os conflitos e frustrações no continente, mas também momentos de grandes expectativas e esperanças (FALETTO, 1998, p. 113). O que os intelectuais ligados a essa corrente de pensamento chamaram a atenção foi que as opções econômicas distanciavam

muito de ser neutras e que tinham claro significado político; que poderiam beneficiar alguns e afetar negativamente outros. Em resumo, o problema do desenvolvimento era também um problema de poder.

Esse debate não passou despercebido por García Márquez no início dos anos 1970 e, de muitas formas, ele aparece transcrito nas páginas de *El otonõ del patriarca*. Além dos exemplos já citados e analisados, chama atenção dentro narrativa a presença simultânea das caravelas de Colombo e do encouraçado norte-americano no porto do Caribe onde, além de evocar o acontecimento histórico do Descobrimento da América, García Márquez o situa em um paralelo irônico com outro – mais recente e não menos penoso – o descobrimento econômico e geopolítico da região. A relação estabelecida entre as três caravelas de Colombo e o encouraçado abandonado sugerem que a história do continente está circunscrita às relações econômicas com a metrópole, primeiro a Espanha (séculos XVI-XVIII) e depois a Inglaterra (século XIX) e os Estados Unidos (século XX) (MENTON, 2004, p. 61). Na perspectiva do escritor colombiano, são essas relações que definem o destino da América independente.

Além de fazer uma paródia mordaz das crônicas do Descobrimento que relatam esse encontro, o autor retoma uma importante narrativa sobre a origem do continente, com a intenção de desconstruí-la, mediante o recurso da inversão, como é possível observar no seguinte parágrafo:

[...] encontrou quem lhe dissesse a verdade meu general, que haviam chegado uns forasteiros que tagarelavam em língua ladina pois não diziam o mar mas a mar e chamavam papagaios às araras, canoa aos caíques e lança aos arpões, e que havendo visto que saímos para recebê-los nadando à volta de suas embarcações encarapitavam-se nos paus da mastreação e gritavam uns com os outros que olhai que bem-feitos, de mui formosos corpos e mui boas caras, e os cabelos grossos e quase como crina de cavalo, e havendo visto que estávamos pintados para não nos despelarmos com o sol alvorocaram-se como periquitas molhadas que olhai que eles se pintam de preto, e eles são da cor dos canarinos, nem brancos nem negros, e nem nada deles têm, e nós não entendíamos por que porra nos faziam tanta gozação meu general se estávamos tão naturais como nossas mães nos pariram e em vez disso eles estavam vestidos como a dama de paus apesar do calor [...] e trocavam tudo o que tínhamos por estes bonés vermelhos e estas enfiadas de pepitas de vidro que pendurávamos no pescoço para agradá-los, e também por estas soalhas de latão das que valem um maravedí e por caixinhas e espelinhos e outras miudezas de Flandres, das mais baratas meu general, e como vimos que eram bons servidores e de bom engenho nós os fomos levando até a praia sem que se apercebessem, mas a merda foi que entre o me troque isto por aquilo e lhe troco isto por este outro formou-se um cambalacho de *la gran* puta e ao fim de pouco tempo todo mundo estava cambalachando seus papagaios, seu fumo, suas bolas de chocolate, seus ovos de iguana, quanto Deus criou, pois de tudo tomavam e davam daquilo que tinham de boa vontade, e até queriam trocar um de nós por um gibão de veludo para nos mostrar nas Europas, imagine o senhor meu general, que tumulto, mas ele estava tão confuso que não conseguiu compreender se aquele assunto de lunáticos era da

competência do seu governo, de modo que voltou ao quarto, abriu a janela do mar para ver se talvez descobria uma luz nova para entender a embrulhada que lhe haviam contado, e viu o encouraçado de sempre que os fuzileiros navais haviam abandonado nos molhes, e mais além do encouraçado, fundeadas no mar tenebroso, viu a três caravelas. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 44-46)

O fragmento reescrito por García Márquez em seu romance procede do Diário da primeira viagem de Colombo<sup>109</sup>, viagem cujos resultados se reduzem a demonstração da possibilidade de caminho ocidental até a Índia, ao descobrimento dos povos nativos e à imperfeita exploração de algumas ilhas. Como é possível notar, nessa passagem o escritor colombiano realiza uma espécie de contraescritura das obras canônicas europeias e que servem de argumento de fundação do Novo Mundo. Para Katrine Vanden Barghe, o escritor colombiano desconstrói a distorção operada por Colombo sobre a realidade americana, mediante uma inversão imaginária, mas não menos reveladora de seu propósito, do primeiro encontro narrado desde a ótica dos americanos, ou seja, desde a perspectiva do “índio caribe”, que acaba por não entender o motivo de tanta algaravia. Para efetuar o seu desmonte do texto fundacional, García Márquez se reveste dos poderes que concede a intertextualidade (VANDEN BARGHE, 2005, p. 521). Dessa maneira, o texto adquire um conteúdo inegavelmente político, pois pretende mostrar e desmantelar os pressupostos ideológicos do cânone literário europeu ao inverter suas representações e evidenciar o que nelas há de cumplicidade com o império.

Como estudado por diversos intelectuais, entre eles Tzvetan Todorov, na obra *A conquista da América: a questão do outro*, o texto de Colombo produz uma espécie de assimetria no poder enunciativo ou interpretativo entre sujeito (aquele que observa) e objeto (aquele que é descrito). Em outras palavras, o sistema pronominal adotado por Colombo no fragmento original demonstra que o autor-narrador do Diário não tarda em integrar os nativos em um esquema de oposições, que na opinião de Mary Louise Pratt estrutura todo o discurso sobre os “civilizados” e os “primitivos”. O uso da primeira pessoa “eu” vs. a terceira pessoa

---

<sup>109</sup> Como assinala Kristine Vanden Barghe, a apropriação do texto de Colombo em *El otoño del patriarca* e em outras partes da vasta obra do escritor Gabriel García Márquez não é, de modo algum, única, ela ilustra a importância que esta e outras crônicas de Índias têm para a moderna novela hispano-americana. Como se sabe, García Márquez falou em numerosas ocasiões sobre a figura de Colombo e da significação que têm para ele as primeiras crônicas da Conquista. O autor classificou o Diário de Cristóvão Colombo como a primeira obra do realismo mágico, atribuição com a qual reconheceu o valor literário de Colombo como fundador de uma veia importante da literatura caribenha e latino-americana. Por outro lado, quando Apuleyo Mendoza lhe perguntou, a maneira das revistas femininas, qual era o personagem histórico que mais detestava, García Márquez também se referiu a Colombo, que tinha, segundo o autor, a pava, que no espanhol colombiano é associada a um efeito maléfico que traz a má sorte. IN: VANDEN BARGHE, Kristine. “El Diario de Colón en *El otoño del patriarca*: una lectura en contrapunto” IN: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. LIII, n. 2, julho-dezembro, 2005, p. 519-536. p. 520 e 527.

“eles” mostra imediatamente o indígena como o “outro” da identidade europeia. Essa “outridade” se converte desde o primeiro instante no objeto da descrição do narrador-sujeito. Este não só estabelece os parâmetros da descrição física do “outro”, como adiante controla sua identidade psíquica – vontade e sentimentos – e não duvida um único momento de sua capacidade de interpretar sem margens de erro. Os verbos “conhecer”, “ver” e “crer”, que pertencem ao campo semântico da percepção física e intelectual, conjugam-se unicamente na primeira pessoa (VANDER BARGHE, 2005, p.524).

O narrador e personagem Colombo aparece como o chefe dos conquistadores na narrativa do Diário, suficientemente inteligente para entender de imediato os seus interlocutores, capaz de ganhar a confiança deles e com o sentido utilitário necessário associar possibilidades práticas com aquilo que crê entender (VANDER BARGHE, 2005, p. 525). Para Colombo, está claro que a civilização não chegou a esta nova parte do mundo e os tópicos da selvageria se assentam mediante a enumeração de algumas ausências: eles andam nus, não possuem armas e não sabem falar. Com essas ausências, Colombo constata as variadas formas de mediação simbólica que caracterizam a relação do “homem civilizado” com a natureza. “Desnudo” é o primeiro adjetivo qualificativo usado por Las Casas no fragmento que introduz a obra colombina. A menção à nudez e a insistência posterior nesse atributo constitui um ingrediente medular da imagem do indígena como selvagem, já que os civilizados andam vestidos, pelo menos desde a sua expulsão do paraíso. Colombo alude também ao fato de que os autóctones pintam o corpo. Esses elementos que constituem a imagem do indígena contrastam de maneira evidente com as características do colonizador que anda vestido, armado e que sabe falar. Demonstra que a civilização ocidental se define mediante os outros, que são a imagem invertida de si mesmos.

Ainda na perspectiva de Vanden Barghe (2005, p. 526), Colombo, mediante as sucessivas qualificações e o seu caráter cumulativo, prepara terreno para a conclusão final em que os sujeitos se encontram: uma relação de amos e escravos: “Ellos deven ser buenos servidores y de buen ingenio”. O desequilíbrio das relações sociais e laborais encontra contrapartida no desequilíbrio das primeiras relações comerciais. Enquanto os autóctones dão utensílios – extraídos da natureza – aos conquistadores – papagaios, fios de algodão, ovos de iguana etc., estes lhe presenteiam com artefatos fabricados pelos homens, que não possuem valor ou utilidade alguma, como se os indígenas fossem crianças fáceis de contentar com qualquer coisa de brilho ou ruído (VANDEN BARGHE, 2005, p. 526).

Partindo desse pressuposto descritivo, García Márquez inverte o relato de Colombo e demonstra que esta não é a única perspectiva possível e nem a única verdade sobre os acontecimentos, desmascarando a falácia representacional do que foi estabelecido no colonialismo como história e representação únicas. Em outras palavras, o desembarque de Colombo se narra no romance como um relato burlesco que desiste da trágica solenidade com que as narrativas da conquista se revestem. O texto se constrói como uma versão alternativa frente à visão oficial dos conquistadores. Ao mostrar o lado festivo e carnavalesco da Conquista, García Márquez apresenta o texto colombino ao reverso, indicando as premissas interiorizadas desse discurso (VANDER BARGHE, 2005, p. 531).

Por isso, o foco e a enunciação da narrativa reescrita por García Márquez se move de um conquistador europeu para um súdito americano, intercâmbio que incide na descrição e na valoração dos sujeitos. Dessa maneira, o autor desmonta um eixo da historiografia ocidental que enfoca exclusivamente a atividade do conquistador. O homem europeu se converte, do ser dinâmico da relação, no polo observado que é o “outro”. Os habitantes do continente, por sua vez, usualmente silenciosos, também falam, opinam e percebem. Os nativos transformam-se, assim, em sujeitos da enunciação na medida em que os europeus se transmutam em objetos, o que permite àqueles moldar a imagem destes (VANDER BARGHE, 2005, p. 531). Em certo sentido, García Márquez mostra a Conquista não tanto como um descobrimento, mas como um processo recíproco de representações culturais.

Quando o habitante da república do Caribe compara os forasteiros com “periquitas molhadas”, isso implica numa degradação do conquistador mediante o rebaixamento de sua estatura e dignidade e constitui uma réplica da bestialização dos indígenas efetuada por Colombo; processo que é recordado ao leitor mediante a reprodução no discurso indireto do texto colombino, como no original, quando o Almirante do mar-oceano compara o cabelo dos indígenas com “crinas de cavalo” (VANDER BARGHE, 2005, p. 533). Além disso, Colombo interpretava a generosidade dos indígenas como um indício de sua imbecilidade e o fato de se contentarem com tão pouco como uma falta de inteligência; na versão contada ao patriarca se invertem os polos, já que os autóctones sabem que os presentes que recebem não valem nada. Se os aceitam, é por amabilidade. Em contrapartida, os forasteiros se deixam levar a praia como “bons servidores e de bom engenho”. Como o próprio autor, o povo ri da falsa autoridade e da imagem inflada do conquistador.

Para Kristine Vanden Barghe (2005, p. 535), é clara a relação de parentesco e proximidade entre Colombo e o patriarca, que se conheceram porque aquele o presenteou com

uma espora de ouro para que levasse em sinal da mais alta autoridade (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 179). Da narrativa do escritor colombiano também se depreende que o tipo de ditadura que conta a novela começa com Colombo e os conquistadores, que parecem ter incubado a semente da megalomania nos ditadores latino-americanos. Esta ascendência é sugerida na novela mediante uma série de características compartilhadas pelos dois personagens: ambos carecem de nome, acerca de ambos os leitores tem formulado a pergunta se possuem uma existência real ou se são fantasmas, ambos se apresentam como pobres homens mortais, objeto e, até certo ponto, vítimas de um processo de mitificação. O fracasso e a solidão são tributos que devem pagar por sua desmesura.

A novela, por assim dizer, “canibaliza” as obras literárias do Velho Mundo e indaga sobre o passado coletivo da América, ao revisitar as crônicas do Descobrimento e desentranhar as premissas ocultas que a sustentam. Essa intenção de oferecer uma espécie de versão alternativa da história oficial também aparece no desmonte da imagem do mito do patriarca.

Como assinala Douglas Augusto López Alvarado (2010, p. 43), a figura mítica do ditador, descrito em *El otoño del patriarca*, está associada a um caráter profético que assinala a sua vocação de ser o salvador da pátria. A história oficial, elaborada pelos órgãos de governo e compartilhada pelas massas, atribui-lhe poderes sobrenaturais e características excepcionais. Entre os dons atribuídos ao patriarca é possível citar a faculdade de adivinhação, a força de alterar o curso da natureza, a possibilidade de curar os doentes (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 250), a onipresença (p. 13) e também a imortalidade (p. 49). Dessa forma, o ditador como legenda e como um ser sobre-humano, com poder de alterar o tempo e moldar a pátria a sua imagem e semelhança (p. 171), é um argumento constantemente retomado na narrativa.

A história oficial, impressa nos textos escolares, dizia que sua mãe, Bendición Alvarado, o havia concebido “sem o concurso de varão” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 51) e que havia “recebido em um sonho as chaves herméticas de seu destino messiânico” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 51). Para a pesquisadora Michelle Márcia Cobra Torre (2011, p. 98), o capítulo que aborda o processo de canonização de sua mãe é emblemático no sentido de compreender como o governo do patriarca forja uma versão oficial de sua história e, por assim dizer, do passado da pátria. Às vésperas de sua morte, Bendición Alvarado

[...] tratava de revelar ao filho os segredos de família que não queria levar para o túmulo, contava-lhe como jogaram sua placenta aos porcos, senhor, como foi que

nunca pode estabelecer qual entre tantos fugitivos de edital havia sido seu pai, tratava de dizer-lhe para a história que o havia engendrado de pé e sem tirar o chapéu por causa do tormento das moscas varejeiras dos odres de melão fermentado e de um fundo de cantina, havia-o abortado em um amanhecer de agosto no saguão de um monastério [...]. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 135)

No entanto, enquanto a sua mãe lhe relatava a verdade sobre o seu nascimento e sua infância, o patriarca “suplicava-lhe que dormisse sem remexer o passado porque para ele ficava mais cômodo acreditar que aqueles tropeços da história pátria eram delírios da febre” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p.136). Com a morte de Bendición Alvarado e após os “cem dias de luto oficial” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 138), o patriarca envia a Roma os seus ministros para que consigam a canonização de sua mãe. As notícias dos milagres realizados pelo corpo insepulto da matriarca corriam por toda a república do Caribe, causando alvoroço na população.

O senhor não pode imaginar como foi aquilo meu general, aconteceu de tudo, vimos as mulas parindo, vimos crescer flores no salitre, vimos os surdos-mudos aturdidos pelos prodígios de seus próprios gritos de milagre, milagre, milagre, fizeram pós dos vidros de ataúde meu general e por pouco não retalharam o cadáver para repartir as relíquias, de modo que tivemos que contar com um batalhão de granadeiros contra o fervor das multidões frenéticas que estavam chegando em tumulto desde o viveiro de ilhas do Caribe cativadas pela notícia de que a alma de sua mãe Bendición Alvarado havia obtido de Deus a faculdade de contrariar as leis da natureza, vendiam pedaços de mortalha, vendiam escapulários, águas de suas costas, santinhos com seu retrato de rainha, mas era uma turbamulta tão descomunal e desorientada que mais parecia uma torrente de bois indômitos [...]. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 141)

Convencido pelas evidências, o patriarca utiliza de todos os artifícios possíveis para conseguir a comprovação da santidade de sua mãe, primeiro, mediante a investigação do núncio apostólico local e, depois, com a chegada do auditor da Sagrada Congregação dos Ritos, o monsenhor Demétrio Aldous. Todo o processo de confirmação dos milagres de Bendición Alvarado acaba se revelando uma grande farsa, “um negócio do governo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 156). O lençol em que estava envolto o corpo de sua mãe e que continha a sua imagem estampada, sem traços de velhice, e com a mão no coração “era a obra de um pintor muito hábil nas artes boas e nas más que havia abusado da grandeza de coração de sua excelência, porque aquilo não era óleo mas pintura doméstica da mais inferior” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.144-145).

Essa constatação resultou na humilhação pública do núncio apostólico – atirado nu à rua – e no seu exílio – enviado numa balsa ao mar e deixado à deriva. Ao mesmo tempo, quando Demétrio Aldous se aproxima do mistério dos registros de nascimento do ditador e

descobre que não apenas os milagres de Bendición Alvarado, como também a sua própria data de nascimento, haviam sido forjados, sua vida é ameaçada. Como salienta Michelle Márcia Cobra Torre (2011, p. 98), diante da revelação da farsa da santidade de sua mãe, o ditador pede que o padre se silencie a respeito das verdades descobertas, pois a população deveria continuar acreditando na santidade e no passado virtuoso de Bendición Alvarado. Como é possível depreender de toda a narrativa, não apenas a santidade da matriarca e o nascimento do ditador são forjados, mas também muitos outros episódios, criando-se assim uma história e uma memória oficiais sobre o país. Como salienta o narrador plural de *El otoño del patriarca*:

[...] em nossa época não havia ninguém que pusesse em dúvida a legitimidade de sua história, nem ninguém que houvesse podido demonstrá-la nem desmenti-la nem sequer éramos capazes de estabelecer a identidade de seu corpo, não havia outra pátria senão a feita por ele à sua imagem e semelhança com o espaço mudado e o tempo corrigido pelos desígnios de sua vontade absoluta [...]. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 171)

O trecho transcrito assinala a importância do esquecimento para consolidação da ditadura do patriarca e a invenção de uma história oficial do regime. Ninguém era capaz de lembrar ou desmentir a sua história. Para Esteban Quevedo (2012, p. 246), uma das chaves possíveis de leitura da obra *El otoño del patriarca* está exatamente na importância atribuída por seu autor à noção de esquecimento: na narrativa, o esquecimento adquire duas funções distintas. Primeiro, ele é um acontecimento necessário para a instauração e para permanência no poder em uma ditadura; segundo, ele é visto como uma ausência estrutural de “memória histórica”, algo que, na perspectiva de García Márquez, pelo menos desde *Cien años de soledad*, seria bastante típico dos povos latino-americanos.

Analisando a representação do conceito de história na obra, Márcia Hoppe Navarro, no texto *Romance de um ditador: poder e história na América Latina*, indica que há no romance uma explícita referência à falta de entendimento, por parte dos personagens, da história como um processo. Isso ocorre, em alguns casos, devido à repressão da memória do passado. Assim, para a autora, nos romances de García Márquez existe uma evidente falta de consciência histórica que permite a repetição cíclica de eventos como a ditadura exercida pelo patriarca ou o desmonte organizado pelas potências estrangeiras. Em sua perspectiva, o grande objetivo do escritor colombiano é indicar que a persistente alienação do passado leva à opressão política e a um desencontro estrutural que submete as sociedades do continente à destruição e ao aniquilamento total (NAVARRO, 1989, p.135). É isso que permite ao

protagonista, por exemplo, assegurar a estabilidade do seu governo e sua manutenção no poder.

Dentro dessa perspectiva, apenas com a morte do tirano o povo é capaz de recuperar a sua história e forjar um novo sentido para a pátria. Por isso, o livro começa com a morte do patriarca e com a narração de uma voz plural que, aos poucos, inicia um processo de recordação e reconstrução da memória coletiva. Essa memória, por sua vez, deslegitima e corrige as versões oficiais divulgadas pelo governo. Assim, ficamos sabendo que o seu estar simultâneo em todos os lugares, bem como as notícias de sua ressurreição, estão ligadas à figura do dublê Patrício Aragonés, que os supostos milagres de sua mãe Bendición Alvarado eram artimanhas do governo, que sua concepção quase sacrossanta era, na realidade, uma farsa para esconder o passado de filho ilegítimo etc.

Isso significa, segundo Michelle Torre, que com a morte do ditador instaura-se uma nova ordem na república fictícia do Caribe. Apesar de a narrativa do romance retomar a todo o momento os eixos de sua vida e de seu governo, a narração se desenvolve majoritariamente em um momento posterior à ditadura do patriarca, no qual o vazio de legitimidade deve ser preenchido por uma releitura da história e uma reconstrução do passado, através de novas versões que incluam as vozes silenciadas. Apoiada em Hugo Achugar, a pesquisadora afirma que os personagens – a multidão anônima e plural do romance – reivindicam, dessa forma, os seus “direitos de memória”. Nesse sentido, os grupos antes silenciados insurgem na cena romanesca em busca de revisar o passado e lutam para exercer o direito de constituir a memória do país, reagindo contra o esquecimento. Em outras palavras, o romance se constrói como uma atualização do passado, realizado por essas vozes silenciadas pela história oficial (TORRE, 2011, p. 99-100). Não é de se estranhar que a novela termine com os cânticos jubilosos e alvoroçados das multidões celebrando a morte definitiva do patriarca.

Essa intenção de oferecer uma versão alternativa e uma suposta nova leitura da chamada história oficial encontrou respaldo em outro romance produzido por Gabriel García Márquez, *El general en su laberinto*, interpretado, aqui, como o encontro definitivo do autor com a História da América.

## 3.

**Fama, poder, celebridade e o encontro definitivo com a História da América**

Gabriel García Márquez foi um dos mais jovens escritores entre todos os vencedores do Prêmio Nobel e também um dos mais conhecidos e populares. Como vimos no terceiro capítulo da tese, no início dos anos 1980, o escritor colombiano havia alcançado o estatuto inquestionável de celebridade, com uma influência e um raio de atuação política que poucos ganhadores do Nobel conseguiram alcançar. Ele se tornou não apenas a voz amplamente autorizada a falar e escrever sobre a América Latina como também uma espécie de intermediador dos assuntos relacionados ao continente. Em 1983, num artigo publicado pelo jornal colombiano *El Espectador*, o autor afirmou categoricamente: “Considero-me, e tenho orgulho ao dizê-lo, o ser humano mais alérgico a formalidades [...] e ainda não me acostumei à ideia de que meus amigos se tornem presidentes, além de não ter conseguido superar também a suscetibilidade de ficar impressionado com palácios governamentais” (apud MARTIN, 2010, p. 529).

O tom um pouco presunçoso e dissimulado com que falava da fama e do novo status alcançado contrastava, entretanto, com o círculo de amigos poderosos e influentes ao qual estava relacionado. Além da já consolidada e polêmica amizade com Fidel Castro, ao longo dos anos 1980, o escritor se aproximou de homens como José López Portillo, no México, Carlos Andrés Pérez, na Venezuela, Alfonso López Michelsen e Belisario Betancur, na Colômbia, François Mitterrand, na França, e Felipe González, na Espanha. Para os observadores do período, García Márquez havia se tornado uma espécie de presidente itinerante. Aos jornalistas chegou a declarar que iria obedecer a um período sabático, mas que esperava utilizar a nova influência para mediar com maior eficácia os novos aliados presidenciais.<sup>110</sup>

O autor de *Cien años de soledad* estava definitivamente instalado nos bastidores do poder. Com certo tom de ironia, porém consciente do lugar ocupado por García Márquez, Carmen Balcells chegou a afirmar que a extensão de sua fama era sem precedentes. Segundo as palavras da agente literária espanhola, “quando há um autor como Gabriel García Márquez, pode-se fundar um partido político, instituir uma religião ou organizar uma revolução” (apud MARTIN, 2010, p. 532). Embora tenha afirmado constantemente que havia tentado

---

<sup>110</sup> Os paralelos com a vida de Simón Bolívar são muitos. É interessante pensar que nesse exato momento o escritor colombiano tenha se voltado para a vida do Libertador. No projeto de Bolívar para a "Grande Colômbia" ele não ocuparia a presidência da República em si, mas seria uma figura itinerante, acima de tudo e de todos, "El Libertador", responsável por manter a ordem e a união, a partir das tropas e da força de sua figura.

permanecer o mesmo, a atribuição do Nobel de Literatura e a jornada de Estocolmo mudaram para sempre o rumo da sua vida.

Esse era o momento perfeito para refletir e escrever novamente sobre as veleidades do poder. O tema rondava a obra do escritor havia tempo. Tornara-se um dos eixos centrais de *Cien años de soledad* e também o argumento principal da obra *El otoño del patriarca*. No entanto, García Márquez possuía objetivos maiores. Segundo Gerald Martin (2010, p. 553), na Cidade do México, em setembro de 1985, o escritor colombiano se encontrou pela primeira vez com o historiador Gustavo Vargas. A intenção, escrever um romance sobre Simón Bolívar.

Ao que tudo indica, Gabo estava trabalhando no romance desde o momento em que terminara a obra *El amor en los tiempos del cólera* (1985). Embora todos os seus romances tivessem como base uma compreensão sobre a história colombiana e latino-americana, e embora o autor tivesse lido extensivamente sobre ditadores e ditaduras para escrever *El otoño del patriarca*, ele nunca tivera de considerar mais seriamente os métodos de investigação e escrita histórica. No entanto, o seu personagem principal era agora um homem de grande envergadura e um dos mais bem-conhecidos e históricos personagens da História da América. Por isso, segundo Martin, García Márquez concluiu que todo evento no romance teria de ser verificado em termos históricos, e cada pensamento, declaração ou ponto fraco de seu Bolívar teriam de ser pesquisados e contextualizados. Isso envolveria não somente ler dezenas de livros sobre um dos mais importantes líderes das independências hispano-americanas, mas também milhares de cartas e consultar toda uma esfera de autoridades e especialistas na vida e na época do grande Libertador (MARTIN, 2010, p. 569).<sup>111</sup>

Para o crítico literário Seymour Menton, Bolívar é um dos personagens históricos mais reivindicados por romancistas hispano-americanos, pelo menos desde a publicação de *Las lanzas coloradas* (1931) do escritor venezuelano Arturo Uslar Pietri. Segundo o especialista, no período de 1949-1992 publicaram-se pelo menos três grandes romances bolivarianos, todos muito distintos em seus rasgos essenciais: *La caballaresa del sol* (1964) do equatoriano Demetrio Aguilera Malta, protagonizado por Manuela Sáenz, a primeira de uma série de novelas históricas destinadas ao grande público; *Simón Bolívar, la angustia del sueño* (1982) do venezuelano Ramón González Paredes, uma apresentação larga e detalhada da vida do Libertador, narrada em primeira pessoa pelo próprio Bolívar, a partir de sua chegada final a

---

<sup>111</sup> Historiadores como o venezuelano Germán Carrera Damas falam que o número de obras sobre Bolívar é também inversamente proporcional à originalidade: “A vastidão da bibliografia bolivariana contrasta com sua monotonia interpretativa [...]”. IN: DAMAS, Germán Carrera. *El culto a Bolívar*. Caracas: Grijalbo, 1989. p.40.

Santa Marta; e *El grande dispensador* (1983) do venezuelano Manuel Trujillo, com a particularidade de que o primeiro terço da novela está dedicado a autobiografia de um pícaro espanhol que participa da conquista da Venezuela enquanto os outros dois terços evocam momentos distintos da vida de Bolívar, com alusões a biografia de Salvador de Madariaga <sup>112</sup>. A esses três romances é possível acrescentar ainda *Yo, Bolívar rey* (1986) de Caupolicán Ovalles, *La ceniza del Libertador* de Fernando Cruz Kronfly e *La esposa del doctor Thorne* (1988) de Denzil Romero.<sup>113</sup>

Como ficou claro ao autor colombiano, a grande fortuna crítica existente a respeito de Bolívar exigiria dele uma postura bastante diferente. Ao criar seu Patriarca em meados dos anos 1970, García Márquez teve liberdade para escolher qualquer faceta de qualquer ditador latino-americano, para criar uma síntese criativa que pudesse fazer sentido em seu projeto geral. Com Bolívar, embora todo historiador descubra, ou invente, uma persona diferente, o material era inevitavelmente muito mais estabelecido e assustador. E, logo, o escritor percebeu que para o historiador, cada asserção interpretativa deveria ser baseada em mais de uma ou, em muitos casos, muitas provas, sendo o resultado na obra final meramente a ponta de um vasto iceberg (MARTIN, 2010, p. 569). De alguma forma, ele teria de processar esse

---

<sup>112</sup> Há uma grande quantidade de biografias escritas sobre Simón Bolívar. Uma, em especial, parece ter exercido forte influência sobre a leitura que García Márquez realizou do líder emancipacionista em seu romance. Trata-se da obra *Bolívar*, escrita em 1951 pelo historiador espanhol Salvador de Madariaga. Nela, o autor questionou alguns pontos importantes a respeito da vida do general, entre eles as suas qualidades militares e seu desejo constante pelo poder. O livro pode ser considerado uma das primeiras tentativas de se atacar e destruir o mito do herói continental associado a Bolívar. Além disso, o texto escrito por Madariaga contribuiu para questionar um traço fundamental na trajetória do Libertador: suas origens étnicas. Apesar do grande esforço para branquear o “herói”, “purificando-o” de qualquer resquício de descendência africana ou indígena, o relato de Madariaga dava a entender que Simón Bolívar possuía ancestrais negros. Além disso, sua biografia não é simpática à figura de Bolívar. A ideia de que o Libertador se interessava por glória e poder, de modo atemporal, é bastante frequente em seu texto: “Nenhum daqueles homens, nem Cortés, nem Bolívar e nem outro qualquer entre eles, teria consentido em mudar suas ações para outras que lhes dessem lucros e dividendos [...] A glória era para eles um sonho [...] Bolívar não esperava ganhar mais fortuna do que já tinha; não queria concretamente se coroar rei nem imperador da Venezuela [...] A coroa a que Bolívar aspirava não era a de nenhum reino do mapa. O que ele queria ser era rei da História.”. IN: MADARIAGA, Salvador. *Bolívar*. México: Hermes, 1951. Tomo I. p.165-166.

<sup>113</sup> Na década de 1970 e no início dos anos 1980 se publicam na América Latina muitas novelas históricas protagonizadas por personagens históricos de grande envergadura: Cristóvão Colombo, Maximiliano, Lope de Aguirre, Miguel Hidalgo, Goya. O herói continental Simón Bolívar, considerado até então quase como um ídolo, sobretudo, na Venezuela e na Colômbia, começou a ser desmitificado dentro da novelística dos dois países. Ainda que no caso do Libertador os novelistas não tenham chegado ao extremo da distorção do personagem, sua nova caracterização correspondia a de um ser de carne e osso, sujeito a debilidades, limitações e complexidades próprias da condição humana. De certa maneira, os autores citados rompem com a tradição histórico-literária oficial e antecipam a atitude que outros novelistas adotariam adiante ante a lenda bolivariana. Segundo Marijose Gómez Tartt, os autores dessas novelas desejam construir uma imagem completamente desmitificada do Libertador, utilizando para isso uma forma contrária a do relato histórico e historiográfico. As novelas, de uma forma geral, compartilham elementos comuns: a atenção rigorosa a documentação histórica, a recordação evocada pelos protagonistas como elemento de acesso ao passado e a caracterização de Bolívar como sujeito que se auto-desmitifica ao confessar-se, seja consigo mesmo, com um leitor implícito ou outros personagens da narrativa. IN: TARTT, Marijose Gómez. *El Bolívar de Gabriel García Márquez y sus congéneres*. Tese de Doutorado. Universidade da Califórnia, Irvine, 1994. p. 68-69.

vasto arquivo de informações, ou, nas palavras do próprio escritor, afundar-se “nas areias de uma documentação torrencial, contraditória e muitas vezes incerta” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 270).

A obra *El general en su laberinto* chamou a atenção não apenas dos críticos literários e de um público geral, mas também daqueles que se dedicavam aos estudos históricos, que viram repentinamente seu território invadido por um romancista sem títulos nem tradição de historiador. O incômodo que a leitura da obra despertava nos historiadores estava relacionado a manifesta pretensão do romancista de reclamar que seu general era o autêntico Bolívar. Sem renunciar aos “foros desaforados do romance” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 270), García Márquez proclamava o rigor histórico de sua narrativa.<sup>114</sup> Em sua nota de agradecimentos, ao final do romance, o autor informava ao leitor:

No entanto, desde o primeiro capítulo tive de fazer alguma consulta ocasional sobre seu modo de vida, e essa consulta me remeteu a outra, depois a outra mais, até mais não poder. Durante dois longos anos fui me afundando nas areais movediças de uma documentação torrencial, contraditória e muitas vezes incerta, desde os 34 volumes de Daniel Florencio O’Leary até os recortes de jornais menos imaginados. Minha absoluta falta de experiência em matéria de investigação histórica tornou ainda mais árduos os meus dias.

Este livro não teria sido possível sem a ajuda dos que trilharam antes de mim esses territórios, durante século e meio, e me tornaram mais fácil a temeridade literária de contar uma vida com uma documentação tirânica, sem renunciar aos foros desaforados do romance. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 270)

O referente histórico do romance de García Márquez foi o périplo final da vida de Simón Bolívar, mais precisamente, a viagem que o Libertador realizou de Santa Fé de Bogotá em 18 de maio de 1830, até San Pedro Alejandrino, onde morreu em 17 de dezembro deste

---

<sup>114</sup> O romance *El general en su laberinto* pode ser entendido como a crônica de um período histórico, centrado sobre a biografia de Bolívar. Ele está estruturado sobre uma série de “acontecimentos verdadeiros” tomados de documentos, crônicas, conversações, memórias e toda uma sorte de detalhes sobre o século XIX: indumentária, palavras e costumes são meticulosamente narrados. Trata-se de um romance onde abunda a narração e a descrição, mais do que o diálogo (que aparece, na maior parte das vezes, citado como em uma obra de História e não como diálogo verdadeiro. O diálogo é sempre regido pelo historiador-narrador). Nesse sentido, a obra *El general en su laberinto* adota muitos procedimentos que dão a ilusão de verdade para elaborar uma biografia provocadora de Simón Bolívar. Além dos artifícios narrativos mencionados, é possível citar ainda: a nota de agradecimento escrita por García Márquez que ressalta a investigação que há por trás da ficção, uma cronologia realizada por um historiador que nos permite “confirmar” que os eixos e episódios principais narrados pela ficção efetivamente sucederam e, por fim, um mapa que desenha o espaço topográfico dos deslocamentos físicos do protagonista da novela. Nesse sentido, o livro tem chamado atenção, no conjunto da obra do escritor colombiano, por ser uma obra aparentemente mais tradicional do que as outras que conhecemos como pertencentes ao realismo mágico. Ela está mais próxima à forma narrativa e aos métodos de uma novela histórica “tradicional”: isto é, uma narração omnisciente em terceira pessoa, ampla documentação que o autor verte na obra dando a aparência de respeitar a informação proporcionada pela História, linearidade ou cronologia do relato e uma série de elementos que associamos mais ao chamado realismo do que com o denominado realismo mágico. IN: PULIDO HERRÁEZ, María Begoña. “*El general en su laberinto* y la crisis de la historia narrativa” IN: *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXII, n. 215-216, abril-setembro de 2016, p. 559-574. p. 562.

mesmo ano. A narrativa, estruturada em oito capítulos, através dos quais se narra a viagem de Bolívar pelo rio Magdalena, elege temas como a deterioração física e moral do Libertador, sua derrota final e o ressentimento por ter sido afastado do poder, além das recordações sobre os processos de independência na América Hispânica. Ainda em sua nota de agradecimentos, García Márquez informou como tomou corpo em sua mente a ideia de escrever sobre a viagem final de Bolívar. O autor reconheceu que o relato do conto *El último rostro* (1978), do literato colombiano Álvaro Mutis, o motivou e que esperou anos para levar a cabo seu projeto. Só veio a desenvolvê-lo quando Mutis abandonou totalmente a ideia de escrever um romance sobre os dias finais de Bolívar.<sup>115</sup>

O escritor colombiano admitiu que inicialmente o que lhe atraía no projeto era a ideia de falar sobre o rio Magdalena, que em sua adolescência percorreu onze vezes, e que os fundamentos históricos da narrativa lhe interessavam muito pouco. No entanto, durante a preparação da obra, viu-se obrigado a realizar consultas ocasionais ao arquivo. Entre as obras e documentos consultados, García Márquez cita os trinta e quatro tomos de Daniel Florencio O’Leary, as cartas de Bolívar, recortes de periódicos da época, notas de historiadores de prestígio, além da ajuda ocasional de linguistas e geógrafos. Esse retorno às fontes originais foi acompanhado de um meticuloso processo de investigação e ordenação do conhecimento histórico.<sup>116</sup> Em síntese, se nos atentarmos ao que o autor afirma em sua nota de agradecimentos, o romance pode ser classificado como histórico por possibilitar um aporte ao conhecimento dos últimos meses da vida de Bolívar e sobre o qual até o momento pouco se sabia.

Ao retratar os anos finais do general, segundo María Narea, a representação efetuada por García Márquez traz “una visión más cercana al hombre que al héroe, aunque la ficción se construya a partir de referencias históricas más o menos verificables en los documentos” (NAREA, p. 5). Para Vera Lúcia Follain Figueiredo, o Bolívar de García Márquez:

---

<sup>115</sup> Tanto o conto *El último rostro* (1978) de Álvaro Mutis como as novelas *La ceniza del Libertador* (1987) do escritor colombiano Fernando Cruz Kronfly e *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez têm como argumento os últimos dias de Bolívar, os dias anteriores à entrada ao labirinto sem saída e a culminação da viagem pelo rio até o nada. Com o estilo que os caracteriza, os três escritores coincidem em fazer de suas ficções bolivarianas uma metáfora estendida da viagem do protagonista até a morte. Em seu conto, Mutis se concentra principalmente na amargura que Bolívar viveu durante os últimos dias de sua vida, com poucas referências diretas e extensas ao passado do protagonista. García Márquez não apenas deixa explícita na dedicatória e em suas “Gratitudes” a dívida para com Mutis, como o narrador da obra faz alusões ao conto *El último rostro* no capítulo seis.

<sup>116</sup> Em sua nota de agradecimentos, García Márquez informa ao leitor que levou a cabo investigações sérias sobre documentos ligados a Bolívar, que elaborou sete versões da novela e que seu amigo, o historiador Aníbal Noguera Mendoza, “descobriu meia dúzia de falácias mortais e anacronismos suicidas que teriam semeado dúvidas sobre o rigor deste romance” IN: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *O general em seu labirinto*. Rio de Janeiro: Record, 2014. p. 272.

[...] é aquele que está sendo retirado de cena: se a vida política tem muito de teatralização, podemos dizer que se nega ao “Libertador”, no momento em que o romance o recria, um palco para atuar. Sem público que o reconheça no papel que sempre representou – o de um general do porte de Napoleão Bonaparte só que voltado para emancipação e não para expansão dominadora – faz as vezes de louco, cujo comportamento está atrelado a um modelo que se interpõe entre ele e o real. [...] Gabriel García Márquez se apropria de uma figura que a história oficial consagrou como vitoriosa, enquanto líder da independência de uma vasta região da América Hispânica, e a representa como perdedora. (FIGUEIREDO, 1994, p. 113)

Um pouco menos simpático em relação aos feitos de García Márquez com o romance, mas seguindo a mesma lógica de análise, Héctor E. Azzeti afirma:

*El general en su laberinto* constituye uno de los ejemplos más claros, y además patético, de la reescritura de la historia en clave posmoderna por parte de la novela latinoamericana. En efecto, más que reescritura, dibuja una sobreescritura al margen de la historiografía oficial ya que cambia la iconografía del prócer, sustituyendo la actitud gloriosa y triunfal del mármol por la figura de un Bolívar muriente, con su cuerpo estragado y disminuido que no termina de morir porque sigue vivo en las tensiones irresueltas del sueño bolivariano de la Gran Colombia. (AZZETI, 2006, p. 3)

Assim, na visão de Narea, Figueiredo e Azzeti, o Bolívar de García Márquez apresenta-se de uma forma não usual, pelo menos em relação à historiografia quase hagiográfica criada pelo século XIX.<sup>117</sup> O historiador franco-venezuelano Nikita Harwich, em seu texto “Un héroe para todas las causas: Bolívar en la historiografía”, traça um panorama geral da abordagem historiográfica que, ao longo dos séculos XIX e XX, se fez sobre Simón Bolívar. Reconhecendo a presença quase sufocante do Libertador em países como a Venezuela, o autor refez o caminho de historiadores europeus e hispano-americanos na construção do mito do herói romântico sobre o general. Em especial, no século XIX, imediatamente após a independência, quando os processos históricos gestados ganharam a

<sup>117</sup> Como lembra o historiador venezuelano Germán Carrera Damas, o culto civil à figura de Simón Bolívar foi criado principalmente durante a presidência de António Guzmán Blanco, o “Guzmanato”. Ele foi presidente da Venezuela por três mandatos: entre 1870 e 1877, 1879-1884 e 1886-1887. Em seu governo foram criadas estátuas equestres e o famoso panteão de Bolívar. Foi também nesse período que a famosa sentença do líder emancipacionista “*Moral e Luzes são nossas primeiras necessidades*” foi colocada na fachada de muitas escolas públicas. Trata-se, nesse caso, de um culto projetado e executado pelo Estado. Para Carrera Damas, foi no governo de Guzmán Blanco que o culto ao Libertador deixou de ser “do povo” e se tornou “para o povo”. O Bolívar feito para a celebração cívica teria sua origem na figura do semeador de princípios, ligado ao liberalismo e à educação republicana. Sua representação enfatizava, sobretudo, a faceta democrática, revolucionária e católica do general. Mais interessante ainda é pensar que esse culto para o povo necessitou, ainda segundo o historiador, de meios para a sua execução e certa liturgia. O nome do herói passou a ser escrito em livros, pontes, calçadas, estátuas, cidades, rios, lagos, aldeias, vilas, edifícios e caminhos. Posteriormente, esse culto civil institucionalizou-se através da *Sociedade Bolivariana de Venezuela*, cuja função era divulgar as ideias do Libertador, defender as suas glórias, sustentar e enaltecer o culto ao seu nome, à sua obra e aos seus ensinamentos. Para maiores informações, consultar: DAMAS, Germán Carrera. *El culto a Bolívar*. Caracas: Grijalbo, 1989.

ênfase de uma epopeia que colocava em cena personagens nitidamente contrastados: por um lado, os malvados; por outro, os heróis, categoria dentro da qual ganharia destaque a figura de Bolívar. Assim, dentro de um projeto político de construção da nação, o nome de Bolívar apareceu como elemento fundamental para elaboração de uma identidade nacional consensual. Essa descrição que exalta as virtudes e feitos heroicos de Bolívar está associada ao que chamamos, aqui, de historiografia tradicional.<sup>118</sup>

Como é possível perceber, a polêmica ao redor de *El general en su laberinto* nasceu, sobretudo, desse pretense rigor histórico que García Márquez atribuiu à escritura do romance e ao fato de o autor ter resgatado dos documentos um Bolívar mais humano frente à historiografia oficial que mitificou o general. Na Colômbia, muitos foram os historiadores que se indignaram quando o romance veio à luz. Recém-publicado o livro, devido a uma linguagem muitas vezes grosseira e às supostas inexatidões do processo histórico em sua desmontagem do herói Bolívar, a obra provocou não somente muitas polêmicas como também suscitou um novo debate entre os admiradores do venezuelano Simón Bolívar e do colombiano Francisco de Paula Santander, outro importante prócer da independência hispano-americana.

Segundo Hans-Joachim König (2004, p. 264), foram, sobretudo, os membros da Academia Colombiana de História os que protestaram; pessoas que, segundo a definição de um dos seus associados, o historiador Germán Arciniegas, caracterizavam-se como “los caballeros andantes del patriotismo”. Um ano antes da publicação de *El general en su laberinto*, Arciniegas havia publicado um livro sobre Bolívar: *Bolívar, de San Jacinto a Santa Marta. Juventud y muerte del Libertador*. Como em outras partes do mundo, também as elites

---

<sup>118</sup> Para o pesquisador Marcus Vinícius de Moraes, as crônicas coloniais do século XVI foram também fundamentais na construção da imagem do “Libertador”. Essa construção, feita pelo próprio Bolívar e também pela imprensa republicana de início do século XIX, dialoga, sobretudo, com o passado colonial da América e se relaciona diretamente com as narrativas construídas sobre a figura do “Conquistador”. Apoiado na leitura que realiza da obra da historiadora venezuelana Graciela Soriano de García-Pelayo (1992), Moraes afirma que a guerra de independência contra a Espanha dividiu a história da América em dois tempos distintos: um anterior e outro posterior à emancipação política. O período anterior foi constantemente lido, a partir do século XIX, como uma época de servidão e submissão à monarquia espanhola, marcado também pelos violentos processos de conquista e colonização; já o período de independência estaria relacionado ao surgimento da soberania nacional e da liberdade republicana. Dentro dessa lógica, Bolívar e toda a geração de líderes emancipacionistas adquiriram o estatuto de salvadores ou heróis, responsáveis por dividir a História do continente e apontar novos caminhos para América. Por isso, ainda na perspectiva de Moraes, a narrativa construída a respeito de Bolívar seduz, na medida em que ela é reparatória. O seu personagem representa um acerto de contas do continente com o seu próprio passado. Bolívar encarna, no campo simbólico, a cura das feridas e das mazelas coloniais. Simón Bolívar, “Libertador”, estanca, dentro dessa lógica narrativa, o sangue derramado por Hernán Cortés, o “Conquistador”. O continente assaltado e injustiçado no século XVI refaz, a partir dessa lógica narrativa, a sua própria história no XIX. IN: MORAIS, Marcus Vinícius de. “Simón Bolívar: a construção do Libertador, os usos das crônicas coloniais e o jornal *Correio de Orinoco* (1805-1825)”. *Anais do XXIX Simpósio de História Nacional*. ANPUH, Brasília, 2017.

dirigente da Colômbia haviam reconhecido o papel de destaque que desempenhava a História e a memória histórica para lograr um discurso de estabilidade social. A instrumentalização da História e a comemoração do passado, dentro do processo de formação de uma identidade nacional consensual passavam pela exaltação dos grandes líderes. Para as elites dirigentes – sobretudo, os nomes ligados à Academia de História –, a narrativa sobre o passado da nação deveria ser convertida em um conjunto de exemplos heroicos aos quais se devia seguir.

Ainda segundo König, o tratamento que o passado recebia nesses trabalhos, como resultado da ênfase que colocavam no estudo das grandes personalidades, não representava nada mais que apenas um aspecto do passado: em outras palavras, a história das elites políticas e econômicas. Estas podiam ver na historiografia tradicional a apologia de seus antepassados e sua própria vida social a partir da independência. A apresentação personalista, heroica e moralizante da História levava implicitamente uma concepção elitista e paternalista da sociedade, segundo a qual a liderança política só poderia ser exercida por aqueles que também pertenciam à elite (KÖNIG, 2004, p. 266).

Dentro dessa lógica de exaltação do passado nacional, no dia 27 de março de 1989, em um artigo publicado no periódico *El Tiempo*, Arciniegas reprovou publicamente García Márquez por sua versão um tanto “fabuladora e enviesada” dos próceres da independência colombiana. O que incomodou o historiador não foi exclusivamente a desmontagem de Bolívar, mas, antes, as reservas parciais que no livro se lançaram contra o neogranadino Santander, em suas palavras, “um defensor da democracia e promotor de escolas públicas e universidades”. Arciniegas qualificou o livro de García Márquez de literatura vingativa, com o intento de escrever uma história a venezuelana, já que tecia, em contraste com Santander, elogios injustificáveis em prol do venezuelano Bolívar, um ditador e militar cuja saída em 1830 se via com alívio por significar “la esperanza de regreso a la democracia”.

Essas diferentes leituras da obra *El general en su laberinto* tornam evidentes a instabilidade das fronteiras existente entre História e Literatura. Quando um personagem histórico se converte no herói de uma novela, ele abandona ferozmente o reino da realidade empírica para ficar ao arbítrio da imaginação do novelista. No entanto, essa construção literária não se faz sem o diálogo com a História e os artifícios narrativos de construção da “verdade histórica”.<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> Na montagem de seu personagem histórico, García Márquez utilizou muitas das estratégias narrativas do discurso histórico. Ao final da novela, García Márquez revela que, assim como os historiadores dedicados ao tema, ele também se baseou na consulta das fontes. Da mesma forma que um historiador profissional, o autor indicou o material que lhe serviu para sua interpretação do passado. Sem dúvida alguma, García Márquez se familiarizou com a história da independência hispano-americana a princípios do século XIX e de um dos seus

Em uma entrevista concedida à revista *Semana*, no dia 20 de março de 1989, García Márquez havia admitido: “La única debilidad que me reconozco es que es un libro vengativo contra los que le hicieron a Bolívar lo que le hicieron”. A frase se refere não apenas à maneira como os colombianos se portaram diante de Bolívar, mas também a como a posteridade, em geral, fez do general um herói e um símbolo nacional de mármore e bronze, uma figura monolítica e exemplar, esquecendo que o Libertador era também uma pessoa de carne e osso, um homem repleto de contradições e misérias (KÖNIG, 2004, p. 265). Essa afirmação coloca em evidência o fato que ao escrever sobre temas históricos, em especial, sobre Bolívar, o escritor colombiano teve a intenção de construir um discurso de “alternativa a História”, preenchendo possíveis lacunas ou abrindo perspectivas que dessem uma melhor compreensão da verdade dos fatos históricos. Tal postura indica uma disputa ao saber científico da História a tarefa final com o passado e sua compreensão. Essa hibridez discursiva, por sua vez, permitiu a García Márquez escrever uma obra que ultrapassou a fronteira do discurso literário e encontrou ressonância dentro da história política do continente.<sup>120</sup>

A hipótese levantada é que esse texto, apesar de apropriado pela crítica como uma nova chave de acesso à história do general, construiu uma versão para o seu passado que dialoga – na maior parte das vezes, confirmando – o que chamamos de história tradicional/oficial. A narrativa do autor colombiano não pode, portanto, ser entendida sem a relação que estabelece com o epistolário bolivariano e as interpretações históricas existentes a respeito do Libertador. Nesse sentido, compactuamos com a hipótese levantada pela historiadora Fabiana de Souza Fredrigo de que o texto literário de García Márquez, além de usar as cartas de Bolívar para construir seu personagem e a cena romanesca, reforçou o culto ao general Libertador.<sup>121</sup>

---

mais importantes protagonistas. Além disso, na época de escritura do romance, o escritor discutia com historiadores sobre a época da emancipação, com especialistas em Bolívar como, por exemplo, o colombiano Gustavo Vargas Martínez, o cubano Francisco Pividal, autor do livro *Bolívar – pensamiento precursor del antiimperialismo*, premiado em 1977 com o prêmio Casa de las Américas, ou o boliviano Vinicio Romero Martínez.

<sup>120</sup> Em um sentido mais amplo, como assinala Seymour Menton (1993, p. 148), todas as novelas de García Márquez merecem a etiqueta de históricas, mas apenas *El general en su laberinto* cumpre com a limitação de que todos os episódios da novela ocorrem antes do nascimento do autor. De todas as suas novelas, essa é também a única na qual o romancista tem que fazer uso de uma investigação histórica. *El general en su laberinto* poderia ser considerada uma novela biográfica por dedicar-se quase exclusivamente a Bolívar, pautando as recordações de toda uma vida com a última jornada que o Libertador faz rio abaixo até a sua morte. As outras duas novelas do autor que mais se parecem com a etiqueta de romances históricos são *Cien años de soledad* e *El otoño del patriarca*, no entanto as ações desses dois livros, apesar de serem ambientadas principalmente no século XIX ou em épocas mais remotas, suas narrativas chegam até o presente do autor.

<sup>121</sup> Para maiores informações, consultar: 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*, São Paulo, vol. 28, n. 1: 2009. p. 715-755.

## 4.

***El general en su laberinto: a reconstrução de Simón Bolívar e a aposta no projeto de integração continental***

*El general en su laberinto* utiliza uma pessoa histórica concreta, Simón Bolívar, nascido em 24 de julho de 1783 em Caracas e falecido aos 47 anos em 17 de dezembro de 1830. Em sua novela, cuja trama tomou emprestada do conto “El último rostro” (1978) de Álvaro Mutis, García Márquez conta os últimos meses de um homem bastante enfermo, de um general que havia lutado mais de vinte anos pela independência de cinco repúblicas – Venezuela, Nova Granada, Equador, Peru e Bolívia –, de um ex-presidente que, se por um lado, renuncia à presidência da Gran Colômbia, por outro, segue querendo que lhe implorem para ficar no cargo, porque é um homem enfermo da falta de poder. Narra os últimos dias e as reflexões de um homem que antes de morrer realiza o balanço de sua vida: medita sobre o poder e a política e se dá conta de que fracassou em sua grande ideia de construir um Estado Colombiano unificado e uma Hispano-América unida e forte. Nesse sentido, a trama que elege García Márquez, entre as muitas possíveis, não é coisa de pouco momento: é, nada menos, que a do enfrentamento de um herói (da novela) com a iminência de sua morte e o fim de seu sonho.

O primeiro parágrafo do romance é, dentro dessa lógica, bastante revelador.

José Palácios, seu servidor mais antigo, o encontrou boiando nas águas depurativas da banheira, nu e de olhos abertos, e pensou que tinha se afogado. Sabia que era essa uma de suas muitas maneiras de meditar, mas o estado de êxtase em que jazia à deriva parecia de alguém que já não era deste mundo. Sem ousar aproximar-se, chamou com voz surda, em obediência à ordem de acordá-lo antes das cinco para viajar com as primeiras luzes. Ao emergir do sortilégio, o general viu na penumbra os olhos azuis e diáfanos, o cabelo encarapinhado cor de esquilo, a majestade impávida do seu mordomo de todos os dias, trazendo na mão a xícara com a infusão de papoulas com goma. Agarrou-se sem forças às bordas da banheira e surgiu dentre as águas medicinais com um ímpeto de delfim, imprevisível num corpo tão depauperado.

- Vamos embora – disse. – Voando, que aqui ninguém gosta de nós. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 9)

O Bolívar de García Márquez luta a todo instante contra a fragilidade de seu corpo envelhecido. O tema principal da novela é o contraste entre a decadência física do Libertador, um homem de carne e osso, com as façanhas gloriosas de um herói continental. A escolha das palavras na abertura do romance (“afogado”, “à deriva”) antecipa a lógica de uma trajetória carente de sentido e a mercê dos acontecimentos históricos. Em cada um dos oito capítulos, Bolívar tosse, vomita sangue, sofre de flatulência, tem febre alta, insônia e dores de cabeça;

está sujeito a uma erosão insaciável, baixando de peso e altura. O eixo de que Bolívar está muito consciente de sua decadência física contribui para que o leitor compartilhe com o protagonista o impacto tanto emocional quanto racional da fragilidade da vida humana.<sup>122</sup>

Como salienta o crítico literário Wilderson Archbold Ayure (1989, p. 55), o romance nos conduz novamente pelas obsessões existenciais de García Márquez, as suas angústias metafísicas: a solidão, a passagem do tempo, a glória, o poder, a enfermidade, a dor, a morte e a guerra. García Márquez aproveita os dias finais do Libertador para meditar sobre o efêmero da glória e do poder. Examina a condição humana de um homem que saboreou a sensação de imortalidade, recebeu todas as honras e logo foi abandonado. Em certo sentido, podemos afirmar que García Márquez decide mostrar Bolívar quando a glória já lhe havia escapado do corpo (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 22).

Esse contraste também aparece na narrativa do escritor colombiano através da comparação entre o estado debilitado do general e suas estátuas e retratos oficiais.

O mais antigo dos seus retratos era uma miniatura anônima pintada em Madri quando tinha 16 anos. Aos trinta e dois fizeram-lhe outro no Haiti, e os dois eram fiéis à sua idade e à sua índole caribe. Tinha uma linha de sangue africana, de parte de um tataravô paterno que fez um filho numa escrava, e isso era tão evidente em seus traços que os aristocratas de Lima o chamavam de El Zambo. Mas, à medida que sua glória aumentava, os pintores o idealizavam, lavavam-lhe o sangue, o mitificavam, até que o implantaram na memória oficial com o perfil romano de suas estátuas. Mas o retrato de Espinosa não se parecia com ninguém a não ser com ele, aos 45 anos, já carcomido pela moléstia que se empenhou em esconder, inclusive de si mesmo, até as vésperas da morte. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 184)

A forma discursiva eleita por García Márquez se aproxima da biografia novelada (uma história individual, de personagem), mas que mediante o recurso do diálogo com a História revive para o presente da enunciação (que é também o da leitura) a história das guerras de Independência e o processo de transformação de Bolívar em herói continental. Intercalando as desventuras dessa última jornada com interpretações contundentes (de tom generalizante) acerca da vida e do pensamento do personagem, o romance tem também a intenção de salvar Bolívar do mito (do tempo que o converteu numa estátua de mármore, sem suas

---

<sup>122</sup> É importante salientar que o processo de humanização de Simón Bolívar em *El general en su labirinto* não desemboca na diminuição dos méritos do personagem histórico. Segundo Lília Maria Macêdo, ela contribui para reaproximá-lo do público leitor e reinseri-lo no imaginário coletivo de um modo que desperte ainda mais empatia e afeição, já que as possibilidades de identificação com o protagonista são maiores conforme ele se revela uma pessoa comum que padece dos mesmos sentimentos, dúvidas e imperfeições. IN: MACÊDO, Lília Maria. “Entre a sociologia e a literatura: Simón Bolívar e a independência em *O general en seu labirinto*” IN: *Sociófilo* – (Co)Laboratório de Teoria Social. Publicado em 22/05/2017. Disponível em: <<https://blogdosociofilo.wordpress.com/2017/05/22/entre-a-sociologia-e-a-literatura-simon-bolivar-e-a-independencia-em-o-general-em-seu-labirinto-por-lilia-maria-macedo/>>. Acesso em 21/09/2017.

características originais caribes), narrando a viagem do personagem até a morte e não até a glória.<sup>123</sup> Deste modo, mediante a narração da decadência e da frustração, da anti-utopia, a narrativa baixa Bolívar de seu pedestal e nos oferece um general reduzido em sua dimensão humana.<sup>124</sup>

– Fique – disse o ministro. – Faça um último sacrifício para salvar a pátria.  
 – Não, Herrán – respondeu. – Já não tenho pátria pela qual me sacrificar.  
 Era o fim. O general Simón José Antonio de la Santísima Trinidad Bolívar y Palacios ia embora para sempre. Tinha arrebatado ao domínio espanhol um império cinco vezes mais vasto que as Europas, tinha comandado 20 anos de guerras para mantê-lo livre e unido, e o tinha governado com pulso firme até a semana anterior, mas na hora da partida não levava sequer o consolo de acreditarem nele. O único que teve bastante lucidez para saber que na realidade ia embora, e para onde ia, foi o diplomata inglês, que escreveu num relatório oficial a seu governo: “O tempo que lhe resta mal dá para chegar ao túmulo”. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 43)

Ainda que a saúde de Bolívar piore de capítulo em capítulo, o interesse do leitor se mantém por uma série de remissões e de inesperados restabelecimentos. Logo no primeiro

---

<sup>123</sup> Como salienta a pesquisadora Carla Ferreira, o gênero narrativo da biografia histórica cumpriu um importante papel na consolidação do mito do herói romântico associado à figura de Simón Bolívar. A construção desse herói continental, encarnado na figura do “Libertador”, encontrou seu primeiro ideólogo no intelectual liberal Felipe Lazarrábal, que, em 1863, publicou a primeira biografia sobre Bolívar. Ao tom altissonante e laudatório da biografia escrita por Lazarrábal, seguiram-se duas grandes compilações de documentos referentes à vida do líder emancipacionista. A primeira delas, realizada entre 1875 e 1878 por José Felix Blanco e Ramón Azpurúa, era composta de 14 volumes e possuía o título de *Documentos Relativos a la vida Pública del Libertador*; já a segunda, organizada entre 1879 e 1888, reunia os 32 tomos das *Memorias del General Daniel Florencio O’Leary*. À luz das cartas, decretos e proclamas de Bolívar, essas obras construíram a versão de um líder guerreiro, enérgico contra os espanhóis, munido de espada na mão, defensor do ideal republicano. Uma imagem plasmada na atuação individual de Bolívar, visto como centro das atenções históricas do processo de independência. Ao mesmo tempo, essa historiografia pró-Bolívar que se constituiu na América ressaltou o papel precursor de Bolívar para união latino-americana. Essa tendência pode ser observada também na obra do neogranadino José Maria Torres Caicedo, que, assim como os demais autores citados, atribuiu um papel hipertrofiado ao líder na gesta da independência hispano-americana. Nos últimos anos, no entanto, diversos autores têm se dedicado a estudar o chamado culto a Bolívar e a transformação desse personagem histórico em um herói reivindicado por amplos e diversos setores da política latino-americana. Entre os autores dedicados a estudar o mito de Bolívar, merecem destaque Germán Carrera Damas e o já citado historiador Nikita Harwich. Em seu *O culto a Bolívar* (1969), o historiador venezuelano Germán Carrera Damas traça o percurso das apropriações de Bolívar ao longo do tempo por diferentes sujeitos históricos. Em seu esforço para compreender o fenômeno bolivariano ao longo do tempo, Carrera Damas aborda as apropriações de Bolívar a partir dos conceitos de “culto” e de “ideologia”. Segundo o autor, é possível observar uma mudança nessas apropriações, a partir da mudança do “culto do povo” (espontâneo) para a elaboração de um “culto para o povo” (do Estado). Nesse sentido, o historiador afirma que a mitologia romântica em torno de Bolívar é produto de um “trabalho conscientemente [portanto, intencional] aplicado à construção do culto” (DAMAS, 1969, p. 287), que em seu início não foi resultado de atos ou propósitos arbitrários. Isso significa que a mistificação de Bolívar foi estimulada pela obra de historiadores e escritores imbuídos de uma concepção extremamente individualista da história e hábeis no manuseio dos meios românticos de expressão (DAMAS, 1969, p. 289). IN: FERREIRA, Carla. *Ideologia bolivariana: as apropriações do legado de Simón Bolívar em uma experiência de povo em armas na Venezuela. O caso da Guerra Federal (1858-1863)*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRS, 2006. p. 40-43; 146.

<sup>124</sup> O historiador venezuelano Elías Pino Iturrieta também tem se esforçado em seus trabalhos para retirar Bolívar do pedestal mítico. Para maiores informações, consultar: ITURRIETA, Elías Pino. *El divino Bolívar: ensayo sobre una religión republicana*. Madrid: Catarata, 2003.

capítulo ficamos sabendo que general vinha sofrendo de febres há quatro anos, mas que sempre ressurgia de suas cinzas com a razão intacta.

Quando voltou ao quarto, encontrou o general entregue ao delírio. Ouviu-o dizer frases descosidas que cabiam numa só: “Ninguém entendeu nada”. O corpo ardia na fogueira da febre, e soltava umas ventosidades pedregosas e fétidas. O próprio general não saberia dizer no dia seguinte se falava dormindo ou delirava acordado, nem poderia lembrar. Era o que chamava “minhas crises de demência”. Que já não alarmavam ninguém, pois havia mais de quatro anos que delas padecia, sem que nenhum médico arriscasse uma explicação científica, e no dia seguinte viam-no ressurgir das cinzas com a razão intacta. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 16)

O romance conta uma história e opina sobre ela em várias passagens, situação que confirma o quanto o autor bebeu nas fontes do culto estabelecido em torno do Libertador. À descrição do corpo abatido e diminuto, o narrador de *El general en su laberinto* sempre acrescenta a possibilidade do renascimento, como se o herói dos tempos passados pudesse ressurgir a cada novo acesso de febre ou de tosse. Se a narrativa do romance versa sobre os últimos dias de um homem doente, trata-se, em síntese, do “enfermo mais glorioso das Américas” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 73). Assim, a escolha de Gabriel García Márquez é a de apresentar um general perdido, decadente, ressentido e doente; mas um general que conservava no espírito o sinal da liderança forte e vigorosa (FREDRIGO, 2009, p. 727-728).<sup>125</sup>

Essa última característica pode ser observada em diversas passagens do texto. Uma, em especial, chama a atenção e está relacionada à partida do general da cidade de Santa Fé de Bogotá em direção à costa colombiana do Caribe.

---

<sup>125</sup> Como observa Lília Maria Macêdo, a narrativa do romance promove um trânsito constante entre “o heroico” e “o humano”. É preciso esclarecer, então, como se dá a dinâmica entre essas duas “faces” do protagonista ao longo da obra. Primeiramente, observa-se que, em várias das cenas narradas, intercalam-se significados que compõem antíteses. Vitória e derrota, força e fraqueza, glória e desonra, êxito e fracasso, conquista e perda, sonho e desilusão, esperança e ceticismo, luta e sujeição, ascensão e decadência, auge e ruína, ânimo e abatimento, vigor e esgotamento, movimento e prostração, vivacidade e morbidez, são apenas alguns dos pares que podem ser elencados. Entretanto, mais do que se alternarem, esses campos semânticos se mesclam. Um aspecto sensibiliza ao outro, criando uma tensão constante. Trata-se do estabelecimento de uma dialética, uma unidade entre contrários, que revela contornos específicos em cada um dos eixos temáticos da obra. No eixo que se refere às condições de vida do protagonista essa dialética pode ser definida como uma dialética entre o corpo (enfraquecido e adoentado) e o espírito (fortalecido e sadio); já no eixo voltado para as questões políticas é a vez da dialética entre a glória (que sintetiza o idealismo, o êxito e o poder) e a ruína (que sintetiza o ceticismo, a derrota e a impotência); por fim, no eixo que diz respeito ao convívio social identifica-se uma dialética entre a aclamação (a relação próxima, afetiva e informal com as populações locais) e o repúdio (a relação distante e formal). O ziguezague entre uma zona de heroísmo, glória e triunfo e uma zona de humanidade, fracasso e cotidiano, constitui o ritmo da narrativa. Com isso segue-se um caminho tortuoso com inúmeros reveses ao invés de uma linha reta com início, meio e fim. Tal imagem aproxima-se de um labirinto, figura que aparece como metáfora, tanto no título como na cena final. IN: MACÊDO, Lília Maria. Op. Cit. s/p.

O primeiro dia de navegação poderia ter sido o último. Anoiteceu às duas da tarde, as águas encrespavam, os trovões e relâmpagos fizeram estremecer a terra, e os remadores pareciam incapazes de impedir que as sampanhas se despedaçassem contra os barrancos. O general observou da coberta a manobra de salvação dirigida aos berros pelo capitão Santos, cujo gênio naval não parecia à altura de tamanha borrasca. Observou-a primeiro com curiosidade, depois com uma ansiedade indomável, e no momento culminante do perigo percebeu que o capitão dera uma ordem errada. Então, deixando-se arrastar pelo instinto, abriu caminho em meio ao vento e à chuva e contrariou a ordem do capitão à beira do abismo.

- Por aí não! – gritou. – Pela direita, pela direita, *carajos!*

Os remadores reagiram à voz descascada mas ainda cheia de uma autoridade irresistível, e ele assumiu o comando sem se dar conta, até que superou a crise. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 93-94)

Nas palavras do próprio autor, apesar de não trazer nenhuma insígnia de seu posto e nem lhe restar o menor indício da imensa autoridade de outros dias, o general descrito por García Márquez ainda conservava “o halo mágico do poder”, o que “o tornava diferente em meio ao ruidoso séquito de oficiais” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 38). Além da disposição de comando, em diversos outros momentos da narrativa, García Márquez, através das recordações do próprio general e dos personagens que o acompanhavam durante a viagem, reforça o espírito indômito do herói militar dos tempos passados.

Sempre encarara a morte como um risco profissional sem remédio. Tinha feito todas as suas guerras na linha de perigo, sem sofrer um arranhão, e movia-se em meio ao fogo contrário com uma serenidade tão insensata que até seus oficiais se conformaram com a explicação fácil de que se julgava invulnerável. Saíra ileso de todos os atentados contra ele urdidos, e em vários salvou a vida por não estar dormindo em sua cama. Andava sem escolta, comia e bebia sem nenhum cuidado com o que lhe ofereciam por onde andasse. Somente Manuela sabia que seu desinteresse não era inconsciência nem fatalismo, mas melancólica certeza de que havia de morrer na cama, pobre e nu, sem o consolo da gratidão pública. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 14)

O trecho transcrito acima indica outro ponto importante da narrativa criada pelo escritor colombiano: a solidão e o rancor enfrentados por Bolívar em face do repúdio que a pátria lhe dirige. Desde o início do romance, o Libertador “se sentia amargurado com a hostilidade insidiosa que percebera nas ruas de Santa Fé na manhã da partida” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 45).

Os estudantes do colégio de São Bartolomeu haviam tomado de assalto as dependências da corte suprema de justiça para forçar um julgamento público do general, rasgando a baioneta e atirando pela sacada um retrato seu de tamanho natural, pintado a óleo por um ex-oficial do exército libertador. As turbas embriagadas de *chicha* tinham saqueado as lojas da Calle Real e as cantinas dos subúrbios não fechadas a tempo, e fuzilaram na praça principal um general feito de almofadas de serragem, que não precisava da casaca azul com botões de ouro para todo mundo reconhecer. Acusavam-no de ser o promotor oculto da desobediência

militar, numa tentativa tardia de recuperar o poder que o congresso lhe retirara em votação unânime, depois de 12 anos de exercício ininterrupto. Acusavam-no de querer a presidência vitalícia para deixar em seu lugar um príncipe europeu. Acusavam-no de estar simulando uma viagem ao exterior, quando na realidade ia para a fronteira da Venezuela, de onde planejava regressar para tomar o poder à frente das tropas insurretas. As paredes públicas estavam forradas de *papeluchas*, nome popular dado aos pasquins de injúrias que se imprimiam contra ele, e seus partidários mais notórios permaneceram escondidos em casas alheias até os ânimos se apaziguarem. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 19)

Dentro da narrativa do romance, Bolívar é apresentado como uma vítima da problemática latino-americana da identidade. Trata-se da história de um homem que tendo alcançado a glória e o poder, terminou a sua vida proscrito em solidão e rechaçado pela opinião pública. A frase “ninguém entendeu nada”, dita em um momento de delírio, reforça o papel de vítima da História. Em outra passagem, ainda no primeiro capítulo da novela, o general é atingido com uma “bosta de vaca que [...] veio a lhe arrebentar à altura do peito, chegando a respingar no rosto” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 33). Através de toda a novela, Bolívar aparece como uma paródia, ainda que cômica, de um personagem sagrado, de uma vítima propiciatória que, como Cristo, imolou-se para expiar os erros dos povos que libertou.

Com todas as suas misérias e angústias, e cada vez mais pressionado pela proximidade da morte, o general recriado por García Márquez é também um personagem que para esquecer a sua realidade e seu estado físico tira sarro de si mesmo, como mostra a anedota do cachorro abandonado que o general recolheu durante a viagem.

No momento em que zarpavam, saiu de dentro do barco um vira-lata, sarnento e esquelético, e com uma pata petrificada. Os dois cães do general o atacaram, mas o aleijado se defendeu com uma ferocidade suicida, sem se render nem mesmo banhado de sangue e com o pescoço destroçado. O general ordenou que o conservassem, e José Palacios se encarregou dele, como tantas vezes havia feito com cachorros de rua. [...]

Ninguém voltou a se lembrar do cachorro que tinham recolhido no caminho, e que andava por ali, restabelecendo-se de seus machucados, até que o ordenança encarregado da comida se deu conta de que não tinha nome. Haviam-no banhado e perfumado com pós de recém-nascido, mas nem assim conseguiram tirar-lhe a catadura extravagante e a peste da sarna. José Palacios o trouxe arrastado.

– Que nome botamos nele? – perguntou.

O general não parou para pensar.

– Bolívar – disse. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 101 e 106)

A história reforça o caráter ambíguo da descrição oferecida pelo escritor colombiano. A analogia feita entre Bolívar e o cachorro abandonado estão relacionadas a um duplo movimento existente dentro da narrativa: se, por um lado, o narrador do livro insiste no estado deplorável do corpo físico do Libertador, por outro, reforça o caráter inquebrantável de seu

espírito. Apesar do rancor e do ressentimento, evidentes ao longo dos oito capítulos, o general resiste aos percalços do caminho e se recusa a aceitar (como o cachorro abandonado) a violência e o rechaço impostos por seus inimigos. Exatamente por isso, o general adia a todo o momento o projeto de escrever as suas memórias. Tal tarefa, segundo o próprio personagem, “é coisa de gente morta” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 203). Nesse sentido, apesar de todo o processo de desmontagem do personagem, García Márquez nos devolve a história de um Bolívar mito, não apenas mediante a paródia do personagem sagrado, bode expiatório que empreende a viagem redentora, mas através da linguagem mesmo. A mitificação se faz, como assinala o crítico literário Michael Palencia-Roth, “mediante los adverbios temporales que [describen a Bolívar]: “siempre”, “nunca”, “jamás”, “eterno”, “como siempre”, “para siempre”, “por los siglos de los siglos” (PALENCIA-ROTH, 1990, p. 126). Essa mitificação adquire sua máxima expressão ao final da vida de Bolívar e da novela, quando o Libertador avista pela janela “[...] os últimos fulgores da vida que nunca mais, pelos séculos dos séculos, tornaria a se repetir” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 267).

O fascínio com o Bolívar de Gabriel García Márquez advém, portanto, da certeza de que o literato, tendo escolhido escrever sobre os últimos dias de um homem da primeira metade do século XIX, manifesta em seu texto o reforço do culto em torno da figura de Simón Bolívar. Para tanto, como salienta a historiadora brasileira Fabiana de Souza Fredrigo, o escritor elabora a sua narrativa a partir de importantes referenciais de memória deixados pelo general. Sua obra não pode ser entendida sem a relação que estabelece com o epistolário bolivariano.

Como lembra Fredrigo (2009, p. 716), Simón Bolívar foi um dedicado missivista, lidou com sua correspondência porque esteve entre seus objetivos oferecer à posteridade um personagem: o homem público irretocável, desprovido de vida privada. A escrita de cartas serviu a um propósito muito maior do que a comunicação cotidiana, necessária num cenário de guerra. Ela representou a aposta na possibilidade de controlar o tempo, transformando o sujeito missivista num indivíduo singular porque ele se mostrou capaz de significar sua própria trajetória, fundindo-a com o destino da América liberta. Ainda na perspectiva de Fredrigo, a localização desse desejo no epistolário, bem como das estratégias narrativas que tentavam executá-lo, impõe uma relação cristalina entre a escrita de cartas, um projeto de memória e a historiografia. O cruzamento entre a memória individual e coletiva, ambas captadas no interior do epistolário, permite compreender como o missivista constrói-se para si, para seu grupo e para a posteridade.

Um tema fundamental no epistolário bolivariano, analisado por Fredrigo, refere-se aos pedidos de renúncia do cargo administrativo efetuadas por Bolívar. Não se sabe ao certo o número de renúncias oficialmente encaminhadas ao Congresso. Na anotação de Gabriel García Márquez, as renúncias foram tantas que se incorporaram ao “cancioneiro popular”.

Suas renúncias recorrentes se haviam incorporado ao cancionero popular, desde a mais antiga, anunciada no próprio discurso com que assumiu a presidência: “Meu primeiro dia de paz será o último do poder”. Nos anos seguintes tornou a renunciar tantas vezes, e em circunstâncias tão diversas, que nunca mais se soube quando era de verdade. A renúncia mais ruidosa de todas tinha sido dois anos antes, na noite de 25 de setembro, quando escapou de uma conspiração para assassiná-lo, dentro do próprio quarto de dormir do palácio do governo. A comissão do congresso que o visitou de madrugada, depois de ele ter passado seis horas sem agasalho debaixo de uma ponte, encontrou-o embrulhado numa manta de lã e com os pés numa bacia de água quente, mas não tão prostrado pela febre quanto pela decepção. Anunciou-lhes que a trama não seria investigada, que ninguém seria processado, e que o congresso previsto para o ano-novo se reuniria de imediato para eleger outro presidente da república.

– Depois disso – concluiu – deixarei a Colômbia para sempre.

Contudo, a investigação foi feita, julgaram-se os culpados com um código de ferro, e 14 foram fuzilados em praça pública. O congresso constituinte marcado para 2 de janeiro só se reuniu 16 meses depois, e ninguém tornou a falar em renúncia”. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 21)

Assim, os repetidos anúncios de que afinal ia deixar o poder e o país por motivo de doença, e os atos formais que o pareciam confirmar, não passavam de repetições desmoralizadas de um drama por demais visto para merecer crédito. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 23)

Ao aparecer prematuramente no epistolário e manter-se tema invariável, a renúncia consistiu-se, segundo Fredrigo (2009, p. 717), no instrumento por meio do qual o general pôde testar sua legitimidade. É fundamental que se tenha claro que, embora restrito ao grupo, o discurso da renúncia enquanto recurso epistolar alcança uma abrangência e uma materialidade que deságuam no projeto de memória a ser consumido pela posteridade. É a partir da fusão entre a necessidade de legitimidade, determinada pelo jogo político do presente, e o desejo de memória, delimitado pela perspectiva de futuro, que o missivista constrói e solidifica a memória da indispensabilidade. A hipótese levantada por Fredrigo (2009, p. 718) é de que Gabriel García Márquez percebeu a importância do uso da renúncia para Simón Bolívar, e que a narrativa elaborada pelo autor usa o epistolário bolivariano para construir o personagem Bolívar em seus últimos dias. Além da renúncia, o ressentimento pelo não reconhecimento público é elemento importante dos últimos anos de vida de Bolívar e aparece nas inúmeras cartas escritas pelo general. A figura do general injustiçado, ao final da vida, e compartilhada por García Márquez, alimenta o mito do herói. E, se García Márquez

apreende um “outro” Bolívar, diferente daquele consagrado pela historiografia do século XIX, este, de alguma maneira, é um “outro” possível de ser identificado nas cartas.

Como os primeiros romancistas que desmitificaram o Libertador, García Márquez o humanizou ao apresentar os eixos que o fizeram lenda e anedota desde o texto *Tradiciones peruanas*, do escritor Ricardo Palma: mulherengo, soberbo, colérico, excelente bailarino, amante da água de colônia, perseguidor de miragens, contraditório e mestiço.<sup>126</sup> Não obstante essa humanização, o texto de García Márquez, paradoxalmente, também o mitifica. Nesse sentido, a suposição segundo a qual o Bolívar de García Márquez é autêntico, humano e verdadeiro tropeça em alguns problemas. Como temos afirmado, o romance é também embasado na tese da teoria da história do culto ao herói. Trata-se de uma novela de amores e batalhas, uma espécie de biografia de um herói romântico incompreendido, que tudo perdeu e, ao final, retirou-se decepcionado e enfermo da vida pública. Além disso, trata-se de um caudilho militar de grande êxito com as mulheres<sup>127</sup>. O Bolívar de García Márquez é, em síntese, um lutador de primeira linha contra a tirania da Espanha e discípulo do pai do pensamento romântico: Jean-Jacques Rousseau (AYURE, 1989, p. 56).<sup>128</sup>

Dentro de uma perspectiva mais ampla, o romance *El general en su laberinto* retoma a ideia de que são os grandes homens que determinam a História. Isso pode ser apreendido dentro da narrativa na medida em que o destino de um continente se confunde com a vida do próprio general. Enquanto o Libertador agoniza e se desfaz, também o sonho de uma América

<sup>126</sup> Segundo María Begoña Pulido Herráez, a novela de García Márquez reconstrói a biografia de Bolívar (e através dela a História social e política das independências hispano-americanas) não somente através da documentação torrencial acerca do Libertador ou mediante as suas cartas; no texto do escritor colombiano é possível reconhecer também a existência de uma memória oral sobre o prócer da independência: como leitores, somos constantemente confrontados com os rumores, lendas e saberes nem sempre muito confiáveis quanto a sua “cientificidade”, mas necessários desde o presente da escritura para abrir as expectativas do momento histórico representado. O relato é abundante em descrições minuciosas do cotidiano do general, as quais vão tecendo uma história diferente daquela considerada oficial: trata-se, sobretudo, de uma história da vida privada. IN: PULIDO HERRÁEZ, María Begoña. “*El general en su laberinto y la crisis de la historia narrativa*” IN: *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXII, n. 215-216, abril-setembro de 2016, p. 559-574. p. 567-568.

<sup>127</sup> Diferente das façanhas militares e políticas de Bolívar, suas aventuras amorosas, também repartidas mais ou menos equitativamente em cada um dos oito capítulos, oferecem maior liberdade criativa ao autor de *Cien años de soledad*. Retrata-se um Bolívar como um Don Juan simpático. Pouco disposto a confessar o número de suas conquistas aos amigos, Bolívar aceita a conta aparentemente não exagerada de seu fiel mordomo José Palacios: “Pelas minhas contas, são 35, disse. Sem contar as passarinhas de uma noite só, é claro” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 160). A atitude de Bolívar para com as mulheres é mais complexa que a de Don Juan. Durante o seu período glorioso, sentia-se fortemente atraído por certas mulheres e era capaz de mudar o mundo para ir encontrá-las. Não obstante, ao invés de conquistá-las e abandoná-las ao estilo donjuanesco, Bolívar as recordava com carinho e lhes mandava cartas apaixonadas e presentes generosos.

<sup>128</sup> Essas mesmas características aparecem em uma das mais recentes biografias escritas sobre Bolívar: a obra *Bolívar: o libertador da América*, de Marie Arana. Nela, podemos ler a seguinte descrição do general: “Era um dançarino excelente, um conversador espirituoso e um homem do mundo com vasta cultura, que podia citar Rousseau em francês e Júlio César em latim. Viúvo e solteirão convicto, era também um mulherengo insaciável” IN: ARANA, Marie. *Bolívar: o Libertador da América*. São Paulo: Três Estrelas, 2015. p.15.

forte e unida cai por terra abaixo. A saída do general do poder deixa o continente mergulhado em guerras civis e disputas locais. Segundo Gustavo Forero Quintero, a confusão e o destino de Bolívar se identificam com a loucura e o destino da América. Se o general é tomado como “o maior louco da história” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 101), também a “América é um meio globo que ficou louco” (GARCÍA MARQUEZ, 2014, p. 77). O espaço psicológico do herói identifica-se com o futuro incerto da nação (QUINTERO, 2011, p. 201), onde a “anarquia e o caos se estabeleciam por toda a parte” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 221).

O Peru, em poder de uma aristocracia regressiva, parecia irrecuperável. O general Andrés de Santa Cruz levava a Bolívia de cabresto por um rumo próprio. A Venezuela, sob o império do general José Antonio Páez, acabava de proclamar sua autonomia. O general Juan José Flores, prefeito geral do sul, unira Guayaquil a Quito para criar a república independente do Equador. A república da Colômbia, primeiro embrião de uma pátria imensa e unânime, estava reduzida ao antigo vice-reino de Nova Granada. Dezesesseis milhões de americanos, apenas iniciados na vida livre, ficavam ao arbítrio de caudilhos locais.

– Em suma – concluiu o general –, tudo o que fizemos com as mãos os outros estão desmanchando com os pés. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 23-24)

A pátria caía em pedaços de um oceano a outro, o fantasma da guerra civil se enfuriava sobre suas ruínas, e nada contrariava tanto o general como tirar o corpo diante da adversidade. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 241)

Portanto, a viagem que Bolívar empreende de “regresso ao nada” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 91) é também, em grande parte, a história de um projeto político que fracassou e poderia ter sido a grande chance do continente. Em outras palavras, García Márquez não somente se interessa pelo fracasso físico e político de Bolívar, mas também quer sublinhar a continuidade desse fracasso na não realização do sonho de integração ao final dos processos de independência.

Segundo Fredrigo (2007, p. 295-296), a relação construída entre a vida de Simón Bolívar e o destino da América confere sentido a um viés historiográfico que se arraigou político-culturalmente na Venezuela e alcançou o restante da América Latina. A narrativa sobre a vida de Bolívar, dentro dessa lógica, condensa e exemplifica os caminhos trilhados por parte da América do Sul no decorrer do processo de emancipação. Depois da vida de glória e honra, conquistada nos campos de batalha, Bolívar conheceu a doença, as tentativas de assassinato e a detração política, nascida, não raro, dos círculos que, em algumas outras circunstâncias, tinham-no apoiado. Esse é o enredo das várias biografias escritas sobre o “Libertador” e também o eixo retomado por García Márquez. Nesse roteiro, a América, espelho da vida do próprio Bolívar, não teria outro caminho que não o de acompanhá-lo da glória ao desengano; parte do continente conheceria a breve glória da libertação para, depois,

desaguar no conflito e na separação. Está dada a correlação. Bolívar e o gênio da América formariam uma só alma, exatamente como o general anunciara em suas cartas.

Ainda que se mencionem quase todos os amigos e inimigos militares e políticos de Bolívar, dentro da lógica de culto ao herói, destacam-se, dentro da narrativa, outros dois importantes personagens históricos: os generais Antonio José de Sucre e Francisco de Paula Santander. Sucre foi o homem a quem Bolívar confiava para sucedê-lo. E, apesar da recusa do militar em assumir o poder, Bolívar segue admirando-o e respeitando-o. Seu nome aparece repetidas vezes ao longo da narrativa, até o capítulo seis quando a notícia de seu assassinato enfurece Bolívar e o coloca em estado de luto. Mais do que Sucre, destaca-se a figura de Santander. Ele é o inimigo tão odiado por Bolívar, protótipo do *cachaco* colombiano. Se Sucre é o personagem predominante, depois de Bolívar, do primeiro capítulo, Santander recebe maior atenção a partir do capítulo dois. Ele é o grande articulador do atentado mal sucedido para assassinar Bolívar em 1828. Na voz do Bolívar mediatizado por García Márquez, a maior diferença entre os dois foi a oposição de Santander à ideia de que todo o continente deveria formar uma só nação: “A verdadeira causa foi que Santander não pôde nunca assimilar a ideia de que este continente fosse um único país”, “a unidade da América ficava grande nele” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 123).

As descrições de Santander oferecidas por García Márquez reforçam a lógica de um político pragmático e extremamente conservador.<sup>129</sup> Em outras palavras, ele é o grande responsável pela falência do ideal bolivariano de integração continental.

[...] o general granadino Francisco de Paula Santander, seu grande amigo de outro tempo e seu maior contraditor de todos os tempos, chefe do estado-maior desde o começo da guerra e presidente em exercício da Colômbia durante as duras campanhas de libertação de Quito e do Peru e da fundação da Bolívia. Mais pelas urgências históricas do que por vocação, era um militar competente e bravo, com um estranho gosto pela crueldade, mas suas virtudes civis e sua excelente formação acadêmica é que lhe sustentaram a glória. Foi sem dúvida o segundo homem da independência e o primeiro no ordenamento jurídico da república, à qual impôs para sempre a marca de seu espírito formalista e conservador. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 57-58)

As razões do general, como de costume, tinham uma inspiração profética: amanhã, quando ele faltasse, o próprio governo que agora pedia para apoiarem mandaria vir Santander, e este voltaria coroadado de glória para liquidar os escombros de seus sonhos, a pátria imensa e única que ele forjara em tantos anos de guerras e sacrifícios sucumbiria em pedaços, os partidos se esquartejariam entre si, seu nome seria vituperado e sua obra pervertida na memória dos séculos. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 148)

<sup>129</sup> É importante ressaltar as escolhas feitas por Gabriel García Márquez em sua narrativa. Afirmar que Santander é conservador significa também, por oposição, reforçar a imagem de um Bolívar liberal, ilustrado, filho das Luzes.

Dos trechos transcritos sobressai uma característica predominante em toda narrativa do escritor colombiano. A obra da independência foi fruto da ação de grandes lideranças e o seu fracasso é resultado das oposições e rixas existentes entre esses grandes homens que fizeram a História. Como é possível notar, Santander encarna na obra de García Márquez as forças de oposição ao projeto bolivariano da Gran Colômbia. Da mesma forma que acontece com Bolívar, Santander possui um caráter excepcional, necessário para fazer o contrapeso ideológico (ele é o algoz do romance) ao herói resgatado pelo escritor. Assim, em sua visão do processo histórico, os grandes líderes e suas ideologias determinam o destino da nação.<sup>130</sup> Essa divisão entre demagogos (Santander) e liberais (Bolívar) que apresenta García Márquez é o que determina a tensão ideológica do contexto histórico apresentado no romance, posto que em um ou outro vértice personalista se debate o futuro da América independente. Dentro dessa forma de conceber e pensar a História, a frase de Bolívar faz todo o sentido: “– A verdade é que aqui só há dois partidos, o dos que estão comigo e o dos que estão contra mim [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 79).

Além disso, *El general en su laberinto* não deve ser tomado apenas como uma biografia de Bolívar, mas também, em boa medida, como uma autobiografia de García Márquez. A novela revela muito sobre o caráter, as paixões, as antipatias, posições políticas, preferências e outros rasgos da personalidade do criador de Macondo.

Quando García Márquez valoriza o fracasso político de Bolívar a respeito de uma América forte e unida, ele o faz mediante a denúncia do poder europeu e norte-americano sobre o continente. A crítica está de acordo que uma das mensagens do romance é a convicção política de que o continente perdeu a grande oportunidade de ser uma só nação segundo o ideal bolivariano. Como ativista político do presente, o escritor colombiano denuncia tanto a realidade latino-americana da violência como as condições internacionais que influíram no processo histórico de formação dos Estados latino-americanos: a política externa dos Estados Unidos e seu imperialismo e a incompreensão europeia e sua autovalorização como modelo,

---

<sup>130</sup> Como salienta a historiadora brasileira Fabiana de Souza Fredrigo, é possível identificar na historiografia tradicional uma explicação das guerras de independência centrada nos feitos dos heróis libertadores. Trata-se de uma interpretação do processo de independência que se apoia na enumeração das batalhas, através da lógica de uma história política marcada pelo belicismo. A historiografia venezuelana, através dessa lógica narrativa, concedeu lugar de destaque a Simón Bolívar e, para tanto, manteve sua análise sobre a emancipação inextricavelmente vinculada à biografia dessa liderança. IN: FREDRIGO, Fabiana de Souza. “As guerras de independência, as práticas sociais e o código de elite na América do século XIX: leituras da correspondência bolivariana” IN: *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 23, nº 38, p.293-314, Jul/Dez 2007. p. 295.

elementos já presentes em *Cien años de soledad*, *El otoño del patriarca* e também no discurso de aceitação do Prêmio Nobel de 1982.

No livro, os Estados Unidos aparecem como inimigo da integração latino-americana. Bolívar critica a Santander por ter convidado os Estados Unidos para participar do Congresso do Panamá, que se convocou para proclamar a unidade da Hispano-América: “– É como convidar o gato para festa dos ratos – disse.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 192). O Libertador também aconselha Iturbide que não deveria radicar-se nos Estados Unidos: “[...] que são onipotentes e terríveis e que, com aquela história de liberdade, acabarão por cumular a todos nós de misérias” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 225).<sup>131</sup>

As denúncias se notam mais claramente nas passagens do texto em que o autor colombiano faz Bolívar rechaçar a incompreensão europeia acerca da alteridade latino-americana. Em uma cena quando durante o almoço um francês, Diocles Atlantique, menciona a instabilidade política causada pelas guerras civis, Bolívar relativiza esta interpretação evocando as matanças horrorosas da história europeia.

Durante a guerra de morte, eu mesmo ordenei a execução de oitocentos prisioneiros espanhóis num único dia, inclusive os doentes do hospital de La Guayra. Hoje, em circunstâncias iguais, não me tremeria a voz para dar a mesma ordem, nem os europeus teriam autoridade moral para me censurar, pois se há uma história regada de sangue, de indignidade, de injustiças, é a história da Europa.

À medida que avançava na análise ia atizando sua própria fúria, no grande silêncio que pareceu se abater sobre a aldeia inteira. O francês, esmagado, tentou interrompê-lo, mas ele o imobilizou com um gesto da mão. O general evocou as matanças horrorosas da história europeia. Na Noite de São Bartolomeu o número de mortos ultrapassou dois mil em dez horas. No esplendor da Renascença, 12 mil mercenários a soldo dos exércitos imperiais saquearam e devastaram Roma e mataram a faca oito mil de seus habitantes. E a apoteose: Ivan IV, o tzar de todas as Rússias, bem chamado O Terrível, exterminou toda a população das cidades entre Moscou e Novgorod, e nesta fez massacrar num único assalto seus vinte mil habitantes. Por simples suspeita de que havia uma conspiração contra ele.

– Então que nos façam o favor de não nos dizer mais o que devemos fazer – concluiu. – Não tentem nos ensinar como devemos ser, não tentem nos tornar iguais a vocês, não pretendam que façamos bem em vinte anos o que vocês fizeram tão mal em dois mil.

Cruzou os talheres sobre o prato e pela primeira vez fixou no francês os seus olhos em chamas:

– Por favor, *carajos*, deixem-nos fazer sossegados a nossa Idade Média! (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 129-130)

<sup>131</sup> Nesse momento, o Bolívar de García Márquez se torna, de certa forma, um personagem da esquerda latino-americana. Apesar da nítida aproximação, é interessante lembrar que Bolívar sempre elogiou a Independência dos EUA e o modelo federalista. Ele dizia que o modelo era perfeito, mas impraticável na América hispânica, presa e acorrentadas por séculos de dominação monárquica espanhola. Bolívar é usado, apropriado e ressignificado o tempo todo pela esquerda no continente, embora o próprio Marx tenha criticado Bolívar em um conhecido texto: MARX, Karl. *Simón Bolívar por Karl Marx*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

É evidente que García Márquez instrumentaliza o passado para denunciar a situação atual do continente, colocando a incompreensão europeia e seu senso de superioridade como um dos obstáculos responsáveis pela inexistência de um desenvolvimento independente na América Latina. Nesse sentido, a novela histórica *El general en su laberinto* se escreve em nome da atualidade. Em sua nova leitura da história pátria, García Márquez tende a tornar evidente a situação de uma sociedade dividida por interesses individuais e egoístas e manipulada por forças externas, abrindo aos leitores um acesso novo ao passado e expondo os rasgos de uma realidade que os historiadores não podiam se atrever a formular diante do peso de seu material e sua ciência (KÖNIG, 2004, p. 279).

Como salienta María Begoña Pulido Herráez (2016, p. 565), ao mesmo tempo em que a novela proporciona sua versão dos últimos meses da vida de Bolívar, ela reescreve a história do general fazendo um balanço de sua historicidade. O romance nos confronta com a agonia e a morte de Bolívar (assim como com a decomposição de seu projeto utópico de integração), mas, ao fazê-lo, confronta-nos, sobretudo, com o presente dos países hispano-americanos. A narrativa se converte no meio através do qual o escritor coloca em cena as discussões sobre a História e o passado do continente, tentando identificar os males de origem através da perspectiva de um presente em crise. Assim, a oposição Bolívar/Santander, o discurso da integração em suas dimensões utópicas, bem como as denúncias do imperialismo norte-americano, da incompreensão europeia, da violência e do autoritarismo sempre presentes na formação da América independente, dirigem-se até o presente da leitura e da enunciação. A ideia do autor é confrontar as catástrofes atuais com a catástrofe de origem.

E, se *El general en su laberinto* humaniza o mito de um herói continental, esse processo de desmitificação não implica no rebaixamento do ideal político que representa a figura de Bolívar. Ainda segundo Pulido Herráez (2016, p. 569), no romance, a ação de desmitificar significa “vivificar”, converter a presença do Libertador em algo aberto ao presente em devir. Apenas dessa perspectiva se poderia dizer algo “novo” ou “diferente” do mito, apenas desse lugar de enunciação a história de Bolívar e, por consequência das independências, deixaria de estar fechada, conclusa e poderia seguir como presença viva e necessária para o mundo atual. Paradoxalmente, ao desmitificar o herói, o mito da utopia integracionista volta a cobrar vida.

Ao convocar a História por meio da memória e das façanhas do Libertador, García Márquez a converte em algo vivo para o presente. A história não é desse modo um depósito morto de acontecimentos já que se abre às promessas não cumpridas e, inclusive, impedidas e

reprimidas pelo curso dos acontecimentos. Frente a um passado enclausurado e uma tradição fixada na relação com os acontecimentos fundadores e os heróis vinculados a esses acontecimentos, resgatar a história de Bolívar significa reviver o sonho da utopia de uma América forte e unida, colocar no horizonte do presente uma espécie de consciência histórica atrelada a um projeto de futuro para o continente (PULIDO HERRAÉZ, p. 570). Afinal, a morte de Bolívar transforma-se, dentro da narrativa, num trágico emblema da agonia e morte dos ideais de emancipação e democratização da América.

\*\*\*

## Conclusão

### **História, memória e literatura em Gabriel García Márquez**

---

Durante décadas – mesmo após o estardalhaço que se seguiu à publicação do romance *Cien años de soledad* –, Gabriel García Márquez teve o seu visto de entrada nos Estados Unidos negado. Ao que tudo indica, o escritor colombiano permaneceu na lista de suspeitos do FBI por aproximadamente 24 anos. De 1961, período em que atuou como correspondente da Prensa Latina em Nova York, até 1985, Gabo foi visto com desconfiança pelas agências “gringas” de inteligência. O gigante do Norte não sucumbiu com facilidade aos encantos do inventor de Macondo. Mas, isso era apenas uma questão de tempo.

Com a polêmica que sempre lhe foi característica, o neto mais famoso do coronel Nicolás Márquez alojou-se definitivamente dentro das fronteiras do “galinheiro eletrificado”. Sua memória repousa ao lado de Jorge Luis Borges, William Faulkner, Ernest Hemingway, James Joyce, Edgar Allan Poe e tantos outros nomes consagrados da literatura ocidental. Seu arquivo literário, contendo aproximadamente 27 mil documentos, entre cartas, manuscritos, fotografias e toda sorte de objetos pessoais, foi comprado, em 2014, pela Universidade do Texas. Ali, encontra-se à espera de interessados. Gabriel García Márquez, de agora em diante, sempre terá quem lhe escreva.

Tal qual o patriarca de *Cien años de soledad*, José Arcadio Buendía, seu fatasma pode ser visto aqui e acolá, perambulando ao sabor das contingências históricas.

Em agosto de 2016, começou a circular na Colômbia a nota de 50 mil pesos com seu rosto estampado. Gabo nas mãos do povo! De um lado, a cédula reproduz um desenho que representa *La Ciudad Perdida*, núcleo da cultura indígena tayrona de Santa Marta, numa clara alusão ao povoado fictício de Macondo; do outro, uma imagem de corpo inteiro do escritor vestindo o famoso *lique-lique* utilizado na cerimônia do Prêmio Nobel de 1982. Na sua mão esquerda é possível observar ainda uma nuvem de borboletas amarelas. Trechos do discurso *La soledad de América Latina* também podem ser lidos em um dos lados. Gabo imortalizado!

Barranquilla, Cartagena de Índias, Bogotá, cada uma das cidades colombianas onde o escritor viveu parte de sua vida, erigiu um monumento em sua homenagem. Nas múltiplas estátuas, a mesma representação: o Gabo-Nobel, o escritor vitorioso, porta-voz de todo um continente. República Dominicana e também Cuba construíram as suas estátuas do escritor. A

de Cuba celebrou, em 2017, os 90 anos de García Márquez e os 50 anos de *Cien años de soledad*. Também em 2017, o papa Francisco, em visita oficial à Colômbia, citou García Márquez no discurso que dirigiu ao presidente Juan Manuel Santos. Os caminhos da reconciliação, após anos de violência e luta contra as FARC, estavam, segundo Francisco, já sublinhados no discurso de aceitação do Prêmio Nobel em 1982.

Gabo reivindicado pelo papa, pelo presidente e até pelos “gringos”. Por trás de todas as celebrações, um escritor que venceu a batalha pela memória e derrotou definitivamente a peste do esquecimento. Pouquíssimos escritores alcançaram a circulação, a fama e o reconhecimento de Gabriel García Márquez. Como isso foi possível? Através de um projeto de memória e posteridade.

Como vimos ao longo de quatro capítulos, em mais de um sentido, Gabo se fez. Trabalhou com muito afinco para se converter em um grande narrador; com a perícia e a paciência de um artesão envelhecido no ofício, burilou a sua escrita, deu acabamento aos seus textos e esperou o momento certo de publicá-los. Mais do que isso, soube escolher com muita precisão e cuidado as amizades, as inimizades e as redes intelectuais que lhe levaram à fama e ao reconhecimento público. Em outras palavras, García Márquez construiu a sua trajetória e elegeu com muito cuidado o tipo de figura pública que queria representar. Buscando obstinadamente um lugar de importância na história do continente, Gabo soube ler o contexto histórico em que atuava e converter os assuntos aparentemente mais importantes e também mais triviais em relatos e anedotas.

Ao redor de sua personalidade, uma série de mitos, lendas e confabulações.

O primeiro deles diz respeito à elaboração de uma infância prodigiosa. Nesse sentido, o primeiro capítulo da tese demonstrou como todas as imagens comumente associadas à infância do escritor se construíram a partir de pistas oferecidas por ele, deixadas não de forma ingênua ou desinteressada, mas a partir de um projeto deliberado de construção do seu passado. No início, a busca por esse passado foi também a busca de García Márquez por um tema e personagens. No entanto, no processo de elaboração dos seus romances, em especial, de *Cien años de soledad*, esse passado familiar adquiriu contornos mais nítidos e se transformou na atmosfera pré-literária tão divulgada em suas inúmeras biografias.

De forma consciente, o autor transformou os seus romances e personagens em reflexos diretos da sua trajetória histórica e familiar. A repetição dessa versão de uma infância prodigiosa, nas inúmeras entrevistas concedidas após a fama, solidificou a existência de um

mito de origem para a carreira de um dos escritores latino-americanos mais influentes do século XX.<sup>132</sup>

De todos os personagens e seres fabulosos que povoaram a infância de Gabriel García Márquez, destacou-se à figura do avô: o coronel Nicolás Márquez. Ao resgatar as histórias que seu avô lhe contava quando garoto, o escritor colombiano construiu um personagem, espécie de tutor, absolutamente envolvido nas contendas e cicatrizes históricas da Colômbia. Tanto é que os eixos históricos mais importantes do Caribe colombiano foram conectados pelo autor ao seu destino e trajetória familiares. Por trás disso tudo, uma estratégia interesseira: em todas as histórias recolhidas de sua infância, a lembrança individual se viu afetada pela memória coletiva, adquirindo um sentido histórico.

Em outras palavras, enquanto García Márquez narrou e recordou a sua infância em Aracataca, seu passado familiar se transformou em passado de grupo e sua experiência em experiência compartilhada. Em geral, nos relatos biográficos e autobiográficos do escritor colombiano foram utilizados dois tipos de memória, não necessariamente simultâneos, mas que se complementaram. De um lado, a memória individual, que guardou detalhes escolhidos de sua vida pessoal, de outro, a memória coletiva que desejava preservar o passado de uma comunidade da qual, como testemunha autodesignada, o escritor era voz privilegiada. Dessa forma, a casa dos avós foi posta em um cenário mais amplo: ela se comunicava diretamente com a história da Colômbia. Nascido no mesmo ano do massacre de Ciénega, neto de um ex-combatente das guerras civis e amigo pessoal do general Rafael Uribe Uribe, García Márquez não foi apenas uma criança vivendo suas desventuras em um pequeno povoado do Caribe. Suas lembranças deixaram de ter o sentido de pequenos causos ou historietas e passaram a ter um nexos direto com o passado da nação. Ao operar dessa forma, o escritor satisfaz o imperativo biográfico que colocou para si mesmo: o de uma criança destinada à carreira de escritor e com uma visão particular do mundo e da História.

Cada pequena seção de seus relatos autobiográficos dedicados à vida em Aracataca funcionou como uma espécie de minibiografia; cada um deles forjou uma estátua que se

---

<sup>132</sup> Outro ponto ou caminho de reflexão diz respeito à comparação da infância de Gabriel García Márquez com a de outros escritores hispano-americanos associados ao *boom* literário dos anos 1960. Quase todos eles eram oriundos de famílias de classe média alta (familiares letrados e familiarizados com a Europa e os grandes clássicos da literatura ocidental). Isso era particularmente evidente em nomes já consagrados do período, como Jorge Luis Borges ou Alejo Carpentier, mas também naqueles que estavam em franca ascensão, como Carlos Fuentes ou Julio Cortázar. O único, talvez, com um passado pobre e longe de influências e bibliotecas prodigiosas era Gabriel García Márquez. Para purgar esse pecado original, esse mal de origem, é muito provável que o escritor tenha inventado uma infância absolutamente literária para si. Faltava ao autor a experiência letrada da primeira infância, mas nem por isso ela deixava de ser menos literária. Além disso, servia de argumento para um tipo de literatura que começava a se firmar mais seriamente nos anos 1960: o chamado realismo mágico.

tornou parte integrante da sua galeria pessoal, mas, ao mesmo tempo, parte importante de uma história regional e mesmo nacional. Sob o disfarce de “ditado da verdade”, essas pequenas histórias sobre o avô e a infância inauguraram a versão oficial da vida de Gabriel García Márquez. Com poucas exceções, tanto biógrafos como críticos literários perpetuaram a ficção de uma criança destinada à grandeza e ao sucesso literário.

Outro ponto importante de sua trajetória diz respeito ao flerte que o escritor manteve com as esferas de poder do continente. A temática lhe fascinou não apenas como motivo literário. Com simpatia, humor e certa leviandade, o escritor colombiano desejou como poucos de sua geração ter livre acesso aos bastidores da política latino-americana. E, teve. Foi considerado por muitos de seus pares, e não sem certo tom de reprovação, como o escritor “amigo de ditadores”. Sua polêmica relação com a Revolução Cubana e diversos líderes da América e da Europa foi objeto de análise do segundo capítulo da tese.

Como foi possível observar, no início dos anos 1970, García Márquez decidiu assumir o controle do seu *ser* público. Em vez de protestar sobre os apuros com a fama, decidiu usá-la para se tornar um homem de poder e influência. Para tanto, teve que investir mais seriamente em sua faceta intelectual comprometida. A partir desse momento, observamos um intelectual cada vez mais engajado e disposto a escrever abertamente sobre política, poder e revolução. Ao mesmo tempo, o celebrado inventor de Macondo partiu em busca de um relacionamento mais próximo com Fidel Castro, utilizando o chamado caso Padilla como ponte para se aproximar da ilha. Gabo estava convencido de que Fidel era diferente dos caudilhos, heróis, ditadores ou canalhas que haviam pululado na história da América, e intuiu que apenas através dessa revolução o resto dos países da América Latina poderia seguir o rumo de um bom desenvolvimento político. Seu crescente compromisso político com Cuba partiu da segurança de que o mundo, com o tempo, acabaria sendo socialista, mas também esteve associado ao crescente desejo do escritor de frequentar os bastidores do poder no continente.

Assim, no final dos anos 1970 e no começo dos anos 1980, seus altos voos políticos e seus êxitos literários lhe concederam uma estabilidade inquestionável. De escritor desconhecido ou parcialmente conhecido nos circuitos culturais colombianos no final dos anos 1950, duas décadas depois, García Márquez se converteu no escritor mais importante de toda a história da Colômbia, quiçá, um dos mais importantes da América hispânica.

Por esse motivo, entre o primeiro e o segundo capítulos da tese, acompanhamos como a trajetória e a ascensão de Gabriel García Márquez foi fruto de uma série de escolhas do autor. Se na década de 1960, suas estratégias de inserção (principalmente no México) eram

direcionadas aos circuitos intelectuais do país e da América Latina, tentando se aproximar de escritores, jornalistas e editores que pudessem proporcionar uma plataforma editorial para os seus romances; no final da década de 1970 e no início dos anos 1980, essa estratégia se rearticulou e passou a ter como foco conduzir uma rede de amizades políticas importantes, em especial, líderes da América Latina e Europa. A meta, nesse momento, foi construir uma relação mais próxima com o poder, com a política de Estado, não para lograr a possibilidade da atuação política institucional, mas para construir um *lócus* de atuação narrativa privilegiada. Em outras palavras, García Márquez construiu-se como observador privilegiado da América Latina.

Isso significa que o que seduzia o escritor colombiano, em seu flerte com o poder, era a possibilidade de frequentar os bastidores da política latino-americana. García Márquez não foi nunca um homem de governo, mas atribuiu a si o papel de conselheiro e confidente daqueles que faziam política e possuíam elevadas funções oficiais. Isso lhe permitiu, por outro lado, atribuir-se o sentido da *experiência*, resumido no seguinte argumento: “eu vi, portanto, sou autorizado a falar sobre”. Essa postura de observador privilegiado, testemunha da História, legitimou as suas descrições e narrativas da América, qualificando-o como uma “voz autorizada” a falar sobre os rumos e vicissitudes do continente. E, nesse sentido, García Márquez construiu-se como intermediador entre o mundo do leitor e a realidade latino-americana. Postura também observada no discurso de aceitação do Prêmio Nobel de Literatura em 1982.

Portanto, as afirmações do escritor quando dizia que não gostava de política e nem a entendia são falsas. A verdade é que o ambiente político possuía para ele alto valor. Dentro dele, como testemunha autodesignada do tempo e da História, observador privilegiado da realidade latino-americana, o escritor pôde oferecer uma visão particular do passado hispano-americano através de um processo de reescritura da História.

### **O passado hispano-americano e a reescritura da História: entre o trauma e a utopia**

Em 1959, Gabriel García Márquez finalizou um dos seus contos mais importantes e conhecidos: “Los funerales de la Mamá Grande”. Publicado originalmente em 1962, em obra homônima, o conto narra as peripécias de uma matrona improvável e hiperbólica, que governou as terras imaginárias de Macondo e a cujos funerais compareceram todos os políticos e dignitários da Colômbia, além de Sua Santidade, o papa.

Em linhas gerais, a narrativa é centrada sobre a personagem Mamãe Grande, espécie de encarnação de um poder personalista levado ao extremo, baseado na tradição e na fraude, cuja riqueza se constrói através de uma relação desavergonhada de exploração sobre os camponeses. Muitos críticos enxergaram na narrativa do conto alguns dos elementos centrais de *Cien años de soledad* e *El otoño del patriarca*. Para além do tema do poder, o povoado descrito pelo escritor colombiano já incluía a noção de um ambiente violento, de um calor intenso, parado no tempo e na história, e que pode ser considerado um dos aspectos fundamentais da sua escrita literária. Oficialmente, este é o primeiro texto de Gabriel García Márquez contra o discurso da História e a intenção dos historiadores de controlar ou registrar os acontecimentos do passado.

Esta é, incrédulos do mundo inteiro, a verdadeira história da Mamãe Grande, soberana absoluta do reino de Macondo, que viveu em função de domínio durante 92 anos e morreu com cheiro de santidade numa terça-feira de setembro passado e a cujos funerais veio o Sumo Pontífice.

Agora que a nação sacudida em suas entranhas recobrou o equilíbrio [...] e que é impossível transitar em Macondo por causa das garrafas vazias, das pontas de cigarro, dos ossos roídos, das latas e trapos e excrementos deixados pela multidão que veio ao enterro, agora é hora de encostar um tamborete à porta da rua e começar a contar desde o princípio os pormenores desta comoção nacional, antes que os historiadores tenham tempo de chegar. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 147-148)

Como é possível depreender da leitura do trecho transcrito, o narrador de “Los funerales de la Mamá Grande” se dirige ao vasto auditório de incrédulos do mundo inteiro para contar-lhes a verídica história de Mamãe Grande. Este fragmento deixa claro qual é o sentido da história verdadeira, contraposta ao discurso “não verídico” que farão os historiadores que estão por chegar. A narração do conto encarna o discurso direto de um contador de histórias e constrói-se através da lógica de um relato oral. É exatamente esse relato oral, transformado em literatura, que se opõe ao discurso escrito dos historiadores, representantes da cultura oficial.

Tal qual se observa em “O narrador” de Walter Benjamin, o conto de García Márquez esboça a possibilidade de uma narração feita nas ruínas da narrativa, entre os cacos de uma tradição em migalhas. Essa proposição narrativa nasce não apenas contra a narração tradicional (o discurso da História), mas também de uma injunção ética e política, já assinalada desde Heródoto: o passado não deve cair no esquecimento. O que, por outro lado, na perspectiva do narrador de “Los funerales de la Mamá Grande”, não significa de forma alguma reconstruir uma grande narrativa épica/heroica dos eixos que compuseram o reinado da matriarca. Muito pelo contrário, o narrador deve recolher tudo aquilo que é deixado de

lado, tudo aquilo que aparentemente não tem significação, tudo que parece não ter nem importância nem sentido, o material com o qual a história oficial não sabe lidar ou procura esquecer e apagar. .

Por isso, a função da narrativa é transmitir o inenarrável, manter viva a memória daqueles que não puderam falar, ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados, afirmar que “o inesquecível existe” a despeito das tentativas de eliminá-lo. Tarefa altamente política, lutar contra o esquecimento e a denegação é também, na narrativa de Gabriel García Márquez, lutar contra a repetição da História.

Dessa forma, o cenário de abandono e desmesura observado em “Los funerales de la Mamá Grande” aproxima-se bastante da descrição inicial do palácio presidencial em *El otoño del patriarca*. Nos dois textos analisados, os personagens recobram a vida e o rumo da história a partir do último suspiro representado pelo poder do(a) protagonista. É apenas com a morte do tirano que essas pessoas se reencontram com a História.

A única coisa que não passou inadvertida a ninguém no fragor daquele enterro foi o estrondoso suspiro de descanso que exalou a multidão quando se completaram os quatorze dias de preces, exaltações e ditirambos, e a tumba foi selada com uma placa de chumbo. Alguns dos presentes dispuseram de clarividência suficiente para compreender que estavam assistindo ao nascimento de uma nova época. [...] Só faltava então que alguém encostasse um tamborete na porta para contar esta história, lição e escarmento das gerações futuras, e que nenhum dos incrédulos do mundo ficasse sem conhecer a notícia da morte da Mamãe Grande, porque, amanhã, quarta-feira, virão os varredores e varrerão o lixo de seus funerais, por todos os séculos dos séculos. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 170-171)

Essa narrativa que se constrói nas margens do discurso histórico deve, em primeiro lugar, ressaltar o sofrimento e o horror daquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste, dar voz àqueles que desapareceram tão por completo que ninguém mais se lembra. Ou ainda: a narrativa nos contos e também romances do escritor colombiano deve transmitir aquilo que a tradição, oficial ou dominante, não recorda, para que “as estirpes condenadas a cem anos de solidão tenham, enfim e para sempre, uma segunda oportunidade sobre a terra” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2011, p. 28). Dentro dessa lógica, a literatura, em seu confronto com a História, ofereceria um novo olhar sobre o passado: ela permitiria ver em melhores condições, de forma mais abrangente e profunda, além de ver em termos de verdade, trazendo à luz o que permaneceu invisível e foi deliberadamente apagado ou escondido.

Por esse motivo, a memória se transforma em um elemento central da narrativa: o dever de memória, a memória como justiça às vítimas. Da mesma forma que acontece em *Cien años de soledad* e *El otoño del patriarca*, os acontecimentos em “Los funerales de la Mamá Grande” são narrados de uma perspectiva futura, após a sua conclusão. A informação é fruto da lembrança, do gesto de recordar que se opera contra a possibilidade do esquecimento e que permite a institucionalização de uma versão oficial da história, isenta do lixo e toda sorte de detalhes que poderiam depreciar a imagem de Mamãe Grande. Apenas dessa maneira, os incrédulos do mundo inteiro conheceriam a verdadeira história da morte e do poder parasitário da personagem. Sem a salvação oferecida pela memória, os habitantes de Macondo estão sujeitos à repetição dos erros do passado e à total aniquilação. Recordar é, dentro dessa lógica, recobrar a consciência histórica. Tais elementos, como analisados ao longo da tese, são partes importantes da estrutura narrativa de *Cien años de soledad*, *El otoño del patriarca* e também *El general en su laberinto*.

Com o passar dos anos, a desconfiança de Gabriel García Márquez em relação à narrativa oferecida pela História continuou a ser um dos eixos estruturadores do seu pensamento. Em março de 1989, por ocasião do lançamento do romance *El general en su laberinto*, o escritor colombiano concedeu uma entrevista bastante interessante à jornalista colombiana María Elvira Samper e que ajuda a entender um pouco melhor a sua rusga com os historiadores. Na conversa, que versou sobre a construção do seu personagem Bolívar, o escritor repetiu insistentemente que um dos seus projetos futuros era o de criar uma espécie de instituição dedicada a reescrever a história nacional colombiana.

Entonces una tarea que tengo ahora, ya terminado el libro, es crear una fundación – la Fundación para escribir la verdadera historia de Colombia –. Voy a reservar el producto del Bolívar para esta fundación. Voy a organizar un grupo de historiadores jóvenes, no contaminados para tratar de escribir la verdadera historia de Colombia, no la historia oficial, para que nos cuenten en un sólo tomo cómo es ese país y que se lea como una novela. (GARCÍA MÁRQUEZ, *Semana*, Bogotá, n.º 358, p. 14-20)

Insurgindo-se contra aquilo que autor acreditava ser a história oficial, o livro recém-publicado era, em sua perspectiva, uma alternativa ao discurso edificante criado em torno da pátria e seus próceres. Em certo sentido, García Márquez pertencia a uma geração de jovens colombianos que aprendeu a história nacional na escola com o famoso manual *Historia de Colombia*, dos intelectuais Jesús María Henao e Gerardo Arrubla. Desde 1910, a obra havia se constituído numa espécie de livro obrigatório do ensino de História nos colégios e no qual estavam descritos os feitos de uma epopeia nacional, com forte orientação conservadora.

Embora a fundação histórica imaginada por García Márquez nunca tenha saído do papel, a sua rusga com os historiadores e sua opinião sobre o ofício não foram amenizados nos anos seguintes. Em 1994, no discurso de entrega da recomendação da Missão de Ciência, Educação e Desenvolvimento, da qual fez parte, o escritor manteve a sua crítica mordaz: “Nos han escrito y oficializado una versión complaciente de la historia, hecha más para esconder que para clarificar, en la cual se perpetúan vicios originales, se ganan batallas que nunca se dieron y se sacralizan glorias que nunca merecimos”.<sup>133</sup>

Por sua parte, os historiadores colombianos também criticaram veementemente a reconstrução literária efetuada pelo escritor dos últimos meses da vida de Simón Bolívar, bem como a sua interpretação do processo da Independência. Como vimos ao longo último capítulo, o Bolívar de García Márquez delirava, falava em linguajar grosseiro e soltava ventosidades fétidas, além de levantar contra o general Santander e a cidade de Bogotá um sem-número de impropérios desaforados. Por isso, a Academia Colombiana de História e os muitos historiadores que levaram décadas construindo a imagem marmórea do Libertador se voltaram contra a sua ligeireza investigativa, sua livre fabulação histórica e suas imprecisões cronológicas. García Márquez respondeu as críticas feitas com sua única e poderosa arma: a soberania do romancista para acomodar a história dentro da narração.

A polêmica levantada pelos lados em disputa sugere algumas reflexões importantes. A primeira delas diz respeito ao caráter dessa chamada história oficial, tão ruidosamente atacada pelo escritor colombiano ao longo de sua carreira. Em certo sentido, a leitura que realiza García Márquez desse discurso oficializado pela História denuncia a sua intenção de registrar os sucessos e personagens importantes dos acontecimentos políticos e militares da nação, com a flagrante ausência do tratamento dos processos econômicos, sociais e culturais que compõem a história do continente. Dito de outra forma, o que incomodava o escritor colombiano era a insistência dessas narrativas no caráter anedótico, romântico, patriótico e edificante dos acontecimentos históricos.

Esse primeiro ponto nos remete a uma segunda indagação não menos importante. O que seria, então, na opinião de García Márquez, a verdadeira história latino-americana? A

---

<sup>133</sup> O contexto em que García Márquez criticou o discurso oferecido pela História colombiana foi marcado pelas festividades em torno do primeiro centenário da Independência. Nesse momento, muitos historiadores entendiam que um dos elementos que deveria contribuir para a construção da nacionalidade era o ensino da história pátria. Disso resulta o seu caráter edificante e a aposta na descrição de líderes exemplares. Essa era na opinião do escritor colombiano a versão complacente da história nacional. Por tudo isso, é compreensível que o escritor tivesse a historiografia em tão baixa estima e que dedicasse boa parte de sua criação literária ao intento de criar uma reescritura da história através dos poderes evocadores da imaginação literária.

resposta pode ser buscada em outro conto do escritor. Ela aparece verbalizada na fala de um presidente deposto, em seu exílio pela Europa.

O presidente suspirou. "Somos assim, e nada poderá redimir-nos", disse. "Um continente concebido pela merda do mundo inteiro sem um instante de amor: filhos de raptos, violações, de tratos infames, de enganos, de inimigos com inimigos." Enfrentou os olhos africanos de Lázara, que o examinavam sem piedade, e tentou amansá-la com sua lábia de velho professor. - A palavra mestiçagem significa misturar as lágrimas com o sangue que corre. O que se pode esperar de semelhante beberagem? (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 42)

O trecho transcrito pertence à obra *Doce cuentos peregrinos*, publicada originalmente em 1992, momento em que se comemorava o quinto centenário do Descobrimento da América. Como lembra o crítico literário norte-americano Seymour Menton, tal acontecimento engendrou entre os intelectuais do continente uma maior consciência dos laços históricos compartilhados pelos países latino-americanos, fazendo renascer a polêmica da herança colonial hispânica através de um intenso debate sobre o papel da América Latina no mundo depois de 500 anos de contato com a civilização ocidental (MENTON, 1993, p. 49). Nesse complexo debate, García Márquez reafirmou mais uma vez a sua posição: toda a História da América poderia ser lida através das lentes do trauma. Essa postura narrativa, já observada em *Cien años de soledad*, também esteve presente na leitura que o escritor apresentou do século XIX, em romances como *El otoño del patriarca* e *El general en su laberinto*. Ela foi também elemento central do discurso proferido à Academia Sueca de Letras, em Estocolmo, no ano de 1982.

Como salientam as historiadoras Fabiana de Souza Fredrigo e Libertad Borges Bittencourt (2014, p.60), a eleição de temas como o trauma da Conquista e a derrisão dos processos de independência solidificou, desde o século XIX, uma forma de pensar o continente através do trauma. Disso, advém a qualificação do caminho histórico da América como acidentado e fraturado. Como foi demonstrado ao longo de quatro capítulos, a evidência de uma história traumática ocupou papel de destaque na produção narrativa de Gabriel García Márquez. Isso explica também a insistência do autor em metáforas como a do *labirinto*, do *desamparo*, da *orfandade*, do *desencanto* e, principalmente, da *solidão*.

Essa perspectiva traumática dos acontecimentos históricos, por sua vez, sugere que o presente está longe de encarnar um momento histórico de superação. Nos contos, romances e discursos do escritor colombiano, o tempo atual aparece usualmente como resultado de

projetos inconclusos, promessas não cumpridas e um processo de modernização que derivou em uma história de ditaduras, dependências e dominações.

Por isso, a leitura comparada dos romances de García Márquez nos permite afirmar que o seu interesse pela história da América se deve, sobretudo, à conjuntura histórica do presente, carregada de urgências e que requer o retorno ao passado para buscar os chamados “males de origem”. Dentro dessa lógica, a História é percebida como um processo de mudanças que afeta a vida do continente de maneira que sua existência aparece historicamente condicionada. Por esse motivo, suas obras trabalham dentro da perspectiva de análise da identidade latino-americana. Em outras palavras, elas resgatam personagens fictícios ou reais do período colonial e também do século XIX para compreender as origens históricas da América Latina como unidade.

Nesse sentido, é evidente que García Márquez instrumentaliza o passado para denunciar a situação atual. Essa denúncia se estrutura a partir de duas perguntas que movimentaram com frequência os intelectuais latino-americanos na segunda metade do século XX: partindo do pressuposto da crise do presente (regimes autoritários, desigualdades sociais, violência institucionalizada, crises econômicas e perda de soberania), a primeira delas se dirige à responsabilidade do nosso atraso: de quem é a culpa? Nossa ou do estrangeiro que nos explora? E, a segunda, como é possível progredir? Imitando outros modelos – como os Estados Unidos e a Europa – ou criando nosso próprio caminho?

Em sua leitura da História da América, o escritor colombiano ofereceu respostas a essas duas questões. No que diz respeito à primeira, tanto em *Cien años de soledad*, como em *El otoño del patriarca* e *El general en su laberinto*, o fracasso latino-americano está associado à dois “males de origem”: a incompreensão e intervenção estrangeira (o colonialismo, o imperialismo e a dívida externa)<sup>134</sup> e as disputas e ódios locais (guerras civis) que resultaram na desagregação política do continente e na constituição de formas autoritárias de poder.

Esses “males de origem” tendem a se tornar cíclicos em sua interpretação da História devido a outros dois fatores: o esquecimento (falta de consciência histórica) e o encobrimento

---

<sup>134</sup> Como assinala o historiador mexicano Enrique Krauze (2011, p. 398), um elemento central na consciência política de García Márquez é seu anti-imperialismo. Desde *Cien años de soledad*, a penetração imperialista está associada à perda da soberania, de autodeterminação e de recursos naturais.<sup>134</sup> Nos outros romances analisados na tese, ela também se relaciona à crise da dívida externa, transformada em um poderoso instrumento de pressão das potências estrangeiras que reduz a capacidade do governo de gerir os assuntos nacionais. Em certo sentido, tanto em *El otoño del patriarca* como em *El general en su laberinto*, o autor estabelece que a realidade do continente (com a falência da gesta emancipadora, a perda de auto-gestão e a existência de estruturas autoritárias de poder) está relacionada com a tutela imperialista. As obras estabelecem um desenvolvimento histórico associado à tese de que são as relações com a metrópole que definem o destino histórico da América independente.

ou distorção do passado (História oficial). Disso, resulta a importância de resgatar o passado, através de uma nova leitura da História. Assim, é possível observar em todos os seus textos um gesto político e um ressentimento histórico que se cristaliza no objetivo de abrir um espaço narrativo em luta contra o esquecimento e em direção a uma história que, todavia, ainda está por escrever-se. O trauma convida e reatualiza constantemente a utopia para pensar um novo cenário para o continente. Por isso, sua leitura dos processos históricos que marcaram o passado hispano-americano está associada a um projeto de futuro para a América: apenas com um olhar crítico sobre o passado é possível vislumbrar um projeto político de redenção e retomar o rumo da História.

E, nesse sentido, inscreve-se o Bolívar de García Márquez. Ele foi construído como o herói da unidade, da integração e da liberdade; seu sonho, como já vimos, era o de criar uma “pátria grande”, uma liga de nações latino-americanas que fosse próspera, poderosa e capaz de fazer frente ao poderio estrangeiro. Por isso, a ideia central da novela é fazer crer o leitor que o fracasso de Bolívar deve ser lido como consequência de sua honradez política e seu desprendimento exemplar, de sua generosidade e sua boa vontade em um ambiente repleto de generais corruptos e políticos que jamais compreenderam a grandeza de seu sonho americano.

Para lograr essa expectativa, apesar do ressentimento e da decadência física, o personagem resgatado por García Márquez jamais perde a esperança em sua ideia de formar a grande nação unificada da América do Sul. Em linhas gerais, *El general en su laberinto* mostra Bolívar como um idealista que jamais enterrou as suas esperanças. Trata-se da entronização literária de um Bolívar anti-imperialista, democrático, republicano e amante do direito de autodeterminação dos povos. Para matizar essa faceta do Libertador, a novela minimiza sua personalidade autoritária, seu caráter marcial e perfil ditatorial, sua defesa da religião, das hierarquias e da disciplina militar como métodos para alcançar a estabilidade. Em certo sentido, a obra oblitera o perfil de um homem de elite do século XIX e evidencia um Bolívar reivindicado pelas esquerdas do continente.

Ao destacar a enfermidade do Libertador sobre suas proezas militares e políticas, o novelista quis resgatar também a dimensão humana de seu personagem, não apenas para desmitificar a sua figura épica, mas, através do retrato de sua humanidade, levar a cabo uma reflexão literária sobre o projeto abortado da unidade da América e sobre a violência e o subdesenvolvimento secular da “pátria bolivariana”. A intenção de García Márquez foi oferecer ao leitor a origem das misérias da América Latina e reinserir o projeto bolivariano na América contemporânea como meta para as massas e setores populares do continente. Por

isso, *El general en su laberinto* intenta construir a figura de Bolívar como um mito para o futuro (BERZAL, 2005, p. 33), uma figura simbólica que empurre o continente no sentido definitivo de sua redenção.

Na visão de García Márquez, o resgate de Bolívar e, mais precisamente, de seu projeto de unidade continental, contra um inimigo exterior, o imperialismo norte-americano, está também relacionado ao seu apoio à Revolução Cubana e à liderança de Fidel Castro. Demonstra, nesse sentido, como afirmado no segundo capítulo da tese, a aposta do autor na liderança do homem forte, do herói providencial, capaz de interpretar as aspirações das mais amplas parcelas da população.

Embora, no romance, Bolívar não alcance o seu objetivo e morra em uma situação ainda mais penosa do que a aquela que encontramos no início da novela, isso não implica que seu projeto deva ser desconsiderado. Por isso, a obra se constrói também como uma grande reflexão sobre o destino latino-americano. Trata-se, em síntese, de uma espécie de ultimato para união das nações latino-americanas. Assim, a incerteza e as contrariedades do destino do Libertador, em sua última viagem, convertem-se em metáforas ou alegorias do incerto destino americano.

Nesse sentido, a metáfora do labirinto, indicada no título do romance, pode ser estendida também à história da América Latina (tanto no período das lutas pela independência quanto após este). O labirinto, como salienta Lília Maria Macêdo (2017, s/p), não simboliza apenas o encadeamento da narrativa, a biografia do protagonista ou o processo de elaboração do romance, ele também traduz o senso de historicidade que está incrustado na obra e que abre novas possibilidades para pensar a história do subcontinente. Ele se converte, desse modo, na perfeita expressão dos dilemas latino-americanos.

No romance, o ocaso da vida de Simón Bolívar como Libertador das Américas está assinalado pelo não cumprimento do chamado sonho do general, sonho este que se refere à unidade do subcontinente e, como tal, é apresentado aos leitores contemporâneos como tarefa pendente (GARIN, 2012, p. 5). Assim, um chamado pela união percorre toda a narrativa, como o eco distante da voz insistente de um herói derrotado, mas ainda defensor de sua causa. Ela perdura como uma dívida histórica a ser saldada no presente. Deste ponto de vista, como salienta Humberto Garin, há uma proposta política clara na reivindicação deste Simón Bolívar que emerge da ficção: superar as diferenças, nos salvará a todos da globalização, de uma nova submissão ao capitalismo hegemônico que ameaça o continente com novas formas de exploração.

Assim, a tese central de García Márquez em *El general en su laberinto* pode formular-se da seguinte maneira: o sonho inconcluso e não cumprido de Bolívar é o desafio atual das nações latino-americanas do presente. Os latino-americanos do presente podem se livrar de uma espécie de culpa histórica, realizando esse sonho de integração. Há no romance uma clara insinuação de que existe um processo histórico inacabado e, nesse sentido, a novela cumpre com a intenção de mostrá-lo. Recuperar Bolívar significa, entre outras coisas, encontrar uma saída deste imenso labirinto latino-americano e vislumbrar, finalmente, o futuro de um continente sem tutelas, uma espécie de América próspera e livre, redimida dos seus “males de origem”.

\*\*\*

**Fontes primárias:**

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Viver para contar*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

\_\_\_\_\_ *Doze contos peregrinos*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

\_\_\_\_\_ *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 América, 1955-1960*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

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

\_\_\_\_\_ *Cheiro de goiaba*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

\_\_\_\_\_ *Os funerais da Mamãe Grande*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

\_\_\_\_\_ *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro: Record, 2016.

\_\_\_\_\_ *A revoada (O enterro do diabo)*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

\_\_\_\_\_ *O outono do patriarca*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

\_\_\_\_\_ *O general em seu labirinto*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

**Bibliografia:**

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

AGGIO, Alberto. *Democracia e socialismo: a experiência chilena*. São Paulo: Annablume, 2002.

\_\_\_\_\_ “Uma insólita visita: Fidel Castro no Chile de Allende” IN: *História*. Revista da Universidade Estadual Paulista, vol. 22, n. 02, 2003.

AGGIO, Alberto; PINHEIRO, Marcos Sorrilha. “Os intelectuais e as representações da identidade latino-americana” IN: *Dimensões*, vol. 29, 2012, p. 22-49.

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

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

\_\_\_\_\_ *Las insulas de “tierra firme” de la narrativa hispanoamericana. Entre la memoria y la esperanza.* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: Editorial del Cardo, 2010.

\_\_\_\_\_ *Narrativa hispanoamericana del siglo XX: del espacio vivido al espacio del texto.* Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.

\_\_\_\_\_ “Nueva novela histórica y relativización del saber historiográfico”. IN: *Casa de las Américas*, Havana, janeiro/março, 1996.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. “A singularidade: uma construção nos andaimes pingentes da teoria histórica” IN: *História: a arte de inventar o passado: ensaios de teoria da história.* Bauru: Edusc, 2007, p. 247-254.

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

ANSALDI, Waldo; FUNES, Patricia. “Viviendo una hora latinoamericana. Acerca de rupturas y continuidade 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.

APULEYO MENDOZA, Plinio. *El caso perdido. La llama y el hielo.* Barcelona: Editorial Planeta, 1984.

ARANA, Marie. *Bolívar: o Libertador da América.* São Paulo: Três Estrelas, 2015.

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. p. 204-216.

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. “História, memória e esquecimento: implicações políticas” IN: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 79, Dezembro de 2007, p. 95-111.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea.* Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2010.

ARNAU, Carmen. *El mundo mítico de Gabriel García Márquez.* Barcelona: Ediciones Península, 1975.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural.* Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

AVELAR, Alexandre de Sá. “A biografia como escrita da História: possibilidades, limites e tensões” IN: *Dimensões*, vol. 24, 2010. p. 157-172.

AYURE, Wilderson Archbold. “Historia y fábula en el Bolívar de García Márquez: un ensayo sobre filosofía de la historia y ontología de la novela” IN: *Huellas: Revista de la Universidad del Norte*, n. 27. Barranquilla, dezembro, 1989. p. 46-56.

AZZETTI, Héctor E. “Gabriel García Márquez y una lectura posmoderna de la historia latinoamericana” IN: *Comunicaciones Científicas y Tecnológicas*, Universidad Nacional del Nordeste, 2006.

BACCA, Renzo Ramírez. “Breve historia de historiografía colombiana” IN: BACCA, Renzo Ramírez; MENDIETA, Alexander Betancourt (orgs.). *Ensayos sobre historia y cultura en América Latina*. Medellín: La Carreta Editores, 2008. p. 137-153.

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

BARIANI, Edison. “Dominick La Capra: 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.

BENAVIDES, Ana Cristina. *La soledad de Macondo o lasalvación por la memoria*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2014.

BERZAL, Montserrat Iglesias. “Simón Bolívar: la oportunidad de Hispanoamérica en *El general en sulaberinto*” IN: *Latinoamérica*, n. 41, México, 2005, p. 11-41.

BLANCO, Juan Moreno. “La obra literaria garciamarquiana en y más allá de las cartografías impermeables” IN: *Literatura: teoría, história, crítica*, n. 8, 2006, p. 97-141.

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

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica” IN: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1996, pp.183-191.

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 Otoñodel 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.

CÁCERES, Gonzalo Quiero; ALCÁZAR I GARRIDO, Joan Del. “Allende y la Unidad Popular: hacia una desconstrucción de los mitos políticos chilenos” IN: *CEME/Archivo del Chile*, 2005.

CANFIELD, Martha. “El patriarca de García Márquez: padre, poeta y tirano” IN: *Revista Iberoamericana*, n. 128-129, 1984, p. 1017-1056.

CARBALLO, Emmanuel. “Un gran novelista latinoamericano” IN: *García Márquez*, colección el escritor y la crítica. Madrid: Taurus, 1982, p. 22-37.

CARUCCI, Alberto Rodríguez. “Crónicas de Indias: ¿literaturas de fundación?” IN: *Miscelânea*, Assis, v. 13, jan.- jun. 2013, p. 17-39.

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

CATELLI, Nora. “La élite itinerante del boom: seducciones transnacionales de los escritores latinoamericanos (1960-1973)” IN: ALTAMIRANO, Carlos (org.). *Entre cultura y política: historia de los intelectuales en América Latina*. Buenos Aires: Katz Editores, 2009.

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

CHAOUCH, Malik Tahar. “La presencia de una ausencia: Jorge Eliécer Gaitán y las desventuras del populismo en Colombia” IN: *Araucaria*, Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades, n. 22, segundo semestre de 2009, p. 251-262.

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.

\_\_\_\_\_ *A História ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

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

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

COBO BORDA, Juan Gustavo. *Lecturas convergentes*. Bogotá: Taurus Pensamiento, 2006.

COLORADO, Paula Andrea Marín. “La narrativa de Gabriel García Márquez vista por Ángel Rama y la recepción de su crítica en Colombia” IN: *Estudios de Literatura Colombiana*, n° 30, janeiro-junho, 2012, pp. 109-128.

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*. São Paulo: Alameda, 2013.

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*. Juiz de Fora, 2007. Dissertação (Mestrado em História) – UFJF.

DAMAS, Germán Carrera. *El culto a Bolívar*. Caracas: Grijalbo, 1989.

DONOSO, José. *Historia personal del “boom”*. Madrid: Alfaguara, 1972.

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

DURÁN, Mercedes Fernández. *Novela y dictadores en América Latina: la identidad en ficción, pensamiento y forma*. Bogotá: Taller de Edición – Rocca, 2008.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELMIR, Cláudio Pereira. “O enredo como categoria e como método de análise” IN: MALERBA, Jurandir (org.). *História e narrativa: a ciência e a arte da escrita histórica*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016. p. 193-211.

ESTEBAN, Ángel; PANICHELLI, Stéphanie. *Gabo y Fidel: el paisaje de una amistad*. Madrid: Espasa Libros, 2003.

ESTEBAN, Ángel; GALLEGO CUÑAS, Ana. *De Gabo a Mario: la estirpe del boom*. Madrid: Editorial Verbum, 2015.

FALETTO, Enzo. “Los años 60 e el tema de la dependencia” IN: *Estudos Avançados*, n. 33, 1998, p. 109-117.

FERREIRA, Carla. *Ideologia bolivariana: as apropriações do legado de Simón Bolívar em uma experiência de povo em armas na Venezuela. O caso da Guerra Federal (1858-1863)*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRS, 2006.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Migração e apropriação da obra de Faulkner no Caribe: leituras de Edouard Gilssant*. IN: *Aletria*, n. 3, vol. 22, set-dez de 2012. p. 95-105.

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

FONTOVA, Humberto. *Fidel: o tirano mais amado do mundo*. São Paulo: Leya, 2012.

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

FREDRIGO, Fabiana de Souza. *Guerras e Escritas: a correspondência de Simón Bolívar (1799-1830)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

\_\_\_\_\_ “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, 2009, p.715-756.

\_\_\_\_\_ “As guerras de independência, as práticas sociais e o código de elite na América do século XIX: leituras da correspondência bolivariana” IN: *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 23, nº 38, p.293-314, Jul/Dez 2007.

FREDRIGO, Fabiana de Souza; BITTENCOURT, Libertad Borges. “Narrativas sobre a América: o trauma e suas expressões temporais” IN: *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, nº 17, p. 59-86, jul./dez. 2014.

FREIRE, Izaias de Souza. “Considerações sobre história, memória e esquecimento: diálogos entre literatura e história em *O livro do riso e do esquecimento*” IN: *Aedos*, nº 14, v.6 – Jan./Jul. 2014.

FREITAS NETO, José Alves de. *Bartolomé de Las Casas: a narrativa trágica, o amor cristão e a memória americana*. São Paulo: Annablume, 2003.

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

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: EditoraH34, 2006.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

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

GARIN, Humberto. *El general en su labirinto como obra representativa de La Nueva Novela Histórica Latinoamericana*. Tesina de Master: Literatura-Cultura-Media. Universidad de Lund Mayo, 2012.

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

GIRARDET, Raoul. *Mitos e mitologias políticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.

GÓMEZ, Carlos Alarico. *La Muerte del Libertador de Colombia*. Círculo de Escritores de Venezuela: Caracas, 2012.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *Crítica práctica / práctica crítica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

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

HARSS, Luis. “García Márquez o la cuerda floja” IN: *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966.

HARTOG, François. “A arte da narrativa histórica” IN: BOUTIER, Jean; DOMINIQUE, Julia (orgs.). *Passados recompostos: campos e canteiros da História*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

\_\_\_\_\_. *Evidência da História: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

\_\_\_\_\_ *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

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).

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ITURRIETA, Elías Pino. *El divino Bolívar: ensayo sobre una religión republicana*. Madrid: Catarata, 2003.

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

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

KARNAL, Leandro. “As veias fechadas da América Latina” IN: [www.ceveh.com.br](http://www.ceveh.com.br), Revista, SP, BRASIL (site atualmente desativado). 01/12/2001.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

KÖNIG, Hans Joachim. “El general en su laberinto: ¿un ataque a la historia patria?” IN: *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, n. 31. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004. p. 263-280.

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.

KRAUZE, Enrique. *Os redentores: ideias e poder na América Latina*. São Paulo: Saraiva, 2011.

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

\_\_\_\_\_ “Repensar la historia intelectual y leer textos” IN: PALTÍ, Elías José. *Giro lingüístico e historia intelectual*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998. p. 237-293.

LEANTE, César. *Gabriel García Márquez, el hechicero*. Madrid: Pliegos, 1996.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

LERNES, Isaías. “A propósito de *Cien años de soledad*” IN: *Cuadernos americanos*, México, n.1, jan-fev de 1969, p.186-200.

LEVILLAIN, Philippe. “Os protagonistas: da biografia” IN: RÉMOND, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

LIMA, LUIZ COSTA. "Persona e sujeito ficcional". *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco Editora, 1991.

LONDOÑO, Jorge Iván Parra. "El general en su laberinto, una ficción de la historia". IN: *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, n. 61, outubro/dezembro, 1994. p. 17-31.

LÓPEZ ALVARADO, Douglas Augusto. "Mito, culto y represión en *El otoño del patriarca*" IN: *Cuestiones Políticas*, vol. 26, n. 44, janeiro-junho de 2010, p. 34-54.

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

MACÊDO, Lília Maria. "Entre a sociologia e a literatura: Simón Bolívar e a independência em *O general em seu labirinto*" IN: *Sociofilo – (Co)Laboratório de Teoria Social*. Publicado em 22/05/2017.

Disponível em: <<https://blogdosociofilo.wordpress.com/2017/05/22/entre-a-sociologia-e-a-literatura-simon-bolivar-e-a-independencia-em-o-general-em-seu-labirinto-por-lilia-maria-macedo/>>. Acesso em 21/09/2017.

MALERBA, Jurandir (org.). *História e narrativa: a ciência e a arte da escritura histórica*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

MARCO, Joaquín; GARCIA, Jordi (orgs.). *La llegada de los bárbaros: la recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*. Barcelona: Edhasa, 2004.

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.

\_\_\_\_\_ "Adiós al maestro" IN: *Gabo: 1927-2014, Revista Semana*, Edición de colección. Bogotá: Printer Colombiana, 2014. p. 27-33.

MARX, Karl. *Simón Bolívar*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

MENA, Lucía Inés. *La función de la historia en Cien años de soledad*. Barcelona: Plaza y Janés, 1979.

MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina (1979-1992)*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

\_\_\_\_\_ *Caminata por la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

MINA, Gianni. *Habla Fidel*. Madrid: Mondadori, 1988.

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

MISKULIN, Sílvia Cezar. “La Revolución Cubana y el caso Padilla en las revistas Plural y Vuelta” IN: *Estudios*. Revista del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad de Córdoba, vol. 23-24, 2010, p. 159-171.

\_\_\_\_\_ “O ano de 1968 em Cuba: mudanças na política internacional e na política cultural” IN: *Esboços* (UFSC), v. 20, 2008, p. 47-66.

MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América hispânica*. Chapecó: Argos, 2003.

MONTOYA, Pablo. *Novela histórica en Colombia (1988-2008)*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2009.

MORAIS, Marcus Vinícius de. “Simón Bolívar: a construção do Libertador, os usos das crônicas coloniais e o jornal *Correio de Orinoco* (1805-1825)” IN: *Anais do XXIX Simpósio de História Nacional*. ANPUH, Brasília, 2017.

MOULIAN, Tomás. *Chile actual: anatomía de um mito*. Santiago do Chile: Arcis Universidad / Lom Ediciones, 1998.

NAREA, María. “La representación bolivariana en *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez” IN: *Revista Ciencias de la Educacion*. Universidad de Carabobo. Facultad de Ciencias de la Educación. Valencia, Venezuela.

NAVARRO, Márcia Hoppe. *Romance de um Ditador: Poder e História na América Latina*. São Paulo: Ícone, 1989.

NEIRA, Hernán. “América Desrealizada” IN: *Revista de Filosofía* – Universidad de Santiago de Chile, vol. 66, 2010. p. 45-61.

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

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.

OPPENHEIMER, Andrés. *La hora final de Castro*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1992.

ORTEGA, Julio. *La contemplación y la fiesta*. Ensayos sobre la nueva novela latinoamericana. Lima: Editorial Universitaria, 1968, p. 45-58.

OSPINA, William. “Prólogo: el García Márquez de Dasso Saldívar” IN: SALDÍVAR, Dasso. *García Márquez: el viaje a lasemilla*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, 2014. p. 15-19.

OSORIO SOTO, M.; CARVAJAL CÓRDOBA, E. “Deslizamientos entre la transgresión y la historia en *Cien años de soledad*” IN: *Estudios de Literatura Colombiana*, 2015, n.37, p. 121-136.

OTERO, Lisandro. *Llover sobre mojado: una reflexión sobre la historia*. Havana: Letras Cubanas, 1997.

PALENCIA-ROTH, Michael. "García Márquez y los últimos Bolívares de la Gran Colombia," Essay on *El general en su laberinto* (1989) and other recent works on Simón Bolívar. *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República* (Colombia), 27, no. 22 (1990), p. 123-129.

PRADO, Maria Ligia; PELLEGRINO, Gabriela. *História da América Latina*. São Paulo: Contexto, 2014.

PREMAT, Julio. "Volver para contarla: infancia de escritor, orígenes de la escritura" IN: FONTALVO, Orlando Araújo (org.). *El legado de Macondo: antología de ensayos críticos sobre Gabriel García Márquez*. Barranquilla: Editorial Universidad del Norte, 2015. p. 5-25.

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.

POLLAK, Michael. "Memória, esquecimento, silêncio" IN: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

PONS, Maria Cristina. "La novela histórica de fin del siglo XX: de inflexión literaria y gesto político a retórica de consumo" IN: *Perfiles Latinoamericanos*, n.15, dezembro de 2000, p. 139-169.

PRIORE, Mary Del. "Biografia: quando o indivíduo encontra a história" IN: *Topoi*, vol. 10, n. 19, julho-dezembro de 2009, p. 7-16.

PULIDO HERRÁEZ, María Begoña. "El general en su laberinto y la crisis de la historia narrativa" IN: *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXII, n. 215-216, abril-setembro de 2016, p. 559-574.

QUESADA, Esteban. "Objeto, tiempo y colectividad en *El otoño del patriarca*" IN: *Discusiones Filosóficas*. Año13, n. 21, julho-dezembro, 2012. p. 245-262.

QUINTERO, Gustavo Forero. "El general en su laberinto de Gabriel García Márquez y *Conviene a los felices permanecer en casa* de Andrés Hoyos: dos visiones de la independencia de Colombia" IN: *Historia y Sociedad*, n. 21, Medellín, Colômbia, julho-dezembro de 2011, p. 195-219.

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.

\_\_\_\_\_ *Diario 1974-1983*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2001.

\_\_\_\_\_ *Transculturación narrativa en América Latina*. Bogotá: Siglo XXI, 1988.

REICHEL, Heloisa Jochims. “A identidade latino-americana na visão dos intelectuais da década de 1960” IN: *Estudos Ibero-Americanos*, PUC-RS, vol. XXXIII, n.2, dezembro de 2007, p. 116-133.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1994.

\_\_\_\_\_ *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

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, Joana de Fátima. *Literatura e jornalismo em Gabriel García Márquez: uma leitura de crônicas*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, USP, 2005.

RODRIGUES, Selma Calasans. *Macondoamérica: a paródia em Gabriel García Márquez*. Goiânia: Editora UFG, 1993.

RODRIGUES, Selma Calasans. “Cien años de soledad y las crónicas de la Conquista” IN: *Revista de la Universidad UNAM*, p. 13-16

ROJAS Rafael. “Anatomia do entusiasmo: cultura e revolução em Cuba (1959-1971)”. IN: *Tempo Social*, São Paulo, v. 19, n. 1, 2007. p. 71-88.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória e o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.

ROTH, Michael Palencia. *Gabriel García Márquez: la línea, el círculo y las metamorfosis del mito*. Madrid: Gredos, 1983.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SALDÍVAR, Dasso. *García Márquez: el viaje a lasemilla*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, 2014.

SÁNCHEZ, Juan Reinaldo. *A vida secreta de Fidel: as revelações de seu guarda-costas pessoal*. São Paulo: Paralela, 2014.

SANTANA ACUÑA, Álvaro. “Una historia oculta de *Cien años de soledad*” IN: *Revista Nexos*, maio de 2014, pp. 131-132.

SARLO, Beatriz. *Paisagens Imaginárias: intelectuais, artes e meios de comunicação*. São Paulo: Edusp, 1997.

SIGAL, Silvia, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur, 1991.

SORIANO, GRACIELA. "Introdução" IN: *Simón Bolívar: Escritos Políticos*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

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.

SOTO, Héctor. "Los plenos poderes de Gabriel García Márquez: asombros y conjeturas" IN: *Estudios Públicos*, n. 135, 2014, p. 203-234.

STRATHERN, Paul. *García Márquez em 90 minutos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

TARTT, Marijose Gómez. *El Bolívar de Gabriel García Márquez y sus congéneres*. Tese de Doutorado. Universidade da Califórnia, Irvine, 1994.

TORRE, Michelle Márcia Cobra. *Transculturación e dialogismo / pátria, nação e memória em O outono do patriarca*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

VALDEBLÁNQUEZ, José María. *Historia del departamento del Magdalena y del territorio de La Guajira. Desde el año 1895 hasta el de 1963*. Bogotá: Editorial El Voto Nacional, 1964.

VANDEN BARGHE, Kristine. "El Diario de Colón en *El otoño del patriarca*: una lectura en contrapunto" IN: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. LIII, n. 2, julho-dezembro, 2005, p. 519-536.

VARGAS LLOSA, Mario. *García Márquez: historia de un deicidio*. Tese de doutorado, 1971.

VARGAS LLOSA, Mario. *Sabres e utopias: visões da América Latina*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

VIERA, Carlos Eduardo. "Intelligentsia e intelectuais: sentidos, conceitos e possibilidades para a história intelectual" IN: *Revista brasileira de História da Educação*, n° 16, jan./abr. 2008. p. 63-85.

VILLA, Armando Estrada. *El poder político en la novelística de García Márquez*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 2006.

VOLKENING, Ernesto. *Gabriel García Márquez: "un triunfo sobre el olvido"*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2010.

ZAVALA, Íris M. "Cien años de soledad: crónica de Indias" IN: *Revista Educación*, setembro de 1970, p. 110-120.