

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

**GEORGE LIMA DOS SANTOS**

**POÉTICA DA SOLIDÃO PARA ALÉM DE *CEM ANOS***  
**EM GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

**UBERLÂNDIA**  
**MARÇO, 2023**

**GEORGE LIMA DOS SANTOS**

**POÉTICA DA SOLIDÃO PARA ALÉM DE *CEM ANOS*  
EM GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa 2: Literatura, Representação e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil.

**UBERLÂNDIA  
MARÇO, 2023**

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

S237  
2023

Santos, George Lima dos, 1991-  
Poética da Solidão para além de Cem Anos em Gabriel  
García Márquez [recurso eletrônico] / George Lima dos  
Santos. - 2023.

Orientador: Marisa Martins Gama-Khalil .  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia,  
Pós-graduação em Estudos Literários.  
Modo de acesso: Internet.  
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2023.158>  
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. , Marisa Martins Gama-Khalil, 1960-,  
(Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-  
graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:  
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091  
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**  
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários  
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902  
 Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br, coppgelit@ileel.ufu.br e  
 atendppgelit@ileel.ufu.br



### ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Tese de Doutorado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	06 de março de 2023	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	18:00
Matrícula do Discente:	11913TLT009				
Nome do Discente:	George Lima dos Santos				
Título do Trabalho:	Poética da solidão para além de Cem anos em Gabriel García Márquez				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	2: Literatura, Representação e Cultura				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Cronotopias fantásticas: estudos das modalidades cronotópicas na Literatura Fantástica				

Às catorze horas do dia seis de março de dois mil e vinte e três, reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos (as) Professores (as) Doutores(as): Marisa Martins Gama-Khalil / ILEEL-UFU, Orientadora (Presidente); Nilton Milanez / UNEB - Campus I, Salvador; Roselene de Fátima Coito / UEM, Leonardo Francisco Soares / ILEEL-UFU, Cíntia Camargo Vianna / ILEEL-UFU.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marisa Martins Gama-Khalil, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente George Lima dos Santos a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessiva, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Roselene de Fátima Coito, Usuário Externo**, em 06/03/2023, às 17:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Francisco Soares, Professor(a) do Magistério Superior**, em 06/03/2023, às 17:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marisa Martins Gama-Khalil, Usuário Externo**, em 09/03/2023, às 14:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Nilton Milanez, Usuário Externo**, em 09/03/2023, às 14:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cintia Camargo Vianna, Professor(a) do Magistério Superior**, em 09/03/2023, às 15:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **George Lima dos Santos, Usuário Externo**, em 09/03/2023, às 15:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4311426** e o código CRC **A9FD12A3**.

A todos aqueles que, durante a pandemia de Covid-19, se viram sós, desamparados em suas existências e mal compreendidos em sua vulnerabilidade.

## AGRADECIMENTOS

Avesso à temática analisada nesta tese, agradecer é reconhecer a importância dos laços que fazemos durante o caminho que trilhamos em vida. A escrita pode ser, sim, uma atividade de amor. Amor quando dividimos o lampejo de uma ideia, mesmo que vaga. Amor nas pequenas conquistas diárias, no lusco-fusco da madrugada. Amor ao compreender que algo está em progresso e está por um fio, e precisamos entender que tudo tem seu tempo para não sermos sós em nossas incertezas e incompreendidos na nossa vulnerabilidade. Minha escrita não seria possível sozinho. Muitas pessoas me “abraçaram”. Um de longe, outros de perto, algumas sequer sabem que a companhia foi certa. Por acreditar que a escrita é uma atividade de amor, eu agradeço.

À CAPES, pelo apoio financeiro durante todo o processo de escrita. Sem esse apoio essa pesquisa não seria possível.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia - UFU. Principalmente aqueles que contribuíram diretamente no amadurecimento de minha pesquisa. Em especial, a Profa. Dra. Cíntia Camargo Viana, o Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares e o Prof. Dr. Paulo Fonseca Andrade.

À Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil, minha orientadora. Agradeço por ter me abraçado desde o dia que cheguei a Uberlândia, por ter me ajudado em vários aspectos na vida e compartilhado muito saberes.

Ao GPEA, pela partilha de saberes e do sensível. Esses compartilhamentos foram importantes na minha formação acadêmica. Em especial, agradeço a Tamira, que foi por vezes companheira em diversos aspectos.

À Profa. Dra. Cíntia Camargo Viana, pelos saberes e espaços compartilhados. A participação no projeto Transgressão e nas discussões do Yalodê Geplafro me permitiu reconhecer a importância de me implicar como homem negro naquilo que me proponho fazer.

A minha família, que acreditou em mim o tempo inteiro e fez questão de dar apoio emocional e espiritual durante o doutorado.

Ao Gui, que desenvolveu comigo uma linguagem e fez da amizade um modo de vida. Fico muito feliz em reconhecer sua participação nesta pesquisa e na minha existência.

A minha amiga Laiana Menezes, que viu esse projeto nascer, presenciou minha aprovação no processo seletivo do doutorado e acompanhou minha labuta de Ipiaú a Uberlândia, nada disso seria fácil sem seu apoio emocional.

Aos diversos amigos e colegas que fiz durante o doutorado e fizeram com que meu percurso fosse tranquilo e proveitoso: Lucas Guzzo, Sandra Borges, Regina Silva, Alessandra Martins, Wander Fagundes e Rosilaine Silva.

A interpretação da nossa realidade a partir de esquemas alheios só contribui para tornar-nos cada vez mais desconhecidos, cada vez menos livres, cada vez mais solitários.  
(GARCÍA MÁRQUEZ, 2011, p. 26)

## RESUMO

A presente tese tem como objetivo vislumbrar uma poética da solidão a partir da análise de três romances do escritor colombiano Gabriel García Márquez, a saber, *Cem anos de solidão* (1967), *O general em seu labirinto* (1989) e *O outono de um patriarca* (1975), considerando o movimento centrípeto das obras, a disposição dos seus respectivos enredos e a formação discursiva por trás dessa disposição. Esse intuito nasce da hipótese elaborada por Mario Vargas Llosa (2007), em seu ensaio “Cien años de soledad: realidad total, novela total”, de que *Cem anos de solidão* é um romance total, noção a partir da qual teoriza que essa obra absorve retrospectivamente os estágios anteriores da realidade fictícia elaborada pelo seu autor, isto é, elementos fictícios das obras anteriores. Todavia, para além dessa teorização, ao se observar a recorrência da solidão como tema nos romances do escritor colombiano, vê-se que *Cem anos de solidão* não somente é um romance total por retomar retrospectivamente elementos de outras obras, mas, sobretudo, por materializar *modus operandi* pelos quais a solidão se manifesta em romances que foram escritos inclusive depois. A concepção de poética utilizada para entendermos de que modo ocorre essa regularidade foi teorizada por Tzvetan Todorov (1976) ao compreender por esse termo as estruturas abstratas (literariedade) que tornam a literatura possível. A análise desses três romances se dá por materializarem temática política, partindo da hipótese de que esse âmbito social tematizado é um fenômeno sócio-histórico que, nesse aspecto, estabelece condições também para compreendermos a recorrência da solidão na obra de García Márquez. Assim sendo, a tese de que as obras analisadas fazem parte de uma poética da solidão é dada a ver a partir da operação de alguns procedimentos teórico-metodológicos que permitem observar constâncias de um romance a outro: a princípio, aponta-se para o lugar aonde vai a literatura, considerando os jogos de linguagem na construção do simulacro da solidão; em seguida, analisa-se o modo pelo qual a temática política ganha formato na organização do enredo dos romances; por fim, compreende-se as formações discursivas que regem a disposição dos fatos narrados, que, dessa forma, justificam o modo solitário de suas respectivas fábulas. Para fundamentarmos teoricamente as considerações sobre essa poética da solidão, foram utilizadas as reflexões de Maurice Blanchot (2005, 2011) e Michel Foucault (2000) sobre o movimento realizado pela literatura à medida que põe em jogo seu ser de linguagem e opera um simulacro. Foi utilizada também a noção de “temática” teorizada pelo formalista russo Boris Tomachevski (2013), posto que sua complexa relação com a “fábula” e o “enredo” permite descrever o projeto literário a partir do que é narrado e seu modo de narrar. Além disso, o conceito de “formação discursiva” teorizado por Michel Foucault (2013b) se mostrou pertinente na compreensão das regras de formação que justificam a organização da narrativa. Portanto, a construção de uma poética da solidão para além de *Cem anos de solidão* mostra sua coerência a partir do labor com a palavra, da organização da narrativa e pelo pano de fundo discursivo.

**Palavras-chave:** Solidão; Gabriel García Márquez; Poética; Discurso político; Temática.

## RESUMEN

La presente tesis tiene como objetivo vislumbrar una poética de la soledad a partir del análisis de tres romances del escritor colombiano Gabriel García Márquez, a saber, *Cien años de soledad* (1967), *El general en su laberinto* (1989) y *El otoño del patriarca* (1975), considerando el movimiento centrípeta de las obras, la disposición de sus respectivos enredos y la formación discursiva por tras de esa disposición. Ese intuición nace de la hipótesis elaborada por Mario Vargas Llosa (2007), en su ensayo “Cien años de soledad: realidad total, novela total”, de que *Cien años de soledad* es un romance total, idea a partir de la cual teoriza que esa obra absorbe retrospectivamente las etapas anteriores de la realidad ficticia elaborada por su autor, o sea, elementos ficticios de las obras anteriores. Todavía, más allá de esa teorización, al observar la recurrencia de la soledad como tema en los romances del escritor colombiano, nota se que *Cien años de soledad* no es apenas un romance total por retomar retrospectivamente elementos de otras obras, además por materializar el *modus operandi* dónde la soledad se manifiesta en romances que fueron escritos después. La concepción de poética utilizada para entendernos de qué modo ocurre esa regularidad fue teorizada por Tzvetan Todorov (1976) al comprender por ese termo las estructuras abstractas (literalidades) que tornan la literatura posible. El análisis de los tres romances se da por materializaren temática política, partiendo de la hipótesis de que ese ámbito social tematizado es un fenómeno socio-histórico que, en ese aspecto, establece requisitos para comprendernos también la recurrencia de la soledad en la obra de García Márquez. Por consiguiente, la tesis de que las obras analizadas forman parte de una poética de la soledad dada a partir de la operación de algunos procedimientos teórico-metodológicos que permiten observar constancias de un romance a otro: a principio, apunta para el lugar dónde va la literatura, considerando los juegos de lenguaje en la construcción del simulacro de la soledad; posteriormente se analiza el modo por lo cual la temática política gana formato en la organización del argumento de los romances; por fin, se comprende las formaciones discursivas que rigen la disposición de los hechos narrados, que, así, justifican el modo solitario de sus respectivas fábulas. Para fundamentarnos teóricamente las consideraciones sobre esa poética de la soledad, fueron utilizadas las reflexiones de Maurice Blanchot (2005, 2011) y Michel Foucault (2000) acerca del movimiento realizado por la literatura a medida que pone en juego su ser de lenguaje y opera un simulacro. Fue utilizada también la noción de “temática” teorizada por lo formalista ruso Boris Tomachevski (2013), puesto que su compleja relación con la “fábula” y el “argumento” permite describir el proyecto literario a partir de lo que es narrado y su manera de narrar. Además, el concepto de “formación discursiva” teorizado por Michel Foucault (2013b) se mostró pertinente en la comprensión de las reglas de formación que justifican la organización de la narrativa. Por tanto, la construcción de una poética de la soledad aparte de *Cien años de soledad* muestra su coherencia a partir del trabajo con la palabra, de la organización de la narrativa y por el telón de fondo discursivo.

**Palabras-clave:** Soledad; Gabriel García Márquez; Poética; Discurso político; Temática.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>1. CEM ANOS DE SOLIDÃO.....</b>	<b>25</b>
1.1.    Simulacro da solidão .....	26
1.2.    Fábulas solitárias .....	41
1.3.    Por trás de fábulas solitárias .....	58
<b>2. O GENERAL EM SEU LABIRINTO.....</b>	<b>69</b>
2.1.    Simón Bolívar, O Libertador .....	70
2.2.    A imagem fascinante ou o cadáver.....	73
2.3.    Cortejo pela memória: ainda O Libertador? .....	89
2.4.    Na teia da memória, contra os cães do esquecimento .....	106
<b>3. O OUTONO DO PATRIARCA .....</b>	<b>114</b>
3.1.    Busca por unidade, horror ao vazio .....	115
3.2.    A pátria é estar vivo.....	129
3.3.    Códigos de repartição .....	139
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>148</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>155</b>
<b>ANEXO A – ÁRVORE GENEALÓGICA DOS BUENDÍA .....</b>	<b>160</b>

## INTRODUÇÃO

A presente tese procura estudar a obra de Gabriel García Márquez não apenas em sua imanência textual, mas especialmente como um fato discursivo, considerando a iminência da solidão no próprio cerne do exercício literário de seus romances. Isso significa que investigamos na sua obra a sua própria configuração literária como prática que obedece a regras de funcionamento através das quais dão a ver determinadas instâncias que materializam a solidão, podendo assim ser observadas em romances que levam o nome de Gabriel García Márquez. Mais especificamente, a presente tese tem como objetivo geral conjecturar uma poética da solidão a partir da análise de três romances do escritor colombiano, a saber, *Cem anos de solidão* (1967), *O outono de um patriarca* (1975) e *O general em seu labirinto* (1989), considerando o *status* de literatura das obras, a disposição dos seus respectivos enredos e a formação discursiva por trás dessa disposição.

Inicialmente, quando esta tese deu seus primeiros sinais de existência, pretendíamos investigar em que medida a solidão é enunciada no romance *Cem anos de solidão*, e, desse modo, estabelece-se posições ocupáveis tanto para as personagens quanto para os espaços que são dados a ver nessa obra. Nesse sentido, tínhamos apenas a obra *Cem anos de solidão* como *corpus* para a análise. Isto é, pretendíamos entender o *modus operandi* literário a partir do qual a solidão é construída nessa obra de García Márquez. Análises como as realizadas por Karina de Castilho Luceda (2008) e de García de La Concha (2007) foram fundamentais para entendermos que a temática da solidão é um aspecto formal dessa obra.

Karina de Castilho Lucena (2008) afirma que o que garante o tema da solidão na obra de García Márquez é o fato de Macondo, apesar de ter contato com o exterior, manter-se como um espaço isolado, assegurando o perfil das personagens que o habitam. Assim sendo, de acordo com Lucena (2008, p. 43), por exemplo, os habitantes de Macondo acham estranhos os estrangeiros vindos para trabalhar na companhia bananeira, levando a não aceitação desses estrangeiros na aldeia e à criação de um povoado paralelo envolvido por cercas para não misturá-los com os nativos. Nessa perspectiva o tema da solidão envolve o conceito de fronteira não só no nível geográfico, mas também cultural.

Victor García de La Concha (2007), em seu ensaio “En busca de la verdad poética”, argumenta que o que garante o funcionamento da solidão é o estado de espírito que é caracterizado pelo isolamento das personagens da família Buendía. Esse é o caso da maioria de suas personagens, mas que pode se aplicar de modo mais evidente à personagem José Arcadio Buendía, que, após ter ficado louco, foi atado pelos pés e pelas mãos a uma árvore na qual

permaneceu preso, mesmo após ter sido libertado das cordas, e na qual, por vezes, ficou sozinho; e a Amaranta, que morre com uma espécie de arrependimento por conta de sua solteirice, recordando os amores por ela rejeitados.

Sem sombra de dúvida, essas considerações permitem conduzirmos nossos olhares para os aspectos que estruturam e configuram a solidão no romance *Cem anos de solidão* a ponto de hipotetizarmos uma poética da solidão. No entanto, depois de termos lido outros romances de García Márquez, encontramos pistas de que talvez esse *modus operandi* literário não só faz parte da construção poética de *Cem anos de solidão*, mas de todos os romances escritos por García Márquez. De modo geral, as personagens centrais dos romances escritos por ele também trazem em alguma medida a solidão como predicativo de suas personalidades e condutas, e a configuração tanto da linguagem quanto das tramas que os compõem também, se não trazem em si o fenômeno da solidão, criam condições para que as personagens que neles figuram ganhem o *status* de sujeito solitário. Em função dessa perspectiva, nosso interesse em partir nossa análise do romance *Cem anos de solidão* se dá pelo motivo de que nele vemos reunidos procedimentos literários que manifestam o fenômeno da solidão e que podem ser vistos em outros romances escritos por García Márquez.

O termo “poética” empregado por nós está próximo do que Aristóteles (2017) utilizou, indicando e sendo compreendido como uma discussão sobre o modo de composição do texto literário, uma espécie de *modus operandi*. Embora não estejamos lidando com os gêneros pensados por ele, o termo pode muito bem ser aplicado a nossa proposta de analisar um *modus operandi* sobre a solidão nos romances de Gabriel García Márquez se pensarmos que o próprio Aristóteles não se deteve à produção lírica para construir sua proposta, partindo de uma orientação geral e, mesmo assim, dedicando-se mais necessariamente à tragédia à epopeia. Desse modo, podemos concluir que a celebre *Poética* de Aristóteles foi uma teoria sobre as propriedades específicas de certos textos literários.

Hoje nos estudos literários sabemos mais ou menos o grau de ambiguidade que o termo “poética” adquiriu. De acordo com a descrição do verbete “poética” realizada por Roberto Acízelo de Souza (2022), antes do século XIX encontramos remissões recíprocas ou proximidades que distinguem poética (ocupando-se da *poiesis*, da mimese, da catarse) de retórica (ocupando-se da oratória, da persuasão e do pensamento). A partir do século XIX em diante os sentidos correntes de poética são outros, ora assumindo um sentido pejorativo (elocutório, a automatização da arte como estilística de efeitos descompromissados com a comunicação), ora admitindo uma acepção mais ampla ao compreender as marcas mais comuns

de um determinado autor, época ou gênero literário (por exemplo, “Poética de Castro Alves”, “Poética do Pós-modernismo”, “Poética do Romance”, entre outras). Convém ainda citarmos a utilização do termo por Roman Jakobson (2010) no ensaio “Linguística e poética” para designar a ciência da literatura, que para o autor é parte integrante da linguística.

Buscando restringir ainda mais o sentido de poética utilizado por nós, posicionamo-nos na perspectiva defendida por Tzvetan Todorov (1976) no seu livro *Estruturalismo e Poética*. Nele Todorov aponta as especificidades de uma conduta analítica que não se confunde com a simples interpretação de obras particulares nem visa determinar o sentido que essas obras podem produzir. Por poética Todorov quer designar uma postura que busca o conhecimento das leis gerais que regem o funcionamento de cada obra e, desse modo, identifica uma abordagem da literatura ao mesmo tempo “abstrata” e “interna”.

Não é a obra literária em si mesma que constitui o objeto da Poética: o que esta interroga são as propriedades desse discurso particular que é o discurso literário. Toda obra então só é considerada como a manifestação de uma estrutura abstrata muito mais geral de que não passa de uma das realizações possíveis. Nesse particular, tal ciência se preocupa não mais com a literatura real, mas com a literatura possível, em outras palavras: com essa propriedade abstrata que faz a singularidade do fato literário, a *literariedade* [*littérarité*]. (TODOROV, 1976, p. 15 – grifo do autor)

A finalidade desse estudo apontada por Todorov é propor uma teoria da estrutura e do funcionamento do discurso literário. Em função dessa perspectiva, cada obra literária surge como um caso particular realizado a partir de uma estrutura abstrata possível. Nesse sentido, conjecturar uma poética significa reunir instâncias que configuram essa estrutura abstrata passível de se realizar em uma ou mais obras literárias. Portanto, se objetivamos conjecturar uma poética da solidão, nossa proposição se justifica por observarmos certa regularidade de leis estruturais e de funcionamento que regem os romances de García Márquez.

Vislumbrar uma poética a partir *Cem anos de solidão* remonta as considerações feitas por Mario Vargas Llosa (2007) de que essa obra seja um romance total. De acordo com Vargas Llosa (2007, p. XXV – tradução nossa), o romance de García Márquez é um romance total pelo fato de absorver “retrospectivamente os estágios anteriores da realidade fictícia”<sup>1</sup> escrita pelo autor. Isto é, a realidade ficcional descrita nesse romance é total porque recupera, estabelece ligação e reordena todas as produções literárias escritas anteriormente pelo seu autor. Temas, motivos, espaços, personagens, nomes, histórias, símbolos, entre outros elementos, podem ser listados a fim de reconhecer esse processo de canibalismo, como o próprio Vargas Llosa

---

<sup>1</sup> “[...] retroactivamente los estadios anteriores de la realidad ficticia [...]”.

nomeia. Como consequência desse ponto de vista, o autor chega a avaliar o processo de produção literária de García Márquez e julga ser difícil construir uma outra obra posterior a essa que também absorva retrospectivamente todos as suas obras.

Partindo dessa proposição teorizada por Vargas Llosa (2007), notamos que a solidão é um tema recorrente na escrita do escritor colombiano desde seus primeiros textos literários e, desse modo, estabelece-se a hipótese de que *Cem anos de solidão* não só é um romance total por retomar retrospectivamente elementos de narrativas anteriores na sua composição literária, mas também por materializar *modus operandi* pelos quais a solidão se manifesta ao longo das produções literárias realizadas pelo escritor colombiano.

O próprio García Márquez (2014a), ao ser interrogado por Plínio Apuleyo Mendonza sobre sua única obra escrita ao longo de sua vida, dá-nos índices para avaliarmos a pertinência dessa nossa afirmação ao dizer que “o livro da solidão” foi sua única obra e que *Cem anos de solidão* obviamente tem como tema a solidão.

*A revoada (O enterro do diabo)* (1955), *O veneno da madrugada (A má hora)* (1955) e *Ninguém escreve ao coronel* (1961) são os romances a partir dos quais Vargas Llosa (2007) observa em *Cem anos de solidão* (1967) sua configuração de romance total, considerando, como vimos, instâncias fictícias na sua composição literária.

No caso de *A revoada (O enterro do diabo)*, a obra é constituída por três monólogos que contam a história da personagem principal do romance, um homem já morto que por diversos motivos era evitado pela população de Macondo, tomado muitas vezes como o próprio diabo. Em *O veneno da madrugada (A má hora)*, a narrativa se estrutura em torno de cartas anônimas deixadas durante a madrugada nas portas dos moradores de Macondo. Essas correspondências revelavam o que era comentado no cotidiano da cidade, mas que ganhava destaque quando essas cartas eram enviadas, publicizando a existência de bastardos, traições amorosas, dilemas políticos, segredos de família, entre outros, e, desse modo, atingindo todos os moradores da aldeia no que tange ao fórum íntimo. No caso da obra *Ninguém escreve ao coronel*, há a história de um velho coronel que aguarda pelo correio o pagamento de sua aposentadoria. Enquanto isso o coronel vive penúrias financeiras e afetivas com sua esposa asmática e um galo deixado por seu filho morto, experienciando um futuro incerto de uma pensão prometida pelo governo e que nunca chega.

Para além de seus elementos narrativos, os modos pelos quais esses três primeiros romances de García Márquez se expressam já trazem em si o germe do que vemos em *Cem anos de solidão* em termos de solidão, visto que esse tipo de experiência marca a trajetória das

personagens principais no curso de cada uma de suas tramas e reflete no próprio movimento centrípeto dos romances ao fazer uso do monólogo, ao estabelecer paralelo entre eixos sociais e íntimos na estruturação da trama e/ou ao fazer uso da linguagem para expressar a ausência de comunicação pela própria linguagem.

Depois da primeira publicação de *Cem anos de solidão*, temos o conhecimento de mais seis romances escritos por García Márquez: *O outono de um patriarca* (1975), *Crônicas de uma morte anunciada* (1981), *O amor nos tempos de cólera* (1984), *O general em seu labirinto* (1989), *Do amor e outros demônios* (1994) e *Memórias de minhas putas tristes* (2004). Embora estes não estejam no bojo considerado por Vargas Llosa (2007) na teorização de *Cem anos de solidão* enquanto romance total, vemos também nesses romances certos aspectos formais e discursivos que em alguma medida já havíamos notado no romance mais popular de García Márquez.

Tanto em *O outono de um patriarca* (1975) quanto em *O general em seu labirinto* (1989) observamos, por exemplo, a presença de personagens da esfera política ocupando a trama central da narrativa. Em *O outono de um patriarca*, temos a narração sobre um ditador solitário, velho e sem nome, que governa um país da América Latina; em *O general em seu labirinto*, narra-se a história decadente e solitária dos últimos dias de Simón Bolívar – um herói latino-americano e conhecido como “O Libertador” – marcada pelos dilemas de sua vida amorosa e política e pelo esquecimento que acaba a dominando. O vazio constitui a linguagem de ambas as obras e cada uma das personagens principais constituem uma esfera monolítica no que tange à esfera político-social que estrutura a narrativa.

Em *Crônicas de uma morte anunciada* (1981), *O amor nos tempos do cólera* (1984), *Do amor e outros demônios* (1994) e *Memórias de minhas putas tristes* (2004) notamos certo platonismo amoroso marcando a conduta das personagens principais durante as tramas. Platonismo amoroso porque nesses romances observamos a presença de personagens dando a ver a experiência de amores não correspondidos, seja pela sua impossibilidade institucional ou pela inexistência de contrapartida desse amor. Em *Crônicas de uma morte anunciada*, conta-se a história do assassinato de Santiago Nasar pelos irmãos Vicario: a narrativa acontece à medida que diversos moradores de uma cidade relatam as motivações amorosas que fizeram com que o protagonista fosse morto, porém o que se percebe é que todos deixam que o crime ocorra, sem nenhuma intervenção ou aviso. Em *Do amor e outros demônios*, a trama central é marcada pela história de uma marquesinha chamada Sierva Maria de Todos los Ángeles e de seu amor impossível com o padre Cayetano Delaura. *O amor nos tempos do cólera* narra as memórias do

amor de Florentino por Fermina, que ultrapassa 53 anos por sofrer a intervenção do pai da amada ao saber da relação. Em *Memórias de minhas putas tristes*, narra-se a história de um homem velho que sempre foi medíocre em várias esferas de sua vida, seja amorosa, familiar ou escrita, mas que ganha uma reviravolta quando decide pedir a uma velha amiga cafetina uma jovem virgem para passar uma noite e, a partir daí, passa a amar a garota, constituindo-se como um jogo de memórias entre o ano em que o velho faz 90 anos (e vive o ápice do amor) e suas lembranças (tristes e solitárias). Portanto, *Crônicas de uma morte anunciada*, *O amor nos tempos do cólera*, *Do amor e outros demônios* e *Memórias de minhas putas tristes* são romances que também fazem uso da solidão na estruturação de tramas e na construção de experiências de suas respectivas personagens.

Em função dessa perspectiva, notamos que os romances escritos por García Márquez apresentam a recorrência de instâncias linguísticas e ficcionais, as quais funcionam como procedimentos literários que materializam a solidão, refletindo na própria semiótica dos romances e na disposição dos fatos narrados. Essa nossa observação nos dá respaldo para inferirmos a regularidade desses procedimentos em torno dos romances de García Márquez e, desse modo, para pressupormos a existência de uma poética sobre a solidão que se repete. Considerando essa pluralidade de romances escritos por García Márquez que trazem em seu âmago a presença da solidão como aspecto determinante na constituição de um regime de repetibilidade em sua poética, por qual motivo, então, decidimos analisar apenas *Outono de um patriarca* e *O general no seu labirinto* além de *Cem anos de solidão*?

A princípio, a justificativa para a escolha desses três romances parte da premissa socioantropológica teorizada tanto pelo historiador Georges Minois (2019) em *História da solidão e dos solitários* quanto pelo sociólogo Richard Sennett no artigo “Sexuality and Solitude”, escrito com o filósofo Michel Foucault (1981) e publicado na revista *London Review of Books*, de que a solidão mantém relações estritas com a sociabilidade. Isto é, o recorte analítico de três obras de García Márquez não se dá de qualquer modo, obedece a um princípio pelo qual entendemos o fenômeno da solidão e seus correlatos.

Minois (2019, p. 3) introduz seu livro afirmando que “a solidão continua a dividir, conforme seja considerada um flagelo social, componente irreduzível da condição humana, anomalia ou plenitude do indivíduo, desespero ou salvação”. Em seguida, o historiador assegura conceituando que “a solidão é uma flor que brota no campo das relações sociais e das correntes culturais, que a fazem se desenvolver ou murchar”. De outro modo, Sennett (1981) afirma que existe uma relação direta entre solidão e sociabilidade: “a menos que um ser humano possa se

sentir confortável sozinho, ele não pode se sentir confortável com os outros”. A partir desses dois autores compreendemos que a solidão é um fenômeno social e, por essa razão, deve ser considerada no campo social em que aparece, visto que funciona como operação a partir da qual se pode dividir, apartar os sujeitos um dos outros.

Embora os autores estejam teorizando a fim de observarem fenômenos sócio-históricos, ambos fornecem pressupostos para entendermos de que modo essa correlação entre solidão e a sociabilidade funciona como princípio de delimitação do *corpus* para esta tese, visto que notamos sua repetição em *Outono de um patriarca*, *O general no seu labirinto* e *Cem anos de solidão* a política como um fenômeno social específico a partir do qual a solidão ganha materialidade na construção das tramas. É nesse âmbito social que realizamos as análises dos respectivos romances ao pressupor a existência de um *modus operandi* literário sobre a solidão, isto é, analisamos o movimento sobre a solidão na e a partir da palavra e que dá forma aos romances de García Márquez.

Ainda que tenhamos recorrido a uma explicação socioantropológica para justificarmos o recorte analítico de três obras, tal utilização não compromete a perspectiva de realizarmos uma análise literária a partir da qual consideramos a obra em si, no âmago de seu movimento. A princípio, ainda que a solidão seja vista como um fenômeno social, ela também funciona paradoxalmente como ausência de linguagem – e isso não retira seu caráter social – podendo ser observada inclusive nos vazios dados a ver pela própria linguagem literária. É nesse sentido, por exemplo, que Maurice Blanchot (2011) teoriza uma espécie de solidão essencial possibilitada pela literatura sem deixar de lado seu caráter relacional, para não dizermos social.

Entretanto, a obra – a obra de arte, a obra literária – não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é – e nada mais. Fora disso, não é nada. Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime. Aquele que vive na dependência da obra, seja para escrevê-la, seja para lê-la, pertence à solidão do que só a palavra ser exprime: palavra que a linguagem obriga dissimulando-a ou faz aparecer quando se oculta no vazio silencioso da obra. (BLANCHOT, 2011, p. 12)

Em função dessa perspectiva, nosso recurso de recorrermos a proposições socioantropológicas para justificar nossa análise ocorre de modo a considerar a solidão como um movimento do próprio exercício literário. Além disso, convém reconhecermos que a solidão se apresenta pelas obras como um fenômeno observado a partir da estrutura e do funcionamento do discurso literário. Desse modo, se procuramos auxílio em outros campos de saber que pressuponha uma aparente exterioridade da obra literária, isso ocorre em função de considerarmos a solidão como um fenômeno sócio-histórico possibilitado pela obra. Portanto, a hipótese

de uma poética da solidão participa de um projeto semiótico que une investigações cujo ponto de partida são os aspectos formais da literatura em questão.

A convergência observada por nós entre Minois (2019) e Sennett (1981) quando inferimos que a solidão possui como correlato a sociabilidade não se deu por acaso. Se Minois observa que a solidão é um flagelo social (fator divisório) e Sennett nota que se trata de um sentimento de diferença (de exclusão), isso ocorre porque a solidão manifesta-se como uma dialética e pressupõe uma ausência. Sobre essa perspectiva, Octavio Paz (2006, p. 175) afirma que “o homem é o único ser que se sente só e o único que é busca de outro”. A ausência de identificação na busca do outro é que faz com que os sujeitos se tornem sozinhos e, desse modo, sejam apartados do convívio social e se sintam diferentes. Portanto, a dissimulação do ser é o fator constituinte da solidão, pois é na ausência do ser que as proximidades são cessadas e o pertencimento negado.

Blanchot (2011) foi quem mais precisamente refletiu essa dissimulação do ser na constituição da solidão ao notar como característica a ausência de ser, o vazio, a incomunicabilidade. García Márquez (2011), em seu celebre discurso *Solidão da América Latina*, aproxima-se também dessa concepção ao considerar na América Latina a vida inacreditável e sua cultura desconhecida em relação aos países colonizadores e imperialistas, contribuindo “para tornar-nos cada vez mais desconhecidos, cada vez mais livres, cada vez mais solitários” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2011, p. 26). Em função dessa confluência e de a observarmos na análise dos romances, tomamos a solidão como um fenômeno dialético no qual a dissimulação do ser é fator constitutivo.

Convém mencionarmos aqui a tese *Literatura, história e memória em Gabriel García Márquez: Cem anos de solidão, O general em seu labirinto e O outono do patriarca*, defendida por Michelle Márcia Cobra Torre (2017). Embora a autora opte por uma abordagem diferente da nossa, seu recorte de *corpus* permitiu notarmos a pertinência da tematização política nessas obras e, assim sendo, observar as constantes de um romance a outro na construção de suas respectivas personagens.

O fato de restringirmos nossa tese em três obras específicas não tira dos outros romances escritos por García Márquez a possibilidade de entrar no bojo de uma poética da solidão para além de *Cem anos de solidão*. Usamos aqui o mesmo princípio de restrição para considerar a repetibilidade do fenômeno solitário nos outros romances, visto que o que individualiza nossa tese é apenas o âmbito social tematizado e não necessariamente a solidão como fenômeno em si. Desse modo, podemos conjecturar uma subdivisão dessa poética a partir do campo social

observado nos romances de García Márquez. Em função dessa perspectiva, acreditamos já ter dado pistas na presente tese para que essa nossa observação seja considerada, uma vez que a solidão é dada a ver à medida que aparece associada a uma relação social específica. É nesse sentido que consideramos, por exemplo, o platonismo amoroso em *O amor nos tempos do cólera*, *Do amor e outros demônios*, *Memórias de minhas putas tristes* e, também, *Cem anos de solidão*, visto que a solidão ganha corpo em situações nas quais observamos o erotismo travado entre os momentos em que as personagens dos respectivos romances desejam o outro e têm seu desejo reprimido pela não correspondência, ambas obras fazem parte de uma poética da solidão, afinal, já escrevia Rainer Maria Rilke (2020) em *Cartas a um jovem poeta*:

o amor é por muito tempo, ao longo da vida, solidão, isolamento intenso e profundo para quem ama. A princípio não é nada do que se chama ser absorvido, entregar-se e se unir com uma outra pessoa. (Pois o que seria uma união do que não é esclarecido, do inacabado, do desordenado?) O amor constitui uma oportunidade sublime para o indivíduo amadurecer, tornar-se algo, tornar-se um mundo, tornar-se um mundo para si mesmo por causa de uma outra pessoa; é uma grande exigência para o indivíduo, uma exigência irrestrita, algo que o destaca e o convoca para longe. (RILKE, 2020, p. 65-66)

Essa tese de que em *Cem anos de solidão* é um romance total por sintetizar a recorrência da solidão presente ao longo de sua obra fez com que elegêssemos alguns princípios no que diz respeito à análise literária. Vale aqui retomarmos a noção de poética teorizada por Todorov (1976) a fim de comunicarmos o modo pelo qual conduzimos nossa análise. De acordo com o autor,

[a] poética definirá necessariamente seu trajeto entre dois extremos, o muito particular e o muito geral. Pesa sobre ela uma tradição milenar que, através de raciocínios muito variados, chega sempre ao mesmo resultado: é preciso abandonar toda reflexão abstrata; é preciso limitar-se à descrição do específico e do singular. Vimos a complementariedade necessária dos dois empenhos, que proíbe qualquer hierarquização; se, contudo, atualmente, damos maior ênfase à Poética, é por motivos puramente estratégicos. (TODOROV, 1976, p. 21-22)

Assim teoriza Todorov acerca dos procedimentos metodológicos pressupostos de uma poética. Ele vê a análise particular de uma obra como procedimento complementar na consideração das propriedades abstratas que caracterizam a singularidade do fato literário. Nesse sentido, a análise de uma obra em particular precede e segue a constituição de uma poética, pois “as noções desta são forjadas de acordo com as necessidades da análise concreta, que, por sua vez, não pode progredir a não ser que use os instrumentos elaborados pela doutrina” (TODOROV, 1976, p. 17). Desse modo, antes de reunirmos e refletirmos sobre a estrutura e o

funcionamento do discurso literário que aproximam os romances analisados em um denominador comum, analisamos particularmente cada uma das obras a fim de identificarmos quais procedimentos são operados literariamente em função do tema solidão.

Três são os procedimentos teórico-metodológicos a partir dos quais analisamos os romances de García Márquez em particular: a) a direção tomada por cada obra em seu ser de linguagem, isto é, a materialização do simulacro; b) a organização temático-política do enredo; e c) as formações discursivas responsáveis por essa configuração temático-política, estabelecidas pela disposição dos fatos narrados e pelo âmbito social em que se inserem.

Considerando o primeiro dos princípios analíticos, essa noção de simulacro retoma o que Foucault (2016) havia notado sobre a irrupção da noção de literatura na modernidade: a literatura como ser vivo da linguagem, ser em essência, a linguagem exercendo certa autonomia ao obliterar em determinada medida seu referente e seu significado, colocando em questão não os significados possíveis, mas sua própria linguagem, sua forma significante. Essa postura conceitual e analítica confere unidade teórica frente ao que entendemos por literatura e baseia-se não só nessa reflexão de Foucault, mas também no conjunto de artigos e ensaios sobre a obra literária escritos por ele no III volume da coleção *Ditos & Escritos*, no texto de sua conferência “Linguagem e Literatura”, e nos livros *O espaço literário* e *O livro por vir*, escritos por Maurice Blanchot (2011, 2018).

Remetermo-nos a simulacro no interior de uma análise literária requer levar em conta a respostada dada à questão “Para onde vai a literatura?”, levantada tanto por Foucault (2000) quanto por Blanchot (2018). Apresentamos a complexidade da resposta dessa pergunta no início da primeira seção do primeiro capítulo desta tese, mas o que é importante antecipar aqui é o fato de a literatura ir em direção a si mesma a fim de tentar “fazer” e/ou “ser” aquilo que ela diz. Nesse sentido, quando falamos de literatura, ou de arte de modo geral, estamos sempre falando de experiência, isto é, “parece justo ver, na preocupação que anima os artistas e os escritores, não seu próprio interesse, mas uma preocupação que exige ser expressa em obras” (BLANCHOT, 2018, p. 291).

É seguindo essa direção tomada pela literatura que falamos de experiência de solidão pela própria linguagem utilizada nos romances de García Márquez. Seja para nos voltarmos para o uso da língua no interior das obras. Isso remonta a conceituação operada por Jorge Larrosa (2014, p. 12) de que a experiência é “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca”. Por isso, a experiência encontra-se tão vinculada à formação de subjetividades (seja

nossas ou de personagens) e às limitações operadas pelo signo linguístico, sendo uma delas a subjetividade/incomunicabilidade da solidão.

Além do movimento centrípeto, cada romance possui uma estrutura narrativa que estabelece para si uma configuração temática e um modo pelo qual possamos lidar com as informações que nos são apresentadas pela obra. Levando em conta o segundo dos procedimentos teórico-metodológico, colocamos em relevo a correlação entre tema, fábula e enredo. Um romance é construído a partir de um tema e este apresenta certa unidade, é formado por pequenos elementos temáticos posicionados em certa ordem. Esses elementos temáticos designam os eventos narrados, e sua ordem de aparecimento na obra é que caracteriza o enredo. Nesse sentido, podemos dizer que o enredo apresenta para o leitor uma sequência de informações e essa disposição é que dá a ele um formato específico, um caráter ficcional. Dito de outro modo, o enredo é um aspecto do que é narrado, uma característica da fábula. Sobre a teorização desses correlatos numa narrativa, utilizamos as preposições postas tanto pelo formalista russo Boris Tomachevski (2013) em seu texto “Temática” quanto por Foucault (2013a) em “Por trás da fábula”.

Foucault (2013a, p. 214) afirma que “em toda obra em forma de narrativa é preciso distinguir fábula e ficção”. Seguindo essa necessidade alertada por ele, consideramos as temáticas sobre as quais os romances de García Márquez se desenvolvem e, em função dessa perspectiva, observamos a disposição dos eventos que essas obras narram. A hipótese por trás desse segundo aspecto considerado por nós é de que os eventos tematizados pela solidão não são regidos de qualquer maneira nos três romances analisados, isto é, seus correlatos narratológicos formam condições para que possamos ter contato com sequências narrativas específicas que dão formato a essa solidão experienciada pelas personagens dos romances analisados e por nós leitores.

Ao mesmo tempo em que observamos a disposição dos temas sobre e a partir dos quais um romance versa na materialização de experiências solitárias, notamos que essa maneira organizacional estabelece condições para inferirmos as regras de formação discursiva. Essa nossa observação se justifica por levarmos em conta a hipótese proferida por Foucault (2010a), em *A ordem do discurso*, de que toda produção discursiva possui uma ordem, isto é, toda produção de discurso é realizada a partir de procedimentos de controle, seleção, organização e redistribuição. Se pudermos definir uma regularidade a partir da disposição dos elementos postos na e pela narrativa, teremos contato com as condições a que estão submetidos esses elementos, isto é, com o que Foucault (2013b, p. 47) chama de “formação discursiva”.

Os romances *Cem anos de solidão*, *O outono do patriarca* e *O general em seu labirinto* fornecem condições narratológicas para inferirmos leis que justificam a disposição dos temas durante a narrativa. Desse modo, depois de identificarmos a sequência narrativa dos respectivos romances, cumpre observarmos as formações discursivas para os eventos narrados e que explicam seu funcionamento na materialização da solidão, ou seja, analisamos a disposição dos eventos e os lemas e dilemas sociais interpelados pela solidão e postos pelas narrativas. Essa nossa postura analítica ocorre porque acreditamos que as formações discursivas não só estabelecem essas regras de formação, como também tornam excepcionais esses eventos em sua dispersão.

Depois de analisar cada uma das obras elegidas, interrogamos as propriedades de seus respectivos discursos, buscando considerá-las como manifestações de uma estrutura abstrata muito mais geral, comum entre um romance e outro que levam o nome de Gabriel García Márquez, isto é, como realizações possíveis de uma mesma poética. O que disso podemos concluir provisoriamente aqui é que *Cem anos de Solidão* não encerra apenas em si um trabalho poético sobre a solidão e, apesar de talvez ser a obra mais popular de García Márquez e obviamente trazer a solidão no título, os demais romances dão provas desse labor que se repete. Como isso se dá é o que esta tese pretende trazer à luz.

## 1. CEM ANOS DE SOLIDÃO

estava previsto que a cidade dos espelhos (ou das miragens) seria arrasada pelo vento e desterrada da memória dos homens no instante em que Aureliano Babilônia acabasse de decifrar os pergaminhos, e que tudo o que estava escrito neles era irrepitível desde sempre e para sempre, porque as estirpes condenadas a cem anos de solidão não tinham uma segunda chance sobre a terra. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2018a, p. 427)

*Cem anos de solidão* (em espanhol *Cien años de soledad*) é uma das obras escritas pelo escritor colombiano Gabriel García Márquez. Essa obra foi primeiramente publicada em 1967 em Buenos Aires, Argentina, pela editora Editorial Sudamericana. Considerado um dos romances mais lidos da América latina, *Cem anos* narra a história de dilemas amorosos, políticos e sociais em torno de uma aldeia chamada Macondo, fundada pela família Buendía.

A família Buendía abrange as personagens principais do romance. A primeira geração dessa família é formada por José Arcadio Buendía e Úrsula Iguarán. Uniram-se quando ela tinha 19 anos e eram primos, como o próprio romance relata: “na verdade estavam ligados até a morte por um vínculo mais sólido que o amor: um remorso comum de consciência” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2018a, p. 28). Dessa relação nasceram três filhos: José Arcadio, Aureliano e Amaranta. O primeiro é batizado com o nome do pai, posicionando-se como um rapaz forte, viril, que fala a língua de marinheiros e gosta de se gabar por ter conhecido os quatro cantos do mundo. Batizado com o nome do bisavô, o segundo, também conhecido como Coronel Aureliano Buendía, é o mais filósofo dos três, mais tímido, mas, por outro lado, envolve-se com práticas políticas ao tentar impedir de que o Sr. Apolinar Moscote pinte as casas de Macondo a mando do governo. A terceira filha é uma mulher que se dedica aos afazeres de casa, tem sua vida marcada por amores possíveis, mas que acaba morrendo solteira e virgem.

A narrativa de *Cem anos de solidão* versa sobre a geração formada por José Arcadio Buendía e Úrsula Iguarán, seus filhos, netos, bisnetos e duas outras gerações subsequentes<sup>2</sup>. Os nomes dos integrantes dessa família se repetem por vezes. Úrsula Iguarán acompanha boa parte dessas gerações a ponto de determinar as características físicas e psicológicas por trás de cada nome repetido:

Já Úrsula não conseguiu ocultar um vago sentimento de aflição. Na longa história da família, a tenaz repetição dos nomes tinha permitido que ela chegasse a conclusões que lhe pareciam definitivas. Enquanto os Aurelianos eram retraídos, mas de mentalidade lúcida, os Josés Arcádios eram impulsivos

---

<sup>2</sup> Disponibilizamos em anexo 01 a Árvore Genealógica dos Buendía para que o leitor possa visualizar melhor a disposição de seus membros de acordo com cada geração. Esse anexo foi retirado da 105ª edição de *Cem anos de solidão*, publicada pela Editora Record em 2018.

e empreendedores, mas estavam marcados por um destino trágico. Os únicos casos de classificação impossível eram os de José Arcadio Segundo e Aureliano Segundo. Foram tão parecidos e travessos durante a infância que nem a própria Santa Sofia de la Piedad era capaz de distingui-los. No dia do batismo, Amaranta pôs pulseirinhas com os respectivos nomes nos dois e vestiu-os com roupa de cores diferentes marcadas com as iniciais de cada um, mas quando começaram a ir à escola optaram por trocar a roupa e as pulseiras e se chamarem eles mesmos com os nomes trocados (GARCÍA MÁRQUEZ, 2018a, p. 193)

As conclusões em torno dos nomes que se repetem na família Buendía não se restringem apenas aos que nesse momento afligem Úrsula Iguarán, momento em que Aureliano Segundo decide nomear seu primeiro filho de “José Arcádio”, nome também atribuído a seus avô e bisavô. Vemos no presente capítulo da tese que o nome dos Aurelianos está associado à decifração dos pergaminhos escritos por Melquíades e aos assuntos políticos em torno da cidade de Macondo. Considerar esses dois tipos de eventos na construção do romance é determinante na nossa análise por dois motivos: a) a referência aos pergaminhos é o movimento pelo qual o romance dá a ver o simulacro da solidão e b) a temática política é um dos aspectos narratológicos que caracteriza a solidão vivida pelos Buendía na disposição da trama.

Neste capítulo analisamos a presença da solidão especificamente no romance *Cem anos de solidão*, no qual a solidão não só aparece no título, mas funciona também como tema central do romance, condicionando o modo como a linguagem se volta para a própria composição do romance, a disposição temática entre os eventos narrados no entorno da solidão experienciada por personagens políticas e, dessa forma, configurando uma certa formação discursiva para a solidão no romance.

### **1.1. Simulacro da solidão**

A fim de inicialmente entendermos de que modo o simulacro da solidão funciona no e pelo discurso essencial de *Cem anos de solidão*, cumpre antes esclarecermos a terminologia utilizada tanto por Blanchot quanto por Foucault (2000) na tentativa de compreendermos para onde vai a literatura e de que modo esse movimento ocorre de acordo com o que ela põe em jogo. Tentar compreender para onde vai a literatura, em vez de procurarmos o que é a literatura, justifica-se por seguirmos na esteira de Blanchot (2005, 2011) e Foucault (2000) e localizarmos numa concepção de literatura que não quer se confundir como um objeto estranho e exterior sobre o qual seria possível fincarmos um ponto fixo e acabado. Nesse sentido, observa-se que

responder à questão “Para onde vai a literatura?” ocorre no e pelo próprio exercício da literatura, tornando-a um ato semelhante ao de escrever, senão o próprio exercício de escrita.

É importante dizermos que a literatura não é, mas que ela procura voltar-se ao seu destino, visto que coloca em funcionamento uma experiência comum ao seu próprio exercício de literatura, que vai ao encontro de sua própria materialidade. Blanchot (2005, p. 285), na tentativa de responder essa pergunta *a priori* estranha, diz que, “se há uma resposta, esta é fácil: a literatura vai em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento”. A resposta dada por Blanchot (2005) aponta para a direção tomada pela literatura (sua essência) e estabelece um predicativo para essa essência (seu desaparecimento). Essa resposta leva-nos a tentar entender a implicação desse direcionamento tomado e seu respectivo predicativo que caracterizam a literatura.

Quando se fala em essência e sobre o que é inerente ao que se chama de literatura, um dos conceitos que surge no sistema terminológico blanchotiano é o de discurso essencial. Postulado a partir de alusões dadas por Mallarmé, o discurso essencial teorizado por Blanchot (2011) se diferencia do discurso cotidiano (fala prosaica, uso cotidiano da língua) por se caracterizar como essencial ao fazer desaparecer a presença das coisas do mundo em sua essência e deixar de ser representação da realidade. O que Blanchot (2011) conceitua enquanto discurso essencial é o que chamamos de literatura, pois é nela que a linguagem se distancia da realidade para essencialmente remeter a si própria, para essencialmente falar. Esse aspecto é que constitui o momento de fulguração da literatura e permite-nos dizer que não é pretensão dela designar a “realidade” ou ser representativa. Conferindo esses aspectos, a literatura pode, no máximo, ser sugestiva, alusiva e/ou evocativa.

Todavia, a literatura não é exclusivamente um discurso essencial. O pensamento também o é, uma vez que se caracteriza como uma linguagem em essência, que nos liberta da realidade. Porém, no pensamento, somos devolvidos à realidade como tarefa infinita (pensá-la) e como lugar onde é conveniente acreditarmos que habitamos. Embora o pensamento seja também uma preocupação do poeta e configure um discurso essencial, não se pode confundir a fala em essência com o do pensamento, pois na literatura não somos devolvidos à realidade e nem é lícito acreditarmos que a habitamos. A partir da literatura, a realidade cala e ela mesma é que se diz, os seres se calam e a fala é que quer ser.

Em função dessa perspectiva, Foucault (2013c, p. 51) postula “se não seria possível fazer, ou pelo menos esboçar, a distância, uma ontologia da literatura” ao observar o fenômeno de autorrepresentação na literatura, visto que nela a escrita não significa a coisa, mas a própria

palavra. A hipótese de uma ontologia da literatura ocorre a partir da observação de um processo de remissão que não remete a algo fora da linguagem, como observamos nos processos de representação. Essa teoria ocorre de modo que se observa no fenômeno literário uma ontologia que remonta a própria linguagem em essência.

Cumpramos dizermos que a literatura não pertence absolutamente ao ser da linguagem. Isto é, a literatura em seu momento de fulguração manifesta uma espécie de desaparecimento, de morte. Blanchot (2005, p. 293) afirma que “a obra é o movimento que nos leva até o ponto puro da inspiração de que ela vem, e que só parece poder atingir desaparecendo enquanto obra”. Isso significa que, diferente do discurso bruto, no qual tomamos as coisas no lugar das palavras em sua aparente naturalidade, a literatura se afasta do seu ser de linguagem quando quer ser aquilo que se diz, quando seu significante e seu significado se remetem infinitamente. Isso não quer dizer que o significado é uma espécie de conteúdo ou resposta ao significante, mas como aquilo que remete incessantemente ao significante o seu poder de dar sentido. Isto é, o significado da obra ocorre de modo a recarregar o significante, reatualizando-o como significante, significante este que transborda seu significado e fica inviável de preencher a si mesmo, remetendo-se infinitamente a si mesmo, linguagem ao infinito por excelência. Desse modo, a literatura coloca em jogo sua própria essência de linguagem ao ir em direção ao seu desaparecimento, que é querer ser aquilo que se diz.

Esse distanciamento do ser de linguagem pela própria linguagem, que culmina no desaparecimento da obra, é nomeado de simulacro por Foucault (2000), visto que é o movimento por meio do qual a literatura se fundamenta como tal e em prol do qual encarrega de estabelecer seus respectivos signos e seus jogos de linguagem. Trata-se de uma espécie de projeção interna à própria obra, realizada pela distância entre seu ser de linguagem e seu desaparecimento, e que coloca em funcionamento uma espécie de ser fugidivo, que está sempre a se atualizar infinitamente.

Assim sendo, em *Cien años de soledad* observamos diversos aspectos da obra escrita por García Márquez (2007a) que aponta para o próprio romance, configurando um movimento centrípeto que restitui a própria organização poética do romance e, desse modo, coloca em funcionamento o que aqui vemos como fator significante que é comum à literatura. Para observarmos isso, podemos partir da primeira capa dada.

Por pedido expresso de García Márquez, essa capa foi criada pelo pintor mexicano Vicente Rojo. Ela possui símbolos populares e, de acordo com a nota editorial de García Márquez (2007a, p. CXL – tradução nossa), “não pretende refletir elementos precisos do

romance”<sup>3</sup>. Ainda conforme a nota editorial, não faltou quem tenha querido ver alguma aproximação com um projeto de Macondo. Embora essa capa não tenha sido inicialmente relacionada com a narração do romance, vemos no título impresso nela certa composição que materializa a solidão.

Figura 1 – Capa da primeira edição de *Cien años de soledad*



Fonte: GARCÍA MÁRQUEZ (2007a)

Como podemos observar na capa da primeira edição de *Cien años de soledad*, há aí já evidências de um trabalho poético que materializa um modo específico de manifestar a solidão que dá sentido à obra. Na capa da obra, mais propriamente no título, observamos um espelhamento na escrita da vogal “É” que não é comum na escrita em espanhol (geralmente da esquerda para a direita). Notamos aí um movimento a partir dessa grafia, permitindo que a palavra “SOLEDADE” aponte para ela mesma, ao materializar a partir de seu aspecto significante uma interiorização introspectiva, um ensimesmamento. Esse movimento significante materializa uma especificidade a partir da própria palavra, estabelecendo diferença e, desse modo, um certo distanciamento em relação às outras palavras que compõem o título da obra na capa. Esse movimento coloca em funcionamento o discurso essencial da palavra, no e a partir do qual a própria linguagem remete a si própria e ao seu desaparecimento à medida que é um simulacro da solidão.

<sup>3</sup> “[...] no pretende reflejar elementos precisos de la novela [...]”

O que estamos chamando de simulacro da solidão pode ser compreendido aqui como o movimento pelo qual a obra *Cem anos de solidão* faz desaparecer o próprio ser de linguagem a partir da própria palavra a fim de nos dar a ver aquilo o que ela diz, isto é, a solidão. Assim sendo, o romance nos permite experienciar a solidão a partir dos signos utilizados e os jogos tramados entre eles. Portanto, trata-se de uma projeção interna à obra, que tenta ser a solidão comunicada.

Essa especificidade da palavra “SOLEDADE” e, assim sendo, seu distanciamento remontam, a nosso ver, uma das concepções de solidão teorizada por Richard Sennett no artigo “Sexuality and Solitude”, escrito por ele e Foucault (1981) e publicado na revista *London Review of Books*. Nesse artigo, ao relatar os pontos em comum entre seu trabalho e o feito por Foucault, Sennett diz que optou por estudar a história da solidão na sociedade moderna. Nessa esteira, o autor relata a constatação de três tipos de solidão na sociedade: a) a imposta pelo poder, a que obriga o outro a se isolar da multidão, o exílio, o banimento para as regiões longínquas; b) a que causa medo aos que detêm o poder, a solidão da rebelião, dos sonhadores, o medo causado por aqueles que criam leis superiores ao do Estado vigente; c) e por fim, a solidão que transcende os termos do poder, a solidão dos que são estranhos em seu próprio mundo e que, por esse motivo, são apartados dos outros. Nesse artigo, Sennett se dedica mais necessariamente a essa terceira noção de solidão para observar de que maneira a sexualidade se tornou uma experiência solitária na modernidade, levando em conta a presença do medo e da dúvida na constituição da subjetividade.

Embora aí Sennett não esteja propondo uma análise literária da solidão ou da solidão na literatura, o terceiro conceito é passível de deslocarmos na nossa interpretação literária do título da obra de García Márquez (2007a) à medida que consideramos as relações estabelecidas entre seus termos, mais precisamente entre a estranheza e o espaço do qual faz parte: a palavra “SOLEDADE” em espanhol é um simulacro da solidão de modo que coloca em funcionamento um estranhamento entre as palavras que compõem o título da obra, disponibilizando para o leitor uma experiência de interiorização quando observamos que no título a própria palavra “SOLEDADE” se desloca contra ela mesma, apartando-se das outras.

Por outro lado, observamos no título da obra que o sintagma “SOLEDAD” (ou solidão, em português) compõe, juntamente com a preposição “DE”, um determinante nominal que dá qualidade à palavra “ANOS”, atribuindo a essa referência temporal qualidade de solidão. A produção de sentido dessa composição sintagmática, em correlação com o simulacro do título da obra na capa, antecipa para o leitor um dos modos pelos quais a solidão se manifesta no

decorrer da obra *Cem anos de solidão*, conferindo à narrativa o caráter solitário a partir de seus aspectos temporais ou narrativos.

Para compreendermos a reincidência no romance desse modo de manifestação da solidão pelo tempo, que é antecipado pelo título e pela capa da obra, é necessário antes entendermos em que medida o romance narra a história dele próprio, fazendo com que seu significante e seu significado se remetam infinitamente, manifestando, em termos foucaultianos, uma espécie de simulacro. Para observarmos esse movimento, como já vimos, precisamos considerar a relação entre a própria linguagem enunciada e sua relação com seu desaparecimento enquanto linguagem.

Em *Cem anos de solidão*, embora estejamos lendo uma narrativa sobre as memórias, as experiências e o destino da família Buendía numa aldeia chamada Macondo, uma das marcas significantes da linguagem empregada no romance incide na presença recorrente da descrição que, pela sugestão, estabelece diversas visões sobre os fenômenos (objetos, personagens e espaços) referidos pela obra. Inicialmente o mundo dado a ver, como tudo que se principia, sequer possuía uma identidade fixa, sendo necessário apontar o dedo para o identificarmos.

Muitos anos depois, diante do pelotão de fuzilamento, o coronel Aureliano Buendía havia de recordar aquela tarde remota em que seu pai o levou para conhecer o gelo. Macondo era então uma aldeia de vinte casas de pau a pique e telhados de sapé construídas na beira de um rio de águas diáfanas que se precipitavam por um leito de pedras polidas, brancas e enormes como ovos pré-históricos. O mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome, e para mencioná-las era preciso apontar com o dedo. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2018a, p. 9)

De acordo com esses primeiros períodos do romance, a cidade de Macondo era um espaço tão recente que havia a necessidade de apontar com o dedo para se referir às coisas que pertenciam àquela realidade. Neste caso, a necessidade de se apontar com o dedo não pode ser lida como uma simples indicação das coisas que fazem parte daquele espaço. Esse ato é um reforço verbal relevante para a incorporação do gesto no repertório de remissão da obra em relação a si mesma, visto que atualiza um movimento que reporta a si enquanto obra literária e conjura seu desaparecimento ao revelar que se trata de um romance quando indica seu princípio e, com a ponta do dedo, aponta suas menções. Já aí a escrita e seu significado se remetem de modo que podemos observar a partir das descrições no entorno da história de Macondo como a própria presença da escrita que se inicia e ganha formato pela necessidade de um gesto.

Esse movimento de ir em direção a si se repete de outros modos em outras partes do romance de García Márquez. Observamos que há passagens em que os acontecimentos narrados

se confundem com os pergaminhos escritos pela personagem Melquíades, cigano responsável por levar inventos e mercadorias de diversas partes do mundo para Macondo. Quando Aureliano Babilônia, filho bastardo de Renata Remédios e Maurício Babilônia, estava avançando nos estudos do sânscrito, língua na qual os pergaminhos foram escritos, e à medida que a presença de Melquíades era cada vez menor no laboratório da casa dos Buendía, a materialidade do quarto parece resultar do mesmo material de que é feito um romance.

Aureliano avançava no estudo do sânscrito enquanto Melquíades ia se fazendo cada vez menos assíduo e mais distante, se esfumando na claridade radiante do meio-dia. A última vez que Aureliano o sentiu era apenas uma presença invisível que murmurava: “Morri de febre nas duanas de Cingapura.” O quarto então se fez vulnerável ao pó, ao calor, aos cupins, às formigas-ruivas, às traças que haveriam de converter em serragem a sabedoria dos livros e dos pergaminhos. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2018a, p. 367)

Antes do momento narrado por esse excerto, a presença de Melquíades era mais frequente no quarto onde os Buendía liam os pergaminhos escritos por ele e no qual realizavam seus experimentos improváveis. Quando sua presença se torna menos assídua, a existência do quarto se torna submetida ao seu desaparecimento, reduzindo-se à serragem a sabedoria dos livros e dos pergaminhos. Duas instâncias se mostram interligadas e reveladoras do processo de remissão da obra em relação a si mesma: primeiro, a frequência dessas aparições de Melquíades no laboratório e, em seguida, o processo de transmutação do quarto em serragem. O fato dessa personagem ter escrito os pergaminhos e de sua presença variar entre o meio e o fim do romance aponta para a própria escrita dele: o fim de um romance pressupõe a ausência de uma voz narradora que está fadada a desaparecer e se reatualizar toda vez que a leitura se faz necessária. A presença e a ausência de Melquíades na casa dos Buendía dão pistas dessa voz que dá seus primeiros sinais quando começamos a ler a obra e se torna menos assídua quando estamos caminhando para o fim do romance. Não é por acaso que nesse momento o quarto em que se encontrava Aureliano Babilônia estava vulnerável à ação do tempo e submetido à ruína. Quando Melquíades se faz presente/ausente e que a sabedoria dos pergaminhos é enunciada, os acontecimentos narrados em *Cem anos de solidão* vão restabelecendo a própria presença do romance.

Torna-se importante considerarmos que, embora tenhamos essas pistas no decorrer da obra que fazem com que o romance se autorefira, só no fim dele é que temos conhecimento evidente de que a referência aos pergaminhos se confunde com a própria materialidade do romance escrito por García Márquez e que Melquíades é uma espécie de narrador/profeta que relata os cem anos vividos pelos Buendía em Macondo. No fim da leitura, o leitor passa a ter o

conhecimento definitivo de o que Aureliano Babilônia estava decifrando era a história que culminava em seu destino. À medida que Aureliano Babilônia decifrava em voz alta os pergaminhos, ele passa a ter a noção definitiva que o que se lia era “a história da família, escrita por Melquíades nos seus detalhes mais triviais, com cem anos de antecipação” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2018a, p. 425). Uma história escrita em uma língua desconhecida pelas personagens do romance, e que, por esse motivo, permanecia todo esse tempo indecifrável, ilegível.

Nesse último instante de existência da família Buendía, momento em que temos a evidência de que a leitura dos pergaminhos e do romance se confundem, Aureliano Babilônia teve conhecimento de sua própria origem, perseguiu os caminhos ocultos de sua descendência, teve a revelação nostálgica de seu nascimento num banheiro entre escorpiões e borboletas amarelas e pulou onze páginas para decifrar o instante em que existia, decifrando conforme ia vivendo, profetizando a si mesmo naquele instante como numa espécie de espelho falado. Então, lemos, junto com Aureliano Babilônia, a previsão de que ele jamais sairia do quarto e a cidade de Macondo seria arrastada da memória dos homens justamente no instante em que o último descendente dos Buendía acabasse de decifrar os pergaminhos escritos por Melquíades e no qual finalizamos a leitura do romance.

Portanto, *Cem anos de solidão* narra a história do próprio romance à medida que aponta para a própria espacialidade material da obra, atualizando seu *status* de escrita, movimentando índices a partir dos quais questionamos a própria natureza da narrativa, em torno da qual seus respectivos elementos (o enredo, a voz narrativa, as personagens e seu tempo) se estruturam e se remetem. Isto é, *Cem anos de solidão* é uma espécie de simulacro do próprio romance de modo que se refere à sua própria materialidade (a escrita), disponibiliza pistas de suas fronteiras ficcionais (limites espaço-temporais) e narra a partir de uma voz (Melquíades) que dura o tempo da própria narrativa. O romance de García Márquez (2018a) remete a si mesmo infinitamente de maneira que sua materialidade atualiza o presságio nostálgico de que os Buendía são condenados a viver cem anos de solidão e, por isso, não têm uma outra chance sobre a terra senão atualizar-se infinitamente no instante em que sua história é lida. A obra de García Márquez (2018a) manifesta-se a partir do seu próprio ser de linguagem, consagra-se a partir do movimento que vai ao encontro de si mesma.

Ao levarmos em conta essas observações feitas em torno da obra *Cem anos de solidão*, notamos que o discurso essencial do romance dá forma a um nível de solidão que Blanchot (2011) chamou de solidão no mundo, isso porque *Cem anos de solidão* traz à tona para o ser de

linguagem do romance a referência do próprio vazio, a permanência da ilegibilidade do romance. Cumpre compreendermos que nível de solidão é esse e de que maneira se materializa no romance.

Blanchot (2011, p. 275), ao se dedicar no processo de teorização de dois tipos de solidão, diz que o enunciado “‘Eu sou’ (no mundo) tende a significar que somente sou se posso separar-me do ser”, isto é, eu só posso ser quando posso me separar do “meu” ser. Essa dissimulação é uma espécie de trabalho, uma espécie de negação: negamos e, por isso, nós, enquanto sujeitos, temos a liberdade de darmos sentido à realidade quando atribuímos identidade a ela. Trata-se de uma perspectiva teórica que desnaturaliza o ser dos/nos seres, apartando as coisas e o caráter essencialista que é atribuído a elas. O modo como Blanchot (2011) se refere ao “ser” dá a ele o caráter de predicado, uma espécie de atributo que pode ser dado ou negado a um ente.

Por outro lado, torna-se pertinente considerarmos que esse poder de afirmação do ser ao negar o próprio ser é um movimento real, visto que essa afirmação se dá a partir de um funcionamento comunitário. O poder de afirmação do ser é real porque convém a todos os participantes de uma determinada comunidade que se trata de uma realidade e, por isso, inquestionável. “Eu sou” só tem verdade na medida em que essa tomada de decisão é minha, mas também de todos os sujeitos que fazem parte do corpo social a que pertencço.

Esse processo de separação do ser dos seres como procedimento para a compreensão do ser como uma espécie de predicado que pode ser negado às coisas e aos seres é a base para compreendermos também de que modo funciona a solidão ao nível do mundo teorizada por Blanchot (2011). Esse domínio solitário torna-se inteligível se entendermos que a separação do ser em relação aos seres manifesta-se também como uma espécie de separação entre os seres: “o absoluto de um ‘Eu sou’ que quer afirmar-se sem os outros” (BLANCHOT, 2011, p. 276). O ser fora do ser, profundidade na qual o “Eu sou” abdica de ser, vê-se apartado dos outros seres do mundo.

Blanchot não afirma por acaso que quando ele está só não é ele que está ali e não é de seus possíveis interlocutores que se afasta, visto que o que se mostra nessa solidão está atrás do “Eu sou”, o que o “eu” dissimula para não ser: trata-se da próprio ser de Blanchot que se encontra dissimulado; por isso, suspende-se a aproximação de qualquer outro ser, fazendo dele um ente solitário no mundo.

Ao examinar o romance *Cem anos de solidão*, Bella Jozef (1993, p. 182) afirma que “a solidão se expressa na impossibilidade de linguagem”. Nessa explanação, Jozef (1993) refere-se à ocasião do esquecimento causado pela insônia prevista pelos índios guajiros Visitación e

Cataure; à troca de linguagem, quando a personagem José Arcadio Buendía, na solidão de sua loucura, começa a falar uma língua desconhecida, que depois descobrimos ser o latim; e, por último, à incomunicabilidade da personagem Remedios, a bela, personagem impenetrável em relação à língua dos homens. A autora não descreve de que modo isso se materializa ao considerarmos a própria remissão do romance em relação a si próprio, isto é, na atualização de seu simulacro, mas, a partir de sua leitura, leva-nos à afirmação da hipótese de que a linguagem é uma das vias pelas quais a solidão se faz presente no romance.

Considerando o episódio da peste da insônia que assola Macondo, *Cem anos de solidão* nos apresenta um modo pelo qual podemos interpretar a intraduzibilidade dos pergaminhos e de que forma esse aspecto materializa um *status* ontológico para o processo de remissão do romance. O episódio da peste da insônia ocupa poucas páginas do romance, mas é significativo para entendermos a proposta poética realizada por García Márquez em *Cem Anos de Solidão*. O que analisamos nesse episódio da peste da insônia é a maneira pela qual essa ocorrência provoca a iminência de uma memória indígena que pressupõe o pertencimento a um território perdido pelos índios guajiros (Visitación e Cataure) e, por isso, uma condição deslocada e solitária, visto que a ocorrência da peste evoca a memória de um silenciamento sofrido por uma cultura e traz também para Macondo a possibilidade desse apagamento.

Em *Cem anos de solidão*, observamos que o espaço ocupado pelos índios Visitación e Cataure é a aldeia chamada Macondo. O romance mostra que esses índios vieram da península de La Guajira, refugiados por conta de uma peste que assolava sua tribo. A partir da referência à peste da insônia é que temos pistas mais precisas sobre os signos reconhecíveis desse processo de deslocamento sofrido por eles e a respeito da peste que assola Macondo.

Certa noite, na época em que Rebeca curou-se do vício de comer terra e foi levada para dormir no quarto das outras crianças, a índia que dormia com eles despertou por acaso e ouviu um estranho ruído intermitente no canto. Levantou-se alarmada, achando que algum animal tinha entrado no quarto, e então viu Rebeca na cadeirinha de balanço, chupando o dedo e com os olhos alumbrados como os de um gato na escuridão. Pasmada de terror, angustiada pela fatalidade do seu destino, Visitación reconheceu naqueles olhos o sintoma da doença cuja ameaça a havia obrigado, com o seu irmão, a desterrar-se para sempre de um reino milenar onde eram príncipes. Era a peste da insônia. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2018a, p. 52)

A partir do momento em que se materializa a reação de Visitación ao reconhecer nos olhos de Rebeca o sintoma da doença que ameaçou sua tribo, temos signos de apagamento dos índios guajiros e do risco que Macondo pode sofrer. Ao narrar a reação de terror da índia guajira, a narração no entorno dessa personagem dá pistas inclusive sobre o modo com o qual os índios

eram tratados na sua tribo, isto é, como príncipes, e que estabelece descontinuidades em relação ao território em que agora habitam, uma vez que em Macondo esses índios não são vistos como sujeitos de realeza, mas dóceis e servis. Essa reação da índia frente à iminência da peste, como podemos ver, sugere um processo de destituição de identidade cultural, e aponta o sentimento de pertencimento em relação a um território no qual já não se faz mais parte. Esse agenciamento em Macondo faz com que o índio Cataure não amanheça na casa da família Buendía, mas sua irmã acaba ficando, pois acredita que a doença letal haveria de persegui-la sempre, de todas as maneiras.

Além da impossibilidade de se dormir, essa peste causava uma enfermidade ainda mais terrível: fazia com que os acometidos dessa doença perdessem a memória, esquecessem inclusive a própria identidade e a consciência do próprio ser, afundando-se, como o próprio romance mostra, “numa espécie de idiotice sem passado” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2018a, p. 53). No romance, a própria Visitación explica esse aspecto terrificante da peste da insônia, mas seu agenciamento em Macondo materializa também fragmentos reconhecíveis que servem de signo para compreendermos os fatores associados ao deslocamento dos índios guajiros para Macondo, a solidão que experienciaram e o risco de reincidência da peste em Macondo.

Por via das dúvidas, diante da explicação dada por Visitación, foi que a personagem Úrsula Iguarán tomou o cuidado de separar Rebeca do convívio com as outras crianças enquanto José Arcádio Buendía, acreditando que se tratava de uma das tantas doenças supersticiosas dos indígenas, preferiu rir. Certo dia todos os moradores de Macondo haviam, um por um, contraído a enfermidade da insônia e passaram, dia após dia, sonhando acordados, numa condição de alucinada lucidez. Diante do processo de esquecimento condicionado pela peste da insônia, Aureliano criou o método que haveria de preservar a memória de Macondo por meses de sua evasão ao chamar atenção das coisas pelo nome que tinham.

Foi Aureliano quem concebeu a fórmula que haveria de defendê-los durante vários meses das evasões da memória. Descobriu-a por acaso. Insone experiente, por ter sido um dos primeiros, havia aprendido à perfeição a arte da ourivesaria. Um dia estava buscando a pequena bigorna que utilizava para laminar os metais, e não lembrou o nome dela. Seu pai disse a ele: “bigorna”. Aureliano escreveu o nome num papel que grudou com goma arábica na base da bigorninha: *bigorna*. Assim, teve certeza de não esquecê-lo no futuro. Nem lhe ocorreu que aquela havia sido a primeira manifestação do esquecimento, porque o objeto tinha um nome difícil de lembrar. Mas poucos dias depois descobriu que tinha dificuldade para se lembrar de quase todas as coisas do laboratório. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2018a, p. 55-56 – grifo do autor)

Tem-se, nessa passagem da obra, dois aspectos que nos ajudam compreender de que modo o esquecimento causado pela insônia é uma questão dialética e, por esse motivo,

observamos o estabelecimento de condições estritas para os sujeitos envolvidos com a enfermidade da insônia. Em função dessa perspectiva, remontamos as premissas básicas que fundamentaram a linguística moderna e observamos que a compreensão do signo linguístico (as palavras que nomeiam as coisas do mundo) é necessária para entendermos de que modo a peste da insônia instaura uma condição de solitária para Macondo. O fato de Aureliano não ter lembrado o nome da bigorna evidencia não só a necessidade de se pôr diante das coisas evocando seus respectivos nomes, mas também o fato de que a nomeação atribuída às coisas é um artifício convencional, espécie de predicativo que pode se desvincular das coisas à medida que sua relação não faça sentido ou não seja lembrada. A arbitrariedade do signo em relação ao mundo é o primeiro aspecto que podemos observar a partir do esquecimento de Aureliano.

O segundo aspecto observado por nós torna-se notório a partir do momento em que levamos em conta o fato de que esse afastamento entre as palavras e as coisas não se resume nessa arbitrariedade, mas estende-se em qualquer possibilidade de aproximação com o mundo. A necessidade de Aureliano escrever o nome num papel e grudá-lo com goma arábica na base da bigorninha atualiza a possibilidade de separação entre o objeto e seu ser atribuído, tornando possível a extensão dessa dissimulação não só das palavras em relação às coisas, mas também entre as coisas que compõem aquele mundo.

Ao lermos o episódio da peste da insônia e de suas consequências, observamos que Aureliano tenta cada vez mais buscar formas que possam grafar a identidade das coisas nelas mesmas: marca com tinta cada coisa, cada animal e cada planta com seus respectivos nomes. No entanto, nessa tentativa falível, encontra-se travando uma batalha mais ou menos perdida contra o esquecimento: percebe que “podia chegar o dia em que as coisas seriam reconhecidas por suas inscrições, mas ninguém se lembraria de sua utilidade” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2018a, p. 56) e, levando em conta essa revelação, decide ser mais explícito grafando não só os nomes, mas, também, sua função: “*Esta é a vaca, e deve ser ordenhada todas as manhãs para que produza leite, e o leite deve ser fervido para ser misturado com o café e fazer café com leite*” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2018a, p. 56 – grifo do autor). Notamos nessa tentativa de fixar a identidade das coisas, pelo exercício da escrita, mais uma vez o aspecto fugidio do ser entre as coisas daquele mundo. No romance, torna-se difícil não só reconhecer a bigorna, mas as coisas que compõem aquela espacialidade social, configurando pelo próprio exercício da escrita dois níveis de dissimulação: a) das palavras e as coisas; b) das coisas entre si.

É significativo notarmos que esse processo de esquecimento condicionado pela peste da insônia em Macondo e aderência ao método de escrita criado por Aureliano possuem aspecto

social, visto que, por se manifestar como um fenômeno em comum num corpo social, revela-se como um movimento real para a população da aldeia. Isto é, não é por acaso que José Arcádio Buendía, ao levar em conta alastramento da peste no entorno de Macondo, decide colocar também em prática e impor a toda aldeia o método concebido pelo filho. O processo de nomeação, condicionado pelo risco de esquecimento, possui poder de afirmação porque não só se trata de um movimento em comum entre os que moram em Macondo, mas também porque convém a todos que acreditam nessa realidade. Vemos em *Cem anos de solidão* a necessidade de se buscar meios pelos quais faça sentido participar daquela realidade, haja vista para o fato de o romance evocar-se evidentemente como realidade imaginária:

Na entrada do caminho do pantanal tinha sido colocado um anúncio que dizia *Macondo*, e outro maior na rua central que dizia *Deus existe*. Em todas as casas tinham sido escritas palavras para memorizar os objetos e os sentimentos. Mas o sistema exigia tamanha vigilância e tanta fortaleza moral que muitos sucumbiram ao feitiço de uma realidade imaginária, inventada por eles mesmos, que acabou sendo menos prática, porém mais reconfortante. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2018a, p. 56 – grifos do autor)

Esse exercício de marcação pela escrita dos nomes das coisas e de suas respectivas funções é uma espécie de sistema convencional que nos remete ao próprio ser de linguagem da obra. Isso ocorre à medida que o romance remete a si mesmo, evocando o caráter imaginário da realidade da obra, inventada a partir próprios seres que constituem a ficção. Essa realidade imaginária se torna tão latente na obra, ou melhor, tão aceita em *Cem anos de solidão* que várias condutas, até então improváveis de se realizar, acontecem no romance: a personagem Pilar Ternera concebe o artifício místico de adivinhar o passado nas cartas do baralho, da mesma forma que antes se lia o futuro; e Aureliano constrói uma máquina da memória que tem a função de rememorar todos os conhecimentos adquiridos ao longo da vida. Ao mesmo tempo em que o romance evoca seu predicativo de realidade imaginária ao tentar fixar signos que possam torná-la reconhecível para os moradores de Macondo, exacerba a arbitrariedade do próprio exercício de escrita em relação àquela realidade sujeita ao esquecimento. Essa exacerbação dessa dissimulação, dessa arbitrariedade, ocorre ao mesmo tempo que lemos, além da tentativa falível de grudar nas coisas seus respectivos nomes e funções, a concepção de práticas insólitas (a revelação do passado e a máquina da memória) que demonstram a difícil faculdade, senão impossível, de se recordar das coisas por aquilo que as identificam no cerne de seu uso social: seu nome e sua função.

O agenciamento da peste da insônia em Macondo funciona como signo para reconhecermos que a tribo a que os índios guajiros pertenciam perdeu sua memória e, assim,

sofreu uma espécie de dessubjetivação, afundando na ausência de signos memoráveis, deslocando essas personagens não só geograficamente, mas também no que tange a sua identidade cultural.

Em Macondo, vemos a eminência de uma memória indígena que é marcada pelo esquecimento. Esse esquecimento denuncia que a linguagem é a morada do ser dos elementos que estruturam o romance (espaço, objetos, personagens, entre outros) e, desse modo, mostramos que a impossibilidade de linguagem pela peste da insônia exacerba a arbitrariedade do signo, aspecto e condição que afasta a palavra das coisas e as coisas entre si.

Vemos que narração do episódio da peste da insônia estabelece para Macondo condições para compreendermos de que modo a solidão se dá a ver no romance a partir de seu discurso essencial. Esse esquecimento que assola Macondo, mas que flagelou principalmente a tribo dos índios guajiros, manifesta o que, como vimos, Blanchot (2011) chamou de solidão ao nível do mundo, uma espécie de solidão ontológica que aparta o fenômeno em evidência de tudo que possa se aproximar dele, uma vez que não possui um ser, isto é, identidade ou sentido, impossibilitando aproximações ou diferenciações com o que extrapola sua existência ou se avizinha. Não reconhecer o nome da bigorninha é o primeiro indício de que a realidade imaginária de Macondo está em secessão, está se afastando à medida que não é reconhecida. Assim, a peste da insônia sugere que a realidade imaginária de Macondo está sujeita à solidão, posta em secessão. Isso não significa que essa realidade desapareceu do mundo. Seu ser está apenas fadado à dissimulação.

É pertinente nos referirmos à intraduzibilidade dos pergaminhos, uma vez que esse aspecto materializa o modo a partir do qual lemos a condição de solidão instaurada pela peste da insônia e, assim, permite-nos entendermos de que forma o movimento simulacro do romance *Cem anos de solidão* traz para si a solidão como aspecto determinante.

No processo de enunciação dos pergaminhos, o romance os adjetiva como “signos indecifráveis” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2018, p. 75); ao relatar a lembrança de Arcádio Buendía do episódio em que o cigano o fez ouvir várias páginas dos pergaminhos, o narrador qualifica a escrita de Melquíades de “impenetrável” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2018a, p. 81); e, quando Aureliano Segundo tenta ler, o narrador relata ter sido tarefa “impossível” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2018a, p. 196) decifrá-los. Observamos que por um longo período os pergaminhos se fazem ilegíveis pelos Buendía, mais necessariamente cem anos desde a chegada dos Buendía em Macondo. Desde o momento em que Melquíades os entrega a Aureliano Buendía, passam-se praticamente quatro gerações da família sem que os pergaminhos sejam lidos. José Arcádio

Segundo consegue até começar a classificar as letras criptográficas dos pergaminhos, mas só Aureliano Babilônia, seu sobrinho, completa a classificação do alfabeto e descobre a língua em que os pergaminhos eram escritos: o sânscrito. Dadas essas condições e como já vimos, só no fim do romance é que Aureliano Babilônia consegue ler os pergaminhos e descobre fazer parte da história que narram.

Considerando o processo de remissão do romance em relação a si mesmo na constituição do simulacro, observamos que esse movimento materializa em si a ausência de sentido até o momento em que lemos suas últimas páginas, que coincide com o próprio processo de decifração da personagem Aureliano Babilônia. Nessa perspectiva, nota-se que a própria obra se propõe ser constituída de signos indecifráveis, incompreendida mesmo por aqueles que realizam o esforço de lê-la, à medida que utiliza como recurso de autoreferenciação os pergaminhos escritos por Melquíades. Em função dessa perspectiva, a obra estabelece uma desvinculação em relação aos elementos extratextuais envolvidos na sua própria construção: o autor como instância criadora, a instância leitora e outras obras possíveis. Os pergaminhos ignoram a busca da diferença à medida em que permanece incompreendida. Ignora tudo o que se avizinha e, por esse motivo, manifesta o que Blanchot chamou de solidão da obra:

A solidão da obra tem por primeiro limite essa ausência de exigência que jamais permite afirmá-la acabada ou inacabada. Ela é desprovida de prova, do mesmo modo que é carente de uso. Não se verifica nem se corrobora, a verdade pode apoderar-se dela, a fama esclarece-a e ilumina-a: essa exigência não lhe diz respeito, essa evidência não a torna segura nem real, apenas a torna manifesta. (BLANCHOT, 2011, p. 12)

*Cem anos de solidão* é uma obra solitária, isto é, manifesta sua solidão ao negar qualquer relação externa, qualquer aproximação daquilo que esteja fora de seu jogo de linguagem. Nesse sentido, observamos que o vazio manifesto pela obra de García Márquez (2018a) não é estabelecido por acaso. Como vimos com Blanchot (2011), a obra pertence à solidão que somente a palavra “ser” exprime. Isso não significa que a obra não exista. Muito pelo contrário, coloca em funcionamento sua manifestação. E quem a lê entra na afirmação dessa solidão ao se propor a leitura de uma linguagem que a escrita obriga dissimulá-la ou manifesta-se quando a própria escrita se esconde no vazio silencioso da palavra. Portanto, a escrita de *Cem anos de solidão* é um simulacro da solidão ao apresentar como predicativo a ausência de sentido dos pergaminhos, isto é, o vazio da palavra. Desse modo, podemos compreender o motivo que faz com que a história dos Buendía seja “irrepetível desde sempre e para sempre”, fazendo com que “as estirpes condenadas a cem anos de solidão não tinham uma segunda chance na terra”

(GARCÍA MÁRQUEZ, 2018a, p. 427): é pela via do vazio que a história se torna irrepetível e, por essa razão, condenada à solidão.

Levando em conta agora não necessariamente a autoreferência do romance, mas os aspectos formais que estruturam a narrativa, observamos que as ocorrências políticas contadas (as fábulas) nos são comunicadas de acordo com uma disposição sequencial (enredo) específica. Ora são narradas ocorrências nas quais as personagens políticas não se comunicam na trama, ora nos são comunicados momentos em que a comunicação entre/com as personagens políticas é estabelecida. Trata-se do segundo aspecto observado por nós ao conjecturarmos uma poética da solidão.

## 1.2. Fábulas solitárias

Embora na introdução tenhamos apresentado alguns pressupostos correspondentes à correlação entre temática, fábula e enredo, cumpre ainda esclarecermos as complexidades que sustentam a terminologia teorizada por Tomachevski (2013). Utilizamos esse sistema conceitual para analisar o processo de organização da fábula em *Cem anos de solidão* e, assim, entender a disposição narrativa que caracteriza os eventos solitários. No caso de um romance, torna-se importante diferenciar fábula de enredo.

Sabemos que uma obra literária não simplesmente conta uma história; nela tudo o que é edificado na e pela palavra volta-se para a própria linguagem e cumpre uma função poética, isto é, opera uma função que valoriza o que é comunicado pelo modo como é comunicado. O que é contado, nesse sentido, diferencia-se do que entendemos por enredo num romance. Isto é, a fábula não se confunde com a disposição dos eventos narrados. A fábula, tudo aquilo que é contado; o enredo, o modo como o que é contado, disposto e introduzido na obra.

Em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, Umberto Eco (1994) observa que o conteúdo comunicado por uma história contada tem uma forma, isto é, uma organização, que pode ser simples, obedecendo a ordem cronológica dos acontecimentos (fábula), ou pode ser expressa por intermédio de outra linguagem (enredo). Ao fazer essa observação, Eco (1994, p. 41) chega à conclusão de que “[p]oderíamos dizer que história e enredo não são funções da linguagem, mas estruturas passíveis de tradução para outro sistema semiótico”.

Embora nossa pretensão não seja lidar com processos tradutológicos, reconhecer nas proposições de Eco (1994) que o que é contado ocorre de acordo com uma estrutura torna-se

importante para reconhecermos não só a diferença entre fábula e enredo, mas também suas implicações na construção de uma narrativa.

Em função dessa perspectiva, Tomachevski (2013, p. 311) afirma que “opõe-se a fábula ao enredo, que é também constituído pelos mesmos eventos, mas respeitando sua ordem de aparecimento na obra e a sequência das informações que no-los designam”. Ao fazer essa afirmação, o formalista acrescenta mais um correlato para a complexidade disposta pelo binômio fábula/enredo. Nela o autor relata a presença de informações que designam os eventos dispostos na narrativa e, assim, traz para a construção do enredo a temática como elemento determinante.

Convém aqui assegurar que o tema apresenta certa unidade para a obra. A disposição dele numa narrativa permite que o leitor tenha uma determinada consciência sobre os fatos narrados. Nesse aspecto, a noção de tema une todo o material verbal da obra a fim de estabelecer uma disposição informativa para os eventos. Isso implica pressupormos que a depender da sequência informativa dada pela narrativa a interpretação pode modificar. Por exemplo, no caso da obra *Memórias póstumas de Brás Cubas* do brasileiro Machado de Assis, começar a narrativa pelo seu desfecho (a morte de Brás Cubas) é diferente de narrar na ordem cronológica e causal dos eventos. Os eventos narrados no primeiro caso podem ser comprometidos quanto a voz narradora, fazendo uso de recursos argumentativos para justificar as consequências inicialmente apresentadas. Portanto, cumpre à crítica diferenciar fábula de enredo para compreender a unidade temática de uma obra dada.

Convém considerarmos aqui também que, embora uma obra literária tenha uma temática central, “pode-se falar tanto do tema da obra inteira como do tema de suas partes” (TOMACHEVSKI, 2013, p. 305). Para um crítico, a decomposição de uma obra consiste em isolar essas partes, que são caracterizadas por uma temática específica, em função de um todo. Isolar aqui não significa necessariamente deixar de considerar toda composição da obra. As partes de uma obra fazem parte de um todo e funcionam de acordo com a condição na qual se inserem. Nesse sentido, não é por acaso que Tomachevski (2013) considera dois momentos importantes em torno dos quais o processo literário se organiza: a escolha do tema e a elaboração da obra. O que se discute em termos de temática em torno de uma narrativa é justamente sua disposição a fim de exercer sua função literária.

Em *Cem anos de solidão*, ainda que tenhamos uma narrativa que versa sobre o núcleo familiar dos Buendía – um núcleo que pressupõe uma certa coletividade de sujeitos – observamos que os eventos que caracterizam o enredo tomam direções específicas à medida

que narra as tramas vividas por cada uma das personagens dessa família. Essa especificidade ocorre porque os acontecimentos narrados em torno de cada uma dessas personagens são caracterizados por uma temática particular. Observa-se, por exemplo, que a temática do amor caracteriza mais precisamente os acontecimentos vividos por Amaranta, enquanto as ocorrências vividas pelo coronel Aureliano Buendía são mais de temática política. José Arcadio, patriarca da família, tem suas experiências caracterizadas pela loucura, ao passo que Úrsula Iguarán tem a razão como tema que caracteriza suas ações. Portanto, as personagens integrantes da família Buendía são individualizadas pela temática que caracteriza os acontecimentos em torno dos quais são narradas.

Considerando essa individualização temática, centramos nossa análise narratológica mais precisamente em torno das personagens que são caracterizadas pela temática política. Por política aqui podemos entender um conjunto de práticas ocorridas a fim de governar um Estado. Essas práticas compreendem a própria arte de governar um Estado, mas também a arte de guiar, influenciar ou posicionar um modo de governo. Nesse âmbito temático, podemos considerar vários subtemas (luta de classes, guerras civis, anarquias, ditaduras, tomadas de poder, partidos políticos, filosofias políticas, entre outros), mas esses subtemas podem também se restringir a depender do contexto sócio-histórico de enunciação.

Alejo Carpentier (1980, p. 90), ao tentar definir o papel de um romancista, afirma que o escritor tem como condição “definir, fixar, criticar, mostrar o mundo onde lhe calhou em sorte viver”, isto é, as condições sociais que se constrói em torno dele. Em função dessa perspectiva, o que compreendemos por temática política corresponde ao contexto político-social escrito e vivido por escritores latino-americanos do século XX. E não é por acaso a presença desse tema em *Cem anos de solidão*. Como o próprio García Márquez (2014a, p. 128) afirma: o tema do poder “tem sido uma constante da literatura latino-americana desde suas origens” e, até 1982, “é um tema que esteve latente, em todos os meus livros”.

Considerando toda a composição do romance e como já expomos aqui, os fatos narrados em torno da personagem Aureliano Buendía aparecem sendo caracterizados pela temática política em *Cem anos de solidão*. Primeiramente, quando juntamente com seu pai tenta impedir o alcaide dom Apolinar Moscote de pintar todas as casas de Macondo de azul a mando do governo; e, num segundo momento, depois de se tornar o Coronel Aureliano Buendía, ao ter participação em guerras se posicionando como um “revolucionário” liberal. Tendo identificado a presença do tema atravessando eventos narrados em torno da personagem Coronel Aureliano

Buendía, cumpre observarmos como se dá a elaboração dessa temática no desenvolvimento da fábula.

A princípio, quando consideramos a designação política dos eventos narrados em torno de Aureliano Buendía, temos a ocasião em que seu pai, José Arcádio Buendía, decide resolver a nomeação por parte do governo de um alcaide incumbido de tomar decisões judiciais em Macondo. José Arcádio Buendía, ao questionar esse direito e diante da impavidez de dom Apolinar Moscote, faz um relato pormenorizado de como “havia fundado a aldeia, de como tinham repartido a terra, aberto caminhos e introduzido melhorias que haviam sido exigidas pela necessidade, sem ter incomodado governo algum e sem que ninguém os incomodasse” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2018a, p. 65). Esse incômodo por parte do patriarca da família Buendía faz com que ele estabeleça uma condição para o alcaide:

– Então, se o senhor quiser permanecer aqui, como outro cidadão comum e corrente, pois será muito bem-vindo – concluiu José Arcádio Buendía. – Mas se veio para implantar a desordem obrigando as pessoas a pintar suas casas de azul, pode recolher seus trastes e voltar por onde veio. Porque a minha casa vai ser branca feito uma pomba. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2018a, p. 66)

Não satisfeito com a condição posta pelo patriarca da família Buendía, o alcaide ameaça comunicando a posse de uma arma. José Arcádio Buendía reage instantaneamente contra a informação, agarrando com força juvenil dom Apolinar Moscote pelo colarinho e levando-o para o meio da rua. A princípio, como se pode conferir, o estabelecimento de um representante estatal não se deu de maneira tranquila. Seu aparecimento traz desconforto para a família Buendía, o que leva José Arcádio Buendía assumir uma postura agressiva diante da imposição posta por um governo que sequer se ouviu falar.

Ao considerar o desenvolvimento dessa fábula como mudança de situações, nota-se que esse conflito tem uma reviravolta com o retorno de dom Apolinar Moscote com sua família a Macondo. Uma semana depois do confronto com José Arcádio Buendía, ele volta com seis soldados armados e um carro de boi no qual viajavam sua mulher e suas sete filhas. Nesse contexto, os fundadores de Macondo junto com seus filhos mais velhos vão prestar apoio ao patriarca da família Buendía, que recusa a ajuda ao julgar não apropriado por parte de um homem vexar outro homem diante da sua família. Assim sendo, decide resolver o conflito de forma pacífica indo até o escritório do alcaide.

– Muito bem, amigo – disse José Arcádio Buendía –, o senhor fica por aqui, mas não porque tem aí na porta esses bandoleiros de trabuco e sim por consideração à senhora sua esposa e às suas filhas.

Dom Apolinar Moscote ficou desconcertado, mas José Arcádio Buendía não lhe deu tempo para replicar. “Só temos duas condições”, acrescentou. “A primeira: que cada um pinte sua casa da cor que bem entender. A segunda: os soldados vão embora de imediato. Nós garantimos a ordem.” O alcaide levantou a mão direita com todos os dedos estendidos. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2018a, p. 67)

Considerando o aspecto temático impresso nessa fábula, observamos que a situação é caracterizada pelo conflito de interesses governamentais de Macondo. Esse aspecto temático fica evidente a partir da nomeação de um alcaide por parte de um governo, isto é, alguém que se posiciona explicitamente enquanto representante político. O conflito de interesses entre o alcaide e José Arcádio Buendía, fundador de Macondo, é levado à reconciliação. Ao analisar a composição temática da fábula em questão, observamos aspectos que nos levam a considerar proposições postas por Tomachevski (2013) que associam o desenvolvimento da fábula aos processos sociais e históricos:

Podemos caracterizar o desenvolvimento da fábula como a passagem de uma situação a outra, sendo cada situação caracterizada pelo conflito de interesses, pela luta entre os personagens. O desenvolvimento dialético da fábula é análogo ao desenvolvimento do processo social e histórico, que apresenta cada nova etapa histórica como o resultado do conflito das classes sociais na etapa anterior e, ao mesmo tempo, como o campo em que se chocam os interesses dos grupos sociais que constituem o regime social do momento. (TOMACHEVSKI, 2013, p. 316-317)

A partir dessas proposições postas por Tomachevski, podemos notar que o desenvolvimento da fábula que analisamos se deu por meio de sua designação política e, por esse motivo, sua estrutura estabelece um desenvolvimento genuinamente social, visto que a passagem de um conflito à sua subtração, ou melhor, de uma intriga à reconciliação, caracteriza-se como uma condição social ao estabelecer não só um conflito, mas principalmente uma luta de interesses entre sujeitos constituintes de um determinado espaço social. Nesse sentido, uma intriga aparta sujeitos de um determinado grupo social, ao passo que a reconciliação funciona como união entre os envolvidos. Estas duas condições sociais é o que politicamente vemos caracterizar os acontecimentos em torno da personagem Aureliano Buendía quando observamos a produção de sentido que designa suas ações na fábula.

A aparição de Aureliano Buendía nesse momento da narrativa só ocorre quando seu pai decide resolver o problema com dom Apolinar Moscote de forma pacífica. Isto é, sua aparição nessa fábula é decisivamente marcada por uma ação que inicia o parágrafo em que vemos o começo da reconciliação de seu pai com o alcaide:

Aureliano foi junto. Naquela altura já havia começado a cultivar o bigode negro de pontas engomadas e tinha a voz meio de trovão que haveria de ser sua característica na guerra. Desarmados, e sem dar importância aos guardas, entraram no escritório do alcaide. Dom Apolinar Moscote não perdeu a serenidade. Apresentou os dois a duas de suas filhas que por acaso estavam ali: Amparo, de 16 anos, morena como a mãe, e Remédios, de apenas nove anos, uma menina linda com pele de lírio e olhos verdes. Eram graciosas e bem-educadas. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2018a, p. 67)

Este trecho do romance é significativo para compreendermos a caracterização da personagem Aureliano Buendía e entendermos de que modo a temática política é um fator decisivo na construção de sua história no romance, visto que indica o momento de sociabilidade de Aureliano Buendía e a sua relação com os sujeitos envolvidos na fábula. Aureliano vai junto com seu pai, José Arcádio Buendía, mas isso não significa apenas que houve uma companhia nesse percurso. É importante notarmos que Aureliano Buendía assume essa posição de reconciliação junto com seu pai e, nessa esteira, aproxima-se também do alcaide e sua família.

A aproximação de um representante do poder estatal com a família Buendía não fica resumida apenas na reconciliação diante de regras impostas de se pintar as casas de Macondo de azul. Os laços com a família Buendía se tornam estreitos considerando o estabelecimento de relações amistosas e conjugais com os membros da família Moscote. Nesse contexto, Aureliano Buendía se apaixona por Remédios Moscote e casa-se com ela. Mesmo após a morte de sua amada, Aureliano Buendía mantém aproximação com seu sogro, dom Apolinar Moscote, e passa a visitá-lo. É a partir dessas visitas que o protagonismo político do segundo filho de José Arcádio Buendía se torna mais presente.

Dadas as circunstâncias, “o vínculo com os Buendía consolidou no povoado a autoridade de dom Apolinar Moscote” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2018a, p. 98). Esse laço ocorreu a ponto de o alcaide fazer várias viagens à capital da província e conseguir que o governo construísse uma escola em Macondo. Isso sem contar com o afastamento da taberna de Catarino para uma rua afastada, com o fechamento de vários lugares de escândalo que prosperaram no centro do povoado e com o regresso do próprio alcaide com seis policiais armados de fuzis encarregados na manutenção da ordem, além de, com muita persuasão, que a maioria das casas fosse pintada de azul para a festa da independência nacional. Todos esses acarretamentos podem ser lidos por nós como um conjunto de práticas a fim de governar um grupo social, mas também configura um posicionamento partidário-político, visto que nas páginas seguintes do romance há a disposição de outro posicionamento também de caráter político e estabelece com ele distanciamento.

Ao considerar o desenvolvimento temático das situações narradas em torno da personagem Aureliano Buendía, notamos a determinação as oposições semânticas a partir das quais se constrói o sentido da fábula. Nesse contexto, a disposição temática que dá contorno aos fatos narrados é a oposição “intriga vs. união”. Essa oposição, como vimos, manifesta-se de formas diversas até então no romance e, além disso, estabelece a “reconciliação” (anulação da intriga) como um percurso transitório entre essas duas instâncias informativas, estabelecendo unidade para o desenvolvimento da narrativa. Portanto, os elementos dessa oposição informativa são assumidos como valores por personagens e, nesse sentido, sincretizam papéis políticos nas relações.

Ao analisarmos os frutos desse vínculo entre os Buendía e os Moscote, notamos que o estabelecimento desse laço não se dá sem intenções, isto é, sem determinações. Compreendermos que a temática política designa as ações das personagens envolvidas nessa relação é importante não só porque esse tema caracteriza as personagens e suas respectivas ações, mas também porque estabelece condições estritas para podermos analisar o desenvolvimento da fábula na organização do enredo. Em função dessa perspectiva, observamos até então que embora haja uma reconciliação entre as personagens no que diz respeito ao conflito entre José Arcádio Buendía e o alcaide, a temática política continua a caracterizar a identidade das personagens envolvidas e as relações estabelecidas entre elas no curso da narrativa.

Com a morte repentina de Remédios, Aureliano Buendía não ficou comovido, mas experimentou uma raiva que aos poucos se transformou num sentimento de frustração solitária e passiva ao se ver conformado a viver sem mulher. Embora haja esse conformismo, Aureliano consolidou uma amizade com seu sogro ao conservar o costume de ir jogar dominó com ele e estabelecer conversas noturnas. Nesse contexto, em vésperas das eleições, o alcaide regressa de uma das suas viagens preocupado com a situação do país, pois os liberais se mostravam decididos a entrar em guerra. Visto que Aureliano tinha noções muito vagas sobre a diferença entre os partidos liberal e conservador, seu sogro lhe dava lições esquemáticas:

Os liberais, dizia, eram maçons; gente de má índole, partidária de enforcar padres, de implantar o matrimônio civil e o divórcio, de reconhecer direitos iguais aos filhos naturais e aos legítimos, e de despedaçar o país num sistema federal que despojava de podres a autoridade suprema. Os conservadores, em contrapartida, que haviam recebido o poder diretamente de Deus, defendiam a estabilidade da ordem pública e da moral familiar; eram os defensores da fé de Cristo, do princípio de autoridade, e não estavam dispostos a permitir que o país fosse esquarterado em entidades autônomas. Por sentimentos humanitários, Aureliano simpatizava com a atitude liberal em relação aos

direitos dos filhos naturais, mas fosse como fosse não entendia como se chegava ao extremo de fazer uma guerra por coisas que não podiam ser tocadas com as mãos. Pareceu-lhe um exagero que seu sogro mandasse trazer para as eleições seis soldados armados com fuzis, comandados por um sargento, numa aldeia onde não existiam paixões políticas. (GARCÍA MARQUEZ, 2018a, p. 106)

Considerando essa comparação e a escolha de termos para caracterizar cada um dos partidos, já podemos inferir a posição assumida por dom Apolinar Moscote na narrativa. Com a consolidação de sua autoridade em Macondo, a série de decisões tomadas pelo alcaide já apresentava índices de que se tratava de uma figura política conservadora. A caracterização dos liberais enquanto “gente de má índole” que comete atrocidades e que implanta domínios superiores ao da igreja católica reforça esse posicionamento político tomado pelo alcaide, pois designa a negação sobre o partido liberal ao fazer uso de termos que desaprovam a sua conduta. Com isso, Aureliano Buendía começa a dar indícios de uma oposição em relação a seu sogro ao simpatizar com uma das atitudes liberais listadas por ele, ainda que demonstre não entender as razões por trás das lutas políticas – lutas que são essencialmente simbólicas, para não dizermos abstratas.

O que Aureliano Buendía não entendia é que nomeação de um alcaide partidário de causas conservadoras já estabelecia para Macondo uma condição política a partir da qual dom Apolinar Moscote manifestava um lugar institucional e estabelecia sujeitos específicos com posicionamentos partidários. Isto é, veremos que a ordem de pintar todas as casas de Macondo de azul não era simplesmente uma comemoração pela independência nacional. É durante a apuração das eleições em Macondo que Aureliano percebe o descaramento com que seu sogro adultera o resultado das eleições e, a partir disso, posiciona-se:

Naquela noite, enquanto jogava dominó com Aureliano, ele mandou o sargento rasgar a etiqueta para contar os votos. Havia quase tantas cédulas vermelhas quanto azuis, mas o sargento deixou apenas dez vermelhas e completou a diferença com azuis. Depois tornaram a selar a urna com uma etiqueta nova e no dia seguinte, à primeira hora, a levaram para a capital da província. “Os liberais vão à guerra”, disse Aureliano. Dom Apolinar Moscote não se distraiu de suas fichas de dominó. “Se você está dizendo isso por causa da mudança de cédula, não vão não”, disse. “A gente sempre deixa algumas vermelhas para que não apareça nenhuma reclamação.” Aureliano compreendeu as desvantagens da oposição. “Se eu fosse liberal – disse – iria à guerra por causa das cédulas.” O sogro olhou para ele por cima da armação dos óculos.

– Ah!, Aurelito – disse –, mas se você fosse liberal, mesmo sendo meu genro, não teria visto a mudança das papeletas. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2018a, p. 107)

Sendo a vermelha dos liberais e a azul dos conservadores, nota-se que a cor é um dos fatores decisivos para observarmos a materialização da temática política em *Cem anos de solidão*. Ainda mais quando essas cores estão associadas a ações específicas de personagens no curso da narrativa. A partir disso, ao notar que a cor azul escolhida pelo alcaide representava um partido político, observamos que o desenvolvimento da fábula é estabelecido com o desconforto gerado pela adulteração do resultado da urna pelo alcaide, posicionando explicitamente como um conservador ao acrescentar cédulas azuis. Até então, o que observamos no desenvolvimento dessa fábula, ou melhor, desde a explicação esquemática realizada por dom Apolinar Moscote sobre os partidos conservador e liberal, são motivos que criam uma espécie de tensão na relação entre Aureliano Buendía e o alcaide.

A utilização do termo “motivo” aqui não ocorre por acaso. De acordo com Tomachevski (2013, p. 311), os motivos são os temas que designam as partes indecomponíveis, ou seja, os motivos são as menores partículas do material temático. Por exemplo, “Aureliano compreendeu as desvantagens da oposição.” é um motivo porque, além de ser uma unidade semântica mínima do romance, constitui a sustentação temática da obra ao combinar com outros motivos que a compõem, visto que seu sentido estabelece um incômodo para Aureliano sobre os partidos políticos envolvidos com a fábula que está sendo narrada e, desse modo, dá indícios de contraposição ao conjunto de ações, causas defendidas e dizeres do alcaide. São motivos como esse que sustentam as relações estabelecidas entre as personagens e, assim sendo, criam nós entre as situações narradas em torno de Aureliano Buendía em *Cem anos de solidão*.

Só depois de ouvir o falso médico de Macondo, doutor Alirio Nogueira, sobre as razões pelas quais se deveria assassinar os conservadores, e reunir os outros filhos de fundadores de Macondo, é que Aureliano Buendía se rebela:

Num domingo, duas semanas depois da ocupação, Aureliano entrou na casa de Gerineldo Márquez [...] imprimiu à sua própria voz uma autoridade que ninguém jamais havia conhecido. “Prepare os rapazes”, disse. “Vamos para a guerra.” Gerineldo Márquez não quis acreditar. [...] Foram embora ao amanhecer, aclamados pela população liberada do terror, para unir-se às forças do general revolucionário Victorio Medina [...] Dom Apolinar Moscote teve dificuldade para identificar aquele conspirador de botas altas e fuzil cruzado nas costas com quem tinha jogado dominó até as nove da noite.

– Isso é um disparate, Aurelito – exclamou.

– Disparate coisa nenhuma – disse Aureliano. – Isso é a guerra. E não me chame de Aurelito de novo, agora eu sou o coronel Aureliano Buendía. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2018a, p. 112-113)

Levando em conta o aspecto temático-político da narrativa, o desenvolvimento da fábula continua sendo caracterizado pelo conflito de interesses governamentais de Macondo. Após a

reconciliação de José Arcádio Buendía e dom Apolinar Moscote, o que vemos é que a luta de interesses não se dá apenas em função de querer conduzir as ações dos sujeitos em Macondo, mas, sobretudo, defender uma orientação partidária para esse governo. Essa caracterização temática é posta inicialmente por meio das ações tomadas pelo alcaide a partir do momento em que adquire autoridade sobre Macondo, posicionando-se como integrante ou simpatizante do partido conservador.

Ao levarmos em conta a designação temática da narrativa, nota-se que a proximidade entre Aureliano Buendía e seu sogro é abalada pela tomada de posição do alcaide ao dar lições tendenciosas sobre o partido liberal e ao corromper as eleições partidárias em Macondo. Em função da temática política, observamos um conflito que rompe a sociabilidade entre essas personagens e conduz o desenvolvimento da fábula para a uma secessão.

Ao renunciar um modo carinhoso de chamamento (Aurelito) e reivindicar para si um modo autoritário de nomear-se (coronel Aureliano Buendía), a fala de Aureliano Buendía marca essa secessão, contudo essa marca não é o conflito em si. Na verdade, ela é a consequência do conflito estabelecido pela oposição partidária entre as personagens no curso da fábula. Nesse contexto, a determinação das oposições semânticas se dá a partir da oposição “união vs. secessão”. Essa oposição, como se pode observar, manifesta-se no romance de modo a estabelecer a intriga como um percurso transitório entre os termos, estabelecendo unidade para o desenvolvimento da fábula.

No caso de *Cem anos de solidão*, considerando seu aspecto temático-político, a união não ocorre do mesmo modo como nos romances tradicionais, nos quais os heróis têm a virtude recompensada e os vícios suprimidos. Em função dessa perspectiva, podemos afirmar que num romance tradicional a união (a recompensa da virtude) não desemboca em um novo movimento, isto é, a união não estabelece condições para que haja a passagem de uma situação a outra, pois é justamente o conflito de interesses (a opressão da virtude) que estabelece movência na narrativa ou, em outros termos, aquilo que em teoria literária geralmente chamamos de peripécia. Portanto, para um romance tradicional a união é um aspecto temático que compreende, na maioria das vezes, uma virtude e, nesse sentido, apresenta-se no fim, configurando o desfecho.

Diferente de um romance tradicional, nessa fábula que compõe a obra de García Márquez (2018a), a união é o que estabelece condições para que haja a passagem de uma situação a outra quando levamos em conta a fábula política sobre Aureliano Buendía. A união, nessa condição, consolida o autoritarismo governamental por parte do alcaide dom Apolinar

Moscote. Desse modo, união não significa necessariamente uma comunhão, uma realização de acordo em comum entre os sujeitos envolvidos. A união entre Aureliano Buendía e seu sogro estabelece condições para que aconteça divergências partidárias e, como consequência, ocorra também secessão entre os sujeitos enredados no curso da narrativa. Assim sendo, vemos que a união está longe de ser uma espécie de virtude para os protagonistas do romance *Cem anos de solidão*.

Considerando agora os fatos narrados depois de Aureliano se tornar coronel Aureliano Buendía, ficam visíveis as diferenças quando comparamos o antes e o depois dessa transformação. Embora haja diferenças, vemos também constâncias no âmbito narratológico quando levamos em conta a disposição temática dos eventos narrados. Sabemos até então que o coronel Aureliano Buendía assume a frente da guerra contra os conservadores, pois mostravam-se corruptos e estabeleciam condições políticas desproporcionais em relação à oposição.

Antes disso Aureliano sequer entendia as razões por trás das guerras políticas, visto que na sua visão as motivações não tinham natureza concreta, eram simbólicas por excelência. Em seguida, a política deixa ser um assunto sobre o qual a personagem não tem domínio e, desse modo, passa ser fator constitutivo da sua subjetividade. Assim, levamos em conta a política como aspecto temático que subjetiva Aureliano Buendía nesse momento da narrativa constitui um fator importante para analisarmos a maneira pela qual a temática política designa as situações que são narradas em seguida, pois os aspectos políticos são um pivô para o estabelecimento e a secessão das relações estabelecidas entre as personagens.

Como Aureliano Buendía se autodeclara coronel, a primeira ação dele sobre o território de Macondo foi atribuir a seu sobrinho Arcádio que cuidasse de Macondo: “– Deixamos Macondo em suas mãos – foi tudo que disse a Arcádio antes de ir embora. – E a deixamos bem, então trate de fazer que a encontremos ainda melhor quando voltarmos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2018a, p. 115). Arcádio interpreta ao seu modo essas orientações postas pelo tio e toma para si uma postura arbitrária:

Inventou para si mesmo um uniforme com galões e dragonas de marechal, inspirado nas gravuras de um livro de Melquíades, e dependurou no cinto o sabre com borlas douradas do capitão fuzilado. Instalou as duas peças de artilharia na entrada do povoado, uniformizou seus antigos alunos, exacerbados por seus discursos incendiários, e deixou-os vagar armados pelas ruas para dar aos forasteiros uma impressão de invulnerabilidade. [...] No começo ninguém o levou a sério. Eram, afinal de contas, os garotos da escola brincando de gente grande. Mas certa noite, quando Arcádio entrou na taberna de Catarino, o trompetista da banda saudou-o com um toque de fanfarra que

provocou o riso da clientela, e Arcádio mandou fuzilá-lo por desrespeito à autoridade. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2018a, p. 115)

Ainda nesse momento da narrativa, Arcádio rouba o dinheiro público para uso pessoal, enclausura o padre na casa paroquial sob ameaça de fuzilamento, apossa-se de terras dos moradores, transferindo o registro de posse para seu nome, e passa a arrecadar fundos pelo direito de enterrar os mortos. Todas essas ações praticadas pela personagem Arcádio demonstram uma postura fascista em relação às diversas instâncias sociais de Macondo. Sua conduta é mais autoritária que a do alcaide dom Apolinar Moscote.

Não é à toa que encontramos nesse trecho diversos signos militares compondo desde a indumentária de Arcádio até suas ações sobre os outros sujeitos. Essa personagem exerce uma espécie de mandonismo característico das estruturas governamentais oligárquicas em função de seus próprios interesses. Apesar de não reivindicar para si o título de coronel, cumpre uma função autoritária como se fosse.

Embora todo esse contexto de vinculação ao partido liberal, rebelião contra o governo conservador e incumbência do sobrinho de cuidar de Macondo possa ser lido a princípio por nós como uma forma de agrupamento, filiação ou integração, veremos no curso da narrativa que se constitui como uma espécie de contraste para os acontecimentos que se seguem em torno e a partir das ações do coronel Aureliano Buendía. No caso da atribuição a Arcádio, vemos que suas atitudes ditatoriais o isolam diante das circunstâncias sociais ao deter o poder sozinho e em prol dos próprios desejos, e aqui temos a relação íntima entre o poder político e uma forma de solião. Tudo o que diz respeito ao que é pessoal para ele, em seu humor e nas suas ações, não tem qualquer lugar nos limiões da sociabilidade, pois contradiz os aspectos mútuos entre/com os moradores de Macondo.

Numa situação anterior, quando Aureliano Buendía subverte o governo conservador em Macondo, ao comandar vinte e um homens numa operação “descabelada” e unir-se às forças do general revolucionário Victorio Medina, o que notamos na composição dessa situação narrada é uma secessão que ao mesmo tempo, como afirmamos, configura-se como uma espécie de agrupamento, filiação ou integração. Em seguida e por outro lado, não só observando os feitos por Arcádio em sua incumbência, os fatos narrados em torno do coronel Aureliano Buendía o mantêm à parte:

O coronel Aureliano Buendía promoveu trinta e duas rebeliões armadas e perdeu todas. Teve dezessete filhos varões de 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 de 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. (GARCÍA MARQUEZ, 2018a, p. 114)

Este trecho do romance sintetiza a série de fatos narrados posteriormente sobre o coronel Aureliano Buendía e dá mostra da maneira pela qual a narrativa organiza essas ocorrências. Levando em conta os procedimentos político-temáticos dessa organização, observamos que cada motivo desse trecho possui uma estrutura semântica, uma oposição de informações. O coronel Aureliano Buendía fica à frente de uma miríade de rebeliões, o que denota uma profusão de companheiros/participantes, mas acaba perdendo. Ele teve uma grande quantidade de filhos, cada um com uma mulher diferente, mas o coronel não mantém vínculos amorosos e todos seus filhos morrem. Sua existência, mesmo sendo latente e significativa para o partido liberal, não é desejada por outros sujeitos. Embora haja demonstrações de reconhecimento e registro de conquistas públicas, estar acompanhado ou denotar qualquer filiação sequer aparenta ser uma aspiração do coronel Aureliano Buendía.

Ainda que acompanhado em diversos contextos, o que se vê logo em seguida é uma secessão dessa companhia. Como se pode observar no trecho analisado, os motivos que compõem essa fábula são caracterizados por uma oposição semântica no campo político, mais necessariamente uma oposição entre sociabilidade e solidão. Embora estejam compondo uma mesma temática, os termos dessa oposição não se pressupõem mutuamente, podendo não obstante figurar sequencialmente na narrativa.

As hipérboles que caracterizam os motivos desse último trecho de *Cem anos de solidão* citado por nós também são pertinentes para a análise. Todos esses motivos são marcados pelo exagero de suas respectivas referências. Não são referidos um ou dois filhos, mas dezessete filhos. As mortes de seus filhos são precoces. O coronel não participou apenas de uma rebelião, mas de trinta e duas rebeliões armadas e sem nenhuma vitória. Além disso, parece uma lástima recusar a Ordem do Mérito outorgada pelo presidente da república ou recusar tirar uma fotografia ao ser reconhecido por seus feitos políticos. Nada e ninguém aí tem um meio-termo nas experiências narradas em torno do coronel Aureliano Buendía.

Em função dessa perspectiva, nota-se que esse exagero dá forma à temática que caracteriza o desenvolvimento da fábula do coronel. Todos esses aspectos hiperbólicos escancaram as oposições entre os termos temático-políticos das ocorrências narradas em torno do coronel Aureliano Buendía, tornando as experiências narradas muito mais violentas. Se

inicialmente Aureliano experiencia a iminência de vínculos profícuos, as consequências eliminam qualquer possibilidade de permanência.

No curso da trama, ao observarmos as etapas seguintes do desenvolvimento dessa fábula, um dos lugares que o coronel Aureliano Buendía decide atacar entre suas rebeliões é Macondo. Nesse contexto, Arcádio já havia sido morto em uma das muitas guerras perdidas pelo fracasso do partido liberal e, assim, o general José Raquel Moncada se tornou alcaide de Macondo. O sobrenome do general tem os mesmos grafemas que a palavra Macondo, e esse procedimento anagramático não parece ser utilizado por acaso. Macondo, sob o governo do general Moncada, alinha-se não só no nome:

o general Moncada foi nomeado alcaide de Macondo. Vestiu seu traje civil substituiu os militares por agentes desarmados da polícia, fez respeitar as leis de anistia e auxiliou algumas famílias de liberais mortos em campanha. Conseguiu que Macondo fosse elevado à condição de município, e foi portanto seu primeiro prefeito, e criou um ambiente de confiança que fez pensar na guerra como um absurdo pesadelo do passado. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2018a, p. 157)

Como se observa no trecho acima, Macondo ascende sob o governo do general Moncada. Há harmonia entre as ações políticas e o funcionamento da cidade. Embora seja um general, os feitos desse alcaide fazem com que Macondo deixe de ser uma espécie de povoado, modernizando-se nos seus aspectos urbanos e populacionais com a construção de teatro, a restauração da escola, o impulsionamento da economia local etc. Os feitos governamentais do general Moncada promovem inclusive a paz nas relações políticas ao destituir da guerra entre os partidos conservador e liberal qualquer interpretação que possa encará-la como um evento positivo durante seu governo.

Nesse contexto, mesmo posicionando-se como um político pertencente ao partido conservador, auxiliou famílias de liberais mortos durante a guerra que estavam em retirada de Macondo. Além disso, o general Moncada cultivou vínculos fraternais com Úrsula Iguarán, matriarca da família Buendía, a ponto de ser convidado para ser padrinho de um dos filhos desconhecidos do coronel e ser considerado um membro da família quanto estava sob ameaça das novas ações “revolucionárias”, para não dizermos anárquicas, do coronel Aureliano Buendía:

Naquela mesma noite ele [general Moncada] foi capturado quando tratava de fugir de Macondo, depois de escrever uma extensa carta ao coronel Aureliano Buendía, na qual lhe recordava os propósitos comuns de humanizar a guerra e desejar-lhe uma vitória definitiva contra a corrupção dos militares e as ambições dos políticos dos dois partidos. No dia seguinte o coronel Aureliano

Buendía almoçou com ele na casa de Úrsula, onde o general ficou recluso até que um conselho de guerra revolucionário decidisse o seu destino. Foi uma reunião familiar. Mas enquanto os dois adversários se esqueciam da guerra para evocar lembranças do passado, Úrsula teve a sombria impressão de que seu filho era um intruso. Havia tido essa impressão desde que o vira entrar protegido por um ruidoso aparato militar que revirou os dormitórios pelo avesso até se convencer de que não havia nenhum perigo. O coronel Aureliano Buendía não apenas aceitou a situação, como disparou ordens de uma severidade terminante, e não permitiu que ninguém chegasse a menos de três metros dele, nem mesmo Úrsula, enquanto os membros de sua escolta não terminassem de montar guarda ao redor da casa. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2018a, p. 167)

A partir das ações do general Moncada e de suas respectivas relações interpessoais podemos observar o modo pelo qual a harmonia e a sociabilidade designam o desenvolvimento da fábula, isto é, o modo como são arranjadas no processo de organização da narrativa estabelece condições para compreendermos a tematização política em torno da personagem coronel Aureliano Buendía. Por outro lado, observamos também os dilemas postos pelas posições estabelecidas pela presença e pelas ações do coronel no curso dessa trama.

Mesmo depois de ser capturado pelo coronel Aureliano Buendía, as ações do general Moncada são cumulativas quando observamos sua disposição em promover soluções. A escrita da extensa carta por ele ao coronel manifesta a aspiração em resolver conflitos, de tornar mais dignas as oposições políticas e de impulsionar desejos que compreendem o outro no âmbito social. Desde sua nomeação o general opera em harmonia com a espacialidade que governa. Moncada tem seus laços tão estreitos com Macondo que é reconhecido como um membro da família Buendía.

Diferente do general Moncada, embora seja um Buendía por excelência, o coronel não é reconhecido como tal por Úrsula. Ela tem a má impressão de que seu filho se tratava de um intruso, dados os aparatos militares com que entrara na casa da família e a necessidade de se proteger dela/nela. As ações do coronel Aureliano Buendía são ligeiramente desagregadoras ao observarmos a falta de disposição em lidar com as questões postas pela oposição. A recusa do coronel manifesta: a despreensão em solucionar questões políticas; a falta de tato com outros sujeitos; e, a partir de ordens, a desconfiança, até mesmo com sua mãe.

Nota-se que a conduta da personagem coronel Aureliano Buendía está longe de estabelecer uma condição harmoniosa. Tanto que logo em seguida nega-se em comutar a pena de morte do general Moncada diante do conselho de guerra. Condenado à morte, após ouvir os ressentimentos do coronel, o general Moncada faz uma conclusão da postura tomada por Aureliano Buendía depois de tantas revoluções:

O general Moncada levantou-se para limpar os grossos óculos de armação de tartaruga nas fraldas da camisa. “Provavelmente”, disse. “Mas o que me preocupa não é que você me fuzile, porque afinal de contas, para gente como a gente isto é morte natural.” Pôs os óculos na cama e tirou o relógio de corrente. “O que me preocupa – continuou – é que de tanto odiar os militares, de tanto pensar neles, você acabou sendo igual a eles. E não existe um só ideal na vida que mereça tanta abjeção.” Tirou a aliança e a medalha da Virgem dos Remédios e as colocou ao lado dos óculos e do relógio. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2018a, p. 170)

Todos os objetos dos quais o general Moncada se livra em seu leito de morte (os óculos, o relógio, a aliança e a medalha da Virgem dos Remédios) são simbólicos quando consideramos seu vínculo com a espacialidade de Macondo, isto é, são símbolos que sintetizam sua relação com essa espacialidade: a sabedoria, a exatidão, o vínculo e a fé/desejo. As ações e o desejo do coronel, nesse momento da narrativa, rompem com essa simbologia e fazem dele a manifestação genuína dessa ruptura da harmonia entre Moncada e Macondo. A leitura do general Moncada não é feita por acaso: desde o incômodo de Aureliano em relação ao seu sogro, o que vemos é um processo de subjetivação a partir do qual se torna um coronel, um militar ditador e para isso isola-se de tudo.

Como podemos observar, Aureliano exerce seu poder de forma autoritária. Acaba assumindo o poder central de Macondo e, com isso, chega à conclusão, em uma de suas conversas com seus oficiais, de que “[o] importante é que a partir deste momento estamos lutando só pelo poder.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2018a, p. 179). Lutando somente pelo poder ou sozinho pelo poder? Não faz diferença quando consideramos o desfecho dessa história. Lutar somente pelo poder, para o coronel, é uma luta solitária. Nada e nem ninguém é confiável nesse processo, nem mesmos os próprios oficiais.

O coronel Aureliano Buendía começa, então, a perder o rumo de seu poderio, sente-se disperso, repetido e mais solitário que nunca, a ponto de não ver mais sentido na guerra, tentar suicídio (embora não tenha conseguido se matar) depois de reconhecido como homem mais temido e, por esse motivo, dedicou-se em fabricar peixinhos de ouro no esquecimento da oficina, tendo, por fim, uma morte insignificante no mesmo lugar em que seu pai morreu louco e sozinho:

Então [Aureliano] foi até a castanheira, pensando no circo, e enquanto urinava tratou de continuar pensando no circo, mas não achou mais a lembrança. Enfiou a cabeça entre os ombros, como um franguinho, e ficou imóvel com a testa apoiada no tronco da castanheira. A família não ficou sabendo até o dia seguinte, às onze da manhã, quando Santa Sofia de la Piedad foi jogar o lixo no baldio dos fundos e reparou que os urubus estavam baixando. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2018a, p. 278)

Considerando o desenvolvimento temático dessas situações narradas em torno do coronel Aureliano Buendía, observa-se a designação operada a partir das oposições semânticas com as quais se constrói essa condição política desde a nomeação do general Moncada até a morte do coronel. Embora o coronel Aureliano Buendía tenha tido momentos de sociabilidade, o que se vê prevalecer é a secessão desses vínculos. Isto é, a disposição temática dos fatos narrados é caracterizada pela oposição “sociabilidade vs. solidão”. Esse contraste semântico estabelece condições para identificarmos os dilemas ocorridos no desenvolvimento da fábula, visto que um dos termos dessa oposição (a solidão do poder) abala a condição estabelecida pelo outro (a sociabilidade). Com isso, compreendemos mais uma vez o sincretismo de papéis políticos nas relações estabelecidas entre personagens no curso da narrativa ao assumirem os termos dessa oposição informativa enquanto valores sociais.

Ainda que *Cem anos de solidão* não seja um romance constituído por um tempo estritamente cronológico, isto é, linear por excelência, observamos que esses fatos narrados em torno da personagem coronel Aureliano Buendía ocorrem numa sequência cronológica e causal. Levando em conta sua organização político-temática, isso implica afirmarmos que a ordem de aparecimento desses eventos configura uma alternância de termos opostos quando observamos a sequência das informações que designam essas ocorrências narradas. Nesse sentido, o contraste entre sociabilidade e solidão é determinante para compreendermos a unidade temática que une o material verbal em torno da personagem Aureliano Buendía.

É pertinente notarmos aqui que, embora haja uma oposição entre os polos semânticos que estruturam o desenvolvimento da narrativa em torno do coronel Aureliano Buendía, essa oposição não acontece de modo a anular um ou outro termo dessa disposição. O que observamos em termos de organização do enredo nessa narrativa é o que podemos compreender enquanto “concessão”. De acordo com Claude Zilberberg,

a concessão é expressa no texto de Hjelmslev: “[...] onde os dois termos não se pressupõem mutuamente, podendo *não obstante* figurar juntos”. A concessão é, pois, como que uma revanche do fato sobre o direito, quer seja uma triagem que vem alterar uma mistura estabelecida e justificada, quer seja uma mistura que vem perturbar uma triagem motivada. O acontecimento em sua subitaneidade é a *variedade* acelerada do fato. Se a implicação estende e anexa, a concessão, de certa maneira, libera. (ZILBERBERG, 2011, p. 97-98)

Em função dessa perspectiva, sociabilidade e solidão não se pressupõem mutuamente, podendo no máximo figurar paralelamente. Nesse sentido, a solidão é uma revanche do fato sobre o direito de sociação. Embora tenha se filiado ao partido liberal, liderado revoluções, ter tido várias mulheres e vários filhos, ser reconhecido em seu poderio, o coronel está condenado

a solidão até sua morte. Esse “embora” utilizado por nós traduz o modo como a disposição temática dos fatos narrados põe em xeque a sociabilidade porque, ainda assim, a personagem vive uma fábula solitária.

### 1.3. Por trás de fábulas solitárias

Depois de observarmos a disposição de fábulas designadas pela temática política, notamos que essa maneira de composição do enredo estabelece condições para inferirmos as regras de formação que dão esse formato para *Cem anos de solidão*. Em função dessa perspectiva, observamos procedimentos que regulam a formação de um discurso político na construção da fábula solitária experienciada pela personagem Aureliano Buendía.

Apesar de a obra literária estabelecer distância com o que está ao seu redor ao colocar em funcionamento seu simulacro, consideramos paradoxalmente correlatos que criam condições para a enunciação da obra. Essa nossa consideração parte da premissa de que não se pode dizer coisa alguma de qualquer modo em condições aleatórias, mas parte também do conhecimento de que a obra literária é feita simplesmente de linguagem, o que não diminui sua complexidade. Em função dessa perspectiva, postular que a literatura é feita de linguagem não significa inteiramente afirmar que esteja restrita ao um sistema de signos linguísticos. Sobre esse aspecto, Foucault postula o seguinte:

Vocês sabem que é uma descoberta paradoxalmente recente o fato de a obra literária ser feita não com ideias, com beleza, com sentimentos sobretudo, mas simplesmente com linguagem. Portanto, a partir de um sistema de signos. Mas esse sistema de signos não é isolado. Ele faz parte de uma rede de outros signos que circulam em dada sociedade, signos que não são apenas linguísticos, mas que podem ser econômicos, monetários, religiosos, sociais etc. A cada momento da história de uma cultura corresponde um determinado estado dos signos, um estado geral dos signos. Seria preciso estabelecer quais elementos agem como suporte de valores significantes e *a que regras obedecem esses elementos significantes em sua circulação*. (FOUCAULT, 2000, p. 163 – grifo nosso)

Pensando com Foucault, a literatura compreende um dado estado dos signos que circulam em sociedade. Não é por acaso que, por exemplo, um crítico como o cubano José Antonio Portuondo (1972) tenha constatado que a realidade latino-americana e sua respectiva literatura se confundam ao levar em conta os meios de expressão que metaforizam a cultura, as revoluções, o passado colonial, a emancipação e as lutas políticas. Não é por acaso também que Jozef (1993), entre outros críticos, tenha considerado *Cem anos de solidão* uma metáfora da realidade, pois sugere uma interpretação do mundo real ao criar um mundo fictício que remete paralelamente elementos da história do continente americano. Os signos que comunicam a

América Latina ganham formato pela palavra na literatura e, por isso, obedecem a regimes estabelecidos pela cultura. Isto é, a literatura, como nos afirma Roland Barthes (2013), em *Aula*, é uma forma de representação (ou, como ele profere: demonstração) que faz girar os saberes possíveis a partir de um jogo semiótico.

Precisamos esclarecer aqui alguns aspectos que podem ser movediços durante a apreensão do que, a partir de Foucault (2000), queremos assumir por “regras de formação”. Embora esteja a serviço de uma função literária, problematizar as regras a que obedecem os elementos significantes de uma obra literária não pode ser confundido com a classificação dos signos que caracterizam o movimento que é próprio da literatura, tampouco com esse movimento. As regras de formação aqui funcionam como condições pré-construídas para que determinados elementos significantes ganhem valores de acordo com sua enunciação. Portanto, estamos diante da ordem do discurso, do que Foucault (2013b) chamou também de “formações discursivas”:

Chamaremos de *regras de formação* as condições a que estão submetidos os elementos dessa repartição (objetos, modalidades de enunciação, conceitos, escolhas temáticas). As regras de formação são condições de existência (mas também de coexistência, de manutenção, de modificação e desaparecimento) em uma dada repartição discursiva. (FOUCAULT, 2013b, p. 47)

O que consideramos aqui é que os elementos significantes de uma obra literária são unidades discursivas à medida que obedecem às regras de formação e funcionem de acordo com sua condição de existência. Essas regras em um só tempo organizam, separam, controlam e redistribuem esses elementos para que conjurem seu poder, funcionem como um suporte de valores e esquivem sua pesada e temível materialidade. É nesse sentido que nos referimos a essas regras como um projeto de análise do discurso político, que pode ser encontrado n’*A arqueologia do saber*:

Parece-me que se poderia fazer, também, uma análise do mesmo tipo a propósito do saber político. Tentaríamos ver se o comportamento político de uma sociedade, de um grupo ou de uma classe não é atravessado por uma prática discursiva determinada e descritível. [...] ela definiria o que pode tornar-se objeto de enunciação, as formas que tal enunciação pode tomar, os conceitos que aí se encontram empregados e as escolhas estratégicas que aí se operam. [...] analisaríamos esse saber na direção dos comportamentos, das lutas, dos conflitos, das decisões e das táticas. (FOUCAULT, 2013b, p. 234-235)

A nossa pertinência em considerar as regras de formação discursiva na composição de *Cem anos de solidão* se dá justamente por compreendermos que a disposição da temática política em torno da personagem Aureliano Buendía não atribui a ele um *status* de solitário por

acaso. Por trás dessa fábula, observamos o funcionamento de certos procedimentos discursivos que submetem o que é narrado sobre o coronel e o modo como essa narração se organiza. Desse modo, um projeto de análise do discurso político se apresenta como um procedimento metodológico complementar na problematização dos recursos literários utilizados na construção da solidão na obra de García Márquez.

Como analisamos precisamente um romance, não estamos lidando necessariamente com uma ciência, nem com um teorema, tampouco com um modo de falar específico, como fez Foucault (2013b) em *A arqueologia do saber*. Nessa obra de Foucault a noção de formação discursiva foi operada na problematização de saberes nos campos psiquiátrico, médico e das ciências humanas ao levar em conta seus respectivos objetos, suas modalidades de escrita e seus sistemas de noções.

Assim, identificar as regras de enunciação de um romance não se restringe apenas à consideração da referência a um objeto, do formato de uma linguagem utilizada ou do uso sistemático de conceitos. Remetendo-nos mais uma vez a Barthes (2013), a literatura é onde giram os saberes. Nesse aspecto, delimitar as regras de formação de um discurso político em um romance não se limita aos procedimentos considerados geralmente nesses campos de saber mais ou menos estabilizados. Isto é, o modo de organização de um romance pode peremptoriamente apresentar procedimentos discursivos diversos, de agrupamentos que não se confundem necessariamente com as regras de formação dos saberes amplamente analisados por Foucault.

A referência a um objeto, a utilização de uma linguagem específica e o uso sistemático de conceitos são aspectos possíveis de uma obra literária, podendo ser considerados ou não de acordo com a própria instância que enuncia (a literatura). Isso significa que a obra literária vai apresentar as regras de repartição do discurso conforme o modo pelo qual o domínio considerado (no nosso caso, o político) é posto em funcionamento na materialidade do romance – Pela fala de uma personagem? Pela explicação de termos? Pela narração de condutas? Pela evocação de uma memória? Pela descrição de um espaço? Etc.

Considerando as condições de produção de *Cem anos de solidão*, temos mais ou menos definida a história da América Latina como um princípio de delimitação dos discursos, mais necessariamente o caudilhismo e a história das revoluções ao considerarmos a temática política como um princípio de repartição na formação do domínio político. Nesse sentido, termos identificado o modo como a temática política aparece disposta no curso da narrativa nos dá

indícios dos procedimentos utilizados na materialização do discurso político e na construção da solitária história de Aureliano Buendía.

A primeira regra de repartição do discurso político observada por nós é quando o romance representa um “objeto” do campo político: a interdição. De acordo com Foucault (2010a), a interdição é um procedimento discursivo que permite ou não determinados sujeitos de praticarem certas ações e/ou falarem de acordo com seu direito (proibição ou privilégio) e/ou as circunstâncias. Conforme o autor,

Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de *exclusão*. O mais evidente, o mais familiar também, é a interdição. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí o jogo de três tipos de interdições que se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de se modificar. (FOUCAULT, 2010a, p. 9 – grifo do autor)

Desse modo, compreendemos a interdição como um exercício de exclusão a partir do qual a produção do discurso é redistribuída, controlada e organizada. Essas operações a que a produção do discurso é submetida ocorre de modo a estipular os sujeitos que [não] têm o direito de realizá-la, proibir sua pronúncia e restringir as ocasiões em que é realizada.

No caso das formulações em torno de Aureliano Buendía, a interdição acontece quando inicialmente é narrada a proibição feita por dom Apolinar Moscote depois de ter sido nomeado alcaide de Macondo. Úrsula, nessas condições, é orientada a pintar a casa de azul, e não de branco como desejaria. A proibição estabelecida pelo alcaide, instância governadora por excelência, mostra que pintar uma fachada, longe de ser uma ação transparente ou neutra, é um âmbito no qual a política exerce um de seus poderes: estabelece um sistema de dominação. Ao narrar sobre a interdição, o romance coloca em funcionamento uma operação discursiva que não só tem consequências do ponto de vista narratológico (como vimos na análise temática da fábula), mas também estabelece condições para se associar com outras formulações do romance e dar a ver uma regularidade a partir de seu funcionamento.

Veremos o procedimento de interdição se repetir a partir das ações narradas em torno de outros governantes de Macondo: a vocação de Arcádio em estabelecer decretos para “ordenar e dispor tudo o que lhe passava pela cabeça” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2018a, p. 115), depois de ser incumbido pelo coronel de cuidar de Macondo; após assumir a prefeitura de Macondo, o alcaide Moncada fez respeitar leis; o próprio coronel Aureliano Buendía, ao assumir o poder central de Macondo, condena à morte o general Teófilo Vargas por tê-lo

chamado de “fera perigosa” e o jovem oficial que propusera o assassinato; o coronel ainda culpa o seu até então amigo Gerineldo Márquez de alta traição, condenando-o a morte; e, por fim, o coronel assina por obrigação a “ata de rendição”, depois de ser impelido por uma comissão de seu partido a abrir mão das revisões de título de propriedade das terras, da luta contra a influência clerical no governo e das aspirações de igualdade de direitos entre os filhos naturais e os legítimos.

Embora todas essas formulações não possam ser confundidas entre si, fazem com que notemos representação da interdição como princípio de repartição a partir do qual a política conjura seus poderes ao estabelecer leis, proibir condutas, punir falas não desejadas ou suspender concessões. Desse modo, as condutas praticadas pelas personagens não ocorrem de qualquer forma, obedecem a princípios de classificação que demarcam a continuidade da prática.

Por outro lado, observamos que a presença da interdição não funciona apenas como um “objeto” representado pela narrativa por meio de ações de personagens. A interdição ocorre também como um procedimento de exclusão fora da narrativa ao proibir que as personagens sofredoras das sanções possam decidir e tenham o direito de prosseguir na história.

Nesse aspecto, não só a representação do objeto “interdição” é constituinte na materialização do discurso político, mas também seu resultado opera de modo a controlar ou eliminar o funcionamento dos discursos a que se referem (cor de fachada, organização social, direito à vida, conservação do poder político). Essa interdição do discurso cria condições para que possamos entender a operação pela qual certos discursos sejam afastados e tornem seus respectivos sujeitos também solitários nessa formação.

É importante notar aqui que essas interdições não ocorrem de qualquer modo na narrativa. Geralmente são referidas de acordo com gêneros discursivos que dizem respeito a sujeitos se posicionando em lugares institucionais mais ou menos estabelecidos. Esses gêneros discursivos são lidos por nós também como modalidades enunciativas. Segundo Foucault (2013b), as modalidades enunciativas podem ser entendidas como maneiras de dizer assumidas por um determinado sujeito ao ocupar um lugar institucional específico. Em função dessa perspectiva, a lei de repartição de um determinado discurso pode ser estabelecida a partir das modalidades enunciativas ao identificarmos esses correlatos da fala: o sujeito, o lugar institucional e o posicionamento. “Fala”, nesse sentido, é um termo genérico para referirmo-nos às modalidades enunciativas.

Considerando a determinação do discurso político no romance de García Márquez (2018a), observamos que as interdições são manifestas inicialmente através de “ordens oficiais”, “decretos”, “condenações” e “ata de rendição”. Todas essas manifestações no romance podem ser lidas como documentos normativos distintivos, utilizados na administração pública de um Estado e são produtores de um efeito jurídico, isto é, manifestam-se como modalidades enunciativas por excelência.

Ao levarmos em conta as condições históricas nas quais foram enunciadas – tanto na obra quanto na história das nações latino-americanas – notamos que essas modalidades enunciativas funcionam de acordo com as aspirações defendidas por um projeto de Estado após o movimento de independência da América Latina: a república. Sobre a conjuntura desse projeto estatal, Otavio Paz relata que:

Durante mais de um quarto de século, numa luta confusa que não exclui as alianças transitórias, as mudanças de lado e até mesmo as traições, os liberais tentam consumir a ruptura com a tradição colonial. De certo modo, são os continuadores dos primeiros caudilhos, Hidalgo e Morelos. Entretanto, sua crítica à ordem das coisas não se dirige tanto a mudar a realidade quanto a legislação. Quase todos pensam, com um otimismo herdado da Enciclopédia, que basta decretar novas leis para que a realidade transforme. Veem nos Estados Unidos um modelo e acreditam que sua prosperidade se deve à excelência das instituições republicanas. Daí o seu federalismo, em oposição ao centralismo dos conservadores. (PAZ, 2006, p. 113)

Pela sua dinâmica institucional, a república é o lugar no qual essas modalidades enunciativas materializam o discurso político e, desse modo, conjuram proibições e/ou privilégios sociais. De acordo com Paz (2006), considerar o decreto de leis na dinâmica republicana “parece” explicar a vontade política de se construir uma ordem nacional, de melhorar a realidade social a partir de uma legislação. No entanto, por outro lado, o que se observa nas nações latino-americanas são esquemas alheios à realidade social a que se aplicam, em prol do desejo daqueles que assumem o poder dessa modalidade enunciativa.

Considerando as condições históricas de formação da república na América Latina, compreende-se que a legislação é uma modalidade do discurso político que não só compete interdições sobre o direito social dos sujeitos, mas, também, é um procedimento que mascara as razões pelas quais se luta. Não é por acaso que Paz (2006), ao refletir sobre sua nacionalidade, afirma:

Movimentamo-nos dentro da mentira com naturalidade. Durante mais de cem anos sofremos regimes de força, a serviço das oligarquias feudais, mas que utilizam a linguagem da liberdade. Esta situação se prolongou até nossos dias.

Daí a luta contra a mentira oficial e constitucional seja o primeiro passo de qualquer tentativa séria de reforma. (PAZ, 2006, p. 112)

Nessas condições, a fala da personagem coronel Aureliano Buendía condensa a repartição operada pela interdição no discurso político: “[o] importante é que a partir deste momento estamos lutando só pelo poder” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2018a, p. 179). Embora seja pronunciada pelo coronel, essa fala materializa verbaliza um desejo que não aparece de forma evidente quando observamos simplesmente os “decretos” que aparecem no romance. Isto é, aquilo pelo qual o discurso político luta é mascarado pelo cumprimento de uma ordem, pelo respeito à autoridade, fazendo desse discurso um fenômeno inquestionável por colocar em jogo, não o discurso em si, mas a apropriação que ele faz do outro. Essa máscara pode, no máximo, ser pressuposta quando levamos em conta que essas modalidades de enunciação são operadas por quem enuncia o discurso.

Jean-Jacques Courtine (2006), ao elencar procedimentos metodológicos para a análise do discurso político, considera a pertinência do sujeito na análise dos procedimentos de organização/controle do discurso:

uma perspectiva discursiva sobre o modo de enunciação político torna possível a estimativa de que uma ordem do discurso se impõe ao sujeito falante, cujo modo de enunciação encontra-se, conseqüentemente, sob uma liberdade controlada. Ao menos isso é especialmente verdadeiro nos casos de *corpora* de doutrina política que reúne enunciações de vozes legitimadas. Pode-se ver, então, não uma escolha do sujeito da enunciação de maneira que agrada, mas um conjunto de posições do sujeito, isto é, um conjunto de modos de enunciação que o sujeito falante deve ocupar ao tornar-se o sujeito do discurso. (COURTINE, 2006, p. 75).

Quando examinamos as situações da narrativa nas quais as formulações das modalidades do discurso político ocorrem, notamos que não são proferidas por qualquer tipo de sujeito. As personagens que as assumem cumprem papéis sociais específicos na dinâmica governamental de Macondo: todas elas são chefes militares (Arcádio), delegados (dom Apolinar Moscote), coronéis (Aureliano Buendía) e/ou generais (José Raquel Moncada). Esses sujeitos possuem o direito de decidir sobre os modos pelos quais se deve governar a cidade ao serem nomeados, sejam pela presidência da república ou por um militar de patente mais alta. E desse modo, suas ações quase sempre ocorrem sobre as ações de outros sujeitos (civis, militares, religiosos, entre outros).

Pela própria nomenclatura militar referida pelo romance, os *status* desses sujeitos compreendem todo um sistema de diferenciação centrado na hierarquia de suas patentes e exercem poder sobre as outras instituições sociais (igreja, economia, entre outros). Essas

subjetividades não correspondem apenas aos títulos ou papéis sociais assumidos no curso da narrativa, mas ainda, como já vimos na fábula de Arcádio, pelo uso de uniformes militares e de armas como suporte de valores significantes na caracterização da personagem. Portanto, os sujeitos que assumem as ordens oficiais têm boas razões para ter esta espécie de linguagem quando legislam.

Ao assumirem a enunciação de “ordens oficiais”, “decretos”, “condenações” e “ata de rendição”, esses sujeitos dão pistas de que obedecem a regras institucionais, mas também revelam um conjunto de aspectos de sua identidade ao tornarem-se sujeitos desse discurso. Todos esses sujeitos militares assumem a interdição quando escrevem as ordens oficiais, leem seus respectivos decretos, ordenam condenações e redigem atas de rendição. Embora sejam resultado de um processo legislativo, notamos que essas modalidades do discurso político ocorrem de modo autoritário, já que as razões por trás de suas respectivas enunciações não são necessariamente de caráter governamental.

Dom Apolinar Moscote não simplesmente impôs uma lei sobre a cor das fachadas: gostaria de exercer o poder sob suas inspirações partidárias, mesmo que fosse necessário ser corrupto; Arcádio não simplesmente cumpriu as recomendações governamentais do coronel: fez uma interpretação muito pessoal delas e usou abusivamente do poder ao estabelecer incontáveis ordens e criar decretos para os civis de Macondo; general Moncada não só cumpriu seu papel de prefeito: fez questão de banir qualquer possibilidade de interpretação positiva sobre sua oposição partidária; e o coronel Aureliano Buendía, além de reconhecer as motivações de sua luta política (o poder), matou seus opositores e se viu só com seu poder, não confiou nem em seus companheiros de revolução. Quando analisamos as situações em que são utilizadas essas modalidades enunciativas do discurso político, observamos que não só funcionam como um instrumento do Estado utilizado para manter a ordem social: seu procedimento legal mascara o desejo desses sujeitos de tomarem o poder e o manterem sem restrições.

Alain Rouquié (1981) compara o funcionamento da legislação em regimes autoritários e/ou totalitários com o comportamento religioso, e observa que os “ídolos” são escondidos sob altares psicológicos do perseguido e do idólatra. A criação de leis, nesse sentido, é mediada por discursos alheios às garantias estabelecidas pelo Estado de Direito, pois os discursos que traduzem as práticas desses sujeitos políticos funcionam de modo a não corresponderem ao contexto no qual se aplicam. Rouquié ainda acrescenta:

Os valores que sustentam as práticas de acordo com as instituições adotadas cumprem a função de uma utopia, de um ideal inacessível ou apenas acessível por algum sinal de milagre. Eles inflam a retórica satisfeita dos governantes e

alimentam a amargura dos oponentes. A regra constitucional torna-se a exceção porque o estado de exceção é de alguma forma a regra. (ROUQUIÉ, 1981, p. 2, tradução nossa)<sup>4</sup>

A partir do século XVIII, a independência hispano-americana apresenta esse funcionamento ambíguo. Por um lado, acreditou-se no processo de libertação do sistema colonial imposto pela Espanha com base no liberalismo e, desse modo, dividiu a América Latina numa quantidade de repúblicas. De acordo com Maria Ligia Prado (1994), podemos listar a liberdade, a igualdade jurídica, a legitimidade da propriedade privada, a educação como remédio para grandes problemas, o império da legislação e a felicidade do povo como princípios fundamentais desse liberalismo. Por outro lado, observa-se que essa libertação é determinada por ações de alguns caudilhos revolucionários e foi financiada por oligarquias nativas, embora um dos projetos liberais tenha sido a destruição dos foros especiais do Exército e da Igreja. Paz (2006, p. 111), ao refletir sobre o percurso da independência à revolução da América Latina, ironiza inclusive: os caudilhos revolucionários, “mais felizes nisto que os conquistadores, sua contrafigura histórica, conseguiram ‘apropriar-se dos reinos’” e, com isso, manifesta a imagem embrionária do “ditador”.

Essa ambiguidade observada na formação das nações latino-americanas justifica o caráter pagão da prática legislativa sobre o modelo institucional da república. Tal ambiguidade também pode ser lida como condição histórica na identificação de regras de formação do discurso político manifesto no romance de García Márquez (2018a), visto que revela instâncias muito semelhantes ao da máscara dada a ver pelas ordens oficiais: o autoritarismo sob o império da lei. Em função dessa perspectiva, a enunciação de documentos legislativos mascara o autoritarismo assumido pelos sujeitos militares, mas também coloca em funcionamento a solidão.

A solidão se justifica pela própria operação dessa máscara que cobre o autoritarismo. Isto é, as modalidades desse discurso político não correspondem ao espaço social em que são enunciadas e por isso mascara: José Arcádio Buendía fica “sem entender o que a mulher dizia” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2018a, p. 64) quando Úrsula comunicava a ordem oficial imposta pelo alcaide; sobre Arcádio, “no começo ninguém o levou a sério” em seu poder, os que reclamavam de incoerência eram submetidos “a pão e água com os tornozelos num cepo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2018a, p. 115); o general Moncada é o único chefe civil que parece corresponder

---

<sup>4</sup> “Los valores que sustentan las practicas conformes a las instituciones adoptadas cumplen la función de una utopía, de un ideal inaccesible o solo accesible por algún señalado milagro. Inflan la retórica satisfecha de los gobernantes y alimentan la amargura de los opositores. La regla constitucional se vuelve la excepción porque es estado de excepción es de alguna manera la regla.”

ao Estado de Direito promovendo avanços na cidade de Macondo, mas ainda assim não de modo que compreenda também os anseios de seus adversários políticos, sendo submetido a ordens e condenado à morte; e o coronel Aureliano Buendía, embora tenha se incomodado com o autoritarismo e a corrupção de seu sogro, vê-se diante da própria imagem autoritária, causando surpresa ao general Moncada e lamento a sua mãe.

A enunciação de documentos legislativos em Macondo denuncia os esquemas alheios assumidos pelos sujeitos políticos. Isso significa que a enunciação legislativa não apenas é mal compreendida pela população de Macondo. Os esquemas são arbitrários aos direitos civis. Essa denúncia revela que os sujeitos políticos ignoram a população que legislam e, por isso, não comunicam, já que os sujeitos civis não são considerados em seu direito. Portanto, como vimos, a solidão é produto do autoritarismo: os sujeitos interditados se encontram cada vez menos livres e, ao mesmo tempo, mais solitários em sua organização social.

Convém considerarmos aqui a solidão do próprio poder exercido por esses sujeitos militares ao assumirem o discurso político. Todos os governantes de Macondo de uma forma ou de outra estabelecem estratégias governamentais de manutenção desse poder governamental. Vimos isso a partir da enunciação de modalidades legislativas que interditam o direito dos outros sujeitos e os afastam, mas, além disso, as estratégias para se conservar o poder é que tornam os sujeitos militares solitários.

Mais uma vez: não é por acaso a alteração do resultado das urnas por parte de dom Apolinar Moscote, a necessidade de incontáveis decretos por Arcádio, a necessidade do general Moncada de sustentar uma visão negativa sobre a guerra liberal e a falta de confiança do coronel Aureliano Buendía em relação aos seus oficiais. Todos eles legislam em prol de manter seus respectivos poderes governamentais e, nisso, encontram-se sozinhos em seu poderio: propõem incontáveis revoluções, matam seus adversários, interditam as falas e ações de outros sujeitos, desconfiam, afastam qualquer ameaça que possam comprometer seu poder de deter através do discurso o próprio poder.

O estabelecimento da análise temática de *Cem anos de solidão* mostrou que a organização narrativa da obra se dá através do estabelecimento de elementos que agem como suporte de valores significantes na construção de fábulas solitárias. Em função dessa perspectiva, vimos que as regras de repartição do discurso é que estabelecem condições para entendermos a solidão como um correlato produzido pelo discurso político ao conjurar suas regras de enunciação a partir de sujeitos militares. Ao levarmos em conta a história das nações latino-americanas, vemos que a referência à interdição, o *status* do sujeito militar e seus

respectivos posicionamentos a partir das modalidades legislativas formam toda uma rede de regras que delimitam a medida pela qual a solidão é fator constitutivo das fábulas políticas de *Cem anos de solidão*.

## 2. O GENERAL EM SEU LABIRINTO

Então cruzou os braços contra o peito e começou a ouvir vozes radiosas dos escravos cantando a salve-rainha das seis nos trapiches, e avistou no céu pela janela o diamante de Vênus que ia embora para sempre, as neves eternas, a trepadeira nova cujas campânulas amarelas não veria florescer no sábado seguinte na casa fechada pelo luto, os últimos fulgores da vida que nunca mais, pelos séculos dos séculos, tornaria a se repetir. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2017a, p. 267)

A obra *O general em seu labirinto* (em espanhol, *El general en su laberinto*) foi primeiramente publicada em 1989 em Bogotá, Colômbia, pela editora Oveja Negra. *O general em seu labirinto* ficcionaliza a história dos últimos dias de Simón José Antônio de la Santíssima Trindad Bolívar y Palacios – comumente conhecido por Simón Bolívar, O Libertador – militar e líder político venezuelano sendo o primeiro a ser considerado entre os responsáveis pelo processo de descolonização da América Latina.

Ao narrar em torno dos últimos dias do general, esse romance começa sua história em 8 de maio de 1830 em Santa Fé de Bogotá (nome anteriormente dado a Bogotá, hoje capital da Colômbia), contexto em que o general se prepara para a viagem ao porto de Cartagena da Índias, com o intuito de deixar a Colômbia e ir para a Europa. Embora nesse contexto o protagonista tenha completado apenas 46 anos, o romance materializa traços de velhice e decrepitude na caracterização da personagem:

As notícias públicas de que estava nas últimas também não eram tidas como indício válido de que fosse partir. Ninguém duvidava de seus males. Ao contrário, desde seu regresso das guerras do sul, todos os que o viram passar sob os arcos de flores acharam com assombro que só vinha para morrer. Em vez de Pombo Branco, seu cavalo histórico, montava uma mula pelada com uma esteira servindo de baixeiro, tinha o cabelo encanecido e a testa sulcada de nuvens errantes, a sobrecasaca suja e com uma manga descosturada. A glória lhe fugira do corpo. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2017a, p. 21-22)

Essas são as condições que caracterizam o estado de vida de Simón Bolívar, mas não são os únicos traços de decrepitude em *O general em seu labirinto*. Depois de o general renunciar a presidência da Grã-Colômbia, a população manifesta símbolos de revolta e descrença contra ele: o povo rasga com uma baioneta (espécie de adaga) um retrato do general de tamanho natural e o atiram pela sacada; a população pinta insultos nos muros do convento; entre outros. Nessas condições, o general abandona a cidade com a cautela de um foragido, desacreditado em relação a um passado de glória e honra.

Por ser uma proposta fictícia que narra o fim da vida de Simón Bolívar, cumpre sabermos quem foi essa figura política antes de analisarmos de que modo o romance vai em

direção a si próprio, qual a disposição político-temático que o caracteriza e quais regras de formação são estabelecidas na sua enunciação.

## 2.1. Simón Bolívar, O Libertador

De acordo com Maria Ligia Prado (2007), há diversas versões sobre a história de Simón Bolívar (1783-1830). Como a própria historiadora observa no uso do bolivarianismo por Hugo Chávez (1954-2013), a figura de Bolívar tem sido utilizada de acordo com interesses políticos variados. Fabiana de Souza Frederico (2010) avalia também que:

O aparecimento dos inúmeros perfis historiográficos associados a Bolívar, desde o século XIX, confirma o que os pesquisadores muito sugerem: a extensa documentação permite compreendê-lo, interpretá-lo de variadas óticas, possibilitando a constituição de um herói para todas as causas e circunstâncias. Embora seja concebível e aceitável que a história produza versões, não é qualquer objeto de estudo que tem a primazia de possuir uma versão adequada para cada circunstância adversa. (FREDERICO, 2010, p. 66)

No uso específico feito por Hugo Chávez, Prado (2007, p. 5) observa que Bolívar “é apresentado como inspirador, patrono e protetor do regime chavista e como principal idealizador da ‘nova’ América Latina integrada e unida na luta contra o imperialismo norte-americano”. Considerando essa observação posta pela historiadora, compreende-se a retomada de um diálogo que vê positividade em torno de Bolívar e, assim, cultua-se uma continuidade histórica sobre a conduta político-governamental na América Latina. Por outro lado, nota-se que as frases proferidas por Bolívar são descontextualizadas por figuras políticas como Hugo Chávez e acabam justificando qualquer prática política proferida em seu nome.

Simón Bolívar nasceu em Caracas, em 24 de julho de 1783, oriundo de uma família rica e descendente de espanhóis. Seu avô, Juan Bolívar, chega até pagar para seu neto obter o título de Marquês de São Luís, mas lhe é negado, visto que os genealogistas da época tenham encontrado traços indígenas entre seus antepassados investigados. Dadas as condições econômicas e históricas, não é de estranhar a vinculação de Simón Bolívar ao partido liberal e sua formação militar. Ao prefaciar o livro escrito por Frederico (2010), Prado relata a esmerada educação de inspiração liberal tomada por Bolívar.

Enquanto elite *criolla* (*criollo* é como eram chamados os descendentes de espanhóis nascidos na América), um dos incômodos de Simón Bolívar em relação à estrutura burocrático-administrativa espanhola durante o período colonial ocorria ao ver um grande obstáculo: as ascensões sociais estavam reservadas aos nascidos na Espanha, que ocupavam os cargos mais

importantes do Exército e da Igreja. Apesar de Bolívar pertencer a essa classe, algumas de suas posições se divergiam das da maioria – constituída geralmente por fazendeiros, donos de minas e comerciantes. Nesse aspecto, Bolívar concordava em liberar os escravos, desde que eles se ligassem aos exércitos patrióticos, e afirmava que a América Latina era uma nação constituída de povos mestiços. Porém, durante sua atuação política, os ideais político-governamentais de Simón Bolívar não podem ser resumidos a esses incômodos.

Bolívar foi vitorioso da guerra pela independência da América do Sul e assumiu altos cargos políticos. Dentre os temas políticos discutidos durante o século XIX, período no qual ele ganha o título de *El Salvador*, a democracia teve sua pertinência. Nesse contexto, Bolívar se posicionou contra a ampla participação da população na política. Prado (2007) inclusive nota na famosa “Carta da Jamaica”, escrita em 1815, considerações feitas por Bolívar sobre a situação de cada uma das regiões da América do Latina, observando em Caracas certa escravidão resultada das eleições e assembleias populares e, com isso, na Venezuela a ineficiência da democracia como um declínio federal.

Bolívar temia a população. O mesmo homem que tinha aspirações revolucionárias reflete sobre a possibilidade de fracasso dos seus projetos, mas não por acaso. Era um reflexo de seu autoritarismo e, assim, da sua necessidade de manter a dominação política. O historiador John Lynch (2006, p. 217), ao analisar suas cartas a Francisco Santander (1782-1840), relata que Bolívar se tornava mais consciente das divisões raciais que configuravam as nações latino-americanas e a propensão do povo à anarquia.

Como resposta a essa consciência e ao temor em relação às anarquias, Bolívar deu mostras de seu autoritarismo ao propor que o presidente da república nomeasse seu vice e que este o sucedesse peremptoriamente, evitando assim eleições. De acordo com o relato feito por Prado (2007), Bolívar via a anarquia como uma grande calamidade produzida pelas eleições na república.

Todavia, Bolívar plantou um ideal que se conserva até hoje: a ideia de uma América Latina unificada. Hugo Chávez, como analisou Prado (2007), é uma dessas figuras que possibilitou uma outra roupagem desse ideal em seu uso político. Considerando o imaginário possibilitado pelo próprio Bolívar, Frederico relata:

Símon Bolívar não se via e nem foi visto por aqueles que o cercavam como um indivíduo comum. Ao tomar consciência de sua importância no torvelinho de transformações da América oitocentista, Bolívar permitiu-se efetivar uma memória por meio de seu epistolário. Fez isso não porque considerasse a tarefa de escrever cartas uma obrigação imposta ao ocupante de um cargo político e militar. Se, de certa maneira, o compromisso de redigir missivas esteve entre

os deveres de seu ofício, escrever cartas significava para Simón Bolívar o meio de alimentar seu desejo de autoconhecimento, reconhecimento e identidade. (FREDERICO, 2010, p. 44)

Ao considerar os respectivos interlocutores de Bolívar na escritura de suas missivas, Frederico (2010) nota o cuidado dele e a tecitura de uma escrita sobre si que projetam um ideário para o futuro. Frederico observa ainda o modo como a historiografia tradicional tomou a palavra de Bolívar. De acordo com a historiadora, suas missivas inicialmente foram tomadas como verdade incontestável por seus leitores. Essa postura fazia do escritor das missivas o narrador de sua própria história e, desse modo, transformava-o em um semideus. Em função dessa perspectiva, compreende-se que, para além de suas missivas, a memória de Simón Bolívar constituiu uma espécie de culto a partir do qual a imagem construída sobre o líder da independência da América Latina era a de herói libertador.

A historiadora Nikita Harwich (2003), em seu artigo “Un héroe para todas las causas: Bolívar en la historiografía”, relata que esse culto não está apenas nas análises tradicionais da história. Desde a chegada de Hugo Chávez ao poder, quem vai a Venezuela poderá ter contato com a onipresença de Bolívar em todo o país: todas as praças centrais do país devem obrigatoriamente levar o nome de “Plaza Bolívar”, retratos do “El Libertador” devem estar em todas as repartições públicas, a Venezuela mudou oficialmente o nome em 1999 para República Bolivariana da Venezuela, há uma infinidade de monumentos, bustos, ruas, avenidas, divisões administrativas, prédios, entre outros, todos designados com a figura de Bolívar.

Fora do país, em virtude da liderança e das proclamações de Bolívar, houve várias referências dele que estiveram associadas à ideia de herói liberal e romântico. De acordo com Harwich (2003), Luís Angeloni (1759-1842), em sua obra *Series di vite e ritratti de'Famosi Personaggi degli Ultimi Tempi* publicada em Milão, em 1818, foi quem fez uma primeira nota biográfica exaltando Bolívar. Lord Byron menciona explicitamente Bolívar como um modelo de liberdade no poema “A idade de bronze” (escrito entre 1822 e 1823).

Depois da morte de Bolívar, as obras de Juan Vicente González (1810-1866) e de Felipe Lazarrábal (1816-1873) fundam o tom consensual sobre Simón Bolívar como um herói que tornaria possível a construção de uma identidade nacional. De acordo com Harwich (2003), a atuação desses dois autores nos partidos conservador e liberal não impossibilitou o consenso em torno dessa figura do libertador, o que demonstra a conformidade dos ideais políticos bolivarianos na construção de um culto.

Frederico (2010) relata que por um longo período a historiografia venezuelana se valeu das análises sobre a emancipação e da figura de Bolívar com o intuito de manter a ordem, dando

destaque ao controle dos anseios populares em nome da coesão nacional. Não é por acaso que Harwich (2003) observa que a memória de Bolívar tenha permanecido oligárquica, visto que, embora seja vista de maneira positiva, era fiador da ordem estabelecida e inimigo das anarquias.

Conforme já evidenciamos, Bolívar plantou uma ideia que ainda é muito atual: criou a possibilidade imaginária de uma América Latina unificada. Como vimos, essa criação ganhou novas roupagens a depender dos interesses políticos que vieram posteriormente. Inclusive em produções tanto do ponto de vista historiográfico quanto em produções literárias.

Esse painel histórico sobre Simón Bolívar quer servir de base para refletirmos sobre o modo pelo qual o romance *O general em seu labirinto* vai em direção a si próprio a fim de tornar possível a ficcionalização dos últimos dias de vida do general. Assim, observamos diversos aspectos da obra escrita por García Márquez (2017a) que vai em direção ao próprio romance, funcionando de modo a reatualizar o fator significativo que é comum à literatura. Nesse sentido, essa referência histórica, que é uma referência política por excelência, não se confunde com a obra literária, mas também não descarta a possibilidade de entendermos sua relação com ela.

## 2.2. A imagem fascinante ou o cadáver

Quando consideramos a análise do modo pelo qual o simulacro da solidão funciona em *O general em seu labirinto*, torna-se fulcral recuperar aqui uma premissa importante para a nossa análise literária: a literatura se movimenta em direção a si própria<sup>5</sup>. Desse modo, toda operação na/pela palavra durante a composição poética volta-se para a própria linguagem a fim de materializar aquilo que diz e, por essa razão, vai em direção ao seu desaparecimento. Mesmo que sua operação pela palavra seja aparentemente uma referência a um acontecimento prosaico, o que se vê é uma linguagem que oscila incessantemente sobre si mesma. Ao estabelecer diferenças em relação ao discurso bruto (fala cotidiana), Foucault explica:

nada em uma obra de linguagem é semelhante àquilo que se diz cotidianamente. Nada é verdadeira linguagem. Não há uma única passagem de uma obra que possa ser considerada extraída da realidade cotidiana. Às vezes isso se produz. Sei que alguns levantam diálogos reais, até mesmo gravados, como Butor acaba de fazer para sua descrição de San Marco, colando na própria descrição gravações efetivamente extraídas do diálogo das pessoas que visitavam a catedral e faziam comentários sobre a própria catedral ou sobre a qualidade dos sorvetes da praça. Mas a existência de uma

---

<sup>5</sup> Na página 22 explicamos esse movimento centrípeto teorizado tanto por Blanchot (2005, 2011) quanto por Foucault (2000).

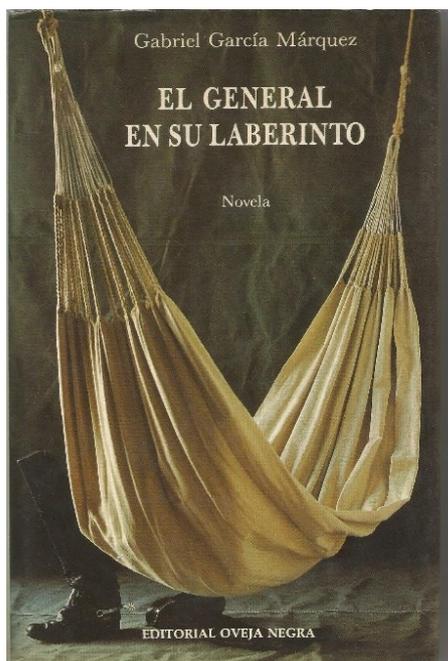
linguagem real, assim levantada e introduzida na obra literária, é apenas como um papel colado em um quadro cubista. O papel colado no quadro cubista não está aí para produzir um efeito de veracidade, mas, ao contrário, para, de certo modo, romper o espaço do quadro. Do mesmo modo, a linguagem verdadeira, quando é introduzida em uma linguagem literária, está aí para romper o espaço da linguagem, para lhe dar como que uma dimensão sagital que não lhe pertence naturalmente. Assim, a obra só existe na medida em que, a cada instante, todas as palavras estão voltadas para a literatura, são iluminadas por ela e, ao mesmo tempo, porque a literatura – que, no entanto, desde a primeira, sustenta cada uma de suas palavras – é conjurada e profanada. (FOUCAULT, 2000, p. 143-144)

Essas considerações refletidas por Foucault (2000) situam implicações para a nossa análise. Como num quadro cubista, referir-se a *Simón Bolívar* não é um artifício do romance para produzir um efeito de veracidade. O general do romance não se confunde com o *Simón Bolívar* referido pela historiografia, que, a partir de um discurso científico, pretende manifestar-se como verdade. Embora ao ler o romance de García Márquez (2017a) estabeleçamos um pacto de crença, todos os artifícios de linguagem operados voltam-se infinitamente para o próprio romance a fim de ser aquilo que diz à maneira que diz. Nesse caso, o general referido pela obra tem existência própria, uma vez que as palavras utilizadas pelo romance se voltam (conjura) para a construção da personagem e a faz desaparecer (profana).

Em *O general em seu labirinto*, observamos diversos usos da palavra que apontam para o próprio romance. Entre esses, os primeiros que consideramos na construção do general são o título e a capa da primeira versão do romance. O conceito dessa primeira capa foi criado por Claudio Arango e sua imagem foi fotografada por Carlos Somonte.

Como podemos observar logo abaixo, na capa da primeira edição de *O general em seu labirinto*, esse paratexto manifesta um trabalho poético a partir do qual podemos inferir modos pelos quais a solidão é materializada no romance. Considerando a composição do título, notamos que sua organização, embora pareça ser uma simples indicação da história narrada, nela a escolha das palavras e sua combinação voltam-se para a personagem principal do romance (o general). O artigo definido “EL” funciona de modo a determinar o substantivo “GENERAL”. Nesse aspecto, esse artigo individualiza o general, afasta-o de qualquer significação generalizada ao eliminar a pressuposição de outros generais e, desse modo, isola-o de todos os outros tornando o general único, monádico.

Figura 2 – Capa da primeira edição de *O general em seu labirinto*



Fonte: GARCÍA MÁRQUEZ (1989)

Além disso, observamos no título da obra que o sintagma “LABERINTO” (ou labirinto, em português) compõe, juntamente com a preposição “EN” e o pronome possessivo “SU”, uma locução adverbial que estabelece uma condição espacial para “EL GENERAL”. Ao acompanhar o substantivo “LABERINTO”, o pronome possessivo “SU” indica a relação de posse entre o general e o lugar em que se encontra, enquanto a preposição “EN” prepara o sintagma “LABERINTO” para funcionar como condição espacial do general. Embora tenhamos empreendido uma análise considerando a morfologia gramatical dos termos e suas respectivas relações, a produção de sentido dessa composição volta-se para o romance ao tornar monádica a personagem principal e estabelecer uma espacialidade própria na qual se encontra: o labirinto.

De acordo com Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero (1985), o labirinto foi construído por Dédalo para isolar e ocultar o filho monstruoso de Pasifae, rainha de Creta, e um touro que Posêidon fez sair do mar. O Minotauro, filho desse amor inconcebível, comia a carne humana que o rei de Creta exigia anualmente do povo de Atenas. Indignado com essa condição, o ateniense Teseu decide salvar seu povo dessa desgraça e oferece-se para sucumbir essa monstruosidade. Ariadne, filha do rei e apaixonada por Teseu, entrega um fio de lã para que seu amado não se perdesse nos corredores do labirinto. Por fim, o herói mata o Minotauro e, com o fio de lã, liberta-se do labirinto.

Paz (2006) considera que o mito do labirinto se insere no grupo de crenças que tomam a solidão como um sentimento de nostalgia em relação a um lugar de origem ou um corpo do qual fomos arrancados, isto é, “[f]omos expulsos do centro do mundo e estamos condenados a procurá-lo por selvas e desertos e subterrâneos do Labirinto” (PAZ, 2006, p. 188). A existência, no centro desse lugar, de um talismã ou solução qualquer, que possa resolver a libertação de um povo é uma busca solitária.

Em função dessa intertextualidade mitológica, o labirinto é uma composição espacial na qual os sujeitos se perdem, estão sozinhos. O fio de lã está ligado à saída e une Teseu e Ariadne. Assim sendo, os contrastes simbólicos entre labirinto e fio de lã sugerem uma oposição entre solidão e união. Analisar o labirinto enquanto espacialidade e compondo o título de uma obra literária remonta o mito que faz dele um lugar apartado de todos os outros lugares e que oculta algo abominável. Nesse sentido, observa-se a pertinência do mito do Minotauro na análise do título da obra de García Márquez (1989) de modo a estabelecer para o general uma condição espacial própria na qual aparta-se e, desse modo, encontra-se sozinho.

Ainda analisando a primeira capa de *O general em seu labirinto*, notamos também que a imagem impressa se organiza de modo a ir em direção ao próprio romance. Vemos nela a imagem de uma rede que sugere a presença de alguém sentado: a) pelo preenchimento de seu interior; e b) pela completude desse preenchimento com as botas militares. Por outro lado, observamos que essa presença é aparentemente descartada pela ausência de um corpo que possa ocupar esse preenchimento e calçar essas botas: ninguém está ali. Temos na capa dessa primeira edição uma presença que é ao mesmo tempo ausência.

Já aí a obra e seu significado se remetem de modo que podemos observar a imagem em torno da presença/ausência como a própria presença vazia que surge e ganha formato na e pela própria capa do romance. Esse vazio de sentido acontece para recarregar a presença de alguém, reatualizando-se como forma. Assim, a imagem ultrapassa seu vazio e se torna inviável de se preencher, remetendo infinitamente a si, a ponto de se tornar todas essas qualidades que presentificam essa ausência.

Vimos com Blanchot (2011) que a solidão no nível do mundo também se presentifica por meio do vazio, dissimulação do ser. No caso dessa capa, aquela a partir da qual o ser é discutido é a presença/ausência. Esse vazio impresso descarta a possibilidade de fincarmos um rosto, um corpo ou uma identidade. Essa abertura no reconhecimento de um ser para essa presença/ausência se dá de modo que sua existência é apartada da possibilidade de ser. Desse modo, essa negação do ser não apenas sugere um esvaziamento, mas também faz com que a

presença/ausência seja solitária ao nível do mundo, visto que a ausência de ser dessa presença a aparta de qualquer tipo de aproximação, o absoluto de algo que se afirma sem os outros.

Se essa presença/ausência na capa vai em direção à referência feita pelo título do romance, temos a sugestão de que o general é essa presença monádica que está aí na capa. Todavia, paradoxalmente analisando, não é ele que está aí. Ao estar aí só, o general não está. O que vai ao encontro dele não é que ele seja alguma coisa, mas é o que existe “atrás do eu” dele, o que o eu dissimula para ser em si. Nesse aspecto, quando falamos da solidão ao nível do mundo, torna-se importante considerarmos que

Não é por acaso que Blanchot (2011: 275) afirma que quando ele está só não é ele que está ali e não é de seus possíveis interlocutores que ele fica longe, visto que o que se mostra aí a partir dessa solidão é o que existe “atrás do eu”, o que o eu dissimula para não ser: trata-se da própria ausência de ser do sujeito Blanchot, a dissimulação do seu ser que suspende a aproximação entre seres, coisas e mundo, e que faz dele um ser solitário no mundo. (LIMA e GAMA-KHALIL, 2020, p. 109)

Em função dessa perspectiva, notamos que a ausência de ser do general é que torna sua presença excepcional e, desse modo, um ser solitário no mundo, visto que a capa dá indícios da suspensão de seres que possam coexistir com essa referência, seja pela inexistência dos seres ou pela própria presença individualizada do general.

Talvez o labirinto indicado pelo título e no qual se encontra o general seja justamente sua própria linguagem. Se o ser que qualifica o general é mônada e vazio, é nessa sua espacialidade do ser que ele se perde e se encontra sozinho. O labirinto, nesse sentido, é a linguagem vazia que caracteriza o general e na qual ele se encontra apartado ao ter esvaziado sua identidade.

Temos na capa de *O general em seu labirinto* indícios dos procedimentos literários utilizados no romance tanto na construção da personagem quanto para a distância conjurada pela literatura durante o simulacro da solidão, seja pelo título ou pela imagem que compõem a capa. Para compreendermos a reincidência no romance desses procedimentos é necessário entendermos a caracterização do general enquanto personagem na narrativa, permitindo com que seu significante e seu significado se remetam incessantemente.

Na escrita do romance, embora estejamos analisando uma narrativa sobre um general, o aspecto significativo que inicialmente lidamos mais precisamente são as descrições dele. A princípio, a personagem principal sequer é descrita de acordo com o que o termo general nos sugere, remetendo-nos a um afogado.

José Palacios, 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 e que jazia à deriva parecia de alguém que 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 forçar às bordas da banheira e surgiu dentre as águas medicinais com um ímpeto de delfim, imprevisto num corpo tão depauperado. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2017a, p. 9)

Como podemos observar, o general dado a ver é descrito de modo improvável enquanto está nas águas depurativas da banheira. Muito próximo da imagem de um barco, o general aparece como um pedaço flutuante de espaço, uma espécie de lugar sem lugar, uma “heterotopia” (FOUCAULT, 2013d), lugar que funciona como reserva de imaginação por excelência e sobre o qual é moedição estabelecer qualquer significado ou reconhecimento. É por essa razão que o mordomo tem a impressão de que estava boiando como um afogado, à deriva, como alguém irreconhecível. Só depois de chamá-lo é que esse corpo aparentemente afogado surge dentre as águas medicinais e parece dar sinais não esperados de vida em um corpo abatido. Já aí a escrita e seu significado se referem de modo que podemos notar as descrições sobre o general como uma presença vazia que emerge e se materializa no e pelo próprio começo do romance.

À medida que o general é observado, tanto por nós leitores quanto pelo seu servidor José Palacios, as descrições feitas pelo narrador vão restabelecendo a própria presença decrepita do general:

Meses antes, ao vestir a calça de camurça que não usava desde as noites babilônicas de Lima, descobrira que ia diminuindo de estatura à medida que perdia peso. Até sua nudez era diferente: tinha o corpo pálido e a cabeça e as mãos queimadas de sol. Completava 46 anos no último mês de julho, mas já sua áspera grenha caribe ficara cinzenta: tinha os ossos dismantelados pela decrepitude prematura, e todo ele se via tão desfeito que não parecia capaz de durar até o próximo julho. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2017a, p. 10)

O general apresentado pelo romance é descrito pelo narrador por meio de uma morfologia corporal incomum, que, embora saibamos que seja uma descrição propriamente dita do general, subverte a estatura, o peso, a cor e os cabelos antes reconhecidos por seu mordomo, causando estranhamento, ou melhor, levando ao não reconhecimento desse corpo. Essa descrição do corpo do general é realizada a partir de um exercício errante de espelhamento que José Palacios faz em relação a ordem identitária reconhecida do general, parâmetro que

estabelece uma espécie de identidade incomum não só do general em si, mas de outras personagens em relação a ele.

Convém também considerarmos a nudez como aspecto caracterizante do general nessas descrições. Se partirmos da ideia de que o corpo é “o ponto zero do mundo” (FOUCAULT, 2013d), isto é, recurso a partir de e sobre o qual nossas identidades ganham forma, a nudez se manifesta como uma espécie de matéria opaca e transparente que só se torna visível na miragem dos espelhos. Considerar um fenômeno nu, nesse sentido, é não reconhecer vestimentas, adornos e características que possam lhe dar identidade. No caso das descrições sobre o general, a nudez frustra a identificação do corpo, faz com que o reconhecimento se apague dele e, desse modo, seja esse corpo depauperado, desfeito e pálido. Em suma, um corpo vazio.

Depois de apresentar as descrições em torno da natureza e da presença do general, o narrador narra certa descrença por parte da população que era presidida por ele e o quanto o julgava diante do seu poderio. Essa descrença determina sobre as descrições da natureza desse corpo vazio, sendo sobretudo atenuado pelo julgamento público, pelo fuzilamento simbólico do general em uma praça pública e pela série de acusações feitas contra ele pela imprensa, por seus inimigos e pela população.

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 de casaca azul com botões de ouro para todo mundo o 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 está simulando uma viagem ao exterior, quando na realidade ia para a fronteira da Venezuela, de onde planejava regressar para tomar o poder à frente das tropas insurretas. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2017a, p. 18-19)

A descrença sobre o general é tão grande que nem “mesmo seus amigos mais íntimos não achavam que fosse deixar nem o poder nem o país” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2017a, p. 20). Vale lembrarmos aqui que desde o início do romance o intuito do general é deixar a Colômbia e ir para a Europa. Embora tenha construído um passado de dominação do poder e imposições, e tenha também ficado contrariado diante dessas injúrias, ele já havia renunciado inúmeras vezes e acreditava afirmando: “Meu primeiro dia de paz será o último do poder” (GARCÍA

MÁRQUEZ, 2017a, p. 20). Essa série de julgamentos, acusações e achismos sobre o general não correspondem com seu intuito ao longo da obra.

Acreditar faz parte de um sistema de exclusão que separa aquilo que é considerado do que é falso. A descrença, assim, manifesta-se como o que é posto à parte de acordo com uma vontade de verdade. Isto é, a imagem do fenômeno observado é esvaziada de verdade, sua existência não possui valor. Por esse motivo, essa imagem deve ser discriminada e, com isso, não merece ser reconhecida e/ou respeitada. Desse modo, podemos dizer que a descrença apresenta dois aspectos: o de esvaziar o fenômeno considerado de sentido, de verdade; o de impor/criar um valor negativo sobre o referente.

No caso de *O general em seu labirinto*, todas as ocorrências apresentadas pelo narrador a partir da descrença e da percepção da população atenuam o caráter vazio tanto das descrições como também do próprio general, pois todas essas percepções narradas sobre ele são achismos e julgamentos oriundos da própria descrença. Essa descrença não só revela a insatisfação da população em relação ao general, mas, também, suspende a própria identidade do general ao destituir dele valor. Esse movimento feito pela narração volta-se para a própria identidade dele, discrimina-a do que [não] é esperado pela população e não corresponde com o que de fato ele é ou se propõe a ser. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que essas descrenças se afastam do general por não se aplicarem necessariamente a ele, aproximam-se dele por serem vazias de sentido.

Outro aspecto do romance determinante na construção da personagem é o uso de pronomes indefinidos. Em diversos momentos da narrativa, a presença desse recurso linguístico é associada ao general. A princípio, vemos o uso na descrição do quarto em que o general dormia:

Estavam em Santa Fé de Bogotá, a 2.600 metros acima do nível do mar longínquo, e o enorme quarto de paredes áridas, exposto aos ventos gelados que se filtravam pelas janelas mal-ajustadas, não era o mais propício para a saúde de *ninguém*. José Palacios pôs no mármore do toucador a cumbuca de espuma e o estojo de veludo vermelho com os instrumentos de barbear, todos de metal dourado. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2017a, p. 11 – grifo nosso)

Ao sabermos que o romance narra os últimos dias do general e que se encontra com a saúde debilitada, compreendemos que a inadequação do quarto dada a ver pelo recurso da descrição estabelece uma condição desfavorável para qualquer sujeito que possa dormir ali. Ainda que o uso do pronome “ninguém” funcione como uma referência generalizada a nenhuma pessoa, o pronome vai em direção ao próprio romance remetendo ao general e a sua saúde em

específico. Em seguida, vemos o uso do pronome indefinido também no relato dos atentados contra o general:

Assim foi que o general tomou conhecimento do que a cidade inteira sabia: não um, mas vários atentados estavam sendo tramados contra ele, e seus últimos partidários vigiavam na casa para tratar de frustrá-los. [...], mas os tempos não estavam para *ninguém* se sentir seguro de coisa alguma em meio a tanta tropa de origem incerta e variada laia. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2017a, p. 13-14 – grifo nosso)

Considerando a descrença sobre os intuítos político-governamentais do general, a narração sobre os atentados é um recurso a partir do qual se estabelece uma condição desfavorável para qualquer pessoa em meio a tanta tropa que se apresentava ali, ninguém estava seguro. Mesmo que a utilização do pronome “ninguém” se referira aí à inexistência de sujeito seguro naquela circunstância, o general é esse “sujeito” que desconhece sobre os riscos e que tem sua segurança comprometida diante das diversas tropas de origem incerta. Vemos ainda o uso desse tipo de pronome quando o general, contrariado em relação à vitória do partido opositor durante as eleições para presidente, decide se posicionar.

Um dos membros da comitiva oficial disse que o congresso fora tão prudente em sua decisão que tinha salvo a república. Ele não fez nenhum comentário. Mas nessa noite, enquanto Manuela o obrigava a tomar uma tigela de caldo, disse-lhe: “*Nenhum* congresso jamais salvou uma república.” Antes de se recolher, reuniu os ajudantes e o pessoal de serviço para anunciar, com a solenidade habitual de suas renúncias suspeitas:  
– Amanhã mesmo vou-me embora daqui. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2017a, p. 36 – grifo nosso)

A fala do general nesse excerto não só nos mostra a insatisfação dele sobre o resultado das eleições presidenciais, como também coloca em negação todo e qualquer congresso organizado anteriormente, inclusive os que estiveram sob seu comando. Desse modo, apesar da utilização do pronome “nenhum” exclua a possibilidade de existência de um congresso que tenha salvado uma república, ao mesmo tempo refere-se aos congressos organizados pelo general e sua inutilidade diante da manutenção de uma república. Isto é, o uso desse pronome indefinido ocorre de modo contraditório ao negar uma referência possível e, concomitantemente, ao voltar-se para a existência do que até então é dado a ver pelo romance: o general e seus respectivos congressos.

Essas três não são as únicas ocorrências de uso do pronome indefinido, sua utilização se prolifera durante o romance. No entanto, voltarmos para essas três ocorrências nos permite refletir sobre as implicações contidas na sua utilização, visto que os usos do pronome

indefinido põem em questão o movimento que a literatura faz para sugerir aquilo que ela quer falar.

Os pronomes “ninguém” e “nenhum” são geralmente considerados pronomes indefinidos porque exprimem um sentido vago e/ou quantidade indeterminada. De acordo com a teoria da enunciação, esses pronomes fazem parte de um grupo de indefinidos que geralmente indica ausência de referência em relação à ideia que o enunciado manifesta, mas, por outro lado, “podem indefinir ou expressar outros sentidos, dependendo das relações que mantêm com as palavras no enunciado” (LICHTENBERG, 2001, p. 228-229).

Embora convencionalmente os sentidos desses pronomes neguem a existência de referência, sua recorrência na obra de García Márquez (2017a) determina a indicação de referentes ao mesmo tempo que os negue respectivamente. Em função dessa perspectiva, “ninguém” e “nenhum” são termos pronominais que retomam indefinidamente o general e, com isso, em vez de excluí-lo definitivamente enquanto objeto referido, abarca-o em sua nulidade semântica. Não é por acaso que o general seja referido em todo o romance a partir desse substantivo comum, sem identidade própria. Só no final do primeiro capítulo, e apenas, ficamos sabendo evidentemente de que se trata do general Simón José Antonio de la Santísima Trindade Bolívar y Palacios, momento em que vai embora para sempre. Assim sendo, o uso dos pronomes indefinidos vai em direção ao general e atualiza o vazio de sua forma significante, tornando-a insignificante.

Essa insignificância acontece para recarregar os aspectos significantes que caracterizam o general, reatualizando-os como forma. Assim, as descrições, as narrações e os pronomes indefinidos ultrapassam seu vazio e se tornam inviáveis de se preencherem, remetendo infinitamente a si, a ponto de se tornarem todas essas qualidades que presentificam o general do romance. Dessa forma, a linguagem tecida e entretecida ao longo dele se constitui como recurso que imprime a literariedade no corpo do romance, permitindo a irrupção do vazio pela linguagem.

Ao levarmos em conta essas observações feitas em torno da iminência vazia do general, notamos que o discurso essencial do romance dá forma a princípio a um nível de solidão, porque traz à tona para o ser de linguagem do romance o próprio vazio, a ausência de ser.

Nesse caso, aquele a partir de quem o ser é discutido é o general. O caráter improvável da descrição inicial afasta dele a capacidade de se fixar um lugar, um ser. É por esse motivo que seu corpo nu funciona como uma reserva de imaginação, sobre a qual qualquer significação oportuna possa ser aplicada sobre ele, seja por seu mordomo José Palacios que inicialmente o

vê boiando na banheira seja por nós que o lemos. Essa fenda na fixação de um ser para esse corpo que flutua se dá de modo que sua existência passa a ser apartada da possibilidade de ser, à medida que se pode negar um ser para ele.

Ainda que seja “reconhecido” como o general, como vimos no discurso essencial do romance, esse corpo que emerge da banheira não dá indícios nenhum de reconhecimento para José Palacios ou nós que o lemos. Todos os aspectos descritos e percebidos sobre sua nudez diferente, seu corpo pálido e sua decrepitude prematura, deixam escapar qualquer comparação em relação ao que é conhecido por aqueles que têm contato com o corpo do general. O ser dele é negado, ele é sem ser. Sua materialidade possui uma liberdade de ser que faz com que nada em relação a ele durante o romance seja normalizado, e, por esse motivo, o sobressalto por aqueles que o encontravam se manifesta como aspecto mais provável da negação de seu ser.

Além disso, ao ajudar o general a se enxugar e se vestir, José Palacios não reconhecia mais aquele corpo que ia diminuindo de estatura e peso. Essa negatividade do ser do general como condição de existência no/do romance não apenas sugere a separação dele de um ser, ela faz com que o general viva também uma experiência de solidão ao nível do mundo, uma vez que a falta do ser o aparta de todos que se aproximava. O general, nesse sentido, é a presença absoluta que se presentifica sem os outros.

Mesmo nos instantes em que sua imagem é mais ou menos evocada pela população ao julgarem-no, ao fuzilarem sua fotografia em praça pública e ao acusarem-no, isto é, mesmo havendo uma construção identitária a partir das descrenças, essas construções sobre o general atenuam sua solidão no mundo, visto que no seu ponto de fulguração ele não é de fato. Daí vem a liberdade do general e sua existência irreduzível e aberta, visto que monta uma arapuca para a dialética que tenta estabelecer parâmetros para o seu ser.

Desse modo, o general é o que não é, é posto em separação, apartado de tudo e todos, é um ninguém, extremamente impessoal. Isso não significa que ele não exista no mundo, mas sua presença não está em essência, em termos de ser. Sua identidade ainda está infinitamente dissimulando à medida que o lemos. Qualquer coisa ou alguém que vai ao seu encontro é o ser que a ausência de ser exaure. Nesse aspecto, o general manifesta outro nível de solidão ao se aproximar do ser que o faz desaparecer. Isto é, não só o ser dissimulado do general faz com que ele seja solitário, mas, também, a própria dissimulação sobre seu ser.

Utilizamos na presente seção diversos termos que compõem o domínio da imagem, isto é, daquilo que é dado a ver. Isso não ocorre ao léu. Esse posicionamento assumido por nós ao fazermos uso de tais expressões obedece a um rigor teórico-metodológico por dois motivos.

Primeiro, a utilização da expressão “imagem” não é realizada por nós para operar no sentido figurativo ou representativo do termo. Empregamos essa palavra num certo nível de ambiguidade ao interpretarmos-la, de acordo com Blanchot (2011), enquanto aquilo que nos é dado a distância por um contato. Nesse sentido, ver supõe distanciar-se do que é visto, ou seja, ver implica não manter contato (com tato). Segundo, as qualidades do que se observa o caracteriza e são dadas a ver. Esse segundo motivo, como podemos notar, implica o primeiro. Isto é, temos um contato à distância com o que se observa, lidamos com uma certa imagem. Desse modo, a imagem que é dada a ver só funciona como tal porque a distância está em seu âmago.

Por vezes a imagem, mesmo que mantendo distância, dá-nos a impressão de que nos atinge de tal modo que se assemelha a um toque, um tipo excepcional de contato. Um contato que não se confunde com um toque ativo, intencional, fruto de uma ação mecânica. Esse contato excepcional que nos atinge manifesta-se como atração do olhar. Trata-se de absorção e arrastamento em um movimento imóvel. A literatura coloca em funcionamento esse movimento quando remete a si mesma. Essa atração não de forma intencional, mas que arrebatamos nosso intuito, Blanchot (2011, p. 24) nomeou de “fascínio” ou de “paixão da imagem”.

O sujeito que se encontra em estado de fascinação não enxerga nada à sua frente, nada nem ninguém, nenhum objeto, nenhuma imagem real. A ocorrência desse fascínio se dá porque o que está sendo visto não pertence a nada além do domínio da fascinação, ou seja, não pertence ao mundo real. Uma presença estranha ao nosso tempo e ao nosso espaço habitual. Isso significa que há uma ruptura na possibilidade de ver, ou seja, a paixão da imagem supõe a impossibilidade de se ver no próprio âmago da nossa competência perceptiva. O nosso olhar torna-se incapacitado, tem sua capacidade neutralizada a partir da imagem que o torna possível.

Considerar esse tipo excepcional de contato não significa que a distância não se faça presente. Pelo contrário, esse distanciamento é discrepante, visto que impede que se veja o que está sendo observado a partir do próprio movimento centrípeto instaurado pela literatura. Em função dessa perspectiva, podemos afirmar que o olhar se distancia da imagem quando ela tem a pretensão de manifestar-se como aquilo que se diz, quando sua relação incessante entre significante e significado se materializa. O fascínio acontece à medida que inviabiliza o preenchimento por completo da obra literária nela mesma, remetendo a si infinitamente, obliterando o objeto observado.

No caso da obra *O general em seu labirinto*, o fascínio ocorre quando as descrições, as narrações e o léxico materializam para o nosso olhar qualidades que acentuam a degeneração

do ser do general. Do mesmo modo que todas as descrições realizadas pelo narrador apontam para um certo modo de ser do general (depauperado e não reconhecido naquele espaço em que aparece), afastam-no de qualquer reconhecimento ou interpretação de quem o seja, podendo ser confundido com qualquer outro general. Não é por acaso sua designação por meio de um substantivo comum. Nosso olhar é fascinado pelas imagens criadas a partir desses recursos literários e suas respectivas imagens impedem que possamos ter acesso a uma imagem própria sobre o general. Essa operação acontece à medida que o romance e sua produção de significado se remetem reciprocamente, incumbindo-se do desaparecimento da própria presença vazia do general quando dá a “ver” o vazio dessas imagens.

Convém ressaltarmos aqui que essa fascinação sobre o olhar não acontece somente nas relações estabelecidas entre o general e o leitor do romance. Na própria remissão operada pela obra, a narração do olhar por parte da população e de seus “amigos” íntimos aponta também para esse fascínio da obra. Sabemos que houve uma espécie de descrença por parte dessa população que faz com que seja estabelecida uma identidade a partir do fascínio que acaba tendo em relação ao corpo sem sentido do general.

Todas essas descrições, narrações e designações feitas pelo narrador atenuam a ausência de sentido do próprio general, mas, antes disso, esses procedimentos literários são a imagem vazia. O ser de linguagem do romance impede a possibilidade de se enxergar o general, afastando qualquer possibilidade de observação senão pelo fascínio. Desse modo, a imagem do general vai além da sua insignificância e torna-se inviável de ser simplesmente observada. A paixão da imagem permite considerarmos um outro modo de solidão para o general, visto que se manifesta como o próprio olhar solitário e, por essência, afasta incessantemente aquilo que se olha. Contraditoriamente, nosso olhar experimenta uma espécie de cegueira, cegueira que nos impossibilita ver vendo. Por não conseguirmos tatear o vazio que se presentifica, o general é apartado de qualquer contato, ele está vulnerável à imaginação, perdido no labirinto do ser dado a ver.

Essas considerações realizadas por nós em torno da personagem principal de *O general em seu labirinto* em relação ao discurso essencial da obra e à dupla solidão (pela ausência de ser e pela sua imagem fascinante) nos remetem às reflexões de Blanchot sobre a “angústia da morte anônima”. Ao analisar as obras de Rainer Maria Rilke, Blanchot (2011) nota dois modos contrastantes que permitem interpretarmos a atitude dos sujeitos em relação à morte: a morte autêntica e a morte anônima. Inicialmente, o autor considera a preocupação de Rilke em tecer sobre uma morte justa e a necessidade de ligar a morte à autenticidade:

Quando se observam as imagens que servem para sustentar o pensamento de Rilke (a morte amadurece no seio de nós próprios, ela é o fruto, fruto de doçura e de obscuridade, ou então sempre verde e sem doçura, que nós, folhas e casca, devemos carregar conosco e sustentar), vê-se nitidamente que ele busca fazer do nosso fim uma coisa distinta de um acidente que sobreviria de fora para acabar apressadamente conosco: deve não só existir morte para mim no último momento, mas morte desde que vivo e na minha intimidade e profundidade da vida. A morte faria, portanto, parte da existência, viveria em minha vida, no mais íntimo de mim. Seria feita de mim e, talvez, para mim, como uma criança é a criança de sua mãe, imagens que Rilke também emprega várias vezes: engendramos a nossa morte, ou então pomos no mundo a criança natimorta de nossa morte [...]. (BLANCHOT, 2011, p. 132)

De acordo com essa explicação, a morte mantém a imagem natural e de organismo vivo. Nesse aspecto, ela não ocorreria por acaso. O uso dessa imagem só se dá a fim de mostrar que a morte existe e, por esse motivo, força nossa atenção e desperta preocupação. Nesse sentido, poderíamos afirmar que produzimos nossa própria morte a partir desse vínculo natural, isto é, produzo minha própria morte assim como o corpo produz hormônios, sente fome e gera o câncer. No entanto, o que se vê não é simplesmente uma concepção biológica da morte, mas uma problematização que transborda o fenômeno natural. Desse modo, a preocupação de Rilke, de acordo com Blanchot, é a interrogação sobre o ser da morte, inquietamo-nos sobre seu ser a partir de sua existência.

Um princípio é extraído dessa inquietação: não se morre apenas de doença, mas da nossa própria morte. Blanchot (2011) chega a relatar que Rilke se recusou precisamente conhecer os motivos de que morria, não se condicionando à interpretação de um saber comum. A morte seria um fenômeno potencialmente intimista e, nesse aspecto, precisaríamos nos incumbir dela, como uma mãe cuida de seu filho. Podemos, a partir de nosso desejo, morrer de forma grandiosa que trazemos conosco, mas também podemos morrer mesquinamente, de forma azeda e verde, pois não soubemos fazer proveito do momento de maturação, ou morrer por acaso. Assim, a morte deve ser obra do sujeito. Nesse aspecto, observa-se uma aproximação entre o trabalho poético e o trabalho pelo qual devemos compor nossa morte.

Todavia, a intimidade com a própria morte parece ser um fenômeno inacessível. Esse caráter pessoal convida o sujeito a dar seu nome e sua personalidade no instante da morte, mas acaba por causar angústia quando se fala da morte anônima ou morte impessoal. Essa concepção de morte impessoal é a consequência da preocupação inicial de Rilke em relação a morte que subverte sua noção natural. Embora tenha partido de um princípio intimista, vemo-lo deslanchar na impessoalidade. A experiência da personagem Malte, escrita por Rilke, é que fornecesse evidências para Blanchot dessa força exorbitante:

“Sou sempre o reconvalescente desse livro” (1912). “Poderás compreender que permaneci atrás desse livro inteiramente como um sobrevivente, no mais profundo de mim mesmo, desamparado, inocupado, inocupável?” (1911). “Num desespero consequente, Malte logra situar-se atrás de tudo, numa certa medida atrás da morte, se bem que nada mais lhe seja possível, nem mesmo morrer” (1910). Frase que cumpre reter, rara na experiência de Rilke e que a mostra aqui aberta sobre essa região noturna onde a morte não aparece mais como a possibilidade mais apropriada mas como a profundidade vazia da impossibilidade, região da qual se desvia a maior parte das vezes, na qual, entretanto, irá vaguear durante dez anos, chamado pela obra e pela exigência da obra. (BLANCHOT, 2011, p. 140)

A experiência de Malte é tão arrasadora que Rilke, em seus relatos, sente-se reconvalescente. E o que arrasa é a descoberta de Malte da morte impessoal. Descoberta que nem seu autor em vida pode dominar ao se dar conta dessa profundidade. A personagem Malte evita falar da sua experiência de morte, distancia-se cada vez mais do relato pessoal e só faz alusão quando fala da morte de terceiros, procedimento pelo qual desaparece. De acordo com Blanchot (2011), o fim do livro está enterrado no começo dele para demonstrar que após a morte qualquer coisa ainda pode acontecer, que não é o final de fato e após a qual não há o que dizer. A morte é a profundidade vazia da impossibilidade porque sobre sua experiência não resta nada além da ausência de espelho, tudo é precível na morte. Ao problematizar nossa tarefa diante dela, agora impessoal, Blanchot fala mais evidentemente sobre essa profundidade:

Que temos, pois, que fazer, nós, que somos os menos duráveis, os mais prontos a desaparecer? Que temos a oferecer nessa tarefa de salvação? Precisamente isso: a nossa prontidão para desaparecer, a nossa aptidão para perecer, nossa fragilidade, a nossa caducidade, o nosso dom de morte. (BLANCHOT, 2011, p. 150-151)

Na morte nosso ser perece, esvai-se e tornamo-nos ninguém. A morte nossa torna-se a morte de ninguém, pois na morte é-se anônimo, impessoal. Desse ponto de vista, não se morre na afirmação de uma realidade própria e de uma existência única de modo a ser nela uma supremacia invisível e ela visível ao sujeito que a experiencia.

Em *O general em seu labirinto*, a morte dá seus sinais desde a primeira frase do romance, desde o momento em que José Palacios encontra o corpo do general boiando nas águas depurativas da banheira e pensa que tinha se afogado. Nesse momento, o estado de êxtase em que o general jazia dava a impressão de que já não era daquele mundo, de que já tinha morrido. Seu corpo tinha uma decrepitude prematura, havia perdido peso, seu tamanho diminuía, seus ossos eram dismantelados, seu corpo era depauperado... A morfologia corporal do general é descrita pela obra de modo a constituir a imagem de um cadáver, um corpo morto em estado de decomposição, que vai perdendo os aspectos saudáveis e pressupostos da vida,

ele “[...] já não tinha corpo suficiente para comprazer a alma” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2017a, p. 31).

Além disso, as condutas de outras personagens e a disposição espacial condicionada também estabelecem essa condição cadavérica para o general. Por vezes, o modo com que as relações são dadas por essas condutas imprimem a condução de um cortejo fúnebre. O momento da narrativa em que o narrador se refere à partida do general para Cartagena das Índias comunica essa imagem.

O coronel Belford Wilson ia repetindo a senha da noite para tranquilizar as sentinelas deitadas nas esteiras do corredor. Ao passar diante da janela da sala principal, José Palacios viu o dono da casa servindo café ao grupo de amigos, militares e civis, que se preparavam para velar até o momento da partida. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2017a, p. 16)

Ou ainda, quando é narrado o preparo do general para a sua partida:

Eram quase seis horas. A chuva milenar tinha feito uma pausa, mas o mundo continuava turvo e frio, e a casa tomada pela tropa começava a exalar um bafio de caserna. Os hussardos e granadeiros se levantaram em tropel quando viram aproximar-se do fundo do corredor o general taciturno, entre seus ajudantes de campo, verde no resplendor da alvorada, com o poncho pardo sobre o ombro e um chapéu de grandes abas que ensombreciam ainda mais as sombras de seu rosto. Tapava a boca com um lenço embebido em água-de-colônia, conforme uma velha superstição andina, para se proteger dos maus ares com a saída brusca ao ar livre. Não trazia nenhuma insígnia de seu posto nem lhe restava o menor indício da imensa autoridade de outros dias, mas o halo mágico do poder o tornava diferente em meio ao ruidoso séquito de oficiais. Dirigiu-se à sala de visitas, caminhando devagar pelo corredor atapetado de esteiras que margeava o jardim inteiro, indiferente aos soldados da guarda que se perfilavam à sua passagem. Antes de entrar na sala, guardou o lenço no punho da manga, como já só os padres faziam, e deu a um dos ajudantes de campo o chapéu que trazia na cabeça. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2017a, p. 38-39)

Como podemos observar, o romance *O general em seu labirinto* materializa signos de morte na construção do general. Por um lado, notamos que a própria composição morfológica do seu corpo imprime essa falência ao notarmos sua cor verde no resplendor do amanhecer e a ação de colocar um lenço embebido em água-de-colônia na boca (prática muito comum na tanatopraxia). Por outro, toda a postura dos militares e civis diante da viagem confere não simplesmente uma espera, mas um evento coletivo no qual dão indícios de que estão velando um defunto. Isso é impresso pela caminhada lenta do general pelo corredor atapetado, pelo perfilamento de soldados da guarda em respeito e pela sugestão de um ato clerical. Vemos que o romance de García Márquez narra do começo ao fim a morte do general: ele está morrendo

do começo ao fim, a obra caminha na direção e em função de seu desaparecimento, de sua morte.

Embora nesses trechos vemos a configuração de um cortejo coletivo, notamos que as relações inter-humanas vão se quebrando. Todos esses atos no cortejo, mais necessariamente o perfilamento de soldados como forma de respeito, caem por terra, sequer fazem sentido para o corpo morto do general. Só transmitem o halo mágico de um poder que não mais faz sentido, nem mesmo para ele que era um general, pois não trazia sequer uma insígnia de seu posto nem restava para ele sinais de autoridade.

O general reflete a estranheza cadavérica da morte impessoal, que é em alguma medida também a estranheza da imagem fascinante. Isso se justifica pelo fato de o romance ir em direção à materialização de um defunto e, nesse aspecto, por afastar essa personagem de uma identidade, diluí-la no nada. A estranheza da imagem do general afasta com precisão qualquer aproximação com quem tem contato com ele. O general não é feito a nossa imagem, conforme a nossa semelhança. Qualquer cerimônia que se possa fazer em relação a ele só recai sobre quem o realiza, retorna a nós que de certo modo mantemos esse “contato” fascinante que o afasta ainda mais. O general tem a prontidão para desaparecer, perece, é feito de fragilidade, de caducidade, ele possui o dom de morte. A própria imagem cadavérica do general é a manifestação da solidão essencial.

Por ser uma proposta fictícia que narra o fim da vida de Simón Bolívar, notamos que a obra de García Márquez (2017a) se distancia da historiografia ao funcionar de modo a materializar, por meio da palavra, a morte de uma personagem vazia, sem sentido, desacreditada por todos e que vai se esvaindo em sua decrepitude à medida em que a narrativa acontece. Ainda que literatura e historiografia sejam constructos linguísticos e façam referência a um mesmo acontecimento, elas não se confundem justamente pelo modo como se apropriam desse acontecimento. No caso de *O general em seu labirinto*, o nome do general sequer faz sentido ser mencionado, visto que o que importa aí é a direção que a obra toma na construção dessa personagem vazia e solitária, um cadáver por excelência.

### **2.3. Cortejo pela memória: ainda O Libertador?**

De acordo com Tomachevski (2013), o sistema de motivos que estruturam uma obra deve apresentar uma unidade estética. Isto é, as designações postas cumprem funções na composição da narrativa. Quando tais designações não as cumprem, não estando suficientemente coordenadas, a leitura desse complexo em relação a toda obra torna-se

comprometida, pois sua produção de sentido não é integrante. Por essa razão, o formalista considera a necessidade de a introdução de todo motivo particular ou de cada conjunto de motivos ser justificada. Em função dessa perspectiva, o sistema de procedimentos que justifica a introdução de motivos numa obra literária Tomachevski (2013, p. 327) chamou de motivação. Esses sistemas de procedimentos variam e, por essa razão, a importância de classificá-lo durante a análise temática.

A primeira classificação dada pelo crítico literário é a motivação composicional. Sua premissa consiste na economia e na utilidade dos motivos. Tudo que for designado no curso da trama não é materializado por acaso e cumpre uma função, seja as ações das personagens, os objetos dispostos na espacialidade da narrativa etc. Nenhum procedimento escrito permanece sem uso durante a fábula. No romance *O general em seu labirinto*, a designação de um general desde o título pressupõe a temática política, visto que as condições sócio-históricas de publicação da obra (a América Latina) são marcadas pelas ações governamentais e partidárias de sujeitos militares. Além disso, vemos diversas memórias marcadas por revoluções, anarquias, atos governamentais, aspirações liberais [e conservadoras] e luta pelo poder dando formato à narrativa em torno da personagem principal. Essa organização temática por meio da materialização de memórias pode ser lida também como uma motivação composicional do romance, posto que esse procedimento não é operado por acaso e cumpre uma determinada função.

Por outro lado, ainda considerando as condições sócio-históricas, a designação de um general não parece ser um artifício puramente composicional do romance quando o identificamos no final do primeiro capítulo enquanto “Simón José Antônio de la Santíssima Trindad Bolívar”. Tal motivação aponta para a segunda classificação teorizada por Tomachevski (2013): a motivação realista. Nesse sentido, por mais convencional e artificial que o romance seja, devemos ler a denominação caracterizadora do general como verossímil. Sobre essa segunda classificação, o crítico formalista afirma o seguinte ao analisar a obra de Púchkin:

Esta sensação de verossimilhança é extremamente forte no leitor ingênuo, e tal leitor pode acreditar na autenticidade da narrativa, pode ser convencido de que os personagens existem realmente. Assim, Púchkin, mal concluiu a *História da revolta de Pugachev*, publicou *A filha do capitão* sob a forma de memórias de Griniov, com o seguinte posfácio: “O manuscrito de Piotr Andreevitch Griniov foi oferecido por um de seus netos, que soubera que estávamos compondo um trabalho acerca da época descrita pelo avô. Decidimos, com a permissão dos parentes, publicar o próprio manuscrito.” É-nos dada a ilusão de que Griniov e suas memórias são autênticos, ilusão

confirmada principalmente por certos traços da vida pessoal de Púchkin conhecidos do público (suas pesquisas sobre a história de Pugachev), bem como pelo fato de as opiniões e convicções ostentadas por Griniov nem sempre coincidirem com as opiniões expressas pelo próprio Púchkin. (TOMACHEVSKI, 2013, p. 330-331)

O emprego de manuscritos escritos de fato pelo próprio Griniov na escrita do romance de Púchkin gera aproximações entre criador e criatura, justamente por haver similitudes entre a vida do autor e as opiniões e convicções que posicionam a personagem Griniov. Estabelecer aproximações entre literatura e “realidade” nesses termos trata-se de um ato puramente interpretativo, podendo haver [ou não] confusão a depender do modo como o “pacto ficcional” (ECO, 1994, p. 81) e a “vontade de verdade” (FOUCAULT, 2010a, p. 20) são dados a ver ao considerarmos essa verossimilhança da obra literária.

Episódio muito semelhante ocorre com *O general em seu labirinto* ao levarmos em conta a temática política. Rafael Gutiérrez Girardot (2015) relata que Germán Arciniegas, diplomata e historiador colombiano, fora convocado pela *Academia Colombiana de la Historia* para julgar à Suprema Corte de Justiça o romance de García Márquez, dada a popularidade do autor e de seu romance. De acordo com essa acusação, o romance manchava a honra sobre a história de seu país e, principalmente, de um de seus heróis. Ao considerarmos esse relato, convém reconhecermos que essa obra de García Márquez (2017a) não é um monumento de mármore que a todo custo deve ser derrubado a ferro e fogo, visto que se trata de um romance e, desse modo, sua motivação realista precisa ser considerada conforme sua instância ficcional. Como vimos na seção anterior desta tese, referir-se a Simón Bolívar não é um artifício literário para conferir um efeito de verdade.

O uso da motivação realista pode atribuir temática política à obra, mas nada fora dos jogos de linguagem postos pelo romance. Em função dessa perspectiva, consideremos a terceira e última classificação teorizada por Tomachevski (2013, p. 335): a “motivação estética”. Conforme o autor, este sistema de procedimentos confere à obra o caráter literário, pois o que a caracteriza são leis de construção estética. De tal modo que, se no caso da obra de García Márquez (2017a) vemos uma referência histórica, não podemos perder de vista que sua introdução é dada de certa maneira na construção da narrativa e, por essa razão, deve ser analisada de forma particular e no interior da própria obra. Nesse sentido, a eleição de uma temática realista deve ser justificada esteticamente.

Sobre esse último tipo de motivação, Tomachevski (2013, p. 336) refere-se ao processo de singularização “como caso particular da motivação estética”. Essa referência parte da teorização realizada pelo também formalista Víctor Chklóvski (2013) em seu artigo “A arte

como procedimento”, no qual define que a finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão, e não simplesmente como reconhecimento. Isto é, o aspecto que caracteriza a arte é o procedimento de singularização dos objetos, que consiste em desautomatizar o “olhar” sobre o objeto referido de acordo com a ordem prosaica e, desse modo, tornar possível o “vir a ser” desse objeto. Portanto, a desautomatização do olhar sobre um objeto apresenta-se como aspecto da temática na literatura.

Vimos na seção anterior que a caracterização da personagem principal do romance de García Márquez (2017a) manifesta-se de modo singular a partir do próprio movimento centrípeto realizado pela obra literária. As descrições em torno dessa personagem, as condutas narradas de outras personagens em relação a ela e a utilização de termos vazios de sentido para referi-la fazem com que o general tenha uma existência singular na e pela literatura, visto que não se confunde com as imagens prosaicas produzidas pela prática política e pela historiografia sobre Simón Bolívar. A construção da temática política nessa caracterização é materializada à medida que os procedimentos estéticos que esvaziam a personagem de sentido estabeleçam uma condição solitária para ela e destituem-na da identidade, impossibilitando qualquer tipo de aproximação.

Considerando as classificações de motivação teorizadas por Tomachevski (2013), a temática política materializada em *O general em seu labirinto* ganha forma a partir dos três sistemas de procedimento motivacionais. Desse modo, já no processo de caracterização da personagem vemos a complexidade instaurada pelo entrecruzamento entre as motivações composicional, realista e estética na construção da temática política, visto que sua referência não é dada por acaso, apresenta uma verossimilhança e singulariza o olhar sobre a referência política.

Os fatos narrados em *O general em seu labirinto* aparecem sendo caracterizados pela temática política de modo a organizar fatos ocorridos durante o ano de 1830 e remissões a acontecimentos de anos anteriores. Isto é, em meio as experiências narradas em torno do general, a rememoração é um dos aspectos estruturantes da narrativa. Vale lembrarmos aqui que o romance de García Márquez (2017a) narra os últimos dias do general e sua viagem ao porto de Cartagena das Índias, com o intuito de deixar a Colômbia e ir para a Europa. Essa viagem caracteriza-se como espécie de odisseia, pois sua condição de moribundo estabelece riscos e obstáculos para que possa manter-se vivo e possa prosseguir em seu itinerário. Assim sendo, as rememorações ocorrem à medida que a personagem principal [sobre]vive um presente amargurado e um futuro incerto durante sua viagem. Tendo identificado os aspectos

estruturantes da narrativa, cumpre observarmos como se dá a organização da temática política no desenvolvimento do enredo.

A princípio no romance, quando levamos em conta a designação política dos eventos narrados em torno do general, temos a ocasião em que são materializadas as primeiras descrições sobre as condições em que ele estava e a cidade em que se encontrava com seu cuidador José Palacios, sua amante Manuela Sáenz e alguns guardas militares, que iam acompanhá-lo até o porto de Cartagena das Índias. Como vimos na seção anterior deste capítulo, o general é descrito de modo a dar evidências de sua decrepitude desde o início do romance, jazendo sem saúde e parecendo alguém que já não era daquele mundo.

Nessa ocasião, Manuela lia à luz escassa de vela o livro *Lição de notícias e rumores que carregam em Lima no ano da graça de 1826* e o general a escutava estendido numa cama de barriga para cima. Durante a leitura, porém, ouve-se subitamente o barulho de uma gargalhada unânime de vários homens na rua que intrigou o general. Manuela, por sua vez, fechou o livro e julgou serem as vozes de amigos do general, que reage: “– Não tenho amigos [...] E se acaso me restam alguns, há de ser por pouco tempo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2017a, p. 13). Esse é o instante da narrativa em que o protagonista do romance toma conhecimento de que estavam sendo tramados contra ele vários atentados e que seus últimos partidários vigiavam na casa para tratar de evitá-los.

O saguão e os corredores em torno do jardim interno estavam tomados por hussardos e granadeiros, todos venezuelanos, que iam acompanhá-lo até o porto de Cartagena de Índias, onde devia embarcar num veleiro para a Europa. Dois deles haviam estendido esteiras para se deitar atravessados em frente à porta principal do quarto, e os ajudantes de campo iam recomeçar o jogo na sala ao lado quando Manuela acabasse de ler, mas os tempos não estavam para ninguém se sentir seguro de coisa alguma em meio a tanta tropa de origem incerta e variada laia. Sem se alterar com as más notícias, o general ordenou a Manuela, com um gesto de mão, que continuasse lendo. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2017a, p. 13-14)

Não restam dúvidas de que durante o momento em que Manuela lê o livro para o general já há indícios de sua solidão, por não possuir amigos ou por não haver naquele lugar condições para se confiar nas tropas, pois eram de origem incerta e de laia variada. Considerando o aspecto temático-político impresso nessa fábula, observamos que a situação é caracterizada também pelo conflito de interesses instaurado nessa espacialidade. Essa caracterização temática fica evidente a partir dos rumores/notícias de possíveis atentados contra o general. Embora o protagonista não tenha se alterado diante dessas notícias, a tropa arma-se em forma de defesa em torno dele para evitar conflitos diretos. Desse modo, a designação dessa fábula ocorre de

modo a imprimir uma luta política, um enfrentamento por parte de forças partidárias, materializando o desequilíbrio de forças.

Sobre esse aspecto ofensivo do exercício político, Foucault (2010b) elabora a proposta de se analisar a política em termos de combate, de enfrentamento ou de guerra. Aveso a Carl von Clausewitz, essa proposta analítica parte da hipótese de que a política é a continuação da guerra por outros meios. Isto é,

que as relações de poder, tais como funcionam numa sociedade como a nossa, têm essencialmente como ponto de ancoragem uma certa relação de força estabelecida em dado momento, historicamente precisável, na guerra e pela guerra. E, se é verdade que o poder político para a guerra, faz reinar ou tentar reinar uma paz na sociedade civil, não é de modo algum para suspender os efeitos da guerra ou para neutralizar o desequilíbrio que se manifestou na batalha final da guerra. O poder político, nessa hipótese, teria como função reinserir perpetuamente essa relação de força, mediante uma espécie de guerra silenciosa, e de reinseri-la nas instituições, nas desigualdades econômicas, na linguagem, até nos corpos de uns e de outros. (FOUCAULT, 2010b, p. 15-16)

Essa proposição teorizada por Foucault parte da ideia de que as organizações sociais, os Estados, não surgem no momento em que são cessados os ruídos das armas, da guerra. Caso o fosse, a guerra não seria conjurada na constituição dos Estados. Foucault argumenta que, a princípio, o nascimento dos Estados é presidido pela guerra e as leis não são um fenômeno natural. Elas nascem das batalhas, das vitórias, dos massacres, das conquistas realizadas por heróis sanguinários, nascem de cidades devastadas e de inocentes que amanhecem agonizando sob a luz da manhã. Nesse sentido, a guerra funciona como motor das instituições estatais e das ordens e, desse modo, cumpre entendermos o modo pelo qual as práticas políticas funcionam como relações de força, já que reinserem as tensões legadas pela guerra e são sua continuação por outros meios.

Em função dessa perspectiva, a presença de hussardos e ganadeiros acompanhado o general materializa o caráter político da fábula na qual ele tem conhecimento dos atentados, visto que se posicionam visivelmente enquanto militares. Os atentados tramados contra o general também designam politicamente essa fábula ao materializar certa relação de força contra a qual foram necessários soldados mantendo guarda e vigilância na casa onde ele se encontrava. As marcas de que tais designações têm como ponto de ancoragem a guerra tornam-se visíveis quando, logo em seguida, vemos a narração onisciente de preceitos e memórias do general.

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, e sem o consolo da gratidão pública. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2017a, p. 14)

O uso do pretérito imperfeito durante a narração dessa memória indica que as guerras realizadas pelo protagonista costumavam ser gloriosas, visto que, mesmo estando em perigo, ele não temia nada nem sofria sequer um arranhão. A morte para ele era um fato consumado e, assim, não devia ser temida, já que era consequência do exercício militar. Ele escapara ileso de todos atentados e demonstrava certa confiança no que era oferecido para beber e comer. Todos seus feitos em guerra foram realizados em prol sobretudo de um reconhecimento possível, visto que, diferente de outrora, tinha a melancólica certeza de seu presente decrépito, despido e sem gratidão da população. Desse modo, essa memória de guerra do general, além de mostrar o passado glorioso dele, revela a companhia de outros.

Considerando seu aspecto político-temático, essa narração onisciente mantém continuidades e descontinuidades com as designações apresentadas na etapa anterior da narrativa. A princípio, ao notarmos os atentados enquanto confrontos e risco de vida, o fato de o general não se alterar diante das más notícias não parece diferenciar-se das suas condutas relembradas em seguida. Essa disposição da narrativa coloca as notícias e as memórias em paralelo, ancorando as designações políticas postas pelos atentados nas relações de guerra situadas pelo general no passado. Por outro lado, embora a morte condicionada pelas relações de força seja um risco sem remédio para ele, essas tensões políticas noticiadas se diferenciam das memorizadas ao levarmos em conta as motivações de seu desinteresse: no passado, a morte é fato irremediável; agora, o modo vazio e ingrato com que se morre causa melancolia. Portanto, as designações políticas reinsere a guerra por meio da memória de modo a reconhecer nas notícias um passado glorioso e acompanhado em contraste com um presente decrépito e solitário.

Ao analisarmos as continuidades e descontinuidades entre essas duas sequências da narrativa, observamos certa tensão que nos remete à problemática instaurada pelo conceito de rastro. Essa problemática foi refletida por Jeanne Marie Gagnebin (2009) e nos fornece pressupostos para examinarmos esses procedimentos temático-políticos do romance de García Márquez (2017a) analisados por nós. De acordo com a filósofa,

[p]or que a reflexão sobre a memória utiliza tão frequentemente a imagem – o conceito – de rastro? Porque a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente. Riqueza da memória, certamente, mas também *fragilidade* da memória e do rastro. (GAGNEBIN, 2009, p. 44 – grifo da autora)

O problema posto pelo conceito de rastro em relação à memória ocorre de modo a reconhecer nela certa fragilidade, pois a retomada que caracteriza o exercício da memória não ocorre de forma absoluta. Em seu funcionamento, a memória não recupera *ipsis litteris* o passado referido e, assim, deixa para trás parte desse passado irrecuperável. Assim sendo, a tensão instaurada na memória entre a presença e a ausência ocorre de modo que a instância recuperada atualiza no presente um passado a partir dos fragmentos deixado por ele. Desse modo, tem-se um parâmetro comparativo a partir de rastros no qual o passado é reconstruído.

No caso das designações políticas analisadas, observamos a fragilidade das memórias do general evocada, visto que sua retomada não ocorre a todo custo e são realizadas em função de um presente no qual o protagonista se encontra já velho e moribundo. Isto é, a memória evocada já não corresponde a um passado glorioso no qual escapava por vezes ileso dos confrontos e, por esse motivo, tinha a admiração e a conformação dos seus oficiais de que simplesmente era invulnerável. Logo, há uma tensão estabelecida pela iminência dessa memória por meio da qual notamos essa ausência num instante em que o general tem conhecimento dos atentados e é protegido por seus oficiais (embora não se sinta seguro), não tendo mais a admiração por parte da população e demonstrando vulnerabilidade diante dos últimos acontecimentos. A temática política aí ocorre em função de rastros deixados pelo passado e que servem de parâmetro para o reconstituirmos e lermos um presente de modo decadente.

Observando o desenvolvimento da fábula, vemos que a insegurança do general diante da tropa de soldados não ocorre por acaso. O romance narra logo em seguida o final de um dia barulhento, no qual os soldados decidem reivindicar os atrasos de seus salários, provocando burburinhos por parte da população e revelando o motivo por trás de suas revoltas diante das reivindicações salariais.

Era o final de um dia fragoso. Uma guarnição de 789 hussardos se sublevara, a pretexto de reclamar o pagamento de três meses de soldos atrasados. A razão verdadeira foi outra: a maioria era da Venezuela, e muitos tinham feito as guerras de libertação de quatro nações, mas nas últimas semanas vinham sendo alvos de tantos insultos e provocações de rua que tinham motivos para temer pela própria sorte depois que o general deixasse o país. O conflito se

resolveu com o pagamento dos viáticos e mil pesos ouro, em vez dos 70 mil que os insurretos pediam. Ao pôr do sol, desfilaram para sua terra de origem, seguidos por uma turbamulta de mulheres de carga, com suas crianças e seus animais domésticos. O estrépito dos bombos e dos cobres marciais não conseguiu calar a gritaria da multidão, que açulava cachorros contra eles e atirava busca-pés para lhes desacertar o passo, como nunca havia feito com uma tropa inimiga. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2017a, p. 17)

A sublevação causada pela guarnição de hussardos a pretexto de seus vencimentos atrasados é o que inicialmente sustenta a temática política dessa fábula. Isso porque a sublevação ocorre contra o regime posto e, levando em conta que a política é uma continuação da guerra por outros meios, a reclamação estabelece relações de força na resolução de dilemas aparentemente econômicos. O desenvolvimento dialético dessa fábula apresenta uma nova etapa narrativa como resultado do conflito entre classes sociais no momento anterior, embora, como vimos, o general não tenha sentido confiança por parte dos soldados responsáveis pela sua guarda. E ao mesmo tempo, vemos a formação de um campo no qual se chocam os interesses de um grupo social nesse momento da narrativa. Esses interesses contraditórios e a luta estabelecida pelos 789 hussardos são acompanhados de táticas de cada um dos lados desse confronto em suas ações contra o outro, seja pela própria reclamação ou pelo pagamento dos viáticos e dos mil pesos de ouro. O desenvolvimento dessas ações e o conjunto de motivos que designam essa fábula dão forma a uma intriga.

Ainda que os vencimentos sejam remediados com o pagamento, essa sublevação é o estopim para uma série de acontecimentos. Vemos que os soldados não se revoltam simplesmente por causa de seus vencimentos. Na verdade, o que motiva sua manifestação coletiva é o fato de nas últimas semanas serem alvo de insultos e provocações da população por nutrirem certa descrença em relação ao general. Esses insultos faziam com que temessem pela própria vida depois que o general deixasse o país. Vemos a coação como elemento que caracteriza a narração dessa situação. Nesse sentido, o constrangimento causado por essa coação é um lado das forças políticas pelo qual se estabelece o confronto de interesses da população em relação ao regime militar em torno do general. Mesmo depois de os soldados receberem o pagamento e decidirem regredir com suas respectivas famílias, a população grita contra eles e açula os cães para que os mordam. Pelo que a própria narrativa compara, essa coação ocorre de modo que nunca havia sido feita contra uma tropa inimiga.

Ao analisarmos os aspectos temático-políticos dessa fábula, notamos também o modo pelo qual a solidão é um aspecto que caracteriza essa intriga instaurada entre os soldados e a população em relação ao general. Primeiro, pelo fato de a população desacreditar do general, fazendo que seus insultos e provocações sejam estendidas à tropa de soldados que o escoltava.

Segundo, pelos soldados temerem apenas a própria sorte e, depois de receberem o pagamento dos seus viáticos e mil pesos em ouro, deixarem o general e irem para sua terra de origem. As relações políticas aí não dão brechas para que sejam estabelecidas condições nas quais o general possa estar acompanhado.

Dadas as circunstâncias em que vemos a revolta dos soldados e sua recepção por parte do general e da população, o romance interpola a seguir a memória do domínio da Espanha sobre a antiga Nova Granada (jurisdição colonial do Reino da Espanha, localizada no noroeste da América do Sul) ao fazer referência ao vice-rei dom Juan Sámano. Essa referência não acontece de qualquer modo e estabelece contrastes com a situação vivida pelo general.

Onze anos antes, ao cabo de três longos séculos de domínio espanhol, o feroz vice-rei dom Juan Sámano fugira por essas mesmas ruas disfarçado de peregrino, mas com seus baús abarrotados de ídolos de ouro e esmeraldas brutas, tucanos sagrados, radiantes caixilhos envidraçados com borboletas de Muzo, e não faltou nas sacadas quem chorasse e lhe atirasse uma flor, desejando-lhe de todo coração mar calmo e feliz viagem. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2017a, p. 17)

Sendo enxotado pelo processo de libertação do sistema colonial imposto pela Espanha, o vice-rei dom Juan Sámano não aparenta experienciar uma situação ruim de todo modo. Embora tenha fugido disfarçado pelas mesmas ruas em que os soldados do general recebem os enxovalhos da população, sua condição financeira e a retribuição afetiva recebida por parte do povo mostram que o vice-rei não partira sozinho a todo custo. Levou consigo uma miríade de objetos luxuosos e os afetos dados foram profundos. Essa memória evocada está longe de fornecer um contraste calmo e feliz para o que o general experiencia a partir da sublevação dos hussardos.

Essa memória conserva elementos que estabelecem paralelismos com a experiência vivida pelos soldados e o general. Ambos, memória e presente, narram a experiência de revolta e fuga em uma espacialidade urbana: os soldados que regridem a seu país de origem; e o vice-rei que também regride pelo mar. Por outro lado, vemos descontinuidades que fazem cada uma dessas ocorrências serem únicas e entre elas haja divergências: os soldados regridem insultados e provocados pela população; o general é desacreditado pela população e abandonado pela sua tropa; o vice-rei recebeu lamentos do povo por ter que partir, a ponto de receber flores e lhe desejar “de todo coração mar calmo e viagem feliz”. Desse modo, essa memória contrasta as ocorrências narradas em torno do protagonista a ponto de designar a ausência de companhia nas relações políticas que o pressupõem, não possuindo os mesmos afetos e as mesmas considerações que outrora seus inimigos monarcas possuíram inclusive quando se viram

repelidos pelo anticolonialismo. As designações aí ocorrem à medida que os rastros da memória estabelecem modos para interpretarmos os fatos narrados em torno do general como relações de força política que decalcam seu estado solitário.

Em um dos dias durante sua partida para Cartagena das Índias, não levando sequer o consolo de acreditarem nele, o general se levanta às cinco da manhã por causa de um forte acesso de tosse e, quando melhora, diz ter sonhado com Cassiano, nome pelo qual confidencialmente chamava seu grande amigo de outrora Francisco de Paula Santander. Na ocasião desse relato, além de o romance dar provas da motivação realista ao narrar sobre a união e divisão desses dois líderes políticos, abre espaço para a memória sobre as glórias do general Santander.

Era o nome pelo qual chamava em confiança 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 desse o começo de guerra e presidente em exercício da Colômbia durante as duras campanhas da 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 MARQUEZ, 2017a, p. 57-58)

Ao fazer referência ao cargo ocupado por Santander desde o começo da guerra de libertação em relação ao domínio da Espanha, essa memória estabelece condições para compreendermos sua designação política. A descrição memorizada sobre Santander caracteriza-se por um conjunto de práticas governamentais em consequência da guerra. Nesse sentido, o ordenamento jurídico da república é também um dos fatores determinantes nessa caracterização política. Esse fator faz com que ele seja o segundo homem da independência e, assim sendo, expõe o aspecto formalista e conservador com que guiava o pensamento e a prática governamental.

Embora faça menção à aptidão de Santander pela crueldade, o modo com que é narrada essa memória sobre ele revela o reconhecimento da competência, da braveza e da inteligência durante sua caracterização. Esse reconhecimento é que sustentava sua glória diante daqueles que governava, com os quais se estabelecia companhia. Durante a narração dessa memória, até o general demonstra acreditar na glória do poder exercido por Santander.

Numa das muitas vezes em que o general cogitou de renunciar, tinha dito a Santander que deixava tranquilo a presidência, porque “a deixo ao senhor, que é outro eu, talvez melhor que eu”. Quer pela razão ou pela força dos fatos,

jamais depositara tanta confiança em ninguém. Foi a quem distinguiu com o título de Homem das Leis. Não obstante, esse que tudo havia merecido dele estava há dois anos desterrado em Paris por cumplicidade nunca provada numa conspiração para matá-lo. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2017a, p. 58)

A narração onisciente dessa memória e das aspirações do general mostra que ele não só acreditava na glória do poder político de Santander como também se colocava peremptoriamente no lugar dele. Nesse exercício de espelhamento, todos os aspectos políticos e gloriosos atribuídos à memória que caracteriza Santander são, por vezes no passado, reconhecidos pelo general em relação a si próprio e faziam com que confiasse nele como ninguém. Portanto, referir-se à memória gloriosa sobre Santander é remetermos ao passado também glorioso do general.

Todavia, convém observarmos durante o desenvolvimento dessa fábula a suspensão dessa memória e, logo em seguida, a narração sobre o exílio de Santander em Paris. Embora o romance aponte para a existência de uma suposta cumplicidade de Santander num crime (o que denota certa companhia), não há evidências de companhia nesse exílio. A suspensão da memória dá espaço para observarmos um presente no qual não se reconhece mais a glória sobre os atos heroicos da independência. Ao mencionar o general que havia sonhado mais uma vez com Santander, José Palacios o consola com a realidade de que entre eles e Santander está todo o mar pelo meio, isto é, não há nenhuma proximidade entre eles. Esse consolo dado por seu mordomo o atormenta.

Essa ideia o atormentava desde seu último regresso ao país, quando o abandono definitivo do poder se colocou para ele como uma questão de honra. “Prefiro o desterro ou a morte à desonra de deixar minha glória em mãos do colégio de São Bartolomeu”, dissera a José Palacios. Entretanto, o antídoto trazia em si o seu próprio veneno, pois, à medida que se aproximava a decisão final, aumentava sua convicção de que, apenas partisse, chamariam do exílio o general Santander, expoente mais graduado daquele covil de leguleios. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2017a, p. 62)

Sendo o colégio de São Bartolomeu o lugar no qual Santander estudou e se formou, agora o protagonista não mais demonstra reconhecimento nem confiança em relação a seu amigo de outrora. Essa ausência de reconhecimento e confiança ironiza o estado atual do general, pois tinha a convicção de que quando morresse chamariam Santander para que ocupasse o cargo renunciado por ele de presidente da república. Considerando a designação política, a memória anteriormente narrada conserva aspectos que estabelecem paralelismos com o tormento vivido pelo general. Memória e presente dizem respeito a uma companhia amistosa

do passado. No entanto, a disputa pelo poder rompe a possibilidade de os laços de amizade permanecerem, ainda que o título de presidente tenha sido renunciado pelo general.

Impossibilitado de sair do país como gostaria, uma vez que não possuía recurso nem passaporte liberado pela presidência, o general se vê diante da dominação governamental por parte dos conservadores. Consequentemente, o general elabora um plano a partir do qual tomariam primeiramente a cidade de Riohacha e depois marchariam em direção a Maracaibo. Porém, vemos que a última viagem realizada pelo general é de Riohacha a Santa Marta, “[...] uma das cidades mais difíceis de seduzir para a causa republicana” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2017a, p. 245).

Embora tenha planejado confrontar seus opositores em Santa Marta, o narrador onisciente começa a narrar os últimos dias do general. Daí em diante, os confrontos políticos desaparecem da narração do presente e o que se lê é o processo de falecimento latente do protagonista. Proliferam-se agora em diante os diagnósticos médicos e disposições testamentárias. Ordens, cartas e disposições se tornam as últimas ações realizadas pelo general, materializando o estigma da morte.

Talvez seus oficiais nunca imaginassem a que ponto aquela distribuição unificava seus destinos. Pois todos eles iam compartilhar para o bem ou para o mal o resto de suas vidas, até a ironia histórica de se encontrarem juntos outra vez na Venezuela, cinco anos depois, lutando ao lado do comandante Pedro Carujo numa aventura militar em favor da ideia bolivariana da integração.

Já não eram apenas manobras políticas, mas disposições testamentárias em benefício de seus órfãos. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2017a, p. 251)

Ainda que escrever e/ou proferir disposições testamentárias sejam ações que pressupõem uma espécie de companhia ou coletividade, aquele que as realiza não cessa de mostrar seu fim, sua fragilidade, sua aptidão em perecer, seu dom de morte. As designações políticas aí não fazem parte do resto de vida do general, a memória é que no máximo antecipa os anseios políticos antes defendidos por ele (a unificação da América Latina) e a glória de uma luta compartilhada sem ele. O labirinto no qual o general se encontra é o labirinto da solidão, espacialidade condicionada pela ausência de reconhecimento, pela sua decrepitude e pela ausência de rastros de memória que possam fazer com que ele e a narrativa prossigam. Sobre esse caráter languido e macabro do romance, Humberto Garin (2012) destaca o modo como García Márquez (2017a) constrói seu desfecho:

Queremos destacar que nas páginas finais do romance a narração de um único eixo linear, no tempo, parece o lamento lacônico, as condolências históricas ou a homenagem póstuma que o autor presta não ao herói, nem ao Libertador,

antes ao homem, cuja vida se desvanece diante do peso de um labirinto histórico que ele não resolverá e de um sonho que não poderá realizar. (GARIN, 2012, p. 24, tradução nossa)<sup>6</sup>

Em função dessa perspectiva, observamos até então que as narrações em relação ao general e sobre suas experiências políticas são contrastadas ao lado de memórias. Esses contrastes, por um lado, determinam a recorrência de relações de forças que politicamente derivam da guerra, uma vez que essas diferenças têm em seu âmago a oposição de forças contrárias e o confronto como marcas determinantes. Por outro lado, os contrastes organizam o enredo de modo a sequenciar um presente solitário e decadente e um passado acompanhado e glorioso. Vemos que essa estrutura organizacional e temática caracteriza do começo ao fim o desenvolvimento da trama em *O general em seu labirinto*.

Como identificamos a narração de uma aventura (de morte em vida ou de vida em morte) e a rememoração como elementos estruturantes do romance, convém considerarmos as reflexões realizadas por Jeanne Marie Gagnebin (2009) sobre a memória dos mortais e a definição de cultura a partir de sua leitura sobre a *Odisseia*, mais necessariamente a passagem do reconhecimento de Ulisses pela ama Euricleia (o canto XIX) e o episódio do ciclope Polifemo (o canto IX). Essas duas passagens refletidas por Gagnebin (2009) fornecem pressupostos para compreendermos a evocação da memória na disposição temático-política do romance de García Márquez (2017a). Detenhamo-nos primeiramente ao momento em que Euricleia lava os pés de Ulisses/Odisseu<sup>7</sup>:

Então a anciã, com as mãos para baixo, pegou,  
reconheceu a cicatriz ao nela encostar e empurrou o pé para longe:  
a panturrilha caiu na bacia, o bronze estrepitou  
e para o outro lado inclinou-se; água entornou pelo chão.  
Alegria e aflição tomaram seu juízo, seus dois olhos  
de lagrima se encheram e a voz abundante conteve-se.  
Tocando no queixo, dirigiu-se a Odisseu:  
“De fato és Odisseu, querida criança; mas antes  
Não te reconheci, antes de tocar todo o meu senhor”. (HOMERO, 2014, XIX,  
v. 467-475, p. 506-507)

Esses versos contam o retorno de Odisseu a seu palácio, disfarçado de mendigo sujo. Essa ação da anciã pegar os pés do mendigo e reconhecer a cicatriz é a continuação dos versos 392-394. Entre esses dois momentos em que é narrada a ação de Euricleia, a *Odisseia* retarda

---

<sup>6</sup> “Queremos recalcar que en las hojas finales de la novela la narración de un sólo eje lineal, en el tiempo, parece el lacónico lamento, el pésame histórico o el homenaje póstumo que le rinde el autor no al héroe, ni al Libertador, más bien al hombre, cuya vida se evanesce ante el peso de un laberinto histórico que no resolverá y de un sueño que no podrá llevara a cabo.”

<sup>7</sup> Diferente da autora, optamos em utilizar a edição da obra *Odisseia* (2014), publicada pela Cosacnaify. Na versão utilizada por nós, mantêm-se a forma em versos e o léxico “Odisseu” para se referir ao herói.

brevemente essa ação para narrar o momento em que o avô materno de Odisseu (Autólico) lhe dá o nome quando recém-nascido e o momento em que vai à caça do javali com seu neto, durante a qual o jovem Odisseu foi ferido e marcado por uma cicatriz.

Sobre esses 72 versos, Gagnebin (2009) analisa primeiro a relação entre o nome do herói e o ancião. Tendo sido ele que nomeou Odisseu, quando o menino crescesse deveria visitá-lo, receber presentes e mostrar seu valor de herdeiro numa caçada. A caça, nesse caso, é um convite formal feito pelo avô à criança. Em seguida, a autora analisa a ferida causada pelo javali: a ferida sofrida é grave e é contida com um encanto realizado por Autólico e seus filhos, palavras mágicas que também permitem o retorno de Odisseu a seus pais em Ítaca. Vemos então a recepção dada por seus pais ao retornar:

[...] alegre, com alegria amigável enviaram-o logo  
a Ítaca. Por ele o pai e a senhora mãe  
alegram-se ao retornar, e inqueriram-no de tudo,  
a cicatriz, de como a obteve; e ele contou-lhes bem,  
como, ao caçar, machucou-o javali com branco dente  
ao ir ao Parnasso com os filhos de Autólico. (HOMERO, 2014, XIX, v. 461-  
466, p. 506)

Tanto ato de nomear quanto o episódio da caça são considerados por Gagnebin (2009) elementos essenciais no contexto sociopoético da *Odisseia*, visto que introduzem o tema da filiação ao figurar a continuidade das gerações pela nomeação e pelo reconhecimento de um herdeiro. O convite, os presentes e os júbilos no retorno, desse modo, reforçam o motivo da filiação. Por outro lado, a autora também nota a força da palavra: quando o avô a dá “ao neto no nome e no convite, das palavras mágicas que curam a ferida e, também, da palavra enquanto narração” (GAGNEBIN, 2009, p. 109). Desse modo, a autora encontra na memória inscrita o desenvolvimento da filiação e do poder da palavra enquanto temáticas, posto que o reconhecimento narrado das cicatrizes revela a continuidade de vínculos familiares que fazem com que o herói tenha um regresso feliz à pátria.

Em *O general em seu labirinto*, embora tenhamos também a interpolação de memórias determinando a disposição dos fatos narrados sobre o estado de vida do general, não vemos a presença de cicatrizes que possam ser reconhecidas por aqueles que coexistem com ele. Nem mesmo José Palacios, seu cuidador, inicialmente reconhece os movimentos voluntários do general, dando impressão de pertencer a qualquer outra pessoa menos gasta pela vida. Além disso, ao levarmos em conta a onisciência da narração e que as memórias pertencem ao general, não é por acaso a fala do mordomo ao acompanhar de perto as mudanças imprevisíveis de seu patrão: “[o] que o meu senhor pensa, só o meu senhor sabe.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2017a,

p. 20). As memórias evocadas no romance, embora pareçam recuperar as gloriosas filiações do passado, exacerbam um presente no qual o protagonista não para de se desfazer, ser desacreditado, evocar sua nulidade e, com isso, sua solidão. Desse modo, em vez de curar as enfermidades de um corpo moribundo e mostrar a continuidade de vínculos como na *Odisseia*, as palavras possuem o poder de profanar a glória e as alianças de outrora. O fim dessa história está longe de ser um final feliz e o regresso referido é o da própria vida.

Considerando o nome como fator decisivo na organização temática do romance, convém aqui referirmos às análises feitas por Gagnebin (2009) sobre o episódio em que Odisseu, diante da morte, trama contra o Ciclope. Esse evento é narrado no canto IX, no qual também lemos o momento em que o herói e seus companheiros chegam em uma costa desconhecida e se perguntam quem são os homens daquela região, se são mortais, “que sobre a terra comem pão” (HOMERO, 2014, IX, v. 89, p. 284), ou se são outros (animais, monstros e/ou deuses).

Nessa região, Odisseu não encontra nenhuma figura mortal humana ou, por assim dizer, “normal”. É a circunstância em que ele encontra primeiramente os lotófagos, comedores de lótus e contra os quais repele o esquecimento causado pelo desejo. Com referência também à memória, nessa região Odisseu e seus companheiros chegam à terra dos ciclopes. No momento em que é narrado esse episódio vemos a configuração simbólica de uma sociedade não humana, monstruosa. Gagnebin (2009) nota no canto IX a descrição do modo alheio como os ciclopes eram e agiam em suas relações “sociais”. Não possuíam nenhuma política, não praticavam culto, não tinham o costume de honrar seus hóspedes nem cultivar agricultura, se entregavam à própria sorte. De acordo com a *Odisseia*, “não há, junto aos ciclopes, naus face-vermelha,/nem varões construtores de naus lá há, que fariam/naus bom-convés capazes de tudo realizar” (HOMERO, 2014, IX, v. 125-127, p. 285). Sendo o navio um símbolo de troca e de comunicação por excelência para os gregos, notamos o desconhecimento dos ciclopes de leis que fizessem deles uma sociedade caracterizada pela política e pela cultura. Essa descrição antecipa em certos aspectos o dilema experienciado por Odisseu em relação ao ciclope Polifemo.

Quando se dirige à caverna onde costuma dormir Polifemo, Odisseu não o encontra e, contrariando seus companheiros, decide esperar regalos em vez de roubar queijo, cabritos e ovelhas. Aí o herói dá provas de que é um sujeito politizado, culto por assim dizer, e, por esse motivo, espera hospitalidade daquele que ali mora. Quando encontra o ciclope, Odisseu e seus companheiros ficam com medo. Só se dirigem a Polifemo no momento em que este pergunta quem são eles. Ao explicar as razões que fizeram com que ele e seus companheiros chegassem

ali, demonstra o anseio de ser bem recebido e conforme os costumes entre hóspedes, mas acaba não sendo recebido como esperava: dois de seus companheiros são pegos e comidos pelo ciclope. Vendo-se diante da iminência da morte e após perder caros companheiros, Odisseu decide embebedar com vinho Polifemo e responder quem ele é:

‘Ciclope, perguntas meu nome famoso; a ti eu direi, e tu, dá-me um regalo, como prometeste. Ninguém é meu nome; Ninguém denominam-me a mãe, o pai e todos os outros companheiros ‘. Isso falei, e ele logo respondeu-me com ânimo impiedoso: ‘Ninguém comerei por último, dentre seus companheiros, os outros antes: esse será teu regalo’. Falou e, após reclinar-se, caiu de costas, e então deitou-se, o encorpado pescoço de lado, e dele o sono domina-tudo apossou-se: a garganta regurgitava vinho e nacos de carne humana; sob o peso do vinho vomitava. Então empurrei a estaca embaixo do monte de cinzas para esquentá-la; com palavras a todos os companheiros encorajava para ninguém recuar de medo. Mas quando a estaca de oliveira, embora verde, no fogo quase ia queimar, e refulgia às maravilhas, então rápido retirei-a, e em torno companheiros postaram-se; a divindade neles soprou grande coragem. eles, após pegar a estaca de oliveira, afiada na ponta, empurraram-na no olho; e eu, erguido sobre ela, girava-a. (HOMERO, 2014, IX, v. 105-115, p. 364-384)

Portanto, Odisseu embebedou o ciclope para, assim, cravar em seu único olho uma estaca com a ponta em brasa. Esse episódio narra a trágica história vivida por Odisseu e seus companheiros, mas também demonstra as contradições político-culturais entre os ciclopes e a humanidade. Além disso, não declarar seu nome e se chamar “Ninguém” para enganar o ciclope demonstra a astúcia do herói de não só mentir, como também de explorar o vazio como forma de escapar da morte. Sobre esse aspecto, Gagnebin conclui:

O episódio de Polifemo nos ajuda, pela negativa, a entender melhor o que seria a especificidade da “cultura” humana segundo a *Odisseia*. Poderíamos dizer que ela se caracteriza pela capacidade de entrar em comunicação com o outro e de proceder a uma troca. [...] Enfim, o outro é o outro homem, na sua alteridade radical de estrangeiro que chega de repente, cujo nome não é nem dito nem conhecido, mas que deve ser acolhido, com quem se pode estabelecer uma aliança através de presentes, embrião de uma organização política mais ampla. (GAGNEBIN, 2009, p. 21)

Levando em conta esse episódio de Polifemo e as respectivas análises realizadas por Gagnebin (2009), o nome mais uma vez é um elemento determinante não só para analisarmos a memória na estruturação da *Odisseia*. Lembremos aqui que o nome do general, “Simón José

Antonio de la Santísima Trinidad Bolívar y Palacios” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2017a, p. 43), é apenas referido no final do primeiro capítulo, sendo referido durante todo o romance como “o general. O termo “general” no romance não parece referir-se a uma figura política e militar importante na hierarquia que abrange o conjunto de um comando, de uma sociedade. Recordemos também que por vezes os pronomes “ninguém” e “nenhum” são utilizados para referir indefinidamente o general, abarcando-o no vazio de sua existência e da palavra. Desse modo, a inexistência de linguagem no e pelo general impede que haja comunicação em sua coexistência e, desse modo, uma troca por assim dizer. Nem a interpolação de memórias gloriosas e acompanhadas garantem um presente também afortunado. Pelo contrário, as memórias revelam que o general é destituído da identidade política que outrora marcava suas comunicações, suas alianças partidárias, suas amizades e sua honra em guerra.

As memórias do general nos convidam a encarar que a história, apesar das lutas e de todos os prazeres e felicidades, no fim não encontra sentido que a sustente a todo custo. Apesar de acreditarmos que ainda hoje podemos escutar o barulho da bacia de Euricleia ao cair no chão, as cicatrizes não cessam de manifestar-se apenas como lampejos que revelam a profundidade da noite (GAGNEBIN, 2009, p. 109).

#### **2.4. Na teia da memória, contra os cães do esquecimento**

Tendo analisado a disposição temática dos fatos narrados em torno do general e suas respectivas memórias, notamos que esse modo de organização do enredo pressupõe também regras de formação discursiva. Nesse aspecto, *O general em seu labirinto* é um acontecimento que nem a língua nem a temática podem esgotá-lo inteiramente, pois, inicialmente está ligado a um gesto de escrita ou a uma articulação de palavras, abrindo para si mesmo uma função remanescente num campo de memória, na materialidade da obra; em seguida, porque, embora único como todo e qualquer acontecimento, está aberto à repetição e à transformação; por fim, porque está ligado a enunciados que coexistem com ele (as condições de produção). Por notarmos a pertinência da disposição temática e da memória em García Márquez (2017a), observamos procedimentos que regulam a formação do discurso político na construção da fábula decrépita e solitária do general.

Courtine (1999), em seu artigo *O chapéu de Clémentis. Observações sobre a memória e o esquecimento na enunciação do discurso político*, realiza algumas observações sobre o estatuto da memória no campo do discurso político a partir de uma anedota que abre o romance *O livro do riso e do esquecimento*, escrito por Milan Kundera. Essas observações nos permitem

considerarmos de que modo a evocação de uma memória estabelece pressupostos para compreendermos as regras a que a disposição interpolada do enredo obedece, fazendo com que o general experiencie um presente infame e solitário.

Courtine (1999) observa na anedota que, ao anularem Clémentis da história e de todas as fotografias em que figurava com todos os seus camaradas (companheiros adeptos de uma mesma ideologia), a foto em que Gottwald está agora sozinho na sacada e usando o chapéu de Clémentis, mesmo que se coloque em jogo a materialidade de um documento fotográfico, trata-se antes de qualquer coisa de uma ordem do discurso, uma regra de formação para a enunciação de um discurso político. Ainda mais quando consideramos as condições nas quais esse apagamento ocorre durante a anedota: a suposta traição cometida por Clémentis e seu enforcamento.

A análise de Courtine (1999) permite problematizarmos o modo como a iminência da memória na literatura, ligada à existência de relações de força e partidárias, obedece a regras de formação que fazem com que ela tenha uma determinada materialidade. No caso dessa análise, a descrição de uma peça de vestuário associada a um gesto atencioso de camaradagem dá lugar apenas à repetição dessa descrição indumentária, apagando seu sujeito da história e destacando esse processo de anulação. Essa repetição e esse apagamento mostram as razões pelas quais o discurso, longe de ser um objeto neutro e transparente, é uma instância na qual as relações políticas exercem seu poder, permitindo a [des]continuidade de referências. Por essa razão, como o próprio Courtine (1999, p. 22) argumenta, não só o esquecimento é um fator constitutivo desse apagamento: “[a]té no retorno inverso das coisas: é Gottwald, daqui para frente, que a história fará usar o chapéu”. Aquilo que nos sugere a ausência de um sujeito, agora também configura um objeto por quê, pelo qual e do qual se luta: a memória.

Beatriz Sarlo (2005) também nos fornece pressupostos para compreendermos essas regras de formação na iminência da memória. Referindo-se principalmente à literatura e contra os militares, ela afirma que textos existem e resistem. Com isso, a autora argumenta sobre a representação literária e os obstáculos que essa representação opera contra o convite ao esquecimento, visto que a literatura teima ao opor-se à hipocrisia de anular o que foi “dito”. Estabelecendo relações de força com tudo que excede sua existência, a literatura coloca em funcionamento a ambiguidade e “brinca de reorganizar sistemas lógicos e os paralelismos referenciais” (SARLO, 2005, p. 28) a fim de ir além da sua efêmera função comunicativa, colocando em questão o que é posto em jogo, as referências e sua respectiva disposição. Desse modo, a referência à memória é um procedimento discursivo que obedece a regras de

funcionamento para fins políticos, a partir dos quais se conjura e tenta apoderar-se da própria existência.

Voltando-nos para o romance *O general em seu labirinto*, as condições de produção da obra inicialmente recobrem as operações efetivas na formação do domínio político. Nesse sentido, temos mais ou menos definida a história das revoluções que resultaram na formação dos Estados da América Latina, mais especificamente que constituíram a Colômbia, como um princípio de delimitação dos discursos. Ao considerarmos nossas observações sobre a disposição político-temática no curso do romance analisado, temos indícios das regras de formação postas para a enunciação do discurso político e durante a narração decadente e solitária sobre o general.

Como vimos, embora o protagonista do romance por vezes seja referido como ninguém, o substantivo utilizado de modo genérico para referi-lo é “general”. A memória militar ligada a esse termo, quando a examinamos nas discursividades, organizam-na e a refletem. Ela tende a operar os discursos pela reiteração, pelo retorno da materialidade. A memória discursiva que se tem sobre esse substantivo é de que se trata da última patente da hierarquia militar entre os oficiais na Colômbia, o que confere a essa patente, na lista e na ordenação dos diferentes graus militares, o maior grau possível de autoridade e respeito. Isto é, a referência a esse substantivo compreende formas de sucessão, disposição e correlação que fazem com que esteja no topo de uma hierarquia social.

No romance de García Márquez (2017a), essa hierarquia pré-construída em torno do substantivo “general” só é acessada pela interpolação das memórias sobre o passado do protagonista. As narrações sobre o presente dele no máximo materializavam uma espécie de “halo mágico do poder” que “o tornava diferente em meio ao ruidoso séquito de oficiais” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2017a, p. 38), isto é, não existia poder nem semelhança em relação aos outros oficiais. O general não carregava em seu corpo sequer insígnias de seu posto oficial, não lhe restando o menor traço da enorme autoridade e do respeito de outros dias. Esse campo de enunciação no qual o general é protagonista opera de modo a criar um paradoxo por meio do qual o substantivo “general” não compreende mais as formas de sucessão, disposição e correlação entre patentes da hierarquia militar.

No romance, os traços de identidade do substantivo “general” são selecionados, transcritos e organizados a fim de fazer do protagonista um poço no qual encontramos a garantia de sua certa continuidade, ainda que essa continuidade seja vacilante. Vemos aí a afirmação, segundo Courtine (2006, p. 88), de que “[o] discurso político é um ‘lugar de memória’”, pois,

embora o general seja destituído de autoridade e respeito, sua referência conserva as letras de sua tomada de posição.

Realizar essa observação implica também afirmar que essa escolha lexical para se referir ao protagonista supõe um sistema de conservação que o caracteriza politicamente e, ao mesmo tempo, estabelece uma rede de enunciados a partir dos quais vemos operar procedimentos de controle, de seleção, de organização e de apagamento dos discursos. Sobre essa conservação operada no e a partir do discurso político, Courtine argumenta:

Evidentemente, isso [o discurso político] supõe um sistema de conservação do arquivo, uma rede de difusão que permite fazer ressurgir os enunciados, tornando-os, uma vez mais, disponíveis, quando as necessidades de luta os reclamam. Assim, há enunciados que permanecem em vigília, dos quais podemos até perder a memória, e que, no entanto, não estão dissipados, podendo reaparecer, quando for preciso. Existem outros, em contrapartida, repetidos sem interrupção, que, de repente, desaparecem, sem praticamente deixar vestígios. Frequentemente, eles são os mesmos. (COURTINE, 2006, p. 88)

Em função dessa perspectiva, questionarmos e explanarmos a razão de ser do substantivo “general” enquanto enunciado significa reconhecer que sua existência não é atômica e que sua enunciação coloca em jogo as condições que fazem com que seus limites sejam fixados de forma justa ao estabelecer correlações com outros enunciados a que pode estar ligado. Referindo-nos especialmente ao discurso político, não é por acaso a narração onisciente de memórias de confrontos vívidos e acompanhados durante o romance. Essa narração permite ressurgir enunciados reclamados pela necessidade de luta no e pelo general. Luta para que a patente general continue estabelecendo sentido.

Dessa forma, por mais que a memória não garanta nada para o presente, a necessidade de evocá-la, de colocar em funcionamento os discursos que a atravessam, revelam sua relação com o desejo. Durante todo o romance, o general dá pistas de sua preocupação em relação às condições políticas em que se encontrava em Nova Granada. Quando tomou conhecimento dos atentados tramados contra ele pela oposição partidária, embora não tenha se alterado com as más notícias, possuía a “[...] melancólica certeza de que havia de morrer na cama, pobre e nu, e sem o consolo da gratidão pública” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2017a, p. 14). O general se agoniava também em relação às notícias do congresso nacional, procurando imaginar os pormenores da sessão e chegando a demonstrar preocupação consigo ao perguntar à José Palacios “Por quem você acha que Sucre vai votar?” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2017a, p. 34). Ao receber o resultado de que Dom Joaquín Mosquera tinha se tornado eleito a presidente da

república em votação unânime pelo congresso, e não ele, o general ficou contrariado e comovido.

Assim sendo, podemos notar que o general possui a necessidade de ser lembrado, seja pela população, seja por seus antigos companheiros de luta pela independência. Essa necessidade, como se pode observar, não ocorre em qualquer âmbito, mais especificamente em relação ao exercício político. A memória aí é um traço essencial para o general. Sua preocupação demonstra que ser lembrado é uma condição de existência. O general precisa se inscrever numa rede de memória, relembrar as filiações que lhe confira legitimidade. A consideração desse desejo confirma a proposição posta por Courtine (2006, p. 88) de que na política “a memória é um poder”. Portanto, o general quer ser ainda, na continuidade da tradição política e republicana, o herdeiro de um ideal revolucionário a partir do qual outrora possuía autoridade e respeito.

Além disso, vale considerarmos aqui também a importância histórica que revestiu a memória do general. A memória de Simón Bolívar, tanto da identidade coletiva quanto individual, reuniu um grupo social com valores em comum e, assim sendo, constituiu uma força política e uma influência cultural sobre a Colômbia por meio das quais estabeleceu proximidades e antagonismos. Muitos nomes próprios fazem parte do depositário de memória e são dados a ver durante o romance, constituindo um patrimônio verbal das relações travadas. Nomes como Andrés de Santa Cruz, Antonio José de Sucre, Rafael Urdaneta e Francisco de Paula Santander, entre outros, todos eles nomes de presidentes militares ditadores, liberais e/ou conservadores, compartilhando o terreno da memória nacional colombiana até que esse recurso com e pelo qual se luta (a memória) viesse manifestar no romance a morte como um signo de esquecimento, de solidão.

Levando em conta as formas discursivas da memória política inscritas em *O general em seu labirinto*, convém atentarmo-nos para suas respectivas modalidades de existência, sua materialidade. Courtine (2006, p. 89-90) observa que “[a]lguns discursos deve poder ser relembrados, repetidos, e isso constringe consideravelmente sua forma” e, com isso, reflete “como o trabalho de memória coletiva permite a lembrança, a repetição, a refutação, mas também o esquecimento desses elementos de saber que são os enunciados”. Essa reflexão remonta a enumeração das regras de formação operadas pelo próprio discurso teorizada por Foucault (2010a), mas também coloca o “comentário” como espécie de jogo de desnivelamento entre texto primeiro e texto segundo.

O desaparecimento radical desse desnivelamento não pode nunca ser senão um jogo, utopia e angústia. Jogo, à moda de Borges, de um comentário que não será outra coisa senão a reparação, palavra por palavra (mas desta vez solene e esperada), daquilo que ele comenta; jogo, ainda, de uma crítica que falaria até o infinito de uma obra que não existe. Sonho lírico de um discurso que renasce em cada um de seus pontos, absolutamente novo e inocente, e que reaparece sem cessar, em todo frescor, a partir das coisas, dos sentimentos ou dos pensamentos. Angústia daquele doente de Janet para quem o menor enunciado era como “palavra de Evangelho”, encerrando inesgotáveis tesouros de sentido e merecendo ser indefinidamente relançado, recomeçado, comentado. “Quando eu penso, dizia ele logo que lia ou escutava, quando penso nesta frase que vai partir para a eternidade e que eu talvez ainda não tenha compreendido plenamente”. (FOUCAULT, 2010a, p. 23-24)

Como podemos observar, a repetição é a princípio um dos aspectos que caracteriza a operação engendrada pelo comentário, visto que é uma reparação daquilo sobre o qual se comenta. Porém, a reparação coloca em jogo algo de novo para o comentário, estabelecendo descontinuidade, seja para reafirmar o passado, seja para causar angústia. Portanto, a identificação das razões por trás da lembrança, do conteúdo dela e do modo como ela se dá torna-se importante para entendermos as leis de repartição que fazem com que a memória seja uma modalidade de existência do discurso político.

Vimos durante a análise temática do romance que há oposições semânticas entre os fatos narrados em torno da atualidade do general e a interpolação de suas respectivas memórias. As ações narradas de Santa Fé de Bogotá ao seu desfecho abrem brecha para uma certa regularidade de determinados tipos de ocorrências da memória e para modos específicos de se se lembrar.

A princípio, o que nos chama atenção em torno dessas memórias são os espaços percorridos pelo protagonista e a partir das quais são narradas suas memórias: Santa Fé de Bogotá, Facatativá, Honda, Puerto Real, Mompox, Barranca Nueva, Turbaco, Cartagena das Índias, Soledad e, por fim, Quinta de San Pedro Alexandrino, rancho no qual o general morre. Todas essas espacialidades têm em comum o fato de fazerem parte da Colômbia e, não por acaso, evocam memórias porque fizeram parte inclusive de experiências políticas outrora vividas pelo general com outras pessoas.

Maurice Halbwachs (2006, p. 155) postula que “[n]osso ambiente material traz ao mesmo tempo a nossa marca e a dos outros” e nos lembra daqueles com quem o dividimos. As cidades e aldeias por onde passamos também têm esse poder de permanecer e suscitar nostalgias, estabelecer topografias e justapor posicionamentos, pois:

diremos que a maioria dos grupos, não apenas aqueles que resultam da justaposição permanente de seus membros, nos limites de uma cidade, uma casa ou um apartamento, mas também muitos outros, esboçam de algum modo

sua forma sob o solo e encontram suas lembranças coletivas no contexto espacial assim definido. (HALBWACHS, 2006, p. 187-188)

No caso do romance, as referências a essas cidades e aldeias funcionam ao nível do comentário porque, além de serem o lugar no qual as memórias são evocadas, repetem o esboço de uma forma vivida outrora pelo general. Esse esboço é feito de discursos, que, como se sabe, têm “poder de deter a flecha já lançada em um recuo de tempo que é seu próprio espaço” (FOUCAULT, 2013c, p. 48). Quando o general tem conhecimento dos atentados travados por seus opositores ou quando tenta resolver a sublevação causada pela guarnição de hussardos, a narração onisciente das memórias gloriosas e acompanhadas do general é evocada a partir da espacialidade das ruas de Santa Fé de Bogotá e dos dilemas nelas travados. Assim, o general encontra sua memória no contexto espacial das cidades da Colômbia por onde passa, mas, além disso, a evoca porque essa espacialidade é um recurso pelo qual o discurso político detém-se no tempo, opera a fim de continuar, mesmo que negativamente.

Analisar o contexto espacial no qual essas memórias ganham forma pelo romance levamos a considerar o conteúdo que as caracteriza. Vimos durante a análise temática que essas memórias do general compreendem o domínio político porque têm as relações de força como aspecto semântico, estabelecendo contrastes com o presente do protagonista ao referirem um passado glorioso e acompanhado. Além de traduzirem as lutas travadas outrora ou a ruptura em relação ao sistema de dominação colonial, as memórias só são evocadas porque é delas que se quer apossar. Quando o general se lembra do modo como o vice-rei dom Juan Sámaro fora enxotado pelas mesmas ruas em que seus soldados regressam para seu país de origem, o que é relembrado sobretudo é a retribuição afetiva que o vice-rei recebeu da população. No momento em que o general sonha e se lembra de seu antigo amigo Santander, ele não só acreditava na competência governamental exercida por Santander como também se via enquanto espécie de reflexo do seu companheiro político de outrora. Embora no romance apenas o general e nós, leitores, tenhamos acesso a essas memórias, já que são evocações oniscientes dadas a ver pelo narrador, o conteúdo que as caracteriza não só manifesta o desejo do general, mas também aparece como objeto desse desejo: a memória aí é um objeto político do qual se quer apoderar.

Só o modo com que essas memórias são evocadas denuncia uma política do esquecimento, visto que causam angústia quando se observa que a repetição operada por elas é indefinidamente relançada no presente vivido pelo general e não encontra, palavra por palavra, a glória do poder político que fazia dele um herói. Muito semelhante ao apagamento de Clémentis analisado por Courtine (1999), as memórias do general carregam o traço de seu desaparecimento ao não encontrarem mais o esboço espacial – sobretudo corporal, já que por

vezes é referido como um corpo nu ou um ninguém – sobre o qual se reconhecia um nome próprio pertencente a alguém da mais alta patente militar responsável por liderar guerras pela independência.

o general não podia deixar de se ver sob uma luz de comiseração, ao comparar aquela recepção indigente com sua entrada triunfal em Caracas, em agosto de 1813, coroado de louros numa carruagem puxada pelas seis donzelas mais formosas da cidade, e em meio a uma multidão banhada em lágrimas que naquele dia o eternizou com seu nome de glória: O Libertador. Caracas era ainda uma cidadezinha remota da província colonial, feia, triste, pobre, mas as tardes do Ávila eram dilacerantes na nostalgia. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2017a, p. 173)

O Libertador só tem existência pela escrita da memória. Só nesse aspecto material que somos convidados a lembrar das relações de força que fizeram do general uma figura política venerada. Contra os cães do esquecimento, se de alguma forma O Libertador tem existência no e pelo romance, essa existência se materializa como memória. Essa interpolação operada pela memória vai além da sua função comunicativa ao opor-se a um presente no qual só se vê o halo mágico de um poder agora inexistente. Vimos que *O general em seu labirinto* se organiza de modo a materializar valores significantes na construção de uma história vazia, decrépita e solitária. Por trás dessa fábula, notamos regras de formação discursiva que sustentam a estrutura significativa interpolada pelo presente do general e por suas respectivas memórias. Em função dessa perspectiva, notamos a organização de todo um campo enunciativo no qual uma rede de regras delimita o modo com que memórias políticas sejam também um aspecto discursivo decisivo na constituição de um enredo vazio e solitário.

### 3. O OUTONO DO PATRIARCA

agarrado de medo aos restos dos fios apodrecidos do balandrau da morte e alheio aos clamores das multidões frenéticas que se lançavam às ruas cantando os hinos de júbilo da notícia jubilosa de sua morte e alheio para sempre jamais às músicas de libertação e aos foguetes de regozijo e os sinos de glória que anunciavam ao mundo a boa-nova de que o tempo incontável da eternidade havia por fim terminado. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014b, p. 270-271)

A obra *O outono do patriarca* (em espanhol, *El otoño del patriarca*) foi primeiramente publicada em 1975 em Buenos Aires, Argentina, pela editora Editorial Sudamericana. Nesse mesmo ano e dada a popularidade alcançada por seu autor, tornou-se o livro mais vendido na Espanha. Trata-se do primeiro romance de García Márquez escrito depois de *Cem anos de solidão*. A obra narra a história de um ditador sem nome localizado na região do Caribe, onde coloca em prática o exercício de seu poder autoritário e solitário.

O romance possui seis capítulos e cada um constitui-se de apenas um parágrafo. Ocupando a espacialidade total das páginas, a escrita do romance apresenta escassas marcas gráficas para separar as falas das personagens, as vozes do narrador, as descrições, as memórias e as enumerações durante a narrativa. Desse modo, o romance se vale desses recursos gráficos para operar procedimentos barrocos na construção de uma história vacilante que ricocheteia a proliferação de elementos significantes, materializando em termos de forma o que Severo Sarduy (1979, p. 55) intitula de “horror ao vazio”.

O romance começa narrando a ocasião em que o corpo de um ditador é encontrado no palácio presidencial. Inicialmente o que se observa é uma longa e exaustiva descrição dessa espacialidade e, à medida que tropeçamos com a leitura, vamos tendo contato com proliferantes pistas que vão misteriosamente traçando um certo contorno para esse corpo. Trata-se de um espaço deteriorado onde andavam impávidas as vacas e pousavam os urubus, nada ali dava ares de ser útil ou obedecer a uma ordem, nem mesmo a linguagem do romance. O corpo encontrado é velho, morto e vestido com um uniforme que não parece apresentar signos suficientes para ser reconhecido:

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 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 longuíssima vida de déspota solitário. Só quando o viramos para ver-lhe a cara compreendemos que era impossível reconhecê-lo embora não estivesse carcomido pelos urubus, porque nenhum de nós o havia visto nunca. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014b, p. 8)

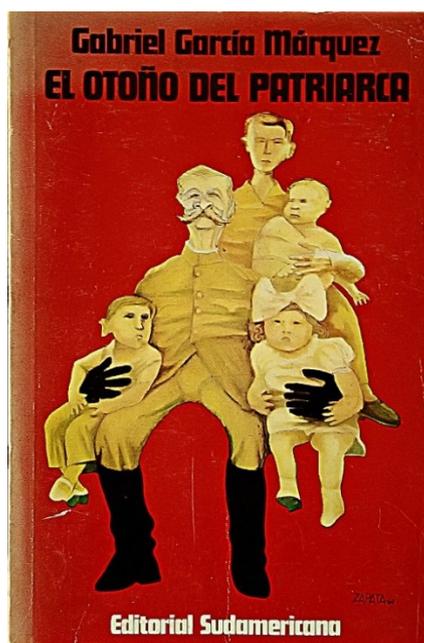
Embora o narrador não consiga reconhecer esse corpo em processo de decomposição, a narração prossegue evocando símbolos nacionais e memórias de outros tempos a partir dos quais tem-se o contato movediço com a história remota de um patriarca, um general que tem sua “vida” marcada sobretudo pelo exercício absoluto do poder. A memória desse poder coexiste paralelamente com as consequências das relações sociais que o patriarca estabeleceu em vida/morte e não permite que possamos fincar sua onipotência em um tempo único e com a precisão de uma existência mortal. Em síntese, a obra narra a história de uma experiência em certa medida mitológica em torno do mar das Caraíbas.

Neste capítulo analisamos o discurso essencial a partir do qual vemos a materialização de uma existência solitária no e pelo romance *O outono do patriarca*. Ao levarmos em conta esse movimento, estabelecemos condições para examinarmos também a disposição temático-política entre os eventos narrados em torno do patriarca e, em seguida, compreendermos as regras de repartição discursiva para que esse exercício seja enunciado.

### 3.1. Busca por unidade, horror ao vazio

Ao levarmos em conta o modo pelo qual o simulacro da solidão acontece em *O outono do patriarca*, compreende-se que a palavra exerce certa autonomia sobre si própria a fim de conjurar seus poderes. Assim sendo, desde o título e a primeira capa da obra observamos o movimento a partir do qual o romance vai em direção a si próprio.

Figura 2 – Capa da primeira edição de *O outono do patriarca*



Fonte: GARCÍA MÁRQUEZ (1975)

Como se observa na capa acima, esse paratexto disponibiliza aspectos poéticos nos quais podemos inferir procedimentos que antecipam o modo como a solidão é materializada durante o romance. Levando em conta a composição do título da obra, notamos que seu encadeamento, ainda que denote a indicação de um período vivido e pertencente ao patriarca, nele as palavras selecionadas e sua respectiva combinação apontam para a personagem principal do romance (o patriarca) e metaforizam sua condição de existência. O artigo definido “EL” é um determinante do substantivo “OUTONO”. Considerando esse aspecto, esse artigo torna individual o outono, afasta-o de qualquer significação generalizada ao obliterar o pressuposto de outros outonos e/ou de outras estações do ano. Do mesmo modo ocorre com o substantivo “PATRIARCA”. Embora faça parte de um sintagma adjetivo, a preposição “DEL” que antecipa esse substantivo é composta por uma preposição “DE” e um artigo “EL”. A presença desse artigo na estrutura morfológica da preposição faz com que o substantivo determinado por ele se torne individual, afastando-o também de qualquer indicação generalizada ao excluir a pressuposição de outros patriarcas. Desse modo, o outono e o patriarca compõem o título à medida que são determinados, isto é, individualizados em suas respectivas referências.

Além disso, notamos que no título da obra o sintagma “PATRIARCA” compõe, juntamente com a preposição “DEL”, uma locução adjetiva que caracteriza e determina novamente o substantivo “OUTONO”. Ao compor junto com o substantivo “PATRIARCA” um termo determinante, a preposição “DEL” denota a relação de posse entre o outono e o patriarca. Considerando essa análise sintagmática, a produção de sentido operada pelo título da obra vai em direção a si própria ao isolar a personagem principal do romance e estabelecer uma estação própria para ela.

A princípio a referência a uma estação específica do ano como o outono pode significar simplesmente uma determinada época ou um período específico. No entanto, ainda que essa estação seja interpretada na nossa cultura como um período do ano que sucede o verão e antecede o inverno, a utilização feita no romance de García Márquez (1975, 2014b) nos leva a considerar outras simbologias que essa estação pode ter.

O *Dicionário de símbolos* coordenado por Jean Chevalier e Alain Cheerbrant (2015) não apresenta nenhum verbete exclusivamente dedicado ao outono, porém possui outros símbolos que mantêm relações com esse termo. Os verbetes “amarelo”, “cornucópia” e “estações” são os que mais precisamente apresentam certa significação ligada ao outono.

De acordo com Chevalier e Cheerbrant (2015, p. 401), as “estações” foram representadas de forma diversa nas artes e, assim sendo, o outono fora representado “por uma

lebre, parras, cornucópias de abundância transbordantes de frutos”. Essa simbologia ligada ao outono utiliza a cornucópia como atributo da abundância e da profusão gratuita dos dons divinos porque é a estação em que as frutas adquirem seu amadurecimento no hemisfério norte do planeta durante o equinócio. Nesse sentido, não é por acaso que “parras” e “lebre” apareçam também figurando a simbologia do outono, visto que são também símbolos de fartura e fertilidade como a cornucópia. Ligado ainda à simbologia das frutas, outono compõe também a significação do verbete “amarelo”. O amarelo é a cor do amadurecimento dos frutos e, com isso, anuncia a chegada do outono, “quando a terra se desnuda, perdendo seu manto de verdura” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2015, p. 41). De acordo com essa simbologia cromática, o outono é a estação anunciadora do declínio, da velhice, do crepúsculo, da aproximação da morte e está ligada, por assim dizer, ao ocaso.

Embora o desnudamento, a aproximação da morte e o ocaso sejam apresentadas como marcas simbólicas do outono, essa estação obedece a uma sucessão cíclica. Segundo Chevalier e Cheerbrant (2015, p. 401), “a sucessão das estações, assim como as das fases da lua, marca o ritmo da vida, as etapas de um ciclo de desenvolvimento: nascimento, formação, maturidade e declínio – ciclo que se ajusta tanto aos seres humanos quanto a suas sociedades e civilizações”, ilustrando igualmente o mito do “eterno retorno” ao simbolizar os ciclos alternados e perpétuos.

A princípio o outono apresenta aparentemente uma contradição quando observamos a fertilidade e o anúncio da morte como dois aspectos simbólicos. No entanto, ao considerarmos sua simbologia cíclica e perpétua, vemos nele um entrelugar no qual observamos o fim de um ciclo e a possibilidade de começo a partir dele. Em função dessa simbologia, observa-se sua pertinência na análise do título da obra de García Márquez (1975, 2014b) de modo a estabelecer para o patriarca uma condição existencial própria na qual o protagonista está esvaindo e, ao mesmo tempo, proliferando, como se vê durante o romance.

Considerando ainda a primeira capa de *O outono do patriarca*, a imagem que figura nela movimenta-se de modo a ir ao encontro da própria obra. O conceito dela fora criado pelo caricaturista, humorista, escritor e pintor venezuelano Pedro León Zapata. Nela vemos a imagem amarelada de um militar segurando crianças de diferentes idades (filhos?), tendo apenas as mãos e as botas na cor preta.

A princípio, tanto a tonalidade sépia quanto o modo com que os corpos se posicionam diante do enquadramento sugerem a captura antiga de uma fotografia de família. Se levarmos em conta a materialização de uma fotografia envelhecida, sua captura é um índice de um passado irrecuperável na sua existência e funciona apenas como uma lembrança. Por outro lado,

essa capa repete os símbolos presentes no título de modo a imprimir a imagem outonal da velhice e da proliferação ao vermos a cor amarela desgastada e um velho confundindo-se com as diversas crianças que segura no colo e pelas mãos. Tendo as botas e as luvas como símbolos visíveis do poder que o individualiza, o militar impresso na capa remete ao próprio romance à medida que manifesta a imagem envelhecida de sua própria existência deteriorada.

A primeira capa de *O outono do patriarca* antecipa aspectos literários utilizados durante o romance tanto na caracterização da personagem quanto pelo movimento centrípeto operado na construção do simulacro da solidão. Torna-se necessário entendermos a construção do patriarca enquanto personagem da narrativa para compreendermos a reincidência desses aspectos no romance.

Ao considerar a precisão poética da palavra na construção do romance *O outono do patriarca* em seu livro *Los ditadores latinoamericanos*, o escritor e crítico literário Ángel Rama (1976, p. 60 – tradução nossa) afirma que García Márquez “não fez nada além de vaguear a poesia”<sup>8</sup>, comparando-o a Pablo Neruda ao considerar aspectos que o colocam entre os escritores surrealistas latino-americanos que recuperaram o universo tropical do Caribe e ao observar no romance sua preocupação muito mais com a utilização das palavras que com a linearidade da narrativa:

*O Outono do Patriarca* cumpre essa longa e adiada ambição e quer ser – é – um poema, um longo poema cuja extensão não é produto da narratividade como era usada entre os grandes poetas do século XIX (Victor Hugo), mas de a tentativa teimosa e sempre frustrada de dizer uma única e breve coisa com as palavras certas, aquela que é recusada e escapa e exige novas abordagens. Se é um poema longo pelas condições já mencionadas relacionadas à sua estrutura e à ordenação dos materiais narrativos, é muito mais pela sua escrita. (RAMA, 1976, p. 61 – tradução nossa)<sup>9</sup>

Levando em conta o aspecto vago e que, em sua leitura, aproxima a linguagem do romance à dos surrealistas, Rama nota o caráter lírico impresso e, com isso, observa a recorrência sucessiva e frustrante de elementos significantes que tentam materializar o patriarca, personagem principal do romance. Em função desses aspectos, as progressões e regressões que caracterizam comumente um romance tradicional não são tão evidentes nessa obra. Rama ainda acrescenta:

---

<sup>8</sup> “[...] no ha hecho sino merodear la poesía [...]”

<sup>9</sup> “*El otoño del patriarca* cumple con esa larga y postergada ambición y quiere ser -es- un poema, un largo poema cuya extensión no es hija de la narratividad como era de uso entre los poetas de gran aliento del XIX (V́ctor Hugo) sino de la empecinada y siempre frustrada tentativa de decir una única y breve cosa con las palabras justas, la que se rehúsa y se escapa y exige nuevos abordajes. Si es un largo poema por las condiciones antes apuntadas relativas a su estructura y a la ordenación de los materiales narrativos, lo es mucho más por su escritura.”

*O Outono do Patriarca* constrói-se como uma acumulação incessante de metáforas e toda a obra quer ser uma metáfora que reúna e absorva todas elas, de tal forma que a obra se torne infinitamente sobre si mesma e repete o mesmo procedimento como se quisesse concentrar todo o sentido nos quatorze signos de um haikai. É essa frustração que notamos, que explica o acúmulo incessante que constrói um eixo paradigmático em que todos são iguais, podendo ser substituídos uns pelos outros, fora das imposições da ordem cronológica ou da causação lógico-narrativa, pois nada mais são do que o infinito possibilidades de equivalência que o hiato diacrônico forçado obriga a colocar uma após a outra quando, em vez disso, deveriam ser lidas uma sobre a outra, como proposições eventualmente substitutivas. (RAMA, 1976, p. 61 – tradução nossa)<sup>10</sup>

O modo com que Rama considera a acumulação de metáforas na ordem cronológica da narrativa justifica o caráter vago e frustrante que caracteriza o romance de García Márquez. Fora dessas imposições diacrônicas, as metáforas funcionam como proposições eventualmente substitutivas que remontam ao patriarca. Essas observações fornecem pressupostos para aproximarmos a obra *O outono do patriarca* de uma certa concepção de barroco e considerarmos a análise feita pelo pesquisador Gilberto Clementino de Oliveira Neto (2017), posto que a acumulação de elementos significantes se manifesta como marca central do romance de García Márquez.

Procurando precisar o conceito de barroco em oposição ao que propôs Eugenio d’Ors, que via o barroco enquanto retorno ao originário, ao natural, caos primitivo e liberdade, o escritor e crítico literário Severo Sarduy (1979) elabora uma noção que se fundamenta na artificialização. A proposta de Sarduy elabora um espaço artístico-conceitual, o neobarroco, a partir do qual metaforiza a descentralização da entidade logocêntrica que estruturava o pensamento positivista e com o qual observa a ordem sendo posta em questão, deus sendo sentenciado e as leis postas sendo transgredidas.

Refletindo sobre esses aspectos, a crítica literária Irlemar Chiampi (1998) considerou a temporalidade e o sujeito duas categorias fundamentais e interdependentes do texto moderno que aparecerem nas obras neobarrocas. Nessas obras a morte ou fragmentação do sujeito e a crise da historicidade são frequentes procedimentos a partir dos quais a própria linguagem do romance aparece ruidosa e vacilante. Desse modo, a artificialização observada por Sarduy em

---

<sup>10</sup> “*El otoño del patriarca* está construido como una incesante acumulación de metáforas y la obra entera quiere ser una metáfora que reúna y absorba a todas ellas, de tal modo que la obra se vuelve sin cesar sobre sí misma y repite un mismo procedimiento como si quisiera concentrar en los catorce signos de un haiku la entera significación. Es esa frustración que anotábamos, la que explica la incesante acumulación que va construyendo un eje paradigmático en que todas se equivalen, pueden ser sustituidas unas por otras, fuera de las imposiciones del orden cronológico o de la causación lógiconarrativa, pues no son sino las infinitas posibilidades de la equivalencia que la forzada hilación diacrónica obliga a poner una tras otra cuando en cambio deberían leerse unas sobre otras, como proposiciones eventualmente substitutivas.”

alguns textos contemporâneos a ele, sobretudo na literatura latino-americana, assinala a instância do barroco.

Convém lembrarmos aqui que alguns nomes como os de José Lezama Lima e Alejo Carpentier fizeram parte também desse imaginário crítico-literário durante os anos 40 e 50, dispostos a recuperar as apropriações estéticas do romance latino-americano do século passado (o novo romance) e notando a recorrência de aspectos barrocos como herança cultural do próprio continente americano. Lezama Lima especifica essa recorrência na América Latina:

Repetindo a frase de Wesbach, adaptando-a ao que é americano, podemos dizer que entre nós o barroco foi uma arte da contraconquista. Representa um triunfo da cidade e daquele americano ali instalado com fruição e estilo normal de vida e morte. Monge, em caritativas sutilezas teológicas, índio pobre ou rico, mestre em luxuosos latins, capitão de ócios métricos, estanceiros com queixume rítmico, solidão inaplicada do seu peito, começam a tecer sua entoação, a voltejar com melificada sombra por arrabaldes, um tipo, uma catadura de americano em seu prumo, em sua gravidade e destino. O primeiro americano que vai surgindo dominador de seus caudais é o nosso senhor barroco. (LEZAMA LIMA, 1988, p. 80)

O livro de onde tiramos essa citação pode ser lido como uma reivindicação do barroco enquanto produto latino-americano. Essa afirmação também se opõe em relação a concepção barroca enquanto produto somente do século XVII. Embora aí Lezama (1988) não se refira ao barroco em termos de artifício, os triunfos mencionados por ele carregam a métrica de operações que unem signos culturais aparentemente contraditórios. Em função dessa perspectiva, o que foi estipulado pela colonização torna-se corroído pelo entrecruzamento de culturas, línguas, profissões de fé... Nessas condições sócio-históricas, se o barroco do século XVII partiu de um princípio contrarreformista, o barroco na América Latina é contraconquista.

Na reflexão realizada por Chiampi (1998), a concepção de neobarroco postulada por Sarduy (1979) e observada em diversas obras desde a década de 60 intensifica e expande as potencialidades apontadas por Lezama e Carpentier nas décadas de 40 e 50. A diferença está no caráter revisionista do imaginário social e cultural que permeia a condição pós-moderna. Não é por acaso que a reflexão de Chiampi considerou a fragmentação do sujeito e da temporalidade como aspectos do neobarroco, visto que a descentralização desses dois elementos foi frequentemente associada às obras pós-modernas.

De acordo com Sarduy (1979, p. 77), “o espaço barroco é o da superabundância e do desperdício”. Nesse sentido, o neobarroco eleva ao quadrado os artificios metalinguísticos e disponibiliza como se fossem comumente dados. Por esse motivo a comunicação encontra-se comprometida, pouco funcional, e torna-se excedente na busca ruidosa de um objeto parcial.

O objeto (a) [alteridade] enquanto quantidade residual, mas também enquanto queda, perda ou desajuste entre a realidade (a obra barroca visível) e sua imagem fantasmática (a saturação sem limite, a proliferação sufocante, o *horror vacui*) preside o espaço barroco. O suplemento – outra voluta, esse “outro ángel más!” de que fala Lezama – intervém como constatação de um fracasso: o que significa a presença de um objeto não representável, que obsta fraquear a linha da Alteridade (A: correlação biunívoca de (a)), (*a*)*licia* que irrita *Alicia* porque esta última não consegue fazê-la passar para o outro lado do espelho. (SARDUY, 1979, p. 77 – grifo do autor)

A consideração de um objeto parcial na realização do barroco como procedimento não compromete sua natureza artificial. É justamente a razão pela qual o neobarroco se propõe enquanto jogo, operação pela qual se manifesta como obra e cujo propósito não é a veiculação de uma mensagem, mas ser desperdício em função da busca incessante de um objeto que não cessa de esvair.

A partir dos mecanismos considerados por Sarduy na artificialização do barroco, Oliveira Neto (2017) nota os aspectos neobarrocos em *O outono do patriarca*. Ele observa a trajetória escapadiça das expressões utilizadas a partir da substituição de significantes que poderiam ser mais evidentes por outro totalmente distanciado semanticamente: por exemplo, a impotência do general Adriano Guzmán é referida como “sua murcha mangueira de gavião” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014b, p. 58) e a sonolência do patriarca como “roçar do chuveiro nos vidros abrumados dos filtros afrodisíacos do cochilo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014b, p. 101-102). Além disso, o pesquisador observa também o rompimento do ideal harmônico no desenvolvimento narratológico do romance por meio da proliferação de significantes, uma cadeia que acaba metonimicamente inferindo seu significado escamoteado: inferindo porque sua verificação não se dá de modo imediato, mas à medida que a presença do significado é conotada pela enumeração de significantes sequencialmente dispostos. Em função dessa proliferação, a sensação de orgasmo sentida pelo patriarca é narrada da seguinte maneira:

espenhou-se na vertigem ilusória de um precipício sulcado por lívidas franjas de evasão e eflúvios de suor e suspiros de mulher selvagem e enganosas ameaças de esquecimento, ia deixando na queda a curva do retintinar anelante de fugaz estrela da espora de ouro, o rastro de caliça do seu ressolho de marido apressado, seu chorinho de cachorro; seu terror de existir através da cintilação e o trovão silencioso da deflagração instantânea de centelha da morte. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014b, p. 114)

Apesar de observarmos a presença de verbos que indicam a sequência de ações que caracteriza uma narrativa, a enumeração marcada por ponto e vírgula, vírgulas e conjunções aditivas é que fazem com que notemos uma unidade enumerativa na construção do orgasmo, visto que os elementos que são referidos e que aparecem justapostos por esse sistema

enumerativo não são entre si pressupostos uns pelos outros. Trata-se de uma proliferação por meio da qual é estabelecida a órbita de um objeto referido (o orgasmo), embora seu significante esteja em secessão e seu objeto seja parcialmente dado.

A partir das proposições postas por Sarduy sobre o barroco enquanto artificialização, a análise desenvolvida por Oliveira Neto (2017) se aproxima da realizada por Rama (1976). Essa equivalência ocorre porque ambos os autores notam a substituição metafórica e o acúmulo de significantes como procedimentos pelos quais o romance *O outono do patriarca* ganha forma. Assim sendo, a linguagem do romance manifesta-se de forma vacilante e escapa ao que *a priori* é dado. Nesse sentido, a linguagem da obra vai em direção ao próprio romance na tentativa infinita e frustrante de fincar aquilo que diz. Por se tratar de um romance que narra sobre o patriarca, tudo que é escrito volta-se para a materialização dessa personagem. A partir da leitura de Rama (1976) e Oliveira Neto (2017), notamos a dissimulação operada pela linguagem do romance e que faz com que sejamos privados de conhecer precisamente quem é essa personagem.

Outro aspecto que se mostra determinante na identificação do simulacro da solidão e na consideração do barroco enquanto procedimento operado na escrita da obra de García Márquez (2014b) é a espacialização em torno do corpo morto do patriarca no início de cada capítulo da obra. Embora no título da obra haja a referência ao patriarca, observamos que a narração e as descrições inicialmente postas pelo narrador colocam em relevo essa espacialidade em detrimento de qualquer outro elemento da narrativa.

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, como queriam os mais decididos, nem arrombar com justas de bois a entrada principal, como outros propunham, pois bastou que alguém os empurrasse para que cedessem em seus gozos os portões blindados que nos tempos heroicos da casa haviam resistido aos Canhões de William Dampier. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014b, p. 5)

De início, o que se observa no romance é uma sequência descritiva que desenha imprecisamente um espaço. Embora aí notemos a presença de expressões temporais e verbos indicando ações praticadas pela voz que narra, a eleição de objetos e de seus respectivos estados físicos são os elementos sobre os quais a narração incide mais precisamente. A partir da substituição metafórica e da proliferação enumerada, desenha-se a exploração de uma espacialidade deteriorada pelo tempo. Só a nomeação dessa espacialidade (palácio presidencial)

e a presença de alguns símbolos (muros de pedra fortificada, tempos heroicos, Canhões de William Dampier) sugerem uma certa unidade de outrora na desordem. Essa enumeração de objetos e aspectos desgastados se mostra exaustiva em todos os capítulos, seja pelo uso excessivo de vírgulas, conjunções aditivas e/ou sintagmas adjetivos.

Não tivemos que forçar a entrada, como havíamos pensado, pois a porta central pareceu abrir-se só com o impulso da voz, de modo que subimos à parte principal por uma escada de pedra viva cujos tapetes de ópera haviam sido triturados pelas patas de vacas, e do primeiro vestibulo até os quartos privados vimos os escritórios e as salas oficiais em ruínas por onde andavam impávidas as vacas comendo as cortinas de veludo e mordiscando os assentos das poltronas, vimos quadros heroicos de santos e militares atirados no chão entre móveis destroçados e plastas recentes de bosta de vaca, vimos um armário comido pelas vacas, a sala de música profanada por algazaras de vacas, as mesinhas de dominó destruídas e o gramado das mesas de bilhar colhido pelas vacas, vimos abandonada em um canto a máquina do vento, a que falsificava qualquer fenômeno dos quatro quadrantes da rosa náutica para que o pessoal da casa suportasse a nostalgia do mar que se foi, vimos gaiolas de pássaros penduradas por toda parte e ainda cobertas com os velhos trajes de dormir de alguma noite da semana anterior, vimos pelas janelas numerosas o extenso animal adormecido da cidade ainda inocente da histórica segunda-feira que começava a viver, e mais além da cidade, até o horizonte, vimos as crateras mortas de desiguais restos de lua da planície sem fim onde estivera o mar. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014b, p. 7)

Como se pode observar no excerto acima, a configuração diagramática posta pela sequência narrativa dispõe paralelos mais ou menos regulares que desenham não só o espaço referido em si, mas também o espaço que é próprio à narrativa. A inexistência de uma progressão sucessiva dos acontecimentos faz com que notemos a descrição operada pela referência a objetos antigos e sua aparência estragada compondo o espaço. Quando consideramos esses objetos referidos em si, eles não apresentam funcionalidade e escancaram, a nosso ver, o que filósofo Jean Baudrillard (1973, p. 94) chamou de “objeto marginal”, isto é, “o objeto abstraído de sua função”, visto que não só são abstraídos de sua função como, para além disso, não possuem visivelmente funcionalidade alguma.

Sobre esse aspecto funcional, o filósofo analisa a categoria de objetos que escapam ao sistema ordinário e considera o barroco um desses objetos que “parece contradizer as exigências do cálculo” (BAUDRILLARD, 1973, p. 81). Isso não significa que os objetos barrocos não possuem uma ordem propriamente dita, mas que sua ordem possui propósitos diferentes daqueles que são postos pelo sistema funcional. Considerando a natureza desses objetos, notamos que a obra *O outono do patriarca*, além de manifestar procedimentos neobarrocos de acordo com as proposições de Sarduy, dispõe inicialmente uma série de objetos sem funcionalidade (portas que não fecham, tapetes triturados, quadros no chão, gaiolas sem

pássaros, bosta de vaca, entre outros) aparentemente a fim de descrever a desordem de um espaço deteriorado pelo tempo. Essa descrição espacial se estende até o instante da narrativa em que se observa um corpo morto igualmente deteriorado. Ou melhor, ainda considerando a proliferação de objetos marginais e suas respectivas não-funcionalidades, o que notamos é que essa descrição se estende para escamotear progressivamente a referência a um corpo que muito depois dá indícios de que pertenceu a um patriarca de outrora.

Dar indícios não é dizer se de fato pertence ou pertenceu. No caso de García Márquez (2014b), a ausência de certeza ou a falta de conhecimento reina onde a desordem espacial opera. Não é por acaso o uso repetitivo das formas verbais “vimos”, “percebemos” e “encontramos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014b, p. 7) no início do primeiro capítulo por parte do narrador. Essa repetição estabelece um ponto de vista para narrador por meio do qual percebemos o distanciamento entre quem vê/percebe/encontra e os objetos vistos/percebidos/encontrados. Desse modo, os objetos vistos não só não apresentam funcionalidade aparente como também não são previamente conhecidos por aqueles que os veem. Essa distância não diminui nem no instante em que o narrador vê e no qual lemos o corpo morto do patriarca.

e embora seu perfil estivesse em ambos os lados das moedas, nos selos de correio, nas etiquetas dos depurativos, nas fundas e nos escapulários, e embora sua litografia emoldurada com bandeira no peito e o dragão da pátria estivesse exposta, em todas as horas e todos os lugares, sabíamos que eram cópias de retratos que já se consideravam infieis nos tempos do cometa, quando nossos próprios pais sabiam quem era ele e desde pequenos nos acostumaram a acreditar que ele estava vivo na casa do poder porque alguém havia contado que viu os olhos tristes, os lábios pálidos. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014b, p. 8)

Embora evoque símbolos nacionais e memórias de outros tempos do corpo putrefato do patriarca, o narrador não consegue reconhecê-lo. Ainda que haja a evocação de símbolos nacionais (moedas, selos de correio, rótulos, escapulários, litografia, entre outros), suas funções sógnicas se encontram subtraídas. Ao atribuir a seus pais o conhecimento de quem era o patriarca e a alguém indeterminado a ação de ter contado que viu os olhos tristes e os lábios pálidos desse corpo agora morto, o narrador não se responsabiliza pela fala e compromete ainda mais o conhecimento sobre a identidade sentimental atribuída. Essa falta de reconhecimento se repete nas primeiras linhas do segundo capítulo:

Na segunda vez que o encontraram carcomido pelos urubus no mesmo gabinete, com a mesma roupa e na mesma posição, nenhum de nós era bastante velho para recordar o que se passou na primeira vez, mas sabíamos que nenhuma evidência de sua morte era terminante, pois sempre havia outra verdade atrás da verdade. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014b, p. 47)

E ainda no início do terceiro capítulo do romance:

Na mão amorcilhada pela putrefação não restava então nenhum indício de que houvesse estado alguma vez no peito pelos desaires de uma donzela improvável dos tempos ruidosos nem havíamos encontrado rastro algum de sua vida que pudesse conduzir-nos ao estabelecimento inequívoco de sua identidade. Não nos parecia insólito, naturalmente, que isto acontecesse em nossos anos, se mesmos nos seus de maior glória havia motivos para duvidar de sua existência [...]. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014b, p. 89)

Como podemos observar, qualquer informação que possa ser tomada como verdade pela voz que inicialmente narra o romance não é suficiente para determinar a identidade desse corpo encontrado, nem restava nele índices de amor e que pudessem nos levar à evidência de sua existência. Nada do que é visível nesse corpo até então é comunicável. Só no quarto capítulo é que o narrador dá mostras de que alimenta certa “crença” sobre esse corpo putrefato e, por esse motivo, sente comoção.

Havia se livrado de tantos escolhos de desordens telúricas, de tantos eclipses aziagos, tantas bolas de fogo no céu, que parecia impossível que alguém de nosso tempo confiasse ainda em prognósticos de baralhos referentes a seu destino. Apesar disso, enquanto se aceleravam os trâmites para vestir e embalsamar o corpo, até os menos cândidos esperávamos sem confessar o cumprimento de antigas predições, como a de que no dia de sua morte o lodo dos pantanais havia de voltar por seus afluentes até as cabeceiras, que havia de chover sangue, que as galinhas poriam ovos pentagonais, e que o silêncio e as trevas voltariam reinar no universo porque aquele havia de ser o término da criação. [...] contemplávamos com o coração oprimido o mesmo anoitecer lúgubre que ele deve ter visto tantas vezes do seu trono de ilusões, víamos a luz intermitente do farol que inundava com suas águas verdes e lânguidas os salões em ruínas [...]. Não apenas havíamos acabado de acreditar que de fato ele fora concebido para sobreviver ao terceiro cometa, mas essa convicção nos infundira uma segurança e um sossego que pensávamos disfarçar com todo tipo de piadas sobre a velhice, atribuíamos a ele as virtudes senis das tartarugas e os hábitos dos elefantes [...]. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014b, p. 129-130)

Como se pode notar, à medida que esse corpo morto é visto, tanto por nós, leitores, quanto pelo narrador, as descrições feitas em torno dele vão restabelecendo sua própria presença morta. Embora inicialmente permita supor que fosse um defunto de um humano qualquer, ele é descrito de maneira a presumir sua volta à vida e a ele são associadas diversas ocorrências milagrosas. Essa comoção determina sobre as descrições da natureza desse corpo morto, sendo sobretudo acentuada pela espera do cumprimento de antigas predições, pelo coração oprimido ao supor a vida solitária e ruidosa vivida pelo patriarca e pela crença de que ele haveria de sobreviver um terceiro cometa, embora parecesse impossível que alguém contemporâneo ao narrador acreditasse em previsões. Desse modo, a comoção e a “crença” por parte do narrador atribuem identidade a um corpo vazio, de modo a torná-lo profético na hipótese de suas

predições e de seu retorno pós-morte. No quinto capítulo, esse papel criativo por parte do narrador torna-se visível pelo cuidado que tem em arrumar a desordem que configura esse corpo morto.

Pouco antes do anoitecer, quando acabamos de tirar a courama apodrecida das vacas e arrumamos um pouco aquela desordem de fábula, ainda não havíamos conseguido que o cadáver se parecesse à imagem de sua lenda. Nós o havíamos raspado com ferros de descarnar peixes para tirar-lhe a rêmora de fundo do mar, nós o lavamos com creolina e sal de pedra para apagar as marcas da putrefação, nós empoamos sua cara com amido para esconder os remendos de talagarça e os buracos de parafina com que tivemos de restaurar-lhe devolvemos a cor da vida com camadas de ruge, e batom de mulher nos lábios, mas nem mesmo os olhos de vidro incrustados nas covas vazias conseguiram impor a ele o semblante de autoridade que seria necessário para expô-lo à contemplação das multidões. Enquanto isso, no salão do conselho de governo invocávamos a união de todos contra o despotismo de séculos para repartir em partes iguais o espólio do seu poder, pois todos haviam voltado ao exorcismo da notícia sigilosa mas incontível de sua morte, haviam voltado os liberais e os conservadores reconciliados no remorso de tantos anos de ambições postergadas, os generais do alto-comando que haviam perdido o rumo da autoridade, os três últimos ministros civis, o arcebispo-primaz todos os que ele não teria querido que estivesse estavam sentados à volta da longa mesa de nogueira tentando pôr-se de acordo sobre a forma como se devia divulgar a notícia daquela morte enorme para impedir a exploração prematura das multidões na rua [...]. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014b, p. 169-170)

Todos esses cuidados em tirar os ruídos e lavar o corpo putrefato que se encontra no palácio presidencial são formas de atribuir identidade àquilo que não é reconhecido. É impor outro corpo, mais coerente com o que se imagina e de acordo com os desejos políticos: sem buracos, cor da vida e mais facilmente reconhecível, ainda que embaraçadamente impotente diante da grandeza necessária para expô-lo enquanto patriarca. Mesmo nesses momentos em que a presença do patriarca é mais ou menos aproximada pelo narrador ao aparentemente restituir à imagem de sua lenda, isto é, mesmo havendo uma construção identitária a partir das comoções, crenças e necessidades, essas descrições sobre o cadáver atenuam sua solidão no mundo, pois a partir do seu ponto de fulguração o patriarca não “é” de fato. Desse modo, nota-se a liberdade do patriarca e de sua existência indomável e aberta, visto que escancara uma fenda para a dialética que tenta reconstituir seu ser. Nesse sentido, o uso do termo “patriarca” para referi-lo torna-se inicialmente irônico, pois, além de não apresentar nenhum signo que o posicione enquanto chefe primordial, ele é um corpo morto sem nome e incomunicável.

A partir das descrições inicialmente postas em cada um dos capítulos do romance, podemos observar que o patriarca não é, é posto em secessão. Sua presença não está em essência, o que não significa que ele desapareceu da obra. Seu ser ainda está profundamente

dissimulado. E qualquer símbolo que vai ao seu encontro, que com o patriarca se avizinha, é o ser que a dissimulação faz desaparecer. Nesse sentido, não reconhecemos esse cadáver senão pelo fascínio operado pela crença e pela comoção postas pelo narrador.

No início de cada capítulo o foco narrativo é assumido por uma voz na primeira pessoa do plural. São os momentos em que os aspectos corporais e espaciais em torno do patriarca não são reconhecidos. Depois dessas descrições, dá-se início a iminência do ciclo outonal do patriarca. Trata-se do momento em que o narrador deixa de estar na primeira pessoa do plural para dar lugar ao narrador onisciente em terceira pessoa com algumas marcas de discurso indireto livre. Ao assumir essa mudança no foco narrativo, a narração inicia todo um ciclo no qual as vidas e as mortes desse patriarca são marcadas pelo exercício absoluto do poder.

Considerando o foco narrativo da obra de García Márquez, o pesquisador Pedro Mandagará (2016) propõe a análise do narrador a partir do pronome “nós” (*nosotros*, em espanhol) em si. A princípio, Mandagará leva em conta a etimologia do pronome em espanhol e sua respectiva morfologia (*nos + otros*) e coloca em relevo sua função inicial de dar ênfase à oposição entre o grupo ao qual pertence o sujeito que fala e o sujeito a quem se fala. Logo em seguida, o autor (2016) utiliza a definição do pronome “nós” proposto e analisado pelo linguista Émile Benveniste em *Problemas de lingüística geral* destacando em seu âmbito enunciativo a junção de um eu com um não-eu. Esta junção estabelece condições a partir das quais o “nós” possa ser lido de duas maneiras: um nós inclusivo (eu + segunda pessoa, tu ou vós) e um nós exclusivo (eu + terceira pessoa, ele ou eles). Em paralelo com a subdivisão do “nós” teorizado por Benveniste, Mandagará (2016) observa que a etimologia do *nosotros* parece indicar um nós exclusivo, pois serve para opor o eu e seu grupo ao interlocutor.

No entanto, qualquer língua está em constante circulação e sujeita às variações diversas que são postas por aqueles que a utilizam. Nesse aspecto, a produção de sentido no uso de um pronome como “nós” varia de acordo com as instâncias em que é enunciado. No caso da obra *O outono do patriarca*, Mandagará (2016, p. 43) nota nela a presença de um “nós” inclusivo, visto que “[a] voz narradora do romance deixa implícitas divergências dentro da multiplicidade de seu ‘nós’”. Isto é, identificamos a multiplicidade de sujeitos nesse “nós” quando observamos as tomadas de posição por parte dessa utilização da primeira pessoa do plural e a subdivisão posta pelo eu + outro:

La segunda vez que lo encontraron carcomido por los gallinazos en la misma oficina, com la misma ropa y em la misma posición, ninguno de nosotros era bastante viejo para recordar lo que ocurrió la primera vez, pero sabíamos que ninguna evidencia de su muerte era la verdad. Ni siquiera los menos prudentes

nos conformábamos com las apariencias, porque muchas veces se había dado por hecho que estaba postrado de alferecía y se derrumbaba del trono em el curso de las audiências torcido de convulsiones y echando espuma de hiel por la boca [...]. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 47)

Ao não reconhecer alguém em *nosotros* que possa ser velho o bastante para recordar desse corpo morto e ao pressupor diferença na enunciação desse pronome, entre os menos prudentes e os não-menos prudentes, notamos a subdivisão do grupo nesse pronome. Nesse sentido, *nosotros* evidencia a multiplicidade de vozes que integra o foco narrativo.

Além do início de cada capítulo, momento no qual lemos a descoberta de um corpo morto, vemos a utilização dessa primeira pessoa do plural no final do primeiro capítulo, na situação em que um grupo narra seu encontro com “forasteiros que tagarelavam em língua ladina” e se descreve como “pintados”, “naturais como nossas mães nos pariram”, “da cor de canários, nem brancos nem pretos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014b, p. 44); e no final do terceiro capítulo, quando um grupo composto por pessoas próximas da guarda pessoal do patriarca narra e presencia o horror experienciado durante o banquete em que ele serve em uma bandeja o corpo esquartejado de Rodrigo de Aguilar. A partir do artifício da substituição teorizada por Sarduy (1979), podemos pressupor que a voz que narra é formada por índios encontrando europeus; e no final do terceiro capítulo, o narrador é constituído por conspiradores e/ou apoiadores do patriarca.

Ao reconhecer essa caracterização múltipla do narrador, Mandagará (2016) afirma que o *nosotros* é identificado como *otros*, pois compreende o povo, aqueles que lidam com as sanções postas pelo poder absoluto, embora não se confundam com ele. Nessas condições narratológicas, *nosotros* não quer apenas integrar um grupo ao qual determinados sujeitos pertencem, mas também estabelecer distância ao se posicionar como “os outros”, que não o patriarca. Assim sendo, a utilização dessa voz múltipla não compreende a voz do protagonista do romance, estabelecendo distância.

O terceiro conceito de solidão categorizado por Sennett<sup>11</sup> em seu artigo com Foucault (1981) é passível de utilizarmos aqui na interpretação do *nosotros* à medida que observamos as relações estabelecidas entre o narrador em primeira pessoa do plural e seu deslocamento para a terceira pessoa: a relação entre a estranheza do patriarca e *nosotros*. Essa nossa consideração torna-se ainda mais pertinente quando levamos em conta, na segunda seção deste capítulo, a temática do poder determinando as sequências narrativas, quando observamos as razões e consequências do poder que fazem do patriarca, e somente ele, uma personagem solitária.

---

<sup>11</sup> Nas últimas linhas da página 26 diferenciamos as três categorias de solidão teorizadas por Sennett.

Portanto, esse *nosotros* que narra em relação ao corpo morto do patriarca é um recurso literário a partir do qual o romance *O outono do patriarca* vai em direção a si próprio, pois estabelece a distância como um dos aspectos determinantes na materialização do protagonista. Assim, a falta de reconhecimento não se dá por acaso e tem a morte como fator determinante. O narrador é o que materializa o simulacro da solidão ao estabelecer o não-reconhecimento do cadáver encontrado e ao operar uma linguagem proliferante que não cessa de esvaír indefinidamente.

### 3.2. A pátria é estar vivo

Não cessam as análises que procuram refletir sobre a temática política de *O outono do patriarca*. Dessa constatação foi possível extrairmos algumas proposições de estudiosos quando colocamos em evidência os elementos que estruturam romance de García Márquez (2014b): Rama (1976) observa que nessa obra García Márquez opta por um “patriarca” ilhado e centenário que está apodrecendo agarrado ao seu poder; Julio Ortega (1978) não só identifica o ditador latino-americano como matéria sobre a qual o romance de García Márquez narra, mas também nota o povo latino-americano que padece desse poder; de acordo com Jozef (1989, p. 287), essa obra é “a história do aniquilamento espiritual de um déspota” que expressa “a interioridade delirante de um homem cujos sonhos representam o pesadelo do povo”; Luiz Costa Lima (2003, p. 404) nota que o narrador “se concentra em uma única figura, a do ditador, chamado, eufemística e ironicamente, de patriarca”; e, segundo Livia Reis (2009, p. 172), “García Márquez cria um grande poema cíclico sobre a trágica solidão do poder”, obra na qual “o velho déspota, carcomido pelo tempo e pela solidão, está de tal maneira só e isolado”. Resumidamente, o que podemos inferir a respeito dessas proposições é o fato de todas elas voltarem-se tematicamente para a introdução de uma personagem e as consequências dessa sua caracterização: o ditador.

A introdução de personagens na narrativa, conforme Tomachevski (2013), é um procedimento utilizado normalmente para agrupar e encadear motivos. A concentração de nossa atenção em maior ou menor medida sobre uma determinada personagem torna-se decisiva no desenvolvimento do romance. Em função dessa perspectiva, é preciso reconhecer quem é a personagem ou quais são as personagens de uma obra. A princípio é um truísmo afirmarmos essa necessidade, mas menos trivial é reconhecermos que a caracterização de uma personagem é decisiva no desenvolvimento temático de uma determinada obra. Muitas das vezes o que se escreve em torno de um protagonista, por exemplo, serve de fio condutor e permite nos orientar

diante dos assuntos diversos sobre os quais a narrativa quer construir uma unidade temática. Portanto, a designação de uma personagem muitas vezes sustenta o sistema de motivos que fazem com que uma obra pertença a um determinado campo de saber.

Desse modo, as proposições elaboradas por Ortega (1978) e Jozef (1989) ocorreram porque os motivos sobre e em torno da personagem principal são agrupados de modo a sustentar reciprocamente a posição tomada pelo narrador (o povo latino-americano) em contrapartida do assunto sobre o qual se narra (um ditador). Isto é, os motivos “povo” e “ditador” estruturam o romance à medida que cada um designa um elemento da narrativa. Essas designações também contrastam quando observamos a sociabilidade (*nosotros*) na voz do narrador e, ao narrar sobre o patriarca, a solidão. Solidão, neste caso, não só porque o patriarca não é reconhecido por aqueles que o encontram morto, mas também porque o patriarca em sua sobrevivência outonal executa estratégias para conservar o poder de forma absoluta e, desse modo, não estabelece comunicação em seu exercício político, como observado por Rama (1976) e Reis (2009). O próprio García Márquez (2014a, p. 129), em uma de suas entrevistas com Plínio Apuleyo Mendoza, relatou que seu romance narra sobre a solidão do poder e que nele fabricou “um ditador com os retalhos de todos os ditadores que tivemos na América Latina”. Em função dessa perspectiva, não é à toa a constatação do eufemismo e da ironia por parte de Costa Lima (2003) ao considerar o vocábulo “patriarca”, posto que não se trata simplesmente de um chefe ou pai venerado ou respeitado pelos seus bem-feitos como esse termo costuma significar, mas de uma personagem desconhecida que tem ares de crueldade e exerce sua autoridade de forma arbitrária e absoluta.

Por outro lado, torna-se necessário reconsiderarmos que a introdução/construção de uma personagem implica na disposição do enredo. Quando pensamos no enredo de um determinado romance, levamos em conta as personagens que nele aparecem: as vidas que possuem, o conjunto de pensamentos, falas e ações que realizam e, com isso, as tramas que essas personagens enredam.

O crítico literário James Wood (2011) cita a obra *Joseph Conrad: A Personal Remembrance*, na qual Ford Madox Ford aborda a questão de como colocar uma personagem para funcionar, de como “engatar” uma personagem. De acordo com a leitura de Wood (2011), o excesso de descrições pode não ser funcional para a construção de uma personagem e, em função dessa perspectiva, outros aspectos, como as falas, as condutas, os esboços, as omissões e lacunas tornam-se tão funcionais quanto as descrições e, além disso, fazem com que o enredo exista. O que se pode destacar na proposição de Wood (2011) a partir de Ford é que a

enunciação de uma personagem se torna pertinente para a construção do romance à medida que os elementos que denunciam sua presença funcionam a favor do desenvolvimento da narrativa. Isto é, quando o aspecto descritivo sobre uma personagem não é estático, porém uma descrição que consegue dar vida, torná-la dinâmica aos olhos do leitor. Um exemplo nos é dado por Wood (p. 96): “Era um cavalheiro de suíças ruivas que passava pela porta sempre na frente dos outros”. Trata-se de uma personagem precisamente engatada, pois não precisamos de mais nada para entender, no curso da narrativa, que essa personagem subjuga os outros para obter vantagem.

Também destacando a relação entre personagem e narração, o crítico literário Antonio Candido explana a interdependência entre o enredo e a personagem:

O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão que decorre dele, os significados e valores que o animam. “Nunca expor *idéias* a não ser em função dos temperamentos e dos caracteres”. Tome-se a palavra “idéia” como sinônimo dos mencionados valores e significados, e ter-se-á uma expressão sintética do que foi dito. Portanto, os três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico (o enredo e a personagem, que representam o seu significado, – e que são no conjunto elaborados pela técnica), estes três elementos só existem intimamente ligados, inseparáveis, nos romances bem realizados. (CANDIDO, 2018, p. 53-54 – grifo do autor)

Embora aí Candido (2018) pareça prescrever a expressão do romance, o autor na verdade teoriza sobre a produção temática (ideia) da obra a partir das vivências de personagens no enredo. Isto é, o desenvolvimento novelístico é constituído por meio das ações narradas em torno da personagem, que são dispostas de acordo com os motivos operados, constituindo, portanto, o enredo. Longe de querermos avaliar a partir disso se *O outono do patriarca* é ou não um romance bem realizado, convém afirmarmos aqui que não só a introdução do patriarca como protagonista confere temática política à obra. A disposição dos fatos narrados estabelece também condições para entendermos os modos pelos quais a política é fator constituinte na designação solitária sobre a história “vivida” por essa personagem.

Considerando macroscopicamente a composição do romance, a obra de García Márquez (1975; 2014b) dá a ver a formação de um enredo específico. Quando a disposição dos fatos narrados é posta em questão, alguns teóricos a tomam como “um grande poema cíclico” (REIS, 2009, p. 172), uma vez que a narrativa tem como infraestrutura o tempo circular. Essa estrutura narrativa foi constatada por Jozef (1989, p. 286) ao notar que “o tempo cíclico é o princípio gerador do romance”, e por Rama quando ele observa que

O sistema narrativo de *O outono do patriarca* cumpre parcimoniosamente sua função de apoio ao princípio do tempo cíclico: o primeiro capítulo, que vale como um modelo para os restantes, parte da morte do patriarca no palácio semidestruído e devorado pelas vacas e os urubus, para prosseguir a reconstrução de um ciclo já transcorrido de sua existência, que se conclui na milagrosa sobrevivência do ditador graças ao artifício de seu duplo, gerando assim o ciclo de morte, evocação e ressurreição que são decisivas para essa figura; o último capítulo se abre com o cadáver na sala de honra do palácio e junto com a descrença geral de que o fim definitivo havia chegado de fato, com o qual o modelo cíclico fixado inicialmente e repetido ao longo do romance por seu eixo paradigmático consegue sobreviver a mesma morte, desta vez verdadeira, do ditador. (RAMA, 1976, p. 54 – tradução nossa)<sup>12</sup>

As análises realizadas por Reis (2009), Jozef (1989) e Rama (1976) ocorrem de modo a colocar em relevo o tempo cíclico inerente à “vida” do patriarca, personagem que é encontrada inicialmente morta em um palácio deteriorado e que, logo em seguida, em todos os capítulos do romance, tem a história de suas vidas passadas sendo contada reiteradamente. Esse aspecto cíclico, de idas e vindas, vidas e mortes, faz do patriarca uma figura outonal e, além disso, confere-lhe caráter sobrenatural, visto que sua vida não é tão efêmera como a de um simples mortal e está sujeita ao retorno no curso da narrativa, ainda que, desde o começo e por fim, ele morra de fato.

Embora macroscopicamente o tempo cíclico seja princípio organizador do enredo de *O outono do patriarca*, microscopicamente as fábulas são narradas linearmente de modo a transpor sucessivas ações e consequências ocorridas por parte e em torno do patriarca. Esses fatos narrados aparecem sendo caracterizados pela temática política de modo a posicionar o patriarca enquanto ditador e, paralelamente, ressaltam o fato de que essa personagem está cada vez mais sozinha na morte e no exercício de seu poder.

No início de cada capítulo, o romance de García Márquez (1975; 2014b) narra a exploração de uma espacialidade deteriorada e constituída de objetos sem funcionalidade. Essa narração espacial se prolonga até o instante em que o cadáver do patriarca é encontrado e descrito. Tanto a exploração espacial quanto a descrição do corpo morto, como vimos, colocam em relevo o vazio e a ausência de reconhecimento em torno do e sobre o patriarca, o que

---

<sup>12</sup> “El sistema narrativo de *El otoño del patriarca* cumple parsimoniosamente su función de apoyo al principio del tiempo cíclico: el primer capítulo, que vale como un módulo para los restantes, parte de la muerte del patriarca en el palacio semidestruido y devorado por las vacas y los gallinazas, para proceder a la reconstrucción de un ciclo ya transcurrido de su existencia, el cual concluye en la milagrosa supervivencia del dictador gracias al artilugio de su doble, generando así el ciclo de muerte, evocación y resurrección que es definitorio de la figura; el último capítulo se abre con el cadáver en la sala de honor del palacio y conjuntamente con la generalizada incredulidad acerca de que haya llegado, efectivamente, el fin definitivo, con lo cual el módulo cíclico fijado inicialmente y trasladado a lo largo de la novela por su eje paradigmático consigue sobrevivir a la misma muerte, esta vez verdadera, del dictador.”

escancara a incomunicabilidade dessa personagem e constitui sua solidão no mundo. Só depois do encontro com o corpo carcomido e de sua descrição é que lemos a história dele.

Na primeira vez que o encontram, no princípio do seu outono, a nação estava ainda bastante viva para que ele se sentisse ameaçado de morte até na solidão de seu quarto, e entretanto governava como se soubesse ser predestinado a não morrer jamais, pois aquilo não parecia então um palácio mas um mercado onde era preciso abrir caminho por entre ordenanças descalços que descarregavam burros de hortaliças e cestos de galinhas nos corredores, saltando por cima de comadres com afilhados famélicos que dormiam embolados nas escadas para esperar o milagre da caridade oficial, era preciso evitar as correntes de água suja das concubinas desbocadas que tocavam por flores novas as flores noturnas dos floristas e esfregavam o chão e cantavam canções de amores ilusórios ao compasso dos galhos secos com que batiam os tapetes nas sacadas, e tudo aquilo entre o escândalo dos funcionários vitalícios que encontravam galinhas pondo nas gavetas das escrivatinhas, e tráficos de putas e soldados nas latrinas, e alvoroços de pássaros, e brigas de cães vira-latas em meio às audiências, porque ninguém sabia quem era quem nem parte de quem naquele palácio de portas abertas dentro de cuja descomunal desordem era impossível estabelecer onde estava o governo. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014b, p. 10-11)

A enunciação dessa fábula estabelece contraste para o que foi narrado anteriormente. Ainda que haja descomunal desordem nessa espacialidade, não restam dúvidas de que o princípio do outono do patriarca era glorioso e acompanhado para o seu exercício governamental, pois a nação ainda era bastante viva, esperavam-se milagres da caridade oficial e todos ali possuíam vivacidade para estarem ali, inclusive pássaros e cães vira-latas. Era impossível estabelecer onde se encontrava o governo porque tudo fazia parte dele, visto que tudo o que ele precisava para sobreviver estava naquela espacialidade numa espécie de simbiose, de um mutualismo.

É nesse mesmo contexto da narrativa que observamos as primeiras referências às atitudes governamentais impostas pelo patriarca ao decidir em viva voz o destino da pátria por meio de todo o tipo de leis e mandatos com a mesma simplicidade e o mesmo autoritarismo para resolver assuntos domésticos: “me tirem esta porta daqui e a ponham lá, tiravam-na, voltem a colocá-la ali, colocavam-na, que o relógio da torre não bata as doze às doze mas às duas porque a vida parece mais longa, era atendido, sem um instante de vacilação, sem uma pausa” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014b, p. 12). O que convém relatarmos nessa etapa da narrativa para entendermos a disposição político-temática são os modos com que o patriarca estabelece relação com as outras personagens nesse contexto inicial de exercício do poder, mais necessariamente com seu sócia Patrício Aragonés, seu compadre general Rodrigo de Aguilar e o povo.

No caso de seu sócia, mesmo tendo realizado falsamente um próspero negócio de usurpação em povoados indígenas alegando ser de fato o presidente, o patriarca contava “[...] com os serviços completos e a lealdade de cão de Patrício Aragonés, seu sócia perfeito [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014b, p. 13), a ponto de se comover com o estado de ânimo do seu duplo e, com isso, propor-lhe sequestrar a mulher desejada e/ou desfrutar as concubinas que haviam sido suas. Além disso, o patriarca “[s]entia-se tão seguro com o amparo do general Rodrigo de Aguilar e a assistência de Patrício Aragonés, que começou a se descuidar de seus instintos de conservação” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014b, p. 17). Tanto a lealdade do seu sócia quanto o cuidado de seu general materializam a satisfação e a companhia vividas pelo patriarca no início de seu outono. Ambas as relações afastam a possibilidade de identificarmos o protagonista como uma figura solitária e se tornam mais pertinentes quando levamos em conta o amor do povo percebido pelo patriarca e o cuidado que Rodrigo de Aguilar teve ao acompanhá-lo durante um passeio:

é ele, exclamou assustada, que viva o macho, gritou, que viva, gritavam os homens, as mulheres, as crianças que saíam correndo das cantinas e as tabernas de chineses, que viva, gritavam os que travaram as patas dos cavalos e bloquearam o carro para apertar a mão do poder, uma manobra tão certa e imprevista que ele mal teve tempo de afastar o braço armado do ajudante de ordens repreendendo-o com voz tensa, não seja estúpido, tenente, deixe-os que me amem, tão exaltado com aquele arrebatamento de amor e com outros semelhantes dos dias seguintes que custou trabalho ao general Rodrigo de Aguilar tirar-lhe a ideia de passear de carro aberto para que possam ver-me de corpo inteiro os patriotas da pátria. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014b, p. 18-19)

O entusiasmo com que o povo exalta a passagem do patriarca pelas ruas da cidade o leva acreditar que é amado. A mão do poder não só designa politicamente o protagonista, como também é dela que, de acordo com a percepção do patriarca, o povo quer se aproximar. Torna-se desaprovado e, por isso, censurado qualquer um que tenta, nesse instante, opor-se à ideia de arrebatamento de amor entre o corpo vivo do patriarca e aqueles a que ele chama de “patriotas da pátria”. Nem o general Rodrigo de Aguilar, que é seu compadre de toda a vida, teve tranquilidade em tirar dele a ideia de poder sair junto ao povo naquela espacialidade. Desse modo, as designações políticas postas pela passagem do patriarca em meio às ruas da cidade ocorrem de modo a imprimir ovação por parte da população e, por outro lado, reconhecimento em nome do protagonista.

Essas marcas temático-políticas tornam-se descontínuas quando, logo em seguida, vemos presságios de morte percebidos pelo patriarca e, além disso, sua consumação na morte de seu sócia. Para o patriarca, “o único documento de identidade de um presidente derrubado

deve ser o atestado de óbito” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014b, p. 21). Isto é, a partir do momento em que um presidente deixa de existir, perde seu poder, morre também diante do exercício político. O primeiro índice desse ponto de vista ocorre quando o patriarca sente o presságio de que iria morrer durante uma briga de galo, o que faz com que ele desconfie de um dos músicos presentes (o bombardino), ordene em segredo sua captura e o torture até confessar seu suposto desejo de disparar contra o patriarca na confusão da saída da rinha.

No entanto, ainda ansioso, sua inquietação diante da possibilidade de morte era tanta que passou a estar mais próximo de seu sócia, bebendo e comendo simultaneamente, com o consolo de que os dois morreriam juntos caso ocorresse algo. Evitando o acaso, ambos se afastam de tal maneira do convívio social que o patriarca não percebe o estado de melancolia no qual imerge.

tão afastados do mundo que ele mesmo não se deu conta de que sua feroz luta por existir duas vezes alimentava a suspeita contrária de que existia cada vez menos, que jazia em um letargo, que havia sido dobrada a guarda e não se permitia a entrada nem a saída de ninguém no palácio, que entretanto alguém havia logrado burlar aquela severa filtragem e havia visto os pássaros mudos nas gaiolas, as vacas bebendo na pia batismal, os leprosos e os paralíticos dormindo nos rosais, e todo mundo estava ao meio-dia como que esperando que amanhecesse porque ele havia morrido como estava anunciado nos alguidares, de morte natural. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014b, p. 24)

Os pássaros mudos nas gaiolas já não são alvoraçados, como vimos no início do outono do patriarca. Embora a existência de seu duplo, que tanto conota companhia como também extensão, a suspeita sentida por ele afastava qualquer possibilidade de que sua vida poderia ter continuidade. Jazia num profundo e prolongado estado de consciência no qual receava sua morte, sua inexistência. Já aí vemos os primeiros indícios de um estado de esvaziamento a partir do qual o patriarca não mais encontra no outro companhia nem extensão de vida. Só deixam de ser indícios quando o protagonista nota na morte de seu sócia o espelho de sua morte.

o país inteiro despertava do torpor milenário no momento em que ele entrou pela porta da garagem e encontrou-se com a terrível novidade meu general de que haviam ferido de morte com um dardo envenenado Patricio Aragonés. Anos antes, em uma noite de maus eflúvios, ele havia proposto a Patricio Aragonés que jogassem a vida no cara e coroa, se sai cara, morre você, se sai coroa, morro eu, mas Patricio Aragonés fez-lhe ver que iam morrer empatados porque todas as moedas tinham a cara de ambos por ambos os lados, propôs-lhe então que jogassem a vida na mesa de dominó, vinte partidas ao que vença mais, e Patricio Aragonés aceitou com muita honra e com muito gosto meu general sempre que me conceda o privilégio de lhe poder ganhar; e ele aceitou, concordo, assim que jogaram uma partida, jogaram duas, jogaram vinte, e sempre ganhou Patricio Aragonés pois ele só ganhava porque estava proibido

ganhar-lhe, tiveram um combate longo e encarniçado e chegaram à última partida sem que ele ganhasse uma. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014b, p. 26-27)

Presenciar a morte de seu sócia é presenciar sua própria morte. Nesse exercício de espelhamento, não só encontra o corpo ferido de Patrício Aragonés como também se encontra nessa terrível novidade. A rememoração das propostas de jogo entre o protagonista e seu sócia explica a confusão na tentativa de se estabelecer diferenças entre eles: primeiro, pela isomorfia dos rostos nas moedas, visto que o rosto de ambos estava impresso e, por isso, a sorte não se mostraria claramente, independente dos lados; segundo, pela ausência de regras justas que possam diferenciá-los no jogo e na morte. Nesse aspecto, a própria linguagem da narrativa não explicita se Patrício Aragonés só ganhou até então ou se ele chegou à última partida de dominó sem que ganhasse sequer uma.

O que se pode observar a partir de então é que o patriarca tem a chance de experienciar sua morte estando vivo. Mesmo tentando limpar seu corpo com esfregão e sabonete para tirar de si o mau cheiro da morte, não foi o suficiente para que fosse afastada a ideia de que estava morto. Até sua mãe, Bendición Alvarado, “acreditava que de verdade era meu filho o que havia morrido” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014b, p. 31). Identificar esse espelhamento a partir do qual os corpos do patriarca e de seu sócia se confundem permite entendermos a disposição temático-política na construção da narrativa. Nesse mesmo instante em que o patriarca presencia a morte de seu duplo, ele também começa a se sentir solitário. Não é à toa que o país começa a despertar de um torpor milenário, visto que a morte de Patrício Aragonés foi lida como a própria morte do chefe de Estado e, assim sendo, como a libertação do povo.

os militares diziam que a gente tinha de fazer pela pátria enquanto ele perguntava-se confundido em seu esconderijo que houve com o mundo que nada se alterava com o embuste de sua morte, como é que havia saído o sol e havia voltado a sair sem dificuldade, porque este ar de domingo, mãe, por que o mesmo calor sem mim, perguntava-se espantado, quando soou um canhão intempestivo na fortaleza do porto e começaram a dobrar os sinos principais da catedral subiu até a casa civil a tropelia das multidões que se levantavam do marasmo secular com a maior notícia do mundo, e então entreabriu a porta do quarto e apareceu no salão de audiências e viu-se a si mesmo na câmara ardente mais morto e mais ornamentado que todos os papas mortos da cristandade, ferido pelo horror e a vergonha de seu próprio corpo de macho militar deitado entre as flores, a cara lívida de pó, os lábios pintados, as duras mãos de senhorita impávida sobre o peitoral blindado de medalhas de guerra, fragoroso uniforme de gala com os dez sóis crepusculares de general do universo que alguém havia inventado depois da morte, o sabre de rei do baralho que não havia usado jamais, as polainas de verniz com duas esporas de ouro, a vasta parafernália do poder e as lúgubres glórias marciais reduzidas a sua dimensão humana de maricas jacente, porra, não pode ser que esse seja

eu, se disse enfurecido, não é justo, porra. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014b, p. 31-32)

Utilizando o recurso da ironia, o romance constrói a narração de uma fábula na qual o patriarca se vê diante de sua morte e, além disso, o esvaziamento de sua identidade ao se ver. De início, observa que sua morte não comove ninguém nem altera o curso da vida daqueles que ali vivem: o sol continua brilhar e aquecer sem sua existência. A descrição que o romance faz do cadáver e o modo como o protagonista reage ao vê-lo imprime a nulidade do poder na morte e o horror perante essa iminência. A ironia ocorre quando o defunto é ornamentado por parafernalias que já não faziam sentido para um general agora morto. As flores, a maquiagem, as medalhas, o uniforme, o sabre de rei e até a disposição do próprio corpo ironizam a ausência de vida e de símbolos patrióticos que outrora designavam a imponência de um chefe de Estado, e desestabilizam a identidade de um presidente militar ao ornar o corpo morto com signos jamais utilizados antes.

Horror, vergonha e raiva são os sentimentos vividos pelo patriarca diante da sua imagem moribunda. Esses sentimentos narrados reafirmam a ausência de reconhecimento por parte inclusive do próprio protagonista frente a sua imagem e semelhança, posto que são reações que colocam em questão a percepção de algo repulsivo, humilhante e frustrante para alguém que até então se mostrou politicamente vivo e poderoso. Considerando o desenvolvimento dessa fábula, essa falta de estima na morte se estende à comemoração de seu falecimento:

viu uma vendedora de peixe que não pôde resistir à verdade de sua morte e derramou pelo chão a cesta de peixes frescos e abraçou-se ao cadáver perfumado chorando aos gritos que era ele, gritavam, era ele gritou a multidão sufocada no sol da Praça de Armas, e então interromperam-se os finados e os sinos da catedral e de todas as igrejas anunciaram uma quarta-feira de júbilo, explodiram foguetes pascoais, petardos de glória, tambores de liberação, e ele viu os grupos de assalto que se meteram pelas janelas diante da complacência calada da guarda, viu os cabecilhas ferozes que dispersaram a pauladas o cortejo e atiraram ao chão a peixeira inconsolável, viu os que se encarniçaram com o cadáver, os oito homens que o arrancaram de seu estado imemorial e do seu tempo quimérico de agapantos e girassóis e o levaram arrastado pelas escadas, os que desbarataram o entulho daquele paraíso de opulências e desdita que pensavam destruir para sempre destruindo para sempre o valhacouto do poder. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014b, p. 32-33)

A interrupção do velório para anunciar um momento de júbilo e, assim sendo, festejar a Páscoa<sup>13</sup> simbolizada pela morte de um ditador reafirma a ausência de companhia na morte. A

---

<sup>13</sup> De etimologia latina, a palavra Páscoa (*Pascha*) é uma derivação do hebraico (*Pessach, Pesach*) e significa passagem. Esse significado está impresso no Antigo Testamento durante a ocasião em que é narrado o festejo para comemorar a libertação do povo israelita da escravidão no Egito.

morte do patriarca é comemorada, nela não há espaço para lamento ou condecorações fúnebres. Abre-se o espaço para a destruição de tudo o que até então representava a estabilidade de um poder absoluto e arbitrário. A intriga motivada pelo governo de um ditador imprime o processo de apagamento dessa figura política e de tudo o que é designado por essa personagem. O ditador não possui mais os elementos que o identificam (a vida e o poder), até os que não resistiam à “verdade” de sua morte são postos ao rés do chão por razão da ausência de reconhecimento sobre o corpo morto.

Ao analisarmos as continuidades e descontinuidades entre o início do outono do patriarca e a morte de seu sócia, essas duas sequências narrativas estabelecem os contornos de uma oposição semântica a partir das quais se constrói o sentido do que é narrado. Considerando as condições narratológicas, a disposição temática que estabelece contornos às ocorrências é a oposição “vida vs. morte”. Os elementos dessa oposição informativa são designados também por motivos políticos e as personagens assumem esses motivos em suas relações. Nesse sentido, vemos a oposição de papéis políticos a partir dos quais podemos avaliar se o protagonista está ou não solitário. Embora o patriarca tenha tido inicialmente em seu outono momentos de sociabilidade, o que se vê prevalecer é a secessão de vínculos que o uniam consigo mesmo, com seu sócia e/ou o povo. Isto é, a disposição temático-política no desenvolvimento da narrativa é caracterizada não só pela oposição vida e morte, mas, somado a isso, pelo contraste entre sociabilidade e solidão. Para o patriarca, a pátria é estar vivo. Morrer é afundar na ausência de reconhecimento e, por esse motivo, é sobretudo se afogar na solidão.

Observando a trama urdida após a morte de seu sócia e seu respectivo espelhamento, o patriarca sai do esconderijo de onde observa as consequências de sua suposta morte e decide matar todos aqueles que se reuniam com júbilo diante do cadáver de seu sócia, pois se sentia traído. Embora tenha sido tomado como morto e, por isso, experienciado a solidão, o que notamos a partir do momento em que o patriarca reaparece com vida é a companhia de seu general Rodrigo de Aguilar e sua comoção por aqueles que lamentaram seu suposto falecimento.

e só restavam no salão vazio os cinzeiros abarrotados, as xícaras de café, as cadeiras atiradas no chão, e meu compadre de toda a vida o general Rodrigo de Aguilar em uniforme de campanha, minúsculo, impassível, afastando a fumaça com sua única mão para indicar-lhe que se jogasse ao chão meu general que agora começam os problemas, e ambos se jogaram ao chão no instante em que começou à frente da casa o júbilo de morte da metralha. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014b, p. 35)

e estava tão comovido com aqueles que lamentaram sua morte que se fez levar até o ancião da saudação maçônica e ao cavalheiro enlutado que lhe beijou o anel e os condecorou com a medalha da paz, se fez levar à vendedora de peixes e lhe deu o que ela disse que mais necessitava que era uma casa de muitos quartos para viver com seus quatorze filhos, se fez levar à escolar que lhe pôs uma flor no cadáver e concedeu-lhe o que mais quero neste mundo que era casar-se com um homem do mar. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014b, p. 38)

Ainda que tenha se revoltado e matado todos aqueles que comemoravam a sua morte e restado predominantemente objetos, o patriarca não estava só. Seu compadre de toda a vida estava ali como braço direito, para auxiliá-lo no que fosse preciso. A utilização do pronome possessivo “meu” por parte de Rodrigo de Aguilar para se referir ao patriarca exprime respeito, afetividade e intimidade, designando essa etapa da narrativa de modo a materializar companhia. Em seguida, ainda nesse contexto de vida, as lamentações frente à morte do patriarca serviram de pretexto para que ele se sentisse mais uma vez amado e, desse modo, condecorasse com diversos presentes quem exprimiu com grande pesar sua ausência. As designações políticas aí ocorrem de modo a imprimir o desejo de governar o outro, seja impedindo de viver aqueles que se opõe ao exercício de seu despotismo, seja agraciando aqueles que o legitimam.

Ainda que notemos essas fábulas nas quais os motivos de sociabilidade sejam predominantes, o romance *O outono do patriarca* narra do começo ao fim a morte do patriarca. As designações de sociabilidade funcionam como um procedimento narratológico que serve de parâmetro para desenvolver os contrastes semânticos que situam os momentos de solidão nos quais o patriarca se encontra morto e destituído de poder. Portanto, podemos dizer que embora haja um contraste entre dois polos semânticos na estruturação da narrativa, um deles se torna incisivo. Isto é: ainda que o romance narre instantes de vida de um presidente ditador que “parece” encontrar reconhecimento e companhia, o que se vê do começo ao fim é a presença de um corpo morto sem nome e nem reconhecimento daqueles que o encontram.

### **3.3. Códigos de repartição**

A disposição dos motivos que estruturam o romance *O outono do patriarca* pressupõe o estabelecimento de condições que possam justificar a razão dessa organização temática e não outra. Assim sendo, consideramos os procedimentos que regulam a formação do discurso político na construção dessa fábula solitária em torno do e sobre o patriarca.

Convém antes retomarmos o ensaio escrito por Ortega (1978), intitulado “El otoño del patriarca: texto y cultura”, no qual o autor observa, a partir da Semiótica da Cultura, que García Márquez deu conta de articular em sua escrita uma forma privilegiada de realizar um processo

constitutivo da consciência cultural latino-americana. A necessidade de citarmos aqui a análise realizada por esse autor se dá pelo fato de ele considerar aspectos muito próximos dos que identificamos inicialmente, senão os próprios aspectos, na justificativa de entendermos as razões por trás da disposição temático-política do romance de García Márquez.

A Semiótica da Cultura é uma vertente dos estudos semióticos, que, como as outras, procura estudar a semiose, isto é, o processo de comunicação e transformação de significados. Não obstante, torna-se necessário reconhecermos a especificidade dessa vertente: processos cultivados da mente pelas civilizações. Ou seja, a semiótica russa objetiva entender “práticas e processos culturais cuja organização depende da transferência de modelos estruturais, tais como aqueles sob os quais se constrói a linguagem natural” (MACHADO, 2003, p. 49). Isso não quer dizer que a língua ocupa lugar de privilégio nesse estudo. Ao poder se correlacionar com a língua, os processos culturais tornam-se modalizantes à medida que possuem potencial comunicativo e, nesse sentido, passíveis de comparação com a língua. Para os semioticistas, portanto, modalizar significa organizar sistemas sígnicos (para além da língua) a partir do [ou como o] modelo estrutural da língua.

O que se torna pertinente destacarmos aqui sobre a Semiótica da Cultura, levando em conta sua utilização por Ortega (1978), é a premissa de que nenhum sistema de signos funciona isoladamente. Nesse sentido, além de se observar certa autonomia nos estudos que tentam compreender os ciclos semióticos, destaca-se o estudo da correlação funcional de questões ligadas à estrutura hierárquica das linguagens que constituem a cultura, suas respectivas instâncias e sua distribuição. Não é por acaso essa consideração de uma hierarquia semiótica na constituição da cultura, uma vez que sua auto-organização pressupõe diversidade e regularidade entre os vários sistemas que a constituem. Isto é, a obra literária age como um suporte de valores significantes à medida que funciona como código posto regularmente pela cultura. Sobre esse processo, é postulado o seguinte nas *Teses para uma Análise Semiótica da Cultura*<sup>14</sup>:

As diferentes esferas da cultura possuem, inerentemente, um grau diverso de organização interna. Ao mesmo tempo em que cria ela própria as fontes de máxima organização, a cultura também tem necessidade de formações relativamente amorfas que somente se assemelham a estrutura. Nesse sentido, é comum distinguir sistematicamente, nas estruturas historicamente consideradas da cultura, esferas que devem tornar-se, por assim dizer, um modelo de organização da cultura como tal. É particularmente interessante

---

<sup>14</sup> As *Teses para uma Análise Semiótica da Cultura*, proferidas inicialmente em 1964 pela escola de Tártu-Moscou durante o primeiro Seminário de Verão, é um importante tratado teórico que estabelece a Semiótica da Cultura como uma ciência que objetiva o estudo sobre a semiose.

estudar os vários sistemas de signos criados artificialmente que buscam a máxima regularidade (tal é, por exemplo, a função cultural das posições sociais, dos uniformes e emblemas de hierarquia no estado “regular” de Pedro, o Grande, e seus sucessores – a própria ideia de regularidade, ao tornar-se uma parte do todo uniforme da cultura da época, constitui um elemento adicional na irregularidade diversificada da vida real daquela época). (IVANOV *et al*, 2003, p. 131)

O exemplo do monarca (Pedro, o Grande) presente neste excerto não é evocado somente para ilustrar a regularidade de um sistema de valores de um rei a outro. Os mesmos signos que o constituem são passíveis de serem observados em outros textos e, desse modo, colocam em questão até que ponto há ou não regularidade na manifestação sistemática dos signos. No caso específico da análise realizada por Ortega (1978), o que se observa em termos de regularidade são os códigos culturais da América Latina e o modo com que o romance *O outono do patriarca* os apresenta. Desse modo, leva em conta as condições a que estão submetidos os códigos inscritos na obra de García Márquez de uma dada repartição, considerando a temática impressa, os elementos referidos e o modo como a narrativa é organizada.

A nosso ver, embora tenha utilizado a Semiótica da Cultura, os códigos analisados por Ortega (1978) funcionam como a descrição de uma formação discursiva à medida que entende que se trata de uma informação modelada pela decifração de instâncias culturais. Convém recuperarmos aqui a consideração foucaultiana de que cada momento da história de uma cultura é colocado em funcionamento um dado estado geral dos signos e, assim sendo, estabelece-se um suporte de valores e as regras de enunciação a que esses signos são submetidos em sua distribuição. Em outros termos, observa-se as condições de existência dos enunciados em uma dada repartição discursiva.

Outro aspecto importante da análise realizada por Ortega (1978) observado por nós é o fato de ele não se deter necessariamente às designações solitárias, assunto a partir do qual realizamos nossa proposta de tese. No entanto, ainda que identifiquemos a ausência da solidão em sua análise, suas considerações estabelecem proposições para inferi-la como correlato do discurso político colocado em funcionamento.

Ao identificar a presença do patriarca como protagonista e o povo como voz narradora, a princípio Ortega (1978) nota o código político como informação modalizada pela decifração do poder. Isso quer dizer que o que é posto pela obra de García Márquez (2014b) é regido inicialmente por um modelo político e econômico (o regime ditatorial) e, com isso, supõe que a própria organização narratológica do romance materializa o discurso histórico de que esse regime não só manifesta a imagem do poder, mas também que seu exercício compromete a história de um povo.

O código político supõe o lugar comum do reconhecimento: as pautas que compõem o consenso histórico. Só que aqui esse consenso implica distorção: a história foi usurpada pelo poder ditatorial; tirania política – com sua violência, sua arbitrariedade e sua indulgência – relembra a história, de modo que o discurso da história é apenas um discurso de poder. Ao ser produzido por uma consciência coletiva, esse discurso irá moldar o seu próprio deciframento da distorção, mas não sem antes constatar – e o romance ilustrar – o funcionamento inapelável do código do poder repressivo. (ORTEGA, 1978, p. 423 – tradução nossa)<sup>15</sup>

O consenso histórico a que o autor se refere se trata da rede horizontal que configura, na história da América Latina, os signos sobre a ditadura. Nesse sentido, para sabermos como a obra analisada se significa, torna-se necessário saber como ela é significada, isto é, onde ela se situa no mundo dos signos de uma sociedade. Essa observação mostra que a obra de García Márquez faz parte de uma estrutura de signos muito mais geral na qual o código do poder funciona de modo a apagar tudo o que não corresponda à manutenção desse poder. A distorção aí está justamente no fato de que, embora existam outros sujeitos, além daquele que possui e mantém o poder, o romance, assim como a história, possui apenas um protagonista político do começo ao fim. Essas observações postas por Ortega (1978) obedecem a uma sequência analítica que precisamos levar em conta para entendermos tanto sua proposta analítica como as condições de existência que fazem com que a solidão seja um correlato do domínio político quando consideramos as regras de formação dos discursos para o romance.

Em primeiro lugar, de acordo com Ortega (1978), o código político nasce de uma condição colonial e dependente. O autor estabelece paralelos com a história da América Latina para reconhecer os regimes sob os quais vemos ser construídas as relações de poder entre as personagens, reconhecendo as fases colonial e imperialista como origens do poder ditatorial. Em função dessa perspectiva, a ditadura não é só um dado sócio-histórico marcado pela exterioridade geopolítica (colonização e imperialismo), mas também um fator estrutural dependente dessas relações estabelecidas. No romance, vemos essa dependência a partir de uma das falas de Patricio Aragonés, quando afirma o seguinte sobre o patriarca: “ todo mundo diz que o senhor não é presidente de ninguém nem está no trono por suas próprias pernas senão que aí o sentaram os ingleses e o sustentaram os gringos com o par de colhões do seu encouraçado”

---

<sup>15</sup> “El código político supone el lugar común de un reconocimiento: las pautas que conforman el consenso histórico. Sólo que aquí ese consenso implica la distorsión: la historia ha sido usurpada por el poder dictatorial; l tiranía política - con su violencia, su arbitrariedad y su indulgencia - reemplaza a la historia, de modo que el discurso de la historia es sólo un discurso del poder. Al ser producido por una conciencia colectiva ese discurso irá modelando su propio desciframiento de la distorsión, pero no sin antes constatar - y la novela ilustrar - el funcionamiento inapelable del código del poder represivo.”

(GARCÍA MÁRQUEZ, 2014b, p. 29). Ela se repete também quando o narrador relata suas relações econômicas:

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 paramos e da navegação fluvial para os alemães, e tudo para os gringos pelos acordos secretos. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014b, p. 224-225)

A dependência aí pode ser entendida como a manutenção de uma exploração externa. O que Patrício Aragonés deixa claro é que o patriarca não ocupa a presidência por competência ou desejo, mas de acordo com esquemas alheios. Quando levamos em conta as relações econômicas com esse exterior, essa submissão não parece suprimir as dívidas criadas ao longo da história a partir das guerras de independência e serviços “trocados” com países imperialistas. Portanto, o que se pode observar a partir de Ortega (1978) é a dependência como um dos pilares que regula a estruturação do protagonista e do enredo que se constrói em torno dele.

A nosso ver, não podemos falar de dependência sem falar de correlação entre sociabilidade e solidão. Embora estejamos descrevendo sobre a sociabilidade instaurada pelos empréstimos, trocas e acordos entre a presidência do patriarca e outras nacionalidades, o discurso de dependência funciona de modo a comprometer as demandas internas da própria nação dominada pelo patriarca. A dependência coloca em funcionamento a solidão à medida que os recursos internos são esgotados por meio da exploração externa e, desse modo, as demandas internas não são comunicadas para e por essa exterioridade. O próprio García Márquez (2011), na ocasião de recebimento do prêmio Nobel de Literatura, abordou essa condição de dependência em seu discurso sobre a solidão da América Latina:

Não obstante, os progressos da navegação que reduziram tanto as distâncias entre nossas Américas e a Europa parecem haver aumentado nossa distância cultural. Por eu 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? Porque 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? Não: a violência e a dor desmedida 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. Mas muitos dirigentes e pensadores europeus acreditaram nisso, com o infantilismo dos avós que esqueceram as loucuras frutíferas de sua juventude, como se não fosse possível outro destino além de viver à mercê dos dois grandes donos do mundo. Este é, amigos, o tamanho da nossa solidão. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2011, p. 27)

A existência torna-se incomunicável quando são insuficientes os recursos convencionais. É nesse aspecto que García Márquez observa não só a solidão como também sua gravidade na América Latina. Isto é, embora possamos presumir um regime de sociabilidade a partir do qual observamos uma certa proximidade intercultural, as demandas solicitadas a todo custo demonstram a falta de reconhecimento das condições reais que fazem com que o povo (voz que assume a narração do romance) seja identificado pela falta de recursos, pela necessidade constante e, por assim ser, pela solidão.

Além da dependência, Ortega (1978) elenca a repressão e a violência como dois aspectos do código político que estruturam o poder ditador em *O outono do patriarca*. Em sua análise, nota que essa repressão funciona de modo antinacional e que a violência instaurada por ela é justificada a partir do lugar institucional requerido pelo Estado repressor, ou seja, ser um ditador é reprimir e violentar. Embora aí Ortega não realize uma análise descritiva pormenorizada sobre os modos pelos quais ocorrem esses dois aspectos que caracterizam o poder ditador, podemos inferir certa organização para as regras de formação desse discurso político.

Se não se manifestam como formas genuínas de interdição, tanto a repressão quanto a violência podem ser lidas como consequências de um regime excludente que dita o que deve ou não ser realizado, isto é, uma interdição por excelência. Nesses termos, a figura do ditador é responsável por ditar leis que devem ser cumpridas e tudo o que foge dessa lógica deve ser punido, quando não extinguido. Vimos que desde o início do outono do patriarca, momento em que a nação ainda estava bastante viva, todos eram obrigados a cumprir o que estava prescrito:

Antes, durante a ocupação dos fuzileiros navais, encerrava-se no gabinete para decidir o destino da pátria com o comandante das tropas de desembarque e assinava todo o tipo de leis e mandatos com a marca do polegar, pois então não sabia ler nem escrever, mas quando o deixaram só outra vez com sua pátria e seu poder não voltou a envenenar o sangue com a modorra da lei escrita senão que governava de viva voz e de corpo presente a toda hora e em todas as partes com uma parcimônia rupestre mas também com uma diligência inconcebível para sua idade [...] arrastando por toda a casa suas grandes patas de elefante na neve enquanto resolvia problemas de estado e assuntos domésticos com a mesma simplicidade com que ordenava. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014b, p. 11-12)

Quando as interdições do governo não são correspondidas, nota-se a repressão:

insensíveis às artes de sedução dos militares que apareciam em nossas casas disfarçados de civis e suplicavam em nome da pátria que saíssemos à rua gritando para que os gringos fossem embora para impedir a consumação do despejo, incitavam-nos ao saque e ao incêndio das lojas e das quintas dos estrangeiros, ofereciam-nos dinheiro vivo para que saíssemos a protestar sob

a proteção da tropa solidária com o povo contra a agressão, mas ninguém esquecia que outra vez nos haviam dito o mesmo sob palavra de militar e entretanto foram massacrados a tiros com o pretexto de que havia provocadores infiltrados que abriram fogo contra a tropa. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014b, p. 248)

Ou instaura-se a violência:

sabe que à hora que o vejam pela rua vestido de mortal vão lhe cair em cima como cães para cobrar-lhe isto pela matança de Santa Maria do Altar, mais pelos presos que jogam nos fossos da fortaleza do porto para que sejam comidos pelos jacarés, este outro pelos que escarpelam vivos e mandam o couro à família como escarmento, dizia, tirando do poço sem fundo de seus rancores antigos a sarta de recursos atrozes de seu governo de infâmia. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014b, p. 29)

Em função dessa perspectiva, a repressão e a violência ocorrem de modo a controlar ou eliminar o funcionamento dos discursos que não conferem ao patriarca. É nesse aspecto que Ortega (1978) se refere à distorção implicada pelo discurso histórico materializado no romance, pois na sua estrutura o que se narra é, sobretudo, a história de um viés, a história de um discurso que compromete a existência de outros. Desse modo, faz-se o que se manda, evita-se com repressão o que não é desejado e, quando este é inevitável, violenta-se cruelmente até a morte.

Esses procedimentos de exclusão criam condições para que possamos entender a operação pela qual certos discursos sejam afastados e tornem seus respectivos sujeitos também solitários nessa formação. Não é por acaso que todos os mandatos do patriarca eram temerosamente realizados, que o povo era insensível às artes de sedução dos militares já conhecidas ou que se presume a cobrança por parte do povo diante das atrocidades cometida pelo chefe de Estado. À medida que o patriarca é um ditador e põe em prática os signos que o identificam como detentor do poder (ordens, decretos e leis) e suas respectivas consequências (dominação, repressão e violência), esses mesmos signos manifestam a arbitrariedade desse poder. Isso não só significa que as ações praticadas pelo patriarca são mal compreendidas pelo povo, mas, além disso, que são alheias à população e, dessa forma, tornam-na solitária.

O poder exercido pelo patriarca é também solitário nessas condições. As ações praticadas por ele são a um mesmo tempo, como vimos, estratégias governamentais e ferramentas de manutenção do poder, e, desse modo, são incomunicáveis. O próprio García Márquez (2014a, p. 92), em uma de suas entrevistas com Plinio Apuleyo Mendoza, afirma que *O outono do patriarca* é um romance que “fala da solidão do poder”. Em outra conversa com o mesmo entrevistador, García Márquez (2014<sup>a</sup>, p. 130) acaba traçando aspectos que identificam esse tipo de solidão ao comparar com a solidão da fama:

Quanto à solidão do poder e à solidão da fama, não há nenhuma dúvida. As estratégias para conservar o poder, como para se defender da fama, acabam por se parecerem. Isso é em parte a causa da solidão em ambos os casos. Mas há mais: a incomunicabilidade do poder e a incomunicabilidade da fama agravam o problema. É, em última instância, um problema de informação que acaba por isolar a ambos da realidade evasiva e mutante. A grande pergunta no poder e na fama seria então a mesma: “Em quem acreditar?” A qual, levada aos seus extremos delirantes, teria que conduzir à pergunta final: “Quem merda sou eu?” A consciência desse risco, que eu não teria conhecido se não fosse um escritor famoso, ajudou-me muito, é claro, na criação de um patriarca que não conhece mais, talvez, nem o seu próprio nome. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014a, p. 130)

Além de ser interpelado pela sua própria escrita ao traçar paralelos com sua fama enquanto escritor e o poder exercido pela sua personagem, essa comparação traçada por García Márquez justifica o caráter solitário do patriarca em seu outono ao colocar em destaque a incomunicabilidade do poder, pois quem exerce o poder, assim como quem tem fama, não enxerga nada nem ninguém. Mesmo aqueles que outrora faziam com que o patriarca se sentisse amado só foram considerados à medida que mostravam exatamente e nada mais além do que queria ser visto pelo protagonista. Nesse sentido, o patriarca se via sozinho em seu posto e desacreditava em tudo que não fosse à sua imagem e semelhança, e, por outro lado, a voz que narra do começo ao fim não vê nada além de um corpo carcomido e irreconhecível.

Convém considerarmos aqui também o que Ortega (1978) chama de código mitológico. Ele observa que o romance de García Márquez manifesta por vezes “traços que evocam um ditador e situações que parece vir de alhures”<sup>16</sup> e, com isso, apesar de não explicitar, identifica a partir do romance fatos e lendas que foram documentados sobre diferentes ditadores. Sem deixar de considerar a popularidade do tema, García Márquez (2014a, p. 128) observa que o ditador tem sido uma constante entre as literaturas latino-americanas desde suas origens e justifica sua observação ao compreender que “o ditador é o único personagem mitológico que a América Latina produziu” e que “seu ciclo histórico está longe de estar concluído”. Inclusive, García Márquez (2014a, p. 129) relata: “tive que me contentar em fabricar um ditador com os retalhos de todos os ditadores que tivemos na América Latina”. Segundo Ortega (1978), o romance *O outono do patriarca* encontra uma forma de materializar a versão popular do ditador, isto é, de um fenômeno comum, que sempre existiu e que está longe de desaparecer: uma figura proliferante e ubíqua. Desse modo, o romance organiza-se não em um tempo linear, cronológico, mas de modo a colocar paralelamente no presente a antecipação do futuro e a recuperação da origem, visto que a patriarca é uma personagem mitológica que, como o outono,

---

<sup>16</sup> “[...] rasgos que evocan a un dictador y situaciones que parecen provenir de algún otro [...]”

pode ser associado ao mito do eterno retorno, onipotente e onisciente, fadado a manifestar-se ciclicamente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora tenhamos nos empenhado em analisar três romances de Gabriel García Márquez em particular considerando sua literariedade, nosso objetivo foi entender mais precisamente um conjunto de formas virtuais que nelas são cruciais para o exercício literário, ou seja, mais o que essas obras podem ser do que o que elas são. A análise de obras em específico aqui não é um fim, mas um meio de acender essas formas virtuais que acreditamos serem recorrentes e pertinentes para a função poética. Portanto, o que inicialmente anunciamos ser pertinente para a nossa análise são as propriedades subjacentes do próprio discurso literário que ganham especificidade quando comparamos as obras de García Márquez.

A locução adjetiva “da solidão” utilizada por nós na construção do título desta tese se justifica por observarmos que essas propriedades formais, recorrentes e pertinentes nas obras analisadas, ocorrem à medida que dão a ver a própria experiência da solidão, esse exercício dialético que surrupia a linguagem, a destitui de ser e, assim, aparta tudo o que poderia se avizinhar. A nossa necessidade de localizá-la num âmbito social só ocorreu por notarmos a política ser tematizada e, com isso, disposta conforme um enredo. Desse modo, as imposições, as intrigas, as interdições, entre outras ocorrências, são ações políticas solitárias porque impedem a comunicação na/pela trama.

Para isso, utilizamos procedimentos analíticos que reconhecessem a autonomia da obra literária e as leis gerais nela mesma, isto é, a obra e seu predicativo: primeiro, o movimento operado por cada romance em relação a si próprio; segundo, os aspectos estruturais que organizam a disposição temática dessas obras em si; e, por fim, as formações discursivas que regem essa disposição possibilitada.

Como resultado notamos operações que tanto singularizam cada romance quanto fazem deles manifestações de uma mesma poética. Talvez convenha voltar uma vez mais a questão “Para onde vai a literatura?” para começarmos a situar os resultados aqui adquiridos, pois, se a literatura vai em direção a si própria, que é sua essência e ao mesmo tempo seu desaparecimento, esse movimento coloca em jogo aspectos formais que não só singularizam a obra como também tornam visível um significante, imagem fascinante operada pela própria linguagem, fadado a se reatualizar infinitamente.

A começar dos títulos das obras. Neles as escolhas lexicais e suas composições sintáticas vão ao encontro delas mesmas e manifestam uma operação individualizadora ou, em outras palavras, excludente. Nos casos de *O general em seu labirinto* e *O outono do patriarca*, ambas as obras apresentam o processo de determinação dos sintagmas nominais GENERAL e

PATRIARCA de modo a afastar qualquer significação generalizada e a pressuposição de outros gerais e patriarcas. Além disso, atribuem a esses sintagmas nominais o poder sobre um espaço e um tempo específicos, ambos detentores de uma simbologia solitária, cíclica e mortífera. Apesar de *Cem anos de solidão* não apresentar essa mesma composição, o título apresentado na primeira capa publicada pela editora Editorial Sudamericana materializa a palavra “SOLÉDADE” ao estabelecer para ela singularidade e estranheza em relação às outras palavras que compõem o título do romance. Enquanto a individualização e a estranheza aparecem como determinantes qualitativos nos títulos das outras obras analisadas, a própria palavra “SOLÉDADE” na primeira capa de *Cem anos* simula esses aspectos e opera um simulacro da solidão. Isto é, enquanto aqueles têm a solidão como aspecto qualitativo, esse a torna visível.

No título *Cem anos de solidão*, só não vamos encontrar signos de poder ou posse propriamente dita (*do* e *seu*). A justificativa que encontramos para essa observação é a de que esse romance não se dedica apenas a um tipo de solidão, não somente à solidão do poder. Essa nossa hipótese parte de afirmações realizadas por García Márquez em uma de suas entrevistas:

Como dizia a você há um momento atrás, *O outono do patriarca* é um trabalho literário mais importante. Mas fala da solidão do poder e não da solidão da vida cotidiana. O que se conta em *Cem anos de solidão* parece com a vida de todo mundo. Está escrito, aliás, de uma maneira simples, fluida, linear, e eu diria (e já disse) superficial. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 92 – grifo do autor)

Essas afirmações validam também o modo como é operado o simulacro da solidão entre os romances: ora singularizando cada uma das obras, ora as aproximando no que tange seus respectivos jogos de linguagem.

No caso de *Cem anos de solidão*, esse simulacro ocorre à medida que vemos a autorreferência do romance (o dedo apontado para a própria obra, sua equivalência com os pergaminhos indecifráveis e o aparecimento/desaparecimento de uma voz responsável pela escrita) e a referência ao episódio da peste da insônia em Macondo. Ambas as ocorrências colocam em funcionamento um aspecto dialético que arma uma arapuca para a sociabilidade: o aspecto indecifrável dos pergaminhos e o esquecimento causado pela peste da insônia criam condições para observarmos um simulacro da solidão ao colocar em funcionamento o próprio vazio da palavra como aspecto marcante do romance e de sua realidade ficcional.

Em *O general em seu labirinto* e *O outono do patriarca*, repete-se esse mesmo recurso quando observamos a caracterização de seus respectivos protagonistas e a linguagem utilizada para referenciá-los: no primeiro romance, o nome do general não é mencionado, ele não é reconhecido por aquilo que o nomeia (a patente general), por vezes é referido como um ninguém

e sua aparência é de alguém que está morrendo e se esvaindo; no segundo romance, o patriarca é encontrado morto, não possui nome, também não é reconhecido e o recurso barroco de descrição escamoteia sua referência. Esses dois romances operam a imagem fascinante de um cadáver que já não se pode mais reconhecer como um semelhante, esvaindo-se de identidade e manifestando seu próprio desaparecimento. Portanto, como *Cem anos de solidão*, esses dois romances operam também o próprio vazio da palavra de modo a fulgurarem o simulacro da solidão a partir dos recursos descritivos que caracterizam o general e o patriarca.

Baseando-nos no relato de García Márquez (2014a) em função de *Cem anos de solidão* tratar da solidão de modo mais geral ou não se restringir apenas a um tipo de solidão, vemos que a operação poética faz uso da própria língua para colocar em jogo os aspectos de sociabilidade do próprio romance e entre a população de Macondo. Os dois outros romances, por tratar mais especificamente de uma temática política, colocam em jogo os aspectos descritivos, para não dizermos identitários, que estão em torno das personagens principais, posto que é em função delas que a escrita dos romances opera o vazio possível a partir das relações estabelecidas por elas. Isso não significa que *O general em seu labirinto* e *O outono do patriarca* não faça uso da língua, mas que o aspecto vazio nestes romances é consequência do uso da língua.

O segundo critério de nossa análise foi a disposição narratológica do tema político nas obras elencadas. Considerando não necessariamente o processo de remissão dos romances em relação a si mesmos, mas os elementos que estruturam suas respectivas narrativas, vimos que o que é politicamente contado (as fábulas) obedece a uma sequência específica, isto é, as ocorrências são dispostas de acordo com um enredo. Levando em conta as proposições postas por Tomachevski (2013), Foucault (2013a) e Eco (1994), analisamos os diversos elementos da narrativa (narrador, personagem, enredo, espaço e tempo) e avaliamos quais deles participam do projeto temático-político em cada uma das obras. Vimos que as obras põem em jogo procedimentos narratológicos semelhantes quando observamos os paralelos estabelecidos entre os fatos narrados, ainda que possamos identificar também no enredo de cada obra aspectos que os diferencie.

Em *Cem anos de solidão*, embora tenhamos a interpolação de memórias sendo um dos aspectos narrativos do romance, as ocorrências políticas são narradas de forma linear, isto é, são apresentadas sucessivamente na ordem em que as ações são realizadas. Ao considerarmos o desenvolvimento temático das situações narradas em torno da personagem coronel Aureliano Buendía, vimos que a disposição dos fatos é determinada pela oposição semântica entre

sociabilidade e solidão. Essa oposição é assumida por personagens como valores e, desse modo, interpelam papéis políticos em suas respectivas relações. Nessas condições, os termos dessa oposição não se presumem mutuamente, podendo não obstante figurar sequencialmente na narrativa. Portanto, a temática política é desenvolvida de modo a dar a ver de forma sequencial ora situações nas quais são operadas as motivações que conferem união, companhia, relações familiares e/ou, em sentido genérico, sociabilidade; ora ocorrências em que as motivações de intriga, interdição, guerra, fascismo, oposição partidária e desconfiança afastam a possibilidade de sociabilidade e imprimem a solidão.

Diferente de *Cem anos de solidão*, a interpolação de memórias é determinante na designação política em torno do protagonista da obra *O general em seu labirinto*. Nela são narradas situações de um presente decrépito e solitário do general em oposição às suas memórias de um passado glorioso e acompanhado. Ou seja, sequencialmente são estabelecidas oposições semânticas a partir das quais ora são narradas revoltas, falta de reconhecimento e abandono; ora são expostas revoluções, gratidões e companhia. O ponto de ancoragem desse contraste são os confrontos estabelecidos nos espaços da narrativa. Desse modo, ainda que a trama do romance *O general em seu labirinto* não seja linear, as oposições semânticas também se presumem mutuamente, aparecem de modo sequencial estabelecendo paralelos comparáveis.

Sobre o romance *O outono do patriarca*, vimos que alguns teóricos o tomam como um grande poema cíclico, uma vez que o patriarca é figurado de forma outonal ao morrer e nascer repetidamente ao longo da narrativa. Ainda que a escolha de uma personagem específica (um ditador) seja suficiente para identificarmos a temática política, o narrador e a disposição da narrativa aparecem também como fatores determinantes para a compreensão dos modos pelos quais a solidão aparece como correlato das designações políticas.

Mesmo que *O outono do patriarca* possua uma temporalidade cíclica, os fatos narrados são linearmente apresentados em cada reaparecimento do ditador. Assim sendo, notamos que as oposições semânticas também aparecem como fator constitutivo das etapas da narrativa: todos os capítulos são iniciados com a descoberta de um corpo morto irreconhecível, em seguida abre espaço para o início de um novo outono do patriarca e, por fim, narra-se a morte do patriarca. As oposições semânticas aí aparecem de modo a contrastar os momentos em que o patriarca se encontra morto, irreconhecível e sozinho em relação aos instantes em que ele está vivo, considerado e acompanhado. Isto é, embora o patriarca seja reconhecível ao viver o

exercício absoluto e fascista de seu poder, a sua morte é descrita de modo a apagar seus símbolos.

Em função dessa perspectiva, podemos concluir que a estrutura concessiva entre sociabilidade e solidão é uma operação poética recorrente no enredo dos três romances de García Márquez. As designações políticas servem de motivo para imprimir essa disposição concessiva e demonstram que solidão e sociabilidade não figuram concomitantemente: aparecem paralelamente à medida que observamos a incisão da solidão sobre a sociabilidade. Isto é, ainda que as personagens experienciem situações em que estejam unidos, compartilhando a experiência de um mesmo desejo, essas personagens estão condenadas à solidão: seja pela ausência de comunicação, pelos dilemas que cessam qualquer tipo de proximidade, pela falta de reconhecimento ou pelo vazio da morte.

Finalmente, elencamos as regras de formação discursiva que justificam as disposições temático-políticas dos romances analisados. Isso significa que signos escolhidos e sua disposição obedecem a ordens discursivas: os elementos significantes de uma obra literária são unidades discursivas por funcionarem de acordo com regras de repartição e conforme sua condição de existência. Por apresentarem uma regularidade de organização temática, chegamos à conclusão de que há também um denominador comum quanto às regras discursivas, visto esses sistemas de exclusão justificam a escolha das personagens, dos espaços, das memórias, entre outros elementos.

Tendo identificado a história da América Latina como princípio de delimitação do domínio político, *Cem anos de solidão* apresentou um sistema de regras que organiza a distribuição temática ao longo das fábulas em torno e sobre o coronel Aureliano Buendía: a interdição como princípio de repartição e de exclusão, sendo manifestada por meio de “ordens oficiais”, “decretos”, “condenações” e “ata de rendição”. Por se manifestarem como modalidades enunciativas, vimos que esses gêneros discursivos referenciados pela obra possuem sujeitos específicos (militares e a hierarquização de suas patentes) ocupando posições autoritárias em seu exercício político. Quando consideramos os instantes em que são enunciadas, as interdições não só funcionam como um instrumento do Estado: elas se vestem de autoridade para mascarar a incomunicabilidade do poder, posto que não correspondem ao contexto em que se aplicam e fazem dos sujeitos envolvidos solitários.

No caso de *O general em seu labirinto*, a memória apareceu como uma das regras de repartição dos discursos operados na disposição das fábulas narradas. Tendo também a história da América Latina como princípio de delimitação do domínio político na construção do

romance, as memórias interpoladas sobre o general partem do próprio *status* dessa patente referida: memória de um passado militar e um presente vazio de significado. Em função dessa referência militar, não só vimos a evocação da memória de um passado glorioso e com poder, mas também o desejo de a manter: a memória é um poder do qual o general quer se apoderar e fazer dela um presente.

Assim sendo, não é por acaso a citação de vários nomes de chefes de Estados, liberais e conservadores, na construção dessa memória que se quer apoderar: a memória é o único fator constituinte dessa personagem. Torna-se importante considerarmos que essas memórias não ocorrem de qualquer modo, possuem uma materialidade espacial e cumprem uma função na disposição dos fatos narrados: tanto no presente quanto nas memórias a referência a cidades da Colômbia é uma condição para a evocação de memórias; as memórias ocorrem de modo a imprimir esquecimento e angústia ao estabelecer contrastes entre essas temporalidades. Desse modo, o general só possui reconhecimento por si mesmo e por meio da memória.

No que tange à obra *O outono do patriarca*, a análise semiótica da cultura realizada por Ortega forneceu informações importantes para compreendermos as regras de repartição dos discursos por trás da organização do romance. Além de reconhecer a história da América Latina como um aspecto modalizador da narrativa, o ponto central da análise de Ortega é a consideração da temática política, dos elementos referidos e do modo como a narrativa é organizada. Assim sendo, a figura do ditador como personagem e o povo como voz narradora se justificam como códigos políticos modalizados pela interpretação do poder. Essa relação política é que permitiu identificarmos de que modo a solidão é um correlato dos aspectos políticos impressos sobre o patriarca. As regras de repartição identificadas foram: a) a condição colonial e de dependente, que impede que as necessidades internas do Estado figurado sejam comunicadas; b) a repressão e a violência como formas genuínas de interdição, posto que são manifestações de um poder ditatório que compromete a existência de outras vozes e, por isso, o diálogo entre o ditador e o povo; e c) o código mitológico, visto que a figura do ditador está fadada a aparecer ciclicamente.

Ainda que de forma não tão evidente, os três romances analisados apresentam regularidades no que tange às unidades discursivas, o que significa também que as regras de enunciação se repetem à medida que essas unidades apresentam mais ou menos um mesmo funcionamento. Todas elas possuem como instância delimitadora o domínio político condicionado pela história da América Latina. Isso permite que possamos identificar o ditador militar como um *status* de sujeito em comum entre os romances. Desse modo, ainda que em *O*

*general em seu labirinto* não possamos identificar a interdição como um princípio de repartição dos discursos, nessa obra isso só não ocorre de forma efetiva porque o general não possui o poder e está fadado ao esquecimento. Por outro lado, mas obedecendo à mesma formação, a interdição torna-se delimitadora em *Cem anos de Solidão* e *O outono do patriarca*, porque as figuras políticas desses romances aparecem em exercício (e não em memória). Assim sendo, veremos certas modalidades enunciativas, repressões e violências afastando aquele que está autorizado realizar a interdição e aqueles que têm seus discursos interditados, isto é, a ausência de comunicação do poder é que faz com que os sujeitos envolvidos não estabeleçam proximidades e, desse modo, sejam tomados como sujeitos solitários.

Essas propriedades do discurso literário fizeram com que observássemos a pertinência de um *modus operandi* entre as obras de García Márquez e conjecturássemos uma poética da solidão. Ao considerarmos procedimentos teórico-metodológicos que respeitam a própria autonomia do exercício literário, notamos que a solidão é possibilitada por pelo menos três níveis do discurso literário: pela autoreferência da linguagem, pelo tema político disposto na narrativa e pelos discursos que justificam sua organização. Em todos esses níveis a solidão se mostrou como um fenômeno dialógico que opera vazios, cessa a comunicação e impossibilita qualquer tipo de sociabilidade.

Convém lembrarmos que o projeto de uma poética da solidão a partir das obras de Gabriel García Márquez nasce da hipótese de todos seus romances operarem em função desse fator dialógico. Isso significa que a realização dessa pesquisa se apresenta apenas como parte de um trabalho maior, no qual não só a política aparece como aspecto temático e âmbito social que determina os possíveis do discurso literário.

## Referências

- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. Trad. Zulmira Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 3ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.
- BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. O Minotauro. In: **O livro dos seres imaginários**. Trad. Carmen Vera Cirne Lima. 4ª ed. Porto Alegre/Rio de Janeiro: Globo, 1985. p. 97-98.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2018. p. 51-80.
- CHIAMPI, Irleamar. **Barroco e modernidade**: ensaios sobre literatura latino-americana. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 1998.
- CHKLÓVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan (Org.). **Teoria da literatura**: textos dos formalistas russos. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 83-108.
- COSTA LIMA, Luiz. **O redemunho do horror**: as margens do ocidente. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.
- COURTINE, Jean-Jacques. **Metamorfoses do discurso político**: as derivas da fala pública. Trad. Nilton Milanez e Carlos Piovezani Filho. São Paulo: Claraluz, 2006.
- COURTINE, Jean-Jacques. O chapéu de Clémentis. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro (orgs). **Os múltiplos territórios da Análise do Discurso**. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 1999. p. 15-22.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 10ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- FOUCAULT, Michel. Por Trás da Fábula. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013a. p. 214-222.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 8ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013b.
- FOUCAULT, Michel. A Linguagem ao Infinito. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013c. p. 48-60.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico; As heterotopias**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013d.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 20ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2010a.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**: curso no Collège de France (1975-1976). Trad. Maria Ermantina Galvão. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010b.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. p. 137-174.

FOUCAULT, Michel; SENNETT, Richard. Sexuality and solitude. **London Review of Books**, v. 3, n. 9, p. 04-07, 1981.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. Gabriel García Márquez, en busca de La verdad poética. In: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cien años de soledad**. Barcelona: ALFAGUARA, 2007. p. LIX-XCVI.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Ninguém escreve ao general**. Trad. Danúbio Rodrigues. Rio de Janeiro: Record, 2019.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cem anos de solidão**. Trad. Eric Nepomuceno. 105ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2018a.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **A revoada (o enterro do diabo)**. Trad. Joel Silveira. 22ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2018b.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Crônicas de uma morte anunciada**. Trad. Remy Gorga Filho. 52ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2018c.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **O general em seu labirinto**. Trad. Moacir Werneck de Castro. 15ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2017a.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **O amor nos tempos do cólera**. Trad. Antonio Callado. 49ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2017b.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Do amor e outros demônios**. Trad. Moacir Werneck de Castro. 25ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2017c.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cheiro de goiaba**: conversas com Plinio Apuleyo Mendoza. Trad. Eliane Zagury. 7ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014a.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **O outono do patriarca**. Trad. Remy Gorga, Filho. 19ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014b.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Os funerais da mamãe grande**. Trad. Édson Braga. 15ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014c.

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

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cien años de soledad**. Barcelona: ALFAGUARA, 2007a.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Memórias de minhas putas tristes**. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2007b.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **El general en su laberinto**. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1989.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **El otoño el patriarca**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1975.

GARIN, Humberto. **El general en su laberinto como obra representativa de la Nueva Novela Histórica Latinoamericana**. 2012. 46f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Lund, Lund, Suécia, 2012.

HALBUWACHS, Maurice. A memória coletiva e o espaço. In: **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006. p. 157-189.

HARWICH, Nikita. Un héroe para todas las causas: Bolívar en la historiografía. **Iberoamericana**, v. III, n. 10, p. 7-22, 2003.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

IVANOV, V. V. *et al.* Teses para uma Análise Semiótica da Cultura (Uma Aplicação aos Textos Eslavos). MACHADO, Irene. **Escola de Semiótica: a experiência de Tartu-Moscou para o Estudo da Cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial; FAPESP, 2003. p. 99-132.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22ª ed. São Paulo: Cultrix, 2010. p. 150-207.

JOZEF, Bella. Uma metáfora da realidade. In: **O espaço reconquistado: uma releitura: linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. p. 169-187.

JOZEF, Bella. **História da literatura hispano-americana**. 3ª ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1989.

LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiência**. Trad. Cristina Antunes e João W. Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

LEZAMA LIMA, José. **A expressão americana**. Trad. Irleamar Chiampi. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

LIMA, George; GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Não se sabe sobre o que se inscreve/escreve ou a solidão em “O afogado mais bonito do mundo”, de Gabriel García Márquez. **Terra roxa e outras terras**, v. 39, p. 103-114, 2020. <https://doi.org/10.5433/1678-2054.2020v39p103>

LINCHTENBERG, Sônia. **Usos de indefinidos do português: uma abordagem enunciativa**. 2001. 243f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

LUCENA, Karina de Castilhos. **Macondo: além da terra firme: um estudo sobre a cidade imaginária**. 2008. 122f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2008.

LYNCH, John. **Simón Bolívar: a life**. New Haven/London: Yale University Press, 2006.

MACHADO, Irene. **Escola de Semiótica: a experiência de Tartu-Moscou para o Estudo da Cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial; FAPESP, 2003.

MANDAGARÁ, Pedro. Nós, os outros. **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo: Narrativa Testemunhal e Relações Históricas**, n. 27, p. 32-50, 2016.

MINOIS, Georges. **História da solidão e dos solitários**. Trad. Maria das Graças de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

OLIVEIRA NETO, Gilberto Clementino de. **A sátira e o neobarroco em O outono do patriarca**. 115f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

ORTEGA, Julio. El otoño del patriarca: texto y cultura. **Hispanic Review**, v. 46, n. 4, p. 42-446, 1978. <https://doi.org/10.2307/473102>

PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão e post scriptum**. 4ª ed. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

PORTUONDO, José Antonio. Literatura e Sociedade. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (Org.). **América Latina em sua Literatura**. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. p.

PRADO, Maria Ligia. Bolivar em várias versões. **Folha de São Paulo**, n. 28.417, p. 5, 2007. (Mais!)

PRADO, Maria Ligia. **A formação das nações latino-americanas**. 11ª ed. São Paulo: Atual, 1994.

RAMA, Ángel. **Los ditadores latino-americanos**. México: Testimonios del Fondo, 1976.

REIS, Livia. O perfil dos ditadores na literatura hispano-americana. In: **Conversas ao sul: ensaios sobre literatura e cultura latino-americana**. Niterói: EdUFF, 2009. p. 169-176.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Trad. Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2020.

ROUQUIÉ, Alain. Dictadores, militares y legitimidad en América Latina. **Crítica & Utopía**, n. 5, p. 1-9, 1981.

SARDUY, Severo. **Escrito sobre o corpo**. Trad. Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SARLO, Beatriz. Os Militares e a História: contra os cães do esquecimento. In: **Paisagens Imaginárias: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação**. Trad. Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. p. 25-34.

SOUZA, Roberto Acízelo de. Poética. In: **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/poetica>>. Acesso em: 10 nov. 2022.

TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e poética**. Trad. José Paulo Paes e Frederico Pessoa de Barros. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: TODOROV, Tzvetan (Org.). **Teoria da literatura: textos dos formalistas russos**. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 305-356.

TORRE, Michelle Márcia Cobra. **Literatura, história e memória em Gabriel García Márquez: Cem anos de solidão, O general em seu labirinto e O outono do patriarca**. 2017.

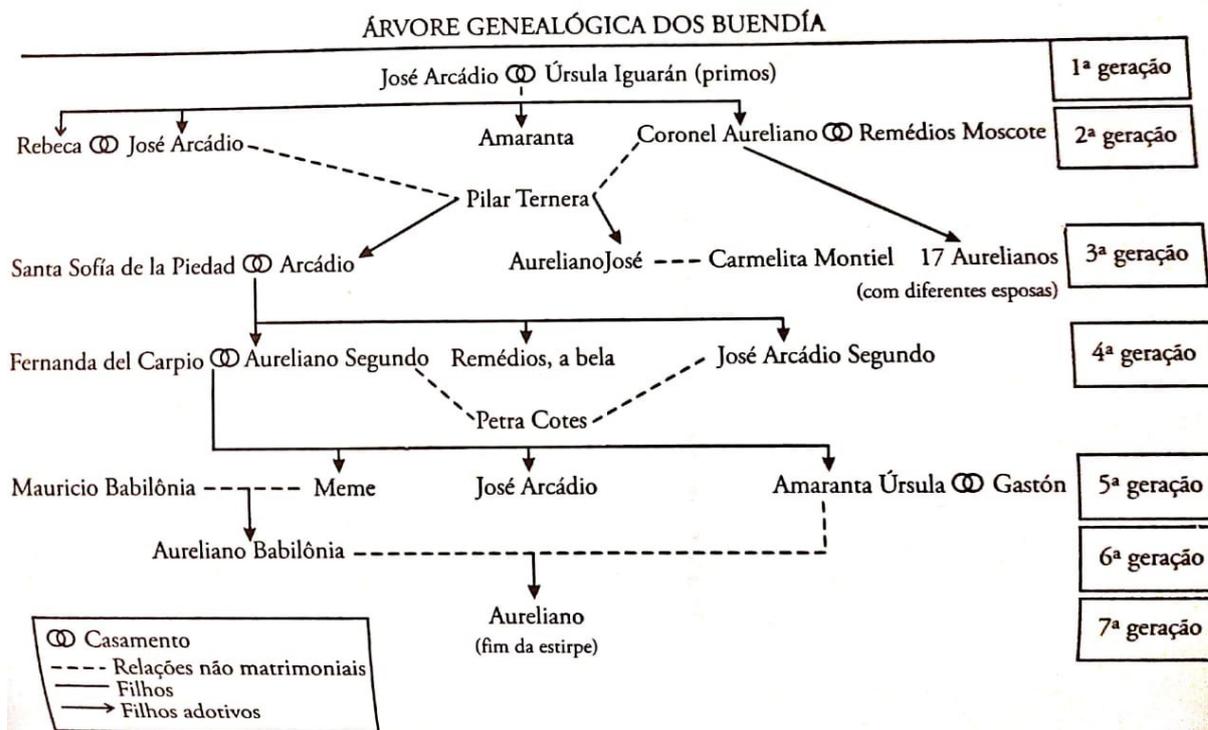
237f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

VARGAS LLOSA, Mário. Cien años de soledad: realidad total, novela total. In: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cien años de soledad**. Barcelona: ALFAGUARA, 2007. p. XXV-LVIII.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de Semiótica Tensiva**. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

## ANEXO A – ÁRVORE GENEALÓGICA DOS BUENDÍA



Fonte: García Márquez (2018a, p. 7).