
**O PERCURSO DO ESCORPIÃO²³ SOBRE CEM ANOS DE SOLIDÃO,
GABRIEL GARCIA MARQUEZ²⁴**

Vera Maquêa

Universidade do Estado de Mato Grosso-Brasil

Universidade de São Paulo-Brasil

O tic tac do relógio é a máquina de costura do tempo a fabricar mortalhas.

Mário Quintana

RESUMO: Estas reflexões buscam apreender formulações poéticas no contexto da expansão da literatura latina americana da segunda metade do século XX, a partir do romance. Cem anos de Solidão, do colombiano Gabriel Garcia Márquez, em linhas gerais sob quatro aspectos: a concentração poética da linguagem que integra narrativa pela categoria temporal manifesta na sintaxe; a referência de um lugar em construção a partir da experiência política da Colômbia; a força do narrador que comanda a cena narrativa e, finalmente, a localização e o diálogo históricos do romance no interior da novela de violência colombiana, de modo a investigar como a história e a literatura são enlaçadas na trama ficcional. O romance resulta numa extraordinária visão crítica das relações políticas opressivas que têm dominado a história dos países na América latina.

PALAVRAS-CHAVES: Literatura latino-americana, Política, História, Gabriel Garcia Márquez

ABSTRACT: These reflections look for to apprehend poetic formulations in the context of the expansion of the literature Latin American of the second half of the century XX, starting from the romance "Cem anos de solidão", of Colombian Gabriel Garcia Márquez, in general lines under four aspect: the poetic concentration of the language that integrates the narrative for the temporary category manifests in the syntax; the reference from a position in construction starting from the polical experience of Colombia; by force of the narrator that commands the narrative scene and, finally, the

²³ A idéia desse título vem da cena em que Remédios a bela é observada por um forasteiro enquanto toma banho, e mantém com este, um diálogo em que cada um fala num registro diferente: ela alheia às referências mundanas e ele entendendo tudo pela malícia e pela sedução. O escorpião é um animal que após picar sua vítima, se mata. Remédios – a primeira – morre envenenada com o próprio sangue. Assim, Remédios a bela é uma citação do destino da primeira, mas diferente daquela, designará ao forasteiro o destino que seria seu. O forasteiro não controla a sua paixão e é destruído por ela. Entre os escorpiões, Remédios a bela no entanto nada sofre. Ascende ao céu, na plenitude significativa da narrativa, que conta sobre a vida e a morte e no entanto permanece. O percurso do escorpião é, pois, o percurso da própria narrativa. O ícone do próprio texto: que se "pica" e finda a si mesmo. A partir da leitura das pp. 214-5 *Cem anos...*

²⁴ GARCIA MARQUEZ, Gabriel. Cem anos de solidão. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

location and the historical of the romance dialogue inside the soap opera of Colombian violence, in way to investigate as the history and the literature are connected in the plot ficcional. The romance results in an extraordinary critical vision of the oppressive relationships that has been dominating the history of the countries in América Latina.

KEY-WORDS: political, latin-american literature, history.

1

Gostaria de iniciar este texto como uma comunicação mesma de seu sentido: não um estudo maduro e refletido com maior substância, mas um estudo em processo, em debate e em construção, como é da natureza de qualquer pesquisa em andamento: o lançamento de sementes, de apontamentos, de difusão de leituras e, com alguma pretensão, de provocativa conversa.

Se a avara crítica sobre a obra geral de Gabriel Garcia Márquez se apresenta como um desafio para quem se propõe a estudá-la, a esparsa e afortunada crítica sobre *Cem anos de Solidão* se apresenta na mesma proporção e em diversa ordem como um desafio e uma aventura, dada a diversidade de abordagens, de métodos de leitura e de construções críticas sobre este texto, a obra prima de Márquez. Não há um só crítico que, remetendo à literatura latino-americana, não cite *Cem anos...* como um expoente da nossa cultura.

Dividiria então com o leitor uma primeira experiência de encantamento e de curiosidade a partir de uma constatação: a força poética e a concentração narrativa constituintes da sentença que abre o romance. Vamos a ela:

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. (p.7)

Tal construção sintática aparecerá com algumas variações no decorrer do romance comunicando situações semelhantes de memória numa experiência limite-*diante do pelotão de fuzilamento* - que é na verdade o núcleo do *Leitmotiv*. Com esse núcleo aparecerá precisamente seis vezes. O poder inicial da forma se espraia por todo o romance não pelo volume de repetição, mas pela força e ressonância que imprime no texto, cuja capacidade de perdurar no espírito do leitor demonstra que algo a vincula à totalidade da narrativa de maneira particularmente significativa.

De fato, todas as vezes que parece. Essa construção indica um acontecimento extraordinário que localiza momentos decisivos na economia do texto. Se essas camadas flutuantes do tempo se inscrevem como prefiguração fundamental dessa narrativa - declarada já no título do romance - é menos pela sua dimensão de

categoria do pensamento que pela qualidade de sua substância. Ou seja, a solidão que o compõe.

Existem pelo menos três planos temporais neste início: *Muitos anos depois* é um convite instigante da convenção literária para o ingresso no mundo ficcional. Em verdade, o romance inicia-se neste momento, nessa primeira escritura. Como pode, pois o narrador contar que já tenhamos conhecimento de algo sobre o que se inicia ler?

No entanto, é isso exatamente que nos apresenta uma primeira informação, a saber que uma personagem, o Aureliano Buendía, num determinado momento da história nos aparecerá diante do pelotão de fuzilamento. Até então nada sabemos: quem é o Coronel, o porquê e o como ele chegará nesse limite da vida com a morte. Ou seja, entre o aparecimento e o fim da vida da personagem, só o que temos é a criação de uma **expectativa**, a necessidade de conhecer plantada pelo narrador, cuja matéria se anuncia como um imenso campo de reminiscência e memória. Essa primeira referência temporal funda, assim, a narrativa, numa quase total obscuridade.

Isso comunica o segundo plano temporal: "Aureliano Buendía havia de recordar aquela tarde remota..." em que a narrativa vai se fazendo pela retrospectiva (marcada por uma reportagem ao futuro) e pelo fragmento alicerçada no trabalho de sapa da recordação virtual da personagem, pela organização dissimulada do autor e do narrador. Se no plano da narrativa o enredo se constrói sempre *pra diante* mediante o imperativo da escrita, no plano temporal ela está sempre retrocedendo a um momento passado, com uma ânsia incontida de alcançar alguma origem. Numa outra leitura, mas convergente com esta neste ponto, Ludmer afirma:

De pronto de estabelece, portanto, uma situação de narrativa e sua correlata situação de leitura: alguém que conhece o que acontecerá no futuro do passado (o futuro da ficção) enuncia que, nesse futuro, um personagem (um nome) voltará mentalmente ao passado: a regressão é o movimento inaugural da narrativa.²⁵

A busca dessa distância ancestral revela-se como um recurso do narrador para imprimir na história a intensificação da solidão e do tempo, anunciados já no título *Cem anos de solidão*. A construção sintática da linguagem, o emprego de verbos em pretéritos imprecisos e a apresentação impactante de Aureliano definem de saída a natureza da arquitetura de todo romance.

²⁵ LUDMER, Josefina. *Cem anos de solidão: uma interpretação*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989 (publicado em 1985, na Argentina). p. 23.

Se o primeiro plano anuncia a criação ficcional numa espécie de lugar encantado do passado que lembra os contos mágicos, inserindo o leitor imediatamente no reino da ficção, e se o segundo plano se oferece como uma viagem nos interstícios de reminiscências e memória na produção da escrita, o terceiro plano resulta num consórcio da expectativa e do retorno, numa profunda e bela abertura: a de desaguar na torrente de um passado simples - *aquela tarde remota em que seu pai o levou para conhecer o gelo* – que não tem previsão de se concluir e que poderia ser em si todo o romance e, ainda, que podemos ler como a primeira e mais importante experiência do Coronel Aureliano Buendía, como uma talvez alegria única, do que valesse a pena se lembrar.

Ainda: se a água que o rio marcou a personagem, num estado de congelamento, o gesto do pai e a lembrança daquele dia confirmarão a solidão e a incomunicabilidade que será reconstituída na narrativa de cem anos de uma família ensimesmada. Não em vão, em seguida, apresenta-se Macondo, numa explícita recordação da Gênese bíblica, em que o espírito de Deus pairava sobre as águas.

Mas em *Cem anos...* Este momento original, bíblico, cuja palavra tem a força criadora, está acéfalo de Deus. O mundo já está firmado, torto, de certa maneira imperfeito, Macondo era uma aldeia de vinte casas e de tão recente o mundo, que muitas coisas careciam de nome. Mas o mundo já tinha tido um início. Melquiades, espécie de deus que apresenta estranhos poderes, é um cigano, mutante, alquimista, que tem a ciência do mundo, mas um poder “enganador” dos ciganos.

A escrita e o tempo se encontram nos limites da página, entre a capa e a contracapa, sem maniqueísmo, entre a criação e a destruição, de modo que o livro paradoxalmente aprisiona um século que possui o fluxo intangível do tempo e a experiência imensurável da solidão humana.

A idéia de duplo é a base do trabalho de Ludmer²⁶, que lê interessantemente o livro como um espelho. À luz da psicanálise, a leitura formalista chega à perfeição da leitura intrínseca de cada elemento interno do texto. Essa análise armamentista toca a saturação, mas nenhum outro estudo dará conta de seu detalhamento e dissecamento do texto. Num determinado momento, Ludmer discute o vínculo das personagens pela cor, viaja numa comparação curiosa, mas ao concluir o leitor se pergunta: e daí?

Entretanto, a idéia de duplo e de espelho se apresenta como crucial quanto ao que a mim interessa neste momento. Ludmer, que lê o livro numa estrutura de espelho em que a segunda parte reflete a segunda, relaciona a sintaxe de abertura - capítulo I com a do Capítulo X. Exatamente o capítulo que divide a história. O período

²⁶Op.cit.

é construído com a mesma estrutura sintática, no mesmo jogo temporal que analisamos:

Anos depois, em seu leito de agonia, Aureliano Segundo haveria de se lembrar da chuvosa tarde de junho em que entrou no quarto para conhecer o seu primeiro filho. (p.169)

2.

Na segunda vez que aparece tal motivo, quem está diante do pelotão de fuzilamento é Arcádio, sobrinho de Aureliano. Os Aurelianos e os Arcádios são protagonistas de duas vertentes sempre opostas no romance, representam ideias discordantes e molduram o quadro político das guerras:

Na verdade, a única coisa que pôde colher naquelas confidências pedregosas foi o insistente martelar da palavra equinócio equinócio equinócio, e o nome de Alexandre Von Humboldt. Arcádio se aproximou um pouco mais dele, quando começou a ajudar Aureliano na ourivesaria. Melquiades correspondeu àquele esforço de comunicação soltando, de vez em quando, algumas frases em castelhano que tinham muito pouco a ver com a realidade. Uma tarde, entretanto, pareceu iluminado pela emoção repentina. Anos depois, diante do pelotão de fuzilamento, Arcádio haveria de se lembrar do tremor com que melquiades o fez escutar várias páginas da sua escrita impenetrável, que evidentemente não entendeu, mas que ao serem lidas em voz alta pareciam encíclicas cantadas. (P.70)

Das duas ramificações, os Aureliano e os Arcádios, ambos diante do pelotão de fuzilamento, têm relações com Melquiades, o alquimista principalmente da palavra, do texto. Implicado na escrita, Melquiades aparecerá todas as vezes que a recorrência dessa construção se fizer. Do próprio narrador teremos a informação de que "os aurelianos eram retraídos, mas de mentalidade lúcida, os José Arcádios eram impulsivos e empreendedores, mas estavam marcados por um signo trágico." (p.169).

Nesse trecho particularmente, Melquiades lê o relato de viagem (o equinócio) de Humboldt, viajante alemão que influenciou sobremaneira os escritores latino-americanos. Melquiades é o estrangeiro, viajante, cujos pergaminhos ocupam sua vida e sua atenção. A viagem está colocada em sentido elástico. Tanto externa, quanto interna na produção da escrita quanto da sua exegese.

García Márquez se refere aos escritores de Humboldt (séc.XVIII), como uma fonte de sua seminal visão do realismo mágico da América do sul, cuja visão sobre a América parece ter permanecido mesmo após as inovações e reelaborações vanguardistas do início do século XX, pois o próprio García Márquez escreveu *Relato de um naufrago*, uma reconstituição jornalística. Moreno afirma sobre Humboldt: "A América torna-o famoso como cientista naturalista, como segundo descobridor da América latina, como revelador de sua paisagem real."

Sob a tutela da escrita e da própria narrativa, a ilegalidade que conferiu ao encantamento de Melquíades em sua leitura do texto de Humboldt é uma espécie que se reporta à natureza confusa da própria narrativa de *Cem anos...* Recondicionada ainda pelos pergaminhos onde se registrara a história dos Buendía. Essa auto referência em espiral vincula Melquíades de tal maneira à produção da história que, não fosse uma convenção literária (não existe narrativa sem narrador) o narrador seria suprimido por completo e mediante sua morte, restaria Melquíades, aparentemente, uma personagem de margem.

O complexo de temporalidades estende-se a esta e às demais passagens em que a idéia de um homem que se lembra de algo e que, no limite da vida diante do pelotão de fuzilamento, lança fragmentos de sua vida.

3.

A terceira vez em que a construção aparece é de novo Aureliano quem está diante do pelotão de fuzilamento:

Aureliano, vestido de fazenda negra, com as mesmas botinas de verniz com argolas metálicas que haveria de usar poucos anos depois diante do pelotão de fuzilamento, estava de uma palidez intensa e com um bolo duro na garganta, quando recebeu a noiva na porta da casa e a levou ao altar. (p.77)

Aureliano casa-se com Remédios, a menina que o encantou desde o primeiro momento em que a viu, quando ainda ela era impúbere. Na mesma extraordinária rapidez em que esteve pronta para casar-se, admirando a todos pelo comportamento maduro que adquiriu, Remédios morre. Logo que se casa, "envenenada com o próprio sangue, com um par de gêmeos atravessados no ventre" (p.83), Remédios marcará para sempre a estirpe Buendía.

Aureliano terá dezessete filhos, de dezessete mulheres diferentes, que serão todos mortos num mesmo dia. O destino da amada se repetirá no seu próprio, como um envenenamento como próprio sangue. O negro das vestes, contrastante com o

brilho do verniz e das argolas metálicas que usaria diante do pelotão de fuzilamento, colocavam em similares planos o casamento com Remédios e a experiência da morte, desde o início anunciada.

4.

A quarta vez em que aparece, num jogo alternativo da linguagem, diante do pelotão de fuzilamento, é novamente Arcádio, o sobrinho de Aureliano. Num exemplar **retrocesso**, Remédios cumpre o sentido de seu nome e instaura a paz entre Rebeca e Amaranta, as irmãs (Rebeca é irmã adotiva de Amaranta) mortalmente inimigas, pela capacidade que ela, Remédios, tinha, de promover as boas relações humanas onde quer que estivesse, e com quem fosse:

Tão profundo era o caminho que ele e sua esposa (Aureliano e remédios) tinham conseguido despertar na família de ambos que, quando Remédios anunciou que ia ter um filho, até Rebeca e Amaranta fizeram uma trégua para tricotar com lã azul, para o caso de vir um menino, e com lã rosa, para o caso de ser uma menina. Foi ela a última pessoa em quem Aureliano pensou, poucos anos depois, diante do pelotão de fuzilamento. (p. 84-5)

Arcádio pensa na jovem tia diante do pelotão de fuzilamento, se comunicando, ainda que precariamente, com o tio Aureliano, cujas botas que usou no casamento usariam também na iminência da morte.

5.

Quando surge pela quinta vez no romance a construção, Aureliano volta a compor o jogo de alternância com Arcadio:

Mediante a proposta de casamento de Crespi a Amaranta, Aureliano diz: não é hora de andar pensando em casamentos. Aquela opinião, que Úrsula só compreendeu alguns anos depois, era a única que ele podia expressar sinceramente no momento, não só no que diz respeito ao casamento, mas também a qualquer assunto que não fosse à guerra. Ele mesmo (Aureliano) diante do pelotão de fuzilamento, não haveria de entender muito bem como se fora encadeando a série de sutis

mais irrevogáveis casualidades que tinham levado a esse ponto. (p. 91)

Depois de todo esse jogo em que Aureliano e o sobrinho, Arcadio, se revezam no plano narrativo diante do pelotão de fuzilamento, o narrador comunica que Aureliano, no entanto não é fuzilado.

O coronel Aureliano Buendía promoveu trinta e duas revoluções armadas e perdeu todas. Teve dezessete filhos varões de dezessete mulheres diferentes, que foram exterminados um por um numa noite, antes que o mais velho completasse trinta e cinco anos. Escapou de quatorze atentados, setenta e três emboscadas e um pelotão de fuzilamento. Sobreviveu a uma dose de estricnina no café que daria para matar um cavalo. (...) A única coisa que ficou de tudo isso foi uma rua com seu nome em Mocondo. Entretanto, conforme declarou poucos anos antes de morrer de velho, nem mesmo isso ele esperava. (p.99)

Curiosamente, lembra Ludmer, “quem morre fuzilado não é Aureliano, mas seu sobrinho Arcádio” ²⁷, portanto, a referência não é com relação à morte, mas a condição de estar diante da morte.

Perdidas as guerras, em que Aureliano enfrentava inclusive inimigos dentro da família, o narrador apresenta o saldo de sua vida, numa sinopse biográfica de derrotas. Arcádio assume o poder e se transforma numa espécie de déspota, autoritário, partidário de decretos. (p. 100). Mas se enrolou como um caracol quando Ursula lhe dá uma surra. Com a força de matriarca, Ursula passa a governar Macondo.

6.

Confirma-se também que Aureliano Buendía morreu de velho, sem nenhuma esperança, apenas contabilizando as estranhas e quase inverossímeis negociações com a morte. Na pagina 107, encontram-se pela sexta vez, no mesmo movimento de alternância, Arcadio adiante do pelotão de fuzilamento:

²⁷LUDMER.Op.cit. p.22

Poucos meses depois, diante de pelotão de fuzilamento, Arcadio haveria de reviver os passos perdidos da sala de aula, os tropeções contra os brancos, e por ultimo a densidade de um corpo nas trevas do quarto e as batidas do ar bombeado por um coração que não era o seu.

O encontro com Santa Sofia de la piedade, "que tinha a rara virtude de não existir por completo" (p. 107), é mais um fragmento dado pelo narrador sobre a vida de Arcadio, de modo a ir desconstruindo a possível expressão de totalidade sobre o momento em que as personagens estavam diante do pelotão de fuzilamento, dado pelo narrador como totalidade e expectativa em cada vez que apresenta a frase em questão.

Portanto não é mais importante o que inicialmente parece ser: a condição das duas personagens que no momento limite pensam, comentam, recordam etc. de alguma coisa, pessoa, ou experiência. O mais importante parece ser mesmo o jogo narrativo, que iconiza o distanciamento e a posição dos aurelianos e dos arcádios na arena do romance. Se Aureliano escapa do fuzilamento, Arcadio não tem a mesma sorte. Este, um desfecho politicamente correto, em se tratando de um ditador.

Ao amanhecer, depois de um conselho de guerra sumário Arcadio foi fuzilado contra o muro do cemitério. Nas duas últimas horas da sua vida, não conseguiu compreender porque havia desaparecido o medo que o atormentara desde a infância. (p. 114)

No turbilhão da narrativa não se pode saber que medo é este, mas será encontrado bem adiante, José Arcadio Segundo, repetindo o que seria o medo do seu avô: o de ser enterrado vivo. Curiosamente, há uma sugestão de que na verdade José Arcadio Segundo é a reencarnação dos arcádios anteriores.

No quarto de Melquíades (...) protegido pela luz sobrenatural, pelo barulho da chuva, pela sensação de ser invisível, encontrou o repouso que não tinha tido por um só instante na sua vida anterior e o único medo que persistia era de que o enterrassem vivo. (p. 286) (...) continuava lendo e relendo os pergaminhos ininteligíveis. (...) mas ao irmão bastou aquele olhar para ver repetido nele o destino irreparável do bisavô. (p. 287)

Com isso, encerra-se a nota alternante dos aurelianos e dos arcádios, mas afirma-se a continuidade de uma retórica narrativa fundada na possibilidade de repetição infinita. Os pergaminhos de Melquíades que guardam história dos Buendía torna para eles próprios “ilegíveis” e a incompreensão mútua é o que dividem no final, emergem como uma produção em círculos concêntricos, espelhados e repetindo a mesma arquitetura.

E então nunca mais se falará em “diante do pelotão de fuzilamento”, pois afinal, livre Aureliano e fuzilado Arcadio, só resta a essa estrutura sobreviver noutros motivos, decretando a vitória da narrativa, sobre a derrota de sua população humana.

7. Vou-me embora de Macondo

O nome do lugar: Macondo. Macondo é o nome de um pequeno lugarejo colombiano, uma espécie de Pasárgada as avessa, que segundo Rama, vem de Yoknapatawpha, explicada em nota pelo tradutor como “um condado ou município imaginário, onde se passa grande parte do que se convencionou chamar a saga Faulkneriana, série de seis obras de Willian Faulkner”²⁸.

Macondo aparece obsessivamente na obra de Garcia Márquez já no seu primeiro romance *La hojarasca*, de 1955, e “será lugar geográfico universal sobre cuyo destino caerán terribles profecías, uma de las principales será la muerte.”²⁹ O desenho desse povoado singular será aperfeiçoado em cem anos de solidão, de 1957. Mas não é apenas a geografia que passeia de um romance para o outro. *El coronel no tiene quien le escriba* (Ninguém escreve ao coronel) tem como personagem principal, sobre o qual recai quase toda a atenção narrativa, o coronel Aureliano Buendía. É assim a geografia física e humana que constituem o imbrincamento histórico do homem com o espaço, tornando-os uno.

Essa ancestralidade da obra de Márquez remete às formas verbais que marcam o tempo em toda narrativa, dando o tom de uma temporalidade mítica, que indiciam um tempo e um espaço de referencialidade.

²⁸AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (org.). *Angel Ramos: Literatura e Cultura na América Latina*. Trad. Raquel la Corte do Santos, Elza Gasparotto. São Paulo: EdUSP, 2001.

²⁹ARANGO. Manuel Antonio, *Gabriel Garcia Márquez y la novela de la violencia en Colombia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

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. (p.7)

cuja objetividade do discurso aparece sob o disfarce de uma forma verbal própria da linguagem literária: Já se pode começar a ler o romance numa instancia diversa da do realismo tradicional, em que o motivo de abertura inaugura um povoado – Macondo – ao mesmo tempo em que inaugura a própria narrativa, intrincando-a na tradição ocidental, cristã, pelos discursos fundacionais:

Macondo era então uma aldeia de vinte casas de barro e Taquara, construída à margem 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 se precisava apontar com o dedo. (p.07)

Mas essa origem possui uma base, nada surge do nada, já existiam algumas poucas casas e apenas algumas coisas não tinham nome. Macondo não é o mundo bíblico em que tudo eram vazios e trevas.

O povoado nasce de um mal feito, de uma fuga por um crime, de um pecado original. Úrsula e José Arcadio Buendía fundam Macondo porque fugiram. José Arcadio assassinou um homem e não podia permanecer onde morava. Seu amigo Prudencio Aguilar que, na perda da briga do galo, gritou a todos que Ursula permanecia virgem depois de mais de ano de casamento.

De tal modo há encontro da matéria narrada com a linguagem que após o assassinato José Arcadio Buendía entra no quarto e “cravou a lança no chão da terra”. Se tivessem que ter iguanas que teriam, mas ninguém mais morreria por causa de Ursula (p. 25) Estavam, pois condenados “até a morte por um vínculo mais forte que o amor: uma dor comum de consciência”. (p.24) e assistiriam quase imóveis, à passagem de cem anos de uma irreparável solidão.

Sob o castanheiro José Arcadio Buendía passará seus dias a chorar e conversar com o amigo morto. Úrsula tentará com, sua força sobre-humana, interferir no destino de sua prole, que simbolicamente é tão remendada quanto o ancestral com rabo de porco e as possíveis iguanas a que daria à luz. É uma impossibilidade.

8- Eu sou o coronel

Uma passagem pelo texto desfolhando o livro constata-se a presença quase absoluta do narrador na formulação narrativa. São raras as passagens em que as personagens se apresentam diretamente em suas próprias falas, e, portanto existem muito mais faladas pelo narrador que pela sua atuação direta na narrativa.

Essa autoridade do narrador, cuja instância textual legitima na forma, assimila no seu próprio pronunciamento a expressão das personagens, reduzindo a participação das personagens, reduzindo a participação das personagens a um quase burburinho de fundo no cenário textual do romance.

Isso deve-se a uma assunção de ritmo pelo narrador que produz uma narrativa densa (é impressionante o volume de informações que é dado num capítulo, ou mesmo, numa página ou num parágrafo); vertiginosa (a leitura é chamada ao ritmo rápido e abrasivo da narrativa); e perniciososa (o leitor não tem tempo de pensar em nada, nem, por exemplo, nos eventos extraordinários que ocorrem, mas que misturados aos elementos concretos e reais da matéria narrada, passam a constituir o mesmo realismo geral da narrativa.).

A presença direta das personagens dariam ao romance rupturas que poderiam tornar a narrativa imprópria e até inverossímil, pois cada uma delas poderiam instaurar seus próprios ritmos, de modo a romper com o controle do narrador.

Isso imprime no leitor a impressão de que a narrativa anda por si mesma e, numa antinomia, o narrador se oculta sob a sua própria evidência presidencial. Em terceira pessoa, faz a pose de quem só registra o que testemunha. Não se põe a dizer nada que não pareça o entendimento colocando-se diante de si. É como se o narrador morresse junto com o autor.³⁰

A visão "com" do narrador dificulta muitas vezes a sinceridade do texto, como se as personagens só pudessem falar através do narrador, apagando possíveis dissonâncias discursivas no interior da narrativa.

Talvez nenhum outro gênero literário - nem mesmo o conto cujo narrador é imprescindível na maioria dos casos, pela sua tradição oral - seja tão própria ao realismo literário quanto o romance. Se por um lado a máxima cartesiana do cogito que funda a consciência é que torna possível o romance³¹, mais do que nunca se discute a relação das palavras com as coisas, das inúmeras versões que circundam o imaginário da crítica sobre os diversos conceitos de realismo, e o sempre problema da não transparência da linguagem.

³⁰LLOSA, Mário Vargas. *García Márquez: História de um deicídio*. Barcelona: Barral Editores, 1971.

³¹WATT, Ian. O realismo e a forma do romance. In: *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras.

O foco seguro de um lugar uno do narrador tradicional se estilhaça, mediante a fragmentação, o chamado fluxo de consciência, a configuração de situações oníricas herdadas do surrealismo e, sobretudo, o embaralhamento temporal. A experiência subjetiva do tempo e a especulação artística em torno de sua configuração e representação no romance, como caráter peculiar e característico da escrita do século XX, são os brinquedos mais caros ao narrador de Cem anos. A ilusão de que essa narrativa é clássica, onde “a história começa num momento preciso e termina anos depois”³², é vencida por uma leitura mais atenta do romance.

Num trabalho ao mesmo tempo minucioso e sensível, Torres³³ sequestra do narrador sua ausente dissimulação, discutindo a construção poética de sua intenção objetiva e prosaica. Elementos constitutivos da poesia são relacionados à farta, como aliterações, assonâncias, enumerações e rimas internas na fluência da prosa presidida substancialmente pelo narrador.

São muitas as demonstrações dadas pelo estudioso, mas ficaremos com uma para a compreensão básica de sua propositura:

Se encerraba horas y horas a tocar la cítara.

Uma noche cantó.

Macondo desperto em uma espécie de estudor,
angelizado por uma cítara que non merecia ser de este mundo

Y una voz que no podia conserbirse

Que hubiera outra em la tierra com tanto amor.

Pietro Crespi vio entoces la luz em todas las ventanas del Pueblo, menos em la de Amaranta.

El dos de noviembre,

Dia de todos los muertos,

Sú Hermano abrió el almacén y encontro todas as lâmpadas acendidas

Y todas las cajas musicales destapadas

Y todas los rojales trabados em una indeterminable,

Y en medio de aquel concierto disparatado

Encontró a Pietro Crespi em el escritorio de la trastienda,

com las muñecas cortadas a navaja

Y las dos manos medidas em una palangana de benjuí.³⁴

³² FERNANDEZ MORENO, César. (coord.) *América latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva. 1979. (primeira edição, 1985).

³³ TORRES, Daniel. *Los versos inéditos del Coronel Buendía*. Chile: Instituto Profesional del Pacífico, 1985.

³⁴ Apud TORRES. Op. Cit. P. 39.

Percebe-se assim, o trabalho rítmico desenvolvido, gerando uma forma poética adequada ao lirismo trágico da personagem.

9- Novela de violência colombiana

No romance colombiano é referido um termo em torno do qual se relacionam várias obras de autores daquele país, que é o termo La Novela de Violencia em colômbia, designando um dos ciclos a que se refere Arango. Esse ciclo da literatura colombiana seria singularmente marcado como uma determinação política estabelecida naquela tradição, de forma distinta de outras literaturas da América Latina como um todo.³⁵

O termo é referido também por Rama como sendo a inovação do romance colombiano que se produz a partir de 1953, em que García Marquez é citado pela obra *Ninguém escreve ao coronel*, como exemplar da discordância do autor com o romance de violência praticado em seu país. Assim como Arango, Rama anota o romance colombiano em ciclos, sendo mais um deles o intitulado Balada, que posteriormente, trataria das revoluções indígenas contemporâneas.³⁶

Se a violência na Colômbia institui uma definição particular da literatura produzida naquele país, é de se pensar o porquê dessa compreensão não ser estendida aos demais países da América Latina, todos divididos de semelhante experiência histórica.

O romance de violência estaria ligado, como sugere diagonalmente Rama, às “zonas centrais do país”, localizando assim a obra de Garcia Márquez na flutuação entre sua cultura costeira e a cultura cachaca, de que é exemplo seu primeiro romance, *La Hojarasca* (1955) e respectivamente o segundo, *Ninguém escreve ao coronel* (1962). Além deste último, outros textos seus estão filiados ao ciclo do romance de violência na Colômbia.³⁷

O ciclo da novela de violência na Colômbia circunscreve o período de 1951 a 1972, incluindo 74 romances, relacionados por Arango³⁸, entre os quais *Cem anos de Solidão*. Neste romance, como nos anteriores, García Márquez surge como um questionador do relato bruto do testemunho, em que demonstra sua compreensão de que a literatura revolucionária deve prescindir de um elevado senso estético no tratamento de qualquer assunto, ou seja, uma defesa explícita da literatura.

³⁵ARANGO, Manuel Antonio, *Gabriel Garcia Márquez y la novela de la violencia em Colombia*. México: fondo de Cultura Economica, 1985.

³⁶AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (org.). *Angel Ramos: Literatura e Cultura na América Latina*. Trad. Raquel la Corte do Santos, Elza Gasparotto. São Paulo:EdUSP, 2001.

³⁷Op. Cit. P. 199

³⁸Op. Cit. P. 18

Navarro, em análise de alguns romances latino-americanos, observa que “o princípio da violência inata associada à concentração de poder” aparece com perturbadora frequência nas narrativas.”³⁹

O estudo pontual que Navarro realiza é sobre como é recriada a figura do ditador em três romancistas, a saber: Augusto Roa Bastos, *Eu o supremo*; Gabriel Garcia Márquez, *O outono do patriarca*; e *O recurso do método*, de Alejo Carpentier. Estendendo sua compreensão a outras obras de substrato político, no contexto da América Latina, podemos observar que é tônica dessa literatura. Não apenas a relação entre poder, história e literatura, mas a reflexão sobre o sentido do poder e suas consequências para a pessoa que ocupa determinado posto de poder, que é a solidão.

Em *Cem anos...* José Arcádio desenvolve com extremas crueldade e frieza, mecanismos de coação e arbítrio, com o objetivo de manter seu poder pessoal. Enriquece ilegalmente e usa o poder para único interesse pessoal. Manda fuzilar Moscote, por exemplo, somente porque este diz, mediante reclamação do povoado, que era bem feito para eles: “isso é o paraíso liberal!”, disse.

No entanto, José Arcadio é um fraco. Quando Úrsula lhe dá uma surra por causa de suas arbitrariedades, ele se encolhe feito um caracol. E ela passa a governar o povoado.

Revelada do menor aos maiores gestos, a violência apresenta-se em *Cem anos...* como uma impossibilidade de aprimoramento dos indivíduos e da sociedade. Ninguém mais luta porque acredita em algo. Luta-se apenas pelo poder. Então tudo resulta sem sentido, não há um sonho de liberdade, de comunidade, que sustente essas lutas. Elas são puras e simples lutas pelo poder, pelo interesse pessoal e manutenção de quem nele está.

Quem tem poder não tem tempo de pensar em outra coisa, a não ser nos estratagemas que precisa articular para a sua manutenção. A grande lição de Maquiavel aos príncipes modernos: o difícil não é obter o poder, mas nele permanecer, com o apoio e com o amor do povo. Em geral, a violência é a arma mais imediata da qual se dispõe uma pessoa de poder quando vê ameaçada a sua autoridade, do que são testemunhas a literatura e a história da América Latina. Mesmo em tempos de democracia, essa fórmula se repete com mais ou menos sutileza.

Tanto para o indivíduo quanto para a sociedade, a consequência é funesta. Navarro refere a solidão que oprime os ditadores, ou donos do poder, como

³⁹ NAVARRO, Marcia Rope. *Romance de um ditador: poder e história na América Latina*. São Paulo: Ícone, 1989, p 180

consequência de sua incapacidade de amar. "O extraordinário poder acumularam é responsável pelo seu isolamento social, pessoal e político."⁴⁰

A solidão então advém desse enclausuramento do sujeito de poder que não pode dividir, confraternizar, humanizar, o que seria colocar em risco a sua situação de poder. Somente pelos títulos dos romances de Gabriel García Márquez já se pode rastrear essa ideia de que o poder e a solidão são parceiros inseparáveis, que subjaz em todos os seus textos: *Ninguém escreve ao coronel*; *Cem anos de solidão*, *O general em seu labirinto*; *Diário de naufrago* etc.

Seja esse tema ou qualquer outro, a literatura contemporânea na América latina parece fazer um percurso singular, em que tematização da história, de personagens da história e/ou da literatura na segunda metade do século XX daria origem a uma nova tipologia do gênero romanesco, segundo Seymour Menton: o novo romance histórico.⁴¹

Como exemplo do novo romance histórico, podemos pensar em *A casca da serpente*, José J. Veiga; *Memorial do fim*, Haroldo Maranhão; *Em liberdade*, de Silviano Santiago e os romances de Ana Miranda, como por ex.: *Boca do inferno*. Alguns relacionados por Menton.

Em se verificando realmente elementos novos- pensando Luckács⁴²- nessa construção romanesca, seja temática ou formalmente, há que se pensar sob novas perspectivas o destino da literatura latino- americana que sempre esteve dizendo sobre sua história, suas lutas de independência e a busca de compreensão de si mesma. E talvez, ampliarmos a referência do ciclo do romance de violência para além de Colômbia.

BIBLIOGRAFIA

GARCIA MARQUEZ, Gabriel. *Cem anos de Solidão*. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003

LUDMER, Josefina. *Cem anos de solidão: uma interpretação*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989 (publicado em 1985, na Argentina).

NUÑEZ, Estuato. "O latino americano em outras literaturas". In: MORENO, César Fernández (org. e introd.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. (edição original: 1972)

⁴⁰Op.cit. p. 180

⁴¹MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica na América Latina*. Fónodo de Cultua Econômica México.1967

⁴²LUCKACS, George. O romance histórico.

AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (org.). *Angel Ramos: Literatura e Cultura na América Latina*. Trad. Raquel la Corte do Santos, Elza Gasparotto. São Paulo: EdUSP, 2001. (Tem um título com esta mesma proposta: literatura e história na América Latina)

ARANGO. Manuel Antonio, *Gabriel Garcia Márquez y la novela de la violencia en Colombia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

TODOROV, T. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, sd.

LLOSA, Mário Vargas. *García Márquez: História de um deicídio*. Barcelona: Barral Editores, 1971.

_____. *Las verdades de las mentiras*. São Paulo: Perspectiva, s.d

WATT, Ian. O realismo e a forma do romance. In: *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras. S.d.

FERNANDEZ MORENO, César. (coord.) *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva. 1979. (primeira edição, 1972).

TORRES, Daniel. *Los versos inéditos del Coronel Buendía*. Chile: Instituto Profesional del Pacífico, 1985.

NAVARRO, Marcia Rope. *Romance de um ditador: poder e história na América Latina*. São Paulo: Ícone, 1989

MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica na América Latina*. Fondo de Cultura Económica México. 1967

LUCKÁCS, George. *Teoria do romance*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

CHIAMPÍ, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispânico-americano*. São Paulo: Perspectiva. 1980