UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Gilberto Clementino de Oliveira Neto

A SÁTIRA MENIPEIA E O NEOBARROCO EM *O OUTONO DO PATRIARCA*

Recife
2017

GILBERTO CLEMENTINO DE OLIVEIRA NETO

A SÁTIRA MENIPEIA E O NEOBARROCO EM *O OUTONO DO PATRIARCA*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Pernambuco em cumprimento às exigências para obtenção do grau de Mestre em Letras na área de Teoria da Literatura

Orientador: Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira

Recife
2017

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

O48s Oliveira Neto, Gilberto Clementino de
A sátira e o neobarroco em O outono do patriarca / Gilberto Clementino de Oliveira Neto. – Recife, 2017.
115 f.

Orientador: Anco Márcio Tenório Vieira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2017.

Inclui referências.

1. O outono do patriarca. 2. Sátira Menipeia. 3. Neobarroco. 4. Literatura Latino-americana. I. Vieira, Anco Márcio Tenório (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2017-102)

GILBERTO CLEMENTINO DE OLIVEIRA NETO

A SÁTIRA E O NEOBARROCO EM O OUTONO DO PATRIARCA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em TEORIA DA LITERATURA em 20/2/2017.

TESE APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira
Orientador – LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Antony Cardoso Bezerra
LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Eduardo Melo França
LETRAS - UFPE

Recife – PE
2017

A Lia, que é o tempo, quando bom.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, que sempre torce pelo bem. Ao meu pai, que é bom.
À minha avó, que ainda brinca com as palavras. À memória do meu avô, que queria que eu fosse muito feliz.

Ao meu irmão Gabriel, que me ensinou a assoviar (e a amarrar os cadarços, e a andar de bicicleta, e a nadar...). Ao meu irmão Diogo, que já me protegeu. Ao meu irmão Plínio, a quem (secretamente) admiro.

A Clara, bem-vinda como um sorriso (e que gosta quando eu escrevo).

A Julia, pelo companheirismo (e por ser metade de Lia).

Aos meus amigos, por tornarem a vida melhor.

Ao professor Anco Márcio, que acreditou em mim.

A Diva, Adriel e Jozafias, sempre dispostos a ajudar.

“A sátira é uma espécie de espelho onde, habitualmente, cada um reconhece o rosto de todos, menos o seu”.

(Jonathan Swift)

“E enquanto não compreenderes esse ‘morre e renasce’, tu não passarás de um hóspede melancólico sobre a terra tenebrosa”.

(J.W. Goethe, Páginas imortais)

RESUMO

Esta dissertação tem por fito apresentar minuciosamente a natureza satírica de *O outono do patriarca* e sua ligação com a estética neobarroca. Nosso esforço se justifica não só pelo interesse na obra de Gabriel García Márquez como também pela escassez de trabalhos de cunho acadêmico que suscitem de forma aprofundada o debate sobre o caráter satírico desta obra e nem sua ligação visível com os aspectos temáticos da estética neobarroca, cujo debate teórico se deu exatamente durante a época em que o romance foi escrito, no ano de 1975. Esperamos, com este trabalho, corrigir essa inobservância e ampliar de alguma maneira o alcance da obra no campo dos estudos da Teoria Literária Latino-Americana. O recolhimento dos dados textuais que situam a obra nos campos temáticos citados nos ajudará a sustentar a imagem deste romance, que dialoga com profundidade sobre temas atuais e constantes na história das relações humanas, e o faz com particular força poética, impondo à linguagem os cimos de uma furiosa contemplação.

Palavras-chave: *O outono do patriarca*. Sátira Menipeia. Neobarroco. Literatura Latino- Americana.

ABSTRACT

The goal of this Master's Thesis is to thoroughly present the satirical nature of *The Autumn of the patriarch* and its connection with the neo-baroque aesthetic. The effort is justified not only by personal interest in the works of Gabriel García Márquez but also by the scarcity of academic research which deepens the debate about the satirical nature of this work and its visible connection with the thematic aspects of the neo-baroque aesthetic, whose theoretical debate happened during the exact period in which the novel was written in the year of 1975. With this work, we hope to correct that inobservance and to somehow broaden the reach of this novel in the field of Latin- American Literary Theory. The gathering of textual data that locate the work in the mentioned thematic fields will help sustain the image of this novel, which dialogues with depth about current and constant themes in the history of human relations and does it so with unique poetical strength, imposing to the language the summits of a furious contemplation.

Keywords: *The autumn of the patriarch*. Menippean satire. Neo-baroque. Latin-american literature.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	09
	O OUTONO DO PATRIARCA E O DIÁLOGO COM A TRADIÇÃO DA SÁTIRA MENIPEIA.....	13
1.1	ORIGEM RESUMIDA DA SÁTIRA MENIPEIA.....	13
1.1.1	Diferenças entre a sátira romana e a sátira menipeia.....	14
1.1.2	Luciano de Samósata: modelo para compreensão da sátira menipeia.....	17
1.2	A SÁTIRA MENIPEIA E A LITERATURA CARNAVALIZADA.....	25
1.2.1	A excepcionalidade carnavalesca.....	31
1.3	OS ELEMENTOS FUNDAMENTAIS DA SÁTIRA MENIPEIA N' O OUTONO DO PATRIARCA.....	35
1.3.1	Todos os ditadores são um.....	35
1.3.2	O outono do patriarca e a experimentação da ideia.....	39
1.3.3	O ponto de vista dialógico.....	45
1.3.4	A pura liberdade e a moralização.....	47
1.4	O PROCEDIMENTO CÔMICO.....	51
1.5	O CARNAVAL DO PATRIARCA.....	58
1.6	INTERLÚDIO.....	63
2	OS ELEMENTOS DO NEOBARROCO EM O OUTONO DO PATRIARCA	67
2.1	A EMANCIPAÇÃO CULTURAL PELO NEOBARROCO.....	67
2.1.1	Critérios estéticos do texto neobarroco.....	73
2.2	“ARQUEOLOGIA DO BARROCO”.....	81
2.2.1	A crescente individualidade.....	86
2.2.2	Melancolia.....	88
2.2.3	O Príncipe melancólico.....	92
2.2.4	O Patriarca e as “ações de Estado”.....	95
2.2.5	A proporção excessiva.....	100
	CONCLUSÃO	106
	BIBLIOGRAFIA	109

1 INTRODUÇÃO

O outono do patriarca é um livro essencialmente vertiginoso, mas que descreve o ciclo de um aquietado declínio. Caminhamos em suas páginas como que tropeçando nos mistérios de uma personalidade vaga, nos corredores de um palácio e de um país iluminados por um permanente estado de ebulição, onde os fatos mais insólitos estão ligados de forma direta com a vida de seu líder político, um ancião imperecível que guarda feroz e solitariamente as chaves da fortaleza interior onde mantém intacto o brinquedo do poder. Para Gabriel García Márquez, o que impulsionou a escrita dessa obra foi uma curiosidade e uma atração incontida pelas insondáveis razões que fazem do poder uma faculdade humana que desperta um interesse excessivo, e que contém a aparência esfíngica de uma órbita superior. “O poder é sem dúvida a expressão mais alta da ambição e da vontade humana”, sintetiza García Márquez (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 181).

Este trabalho que ora empreendemos tem como principal interesse exploratório o descobrimento do amplo relevo cultural e das relações de ordem genérica sobre as quais a obra foi construída. O que esperamos revelar são as propriedades estruturais que dão sustentação à forma deste romance que, segundo seu autor, é “um poema sobre a solidão do poder” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 125). Nos referimos à sua relação direta com a estética neobarroca e com o modo satírico, na forma específica da sátira menipeia.

Nossa atenção inicial estará direcionada, assim, à apropriação dos dados culturais que incitaram a forma com a qual o autor representou seu personagem e o mundo que o abriga. Nos concentraremos em analisar o aspecto reivindicatório do discurso de apropriação cultural latino-americana da tradição do barroco. Pois, ao passo que na Europa setecentista a literatura considerada como barroca representou uma adequação artística ao conturbado ambiente humano, sendo vista de forma geral como a arte da Contrarreforma, sua versão atualizada latino-americana, neobarroca, é justamente o movimento inverso, de contraconquista, de revisão de uma ancestralidade estético-cultural que possui aqui contornos e possibilidades próprias. Essa relação fica explícita, por exemplo, nos motivos temáticos d’*O outono do*

patriarca, isto é, na apropriação parodística das “ações de Estado” barrocas e dos elementos estilísticos, nas volutas semânticas e nas vinculações sígnicas indiretas. O neobarroco é, portanto, o “reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia”¹ (SARDUY, 1972, p. 183). Sobre isso iremos, no segundo capítulo, nos ater de modo mais completo.

Sobre esse tema, faremos o caminho de elucidação de algumas características humanas do período histórico-estético do barroco que o sustentaram, de modo a expressar as razões do movimento de reatualização temática invertida no texto de García Márquez, isto é, o modo como *a forma* mediou a relação entre *empíria* e o objeto representativo. Para isso, observaremos as alterações de ordem epistemológica que possibilitaram a fisionomia estética barroca, sua relação modificada com o tempo, o processo de surgimento do indivíduo moderno e seus humores artísticos, de forma que nos seja lícita a comparação direta com o romance. Ao final do capítulo, pois, detalharemos os vínculos entre a obra e todo o exposto.

De início, no entanto, abordaremos os contornos satíricos do romance *O outono do patriarca*. Este, segundo nosso ponto de vista, está em profundo acordo com a longa tradição da sátira, na medida em que procura retirar nossa visão sobre algum aspecto da condição humana de sua ordem habitual, da ininterrupta marcha sucessiva que embota nossa percepção sobre a natureza questionável de algumas coisas, abrindo-nos a possibilidade, assim, de vermos a questão a partir de um viés inusitado, novo, e, portanto, renovador. A sátira pergunta aos velhos fatos qual seu lugar na ordem da vida. N’*O outono do patriarca* subsiste uma crítica, isto é, uma avaliação interrogativa quanto ao relacionamento íntimo do humano com suas margens, pois “é um livro sobre o enigma humano do poder, sobre a sua solidão e a sua miséria” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 72). E é pela mordacidade da sátira que Gabriel García Márquez conduz essa pesquisa.

Assim, para obtermos a compreensão detalhada dessa relação iremos atravessar de forma sucinta a história do modo satírico, e para isso iremos nos deter naquilo que diferencia a sátira de origem romana da sátira menipeia, de matriz grega. As diferenças serão pontuadas a partir do olhar sobre a obra de Luciano de Samósata,

¹ “reflexo estructural de un deseo que não pode alcançar seu objeto, desejo para o qual o logos não organizou mais que uma tela que esconde a carência” (tradução nossa).

que, se não foi o criador da vertente da menipeia, foi seu mais célebre representante, e em sua obra podemos identificar alguns dos procedimentos que particularizam a sátira menipeia. Em seguida, iremos observar a história do modo satírico dentro do processo de recondicionamento histórico-formal, ou seja, a adaptação modelar que a sátira teve que empreender, como consequência do movimento de mudança nos assuntos humanos, por assim dizer. A este processo chamaremos, sob os auspícios de Mikhail Bakhtin, de *carnevalização da literatura*. Este, em suma, serviu para quebrar a “distância épica” e afrouxar a tutela da versificação como forma única de apreensão mimética, dando aos gêneros que deste processo se beneficiaram o espaço para a criação de um novo tratamento dialógico dado sobre a realidade. O primeiro sub-gênero que realizou essa mudança profunda na mimese ocidental, ainda de acordo com Bakhtin, foi o *diálogo socrático*, o qual, por sua própria restrição formal, deu lugar à sátira menipeia que, por sua vez, em sua capacidade quase ilimitada de adaptação, contribuiu para a conformação do gênero romanesco. Mas é na obra de Miguel de Cervantes (1547-1616), no período barroco, em que a sátira se encontra em definitivo com o romance, e é também a partir da sátira que García Márquez interpela a tradição barroca. A *sátira menipeia* é, desta forma, um modelo literário que subsiste dentro do romance *O outono do patriarca*, e o local estético a partir de onde podemos observar um encadeamento histórico de renovação através da sátira.

Está no cerne mesmo da sátira menipeia a preocupação em experimentar uma ideia ou um viés específico da natureza humana. Tal faculdade experimental se dá a partir do contingenciamento do problema em um espaço cujo enfoque proporcione à investigação um olhar desavisado. Quer dizer, n’*O outono do patriarca* especificamente, a partir da criação de um personagem que viva artisticamente a situação do poder total, o autor pode encetar uma meditação sobre o poder e a solidão dele consequente. Discutiremos, na esteira da exposição dos traços da sátira menipeia, outras questões subjacentes, e que também estão em íntimo acordo com o modo satírico específico da menipeia, tais como a moralização, a perspectiva dialógica e os procedimentos para atingir o risível. O riso, neste caso, servindo como instrumento de luta. Ainda que esta preocupação não tenha guiado a criação do romance, como afirma o próprio autor, não é possível separar o romance da coincidência com o grande assunto da política latino-americana quando de sua feitura. Nos referimos, claro está, à questão do autoritarismo. Todos esses assuntos serão por nós tratados de maneira detida no primeiro capítulo.

Esperamos, finalmente, que, ao final da leitura deste trabalho, fiquem claras algumas relações de forma e fundo que possibilitaram o surgimento desse romance que é uma das maiores expressões artísticas do problema do relacionamento humano com o poder, assim como sua capacidade de revelar algumas preocupações estéticas próprias do discurso literário latino-americano em sua dimensão de embate com a tradição, de modo que esperamos suscitar e explorar de forma minuciosa o romance *O outono do patriarca* e sua ligação ao modo da sátira menipeia e ao conceito estético do neobarroco.

O OUTONO DO PATRIARCA E O DIÁLOGO COM A TRADIÇÃO DA SÁTIRA MENIPEIA

1.1 ORIGEM RESUMIDA DA SÁTIRA MENIPEIA

Antes de relacionarmos *O outono do patriarca* com a tradição satírica é necessário que identifiquemos de que maneira esta nos chegou. Do mesmo modo, sob o risco de utilizarmos de forma imprecisa os termos *sátira* e *sátira menipeia*, é também necessário que sejam diferenciadas as maneiras distintas do modo satírico que atingiram o nosso século, considerando a longa travessia temporal desde sua primeira conformação até os nossos dias. O debate sobre a origem da sátira e suas especificidades enquanto modo literário começa no âmbito da mais remota tradição literária ocidental, isto é, entre as culturas helênica e latina. Por isso mesmo é importante que estabeleçamos um panorama seguro, cujo fundamento sobre o assunto esteja suficientemente elucidado. Discutiremos a aproximação genérica com as culturas da Antiguidade com conscienciosa brevidade, por entendermos a discussão sobre a origem da sátira por demais volumosa para que possamos abarcar neste trabalho.

Nos limitaremos, deste modo, a delimitar as zonas de contato que consideramos válidas para o debate sobre a relação d'*O outono do patriarca* com a longa tradição da sátira menipeia.

A modalidade específica de sátira que desejamos relacionar com *O outono do patriarca*, a menipeia, teve origem nas obras de Menipo de Gadara (310 a.C.-255 a.C.). Segundo a convenção histórica, Menipo, o evasivo precursor desta modalidade satírica, teria nascido dois séculos antes de Cristo na cidade de Gadara, território sírio-grego, e a sua existência incerta chegou-nos por relatos que sobreviveram aos frágeis desvãos a que estão sujeitos os papéis da história. A fonte mais fidedigna a nos dar conta da realidade de seus escritos é a menção feita por Diógenes Laércio (180 d.C.-240 d.C.), que, no século III de nossa era, através ainda de fontes secundárias, anotou a existência do autor. Do mesmo modo, de acordo com Diógenes, Menipo desenvolvera então um tipo de sátira que havia rompido com a tradição vigente. A ele, pois, atribui-se a inauguração de uma nova tradição, cuja forma

representou uma enorme contribuição à literatura na Antiguidade, passando a tropeços até a Idade Média, onde ganhou novo fôlego, escapando do sumidouro dos gêneros caducos e sobrevivendo ao irregular escrutínio cultural pelo qual estes passam. Sua influência foi continuada e aumentada pelos trabalhos de vários escritores dos primeiros séculos, em especial Terêncio Varrão (116 a.C.-27 a.C.), Lúcio Aneu Sêneca (4 a.C.-65 d.C.) e Luciano de Samósata (120 d.C.-181 d.C.?), que deram à modalidade da sátira menipeia contornos mais visíveis do que as esparsas alusões que até ali haviam mantido sua sobrevivência. Dessa tradição beneficiaram-se, ainda, outros muitos escritores em séculos mais próximos ao nosso. A essa linhagem pertencem, por exemplo, autores como Rabelais, Sterne, Erasmo de Roterdã e Machado de Assis, entre outros.²

1.1.1 *Diferenças entre a sátira romana e a sátira menipeia*

A sátira menipeia, cujo modelo provém da literatura sério-cômica grega, entretanto, só foi reconhecida como um tipo específico de sátira depois de posta em contraste com a sátira romana. Quintiliano (35 d.C.-100 d.C.), em sua obra *Institutio Oratória*, ao elogiar Varrão, faz menção a uma forma de sátira anterior à romana. Forma que Varrão teria exercitado em boa parte de sua produção satírica, e que a nós chegou apenas pelos títulos e por alguns fragmentos. Referia-se Quintiliano à sátira menipeia. Não obstante o reconhecimento de uma forma satírica grega, ele afirma que a sátira seria uma criação exclusiva da cultura latina. Estas duas afirmações, aparentemente conflitantes, explicitam a convenção da época, que considerava a sátira anterior à romana como insuficiente para o estabelecimento de um critério formal genérico. Segundo essa tradição, haviam diferenças marcadas entre as duas formas literárias em questão, o que impossibilitaria à versão anterior à romana seu reconhecimento como modo literário bem-acabado. É, para nós, indispensável seguir, neste momento, a rota distintiva entre essas duas maneiras de conceber a sátira. Assim, visto que não houve uma enunciação formal que particularizasse a sátira

² A inclusão de Machado de Assis nesse privilegiado rol deve-se ao excelente trabalho de Enylton de Sá Rego, *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica* (Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989), livro por nós amplamente utilizado na pesquisa sobre os antecedentes da sátira menipeia.

grega, coube aos próprios romanos a formalização da sátira menipeia.³ As características distintivas da sátira menipeia, segundo Quintiliano, eram a mistura de prosa e verso (“prosimétrica”), a inexistência de restrição formal quanto à versificação e a livre disposição de elementos diversos. A sátira romana, em contrapartida, seguia dois critérios rigidamente estabelecidos: um formal e outro, moral. O critério formal era a utilização do verso hexâmetro; o critério moral, por sua vez, correspondia ao imperativo de denunciar algum aspecto reprovável na sociedade ou particularmente em algum indivíduo. A grande tradição da sátira foi associada de forma convencional a esta concepção, como uma denúncia explícita e inequívoca a algum vezo particular ou coletivo.⁴ Embora já houvesse na literatura grega vários exemplos de comédias que disputassem à cultura os valores considerados censuráveis – como em *Os Cavaleiros*, de Aristófanes (445 a.C.-385 a.C.), só para ficarmos em um exemplo –, esta literatura não havia sido ainda definitivamente conformada. Para os romanos, a sátira serviria especificamente como um modo literário cujo objetivo era o de denunciar qualquer risco ao *ethos* e afirmar uma verdade moral, sendo o assunto tirado de algum premente exemplo da contemporaneidade. Concebe-se a sátira, a partir deste senso comum da versão romana, como contendo um aspecto dual. De um lado, podendo ser de tom otimista, sorridente: esta faceta correspondendo tipicamente às obras de Horácio (65 a.C.-8 a.C.). De outro lado, contrariamente, estaria o tom tipicamente mordaz, pessimista: tom traduzido nas obras de Juvenal (55 ou 60 d.C.-127 d.C.). As duas maneiras, apesar do vivo contraste, teriam por objetivo o mesmo senso de afirmação moral.

Entre os gregos, não havendo um traço formal estrito ou uma designação específica para a sátira, havia, entretanto, na comédia, gênero que obtinha na

³ Para a contextualização do debate sobre as origens da sátira romana e grega nos utilizamos das contribuições de Sá Rego (1989), o qual, por sua vez, amparou-se em C.A. Van Rooy (1965), Michael Coffey (1976) e G.L. Hendrickson (1927).

⁴ Como pode ser encontrado, por exemplo, na obra de Massaud Moisés, *Dicionário de termos literários* (1974, p. 469-471), onde o verbete “sátira” contém uma exposição desta diferenciação entre os dois modelos satíricos. O autor não se refere, no entanto, à sátira menipeia, e nem mesmo há um verbete no livro que inclua a sátira menipeia ou Menipo no espectro dos temas abordados. Veja-se: “Não obstante a comédia grega primitiva ostentar traços de sátira (denominados diatribe), a sua criação deve-se aos Latinos. [...] A princípio, empregava-se a prosa de mistura à poesia [o que corresponde ao que reputamos à sátira menipeia, isto é, a ‘prosimétrica’]”. Continua, na mesma seção, afirmando o caráter dúplice do temperamento da sátira: “Com Horácio, a sátira adquire tons amenos, e, mais tarde, com Juvenal, envereda pelos caminhos do pessimismo”.

deformação dos caracteres regulares seu método exploratório do gênero humano, o tratamento de assuntos que interferiam na hierarquia valorativa da *pólis* e que eram impostos à correção pública. As comédias de personagens da vida política, como a já citada *Os Cavaleiros*, compunham versões típico-caracterológicas destinadas a redimir a *pólis* da ameaça que algum desvio moral pudesse representar. Da leitura antitética desse retrato familiar criava-se uma noção ampla dos vícios particulares que poderiam ser corrigidos pela exposição de um modelo que, ao contrário dos panegíricos e das biografias, servia à recusa coletiva e à salvaguarda de algum conjunto de noções comuns sobre a moral. Assim, a comédia política visava

delinear o retrato de um indivíduo concreto, um herói da vida contemporânea, escolhido de entre os mais populares ou poderosos, com um desenho nítido dos traços que lhe são característicos e que fazem dele um exemplar paradigmático da classe a que pertence. É inegável, por trás do exagero da caricatura, um intuito de verossimilhança (SOUSA E SILVA, 2007, p. 153).

(A caricatura, portanto, compunha parte fundamental do material ilustrativo-caracterológico utilizado pela comédia grega, sendo parte constitutiva da demonstração de exemplares humanos de conduta flagrantemente condenável. Veremos mais adiante nesta análise como n’*Outono do patriarca* a caricatura é um procedimento largamente explorado na caracterização do personagem do ditador.)

As características que os latinos mais tarde elegeram como formativas da sátira já estavam, como visto, presentes na literatura grega no amplo espectro do sério-cômico. Ali, entre os gregos, os termos satíricos faziam parte da designação do “riso”, compreendendo nesta acepção variadas maneiras de se obter o efeito da comicidade. Fosse o riso de escárnio, a ironia ou o leve divertimento, toda obra de veia satírica estava implicada no conceito de *spoudogeloion*, ou seja, aquilo que, pelo riso - *gelon* -, é tratado com seriedade - *spoudaion* (SÁ REGO, 1989). Daí não ser válido o critério rigidamente moralista da sátira romana. Que fique claro, entretanto, que na tradição romana a reivindicação dessa exclusividade formal, como afirmamos, se deveu à novidade da sistematização, à unificação formal; quer dizer, ao emprego de uma forma fixa e à observação de indicadores para as manifestações particulares relacionáveis à sátira, entre os quais a convicção de que a sátira servisse como um meio para a radical extinção dos desvios morais numa coletividade. A literatura, assim,

era avaliada de modo a aferir sua capacidade de, por assim dizer, endireitar o humano. Ficam excluídos, sob esse ponto de vista, a troça despreziosa e o espírito festivo sem ambição reformadora; tudo, afinal, que não vise solucionar os problemas humanos, modos que eram admitidos no sério-cômico grego, no qual estava incluída a sátira de origem grega. Também, o critério único de Quintiliano para distinguir a sátira menipeia, isto é, a fusão da prosa e do verso, foi posteriormente revisado e a ele outros foram reunidos, o que pode ser visto com maior clareza na obra de outro sírio-greco, autor que devemos explorar de forma relativamente breve - não sendo dele possível escapar, quando se deseja estudar a sátira menipeia, na medida em que, como afirma Enylton de Sá Rego (1989, p. 43), a obra de Luciano é a “maior e mais completa obra que liga a tradição grega da sátira menipeia às suas repercussões nos tempos modernos”.

1.1.2 *Luciano de Samósata: modelo para compreensão da sátira menipeia*

As particularidades que dão à obra de Luciano um caráter de novidade já foram cuidadosamente exploradas por outros autores que buscaram ressaltar a importância de Luciano para a diversificação no uso de registros genéricos,⁵ como, principalmente, a fusão entre o diálogo filosófico e a comédia, e também suas intuições sobre o discurso literário. Cabe-nos, portanto, o estudo de sua obra guiados pela preocupação exclusiva de estabelecer uma conexão entre as inovações de registro solidificadas por Luciano na tradição satírica até chegar à forma romanesca do século XX, processo de cujo resultado tirou proveito García Márquez na fabricação d’*O outono do patriarca*. Em momento posterior, estabeleceremos um contato imediato de todo o discutido sobre a sátira menipeia com o romance de García Márquez. Por ora, consideramos central a discussão sobre Luciano. Mas advertimos, desde já, que nem todas as características formais que discutiremos encontram reprodução direta no romance do autor colombiano, o que não consideramos como um demérito de nossa análise. Primeiro, porque cada uma dessas formas atende às exigências miméticas próprias de sua época. Não seria prudente procurar uma correspondência imediata entre o

⁵ Para nossa análise, aproveitamos os trabalhos já citados de Lins Brandão (2001) e Sá Rego (1989), além da obra de Roberto Romano: *Silêncio e ruído: A sátira em Denis Diderot* (Editora da Unicamp, 1996) e, também, *Riso e Melancolia: A forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis* (Companhia das Letras, 2007), de Sérgio Paulo Rouanet. Em todas elas a contribuição de Luciano de Samósata é discutida naquilo que atinge a focalização específica de cada trabalho. Em especial, é claro, a obra de Lins Brandão, que trata exclusivamente de Luciano de Samósata.

contexto de um autor da Antiguidade latina com outro, do século XX latino-americano. Em segundo lugar, porque o caminho teórico pavimentado pela análise da obra de Luciano ainda nos levará a discutir as implicações da *carnevalização* na literatura pelo viés da contribuição teórica de Mikhail Bakhtin (cuja fonte é tributária de autores como o próprio Luciano) para a compreensão da persistência do diálogo e do discurso popular na formação dos gêneros na literatura ocidental. Mas esse aspecto teórico discutiremos mais à frente.

Luciano de Samósata, como informa a citação de Sá Rego, foi aquele que traduziu de forma mais completa os contornos e ampliou o alcance e os critérios distintivos da sátira menipeia. Sua vida, no entanto, nos é pouco conhecida, pois Luciano aparece como um autor de certa forma marginal até mesmo na Antiguidade, identificando-se tanto em seus textos ficcionais quanto críticos de forma contínua com a condição de estrangeiro, e usando esta mesma posição como modo de abordagem da realidade e dos temas de seu tempo, não se constringendo, por força deste método, a abordar quaisquer temas; acresce-se a essa lateralidade o fato de não ter deixado escritos autobiográficos, o que fez surgir um enorme debate sobre se a sua obra traduziria fielmente suas concepções pessoais ou mesmo se as constantes narrativas autodiegéticas poderiam indicar algum traço de sua personalidade.⁶ Sabemos, porém, com certeza, que nasceu entre o segundo e o terceiro século de nossa era na cidade de Samósata, província anexada ao Império Romano, mas de tradição helenística. O próprio grego ático (variedade considerada clássica da língua) foi eleito por Luciano para produzir sua obra. Sua influência variou, em momentos distintos da história, do reconhecimento ao ocaso. Durante a Idade Média foi esquecido, mas no período do Renascimento até pelo menos o século XVIII foi continuamente traduzido e influente na obra de grandes autores como Erasmo, Diderot, Voltaire, Sterne e Machado de Assis, por exemplo. Por isso, a obra de Luciano é continuamente revisitada e seu valor é amplificado pela crítica literária desde, pelo menos, o fim do século XIX.⁷

⁶ Sobre esta polêmica em torno da biografia de Luciano, consultar a obra de Jacyntho Lins Brandão: *A poética do Hipocentauro: Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata* (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001), das páginas 16 a 18.

⁷ Observação que pode ser comprovada no capítulo introdutório do trabalho de Brandão, *A História de uma Polêmica* (nas páginas 11 a 33 de *A poética do Hipocentauro*, 2001), no qual o autor cita e dialoga com uma lista bastante longa dos estudos já publicados sobre Luciano

Segundo Jacyntho Lins Brandão (2001) uma das características que distinguem Luciano como um caso à parte em toda a história da literatura ocidental é o descompromisso com todas as crenças e convenções com as quais conviveu: o “nada crer” que lhe conferia a liberdade de atacar a tudo e a todos utilizando-se de forma constante do procedimento do risível. A aparente anodinia da leveza luciânica, porém, escondia como armadilha uma potência que é característica própria do tratamento satírico. No diálogo *Dionísios* isto fica devidamente fundamentado: nele, Luciano relata a batalha do exército dionisíaco contra os indianos. Estes, ao avistarem o ridículo ajuntamento de homens nus, mulheres idosas ensandecidas, animais estranhos e humanos híbridos, consideraram como indigno o combate com tais tipos risíveis. Mas, para a surpresa do exército indiano, o exército dionisíaco saiu vitorioso. O estilo de Luciano seria exatamente como o exército dionisíaco: apesar da aparência incomum e da comicidade flagrante, traz técnicas de exposição e temas cuja seriedade não pode ser ignorada. Aquilo que se esconde no outro lado do riso é uma séria novidade literária que o autor estava plenamente consciente de representar: a mistura entre diálogo filosófico e comédia popular. O leitor, portanto, se desatento, pode sofrer o mesmo destino do exército indiano. Roberto Romano (1996, p. 80) afirma que “Na sátira lucianesca, a audiência precisa estar apta a ver as Mênades como cômicas e, ao mesmo tempo, como algo a ser tomado a sério, como guerreiros efetivos”; o elemento cômico não funciona, portanto, como mera decoração. Jacyntho Lins Brandão reforça o engano da crítica que vê em Luciano apenas um autor de sátiras menipeias, produto da popularidade da leitura de Bakhtin, “que, se de um lado recupera a produção luciânica, situando-a, junto com o diálogo socrático, como uma das fontes da literatura carnalizada, por outro, toma-a somente como um dos representantes do gênero inaugurado por Menipo” (BRANDÃO, 2001, p. 14-15). Menipo, na verdade, defende Brandão, forneceu os elementos satíricos que Luciano aproveitou para formular seu diálogo filosófico-cômico. A defesa desse novo modo literário é feita por Luciano nos textos *A dupla acusação e os julgamentos* e em *A um homem que lhe havia dito: Tu és um Prometeu em teus discursos*, onde discute-se a polêmica junção de um gênero “elevado” – o diálogo filosófico – a outro, “baixo” – a comédia popular. Ainda que o diálogo já fosse utilizado pela linguagem filosófica e

de Samósata. Lista esta que inclui J. Bompaire (1958), M. Caster (1937), M. Croiset (1882), R. Helm (1906) e C. P. Jones (1986), entre outros tantos.

pela cômica (não em contiguidade), em Luciano não há a preocupação em revelar nenhuma verdade última, pois “Para Luciano, o diálogo é um meio de expressar artisticamente não só um lado da verdade, mas sim a ambiguidade intrínseca à própria linguagem” (SÁ REGO, 1989, p. 50). Essa ambiguidade tem a capacidade de desmoralizar as afirmações absolutas, cumprindo um papel oposto à moralização constante, filiando-o com isso à tradição sério-cômica grega, alheia às intenções moralizantes.

Normativa, no entanto, é a obra *Como se Deve Escrever a História*, na medida em que Luciano demonstra os erros dos historiadores de sua época e discute didaticamente a maneira correta de se abordar um fato histórico. Enquanto tratava da melhor forma de escrever um texto histórico, submetendo os historiadores criticados ao riso didático próximo da moralização, Luciano, frise-se, teceu uma poética que dialogava profundamente com a noção clássica de mimese aristotélica. Ao comparar os discursos do historiador, do filósofo e do orador com o do poeta, Luciano estabeleceu formalmente as fronteiras entre os discursos de cada um, segundo sua percepção. Para começar, no seu modo de entender, o discurso histórico deveria se separar radicalmente do encômio. Enquanto que ao panegirista eram válidos quaisquer exageros no sentido de elevar a imagem da personalidade histórica à qual fizesse referência, ao historiador, porém, o domínio do discurso deveria estar rigidamente restrito àquilo que fosse inquestionavelmente factual. Embora possa parecer dotada de desnecessária obviedade, a afirmação do uso da linguagem do historiador estar restrita à verdade serve para que Luciano trace uma linha divisória entre a história e a poesia, pois, no exemplo anterior, o encômio está inserido no contexto amplo do discurso poético. Ao discurso histórico restringe-se, logo, o uso de “uma mimese especular, em que o foco está no objeto representado e não na própria representação” (BRANDÃO, 2001, p. 41), dotando o discurso histórico de uma aparente verdade objetiva. À poesia, em contrapartida, cabe o uso de tudo quanto não for verdadeiro de um modo geral. Isto é, inclinando a ênfase da concepção aristotélica do *verossímil* menos para a preocupação com a coerência do enredo (*muthos*) do que para o domínio da representação de qualquer coisa ou situação que estivesse *além* das possibilidades do real, Luciano enxergava na palavra do poeta a *pura liberdade*. Isso quer dizer que nem mesmo em face da convenção sobre os limites da natureza representável a palavra do poeta deveria estar estrangida, gozando a possibilidade de dizer até mesmo aquilo que não era possível – de outra maneira, repetindo a

afirmação aristotélica de que era preferível aquilo que fosse impossível mas verossímil à aquilo que era possível porém inverossímil. O próprio Luciano confessa que, usando o discurso irrestrito da poesia, mente, uma vez que sentia prazer em contar histórias; mas, diferente dos outros poetas, ele declara de forma aberta o uso da mentira, advertindo desde o começo ao leitor que nada do que diz é verdadeiro, porque “fala de coisas que jamais viu, jamais experimentou, jamais ouviu da boca de ninguém, que não existem de todo e que não podem existir” (BRANDÃO, 2001, p. 48). Para Brandão (2001, p. 48), essa afirmação radical constitui “nada menos que uma *descoberta da ficção* na Grécia”, pois ao poeta não interessa o útil (aquilo que moraliza) mas o agradável. Assim, produzindo uma importante inversão, não é a mentira que está em relação antitética com a verdade, mas, ao contrário, é a partir do quase infinito território da fabulação livre da poesia que a verdade obtém sua liberdade restrita:

é como se, não existindo, de início, senão o discurso livre do poeta, em que a distinção entre verdade e mentira não teria sentido, a questão da verdade se impusesse apenas a partir do momento em que o historiador define um espaço próprio para seu discurso, declarando-o verdadeiro e, deste modo, implícita ou explicitamente, condenando como falso o discurso poético. [...] O historiador, para encontrar sua identidade, só pode mirar-se no espelho do poeta, que, a partir de então, só tem consciência do que é porque se vê através do espelho do historiador (BRANDÃO, 2001, p. 50).

Luciano afirma, dessa maneira, o critério de *pura liberdade* de criação que rege seu estatuto do discurso ficcional. É essa mais uma das características distintivas que Luciano deixa como herança à tradição satírica.

Como representante da tradição satírica grega, ou seja, do espírito do sério cômico (*spoudogeloion*), Luciano também não aderira à tensa moralização com a qual a corrente romana exercia a sátira. Em sua obra “coexistem a seriedade e a comicidade, sem que nenhuma destas assuma preponderância, sem que o elemento satírico sirva apenas como um meio para a afirmação de uma verdade moral indiscutível” (SÁ REGO, 1989, p. 60). Isto não significa, em Luciano, a exclusão do elemento moral em suas discussões; pelo contrário. Ocorre que, em seu texto, o autor não pretendeu criar uma relação de subserviência de um aspecto sobre o outro, como possibilidade de se atingir o equilíbrio e, muitas vezes, uma serena invisibilidade do narrador. Seus pontos de vista às vezes são colocados menos por um narrador do

que por um espectador, deixando a responsabilidade sobre a conclusão moral ao leitor. E a eficácia do texto residirá justamente na não expressividade conclusiva da atitude do narrador, que se escondia sob a narrativa. Isto pode ser visto nos diálogos *Assembleia dos deuses*, *Diálogos dos mortos*, *Diálogos marinhos* e *Diálogos das cortesãs*. Até mesmo quando aparecia, ao narrador era imposta uma relativização dos valores por ele defendidos, como acontece em *O Cínico* (SÁ REGO, 1989). Mas Luciano, evidentemente, não se esquivava dos assuntos que o rodeavam: sua presença opinativa era apenas bem ocultada no texto. Os valores de seu tempo foram por ele fartamente discutidos em seus diálogos. A crítica social dos temas contemporâneos seus é uma das marcas mais visíveis de sua obra, em especial temas como a desigualdade social, a prática da medicina, as afetações da retórica e o charlatanismo praticado por integrantes de correntes filosóficas com as quais conviveu (o estoicismo, o cinismo, o ceticismo, o atomismo, o epicurismo, etc.), como demonstra em *Hermótimo* (BRANDÃO, 2001).

Outro aspecto de grande importância em sua prática narrativa é o exercício do ponto de vista distanciado, ou *kataskopos*. Este ponto de vista se tornaria marca de toda a tradição derivada de sua obra, tradição a que Sá Rego chama “luciânica” (1989, p. 68). Em seus escritos persiste um olhar estrangeiro, que percorre de fora para dentro os assuntos - o que coincide com a sua própria condição de permanente estrangeirismo numa cultura que era, ao mesmo tempo, própria e estranha a ele, como era a grega. Em *Ícaromenipo*, por exemplo, o narrador, Menipo, relata a um interlocutor sua viagem ao céu. O narrador conta como viajou porque havia se enfadado com o nosso mundo, e, por isso, foi a outros lugares à procura de respostas à sua aflição. No seu trajeto, descreve a maneira como via, de cima, o mundo e os homens vivendo seus problemas e como, vistas dali, ficavam aparentes suas contradições. Esta “visão do alto”⁸ é adotada também em outros textos, como *Menipo ou a Necromancia* e em *História Verdadeira*; nesta última, o personagem Menipo descreve viagens extraordinárias por terras ignotas, e até mesmo à lua. A incursão a

⁸ D. C. Muecke ressalta o aspecto irônico da posição superior: “In [...] Lucian [...] we can find the idea that looking down from on high upon the doings of men induces laughter or at least a smile” (1982, p. 48). Segundo o autor, essa posição em sua expressão mais fiel pertence ao arquétipo do irônico máximo, ou seja, Deus (Em [...] Luciano [...] podemos encontrar a ideia de que olhar de cima para baixo os feitos dos homens induz ao riso ou pelo menos ao sorriso”; tradução nossa).

territórios fantasiosos com vistas a desfamiliarizar nossa percepção sobre nossa própria realidade será a tônica de boa parte da tradição satírica que toma Luciano como fonte, vide *Viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift (1667-1745).⁹ Luciano concretiza, ao nos fazer observar os fatos à distância, o ideal satírico de dar ao leitor a visão de coisas familiares como se fosse pela primeira vez, como se estivéssemos apenas conhecendo a terra, egressos de outro planeta. O satirista, a exemplo de Luciano, é aquele que reorganiza os elementos de modo a nos desfamiliarizar com sua natureza objetiva, nos impondo um olhar desprevenido, estrangeiro, de certo modo, que nos informa pelo riso sua verdadeira aparência, e com isso reformula “nossa relação com as coisas. Para isto, ele as retira da sequência e ordem ‘naturais’. O inesperado no habitual: dominando esta técnica o escritor nos espanta, trazendo o caos para o aparente cosmos a que nos habituamos” (ROMANO, 1996, p. 53). Assim, portanto, Luciano deixa uma marca profunda na tradição satírica posterior. Afinal, é através do ponto de vista distanciado (*kataskopos*) que, para Sá Rego (1989, p. 66-67),

Luciano consegue ao mesmo tempo afastar-se das convenções dos gêneros literários vigentes em sua época e, paradoxalmente, renová-las, isto é, dar-lhes nova vida através de sua hibridização; é ainda o distanciamento que lhe permite o uso da paródia para aquele fim; é ele ainda que possibilita a relativização do conceito de veracidade, na produção de uma arte sobretudo imaginativa; e, finalmente, é esse mesmo distanciamento que o mantém avesso a uma posição ética moralizante, posto que relativiza não só as outras como a sua própria verdade, mantendo assim a posição tradicional do *spoudogeloion*.

O princípio do distanciamento cumpre, portanto, um papel organizador na obra de Luciano de Samósata. É tanto um princípio de organização narrativa como uma postura definitiva em face dos assuntos que o cercam.

⁹ Sobre a obra de Swift ressaltamos, no entanto, que esta pertence menos ao modo fantástico que ao maravilhoso, uma vez que não há desconfiança quanto à realidade apresentada no relato, sendo a desconfiança o elemento primeiro para a existência do fantástico. Todorov (2012) associa o maravilhoso a um deslince do fantástico, em que, desde logo, o estranhamento é atravessado e se estabelece entre o leitor e a obra um reconhecimento da verdade discursiva. Sua descendência de Luciano, no entanto, é indiscutível, como afirma Northrop Frye (2000, p. 308): “no one will challenge the statement that the literary ancestry of *Gulliver’s Travels* and *Candide* runs through Rabelais and Erasmus to Lucian” (“ninguém irá contestar a declaração de que a ancestralidade literária de *Viagens de Gulliver* e *Cândido* atravessa Rabelais e Erasmo até Luciano”; tradução nossa).

Por fim, o elemento da paródia. Luciano era um agudo artífice no uso da paródia, e, a partir dela, seus usos iam em várias direções. Fosse pela paródia a gêneros e convenções literárias passadas e correntes em seu tempo, ou pela paródia a temas e assuntos de sua época, ou a paródia “convencional”, ou seja, aquela que utiliza um texto literal de modo a subverter o seu sentido original,¹⁰ como fez repetidamente com os textos clássicos de Homero em *Menipo ou a Necromancia* (SÁ REGO, 1989), Luciano era um atento observador da potência da subversão textual e dos efeitos que a paródia podia alcançar. Não nos estenderemos tanto neste tópico por entendermos que a discussão sobre a modalidade de paródia que está contida em *O outono do patriarca* estará melhor aproveitada quando discutirmos as especificidades do riso que o romance suscita. Nosso olhar, em relação à paródia, estará circunscrito à modalidade típico-caracterológica, o que limita em muito a extensão útil da discussão sobre o tema em Luciano. Por isso, ressaltaremos n’*O outono do patriarca* apenas os efeitos cômicos que a paródia desse tipo suscita. Nos limitemos, aqui, a afirmar que a maneira como a paródia acontece em *O outono do patriarca*, diferente de outros usos, não depende exclusivamente de um tipo de receptor específico para ser completamente absorvida.¹¹ Neste caso, não “é preciso um repertório ou uma memória cultural e literária para decodificar” (SANT’ANNA, 1985, p. 26) seu sentido, uma vez que o objetivo do texto não é somente produzir um exemplar total da figura do ditador latino-americano, mas também meditar sobre o poder e a solidão dele resultante, o que compreende um evidente sentido universal.

Concluimos, portanto, que o catálogo das características próprias à criação satírica de Luciano de Samósata nos permite perceber a diminuição, senão o abandono, do peso dado ao critério presumido da sátira menipeia formulado pelos romanos, que consideravam como expressão formal daquela unicamente a junção de

¹⁰ A esta modalidade de paródia a crítica literária usualmente nomeia “canto paralelo”; *grosso modo*, pode-se dizer que “é uma forma de a linguagem se voltar sobre si mesma” (SANT’ANNA, 1985, p. 8). Geralmente, neste sentido teórico, diferencia-se a paródia da *estilização*. Explica Tynianov (1919 apud SANT’ANNA, 1985, p. 13-14) que “na paródia, os dois planos [textuais, isto é, o texto que parodia e aquele que é parodiado] devem ser necessariamente discordantes, deslocados: a paródia de uma tragédia será uma comédia [...]. Mas, quando há a estilização, não há mais discordância, e, sim, concordância nos dois planos: o do estilizando e o do estilizado, que aparece através deste”.

¹¹ Para um maior aprofundamento sobre o aspecto paródico na obra de García Márquez, ver *Macondamérica: a paródia no romance de García Márquez*, de Selma Calasans Rodrigues (Rio de Janeiro: Leviatã, 1992), obra na qual a autora observa de modo acurado os usos paródicos na obra do autor, em especial em *Cem anos de solidão*.

prosa e verso. Isto foi, como afirma Sá Rego (1989, p. 67), “resultado de uma cultura em que os estilos ‘altos’ eram necessariamente escritos em verso, enquanto que os ‘baixos’ ou populares o eram em prosa”. Com o fim da distância épica e a assimilação empreendida pelo gênero romanesco a aspectos formativos de outros gêneros, tal critério pode ser de todo desconsiderado como balizador para nossa análise. Assim, seguiremos a análise, daqui por diante, tendo como certas as possibilidades que a categoria de sátira menipeia contém, e aludiremos, a seguir, à categoria da *carnevalização da literatura*, que é a nomenclatura que utilizaremos para entender o grande processo de evolução cultural que determinou o rompimento da integridade e da distância épica.

1.2 A SÁTIRA MENIPEIA E A LITERATURA CARNAVALIZADA

Discutindo os antecedentes formais que propiciaram a Dostoiévski a possibilidade de manusear a *polifonia*, que reputa como um dos grandes méritos da narrativa do autor, Mikhail Bakhtin faz o caminho da história dos gêneros que contribuíram para o fornecimento dos elementos artísticos de que se serviu o romancista russo. Por isso, retorna à quase gênese do campo do sério-cômico, situado no ocaso da Antiguidade Clássica, e os relaciona com o amplo espectro do *folclore carnavalesco*. Chamaremos, a exemplo de Bakhtin, à literatura direta ou indiretamente ligada ao folclore carnavalesco de *literatura carnavalizada*. De forma resumida, podemos por enquanto explicar o significado desta tipologia como toda manifestação artístico-literária imbuída da *cosmovisão* específica do carnaval, assunto que abordaremos mais adiante. Segundo Bakhtin, todos os gêneros do sério-cômico que guardam semelhanças estruturais com o folclore carnavalesco podem ter os indícios dessa filiação devidamente observados. A filiação, no entanto, não considerada como direta identificação formadora de gênero, o que só pode ser afirmado em alguns casos, mas de pertença a uma tradição cultural cujas peculiaridades foram distribuídas irregularmente entre a literatura dos séculos posteriores ao processo de degenerescência da convivência da cultura explicitamente carnavalesca com o cotidiano europeu, situada, segundo Bakhtin, a partir do século XVII. Arrolaremos, a partir deste ponto, quais são os elementos ligados à literatura carnavalizada que desembocarão, em nossa análise, na comparação entre esses mesmos aspectos e *O outono do patriarca*.

A peculiaridade primeira dos gêneros oriundos do sério-cômico, território no qual está inserido o modo satírico, é um tratamento diferente dado à realidade, se comparado com o que se usava até então. Não existirá mais, neste tipo de representação, a distância épica: os personagens são destituídos de sua aura mítica, e não haverá sobre o tratamento dos heróis o constrangimento de retirá-los de seu passado idealizado.¹² Os temas tratados serão aqueles que estão em contato imediato com a realidade atual inacabada, ou, quando utilizados os temas clássicos, sobre eles será liberado o tratamento crítico valorativo. O critério para a fabulação é a experiência, de um lado, e, de outro, a fantasia livre (o que corresponde inteiramente à ideia de *pura liberdade* de que falou Luciano de Samósata em *Como se Deve Escrever a História*). Existirá, entre esses gêneros, ainda, uma unidade estilística diversa da anterior, na qual combina-se uma desinibida fusão do sublime e do vulgar, assim como o uso de gêneros intercalados (cartas, paródias de gêneros elevados, etc.). Uma nova concepção da matéria literária e da mimese é instaurada de forma radical, e esta será o substrato para a evolução do gênero romanesco.

Logo, será no campo do sério-cômico que as raízes distintivas de gênero que levam ao romance se desenvolverão. O elemento plástico desse desenvolvimento, ainda de acordo com a análise bakhtiniana, é o dialogismo inerente a essas formas variáveis. Destas, o autor destaca duas (que consideramos representar um parentesco direto com os traços definitivos de *O outono do patriarca*): o *diálogo socrático* e a, nossa conhecida, *sátira menipeia*.

¹² A integridade épica corresponde àquilo que Georg Lukács (2009) chamou “pátria transcendental de gênero”. O autor, *grosso modo*, quis dizer com isso que na epopeia havia, durante quase toda sua vida própria de gênero, o enlace preciso entre a vida e a forma artística que abrigava os dados desta mesma vida. Na sua análise, explorou profundamente o problema da filosofia histórica das formas, e é sobre o desencaixe entre o surgimento do indivíduo e a inadequação do verso épico em dizer a psicologia desse indivíduo que se encontra o fundamento da caducidade da forma anterior e a necessidade dialética, de natureza histórico-filosófica, da criação de uma nova forma. A integridade e a distância épica, segundo Lukács, são próprias de tempos afortunados, que não “têm filosofia”, onde não havia nem mesmo a ideia de que a literatura devesse representar indivíduos singulares. Por isso, tanto o drama moderno quanto o romance apareceram como resultado da intenção de configuração artística da nova realidade histórico-filosófica: “O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido da vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2009, p. 55). O romance, por sua potência em investigar interiormente o indivíduo e com toda a abertura linguístico-formal possível, é, portanto, o veículo da busca da totalidade perdida. A *carnavalização*, segundo o ponto de vista que adotamos, faz parte do processo pelo qual essas novas formas surgiram. Entre elas, a sátira menipeia.

Do diálogo socrático, tentaremos separar os ruídos internos que podem ser ouvidos de forma longínqua no interior do romance de García Márquez daqueles que são elementos formativos que conduziram à sátira menipeia. Inicialmente memorialístico, pois era um registro das palestras atribuídas a Sócrates, o diálogo socrático baseia-se na concepção da revelação da verdade através do diálogo. No centro dessa maneira de entendimento jazia a certeza de que a verdade nascia *entre* os homens, a partir da interação e do confronto entre os pontos de vista acerca das questões últimas. Os procedimentos fundamentais para o aparecimento da verdade eram a *síncrise* e a *anácrise*. O primeiro era justamente a confrontação entre os pontos de vista contrários, os quais, por esse método, gerariam uma verdade compartilhada. A *anácrise*, por sua vez, era o método de provocação da palavra contrária. Nos diálogos de Platão (428-7 a.C.-348-7 a.C.) fica perfeitamente claro como Sócrates (469 a.C.-399 a.C.) se utilizava desse procedimento de modo a que, muitas vezes sem que o percebesse, o interlocutor expressasse os vieses ocultos de sua percepção sobre um determinado tema apenas pela provocação instruída de respostas, ou que caísse no opróbrio intelectual de contradizer-se. A *anácrise* é, em suma, a provocação da palavra pela palavra. (Na sátira menipeia, contrariamente, a palavra é estimulada tanto pela via do aspecto dialógico quanto pela via das situações de enredo.) Nos diálogos socráticos, os heróis são os ideólogos, e cada personagem encarna uma ideia específica, se tornando o agente de uma múltipla discussão. Outro aspecto importante, e que coincide com a sátira menipeia, é a ambientação do diálogo em um momento que obrigue o agente da ideia a sair do automatismo intelectual, isto é, uma situação excepcional que o faça revelar as camadas profundas de um dado pensamento. É o caso da *Apologia de Sócrates*, na qual se discute sobre os temas últimos à beira da execução de Sócrates. Aqui, embora haja uma evidente provocação da palavra pela situação de enredo, as situações têm sua limitação constituída pelo suposto aspecto histórico-memorialístico, não havendo, como na sátira menipeia, uma total liberdade de composição de situações excepcionais. Mas, no diálogo socrático, já existe, em forma embrionária, o germe dos “diálogos no limiar”, característica profundamente exercitada pela sátira menipeia. O diálogo socrático representa, pois, um largo antecedente dos gêneros dialógicos que darão origem ao romance moderno. Ressaltemos do diálogo socrático, portanto, sua capacidade de tratar de temas em posições de excepcionalidade e de chegar a estágios finais de entendimento sobre assuntos elevados pelo procedimento da provocação contínua da reflexão

compartilhada. Em relação ao romance moderno, porém, sua abertura dialógica pode ser considerada como bastante limitada, assim como limitada também é sua restrição temática ligada à memorialística. Esta característica, inclusive, é de fato duvidosa, uma vez que a existência histórica de Sócrates depende de todo dos registros platônicos. Além disso, outra limitação encontra-se em que os personagens que movimentavam o debate eram apenas pensadores e filósofos; não havia espaço para o vulgo, característica completamente invertida na sátira menipeia.

Ressaltemos, também, e com inteireza, a diferença fundamental entre os *objetivos* do diálogo socrático e os do romance. No primeiro, há a preocupação central do debate pelo método dialético, cujo resultado presumido será alguma afirmação de cunho filosófico. Embora o método dialético clássico não supusesse a chegada a algum entendimento sintético final (na Idade Média, a Dialética era uma das sete artes liberais, e equivalia ao que hoje conhecemos por Lógica; VIEIRA, 2015), como supõe a dialética moderna desenvolvida por Friedrich Hegel (1770-1831), sua atitude primeira era, desde logo, afirmativa. O romance, como gênero artístico, em contrapartida, não deve pretender colocar-se como um objeto meramente persuasivo. Observa Anco Márcio Tenório Vieira (2015, p. 74) que “A verdade textual do romance [e dos gêneros imitativos em geral] cria seus próprios significados e as suas próprias significações (independentes dos valores morais do seu tempo), o que dá à obra o seu caráter trans-histórico”. A literatura, como “linguagem carregada de significado” (POUND, 1973, p. 32), se posta nesta relação de necessidade afirmativa, terá sua multiplicidade constitutiva anulada, pois se tornará necessariamente unívoca; modificando, com efeito, radicalmente sua natureza. Na literatura existe o imperativo da abertura interpretativa: quem preenche o texto é a subjetividade do leitor. Ao leitor não se pode dar as respostas acabadas, como pretendia a dialética filosófica. O leitor, como vem largamente observando a crítica literária há algumas décadas, é não só partícipe do texto como também protagonista, na medida em que o escritor depende de sua cumplicidade “na decifração de uma linguagem que, dissipada pela consciência, já inclui tanto poeta quanto leitor” (BARBOSA, 1986, p. 22).

A sátira menipeia, como já discutimos em Luciano de Samósata, é um modo que habita o interior do gênero sério-cômico, e seu espírito formador alcançou, como afirma a obra do satirista latino, a literatura ocidental em variadas escalas. Para Bakhtin (2013, p. 130),

Em diferentes variantes e sob diversas denominações de gênero, ela continuou a desenvolver-se também nas épocas posteriores: na Idade Média, nas épocas do Renascimento e da Reforma e na Idade Moderna. Em essência, sua evolução continua até hoje (tanto como uma nítida consciência de gênero quanto sem ela).

Mesmo não tomando de forma absoluta a posição essencialista bakhtiniana (e ressaltando nossa discordância quanto à noção de linha evolutiva genérica), podemos afirmar que os traços que o autor percebe na sua classificação sobre a sátira menipeia coincidem com o que esteve discutido até aqui na figura de Luciano de Samósata.

As particularidades da sátira menipeia que Bakhtin relaciona com a literatura carnalizada começam pela observação do peso dado ao aspecto cômico, quando em comparação com o diálogo socrático. A sátira menipeia está destituída de qualquer compromisso histórico-memorialístico, ou mesmo no tratamento tradicional das figuras lendárias, de forma que há uma (*pura*) liberdade de composição e de inventividade fantasiosa. A característica mais importante da sátira menipeia, de acordo com Bakhtin, é sua motivação: nela, a excepcionalidade das situações e o alcance da fantasia são interiormente motivadas pela necessidade de experimentar uma ideia filosófica, assim como fora o diálogo socrático. A experimentação, no entanto, recebe um espaço dialógico radicalmente mais flexível que no caso do diálogo socrático, e serve, assim, não à experimentação de um tipo social ou de uma característica individual, mas à experimentação *de uma verdade*, sob a forma de uma hipótese livremente experimentada em situações-limite. Por isso, a colocação dos indivíduos nas situações de exceção (a descida ao inferno ou a subida aos céus, por exemplo) conduz à tentativa de levar uma ideia às últimas consequências de sua aplicação experimental. Para essa experimentação, a ideia não está restrita aos lugares tradicionais. Quer dizer, não são apenas os filósofos em convívio nos espaços consagrados ao debate filosófico que discutem uma ideia, mas há a presença de um forte componente de grosseria e de popularidade rasteira. A verdade é levada ao submundo (Bakhtin chama a isso “naturalismo de submundo”); “As aventuras da verdade da vida ocorrem nas grandes estradas, nos bordéis, nos covis de ladrões [...]. Aqui a ideia não teme o ambiente de submundo nem a lama da vida” (BAKHTIN, 2013, p. 132). Assim é que as últimas questões podem ser experimentadas, ser quaisquer pudores, por todos e em todos os lugares: a ideia adentra profundamente na esfera do público.

A posição do narrador na sátira menipeia é exercitada em todas as possibilidades concebíveis: na “estrutura triplanar”, isto é, a ambientação na terra, no céu e no inferno, e em diferentes ângulos totalmente estranhos à epopeia e ao drama antigo. Na sátira menipeia exercita-se também o ponto de vista em posições de suscetibilidade alterada,

ou seja, a representação de inusitados estados psicológicos-morais anormais do homem – toda espécie de loucura (‘temática maníaca’), da dupla personalidade, do devaneio incontido, de sonhos extraordinários, de paixões limítrofes com a loucura (BAKHTIN, 2013, p. 134).

E, diga-se, essas alterações mentais constituem, na sátira menipeia, “um caráter formal de gênero” (BAKHTIN, 2013, p. 134), pois exacerbam a quebra com o ideal de integridade épica e trágica, e fazem com que o homem seja visto, sob a égide do dialogismo e da reflexão interna exaustiva, de uma maneira inusitada. É, do mesmo modo, que as cenas de escândalo e de quebra da normalidade de conduta do homem também configuram um rompimento significativo com a integridade épica. Os acontecimentos são retirados de sua ordem “agradável”, segundo a norma antiga, e livram o comportamento do homem de seu automatismo formalizado pelo consenso. Resulta dessa quebra com a normalidade também a colocação de contrastes exacerbados, de mudanças bruscas de referencialidade, em um jogo móvel de oximoros. Convivem no mesmo espaço humano tanto a decadência quanto a grandeza moral, o alto e o baixo, o puro e o impuro; a desigualdade obtém na sátira menipeia um conforto esquivo. Outra característica de excepcionalidade formal na sátira menipeia é o elemento de *utopia social*: a viagem a países extraordinários, cúmulos feéricos, o relato de sonhos que projetam situações inconcebíveis, qualquer situação, enfim, que promova a liberdade em relação a constrangimentos impostos pela normalidade, o que, neste ponto, se dá pela remota posição geográfica. A última característica da análise bakhtiniana sobre a sátira menipeia que concebemos como consistente com nosso enfoque analítico e que nos ajudará a enxergar melhor *O outono do patriarca é a publicística*, isto é, o concreto direcionamento aos assuntos que circulam na atualidade. O viés quase jornalístico das obras satíricas na Antiguidade reforça esta afirmação. A obra de Luciano, por exemplo, é impregnada de atualidade, na medida em que dirigiu-se a todos os temas que transitaram pelo

ambiente no qual conviveu. Fosse o registro das querelas filosóficas, o surgimento de novos grupos sociais, a afirmação ou a decadência de valores, tudo estava marcado com o ferro da atualidade, e a observação desses temas nos ajuda a compreender de que maneira os viventes encaravam os assuntos da época. Essa característica inclusive acentua o contorno carnavalesco da sátira menipeia, a base popular, de tratamento livre e familiar, do embate dos assuntos em praça pública, especificidade que constituiu o material da continuidade nos gêneros oriundos das manifestações da cultura carnavalesca, como Bakhtin demonstra, por exemplo, na obra de François Rabelais (1494-1553), *Gargântua e Pantagruel* (1534).¹³

Todos esses elementos representam variadas expressões de um gênero cuja unidade se formou durante um período de dissolução dos ideais graníticos de “beleza e dignidade” do épico, em cujo panorama disputavam a hegemonia inúmeras escolas filosóficas, postas em confronto diante da vida comum da praça e dos assuntos corriqueiros. O diálogo, portanto, é alargado por feições inéditas, dotadas de um genuíno impulso popular, que, por sua plasticidade externa, era capaz de absorver outros muitos gêneros cognatos, como a *diatribe*, o *solilóquio* e o *simpósio*,¹⁴ os quais, por conterem um caráter dialógico interno comum, estavam aparentados diretamente com a sátira menipeia.

1.2.1 A excepcionalidade carnavalesca

Aquilo que chamamos, até aqui, *carnavalização*, que leva os assuntos elevados ao uso comum, não é um conceito genérico fechado, mas antes um enorme e complexo conjunto de manifestações de ordem cultural que exerceram profunda influência na formação dos gêneros literários no ocidente, e, para nosso interesse específico, na forma romanesca. Iremos abordá-lo de forma resumida, porém sem descuidar de aspectos amplos que foram importantes na marcha evolutiva das

¹³ *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*, São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

¹⁴ “A *diatribe* é um gênero retórico interno dialogado” (BAKHTIN, 2013, p. 137), em que a presença assumida de um interlocutor ausente flexiona o próprio processo que produz o pensamento. O *solilóquio* é o diálogo do personagem consigo mesmo, o que proporciona o profundo conhecimento de si mesmo e a descoberta de aspectos interiores até então ignorados. Já o *simpósio* era o diálogo de festins, no qual havia uma excepcional atitude de liberdade em relação ao discurso, podendo combinar o elogio e a difamação na mesma fala - é essencialmente carnavalesco, de acordo com Bakhtin.

representações artísticas ocidentais, e que poderão ser encontrados n' *O outono do patriarca*, romance cujo substrato cultural provém dessa linha evolutiva sobre a qual nos referimos. Tratemos deste assunto.

Embora considerasse que o tema da carnavalização na literatura não tinha sido suficientemente explorado, ¹⁵ Mikhail Bakhtin enxergou nesse problema um incontornável antecedente cultural das manifestações artísticas ocidentais. O carnaval, acreditava Bakhtin, não é, no entanto, um fenômeno estritamente artístico, mas pela impossibilidade de, na sua visão, traduzir fielmente sua natureza pela linguagem abstrato-conceitual, a tradução possível só podia ser considerada através da linguagem artística, na qual, obviamente, estava incluída a literatura. De modo que Bakhtin se referia, especificamente, à *carnavalização da literatura*.

O carnaval é, portanto, um conjunto de festividades e ritos de caráter sincrético, que teve sua forma modificada de acordo com o local e a época em que foi e ainda é celebrada, mas que preserva uma linguagem simbólica concreto-sensorial que exprime uma mesma *cosmovisão carnavalesca*. O carnaval, como bem sabemos, por integrar de maneira expressiva a cultura popular latino-americana, é um espetáculo sem divisões entre espectadores e atores. Nele, não se contempla, mas *vive-se* um espetáculo, e vive-se de acordo com leis temporárias próprias. Leis que invertem a lógica normal das instituições humanas, pois seguem o ideal de uma cosmovisão ao avesso, na qual a vida é tirada de sua ordem habitual e as ações humanas passam a se ambientar em um estado de excepcionalidade transformadora. No carnaval eliminam-se todas as formas de desigualdade que sustentam a vida "extracarnavalesca"; enquanto vigora entre as pessoas o modo mental carnavalesco, toda a distância que as separa é abolida, e uma nova ordem, livre de hierarquias de qualquer natureza, é vivenciada de maneira festiva. Este modo semirreal de vida é capaz de colocar todas as pessoas em livre contato-familiar, de liberar todas as ações e palavras contidas pelo medo ao excesso, ao ridículo e às restrições convencionais,

¹⁵ A primeira edição desta obra saiu no ano de 1929 com o título de *Problemas da Obra de Dostoiévski*, e sua divulgação foi bastante restringida, devido ao fechamento da então União Soviética em relação ao restante do mundo. Sua segunda edição, datada do ano de 1963, entretanto, já ostentava o título que nos chegou, isto é, *Problemas da Poética de Dostoiévski*, a partir de quando a recepção desta obra nos meios acadêmicos ocidentais recebeu intenso acréscimo de atenção. Hoje a obra integra o primeiro time do cânon da teoria literária, não sendo mais possível, por isso, sustentar a afirmação de Bakhtin - à época, correta - de que o tema da carnavalização não tenha sido explorado de maneira adequada. Foi e é explorada e replicada de modo até mesmo excessivo.

e, assim, pôr à mostra todos os traços ocultos da personalidade humana. O âmbito da liberação carnavalesca se estende a todos os valores, ideias e escalas. Combina-se o alto com o baixo, o elevado com o impuro, o sábio com o tolo; todas as criaturas e todas as criações do ser humano são igualadas no espaço da praça pública, território principal das manifestações carnavalescas. A experiência das categorias excepcionais carnavalescas não são, pois, conceitos abstratos, mas ideias concreto-sensoriais espetacular-vivenciáveis e representáveis na vida, que se formaram durante milênios entre as massas populares na Europa (vindas até nosso continente por meio da herança simbólica cristã), e por isso foram capazes de exercer grande influência em termos de formação de gêneros artísticos.

A ação nuclear do carnaval é a cerimônia de coroação e destronamento bufa. Esse ritual está presente de maneiras variadas em todas as festas de matiz carnavalesco. Como afirma Bakhtin (2013, p. 142),

Na base do ritual de coroação e destronamento reside o núcleo da cosmovisão carnavalesca: a *ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação*. O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova. Assim se pode expressar a ideia fundamental do carnaval. [...] A coroação-destronamento é um ritual ambivalente biunívoco, que expressa a inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da mudança-renovação, a *alegre relatividade* de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica). Na coroação já está contida a ideia do futuro destronamento; ela é ambivalente desde o começo. Coroa-se o antípoda do verdadeiro rei – o escravo ou o bobo, como que inaugurando-se e consagrando-se o mundo carnavalesco às avessas.

O carnaval celebra, portanto, a própria mudança. No centro do ritual carnavalesco está a comemoração do *processo de mudança*, e não a derrotada aquilo que é mudado. Todos os símbolos carnavalescos trazem consigo, em seu bojo, o seu contrário complementar. Não existe nem a negação absoluta nem a afirmação absoluta: a ênfase do carnaval se dá propriamente na imagem da morte que concebe a vida.

Esse ritual de coroação e destronamento exerceu sobre o pensamento artístico especial influência, caracterizada num *tipo destronante* de imagens, ambivalentes e não limitadas à negação de caráter moral monoplanar, como fora característica da

vertente satírica romana. A natureza ambivalente das imagens carnavalescas fica exposta no uso constante de pares contrastantes e semelhantes: gordo e magro, alto e baixo; sócias e gêmeos, etc. É a manifestação da categoria carnavalesca da excentricidade, da violação da normalidade aparente.

De modo ambivalente, também, é como se forma o tipo do *riso* específico da cosmovisão ritual-carnavalesca. É o riso que tem como função a renovação, pois encontra sua raiz expressiva primeira nos rituais de ridicularização do supremo. Ritual este que tinha como função simbólica a provocação da mudança das estações. O riso está dirigido, portanto, desde suas formas mais remotas, à mudança dos poderes e da ordem vigente, e é o que provoca a *crise* que leva à instituição de uma nova ordem subsequente. É por isso que a *paródia* tem uma natureza essencialmente carnavalesca, pois produz um *duplo destronante* que é a face concreta do “mundo às avessas” do carnaval. Sua natureza é, assim, em tudo contrária aos gêneros “puros”, como a epopeia e a tragédia. (Veremos adiante como o tipo de riso carnavalesco pode ser amplamente observado no romance *O outono do patriarca*.)

A linguagem dos povos europeus foi influenciada pelas formas livres de enunciação: o exercício do *discurso familiar de rua*, como era chamado, significou a materialização contínua das mutações expressivas do carnaval na tradição cultural europeia. A linguagem dos insultos e da zombaria e a sutil ironia acusatória são habitadas pelos traços da cosmovisão carnavalesca, cuja

espontaneidade [...] levantou muitas barreiras e invadiu muitos campos da vida oficial e da visão de mundo. Dominou, acima de tudo, todos os gêneros da grande literatura e os transformou substancialmente. Ocorreu uma carnavalização muito profunda e quase total de toda a literatura de ficção. A cosmovisão carnavalesca com suas categorias [...] [penetrou] a fundo em quase todos os gêneros da literatura de ficção (BAKHTIN, 2013, p. 148).

Assim, portanto, tomamos o fulcro da contribuição de Bakhtin para o delineamento dos antecedentes da sátira menipeia, modo com o qual demonstraremos *O outono do patriarca* estar em íntimo contato. A experimentação de uma verdade, uma ideia posta em situação limite; o naturalismo de submundo, a ação heroica trazida ao âmbito popular da praça; o ponto de vista alterado; o equilíbrio na construção do ponto de vista moral; a atualidade dos assuntos; a cosmovisão

carnavalesca em todas as suas ações de coroação e destronamento, do riso específico que celebra a mudança e a ambivalência de todos os aspectos da vida humana: tudo isso que resulta na quebra da integridade épica pode ser verificado na obra. Passaremos, finalmente, deste ponto em diante, a cotejar todas essas características formais da sátira menipeia com o *Outono do patriarca*, e em seguida detalharemos de quais maneiras o personagem do ditador que vive em meio ao turbilhão do tempo carnavalesco é posto em superação risível.

1.3 OS ELEMENTOS FUNDAMENTAIS DA SÁTIRA MENIPEIA N' O OUTONO DO PATRIARCA

1.3.1 *Todos os ditadores são um*

A origem imediata da fonte de material simbólico para o romance *O outono do patriarca* é o período na vida histórica da América Latina em que a maior figura representativa do poder era a excessiva imagem do ditador. É, por isso, necessário que nos ponhamos em sintonia com o horizonte de expectativas políticas dos povos latino-americanos à época e, conseqüentemente, com o do autor. Como é fácil de verificar nos cômputos da história do século XX, o continente americano, em quase toda sua extensão (em especial, do centro ao sul) foi habitado e comandado completamente por regimes ditatoriais que se pretendiam definitivos, e eram majoritariamente apoiados ou pela política externa norte-americana ou pela União Soviética, os quais asseguravam, desta maneira, seu domínio sobre a região, pois estavam ambas nações em plena disputa pelo controle da política mundial.

Devemos, portanto, localizar precisamente o momento em que, para o autor, a revelação da verdade inescapável das mudanças ensejou a criação do romance.

Parte exatamente do primeiro momento em que essa instância de poder, que parecia indestrutível, demonstrou seus primeiros sinais de fraqueza. Quando o primeiro passo na irresistível marcha sucessiva da história pôde ser visto: a primeira e súbita evidência da falibilidade do poder autoritário. García Márquez relata como a ideia para a escritura d'*O outono do patriarca* surgiu logo após a queda do ditador venezuelano Pérez Jiménez, quando, na condição de jornalista correspondente, testemunhou sua destituição. Foi em 1958, ao ver, no céu de Caracas, a partida de um avião que transportava o ditador em retirada pelo Mar das Antilhas - carregando, sobre uma cidade expectante pelo novo momento de liberdade, sua família e os últimos tesouros do poder perdido - que soube que um novo período se iniciava. "Era

a primeira vez que víamos a queda de um ditador na América Latina” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 120), relembra, em conversação com o autor, Plinio Apuleyo Mendoza. Dias depois, García Márquez enxergaria aquela que seria a imagem a lhe dar o impulso criativo inicial:

alguma coisa estava acontecendo e jornalistas e fotógrafos esperávamos na antessala presidencial. Eram mais ou menos quatro horas da madrugada, quando se abriu a porta e vimos um oficial, em traje de campanha, andando de costas, com as botas enlameadas e uma metralhadora na mão. Passou entre nós, jornalistas [...], apontando a metralhadora e manchando o tapete com o barro das botas. Desceu as escadas, pegou um carro que o levou ao aeroporto e foi para o exílio. Foi nesse instante, no instante em que aquele militar saía de um quarto onde se discutia como ia se formar definitivamente o novo governo, que tive a intuição do poder, do mistério do poder (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 121).¹⁶

A partir de tal momento, sucumbiu à tentação de escrever um romance que fosse o definitivo romance de ditadores, capaz de captar a essência deste personagem múltiplo, e que possibilitasse a reflexão sobre a solidão e a amargura resultantes da situação daquele que detém o infortúnio do ilusório poder total. Convenceu-se de que ainda não havia sido escrito um romance que depurasse completamente o escapadizo personagem do ditador latino-americano, pois considerava o romance *El señor presidente* (publicado pela primeira vez em 1946), de

¹⁶ García Márquez tirou proveito quase literal dessa imagem, que considera aquela que carrega a fisionomia exata do que chamou “o mistério do poder”. Nas páginas 181-2, faz um personagem passear pelos pátios e pelo interior do palácio presidencial e enxergar, com a mesma evidência, a força de tal imagem: “e nos surpreendemos que [...] nos mandassem com um soldado de serviço até uma discreta sala de espera onde fomos recebidos por um oficial de marinha muito amável, muito jovem, de voz repousada e jeito alegre que nos ofereceu uma xícara de café fraco e cheiroso das safras presidenciais, mostrou-nos [...] os estábulos de ordenha, as queijeiras, os favos, e ao voltar pelo caminho que ele percorria ao amanhecer para assistir à ordenha pareceu fulminado pela centelha da revelação e apontou com o dedo *a marca de uma bota no barro* [grifo nosso], olhem, disse, é a marca dele, ficamos petrificados contemplando aquela reprodução de uma sola grande e grosseira que tinha o esplendor e o domínio em repouso e o bafo de sarna velha de um rastro de um tigre acostumado à solidão, e *nessa marca vimos o poder, sentimos o contato do seu mistério* [grifo nosso] com muito mais força reveladora que da vez que um de nós foi escolhido para vê-lo de corpo presente” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 181-2).

Miguel Ángel Asturias, um mau romance.¹⁷ Com efeito, era preciso, na composição de um personagem que pretendesse representar completamente a figura do ditador latino-americano, um profundo trabalho de pesquisa,¹⁸ pois, diante de realidades humanas tão díspares e, principalmente, diante de tantos personagens extravagantes, era sumamente necessário que o resultado artístico dessa representação tivesse uma significativa força sintética. E foi assim que García Márquez pesquisou exaustivamente a biografia dos ditadores latino-americanos, e compôs um personagem que unia personalidades tão únicas quanto as do ditador haitiano Duvalier, conhecido como “Papa Doc”, que mandara assassinar todos os cachorros pretos em seu país, por estar convencido de que um inimigo seu havia tomado essa forma, ou do ditador salvadorenho Maximiliano Hernández, que, além de teósofo, era conhecido por sua excentricidade, como comprovou a ocasião em que mandou forrar toda a iluminação pública do país com papel vermelho para combater uma epidemia de sarampo. Mas foi a imagem do ditador venezuelano Juan Vicente Gómez que se impôs sobre todas as outras. Vicente Gómez governou a Venezuela com mão de ferro de 1908 até 1935, somente deposto pela morte. García Márquez afirmou que sua

intenção sempre foi a de fazer uma síntese de todos os ditadores latino-americanos, em especial do Mar das Antilhas. Entretanto, a personalidade de Juan Vicente Gómez era tão imponente, e além disso exercia sobre mim um fascínio tão intenso, que sem dúvida o patriarca tem muito mais dele que de qualquer outro (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 123).

Um traço curioso que apareceu como resultado de sua intensa pesquisa foi a observação da coincidência na biografia dos maiores ditadores do Mar das Antilhas, aqueles que considerava como aproveitáveis na composição, de uma certa orfandade comum e uma similar fixação pela imagem da mãe. Daí que o Patriarca em seu

¹⁷ “- Dias depois, num automóvel, indo para a revista onde trabalhávamos, você [García Márquez] me disse [a Plinio Apuleyo Mendoza]: ‘Ainda não se escreveu o romance do ditador latino-americano’. Porque estávamos de acordo: não era *O senhor presidente*, de Asturias, que considerávamos péssimo”; “- É péssimo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 121-2), reafirma García Márquez.

¹⁸ Outra fonte de inspiração para García Márquez foi a leitura do romance de Thornton Wilder, *Os idos de março*: “Quando estava escrevendo *O outono do patriarca*, como era natural, tive-o [*Os idos de março*] sempre à mão como fonte deslumbrante da grandeza e das misérias do poder” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p. 261).

romance tenha essa característica dominante. Havia a preocupação em conseguir unir também aspectos das figuras dos ditadores urbanos, que têm origem em algum obscuro baixo-escalão militar e são impostos pelos norte-americanos; àqueles caudilhos de origem rural que surgem das guerras civis e que tomam, para si, proveito do vácuo do poder e da ânsia popular pela unidade nacional. O autor diz ter ficado satisfeito com o resultado de sua caracterização quando recebeu de seu amigo, o general Omar Torrijos (que comandou o Panamá em estado de exceção de 1968 até 1981), a confirmação de que “O seu melhor livro é *O outono do patriarca*: todos somos assim como você diz” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 127). O personagem estaria, assim, apto a representar a situação limítrofe da posse do poder total.

García Márquez, junto com outros autores (o já citado Asturias, Augusto Roa Bastos, Arturo Uslar Pietri, Alejo Carpentier e, mais tarde, Mario Vargas Llosa), erigiu uma nova tradição temática para o romance latino-americano do século XX, a dos romances de ditadores. Tradição literária que pode ter sua filiação associada à obra de Ramón del Valle-Inclán, autor espanhol que, em 1926, publicou o romance *Tirano Banderas*, o qual retrata a queda do fictício ditador sul-americano Santos Banderas. Segundo García Márquez (2014, p. 128), não há nada de fortuito no interesse demonstrado pelos romancistas, pois acredita que “o ditador é o único personagem mitológico que a América Latina produziu e o seu ciclo histórico está longe de estar concluído”.¹⁹ Mas seu interesse, afirma, estava radicado muito mais na oportunidade de refletir sobre a solidão, constante em toda sua obra,²⁰ e, de forma imediata, sobre a solidão específica do poder: “a mim não interessava tanto o personagem em si (o personagem do ditador feudal) quanto a oportunidade que me dava de refletir sobre o poder” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 128).

¹⁹ Neste sentido, afirma também González Echevarría (1985, p. 65) que a temática dos ditadores “é a temática tradicional mais claramente original da literatura latino-americana”.

²⁰ “A solidão é o tema de *O outono do patriarca* e obviamente de *Cem anos de solidão*” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 82), mas afirma também o autor que toda sua obra foi um esforço em escrever um único livro: “O livro da solidão” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 82). Sobre este assunto, García Márquez afirma ainda que “*The autumn of the patriarch* closes the cycle of solitude: an old dictator alone in his palace, among his cows. There’s no more solitude to be asked for” (BELL-BERMEJO, 2006, p. 29) (“*O outono do patriarca* encerra o ciclo da solidão: um velho ditador sozinho em seu palácio, entre suas vacas. Não há mais solidão a ser pedida”; tradução nossa).

1.3.2 O outono do patriarca e a experimentação da ideia

O *outono do patriarca*, é nossa afirmação central neste capítulo, pode ser relacionado à grande tradição da sátira menipeia. A partir dessa afirmação, poderemos abordar detalhadamente a possibilidade de confirmação de seu conteúdo. Como declarou o autor, o objetivo principal do romance foi a experimentação de uma hipótese, qual seja, de que a condição do poder total corrompe completamente o indivíduo e o confina em um estado de absoluta solidão.²¹ É este o ponto de partida que liga o romance à tradição da sátira menipeia (cujo fundamento “experimental” fora extraído do diálogo socrático), pois, como afirmamos anteriormente, a principal característica da sátira menipeia é a criação de uma situação excepcional de enredo motivada pelo propósito de experimentar uma verdade filosófica. Para essa investigação, García Márquez toma como geografia formal a colocação do personagem na situação excepcional do poder absoluto.

Além disso, o caráter dialógico do romance se dá de forma explícita, na medida em que os narradores, muitas vezes incógnitos (mas sempre homodiegéticos ou autodiegéticos), formam uma ruidosa colcha de retalhos, um vozerio interrogativo sobre a identidade de um personagem inconcebível e que quase nenhum deles conheceu de fato, formando, assim, um ponto de vista comum, possibilitado pelo enredo. Está presente também no horizonte representativo do livro uma liberdade quanto aos critérios da verossimilhança e, em sua base, propriedades gerais de uma mistura de gêneros. Tudo isto discutiremos de forma detalhada daqui para frente.

A primeira particularidade d’*O outono do patriarca* que o liga à tradição da sátira menipeia é, como dissemos, o seu caráter de experimentação de uma verdade. A experimentação de uma verdade (de considerável amplitude, diga-se) que pode ser relacionada à investigação filosófica da situação do homem diante da vida e do tempo. Trata-se aqui, como já demonstramos, da intenção de criar um personagem que

²¹ “sempre acreditei que o poder absoluto é a realização mais alta e mais complexa do ser humano e que por isso mesmo resume ao mesmo tempo toda a sua grandeza e toda a sua miséria. Lord Acton [historiador britânico] disse que ‘o poder corrompe e o poder absoluto corrompe de modo absoluto’” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 128). García Márquez se referia à máxima “O poder tende a corromper, e o poder absoluto corrompe absolutamente, de modo que os grandes homens são quase sempre homens maus”, que está contida na correspondência do Lord Acton para o bispo Mandell Creighton, do ano de 1887. Esta comunicação está reunida no trabalho de Figgis, J. N. e Laurence, R. V. *Historical Essays and Studies*, London: Macmillan, 1907.

explorasse as vicissitudes e os intensos exames interiores possíveis no centro de uma situação-limite. Mas a preocupação do romance está muito mais amparada na intenção de experimentar a situação-limite do que propriamente na exploração de um tipo-social, o que, neste caso, seria a representação do ditador latino-americano; a obra investiga o embate *entre o indivíduo e a situação* (neste caso, do poder total), pois como afirma Frye (2000, p. 309) “The novelist sees evil and folly as social diseases, but the Menippean satirist sees them as diseases of the intellect, as a kind of maddened pedantry”.²²

O objeto da investigação no romance é, acima de tudo, a própria condição humana, levada pela excitação dos vícios a um estado total de embrutecimento dos afetos. A ânsia de preservação do Patriarca e as ações de perversidade que empreende resultam do isolamento que o poder absoluto produz.²³ Sua própria identidade se perde no decurso de sua busca por essa forma de enraizamento. Em certo momento de sua incansável permanência na atmosfera rarefeita do poder se pergunta pelo seu nome, escreve um incerto “Zacarias”, mas de tanto ler o nome se convence de que não era seu, “que porra, se disse, [...] eu sou eu”²⁴ (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 130). É este local humano inabitado do poder total que flexiona completamente a moral do Patriarca e altera o comportamento do personagem. Alteração que poderia se dar em qualquer indivíduo, mesmo por que o poder não fora

²² “O romancista vê a maldade e a insensatez como doenças sociais, mas o satirista da menipeia as vê como doenças do intelecto, como uma forma de enlouquecido pedantismo” (tradução nossa).

²³ O que o faz, por exemplo, ordenar a execução de centenas de crianças, feitas prisioneiras pela falha de seus comandados na ocultação de um esquema de fraude na loteria nacional. Ordem que fez cumprir, mas “quando os três oficiais que executaram o crime se perfilaram diante dele com a notícia meu general de que a sua ordem tinha sido cumprida, promoveu-os dois postos e os condecorou com a medalha de lealdade, mas em seguida os fez fuzilar desonrados como a delinquentes comuns porque há ordens que podem ser dadas mas que não se podem cumprir, porra, pobres criaturas” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 115).

²⁴ Para Julio Ortega (1978, p. 426) “Si volvemos, así, al nombre ausente del patriarca, veremos que la falta de su nombre propio implica su posesión de todos los nombres” (“Se voltamos, assim, ao nome ausente do patriarca, veremos que a falta de seu nome próprio implica sua possessão de todos os nomes”; tradução nossa). O único momento em que o Patriarca é chamado nominalmente é no momento de sua morte, quando a própria morte corporificada chama-o pelo nome de Nicanor “que é o nome com que a morte nos conhece a todos os homens no instante de morrer” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 258), submetendo-o à inevitável natureza mortal que iguala a todos os homens.

de início o desejo do Patriarca, mas, sim, uma pueril vontade de ver o mar.²⁵ O poder transforma-se, para ele, em um objeto de reverência, que o aprisiona e define sua existência, mas do qual não tem certeza possuir, “uma matéria tangível e única, uma bolinha de vidro na palma da mão, como ele dizia” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 55-56). E, na inalcançável instância de poder na qual reside, se converte em uma vaga personalidade cotidiana, que determina o início do dia,²⁶ permeia as intenções e a liberdade de ação de seus súditos,²⁷ e é percebido como um ser ubíquo.²⁸

Todas as suas relações estão contaminadas, portanto, pelo desejo de prolongamento indevido, e terminam sendo filtradas pelo equívoco. Ninguém, além de sua mãe, passa incólume pelo crivo da desconfiança, pelo filtro da autoridade ameaçada. Sua vida é uma vigília atordoada, na qual a carência recebe de bom grado, por mais falsos que sejam, quaisquer sinais de amor. Na penumbra de suas aparições públicas, se alimentava com a ilusão de ser querido pelo seu povo. “Esta gente me ama” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 40), se dizia; e não acreditava que as constantes tentativas de derrubá-lo do poder viessem de uma legítima vontade do povo, mas de um artil comando por forças estrangeiras ocultas, e por isso torturou os executores do atentado até que confessassem as palavras que queria ouvir, “de modo que tomou

²⁵ “como poderia viver sem as rajadas verdes do farol, eu que abandonei meus páramos de névoa e me enrolei agonizando de febres no tumulto da guerra federal, e não pense que o fiz pelo patriotismo que está no livro, nem por espírito de aventura, muito menos porque me importassem um pito os princípios federalistas que Deus tenha em seu santo reino, não meu querido Wilson, fiz tudo isso para o conhecer o mar” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 196).

²⁶ Como pode ser visto neste trecho: “pois tão logo se acendiam as luzes do seu quarto, antes que começassem a cantar os galos, a alvorada da guarda presidencial enviava o aviso do novo dia ao próximo quartel do Conde, e este o repetia para a base de São Jerônimo, e esta para a fortaleza do porto, e esta voltava a repeti-lo para as seis alvoradas sucessivas que despertavam primeiro a cidade e logo a todo o país, enquanto ele meditava na privada portátil, tentando apagar com as mãos o zumbido de seus ouvidos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 12-13); e também neste: “Era difícil de admitir que aquele ancião irreparável fosse o único saldo de um homem cujo poder havia sido tão grande que certa vez perguntou que horas são e lhe haviam respondido quantas o senhor ordenar meu general, e era verdade, pois não apenas alterava os tempos do dia como melhor conviesse a seus negócios senão que mudava os dias santos de guarda de acordo com seus planos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 91-92).

²⁷ “e era como se um anjo atravessasse o céu da pátria, apagavam-se as vozes, a vida parou, todo mundo ficou petrificado com o indicador nos lábios, sem respirar, silêncio, o general trepando” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 14).

²⁸ “sempre parecia que se desdobrava, que o viram jogando dominó às sete da noite e ao mesmo tempo o tinham visto pondo fogo às bostas de vaca para afugentar os mosquitos na sala de audiências” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 14).

a seu cargo interrogar os cativos de viva voz e de corpo presente para conseguir que lhe dissessem por bem a verdade ilusória de que seu coração sentia falta” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 40). Sufocado pela enormidade da força de que dispõe, revela na mesma escala o tamanho das suas fraquezas, e são fraquezas provocadas e mantidas pela tentativa antinatural de controle absoluto.

Essa condição insólita transforma sua personalidade e o incita a querer viver duas vezes, através de seu sócia, Patricio Aragonés. Mas “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” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 25). De forma que era enganado por todos, pois suas relações eram alteradas pelos humores que seu poder exalava. O único que foi capaz de lhe dizer a verdade sem temor foi seu sócia, Patricio Aragonés, que, à beira da morte, lhe revelou que

só o senhor pode pensar que essa merda é amar meu general porque é o único que conhece, diga-se sem o menor respeito, [...] melhor aproveite para agora para ver a cara da verdade meu general, para que saiba que ninguém lhe disse nunca o que pensava de verdade senão que todos lhe dizem o que sabem que o senhor quer ouvir enquanto lhe fazem reverências pela frente e escondem a pistola por trás (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 30).

E, ao ouvir a derradeira verdade de seu sócia, foi se “convertendo no homem mais solitário da terra” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 31).

Os amores que pensa experimentar por fim também terminam por se mostrar incompletos, uma vez que são alterados pela aversão, pelo temor e pela cobiça que o poder é capaz de provocar em quem entra em contato com seu halo brumoso. Em dado momento, no afã de ser amado, perde-se em um amor impossível por Manuela Sánchez, “a rainha de beleza dos pobres”, por quem esgueirou-se até os bairros de má fama somente para receber migalhas de reconhecimento, para respirar o silêncio opressor de sua recusa e, afinal, ser visto como o homem mais triste da terra. De maneira que seu amor indesejado afugentou-a em definitivo e fê-lo sentir-se “mais velho que Deus na penumbra do amanhecer das seis da tarde na casa deserta, [...] mais triste, mais só que nunca na solidão eterna deste mundo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 86).

A verdade que García Márquez explora em *O outono do patriarca* é a equivalência entre o poder absoluto e a solidão absoluta, a miséria que acompanha o desejo de consegui-lo, e principalmente de mantê-lo indefinidamente. Mas a exploração dessa verdade assume, aqui, o despudor em fazer daquele que é submetido ao exame da ideia conviver com todos os estratos da vida. No palácio presidencial, o Patriarca abriga toda a desordem do “submundo”. A ideia do poder absoluto é experimentada pelo autor na barafunda da praça, entre leprosos e concubinas esfomeadas,²⁹ e mesmo o próprio portador do poder é um personagem de procedência popular, que, além de analfabeto, “não concebia noções abstratas” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 183). A ideia é, assim, sustentada dentro do ambiente de “naturalismo de submundo” a que se referiu Bakhtin.

No Patriarca vemos a insustentável condição interior de quem afinal consegue reunir para si todo o poder, a relação invertida daquele que conduzia o poder sendo tomado por sua engrenagem taciturna. O Patriarca, “enquanto os assuntos do governo cotidiano continuavam andando sós e só por causa da inércia de seu poder imenso de tantos anos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 127-128), foi consumido pela enormidade de um poder grande demais para uma pessoa só. De modo que o Patriarca, na feitura de seu “reino de pesadelo”, se torna um sonâmbulo cativo, enquanto caminha pela imensidão de sua autoridade solitária. E, nos momentos finais de sua vida, quando pôde finalmente contemplar sua escalada até o cimo da glória, sentiu, deprimido, a “revelação instantânea de que tudo acabava por encontrar seu lugar no mundo, tudo menos ele” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 101).

No centro d’*O outono do patriarca* vibra, portanto, uma cuidadosa reflexão sobre o poder, que é o único “personagem” que acompanha o Patriarca do início ao fim de sua longuíssima vida.

Por isso, discordamos de Mario Benedetti quando este afirma que o Patriarca de García Márquez, distinto dos de Roa Bastos (em *Yo, el Supremo*) e Carpentier (em

²⁹ “No pátio seguinte, atrás de uma grade de ferro, estavam as roseiras nevadas de pó lunar a cuja sombra dormiam os leprosos nos grandes tempos da casa, e haviam proliferado tanto no abandono que mal sobrava um resquício sem cheiro naquele ar de rosas misturado com a pestilência que nos chegava do fundo do jardim e o bafo de galinheiro e a fedentina de excrementos e fermentos de mijo de vacas e soldados da basílica colonial convertido em estábulo de ordenha. Abrindo passo através do matagal asfixiante, vimos a galeria de arcadas com vasos de cravos e frondes de astromélias e amores-perfeitos, onde estiveram as barracas das concubinas [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 8).

El recurso del método), não consegue nos convencer de sua verossimilhança (“Es posible creer en los dictadores de Roa y Carpentier; en cambio es virtualmente imposible creer en el de García Márquez”; ³⁰ BENEDETTI, 1976, p. 58). O que Benedetti deixa de observar é que o motivo de sua recusa ao personagem de García Márquez é justamente aquele que define o seu maior mérito. Benedetti (1976, p. 58) afirma que o Patriarca “Más que un personaje, es una idea feroz. Sólo como idea puede un individuo, así sea un tirano, llegar a ser tan rigurosamente destructivo”.³¹ Mas a força desse personagem reside *precisamente* no seu caráter de incorporação de uma ideia, uma vez que esta é uma das marcas distintivas da sátira menipeia, modo ao qual *O outono do patriarca* pertence, como temos afirmado; e a sátira menipeia, como observa Frye (2000, p. 309),

deals less with people as such than with mental attitudes. Pedants, bigots, cranks, parvenus, virtuosi, enthusiasts, rapacious and incompetent professional men of all kinds, are handled in terms of their occupational approach to life as distinct from their social behavior. The Menippean satire thus resembles the confession in its ability to handle abstract ideas and theories and differs from the novel in its characterization, which is stylized rather than naturalistic, and presents people as mouthpieces of the ideas they represent.³²

E continua Benedetti a apontar o que considera como uma fragilidade estrutural d’*O outono do patriarca*, aquilo que o enfraqueceria na comparação com seus “símiles” *Yo, el Supremo* e *El recurso del método*:

Y se da entonces esta paradoja: como el lector no puede creer en este dictador tan maldito, su imagen resulta considerablemente menos real

³⁰ “É possível crer nos ditadores de Roa e Carpentier; em contrapartida, é virtualmente impossível crer no de García Márquez” (tradução nossa).

³¹ “Mais que um personagem, é uma ideia feroz. Somente como ideia pode um indivíduo, mesmo sendo um tirano, chegar a ser tão rigorosamente destrutivo” (tradução nossa).

³² “[A sátira menipeia] lida menos com pessoas como tais do que com atitudes mentais. Pedantes, discriminadores, furibundos, parvos, virtuosos, entusiastas, rapaces e homens profissionais incompetentes de todos os tipos, são manejados em termos de suas abordagens ocupacionais em relação à vida de forma distinta de seus comportamentos sociais. A sátira menipeia, assim, parece-se com a confissão em sua habilidade no manejo de ideias abstratas e teorias e difere do romance em sua caracterização, que é estilizada ao invés de naturalista, e apresenta as pessoas como porta-vozes das ideias que representam” (tradução nossa).

que la de los respectivos déspotas de Roa Bastos y Carpentier. El protagonista de *El otoño* es tan cruel que da lástima; los de las otras dos novelas no son monstruos, sino símbolos del poder absoluto. El hecho de que tengan su “lado humano” los hace más verosímiles, y esa verosimilitud los vuelve, paradójicamente, más terribles (BENEDETTI, 1976, p. 58).³³

Entendemos, assim, que o crítico e romancista uruguaio absorve a obra de García Márquez a partir de um critério equivocado.

1.3.3 O ponto de vista dialógico

É a partir de um ponto de vista fraturado que assistimos à caracterização popular da imagem do ditador, à montagem coletiva de um quebra-cabeça incompleto de sua figura, à reconstituição de uma vida apagada pela impossibilidade de contagem de sua duração desproporcional. O ponto de vista assumido é um múltiplo diálogo ao redor do corpo de um morto, modo que García Márquez já havia explorado em *O enterro do diabo*, cujo uso encontra sua raiz na construção faulkneriana de *As I lay dying* (*Enquanto agonizo*, de 1930), livro que fez parte de sua formação como leitor e escritor.³⁴ Como esclarece o autor,

³³ “E se dá então este paradoxo: como o leitor não pode crer neste ditador tão maldito, sua imagem resulta consideravelmente menos real que a dos respectivos déspotas de Roa Bastos e Carpentier. O protagonista de *O outono* é tão cruel que dá pena; os dos outros romances não são monstros, mas símbolos do poder absoluto. O fato de que tenham seu ‘lado humano’ os faz mais verossímeis, e essa verossimilhança torna-os, paradoxalmente, mais terríveis” (tradução nossa). De fato, embora o fio narrativo d’*O outono do patriarca* esteja, como afirma Mejía Duque (1985, p. 24) perigosamente suspenso “sobre el límite [...] en una especie de parálisis del relato” (“sobre o limite [...] em uma espécie de paralisia do relato”; tradução nossa), a mesma natureza hiperbólica está espelhada em seu “lado humano”, para retomar a expressão de Benedetti, na medida em que nos é exposta a profunda solidão, o insólito infantilismo, a desamparada sentimentalidade, o desalojamento da vida que o supera e o final (e suposto) arrependimento diante da inutilidade do poder. Nestes momentos, que atravessam a totalidade da narrativa, a “humanidade” do Patriarca está *também hiperbolicamente* figurada.

³⁴ Segundo Harold Bloom (1997) “‘O Outono do Patriarca’ (1975) parece permeado até em excesso por Faulkner”. Acrescenta ainda Ángel Rama (1972, p. 162) que não só sobre García Márquez, mas: “El movimiento literario que más influencia ha de tener sobre el grupo barranquillero (ao qual pertencia García Márquez), que en cierto modo no hace sino adelantarse a una tendencia que seguirá toda Hispanoamérica, es el de la literatura sureña que se ha de construir en torno a la lección faulkneriana” (“O movimento literário que mais influência há de ter sobre o grupo de Barranquilla, que de certo modo não faz mais que adiantar-se a uma tendência que seguirá toda América Hispânica, é o da literatura sulista que há de se construir em torno da lição faulkneriana; tradução nossa).

Se você prestar atenção, *O enterro do diabo* tem a mesma técnica e o mesmo tema (pontos de vista em torno de um morto) de *O outono do patriarca*. Só que em *O enterro do diabo* eu não me atrevia a me soltar, os monólogos estão rigorosamente sistematizados. Em *O outono do patriarca*, em compensação, os monólogos são múltiplos, às vezes dentro de uma mesma frase (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 83).

García Márquez declara que, de início, pretendia escrever o livro a partir do ponto de vista de um ditador muito velho sendo julgado num estádio, mas que a estrutura do diálogo sob variados pontos de vista terminou por se impor, pois “o monólogo teria me restringido ao ponto de vista único do ditador e à sua própria linguagem” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 124). Assim que optou por criar um enredo que interpusesse olhares duvidosos sobre a vida do personagem, propiciando o tom por vezes temeroso, mas sempre interrogativo quanto à veracidade dos eventos da vida do Patriarca, a começar por sua idade no momento de sua morte, indefinida entre os 107 e 232 anos.

Cada um dos seis capítulos se inicia a partir da visão de alguém que contempla o corpo do ditador e se pergunta sobre a realidade do acontecimento de sua morte, uma vez que “nenhuma evidência de sua morte era terminante, pois sempre havia outra verdade atrás da verdade” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 47); mas daí em diante as vozes narrativas entram em profundo entrelaçamento, até mesmo pelo suposto relato do próprio Patriarca – “El narrador colectivo es, pues, el *yo colectivo* de la cultura popular. [...] De allí que la escritura se movilice aperturando la sintaxis, [...] connotando la polifonía de una escritura extraordinariamente enriquecida”³⁵ (ORTEGA, 1978, p. 441). Para Cesare Segre (1984, p. 140), a cada vez que observamos o cadáver do Patriarca experimentamos “un efecto liberador, desde el cual, con un terrible anticlímax, se regresa a los momentos de la vida y de las crueles hazañas del dictador”.³⁶ Nessa ambientação reside, portanto, outra característica determinante da sátira menipeia, isto é, o dialogismo intenso.

³⁵ “O narrador coletivo é, pois, um *eu coletivo* da cultura popular. [...] Daí que a escritura se mobilize abrindo a sintaxe, [...] conotando a polifonia de uma escritura extraordinariamente enriquecida” (tradução nossa).

³⁶ “um efeito liberador, a partir do qual, com um terrível anticlímax, regressamos aos momentos da vida e às cruéis façanhas do ditador” (tradução nossa).

1.3.4 A pura liberdade e a moralização

A estrutura rigorosa que García Márquez informa ter determinado a composição de *O enterro do diabo* (1955) é oriunda de seu caráter algo realista.³⁷ Em *O outono do patriarca*, em contrapartida, existe a exploração do terreno da *pura liberdade* da sátira menipeia. A própria longevidade sobre-humana do personagem principal é o exemplo primeiro da instituição de critérios de verossimilhança que estão de acordo com a tradição do discurso livre da sátira menipeia, quer dizer, que estão *além* daquilo que *pode* acontecer na esfera referencial, no mundo extraliterário. É importante ressaltar, entretanto, que a ideia de verossimilhança expandida, neste caso, tem a ver apenas com a questão da expansão dos atributos possíveis do real transfigurado. Não há uma negação do princípio de verossimilhança aristotélica, pois este, como se sabe, ocupa-se antes da coerência interna do texto do que de sua relação com a *physis*: “O que lhe interessa [a Aristóteles], no texto poético, é sua composição, sua *poiésis*, isto é, a sintaxe que organiza os fatos em história e em ficção”, afirma Antoine Compagnon (2010, p. 102). Assim, a sátira menipeia não questiona propriamente a verossimilhança aristotélica, uma vez que esta não estava somente preocupada com o estudo da relação entre realidade e literatura, mas à produção ficcional verossímil segundo critérios internos, ou ao *mito* (*muthos*). A pura liberdade da sátira menipeia, portanto, é uma liberdade na relação da literatura que extrapola os limites da representação do mundo real, no manejo da natureza como fonte limitada pelos imperativos do mundo físico.

Assim, é possível ao Patriarca, pela circunstância da impagável dívida externa do país, realizar ações impossíveis, como vender o mar³⁸ ou enviar prisioneiros “às

³⁷ O romance, como revela o autor, pertence à vertente do romance *costumbrista*, cuja estrutura estava circunscrita à abordagem da realidade temático-política do país: “Depois de um ano de ter trabalhado com tanto júbilo, achei que o livro tinha se revelado um labirinto circular sem entrada nem saída. Hoje, acho que sei por quê. O romance *costumbrista*, que em sua origem ofereceu tão bons exemplos de renovação, tinha acabado por fossilizar até mesmo os grandes temas nacionais, que tentavam abrir saídas de emergência” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2011, p. 392).

³⁸ Neste trecho, do qual reproduzimos parte considerável, encontramos uma caracterização plena da transbordante liberdade de composição que liga o romance *O outono do patriarca* à tradição satírica. Sob ameaça de invasão dos fuzileiros americanos, ao Patriarca não havia sobrado nenhuma manobra política a não ser a de vender o mar para saldar as dívidas externas de seu país: “[...] de modo que levaram o Caribe em abril, levaram-no em peças numeradas os engenheiros náuticos do embaixador Ewing para semeá-lo longe dos furacões nas auroras de sangue e de Arizona, levaram-no com tudo o que tinha dentro, meu general,

províncias das chuvas perpétuas onde não houvesse ventos infindos que divulgassem suas vozes, onde os animais da terra apodreciam caminhando e cresciam lírios nas palavras e os polvos nadavam entre as árvores” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 112-113). Neste sentido, dentro de toda a obra de García Márquez, *O outono do patriarca* adquire um sentido de parentesco com outros livros, como *Cem anos de solidão* (1967), *A incrível e triste história da Cândida Eréndira e sua avó desalmada* (1972), e outros vários contos do autor, no que diz respeito à necessidade de impor à realidade um manejo diverso da transposição realista. Todo o exagero e o arrebatamento propostos na conformação de um personagem excessivo, como é o caso do Patriarca, estão de acordo com a realidade ampliada de seu entorno.³⁹ Sérgio Paulo Rouanet, ao analisar as implicações da “tradição luciânica” (ou seja, aquela que surge a partir da obra de Luciano de Samósata) na obra de Machado de Assis, se refere a que uma das características intrínsecas da sátira menipeia é “a extrema liberdade de imaginação, [que] designa a atitude do autor de libertar-se dos imperativos da verossimilhança” (ROUANET, 2007, p. 226). É esta a atitude de pura liberdade que guia a criação do universo narrativo de *O outono do patriarca*.

com o reflexo de nossas cidades, nossos tímidos afogados, nossos dragões dementes, [...] e foi para evitar a repetição de tantos males que lhes concedi o direito de desfrutar de nossos mares territoriais na forma em que o considerem conveniente aos interesses da humanidade e da paz entre os povos, no entendimento de que a referida cessão compreendia não só as águas físicas visíveis da janela do seu quarto até o horizonte mas tudo quanto se entende por mar no sentido mais amplo, ou seja a fauna e a flora das referidas águas, seu regime de ventos, a veleidade dos seus militares, tudo, mas nunca pude imaginar que fossem capazes de fazer o que fizeram de levar com gigantescas dragas de sucção as eclusas numeradas do meu velho mar de xadrez em cuja cratera rasgada vimos aparecer os lampejos instantâneos dos restos submersos da muito antiga cidade de Santa Maria del Darién arrasada pela batedeira, vimos a nau capitânea do almirante maior do oceano tal como eu a havia visto da minha janela, mãe, [...] e só lhe deixaram a lhanura deserta de áspero pó lunar” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 238-239-240).

³⁹ García Márquez se refere ao ambiente cultural no qual cresceu e que lhe propiciou uma maneira menos restrita de observar a realidade: “Meus avós eram descendentes galegos e muitas das coisas que me contavam provinham da Galícia. Mas acho que esse gosto pelo sobrenatural próprio dos galegos é também uma herança africana. A costa caraíba da Colômbia onde nasci é, com o Brasil, a região da América Latina onde mais se sente a influência da África [...] No Mar das Antilhas, ao qual pertencço, misturou-se a imaginação transbordante dos escravos negros africanos com a dos nativos pré-colombianos e depois com a fantasia dos andaluzes e com o culto dos galegos pelo sobrenatural. Essa aptidão para ver a realidade de certa maneira mágica é própria do Mar das Antilhas e também do Brasil. Daí surgiram uma literatura, uma música e uma pintura como as de Wilfredo Lam, que são a expressão estética dessa região do mundo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 75-76-77).

Outra característica oriunda da chamada “tradição luciânica” da sátira menipeia que pode ser encontrada em *O outono do patriarca* é a mistura de gêneros. A fusão do cômico e do sério liga a obra do autor colombiano à tradição da sátira grega, de caráter não estritamente moralizante, pois na sátira romana o sério determina a postura de correção de costumes, enquanto que em *O outono do patriarca* é a melancolia que exerce a função do sério.

Embora García Márquez tenha rechaçado a ideia de escrever uma obra que estivesse a serviço de uma agenda política, porque considerava que isto enfraquecia sua capacidade de alcançar um ponto de vista universal, não é possível dissociar completamente a obra de uma tematização acusatória do autoritarismo que grassava no cenário político latino-americano quando foi escrito:

tenho muitas reservas quanto ao que entre nós se deu em chamar literatura comprometida, ou mais exatamente o romance social, que é o ponto culminante dessa literatura, porque me parece que a sua visão limitada do mundo e da vida não serviu, politicamente falando, de nada. Longe de apressar um processo de tomada de consciência, o retarda. Os latino-americanos esperam de um romance alguma coisa além da revelação de opressões e injustiças que conhecem de sobra. [...] Na realidade, o dever de um escritor, e o dever revolucionário, se quisermos, é o de escrever bem (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 86-87).

É necessário, portanto, reconhecer nas palavras do autor que houve na feitura do romance um desapego quanto à preocupação estrita em estabelecer a defesa de uma tese sobre o dever moral de um líder. O livro pode não ser alardeado *por García Márquez* como um explícito libelo contra o autoritarismo,⁴⁰ em função de suas convicções sobre o ofício do escritor e de seu papel como intelectual, mas seu efeito prático é uma acusação inegável dos abusos e da anacronia do autoritarismo latino-americano, pois como observa Harold Bloom (2010, p. 179) “The autumn of the patriarch’ is clearly an indictment of the dictatorial regimes that plagued much of Latina

⁴⁰ Cristo Rafael Sánchez (2006, p. 150) fala de uma proposta “garciamarquiana, empenhada em dinamitar el poder eterno de la dictadura deconstruyendo paródicamente sus estructuras” (“garciamarquiana, empenhada em dinamitar o poder eterno da ditadura desconstruindo parodicamente suas estruturas”; tradução nossa).

America from the 1950s through the 1970s”.⁴¹ Nele, encontramos, no entanto, um equilíbrio entre a exploração de um personagem que representa o exercício típico do poder e a visão sobre a condição humana em sentido amplo. Da mesma forma que o autor não se alinha a uma corrente artística que pretende da literatura um engajamento programático, é capaz de propor em sua obra um conteúdo de correção subjacente que, longe de limitar seu alcance, o expande.⁴² *O outono do patriarca* informa sobre a verdade final de que o poder é uma faculdade singularmente perigosa, de onde é possível extrair toda a matéria humana que se situa nos extremos: toda a potência realizadora, assim como toda a miséria.

O ponto culminante da reflexão moral contida no romance se dá no momento final da vida do Patriarca,

quando ao fim de tantos e tantos anos de ilusões estéreis havia começado a vislumbrar que não se vive, que porra, sobrevive-se, aprende-se muito tarde que até as vidas mais longas e úteis não chegam para nada mais que para aprender a viver, [...] descobria no transcurso de seus anos incontáveis que a mentira é mais cômoda que a dúvida, mais útil que o amor, mais perdurável que a verdade, [...] que estava condenado a não conhecer a vida senão pelo revés (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 259).

E, finalmente, vemos pelos olhos de um narrador, a determinação de que o Patriarca, apesar da enormidade de sua vida e de seu poder, nunca chegou realmente a aprender que

a única vida visível era a de mostrar, a que nós víamos deste lado que não era o seu meu general, este lado de pobres onde estava o rastro de folhas amarelas dos nossos incontáveis anos de infortúnio e nossos instantes inatingíveis de felicidade, onde o amor estava contaminado pelos germes da morte *mas era todo o amor meu general* [grifo nosso], onde o senhor mesmo era apenas uma visão indefinida de uns olhos

⁴¹ “‘*O outono do patriarca*’ é claramente uma acusação dos regimes ditatoriais que empestaram boa parte da América Latina dos anos 1950 até os anos 1970” (tradução nossa).

⁴² A virulência do ataque à figura do ditador, entretanto, é amenizada pelo autor, que diz ser “impossível, nesse jogo de ida e volta, de toma lá dá cá, que um autor não termine por ser solidário como seu personagem, por mais detestável que este pareça. Ainda que seja só por compaixão” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 130).

de dor através da cortinas empoeiradas da janelinha de um trem, [...] um tirano de mentira que nunca soube onde estava o avesso e onde estava o direito desta vida que amávamos com uma paixão insaciável que o senhor não se atreveu sequer a imaginar por medo de saber o que *nós sabíamos de sobra que era árdua e efêmera mas que não havia outra, general, porque nós sabíamos quem éramos* [grifo nosso] (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 260).

Neste trecho final está advertido todo o conteúdo de ordem moral, a vitória da simplicidade sobre o poder, e, principalmente, está demonstrada, pelo ponto de vista de um indivíduo que habita a parcela ordinária da vida, a verdade que o Patriarca nunca pôde encontrar por que sua condição extraordinária não lhe permitia ver onde estavam a felicidade, o amor e a verdade.⁴³ Há, pois, em *O outono do patriarca* um questionamento de natureza moral que, à guisa da criação de uma personagem que vive numa situação de extraordinária amplitude, se impõe como uma verdade experimentada artisticamente.

1.4 O PROCEDIMENTO CÔMICO

Em *O outono do patriarca* há um temperamento geral bastante leve, mesmo diante de um assunto tão espinhoso como o autoritarismo; um modo de tratar tanto a realidade como o personagem motriz que é próprio da comédia, ou, neste caso, do sério-cômico.⁴⁴ Como já aludimos anteriormente, e esperamos ter deixado suficientemente bem estabelecido, percebemos na obra uma filiação direta com a comédia na forma específica da sátira; mas, neste momento, pretendemos especificamente tornar claro *de que maneira* o arquetípico ditador latino-americano é submetido ao procedimento satírico. Por isso, iremos sublinhar quais os motivos e os modos específicos do realce sugestivo do riso.

⁴³ Para Ariel Dorfman, as mortes dos personagens nas obras de García Márquez costumam indicar uma imagem sintética da totalidade de suas vidas: “Em cada morte se vive um milagre, uma explosão que irrompe do maravilhoso, uma fantasia de feitos que se tecem em torno do cadáver para eternizá-lo em um gesto característico, para cravá-lo na imaginação popular com uma identidade funeral inconfundível” (1972, p. 121).

⁴⁴ Julio Ortega (1978, p. 434) vê *O outono do patriarca* como uma obra de “Humor rabelaisiano, en efecto, pero sobre todo humor hispano-americano popular, que desde su oralidad festiva es aquí un sistema de comunicación plena” (“Humor rabelaisiano, com efeito, mas sobretudo humor hispano-americano popular, que a partir de sua oralidade festiva é aqui um sistema de comunicação plena”; tradução nossa).

Do Patriarca rimos, e não qualquer riso. Rimos um tipo específico de riso, o *riso de zombaria*. Este difere em termos de função da simples risada, pois constitui uma atitude consciente de rebaixamento, e está de forma indissociável ligado aos gêneros cômicos. A importância de sua distinção para esta análise deriva de que “todo o vasto campo da sátira baseia-se no riso de zombaria” (PROPP, 1992, p. 28).

A poética clássica de Aristóteles associa todo o espectro da comicidade à reprodução de tipos humanos iguais ou piores do que a média dos homens (ARISTÓTELES, 1978). Aristóteles, entretanto, fundamenta tal afirmação na concepção mítica de Hesíodo, expressa em sua *Teogonia*, segundo a qual o mundo da comédia representa os homens já destituídos de sua condição divina. A humanidade, provinda da raça dos *homens de ouro*, encontra-se em seu estágio final de decadência, onde já não há ligação com aquele passado ideal: o homem da comédia, diferente daqueles da epopeia e da tragédia, é a representação do *homem de ferro*, de modo que a comédia, segundo essa visão clássica, representa homens piores porque decaídos de sua antiga condição divina.

A coloração do personagem do Patriarca, no entanto, é formada por variadas tonalidades, mas todas de invariável inclinação à inferioridade. Quanto a isso não há equívocos. O que não poderia deixar de ser, dado que o personagem é, em linhas gerais, um ditador sangrento, representante da mais cruenta estirpe dos ditadores e caudilhos que a história recente da América registra. Mais: é uma síntese de todos eles.

Mas por que rimos do patriarca?

A pergunta aqui posta não visa, que fique claro, a exposição dos mecanismos psíquicos pelos quais um indivíduo ou uma coletividade expurga uma condição lutuosa - embora seja sabida a relação direta entre o riso e a superação do luto. Não entraremos, portanto, nesse assunto, o qual supera em muito o objetivo deste trabalho. Nossa atenção estará focada na exposição do modo *como* o Patriarca é inferiorizado e a que estruturas do gênero cômico tal inferiorização corresponde e com as quais dialoga.⁴⁵

⁴⁵ Outro aspecto de comicidade em *O outono do patriarca* é o uso constante de ditados populares. Temos por exemplo “o coração é o terceiro colhão” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 72), ou “no dia em que a merda tiver algum valor os pobres nascerão sem o cu” (GARCÍA MÁRQUEZ, p. 166-167), entre outros vários. Segundo o autor (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 129), a obra está escrita “utilizando uma grande quantidade de expressões e refrões populares de toda a zona do Mar das Antilhas. Os tradutores ficam loucos tentando achar o

Em primeiro lugar, observamos que n’O *outono do patriarca* existe um preponderante cuidado em evidenciar o aspecto físico do personagem como base para atingir o riso. Vladímir Propp, em sua obra *Comicidade e Riso* (publicada inicialmente em 1976, poucos anos depois de sua morte, em 1970), já advertira que a evidência dada à aparência física representa um dominante na caracterização paródica. O exagero cômico na caracterização individual do personagem do ditador corresponde, logo, a uma forma específica de paródia, qual seja, aquela que “consiste na imitação de características exteriores de um fenômeno qualquer da vida (das maneiras de uma pessoa, dos procedimentos artísticos etc.), de modo a ocultar ou negar o sentido interior daquilo que é submetido à parodização” (PROPP, 1992, p. 84-85), de forma que a demonstração sistemática de uma fragilidade exterior levanta a suspeita de que esta seja a manifestação visível de uma inadvertida vacuidade interna. O riso, então, acontece quando percebemos que, em lugar de uma autoridade suprema, existe um indivíduo em estado de flagrante fragilidade: em lugar do conteúdo existe o vazio. Esta certeza adquirimos no movimento de deslocamento da nossa atenção para o aspecto exterior da manifestação espiritual do personagem, isto é, na correlação suposta entre a natureza física e a espiritual. É, por assim dizer, um modo de expor a nudez do rei.

E, para isso, uma das formas que os narradores encontram de referir-se às características tanto de natureza física quanto espiritual do Patriarca é a comparação imediata com animais. A animalização dos traços humanos é um modo tradicional de exprimir a deformação cômica. Assim, os pés do Patriarca são descritos como “quadrados e planos com unhas cascalhosas e retorcidas de gavião” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 49), descrevem sua maneira de andar como um “estranho andar de tatu” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 93), com suas “grandes patas de elefante senil” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 226); ou referem-se a que “às vezes se notava nele o desespero nos ressolhos de touro” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 91) e o seu “antigo caráter de bisão” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 119), e sua maneira de “fazer amor como o galo atrás das portas dos gabinetes” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 23).

A atenção dada ao *corpo* como local possível de espelhamento moral em *O outono do patriarca*, diga-se, tem ressonância na concepção bakhtiniana de *realismo*

sentido de frases que entenderiam de imediato, e às gargalhadas, os choferes de táxi de Barranquilla”.

grotesco.⁴⁶ Bakhtin encontra todo o material de que necessita para discutir a cultura do cômico popular na Idade Média em *Gargântua e Pantagruel*, de François Rabelais, e, a partir dele, descreve com inteireza *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (primeiro publicado em 1941). Para o teórico russo, o *corpo grotesco* pode ser caracterizado como “*um corpo em movimento*. Ele jamais está pronto nem acabado: *está sempre em estado de construção de criação, e ele mesmo constrói outro corpo*” (BAKHTIN, 1993, p. 277). Quando o corpo se ultrapassa e procura alcançar o mundo (na excrescência, gravidez, velhice, doença, etc.) está, portanto, cumprindo uma expansão cósmica. Com efeito, a imagem do corpo domina a linguagem popular e o adagiário injurioso. Não à toa, os narradores que descrevem o Patriarca frequentemente associam-no a categorias essenciais do grotesco, como a um gigante (“os textos oficiais das cartilhas referiam-no como um patriarca de tamanho descomunal que nunca saía de sua casa porque não cabia pelas portas”; GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 50);⁴⁷ ou conjeturam sobre a possibilidade de sua natureza inacabada (“pois também se disse em uma determinada época que ele havia continuado a crescer até os cem anos e que aos cento e quarenta havia tido uma terceira dentição”; GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 49). A mutabilidade do corpo do

⁴⁶ É fundamental que digamo-lo: a concepção que aqui assumimos do *grotesco* não é unívoca nos estudos literários. É necessário opor a tese de Bakhtin à, igualmente importante, de Wolfgang Kayser (publicado inicialmente em 1957). Para Kayser, de forma resumida, o *grotesco* é uma categoria estética ameaçadora da estabilidade serena (“O horror mesclado ao sorriso tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável [...] se desarticula nas juntas e das formas e dissolve em suas ordenações”; KAYSER, 2015, p. 64), pois se manifesta em zonas estéticas contíguas, isto é, em “contradições perturbadoras que tendem, entre outros efeitos, a amarrar o riso ao horror – como nas ficções de Hoffmann e Jean Paul – ou a beleza à hediondez, tal qual dá mostras a lírica baudelairiana” (SANTOS, 2009, p. 139). As teorias que questionam a conceitualização do *grotesco* em Kayser, entretanto, questionam se as premissas do *grotesco* como adotam são passíveis de serem transpostas com sucesso a outras culturas, uma vez que este é um produto do programa estético do Romantismo, que presume um certo tipo de efeito espantoso e descende da visão que o homem moderno tem de si mesmo. Para Bakhtin (1993, p. 33), portanto, “Ao contrário do grotesco da Idade Média e do Renascimento, diretamente relacionados com a cultura popular e imbuído do seu caráter universal e público, o grotesco romântico é um grotesco de *câmara*, uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda de seu isolamento”. Por ser esta discussão acerca do *grotesco* na literatura por demais extensa para que possamos aprofundá-la, ressalvemos apenas que o postulado que adotamos nesta análise sobre a categoria do *grotesco* corresponde à visão de Bakhtin.

⁴⁷ Segundo Bakhtin (1993, p. 299), “o gigante é por definição a imagem grotesca do corpo”, como ele vira em *Gargântua* e em *Pantagruel*.

Patriarca é advertida também ao final do livro, quando já vivendo em um estado de velhice assombrosa encontraram-no

ensopado de uma matéria incessante e salobra que lhe manava da pele, que havia adquirido um tamanho descomunal de afogado e uma placidez lenta de afogado à deriva e havia aberto a camisa para mostrar-me o corpo tenso e lúcido de afogado de terra firme em cujos resquícios estavam proliferando os parasitas de escolhos do fundo do mar, tinha a rêmora de barco nas costas, tinha pólipos e crustáceos microscópicos nas axilas, mas estava convencido de que aquelas arrebentações de alcantilados eram apenas os primeiros sintomas do regresso espontâneo do mar (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 247-248).

Bakhtin recorda, também, como o *cânon corporal* vigente na cultura popular dos séculos XV e XVI permitia de forma extensiva a referência às funções corporais que se *alongam*, mas que, a partir do século XVI, a linguagem se tornou muito mais regrada e a fronteira entre o poluto e o impoluto se tornou muito mais rígida;⁴⁸ este processo, segundo o autor, teria se intensificado no fim do século XVI e no início do XVII. Assim é que

No novo cânon, certas partes do corpo: órgãos genitais, traseiro, ventre, nariz e boca deixam de representar um papel importante. [...] No novo cânon corporal, o papel predominante pertence às partes individuais do corpo que assumem funções caracterológicas e expressivas: cabeça, rosto, olhos, lábios, sistema muscular, situação individual que ocupa o corpo no mundo exterior. Colocam-se então em primeiro plano as posições e movimentos voluntários do *corpo completamente pronto, num mundo exterior todo acabado*, e em cuja função as fronteiras entre o corpo e o mundo não são de forma alguma enfraquecidas (BAKHTIN, 1993, p. 280-281).

⁴⁸ Para Bakhtin, o medo cósmico que sustenta os sistemas religiosos pode ser transformado em “alegre espantalho” pela ação destronante e festiva da urina e da matéria fecal, como uma celebração do corpo cósmico, tal como acontecia na “festa dos tolos”. Em um dado momento n’*O outono do patriarca* a autoridade sacerdotal experimenta a tradução literal dessa formulação bakhtiniana sobre o *corpo grotesco*: “turbas de fanáticos mercenários assaltaram o palácio da Nunciatura Apostólica, saquearam o museu de relíquias, surpreenderam o núncio fazendo a sesta ao ar livre, no remanso do jardim interior, *tiraram-no nu à rua, cagaram em cima dele meu general* [grifo nosso], imagine só” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 143).

Dessa forma, o corpo inacabado do Patriarca pertence ainda ao domínio do *corpo grotesco*, aquele que ainda está em relação de ambíguo movimento de consubstanciação, que ainda pode ser visto em sua animalesca condição fragmentária.⁴⁹

Há ainda ocorrência de outros vieses da descrição do *corpo grotesco* em *O outono do patriarca*, como no traslado dos restos mortais da mãe do Patriarca, exibido como relíquia ao redor do país (“as relíquias davam ocasião a uma descrição anatômica do corpo puramente grotesca”; BAKHTIN, 1993, p. 307), “comprovando” uma suposta santidade da matriarca passarineira. Ou no episódio em que o corpo do general Rodrigo de Aguilar, inchado e cozinhado, é servido em um banquete para os detratores do regime do Patriarca: um festim flagrantemente grotesco.

Outro procedimento utilizado para atingir a comicidade da figura do Patriarca é a comicidade da semelhança. Esta é, assim como a animalização das características física de um indivíduo, uma categoria cômica tradicional. O caráter risível se encontra na premissa inconsciente de que cada pessoa representa uma individualidade única, de modo que a descoberta de um defeito em um dos integrantes do par resulta na anulação dessa premissa primeira e na conseqüente substituição pela certeza de que há semelhança também em suas inferiores personalidades morais. A comicidade acontece justamente na duplicação exterior de um defeito e em sua aparente indissociabilidade nos indivíduos semelhantes.

Em *O outono do patriarca*, o ditador convive com um sócia perfeito, Patrício Aragonés, que é forçado a assumir todos os seus tiques, e a igualar-se ao Patriarca nos mínimos detalhes de sua aparência e de sua vida. Em determinado momento da história, Patrício Aragonés é acometido pela contrariedade de se apaixonar por uma mulher que sabia ser incapaz de atrair, dado que sua aparência era a mesma aparência repugnante do Patriarca, ao que este lhe recomenda que a sequestre ou que faça uso de suas concubinas para aplacar seu desejo; “mas Patrício Aragonés não queria tanto senão que queria mais, queria que o quisessem, porque esta é das que sabem das coisas meu general, o senhor logo vai ver quando a vir” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 17). Mas, por fim, Patrício Aragonés se entregou àquele

⁴⁹ “a mistura de traços humanos e animais é uma das formas mais antigas do grotesco” (BAKHTIN, 1993, p. 276).

lodaçal de amores emprestados acreditando que com eles poria uma mordança em seus anseios, era porém tanta sua ansiedade que às vezes esquecia das condições de empréstimo, abria a braguilha por distração, demorava-se em pormenores, tropeçava por descuido nas pedras ocultas das mulheres mais frias, desentranhava-lhes suspiros e as fazia rir de assombro nas trevas, que bandido meu general, diziam-lhes, está nos saindo um devorador depois de velho, e desde então nenhuma delas soube nunca qual dos filhos de quem era filho de quem, nem com quem pois também os filhos de Patrício Aragonés como os seus nasciam bastardos (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 18).

Deste modo, vemos repetido em Patrício Aragonés a risível vida de amante fugaz do Patriarca, a duplicação da incapacidade do Patriarca de ser amado por suas qualidades.

O procedimento da duplicação em *O outono do patriarca*, porém, atinge seu ápice no momento em que vemos Patrício Aragonés em estado moribundo, liberto finalmente do constrangimento de ser parecido com o Patriarca. É neste momento em que revela ao ditador tudo aquilo que lhe era oculto sobre o modo como na verdade era odiado por todos, dissociando sua personalidade da aparência do Patriarca, e repetindo na formulação clássica da comicidade duplicada o procedimento conhecido dos palhaços que se vestem de forma idêntica e brigam no palco.

N'outro momento, a duplicação acontece quando o Patriarca visita a mansão dos antigos ditadores, que recebe na “penumbra de sua misericórdia” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 22), para jogar partidas de dominó:

gostava de sentar-se [com eles] nas tardes de dezembro não tanto pelo prazer de jogar dominó com aquela cáfila de velhos malucos senão que para desfrutar da sorte mesquinha de não ser um deles, para olhar-se no espelho do escarmento da miséria deles enquanto ele chapinhava no grande lamaçal da felicidade (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 23).

A duplicação neste momento acontece, pois, no contraste que a duplicação provoca, na medida em que o Patriarca, pertencendo à mesma classe de líder autoritário que os outros ditadores, usufruía da visão contrastante do fracasso para sentir-se bem consigo mesmo e sentir a certeza de seu sucesso.

O riso em *O outono do patriarca*, portanto, apesar de seu caráter de moralização não restrita, cumpre a função que Propp classifica como *instinto de justiça*, que corresponde ao prazer que sentimos em zombar de um tipo odioso. “Vendo que o mal é desnudado e ao mesmo tempo rebaixado e punido, sentimos por isso mesmo satisfação e prazer” (PROPP, 1992, p. 181). O riso de zombaria nos dá a impressão de que, diferente do objeto da sátira, não possuímos os defeitos realçados. Esta satisfação decorre do reconhecimento de que no mundo existem princípios morais positivos e negativos, e da certeza de que pertencemos à parcela afortunada desta balança. “O riso moral, ou seja, o riso comum e saudável do homem normal, é o signo da vitória daquilo que considera justo” (PROPP, 1992, p. 181). É desta natureza triunfante o riso de zombaria, que experimentamos quando no momento final do livro vemos o Patriarca igualado a todos nós em sua condição de mortal, sendo tratado pela morte pelo mesmo nome indiferente de “Nicanor”, “que é o nome com que a morte nos conhece a todos os homens no instante de morrer” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 258), surpreendido em uma morte diferente daquela que havia esperado dos prognósticos oficiais, desenganado pela revelação última de que havia vivido uma vida estéril, que fora anulado em vida pela grandeza de seu poder. Torna-se, portanto, um fantoche do passado, e a recém-obtida percepção de sua comicidade assegura a possibilidade do estabelecimento de um novo regime social, cujo surgimento será propiciado diretamente pelo riso que superou aquele que representava a opressão do regime anterior, pois “O riso é uma arma de destruição: ele destrói a falsa autoridade e a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio” (PROPP, 1992, p. 46).⁵⁰

1.5 O CARNAVAL DO PATRIARCA

Encontramos agora o terreno propício para aludir aos aspectos que, entendemos, nos permitem interpretar em *O outono do patriarca* um exemplar literário

⁵⁰ Para Propp (1992, p. 211), a sátira tem a função de agir “sobre a vontade daqueles que permanecem indiferentes diante desses vícios [que são evidenciados pela sátira], ou que fingem não vê-los, ou que são condescendentes, ou mesmo que não sabem realmente nada sobre eles. Ela levanta e mobiliza a vontade de lutar, cria ou reforça a reação de condenação, de inadmissibilidade, de não compactuação com os fenômenos representados e, por isso mesmo, contribui para intensificar a luta para removê-los e erradicá-los” [grifo nosso]. Como vimos, essa concepção do autor russo está plenamente de acordo com a tradição da sátira romana, que impunha à literatura a missão de corrigir os costumes da sociedade. Ressaltemos novamente que García Márquez não assume o compromisso da “literatura comprometida”. Nesta sua obra, no entanto, não podemos nos furtar a sublinhar sua potência denunciatória.

rico em manifestações daquela *cosmovisão carnavalesca*, que é concretizada num enredo também profundamente *carnevalizado*.⁵¹ Uma vez que já preparamos o fundamento para essa comparação de ordem interpretativa, iremos, portanto, demonstrar por que consideramos que o romance de García Márquez exprime bem as ações carnavalescas tanto em seu conteúdo interior quanto exterior, e assim chegaremos à conclusão sobre seu caráter de profunda familiaridade com a sátira menipeia.

Em primeiro lugar, vemos no núcleo d’*O outono do patriarca* uma transposição da ação carnavalesca principal, isto é, da *coroação bufa* e do posterior *destronamento do rei do carnaval*, como admite também Carol June (2008, p. 29)

Su carnavalización es muy parecida al ritual de la coronación y del destronamiento del rey bufón. Se transforma en una parodia; en un ser carnavalesco que nos mueve a la risa y hasta la compasión en la medida en que el autor va desmitificando y rebajando su colosal figura.⁵²

Esta ação, como já explicamos, reflete a premissa básica que sustenta a cosmovisão carnavalesca, qual seja, a ênfase dada ao aspecto cíclico da vida, da morte e da renovação inserida em todas as relações da vida material com o tempo, pois, “O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova” (BAKHTIN, 2013, p. 142). Portanto, vemos n’*O outono do patriarca* a representação de um carnaval represado, de um outono pendurado na vida do Patriarca, que se recusa a deixar o tempo realizar seu trabalho. O herói d’*O outono do patriarca* é o tempo.

Na coroação do rei bufo carnavalesco já está contida a ideia de seu futuro destronamento, que é realizado pelas ações de zombaria. A coroação é, pois, um ato ambivalente, como todas as ações carnavalescas, e sua concretização acentua a relatividade de tudo que está relacionado à interação do homem com o tempo. A

⁵¹ Julio Ortega (1978, p. 424) sublinha que “lo decisivo en su configuración [do Patriarca] es que a través de esta figura proliferante y ubicua, el texto trabaja la mitología carnavalizada del poder” (“o decisivo em sua configuração [do Patriarca] é que, através desta figura proliferante e ubíqua, o texto trabalha a mitologia carnavalizada do poder”; tradução nossa).

⁵² “Sua carnavalização é muito parecida com o ritual de coroação e destronamento do rei bufão. Transforma-se em uma paródia; em um ser carnavalesco que nos move ao riso e até à compaixão na medida em que o autor vai desmistificando e rebaixando sua figura colossal” (tradução nossa).

relação aberrante do Patriarca com o tempo, sua recusa a ser superado e a se dissociar do poder temporal é o ponto central dessa perspectiva carnavalesca. E é calcado nessa rigidez que, depois da morte de seu sócio Patrício Aragonés, o Patriarca decide ver como seria a vida *sem ele*. Para isso, ordena a divulgação da falsa notícia de sua morte, e, ao ver que a vida não havia se alterado em nada, se pergunta

que houve com o mundo que nada se alterava com o embuste de sua morte, como é que havia saído o sol e a havia voltado a sair sem dificuldade, porque este ar de domingo, mãe, por que o mesmo calor sem mim (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 32).

De modo ainda mais dramático, vê a recepção da novidade de sua morte transformar-se, de um enterro, literalmente em um carnaval:

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, [...] viu os que se encarniçaram com o cadáver, [...] e logo assomou à rua pelas frestas das persianas para ver até onde chegavam os estragos da defenestração, [...] viu suas viúvas felizes [...], viu seus bastardos fazendo músicas de alegria [...], e viu passar seu próprio corpo arrastado [...], mãe, olhe o que estão fazendo comigo, dizia, sentindo na carne a ignomínia das cusparadas e dos penicos de enfermos que lhe atiravam ao passar das sacadas, horrorizado pela ideia de ser esquartejado e digerido pelos cães e os urubus entre os berros delirantes e os estrondos de pirotecnia do *carnaval de minha morte* [grifo nosso] (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 33-34-35).

E vê por fim sua suposta morte converter-se “em outra morte qualquer como outras tantas do passado, [e] a torrente incessante de realidade que o ia levando em direção à terra de ninguém da compaixão e do esquecimento” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 35). Mas isso, ao invés de apressar o reconhecimento de sua condição de súplice do poder, enfureceu-o e tornou ainda mais encarniçada sua recusa a ver o tempo carnavalesco levá-lo ao sumidouro das coisas passadas.

A cena que citamos anteriormente, a do escarnecimento carnavalesco do corpo do Patriarca, é a representação das ações injuriosas que tinham como objetivo celebrar simbolicamente a passagem do tempo na figura daquele que o encarna.

Logo, no sistema de imagens do carnaval a injúria e a relação com as excrescências tinham a mesma função de demonstrar o sentido ambivalente da vida, da fecundidade e da renovação.⁵³ “Nesse sistema, *o rei é o bufão*, escolhido pelo conjunto do povo, é *escarnecido por esse mesmo povo*, injuriado, espancado, quando termina o seu reinado” (BAKHTIN, 1993, p. 172). Deste modo, a cena da falsa morte do Patriarca é a descrição quase literal do processo de renovação simbólica do carnaval. E acontece justamente no local onde simbolicamente o corpo apodrecido do poder é desfigurado, onde a vitória do público sobre a falsa autoridade é consagrada e onde realiza-se o processo de renovação simbólica, isto é, na praça.

É, pois, no âmbito da praça que as ações carnavalescas tomam corpo, pois a praça representa o espaço onde a barulhada da discussão sobre a vida encontra terreno fértil. “A praça era o símbolo da universalidade pública” (BAKHTIN, 2013, p. 146), local por excelência em que a força anímica popular se manifesta. Com esse espírito de representação da linguagem popular da praça, García Márquez utiliza em *O outono do patriarca* a fala popular, o ambiente das multidões e das praças, e interpõe “numerosas vozes sem se identificarem, como acontece na realidade na história e com essas conspirações em massa do Mar das Antilhas, que estão cheias de infinitos segredos aos gritos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 129). Portanto, é através da linguagem livre do discurso de rua, do insulto, e do tom zombeteiro que caracteriza a palavra ligada ao riso, que o cadáver simbólico do ditador é derrotado pelo tempo. É essa alegre atmosfera carnavalesca da praça e das feiras que domina o timbre narrativo que escutamos no interior da obra, como que misturadas e espalhadas dentro dos seis capítulos do livro as vozes do povo.

Logo, vemos, pelo prisma da perspectiva carnavalesca, n’*O outono do patriarca* uma tentativa de parodiar a figura do poderoso, de criar um duplo/destronante que é forçado pelo riso à mudança. A imagem do ditador mesquinho, submisso à visão egocêntrica, desgarrado da sucessão natural das coisas, do ruído da vida exterior, é submetida ao nosso riso e ao nosso escárnio com a função expressa de superar a falsa autoridade dos regimes ditatoriais e revelar a face risível daquele que se

⁵³ “Sabemos que os excrementos desempenharam sempre um grande papel no ritual da ‘festa dos tolos’. No ofício solene celebrado pelo bispo *para rir* [grifo nosso], usava-se na própria igreja excremento em lugar de incenso” (BAKHTIN, 1993, p. 126).

pretende detentor perene do poder. Como esclarece mais uma vez Bakhtin (1993, p. 184-5),

Esse antigo poder, essa antiga verdade aspira ao absolutismo, a um valor extratemporal. Por essa razão, todos os defensores da antiga verdade e do antigo poder são tão casmurros e graves, não sabem nem querem rir; seus discursos são imponentes, tratam seus inimigos pessoais como inimigos da verdade eterna, ameaçando-os, portanto, com uma morte eterna. O poder dominante e a verdade dominante não se veem no espelho do tempo, assim como também não veem o seu ponto de partida, seus limites e fins, sua face velha e ridícula, a estupidez de suas pretensões à eternidade e à imutabilidade. Os representantes do velho poder e da velha verdade cumprem o seu papel, com o rosto sério e em tons graves, enquanto que os espectadores há muito tempo estão rindo. Eles continuam com o tom grave, majestoso, temível dos soberanos ou dos arautos da 'verdade eterna', sem observar que o tempo a tornou perfeitamente ridícula e transformou a antiga verdade, o antigo poder, em boneco carnavalesco, em espantalho cômico que o povo estraçalha às gargalhadas na praça pública.

O outono do patriarca pode ser visto, finalmente, tanto no plano interior quanto exterior, como uma longa meditação artística sobre a solidão do poder, e também como a demonstração da comicidade inadvertida do autoritarismo. Portanto, podemos dizer que existe na obra um profundo sentido carnavalesco, seja na ordem que sustenta sua predileção temática, seja nas ações que compõem o enredo do romance. O Patriarca é um personagem que encarna a tolice do impulso autoritário que tenta reprimir a marcha natural do tempo e imobilizar o processo de mudança da vida, processo este simbolizado pelo carnaval. Sua tentativa, no entanto, apenas retarda um pouco o movimento inevitável da sua prostração ao tempo, e expõe no espelho do tempo carnavalesco a visão melancólica de “um ditador muito velho, inconcebivelmente velho, que fica sozinho num palácio cheio de vacas” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 124).

1.6 INTERLÚDIO

Consideramos que a própria origem do romance moderno se dá a partir de uma sátira: em *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, publicado em 1605, na porta de entrada do século que originou o barroco na literatura, Cervantes ao mesmo tempo inicia uma tradição e encerra outra. O romance de cavalaria, motivo principal do embate satírico do *Quixote*, é posto em flagrante estado de inversão e torna-se, como sabemos, um gênero em extinção, pois este “sucumbiu ao destino de toda épica que quis manter e perpetuar uma forma puramente a partir do formal, depois de as condições transcendentais de sua existência já estarem condenadas pela dialética histórico-filosófica” (LUKÁCS, 2009, p. 104). Ainda serão escritas, dali para frente, outras novelas de cavalaria, mas o *Quixote* expõe inapelavelmente a inadequação histórico/filosófica daquele gênero. Ao apontar o ridículo e a obsolescência dos valores clássicos da cavalaria, o romance torna impossível a reprodução saudável, por assim dizer, daqueles códigos até então vigentes. De acordo com Michel Foucault (2000, p. 63), “*Dom Quixote* desenha o mundo negativo da Renascença” e torna possível a necessária reatualização formal da mimese.⁵⁴ O domínio do representável estará focado, agora, na reprodução da subjetividade interior do sujeito representado. E um dos traços mais fortes do período barroco é justamente a “soberania do sujeito”. Segundo Rouanet (2007, p. 228),

Ela impregna as novas relações sociais que emergiram da Reforma luterana e coincidem com a ascensão da burguesia, gerando o individualismo moderno. Manifesta-se na Contrarreforma, sob a forma de uma reafirmação do centralismo papal e de uma valorização do milagre, ato de arbítrio voluntarista pelo qual Deus sobrepõe-se às leis naturais. Revela-se sobretudo na teoria do Estado e na prática governamental do Barroco.

Esta concepção que tomamos, qual seja, de que a primeira obra do gênero romance é o *Dom Quixote*, porém, não é compartilhada por toda a crítica literária. Ian

⁵⁴ Essa relação de dessemelhança entre o mundo e a maneira de dizê-lo configura, nos dizeres de Foucault (2000, p. 63-64), um rompimento da “antiga aliança” entre “as semelhanças e os signos; [em que] as similitudes decepcionam, [e] conduzem à visão e ao delírio; as coisas permanecem [assim] obstinadamente na sua identidade irônica”, pois na forma folhetinesca, nos assuntos e, especialmente, no ideal que *Dom Quixote* encarna de modo risível existe uma profunda relação de desencaixe com o mundo representável que se abria, às portas do século XVII.

Watt, por exemplo, defende, em sua obra *The rise of the novel* (2001), que esse crescimento da importância dada à experiência individual, a “soberania do sujeito” – nascida principalmente na preocupação da filosofia de René Descartes (1596-1650) e John Locke (1632-1704) em julgar a experiência individual como única baliza para o alcance da verdade –, sendo um antecedente fundamental para o surgimento do romance, foi pela primeira vez aproveitado formalmente no romance inglês do século XVIII, especificamente nas obras de Henry Fielding (1707-1754), Daniel Defoe (1660-1731) e Samuel Richardson (1689-1761). Para Watt, aquilo que distingue o romance inglês do século XVIII como precursor do gênero romanesco é, *grosso modo*, uma adequação de forma e conteúdo como não havia na literatura antes dele. Isto se devia a que o romance inglês refletia uma necessidade de retratar os indivíduos, ao invés de tendências gerais de uma cultura (WATT, 2001).

Segundo o autor, “Defoe and Richardson are the first great writers in our literature who did not take their plots from mythology, history, legend or previous literature”⁵⁵ (WATT, 2001, p. 14), porque os escritores que os antecederam “accepted the general premise of their times that, since Nature is essentially complete and unchanging, its records, whether scriptural, legendary or historical, constitute a definitive repertoire of human experience”⁵⁶ (WATT, 2001, p. 14). Ora, é justamente esse deslocamento ontológico que Lukács observa ser o ponto definitivo para considerar o *Dom Quixote* como a primeira obra do gênero romanesco. Como formula Milan Kundera (1988, p. 12):

Quando Deus deixava lentamente o lugar de onde tinha dirigido o universo e sua ordem de valores, separado o bem do mal e dado um sentido a cada coisa, Dom Quixote saiu de sua casa e não teve mais condições de reconhecer o mundo. Este, na ausência do Juiz supremo, surgiu subitamente numa temível ambiguidade; a única Verdade divina se decompôs em centenas de verdades relativas que os homens dividiram entre si. Assim, o mundo dos Tempos Modernos nasceu e, com ele, o romance, sua imagem e modelo.

⁵⁵ “Defoe e Richardson são os primeiros grandes escritores em nossa literatura que não tiraram seus enredos da mitologia, história, lendas ou literatura anterior” (tradução nossa).

⁵⁶ “aceitavam a premissa geral de seu tempo de que, dado que a Natureza é essencialmente completa e imutável, seu registro, fosse escritural, lendário ou histórico, constituía um repertório definitivo da experiência humana” (tradução nossa).

Já no *Quixote*, pois, estava expresso o sentimento de desabrigo essencial, de abandono da asserção que via a Natureza como imutável, isto que constitui o imperativo formal do romance.

A sátira, segundo entendemos, está, portanto, na inauguração desse gênero incumbido de traduzir *pela forma* o protagonismo do indivíduo que surgiu dessas novas relações. Este, o romance, será, dali por diante, o gênero que traduzirá mais fielmente o estado filosófico/epistemológico da cultura ocidental, pois dará vazão à investigação psicológica interior, e demonstrará a fisionomia do indivíduo tipicamente moderno, isto é, aquele que não é mais a medida do mundo. O mundo agora é ou grande demais ou pequeno demais para sua alma; “a alma é mais estreita ou mais ampla que o mundo exterior que lhe é dado como palco e substrato de seus atos” (LUKÁCS, 2009, p. 99). O personagem Dom Quixote, ainda segundo essa chave analítica de Georg Lukács, pode ser descrito, em seu “idealismo abstrato”, como correspondendo à primeira dessas duas relações; no seu caso, o mundo se tornou grande demais para si, e a sua inobservância quanto à nova distância entre ideal e ideia (a relação que Alfred Schütz chama de “crença na identidade substancial da experiência intersubjetiva do mundo”; SCHÜTZ, 2002, p. 758), entre psique e alma, tenta ser redimida pela atividade aventureira sucessiva, caracterizando uma flagrante falta de problemática interna; a outra face do personagem romanesco que encarna o sujeito moderno, de acordo com Lukács, é a do “romantismo da desilusão”, na qual a relação se inverte e o personagem acredita ser superior às possibilidades que a vida lhe oferece. O desterro transcendental de Dom Quixote, típico do indivíduo moderno, e toda a sua cegueira em relação a essa nova realidade marcam o princípio do risível irônico em sua atitude grotescamente solene. Aí está parte significativa da marca satírica do tratamento do homem pré-moderno que Cervantes logra alcançar. A literatura barroca, através do *Dom Quixote*, resgata a sátira reproduzindo-a plena e fielmente de acordo com seu tempo, e, com isso, inaugura a nova tradição genérica do romance.

O próprio gênero romanesco, no entanto, será o meio de apropriação satírica em outros momentos altos da literatura universal, como em *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, em 1759; em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, em 1881; e em *Ulysses*, de James Joyce, em 1922. É possível afirmar, assim, que todas as vezes em que o gênero precisou ser oxigenado, ser imposto a uma revisão, foi pela potência questionadora da sátira que esse imperativo pôde ser levado

a cabo. Em cada um desses casos, a sátira reproduziu, através de procedimentos estilístico-formais específicos, uma nova maneira de observar a realidade. Em *Ulysses*, por exemplo, a tibieza do homem moderno, em contato com a nova configuração do mundo tal como se apresentava no início do século XX, observada na recente descoberta freudiana do inconsciente, também na potência dos estudos sobre a memória de Henri Bergson e na revolução no estudo da linguística de Ferdinand de Saussure, precisava ser representada em toda a sua dimensão de fragilidade. Para isso, Joyce utiliza-se da contraposição paródica entre um indivíduo apequenado, Leopold Bloom, e Odisseu (ou Ulisses), herói maior da epopeia *Odisseia*, para conduzir um enredo avesso à epopeia clássica, em que a linguagem é a grande personagem que acompanha a anodinia da vida de Bloom.

Do mesmo modo satírico, portanto, é que a tradição barroca que sobreviveu na arte latino-americana – alguns dirão que é seu modo típico representativo por vocação, como veremos adiante – é questionada pelo movimento neobarroco; tanto na dimensão da linguagem como na apropriação temática, o neobarroco mimetiza a tradição barroca pelo avesso. Mais: é através do romance, registro genérico inaugurado no século que gerou a arte barroca por excelência, que o neobarroco irá unir essas duas pontas. A frequência do tirano na literatura barroca coincide com o cenário político de prevalência do autoritarismo no continente americano. Daí que a experimentação da ideia – função básica da sátira menipeia – de que o poder absoluto corrompe absolutamente,⁵⁷ e a representação do aspecto anacrônico deste poder absoluto, tipicamente barroco, sejam objeto eminentemente propício à sátira. É o que realiza Gabriel García Márquez em *O outono do patriarca*, romance que une as duas grandes tradições sobre as quais nos referimos, a tradição satírica e a tradição crítica do barroco, o neobarroco. Sobre esta última empreenderemos uma observação detida no próximo capítulo.

⁵⁷ Hermann Broch (apud KUNDERA, 1988, p. 11) vai ainda mais longe, a ponto de afirmar que “Descobrir o que somente um romance pode descobrir é a única razão de ser de um romance. O romance que não descobre uma porção até então desconhecida da existência é imoral. O conhecimento é a única moral do romance”.

2 OS ELEMENTOS DO NEOBARROCO EM O OUTONO DO PATRIARCA

2.1 A EMANCIPAÇÃO CULTURAL PELO NEOBARROCO

O luto, a solidão e a violência como invariáveis epistêmicas próprias do continente latino-americano são temas nos quais a criação literária da metade do século passado navegou livremente, conjugando um itinerário estético que alia a experiência americana a um pano de fundo cultural estreitamente ligado às manifestações artísticas do século XVII europeu, a elas convencionalmente atribuíveis o título de barrocas. A conexão, do ponto de vista de uma “política de emancipação cultural e estética”, iniciou-se de forma intensificada na esteira da “recuperação” do poeta espanhol Luís de Góngora (1561-1627) pelos simbolistas europeus no início do século XX (CHIAMPI, 1998), e encontrou nas realizações artísticas do longínquo século XVII europeu uma aproximação que reclama uma visada sob vários aspectos, e esses aspectos – aos quais desejamos aludir, na medida em que constituírem proveito para nossa análise – não apenas coincidem como estão distribuídos em escala artística proporcional à profundidade temática encontrada em *O outono do patriarca*. Do ponto de vista da sustentação desses dois fenômenos estéticos, entretanto, é possível afirmar que sua diferença consiste em que o barroco é uma classificação *a posteriori*, que dá conta de uma série de indicadores culturais do século XVII, especialmente na Europa. A instituição do termo barroco serve ao desejo humano básico de classificação conjuntural, algo como um abrigo conceitual, mas sua ocorrência, claro está, é de todo espontânea, e movida pelo natural desenrolar da história; ao passo que o neobarroco é manifestamente um *projeto*, proposto como uma arquitetura conceitual que explica o parentesco entre as fisionomias do texto latino-americano do século XX e o texto europeu do século XVII, do qual é testemunho transfigurador.

Considerável parte do espectro do pensamento ensaístico latino-americano do início do século passado, logo, esteve orientado em encontrar a origem do caudal temático, das reapropriações arquetípicas e das configurações estruturais do novo romance latino-americano, e várias vozes de enorme vulto, como Alejo Carpentier e Jose Lezama Lima, dirigiram sua atenção para a recorrência do barroco (e mesmo de

seu potencial lúdico) como herança e bandeira própria do nosso continente. Foram ainda mais longe quando deslocaram a tradicional atenção da crítica histórica dada ao termo barroco como arte contrarreformista e atribuíram ao, por assim dizer, “anticartesianismo” próprio do barroco uma correlação íntima com a expressão americana.⁵⁸ Lezama Lima (1948, apud CHIAMPI, 1998, p. 7) adverte que “cuando decimos barroco español o colonial, caemos en el error de utilizar palabras de la historiografía artística del resto de Europa para valorar esos ecos nuestros, de nuestra cultura, totalmente diversos”.⁵⁹ Fala ainda num “humus fecundante que evaporaba cinco civilizaciones”⁶⁰ (apud CHIAMPI, 1998, p. 7), cujos eflúvios misturaram-se a partir do momento em que aqui chegaram os europeus e estabeleceram uma ruptura no *modus vivendi* dos nativos americanos e nos cativos africanos para cá trazidos. A nova configuração que produziram os europeus, caracterizada pelo torpitude moral da colonização e da organização econômica baseada no trabalho escravo, pelo rompimento com as tradições dos povos submetidos, moldou o caráter irregular das manifestações artísticas latino-americanas, de modo que a expressão própria do impulso artístico em nosso continente reflete, através também de rebeliões lúdicas, as marcas visíveis da insubmissão à regularidade da criação filosófica europeia. Lezama Lima chama a esse tratamento específico dos traços barrocos na literatura hispano-americana de “curiosidade barroca”, e inaugura o debate sobre o recondicionamento desses caracteres culturais à sua modelagem de acordo com nossa própria aparência, utilizando-nos daquela tradição a nós imposta segundo a potência de nossas próprias

⁵⁸ Plinio Apuleyo Mendoza se refere a que “Certamente Descartes não teria sido um bom amigo seu [de García Márquez] (Rabelais, sim, mas não Descartes). O cartesianismo o incomoda como um casaco muito justo. Embora tenha excelentes amigos franceses, começando pelo presidente François Mitterrand, a lógica que todo francês já recebe com a sua primeira mamadeira acaba por ser limitada para ele: enxerga-a como uma fôrma onde só cabe uma parte da realidade” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 138). Também no texto d’*O outono do patriarca* aparece o “anticartesianismo” de García Márquez, quando se refere aos “torturadores franceses que são racionalistas meu general, e por conseguinte são metódicos na crueldade e refratários à compaixão, eram eles que tornavam possíveis o progresso dentro da ordem, eram eles que se antecipavam às conspirações muitos antes que comessem a incubar no pensamento” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 224).

⁵⁹ “quando dizemos barroco espanhol ou colonial, caímos no erro de utilizar palavras da historiografia artística do resto da Europa para valorizar esses nossos feitos, da nossa cultura, totalmente diversos” (tradução nossa).

⁶⁰ “húmus fecundante que evaporava cinco civilizações” (tradução nossa).

faculdades representativas. O ensaísta cubano admite em nosso continente um “devir mestiço” e uma continuação da cultura latino-americana que é gerada a partir dessa inescapável “curiosidade barroca” (CHIAMPI, 1994).

Alejo Carpentier, guiado mais por suas preocupações de fundo ontológico, por sua vez, entrelaçou o espanto dos colonizadores pelas inauditas propriedades naturais do nosso continente ao alcance limitado que as línguas às quais fomos submetidos encerram, legando-nos, segundo ele, uma inexaurível sensação de maravilhamento que submete a mimese ao constrangimento de não ser capaz de nomear o real senão por meio de recursos parciais. Tais recursos, e sua reflexão de caráter linguístico (ou da relação signo/referente), constituem uma retomada da forma especular identificada com a escrita barroca, isto é, da sucessão metonímica e da *amplificatio* (e de outros modos que alteram a previsibilidade narrativa, sobre os quais discutiremos adiante) como arrazoamento imposto pela indizibilidade da realidade latino-americana, ou do seu estatuto *real maravilloso*,⁶¹ termo que cunhou o próprio Carpentier no famoso prólogo a *El reino de este mundo* (1949).⁶² A relação de Carpentier com a retomada do sentido barroco, em sua feição neobarroca, na criação literária latino-americana não é, portanto, resultado de esforços *a posteriori* para indicar uma filiação a uma protoestética continental, mas é fruto de uma longa atividade crítica que o autor empreendeu ao longo de algumas décadas - e que

⁶¹ Para maior aprofundamento sobre o tema e sua enorme relevância no tocante à expressão americana, especialmente na produção ensaística de Carpentier e na ficção deste e de outros autores, entre os quais certamente merece destaque García Márquez, consultar: CHIAMPI, Irleamar, *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano* (São Paulo: Perspectiva, 2008). García Márquez deixa uma pista de sua visão sobre a questão da mimese específica da América Latina e a ideia do maravilhoso como uma expressão da relação desproporcional entre a linguagem e o objeto referencial: “a falta de medida faz parte também da nossa realidade. A nossa realidade é desmedida e frequentemente traz a nós, escritores, problemas muito sérios, que são os da insuficiência das palavras. Quando falamos de um rio, o maior que o leitor europeu pode imaginar é o rio Danúbio, que tem dois mil setecentos e noventa quilômetros de comprimento. Como poderia imaginar o Amazonas que, em certos pontos, é tão largo que de uma margem não se vê a outra? A palavra tempestade sugere uma coisa ao leitor europeu e outra a nós, e o mesmo acontece com a palavra chuva, que nada tem a ver com os dilúvios torrenciais do trópico. Os rios de águas ferventes, as tormentas que fazem estremecer a terra e os ciclones que levam as casas pelos ares não são coisas inventadas, mas sim dimensões da natureza que existem no nosso mundo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 88).

⁶² Há menção apenas às datas de publicação originais de algumas obras nos casos em que aproveitarmos apenas ligeiros conteúdos gerais, o que nos servirá para tornar visível um movimento de contextualização temática do barroco e do neobarroco, em alguns casos mais evidentes do que em outros.

resultou, pode-se dizer, em um modelo inaugural do modo do “real maravilhoso” americano que foi amplamente aproveitado por García Márquez - embora este tenha declarado reiteradamente que seu proveito do manejo do maravilhoso tenha vindo de outras fontes, que vão desde um reconhecimento intuitivo do prodigioso material de que dispunha vivendo sua infância numa Colômbia insular ao encontro com *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka, e *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo.⁶³ Carpentier dá a essa expressão latino-americana o nome de “neobarroca”, uma vez que, urdidas pelo encontro da tradição barroca com os dados culturais específicos da América Latina, foi o início da percepção da necessidade de instituir um novo cânon literário.⁶⁴

Carpentier tinha por fito romper com a noção de que o barroco correspondia a um impulso reacionário, circunscrito à Europa setecentista, e pretendia tomá-lo como uma constante humana, que teria por característica a retomada das formas sinuosas em ambientes artísticos periféricos e em momentos históricos distintos.⁶⁵ Em sua

⁶³ Sobre a leitura decisiva que fez de Kafka, declara García Márquez (2011, p. 241) o fecundo espanto que lhe causou, e a descoberta das possibilidades da criação literária que até então desconhecia: “Não era necessário demonstrar os fatos: bastava o autor haver escrito para que fossem verdade, sem outra prova além do poder de seu talento e da autoridade de sua voz. Eram de novo Sherazade, mas não em seu mundo milenar onde tudo era possível, e sim em outro mundo irreparável no qual tudo já tinha se perdido”. Sobre *Pedro Páramo*, de Rulfo, García Márquez explica que conheceu a obra através do amigo e escritor Álvaro Mutis, que lhe deu o livro com a viva advertência de que lesse aquele livro para aprender a contar uma história: “Álvaro Mutis subió a grandes zancadas los siete pisos de mi casa con un paquete de libros, separó del montón el más pequeño y corto, y me dijo muerto de risa: ‘Lea esa vaina, carajo, para que aprenda’; era *Pedro Páramo*”. (Comunicação oral lida por Gabriel García Márquez a 18 de setembro de 2003, como comemoração do cinquentenário da primeira publicação de *El llano en llamas*) Disponível em: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/ggm6.html>.

⁶⁴ Como afirma Jeong-Hwan Shin (2002, p. 1672): “el barroco fue introducido en América como un instrumento de colonización, pero los americanos lo convirtieron en un instrumento para manifestar su propia identidad cultural” (“o barroco foi introduzido na América como um instrumento de colonização, mas os americanos converteram-no em um instrumento para manifestar sua própria identidade cultural”; tradução nossa).

⁶⁵ O impulso barroco histórico compunha, como se sabe amplamente, uma resposta oficial da Igreja Católica à proliferação da doutrina Reformista Protestante, encabeçada por Martinho Lutero (1483-1546). Apesar dessa distante filiação a um movimento de viés “oficial” e reacionário, o neobarroco latino-americano representa justamente um esforço contrário à razão dominante. Observa Pelegrin (1983, apud CHIAMPI, 1998, p. 24) que o barroco “Era irracional e ‘reacionário’ quando a Razão era subversiva. Mas a Razão, institucionalizada e disfarçada de Despotismo ilustrado, de Positivismo, de tecnocracia ou Ciência do Estado torna-se por sua vez totalitária e reacionária. Ela pede agora a reversão da perspectiva; barroco é agora o irracional, o sem-sentido, a dissidência que se tornam subversivos”. Sublinhe-se, entretanto, que a *razão* a que se insubmete o neobarroco é a do modelo

avaliação, entretanto, nenhum continente possuía maior capacidade de interpretar de maneira particular as possibilidades do barroco como a América, por uma disposição étnica própria: pois defendia que a mestiçagem naturalmente proporciona a fertilidade e a possibilidade de alcance da entonação especial das manifestações barrocas, que aqui serão retomadas pela necessidade de representar as preocupações próprias de nosso continente, o que faz sob o nome de neobarroco. No caso do *Outono do patriarca*, também, entendemos que o aprofundamento arquetípico da figura do ditador corresponde a uma inevitável necessidade de representação ficcional com antecedente temático profundamente barroco, mas com a entonação cultural própria do neobarroco, comparação da qual nos ocuparemos mais adiante.

A evidência de que, no aspecto exterior - quanto ao substrato cultural, queremos dizer - as realizações literárias do período barroco e da América Latina no século XX parecem-se e têm raiz no desconcerto epistemológico é corroborada pela observação dos caracteres que fundaram a cosmologia barroca europeia e a consequente reatualização do barroco latino-americano, a que a crítica e os escritores literários têm chamado neobarroco. Nesta exposição ressaltaremos os aspectos sensíveis da perspectiva que norteou o extenso trabalho de revisão e da assunção dessa nova identidade reivindicatória. Em seguida, ampliaremos nosso foco à esfera da execução desse projeto, na forma da ruptura sintática, da estilística do excesso, da descentralização sistemática, etc.

Como um novo ciclo do barroco, o neobarroco é a estética assumida da criação latino-americana a partir das primeiras décadas do século XX, que, calcada nas reflexões e nos trabalhos de Carpentier e Lima, juntou também os ensinamentos do manejo estrutural dos romances que os autores do – chamado – *boom* publicaram. Destaca-se nesse cenário de retomada da especulação teórica, já na década de '70, o trabalho de Severo Sarduy, tanto como ensaísta quanto romancista. Sarduy apresenta as razões de sua filiação eletiva ao barroquismo no ensaio *O barroco e o neobarroco* (a primeira publicação é de 1972) como evidência da “pertinência de sua aplicação à arte latino-americana atual” (SARDUY, 1979, p. 162). Novamente, o primado teórico dessa convenção toma como princípio a genealogia das expressões

estaque iluminista, visto sob a perspectiva de uma vulgata cartesiana que sustentou uma complexa representação simbólica, da qual nos ficou apenas uma grosseira herança política absolutista. Quando nos referimos à *razão* não estamos tecendo qualquer ataque à capacidade crítica humana, isto é, à razão como tal.

artísticas da desordem. Invoca-se o potencial que o neobarroco tem de refletir “estruturalmente a desarmonia, a ruptura da homogeneidade, do *logos* enquanto absoluto, a carência que constitui nosso fundamento epistêmico” (SARDUY, 1979, p. 178).

Assim como queriam Carpentier e Lima, o neobarroquismo latino-americano é assumido como fortuna, como decomposição formal do luto, da dolorosa herança causada pela experiência da colonização massiva. Segundo Irlemar Chiampi (1998, p. 13):

o neobarroco informa a sua condição pós-moderna [...] como um trabalho arqueológico que só inscreve o arcaico do barroco para alegorizar a dissonância estética e cultural da América Latina enquanto periferia do Ocidente.

A maquinaria invertida do texto neobarroco encarna, portanto, a defesa de uma razão *outra*, declaradamente avessa às conquistas da *ratio* Iluminista, do projeto Humanista e da Técnica, quando vista como o momento máximo da capacidade gerativa humana. A negação dessas perspectivas trouxe à consciência criativa latino-americana a necessidade de instituir um caminho diverso, que construísse um novo paradigma no campo da representação artística. Esse luto criativo, que abarca e resgata a teatralidade eufórica e o potencial fluido do barroco, tornou-se o meio pelo qual a ancestralidade pôde ser revalidada. Como assinala o romancista e crítico mexicano Carlos Fuentes (apud ANDRADE, 2003, p. 34):

Vivemos em países onde tudo está por ser dito, mas também onde está para ser descoberto como dizer este tudo. Se não houver vontade de linguagem em um romance da América Latina, para mim este romance não existe.

Logo, não é acidental que seja justamente o neobarroco o paradigma estético adotado por essas expressões, uma vez que a profusão ornamental que herdou do barroco expõe um estrito antirracionalismo e uma rara disposição para a inventividade comunicativa. Como observou Fábio Cavalcante de Andrade (2003, p. 41), “A linguagem barroca [...] sabe-se artifício e assume a dobra, não pretende ser testemunho, mas transfiguração”. A estruturação da escrita neobarroca segue, assim, um roteiro desviado da convenção prevalente, mas encontra-se, reafirmemos, com um passado de permanência sensível. O barroco (e, por consequência, o neobarroco)

parece conter uma especial predisposição a ser encontrado nos momentos de rarefação, no crepúsculo das certezas, nas situações de crise; assim, o neobarroco elege o barroco como precedente, pois, se, como adverte Emir Rodriguez Monegal (1979, p. 131), por um lado

cada crise rompe com uma tradição e se propõe a instaurar uma nova estimativa, por outro, cada crise escava no passado (imediate ou remoto) para legitimar sua revolta, para criar uma árvore genealógica, para justificar uma estirpe.

A operação arqueológica textual do neobarroco tem, no entanto, raízes mais profundas do que o século XVII, embora com ele compartilhe a afirmação de uma irregular, porém visível, forma de composição.

2.1.1 Critérios estéticos do texto neobarroco

Ernst Robert Curtius, em *Literatura Europeia e Idade Média Latina* (primeira edição de 1948), reúne as formas artísticas que podem ser identificadas como contendo um distinguível traço de artifício, como manifestamente é o caso do barroco, na expressão *maneirismo* (e aqui não nos referiremos à discussão acerca do que caracteriza a diferença entre um e outro), como contraposição ao *classicismo*. Adverte, no entanto, o autor que “Muito do que denominaremos maneirismo é hoje qualificado de ‘barroco’” (CURTIUS, 1996, p. 342). Assim sendo, portanto, e esquivando-nos da querela, assumiremos o ponto de vista do autor, segundo o qual a arte barroca/maneirista se caracteriza por uma liberdade que rompe formalmente com a norma clássica. Amparado por numerosas fontes, que vão desde Virgílio (70 a.C.-19 a.C.) e Quintiliano a Calderón de la Barca (1600-1681) e Luís de Góngora, Curtius expõe as maneiras pelas quais as palavras eram rearranjadas de modo a produzir efeitos de composição inéditos. *Hipérbatos*, *perífrases*, *annominatios*⁶⁶ e *metáforas maneiristas*, sofisticções usadas pelos poetas espanhóis, oriundas da poesia latina da Idade Média, são formadoras do repertório barroco espanhol. Logo, amparado pela fecunda experimentação dos séculos anteriores, o barroco pôde condensar uma série de motivos estilísticos; e o neobarroco continua na senda aberta pelo barroco, no que diz respeito à transfiguração textual como natural resposta estética às questões de

⁶⁶ “Por *annominatio* [...] designa a retórica antiga a acumulação de diversas formas de flexão da mesma palavra e de suas derivações, e também das palavras homófonas e assonantes” (CURTIUS, 1996, p. 347).

ordem político-culturais. Mas suas denominações, como formulou Sarduy, têm uma aparência própria, assim como critérios estéticos definidos por sua natureza referencial particular.

Embora o barroco tenha por marca distintiva o uso de recursos que desestabilizem a norma sintagmática da retórica clássica, compondo (des)ordenamentos que desafiam a serenidade e a estável harmonia dos significados, não é possível, como demonstra o extenso trabalho de Curtius, outorgar a tal corrente estética o monopólio desses meios ou mesmo a assunção ingênua de que essas características não retomam, pela intertextualidade - tão celebrada pelo neobarroco - , modelos de cuja permanência tirou proveito o barroco.⁶⁷ O que, sim, parece legítimo afirmar é que o barroco expressou através de realocações das engrenagens clássicas uma inquietação com a realidade completamente instável e adicionou a esses ricos antecedentes uma rebelião formal que, assim nos parece, encontrou eco nas formas de expressão americana.

Sigamos, aqui, o itinerário que traçou Severo Sarduy em seu ensaio *O barroco e o neobarroco*, expondo as diretrizes do que considera os “mecanismos” próprios do neobarroco. Confrontando a crítica clássica, Sarduy entende como qualidade interior do texto barroco não, como queria Eugenio d’Ors,⁶⁸ uma incursão a uma atmosfera pouca densa, nostálgica e de uma pretensa sensação edênica, mas justamente o contrário: uma artificialização controlada por arranjos duplamente metafóricos, quer dizer, que façam a metáfora subsumir-se a um nível a mais do que a metáfora convencional já se distancia do nível denotativo; da linguagem, digamos, corriqueira. Para isso, observa Sarduy, o texto neobarroco, como herdeiro direto dos arabescos da poesia do Século de Ouro espanhol,⁶⁹ produz alguns modos específicos, sobre os

⁶⁷ Contra o empobrecedor expediente, sentencia Curtius (1996, p. 364): “Separar o maneirismo do século XVII de sua pré-história de dois mil anos e, contrariamente a todos os testemunhos históricos, chamá-lo de produto espontâneo do barroco (espanhol ou alemão) só é possível por ignorância ou sistematismo de pseudo-história da arte”.

⁶⁸ Segundo Sarduy (1979, p. 162), a obra de Eugenio d’Ors sustenta a noção clássica de que o procedimento barroco configura um “retorno ao primigênio, enquanto *natureza*”.

⁶⁹ A presença intertextual da poesia do “Siglo de Oro” espanhol pode ser sentida significativamente na literatura latino-americana do século passado, inclusive em García Márquez, o qual confirma, ao arrolar entre suas mais marcantes influências a “poesia espanhola do Século de Ouro” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 55); e também ao relembrar que começou a escrever “com imitações de Quevedo, Lope de Vega” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2011, p. 200). Luís de Góngora, poeta pertencente à referida época áurea da poesia na Espanha, como já mencionado neste capítulo, foi “redimido” no início do século passado pela

quais discorreremos de maneira breve, por considerarmos nosso dever muito mais o de arrolar aqueles que se comunicam com o texto d'*O Outono do patriarca* - e também o de indicar a leitura do ensaio sarduyano. Esses níveis que encontramos de maneira mais evidente no texto de García Márquez são a) substituição e a b) proliferação.

a) *A substituição*

Neste artifício a operação barroca traduz, pela semantização contextual, uma relação sígnica desviada. Em outras palavras, ao referir-se a um significado, o relato altera o significante pelo qual procura denotá-lo, não o tornando, no entanto, incompreensível, dado que a operação se dá numa circunstância na qual deve ficar claro, apesar de sua fuga semântica, o significado pretendido. A substituição é, apesar da distinção que Sarduy lhe concede, em tudo análoga à *metáfora*.⁷⁰ Para figurar precisamente em que medida o texto d'*O outono do patriarca* contém esta produção estilística específica, tomemo-lo como exemplo: no contexto do relato da passagem de um ciclone sobre o indistinto país caribenho do Patriarca, a descrição de sua natureza escapa à simples nomeação, tal é a atmosfera textual. Assim, o ciclone, pelo processo de substituição, e respondendo a uma exigência formal, transmuda-se descritivamente numa “espada de ventos giratórios” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 102) que sacode o país. Ou, também, ao descrever um farol como um “fantástico vaga-lume sideral que espantava em sua órbita de pesadelo giratório os eflúvios temíveis do polvo luminoso do tutano dos mortos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 240)

crítica da época e admitido como um dos precursores da poesia moderna. Em sua época, foi duramente criticado como praticante de um estilo “culteranista” (excessivamente culto), por utilizar-se comumente de expressões herméticas, de flexões sintáticas pouco usuais e, especialmente, de metáforas inéditas, rompendo com a tradição. O estilo complicado, nomeado de “gongórico”, ainda hoje é sinônimo vulgar de uma pompa estilística inadequada. A crítica literária, no entanto, já o recuperou tanto na dimensão conteudística quanto na formal, e o alçou a um patamar mais respeitável dentro do panorama da historiografia literária, assim como a outros autores acusados do mesmo distanciamento, como, por exemplo, John Donne (1572-1631) (CARPEAUX, 1984).

⁷⁰ Sobre a formação literária de García Márquez, Plinio Apuleyo Mendoza afirma que na origem da personalidade expressiva do autor estavam: “os jovens poetas colombianos que, sob a influência de Rubén Darío, de Juan Ramón Jiménez e a mais imediata e evidente de Pablo Neruda, tinham formado um grupo chamado ‘Piedra y Cielo’. Literariamente subversivo, aquele grupo acabou com os românticos, os parnasianos e com os neoclássicos. Permitiam-se, com as metáforas, fulgurantes audácias.

- Eram os terroristas da época – diz hoje Gabriel García Márquez. – Se não fosse por causa do Piedra y Cielo, não estou certo de que teria me transformado em escritor” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, 60).

a trajetória escapadiça do texto é redimida por uma flutuação precisa. De outra vez, a impotência do general Adriano Guzmán é referida por “sua murcha mangueira de gavião” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 58); a sonolência do Patriarca pelo “roçar do chuvisqueiro nos vidros abrumados dos filtros afrodisíacos do cochilo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 101); em outro, diz que o silêncio da morte de sua mãe “foi como se o mundo houvesse amanhecido no fundo do mar” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 142) e refere-se ao trânsito como à visão de uma sequência de “automóveis atartarugados nas serpentinas de labirintos das autopistas urbanas” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 220). Assim, a expressão indireta produz uma lateralidade referencial substitutiva da simples nomeação exata, e isto configura parte do repertório neobarroco.

b) A proliferação

Esta operação consiste em substituir um significante não por outro que nomeie um significado através de uma ressemantização (como na substituição), mas que indique o significado por um rodeio de significantes dispostos em progressão metonímica, de forma que o significado apareça, como resultado de uma reunião causal de palavras diversas. Este arranjo pode ser observado em vários momentos n’*O outono do patriarca*, como numa das muitas cenas em que o Patriarca se atira sobre uma das criadas que trabalham no entorno do palácio. O autor, então, abstém-se de apontar de modo direto a sensação orgástica do personagem, optando por uma transfiguração cujo resultado é uma ordenação que produz um estado de proliferação erótica subjacente à linguagem mesma:

despenhou-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 da fugaz estrela da espora de ouro, o rastro da 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 da centelha da morte (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 113-114).

Este procedimento também serve para expressar o inominável sentimento que a leitura poética de versos de Rubén Darío causou no Patriarca, descrevendo aquele como

o minotauro chato cuja voz de centelha marinha tirou-o [ao Patriarca] suspenso do seu lugar e do seu instante e o deixou flutuando sem sua licença no trono de ouro dos claros clarins dos arcos triunfais de Martes e Minervas de uma glória que não era sua meu general (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 189),

o que fê-lo sentir-se “pobre e minúsculo no estrondo sísmico dos aplausos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 189).

A proliferação é, logo, um modelo referencial que estimula a criação de um sentimento geral, que poderíamos chamar apressadamente de “poético”, sobre a nomeação de estados anímicos ou de sensações cuja descrição direta resulta impossível ou empobrecedora, como no caso anterior, em que há a descrição da sensação íntima que a leitura da poesia de Darío produziu no Patriarca. Desse modo, também, é narrado o que sentia Letícia Nazareno, esposa do Patriarca, durante a gravidez. A vida que habitava seu útero era como

aquela voz profunda que descrevia o paraíso aquático de suas entranhas sulcadas de entardeceres malva e ventos de alcatrão, aquela voz interior que lhe falava dos pólipos dos seus rins, o aço terno de suas tripas, o âmbar morno de sua urina adormecida em seus mananciais (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 172).

Assim é o pendor do ritmo afrouxado do d’*O outono do patriarca*.

Diz-se usualmente, no estudo das implicações verso/ritmo feito pelos formalistas russos (em especial para nossa análise o estudo de Osip Brik sobre a poesia russa contemporânea), que as relações entre a disposição rítmica e semântica equilibram-se estreitamente quando há unidade entre forma e fundo: o que corresponde à visão de uma época clássica. Não haveria nesses momentos, pois, nenhum desequilíbrio na sintaxe do verso que indicasse uma hierarquização entre o aspecto rítmico e o semântico, acontecimento próprio dos momentos em que a forma do verso envelhece e não consegue dar conta das temáticas que despontam num cenário histórico determinado. No caso específico da obra de García Márquez, como já indicado, a matéria semântica, e sua compreensão, desenvolvem-se de modo que a vinculação sígnica ocorra indiretamente.⁷¹ Cotejando, então, a concepção de O. Brik

⁷¹ Pode causar estranhamento o uso de concepções que dão conta do estudo do verso poético para analisar uma obra romanesca. No caso d’*O outono do Patriarca*, porém, existe em favor dessa aplicação o fato de o texto ter sido composto como uma tentativa de transposição do

(1976, p. 134) que entende a harmonia do movimento como indicação de característica clássica, não estranha que o neobarroquismo d'*O outono do patriarca* rompa com esse ideal harmônico. É flagrante no texto, por vezes, o arroubo representado sob a forma de uma rachadura sintática, como no momento em que o personagem do Patriarca parte em busca desenfreada por Manuela Sánchez, figura semiespectral que exaspera o Patriarca com sua beleza inatingível. Segue o longo período, desgovernado pelo foco narrativo (alternado) do personagem:

onde vive Manuela Sánchez das minhas vergonhas, a rainha dos pobres, senhora, da rosa na mão, perguntando-se assustado onde podia viver naquela tropelia enredada de espinhaços eriçados de olhares satânicos de caninos sangrentos do rastro de latidos fugitivos com o rabo entre as pernas da carnificina de cachorros que se esquartejavam a mordidas nos lodaçais, onde estará o cheiro de alcaçuz de sua respiração neste estrondo contínuo de alto-falantes de filha da puta será você tormento de minha vida dos bêbados tirados a pontapés do último balcão das cantinas, onde é que você se perdeu na gafeira interminável do maranguango e da burundanga e a cana e o papel de fumo e o tremendo cacete de um olho só e o cu de lambuja e o delírio perpétuo do paraíso mítico do Negro Adán e Juancito Trucupey, porra, qual é a sua casa nesta confusão de paredes descascadas de amarelo abóbora com sanefas moradas de batina de bispo com janelas de verde-caturrita com tabiques de azul-anil com pilares rosados de sua rosa na mão, que hora será em sua vida se estes infelizes desrespeitam minhas ordens de que agora sejam três e não oito da noite de ontem como parece neste inferno, qual é você destas mulheres que cabeceiam nas salas vazias ventilando-se com a saia esparramadas nas cadeiras de balanço bufando de calor por entre as pernas enquanto ele perguntava através dos buracos da

impulso da poesia para a prosa, como afirma o próprio autor, em resposta a Plínio Apuleyo Mendoza sobre essa nuance importante na obra: “- Em qual de seus livros você acha que se observa mais a sua formação poética?”, “- Talvez em *O outono do patriarca*. [...] *Que eu trabalhei como se fosse um poema em prosa*” (grifo meu) (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 57). Ainda: noutro momento refere-se, novamente, o entrevistador ao mesmo assunto, arrancando do autor outra afirmação que, embora contraditória, é igualmente válida: “- *O outono do patriarca* é um poema em prosa. Foi influenciado pela sua formação poética?”, “- Não, foi essencialmente pela música. Nunca escutei tanta música como quando estava escrevendo. [...] Nesse caso concreto, [escutou] Béla Bartók e toda a música popular das Antilhas. A mistura tinha que ser, irremediavelmente, explosiva” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 68).

janela onde vive Manuela Sánchez de minha loucura (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 75-76).

O descerramento da narrativa neobarroca, e, segundo nosso ponto de vista, n' *O outono do patriarca*, com suas pontas soltas, indica, portanto, seu estatuto de insuficiência epistêmica, numa transferência que produz, pela forma,⁷² a imagem da carga opressiva que constitui a identidade latino-americana.

O que faz García Márquez em *O outono do patriarca* é uma acusação, através do embate com a forma, do resíduo absolutista que permanece nas relações políticas latino-americanas, e que são fruto de uma transferência cultural parcial. Ficou-nos, o absolutismo, vindo da criação filosófica europeia, como um efeito colateral do desejo malgrado de controle absoluto sobre a natureza material da realidade. O Patriarca é algo como um leviatã aberrante, a materialização política de uma necessidade de ordenação arcaica desalojada de sua adequação ao processo histórico. *O outono do patriarca* é a leitura às avessas deste processo, pois utiliza-se da recuperação da linguagem onde tal necessidade de centralização principesca era necessária para denunciar um severo descolamento, para demonstrar a monstruosa deformação histórica que representa a recorrência residual do absolutismo tosco e multiforme que ainda incide sobre a realidade política de nosso continente. O germe do autoritarismo que ainda não abandonou completamente o âmbito tumultuado de nossa história recente.

Embora o neobarroco tome como molde o século XVII em toda sua plasticidade formal, a reatualização temática absolutista não pode ser retomada de modo integral, dado que, naturalmente, a repetição da realidade em contextos culturais e históricos diferentes é impossível. A configuração política do século XX recebeu o decisivo influxo das ideias iluministas e contratualistas, ideias com as quais o poder principesco no século XVII não conviveu; a organização econômica e política do século XX, e de sua representação neobarroca, já é profundamente diferente daquela do século XVI e XVII, pois resulta de um embate entre as contribuições do Tratado de Westfália (1648, firmado pós-Guerra dos Trinta Anos, estabelecendo os princípios da nação moderna), da Revolução Burguesa ocorrida no século XVIII, que ampliaram exponencialmente a

⁷² Sobre a transposição do real diz Benjamin (1984, p. 204) que “a função da forma artística é converter em conteúdos de verdade, de caráter filosófico, os conteúdos factuais, de caráter histórico, que estão na raiz de todas as obras significativas”.

atenção dada às liberdades individuais, e a influência das ideias marxistas trazidas do século XIX (BOBBIO; MATEUCCI; PASQUINO, 1998). O caso da América Latina se torna ainda mais particular por não ter havido entre nós uma Revolução Burguesa, ficando-nos uma estrutura política que congrega alguns vícios que foram extirpados pela maturação dos valores pós-Iluministas, como a recorrência do populismo e do autoritarismo.

Assim que o parâmetro do poder principesco no neobarroco é *filtrado* pelos valores políticos sustentados pelo Iluminismo, principalmente a separação entre Estado e Igreja, a liberdade de imprensa e os princípios do Estado de Direito. É por isso que as ditaduras latino-americanas concentraram sempre uma óbvia aparência farsesca. As instituições que sustentam os regimes autoritários, apesar de toda a sua realidade opressiva, se apresentam como uma estrutura democrática esvaziada, onde não é raro ver-se eleições aclamatórias instituídas por partidos únicos ou julgamentos sumários, empreendidos apenas por uma legitimadora teatralidade Iluminista. Pode-se dizer que a manutenção enviesada dos ritos democráticos responde à força universalista da herança Iluminista, em especial dos valores irradiados pela Revolução Francesa (1789) e da Declaração da Independência dos Estados Unidos (1776). No neobarroco, pois, existe um forte critério subjacente, no que diz respeito aos caracteres que representam o poder, algo que não havia no século XVII pré-Iluminista, no qual o poder despótico do Príncipe emanava diretamente de uma poderosa necessidade apaziguadora.

Ainda, em relação à manipulação formal da realidade como tal, a multiplicidade dos contributos culturais resultantes da assimilação de várias culturas no bojo de outra, dominante, em todas as suas formas sensíveis de acomodação, tanto em suas relações políticas de maior vulto quanto nas suas interposições de relevo cotidiano, favorece à característica estruturalmente errática e (intencionalmente) inapreensível do código neobarroco, desvelando, através do simulacro, a “autoparodização” nele representado. Indiretamente, tal fissura contraria, na leitura de Sarduy, a instrumentalidade, a funcionalidade da língua como condutora de informações de modo mercantil, da austeridade e da sisudez da língua comunicativa moderna. A ruptura com a interdependência da relação mundo/língua, ainda viva na Renascença, é profundamente análoga à criação barroca, em especial na sua maior representante, isto é, no *Dom Quixote* (1605), de Miguel de Cervantes, no qual a psicologia do herói, segundo Lukács (1915), é “demoníaca”, pois entregue à vacuidade de não ver-se na

medida do mundo. O *Dom Quixote*, portanto, é o paradigma da relação irônica que se estabelecia naquele momento entre o mundo e a forma, de maneira que esta obra marca decisivamente a fratura epistêmica que segue a passagem do século XVI, com seu ideal harmônico, para o século XVII. E a ruptura empreendida pela cultura europeia do século XVII é o modelo para um novo parricídio estético/cultural que o neobarroco induz sobre sua genealogia própria.

Claro está, no entanto, que esta distinção radical entre os dois séculos nos serve apenas como um esforço de sistematização das propriedades culturais gerais de uma época. Embora as rupturas façam parte do painel diacrônico da história das representações humanas, a negação da época anterior é apenas a afirmação de um conceito abstrato novo, que dê conta da infinitude de fenômenos intelectuais novos.⁷³ A materialização dos conceitos, isto é, a vida, se realiza no quieto contato desses entressonhos abstratos, e é por isso que o exame das obras de ficção de uma determinada época nos abre à compreensão orgânica das pequenas e silenciosas rachaduras por onde passam novas formas humanas de entendimento.⁷⁴ Mas cheguemos com mais vagar ao século XVII e ao seu orgânico impulso barroco inicial; encontrá-lo-emos daqui para frente, amarrando os laços de nosso argumento.

2.2 “ARQUEOLOGIA DO BARROCO”

Nunca é demais assinalar, concordando com João Adolfo Hansen (2001), que a categoria do barroco é uma invenção crítica do século XIX, uma realidade estética *a posteriori*. Sua aquisição como chave interpretativa da arte do século XVII costumeiramente reproduz uma percepção *essencialista*, advinda do neokantianismo operatório da obra de Heinrich Wölfflin, *Renascimento e Barroco* (1888), que unifica e

⁷³ Quanto ao barroco, por exemplo, afirma Hansen (2001, p. 16): “O barroco nunca existiu historicamente no tempo classificado pelo termo, pois ‘barroco’ é Heinrich Wölfflin e os usos de Wölfflin. Melhor dizendo, a noção só passou a existir formulada *positivamente*, em 1888, na obra admirável de Wölfflin, *Renascimento e Barroco*, como categoria neokantiana apriorística em um esquema ou morfologia de cinco pares de oposições de ‘clássico’ e ‘barroco’ aplicados dedutivamente para apresentar alguns estilos de algumas artes plásticas dos séculos XVI e XVII”. Para uma crítica sobre a visão wölffliniana acerca da fundamentação social do barroco, consultar a obra de Arnold Hauser: *Historia Social de la Literatura y del Arte, Vol. 2* (Zaragoza: Editorial Labor, 1993).

⁷⁴ Sobre isso nos ensina Barthes (1987, p. 7), quando adverte que “A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa”; e também Arthur Phelps (1969 apud Sevcenko 1998, p. 514): “Se você pretende compreender a sua própria época, leia as obras de ficção produzidas nela. As pessoas quando estão vestidas em fantasias falam sem travas na língua”.

substancializa a arte do século XVII como se toda ela estivesse presa a um princípio criativo único. Como adverte, no entanto, Arnold Hauser (1993, p. 91): “el Barroco comprende [...] esfuerzos artísticos tan diversificados, los cuales surgen en formas tan varias en los distintos países y esferas culturales, que parece dudosa la posibilidad de reducirlos a un común denominador”.⁷⁵ Todas as nossas remissões ao século XVII devem ser compreendidas, portanto, como não-essencialistas, e a contraposição entre classicismo e barroco deverá ser encarada somente como um instrumento para destacar relações formais específicas, pois nossa intenção não é definir *o que é o barroco* e nem produzir um quadro completo sobre a produção artística do século XVII, mas construir uma genealogia que evidencie o modo “como os resíduos delas [a produção das letras e artes do século XVII] foram selecionados, conservados e transmitidos desde o século XVIII” (HANSEN, 2011, p. 18) até o século XX, quando reaproveitados pela literatura latino-americana.

O aproveitamento da estética barroca como manancial primeiro de uma concepção artística no século XX rompe, assim, com a noção de sucessão teleológica conteudística, uma vez que esse *olhar para trás* constituiria uma dinâmica que, de ordem essencial (esta, sim, neokantiana; em especial, na visão de Carpentier), contraria a noção de progresso. A eleição do barroco como inescapável antecedente latino-americano responde a uma instrumentalidade subsumida a um *projeto estético*, qual seja, o neobarroco, e a uma concepção de modernidade não-linear, de uma metahistória que corresponderia a uma vocação elíptica própria. Por isso, a categoria do tempo é a primeira a ser violentada no texto neobarroco: a simultaneidade parece mais apropriada à estrutura formal da “visão barroca” acerca da história. A exclusão da transcendência, herança direta da cosmologia setecentista, é parte central na visão esquemática forjada pela realidade das formas irregulares. A ordem fabular tradicional, da mimese realista clássica, da poética aristotélica, é frontalmente dissolvida em lugar de uma construção que arruína a noção de centro, incluindo a sucessão simultânea de acontecimentos situados em extremos temporais (dentro de uma concepção de ordem clássica), ou criando apenas um simulacro da passagem do tempo. Mais uma vez, tal construção não é gratuita, dado que obedece a uma

⁷⁵ “o Barroco comprende [...] esforços artísticos tão diversificados, os quais surgem em formas tão várias nos distintos países e esferas culturais, que parece duvidosa a possibilidade de reduzi-los a um denominador comum” (tradução nossa).

lógica fora da lógica tradicional, isto é, que é regida por regras diversas da exposição diegética clássica. A “antilógica” temporal, se nos é permitido, do texto neobarroco pode ser amplamente considerada nos textos ficcionais do próprio Sarduy, embora, evidentemente, o tema do tempo na criação literária latino-americana do século XX não possa ser restringido ao, ou ainda relacionado unicamente com o neobarroquismo (pense-se no Borges de *La historia de la eternidad* [1936], *Otras inquisiciones* [1952] e *El Aleph* [1949], por exemplo).

A particular noção de tempo de parte da literatura que herdou os modos barrocos provém de um processo histórico muito específico, marcado por um profundo sentimento de desamparo existencial. José Antonio Maravall (2008, p. 315) fala de um sentimento de instabilidade que “se traduce en la visión de un tambaleante desorden”.⁷⁶ O século XVII na Europa foi marcado por uma desestabilização epistêmica causada tanto pela ruptura de uma certa “normalidade cosmogônica” mantida pelo discurso da Igreja quanto por calamidades de ordem pública, como as pestes que assolaram a Europa no período, causando a morte de um quarto da população espanhola, por exemplo. Ainda Maravall (2008, p. 309), sobre o ânimo do homem setecentista:

son unos hombres tristes [...] eses que empiezan a ser vistos sobre el suelo de Europa, en los últimos lustros del XVI y que seguirán encontrándose hasta bien entrada la segunda mitad del siglo siguiente.⁷⁷

O tempo na arte barroca eleita pelo neobarroco como antecedente, destituído de transcendência, percebe a história como natureza. Quer dizer, onde havia a esperança do horizonte intemporal do paraíso, existe agora a soturna onipotência impositiva da natureza/destino na consciência barroca, pois “qualquer transcendência é alheia ao barroco”, como diz Rouanet (ROUANET em introdução a BENJAMIN, 1984, p. 28). A única chance de salvação aconteceria numa “intemporalidade” secular, na história tomada como natureza. A ordem temporal está, portanto, determinada por uma causalidade terrena, alheia às imposições de qualquer ordenamento superior. O

⁷⁶ “traduz-se na visão de uma ordem cambaleante” (tradução nossa).

⁷⁷ “são uns homens tristes [...] esses que começam a ser vistos sobre o solo da Europa, nos últimos lustros do XVI e que seguirão sendo encontrados até bem entrada a segunda metade do século seguinte” (tradução nossa).

homem está, assim, sujeito aos - e em confronto direto com os - desígnios cegos do destino. O processo histórico é visto pela consciência setecentista como uma sucessão irrefreável de catástrofes sem uma razão motriz que as conduza. De modo que qualquer ação torna-se desprovida de conteúdo teleológico: o agir torna-se, assim, necessariamente supérfluo, se visto como meio para atingir a transcendência perdida. Evidente que esta absolvição, de certo modo, em relação ao resultado das ações contrasta marcadamente com a visão clássica da tragédia, onde há uma relação estreitíssima entre a *falha trágica* da *dramatis personae* e a inevitabilidade das coisas humanas, ou seja, do resultado trágico que uma ação individual pode desencadear. Onde a tragédia antiga representa o mundo imemorial dos mitos, a literatura barroca representa o mundo terrenal da história entregue a si mesma em sua carência mais profunda. O conteúdo histórico que a tragédia clássica procura modificar é o mito, enquanto que no drama barroco o que se impõe é a história naturalizada pela secularização. O destino do herói barroco é o destino humano como tal; diferente da tragédia clássica, a morte não se anuncia como a instauração de uma ordem nova. Assim é que a transcendência é substituída pela simultaneidade das ações, inscritas num investimento em estabilizar a história (entendida como natureza) através da política. É desse modo que a condução da temporalidade artística é ordenada por uma fictícia simultaneidade espacial,

Pois o procedimento mais radical para tornar o tempo presente no espaço – e a secularização do tempo não é outra coisa que sua transformação num presente estrito – é apresentar todos os acontecimentos como simultâneos (BENJAMIN, 1984, p. 218).

Não há n' *O outono do patriarca* qualquer acanhamento em desbaratar a ordem temporal. A própria idade do Patriarca é de todo incerta. Desde o início do relato o *tempo da história* e o *tempo da narração* (GENETTE, 1979) são postos em desordem contínua, e com alcances e amplitudes excessivas. O relato é tomado pela desproporcionalidade e pela confusa baralhada dos narradores. A fluidez musical do texto depende dos laços soltos da multiplicidade de vozes narrativas. Laços tomados temporariamente pelos narradores e logo afrouxados novamente pelo vozerio indistinto de um coro caraíba, até o momento de dirigir-se particularmente “ao senhor meu general”. De maneira que, desabrido o tempo, alternando entre o convexo falar e a segura descrição, o jorro contínuo articula-se à maneira única de um meticoloso

“monólogo múltiplo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 125). Assim que toda a estrutura, em inexatidão neobarroca, conota uma permissividade elíptica.⁷⁸

O autor indica:

Imagine o livro com uma estrutura linear: seria infinito e mais chato do que é. Sua estrutura em espiral, em compensação, permite comprimir o tempo e contar muito mais coisas, como se estivessem metidas numa cápsula (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 125).

A espiral, a dobra: temas de uma espacialidade inaugural, de uma temporalidade dissoluta - características do barroco. Pois o barroco contraposto à visão classicista, como diz Fábio Andrade (2003, p. 61), elege “a dinâmica vertiginosa, a diagonalidade e ascendência espiralada”. A estrutura d’*Outono do patriarca* tem parentesco com os traços materiais da arquitetura barroca: ângulos arredondados em suas mortes não finais; o ângulo reto evitado em suas descrições “desespacializadas” e no seu percurso temporal retorcido; a fluidez das imagens e a divisão sucessiva dos focos narrativos. A narração dos feitos do Patriarca não termina em sua morte, sempre suspeita, como o traço do barroco: “dobra que vai ao infinito” (DELEUZE, 1991, p. 13).

Assim, em consonância com o que identifica Walter Benjamin sobre o drama do século XVII europeu, as realizações latino-americanas, no século XX, foram amparadas por uma realidade de desestabilidade sensível. De maneira que é inevitável a observação de que em ambos os casos

Essas produções não brotam de um solo de uma existência comunitária estável; a violência voluntarista de seu estilo procura, pelo contrário, mascarar, pela literatura, a ausência de produções socialmente válidas (BENJAMIN, 1984, p. 77).

Na narrativa, embebida completamente na vertigem da simultaneidade,⁷⁹ os tempos se encontram e é novamente o dia da chegada dos espanhóis. Novamente a

⁷⁸ Lida Aronne-Amestoy (1986, p. 523) também observa a circularidade d’*O outono do patriarca*, ao afirmar que o tempo discursivo em “Su movimiento pendular, en la experiencia de lectura, imprime a la diégesis una forma circular, clausurada y retrógrada” (“Seu movimento pendular, na experiência de leitura, imprime à diegesis uma forma circular, enclausurada e retrógrada; tradução nossa).

⁷⁹ García Márquez afirma: “Eu seria um autor diferente do que sou se aos vinte anos não tivesse lido essa frase de *Mrs. Dalloway*: ‘Mas não havia dúvida de que dentro (do carro) se sentava alguma coisa grande: grandeza que passava, escondida, ao alcance das mãos vulgares que pela primeira e pela última vez se encontravam tão próximo da majestade da

estranheza do remoto dia em que dois mundos se encararam. Nessa manhã, o Patriarca recebeu a notícia de que haviam chegado em embarcações “uns forasteiros que tagarelavam em língua ladina” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 45), e, pela janela, contemplou a bagunça do tempo e “viu o encouraçado de sempre que os fuzileiros navais haviam abandonado nos molhes, e mais além do encouraçado, fundeadas no mar tenebroso, viu as três caravelas” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 46) trazidas pelo fragoroso encontro de tempos.⁸⁰

2.2.1 A crescente individualidade

Acometido pela percepção alterada do tempo, agora inscrito numa sequência sem finalismos divinos, ao homem setecentista é dado conhecer uma quase inédita preocupação com o indivíduo. Resulta, então, da noção de indivíduo conquistada pela Renascença a profunda melancolia característica da vida e, conseqüentemente, de parte significativa da arte setecentista. A Reforma Protestante (no século XVI), culminância de uma debilidade crescente na autoridade papal, preconizava o livre-arbítrio como forma de mediação entre o terrenal e o divino. Não mais uma sujeição absoluta aos dogmas católicos, mas um maior rigor quanto ao tratamento dos problemas humanos, através da ciência, marca o desenvolvimento da experiência

Inglaterra, do perdurável símbolo do Estado que os diligentes arqueólogos haveriam de identificar nas escavações das ruínas do tempo, quando Londres não fosse mais que um caminho coberto de mato, e quando as pessoas que andavam pelas suas ruas naquela manhã de quarta-feira fossem apenas um monte de ossos com algumas alianças de casamento, revolvidos na sua própria poeira e nas obturações de inúmeros dentes cariados.’ Lembro-me de ter lido essa frase enquanto espantava mosquitos e delirava de calor num quatinho de hotel, na época em que vendia enciclopédias e livros de medicina na Goajira colombiana”; afirma o autor que essa leitura “transformou completamente o meu senso do tempo. Talvez me tenha permitido vislumbrar num instante todo o processo de decomposição de Macondo e o seu destino final. Pergunto-me, além disso, se não seria a origem remota de *O outono do patriarca*” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 71-72). Assim, a apreensão da possibilidade de “achatar” o tempo e manejá-lo de forma mais fluida orientou a ideia de simultaneidade presente em *O outono do patriarca*.

⁸⁰ Na leitura de Julio Ortega (1978, p. 425) o tempo em profusa simultaneidade textual d’*O outono do patriarca* serve para ocupar um espaço histórico de abrangência total e criar um “modelo global que sanciona la fractura profunda de la experiencia política latino-americana, su misma entidad comunitaria. Por eso, trabaja no en un tiempo cronológico sino en uno recurrente, donde el acto del origen colonial es también la anticipación del futuro no menos colonial” (“modelo global que sanciona a fratura profunda da experiência política latino-americana, sua mesma entidade comunitária. Por isso, trabalha não em um tempo cronológico senão em um recorrente, onde o ato de origem colonial é também a antecipação do futuro não menos colonial”; tradução nossa).

epistemológica do século posterior. Ressurge a noção de autoria, que, reabilitada, permite a perscrutação da consciência individual e da experiência imediata ⁸¹ (potencializada nos solilóquios principescos de um Hamlet, por exemplo). Acontecia à época um movimento de centralização no humano que precipitou o aparecimento de algumas expressões de interesses inauditos. É assim que o espelho toma uma dimensão de participação na vida cotidiana dos indivíduos de então. “O espelho é nosso mestre”, dizia Leonardo da Vinci (1452-1519). O estilo “maneirista”, que se confunde, de certa maneira, com o barroco, provém, entre outros aspectos, da experiência da recorrência dos autorretratos, de um esforço pelo engenho, pelo disforme, e é, logo, o produto sensível da importância dada à individualidade e à experiência subjetiva particular. Afirma Arnold Hauser (1993, p. 94) que

la subjetivación de la visión artística del mundo, la transformación de la ‘imagen táctil’ en ‘imagen visual’, del ser en parecer, la concepción del mundo como impresión y experiencia, la comprensión del aspecto subjetivo como lo primario, y la acentuación del carácter transitorio que lleva en sí toda impresión óptica, se completan ciertamente en el Barroco [...].⁸²

A anatomia, igualmente, recebe intensíssima atenção. ⁸³ Aparecem novos tratados, corrigindo as enormes falhas na concepção hipocrática clássica, e provocando uma ruptura com o preceito até então incontestável da impureza e da inadmissibilidade do ato investigativo do corpo humano. O pendor pela

⁸¹ Não por acaso, Auerbach, ao caracterizar o movimento sucessivo da natureza mimética da literatura ocidental, identifica a progressão psicológica que conduziu o homem: da “representação de si próprio” (1976, p. 251) para o tema principesco e, por fim, à sofrida ontologia do século XVII; assim, discorre sobre o desenvolvimento dessas significações íntimas uma imediatamente após outra nos capítulos “L’Humaine Condition” (sobre Montaigne), “O Príncipe Cansado” (sobre Shakespeare) e “A Dulcinéia Encantada” (sobre Cervantes).

⁸² “a subjetivação da visão artística do mundo, a transformação da ‘imagem tátil’ em ‘imagem visual’, do ser em parecer, a concepção do mundo como impressão e experiência, a compreensão do aspecto subjetivo como o primário, e a acentuação do caráter transitório que leva em si toda impressão óptica, se completam certamente no Barroco [...]” (tradução nossa).

⁸³ Referindo-se ao século XVI europeu, Mikhail Bakhtin afirma que “a época em que viveu Rabelais foi, na história das ideologias europeias, o único período em que a Medicina esteve no centro de todas as ciências, não apenas naturais, mas também humanas, e se identificou quase totalmente com a Filosofia. [...] Foi a *única época* [...] que tentou *orientar todo o quadro do mundo, todas as concepções em direção à Medicina*” (BAKHTIN, 1993, p. 315-316).

individualidade, porém, conduziu inevitavelmente ao afrouxamento da institucionalidade oficial, tanto eclesiástica quanto civil. Diz Scliar (2003, p. 46) que “A reforma protestante retoma a fórmula individualismo + culpa. O dispositivo entre ser humano e divindade é reduzido a uma busca pessoal”. Assim, a insurgência do indivíduo acarreta também no sentimento de culpa.

Não constitui, portanto, nenhum fato estranho em relação ao ânimo e à desestabilidade do mundo setecentista a caracterização do barroco como “arte da desordem”. Uma desordem causada justamente pela lenta e natural convergência do processo histórico em direção à maturidade da consciência individual, apartada da conveniência cosmogônica até então vigente. O abandono da transcendência expôs o estado de penúria em que se encontravam os viventes desse período, como posta sob uma luz devassadora sua condição existencial andrajosa. O que, naturalmente, os impunha a uma revisão de pressupostos básicos. A concepção da história como um processo rumo à salvação e à Cidade de Deus é destituída de valência, e em seu lugar aparece a recém-adquirida perspectiva da história como palco de tristezas (*Trauerspiel*, segundo Walter Benjamin), mero espetáculo de motivos lúgubres; espetáculo (*Spiel*) de enlutados (*Trauer*), de ausência de sentido final. É também traço distintivo da psicologia setecentista o contato frequente com o tema da morte. As calamidades relativas à saúde pública, como as sucessivas pestes, orientaram a visão da Idade Média para uma preocupação constante com a inevitabilidade da morte e de sua permanente ameaça. Dessa tendência dão exemplo algumas manifestações artísticas que maturavam na Europa medieval. Está, esta tendência, emoldurada ostensivamente no quadro *Triunfo da morte* (1562), de Pieter Bruegel (1525-1569), por exemplo. “Em nenhuma outra época como na do declínio da Idade Média se atribuiu tanto valor ao pensamento da morte”, afirma Johan Huizinga (1985, p. 104). E a conservação dessa inquietude iria perdurar até os séculos seguintes, como comprovam os versos de Quevedo (1580-1645), datados de 1627, parte do adagiário da época: “O que chamais morrer / é acabar de morrer / E o que chamais nascer / é começar a morrer / E o que chamais viver / é morrer vivendo”.

2.2.2 Melancolia

Diante de um tal âmbito cultural de desterro ontológico é natural que a característica psicológica predominante do momento seja a melancolia. Demonstração inequívoca dessa entonação afetiva é o sucesso que alcançou uma

obra dedicada exclusiva e exaustivamente à investigação do fenômeno da melancolia. Trata-se de *A anatomia da melancolia* (1621), de Robert Burton (1577-1640), que teve, somente durante o tempo em que viveu o autor, cinco edições publicadas. A emergência da melancolia como dominante psicológico é, novamente, resultado do processo de afirmação do indivíduo, cuja expressão econômica se dá no emergente protagonismo da burguesia: as sociedades europeias vão, nesse período, continuamente se distanciando de um modelo predominantemente agrário em direção a uma economia orientada pelos crescentes interesses do mercado. As microrrelações cada vez menos são permeadas pela onipresente autoridade divina e passam a ser atomizadas sob a égide da secularização. A arrogante catedral da fé é lentamente tornada um edifício cinzento, que atrai a irresistível tristeza de quem é surpreendido pelo espesso silêncio da ausência. Há, como consequência, uma desconfiança fundamental quanto à natureza redentora da atividade humana. Cindido pela afirmação do livre-arbítrio, o modo mental que sustentava a crença nas boas ações perdeu importância, e estas não constituíram mais, dali em diante, um atributo seguro que conduziria os cristãos à salvação. Somente a incorruptibilidade da fé agora poderia garantir à humanidade a segurança do encontro com Deus na vida após a morte. É, portanto, com as marcas da culpa e da desconfiança que a Europa saída da Idade Média enxergava a vida após a morte, encurralada entre os alvares do Paraíso, a escuridão da danação eterna ou a cinzenta espera expiatória do Purgatório, oficializado como verdade teológica pelo Segundo Concílio de Lyon (1274). O desinteresse pela vida que daí se seguiu tem sua mais fiel expressão filosófica na apatia (ou *apateia*), que resulta de um alargamento na desconfiança da futilidade das paixões e da vida mesma. É, pois, revelador que a filosofia dominante no século XVII tenha sido a estoica.⁸⁴

Da mesma maneira, a melancolia que domina a representação psicológica do Príncipe setecentista pode ser vista expressa no Patriarca de García Márquez, pois este convive igualmente com a radical natureza solitária de quem ocupa a antessala

⁸⁴ Anota, porém, Benjamin (1984, p. 164) a grande diferença entre a filosofia estoica clássica e o que dela foi assimilada no século XVII: “Em sua recepção do pensamento estoico, o barroco atribui muito menor importância ao pessimismo racional que à desolação com que a prática estoica confronta o homem”. Atribui maior valor ao aspecto emocional, portanto - o que corrobora com a adesão a essa corrente filosófica, que resultou da indiferença metafísica trazida pela consciência da maldade intrínseca ao homem, o qual oscilava sempre entre a maldade e a depravação do espírito.

da transcendência. “O Príncipe é o paradigma do melancólico”, afirma Benjamin (1984, p. 165). Na tradição da medicina clássica, considerava-se que, dos quatro temperamentos existentes, o melancólico era o que produzia o maior efeito sobre o espírito, dotando quem dele padecesse de predisposições especiais para a percepção sensível sobre o mundo. Aristóteles chega a afirmar que a melancolia engrandece o indivíduo e é sintoma de profundidade e exceção, o que expressa com clareza em seu *Problema XXX*. Esta condição do melancólico seria, segundo essa concepção da medicina antiga, o resultado de um acúmulo de humores no corpo, e em especial da bÍlis negra.⁸⁵ Detalharemos mais adiante sob quais condições o Patriarca experimenta a melancolia.

No âmbito artístico, aconteceu principalmente no teatro a necessária tradução do espírito da época. O teatro tomou a seu cargo a tradução principal da ontologia setecentista, da aparência ilusória da vida. Há, segundo Carpeux (CARPEAUX, 1987, p. 478), um “intensíssimo interesse popular pelas peças de Lope de Vega e Shakespeare”, para ficarmos em apenas dois expoentes exemplares. A visão do homem do século XVII sobre a transitoriedade da vida e de seu papel nela é refletida na aquisição temporária de papéis, como ocorre no teatro. A superficialidade marca as relações humanas de baixo estrato, e impera de modo geral a visão insubstancial sobre a realidade das coisas, especialmente para os que representam os “papéis inferiores” na escala social. A própria tentativa de tornar o mundo do teatro a compensação ilusória da fatalidade da história e da fragilidade existencial do homem arranhou-se através de uma revolução na arte da composição da estrutura teatral. O palco medieval, fixo, como um eixo cósmico, era instalado nas praças, e envolvido pelos espectadores que, figurativamente, participavam na redenção representada e testemunhavam o veredicto da disputa entre deuses e homens; no teatro da renascença, idem. Já no teatro barroco, em contrapartida, há uma radical separação entre espectadores e palco, que, móvel, forma uma clara divisão entre a vida real e a vida transfigurada pela ação peregrina do teatro, como um negro desfile de órfãos da transcendência. A perspectiva teatral barroca é formada pela ilusão de materialidade: o cenário é pintado, a ação é ornada por efeitos técnicos, produzidos por máquinas,

⁸⁵ E era pelos recursos de seus prognósticos que conseguia detectar os sinais da traição: “estremecia-o um fio de bÍlis negra na mesa de dominó ante o domínio frio do general Rodrigo de Aguilar” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 100), que, em seu papel de intrigante, conluiava contra ele.

com o intuito evidente de tornar agradável a representação daquele mundo fictício, em tudo melhor que a vida. Segundo Céspedes y Meneses (1970 apud MARAVALL 2008, p. 47-48) aos criadores do teatro barroco se pode atribuir a “creación de un universo, grandioso en muchos aspectos, pero casi siempre hostil, dominado por la fatalidad y las fuerzas ocultas”.⁸⁶ O palco é o teatro do mundo. Afinal, o mundo real é também fechado, inacessível, dominado pela autoridade aristocrática;⁸⁷ a parte que corresponde aos camponeses é a ilusória. E quando a eles é dada a oportunidade de viver a outra realidade, privilegiada, é apenas para levá-los ao ridículo, como ao camponês de *La vida es sueño* (1635), de Calderón de la Barca, a quem fora feito crer, embriagado, que pertencia a uma vida que não era sua, apenas para ser acordado no dia seguinte pela cruel mofa aristocrática (CARPEAUX, 1987).

O teatro barroco foi buscar na tradição do teatro romano seu correspondente temático, e encontrou na figura de Sêneca um modelo seguro. O compasso enfurecido das tragédias de vingança do autor⁸⁸ e a determinação estoica de não sucumbir ao desespero podem ser encontradas em expressão evidente também no teatro shakespeariano (com evidência particular em *Hamlet* [1603]), cuja característica barroca aponta para uma utilização anticlassicista de registros estéticos até então considerados dissonantes, como a mistura do sublime e o trágico (AUERBACH, 1976), parte de uma observável influência da literatura barroca espanhola sobre o

⁸⁶ “criação de um universo, grandioso em muitos aspectos, mas quase sempre hostil, dominado pela fatalidade e as forças ocultas” (tradução nossa).

⁸⁷ Em especial, o teatro espanhol representou a clausura e a rigidez da separação classista imperante, como assevera Auerbach: “a literatura espanhola do *siglo de oro* [...] é, mesmo na representação dos campos mais baixos da vida, extremamente colorida, poetizante e ilusionista; ilumina a realidade quotidiana com os raios das formas cerimoniais de cortesia, com construções linguísticas rebuscadas e preciosas, com o grande pathos dos ideais cavalheirescos e com toda a magia interior e exterior da devoção do barroco e da Contrarreforma; faz do mundo um teatro prodigioso. E dentro deste teatro prodigioso [...] reina, porém, apesar dos elementos de aventura e milagre, uma ordem fixa; embora no mundo tudo seja sonho, nada é um enigma que exija ser decifrado; há paixões e conflitos, mas não há problemas. Deus, o rei, a honra e o amor, classe e posições sociais são inamovíveis e indubitáveis, e nem as figuras trágicas, nem as cômicas, colocam-nos questões difíceis de responder” (AUERBACH, 1976, p. 296).

⁸⁸ No caso de Sêneca, a transformação do material sensível de seu tempo desencadeou uma mudança estilística, apontando para uma excitação narrativa constitutiva, como assegura Auerbach (1986, p. 81): “Tanto o estilo quanto a conformação do conteúdo tinham se tornado convulsivos na Antiguidade. O excesso de meios retóricos e a tenebrosidade da atmosfera que tinham se espreado sobre os acontecimentos conferem aos autores tardios, desde Tácito e Sêneca a Amiano, algo de penoso, violento, extenuado”.

Reino Unido.⁸⁹ Podemos aqui nos aferrar com segurança, no que se refere ao tema principesco, à figura clássica do barroco em *Hamlet*, de William Shakespeare (1564-1616), como elemento de união de perspectivas sobre as ações individuais entre o barroco histórico, nele representado, e do neobarroco, na figura do Patriarca sem nome da obra de García Márquez.

2.2.3 O Príncipe melancólico

Enquanto, com efeito, o século XVII representou um mundo em alteração de referências epistêmicas, uma vez que houve uma substituição da dominância da visão religiosa sobre o mundo e a transcendência, o século XX latino-americano apresenta um mundo ficcional pleno de possibilidades quanto à extensão do real possível. O mundo da ontologia do maravilhoso, como apontou Carpentier, cujas relações de verossimilhança demandavam uma perspectiva diferente daquela que dominou a mimese clássica é, no entanto, cativo de uma herança que, apesar de suas propriedades miméticas expandidas, não poderia cessar de representar um mundo violento, onde a desmesura alcança tanto a beleza quanto a violência. Logo, além dos indicadores estruturais que unem o século XVII europeu ao século XX existe a notável recorrência do eixo temático da discussão acerca da soberania, sobre a qual pesa a figura representativa do Príncipe (ou do ditador, no caso latino-americano). O Patriarca de García Márquez é a personificação representativa exemplar tanto da melancolia e da assimetria formal no tipo de texto europeu do século XVII que alimentou o neobarroco quanto da desmesura representativa americana. Toda a descrição do percurso histórico até o barroco e de todas as suas manifestações psicológicas se encontram, em nossa análise, com o século XX latino-americano neste ponto exato, que se apresenta como uma culminância elegível (favorecendo a exposição da fisionomia hereditária do Príncipe barroco como captado pela atmosfera latino-americana). Como afirma Costa Lima (2003, p. 407)

O caudilho sem nome é, na verdade, a encarnação do Urfuhrer da desgraça que assola o continente; o cabeça primordial de uma terra

⁸⁹ Carpeaux (1987, p. 469) refere-se à característica barroca emprestada pela Espanha à Inglaterra, arrolando uma série de exemplos que comprovam essa filiação parcial. Diz: “Existe [...] um barroco inglês que é, em parte, de inspiração espanhola. O fato de que os poetas e escritores da rainha Elizabeth e do rei Jaime I, em guerra permanente contra a Espanha católica, odiada por toda a nação inglesa, tivessem estudado e traduzido assiduamente as obras da literatura espanhola, inspirando-se nelas, é surpreendente. Mas é um fato”.

que ainda não estabeleceu a ordem sequer que se contrapusesse às calamidades inevitáveis. Não estranha que a narração [n’*O outono do patriarca*] seja atravessada, como já acentuaram outros intérpretes, pelo clima de apocalipse.

Nos dois recortes históricos sobre os quais estamos estabelecendo os termos de nossa comparação, assim, a realidade exigia a tradução artística do tema das ações principescas e despóticas. Afirma Benjamin (1987, p. 89) que a “doutrina extrema do poder do Príncipe teve sua origem na Contrarreforma”, e adveio da necessidade da instauração de um poder que evitasse um constante estado de exceção e satisfizesse o desejo de transcendência característico da época.

No caso da América Latina, entretanto, a recorrência do tema do autoritarismo é a expressão reflexiva de um processo de radicalização autoritária que, plenamente apoiado pela dominância política norte-americana e soviética, tomou conta de todo o continente.⁹⁰ De forma que a incorporação do personagem do ditador assomou como um protagonista inevitável na galeria ficcional latino-americana da metade do século. E sua repetição é o testemunho incontestado da necessidade de representá-lo. Autores como Mario Vargas Llosa (*La fiesta del Chivo* [2000]), Augusto Roa Bastos (*Yo, el Supremo* [1974]), Miguel Ángel Asturias (*El señor presidente* [1946]), Alejo Carpentier (*El recurso del método* [1974]), Arturo Uslar Pietri (*Oficio de difuntos* [1976]) e, figura principal para o nosso estudo, Gabriel García Márquez (*O outono do patriarca* teve sua primeira publicação em 1975) transpuseram para a forma romanesca as suas visões sobre o estimulante e frequente personagem do homem cuja autoridade excessiva o tornava um irresistível modelo ficcional. Afirma García Márquez em *Cheiro de goiaba* (2014, p. 94) que o tema do ditador latino-americano, respondendo a um imperativo de reprodução formal,

tem sido uma constante da literatura latino-americana desde as suas origens e suponho que continuará sendo. É compreensível, pois o ditador é o único personagem mitológico que a América Latina produziu e o seu ciclo histórico está longe de estar concluído.

⁹⁰ Desde o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, até os anos ‘80, todos os países latino-americanos viveram em algum momento a violenta experiência de um governo ditatorial, invariavelmente implacável e sangrento.

(Nesses dois momentos, no século dezessete e no vinte, tão apartados temporalmente, a violência da narração reproduz igualmente o acirramento do real transfigurado. As calamidades que assolam cada um desses tempos têm suas resoluções centralizadas em tiranos sucessivos. Por isso, o uso da análise de Benjamin sobre o drama barroco não configura nenhum anacronismo. Isto por que, embora cada momento histórico tenha por si mesmo dado origem às suas próprias manifestações de ordem psicológico/culturais, por assim dizer, fica patente a relação direta que existe neste ponto entre a herança cultural setecentista na arte latino-americana, e, igualmente, a coincidência em vários aspectos quanto ao material simbólico de que o barroco e o neobarroco dispuseram. Enquanto no barroco histórico a violência da linguagem dava vazão a uma instabilidade absoluta quanto à especulação ontológica, na América Latina a episteme cindida pela herança de violência, que constitui parte significativa de nossa psique coletiva, originou as formas sinuosas que caracterizam o neobarroco. Ademais, embora a natureza originária dos Príncipes - ou tiranos - dependa de fatores históricos particulares, pois cada movimento histórico conduz a um cenário irrepetível em suas realizações, o fato é que o arcaísmo que fez aparecer a profusão de ditadores na América Latina igualou-nos em outra maneira ainda à configuração humana do século XVII. No caso europeu, a instauração do poder principesco dizia respeito à insegurança existencial generalizada, sobre a qual já aludimos, e ao debate nascente sobre a soberania nacional – lembremos que a constituição formal das nações, através do tratado de Westfália, cuja instauração inaugurou um período de relativa estabilidade pós-Guerra dos Trinta Anos, ocorreu apenas no ano de 1648. A melancolia, o luto, a figura do Príncipe, as características formais coincidentes, a ruptura com o classicismo: toda esta harmoniosa miscelânea dá forma à nossa análise, e nos permite, quando de forma cuidadosa, o uso de fontes que dizem respeito aos dois recortes históricos.)

À diferença do Príncipe barroco, porém, o Patriarca neobarroco é uma versão parodiada da contingência setecentista. Ao passo que a emergência do Príncipe no século XVII é, na prática, o paroxismo de uma orfandade referencial, a remissão humana última de uma carência representativa, a criação do Patriarca neobarroco representa em nível macrotextual um parricídio temático. O barroco como espaço próprio para paródia é, por sua vez, parodiado em sua instância temática pelo neobarroco garcíamarquezano. N' *O outono do patriarca* o autor se utiliza de registros estéticos tipicamente barrocos para desmoralizar o anacronismo da herança cultural

absolutista que subsiste nas relações políticas do nosso continente. Diferente, pois, do que o tempo requeria na Europa setecentista, na América Latina neobarroca o ditador representa o avesso dos valores de uma sociedade politicamente saudável, e a obra em seus registros estilístico e temático encontra o meio para afirmar a aparente estabilidade paternal que o ditador é capaz de proporcionar como profundamente imoral.

2.2.4 O Patriarca e as “ações de Estado”

Assim como na América Latina que ensejou *O outono do patriarca* os romances de ditadores traduzem o ambiente do poder em seu grau mais elevado, a Europa do século XVII centrou parte de sua atenção dramática, em algumas vertentes do teatro barroco, para as “ações principais e de Estado” (de forma similar às tragédias senequianas), cujo caráter específico no drama barroco alemão assinalou com clareza Walter Benjamin na sua obra *Origem do drama barroco alemão* (1928). O enraizamento figurativo do barroco histórico na personagem do Príncipe e na sua pungente solidão, na desconfiança quanto à fidelidade daqueles que o rodeiam, na finalidade de sua vida, tudo isso constitui parte significativa do material dramático que compõe a chamada “ação de Estado”, e este material pode, quase que de maneira integral, ser encontrado nos dois eixos temporais que estamos considerando.

A função do Príncipe, sucedâneo do divino que abandonara a terra, é, segundo a interpretação benjaminiana, a de estabilizar a vida de seu país. Para isso, lhe é dado pleno vigor do uso do poder despótico. Ele é, ao mesmo tempo, o mais importante dos seres e o mais sujeito à fragilidade constitutiva do homem. É tirano e é também mártir. Através da tirania, exerce o controle da natureza feita história, e livra a humanidade da desordem iminente. É, no entanto, a vítima primeira da desdita; símbolo da crueldade da Criação, é a representação do contraste desproporcional da dignidade de sua condição oficial e da inerme psicologia humana. Mas assume também o virtuosismo do mártir, o estoicismo de tentar subjugar as paixões aos ditames de sua falível determinação. (O ditador sem nome de *O outono do patriarca* corresponde quase que estritamente a essa caracterização do Príncipe barroco.) A condição de ver-se entrincheirado nos últimos palmos da existência provoca no Príncipe a inevitável fadiga psicológica e a hesitação de quem “é criatura, sujeito à natureza, e soberano, cuja tarefa é de subjugar a natureza” (ROUANET em introdução a BENJAMIN, 1984, p. 30). Os conselhos dados por Nicolau Maquiavel (1469-1527)

n'O *Príncipe* (1532) encontraram fértil acolhida ficcional nas ações principais dos desolados Príncipes das realizações barrocas setecentistas. Na concepção de Maquiavel, o Príncipe tinha, necessariamente, que preencher o abandono metafísico deixado pela reforma dogmática que sofreu a filosofia cristã. A antiga noção de Fortuna, pré-cristã, representada na deusa bondosa da Antiguidade que recompensava os virtuosos com a glória e o poder, substituiu o poder cego da transcendência cristã, que distribuía suas bênçãos de forma indiscriminada. Maquiavel inverte novamente a relação humana com o poder. Saído o mundo da irrevogável sentença transcendental da predestinação, cabia ao Príncipe seduzir a Fortuna, suscetível à conquista pela demonstração da *virtù*, isto é, da virtude.⁹¹

Na grandiloquência da moral palaciana, a melancolia produzia enorme efeito: o *tedium vitae* acometia de forma sistemática os soberanos europeus. Diferente da matéria moral que regia a vida cotidiana dos baixos estratos sociais, cujos representantes podiam redimir o peso da existência pela honestidade corriqueira, o estrito senso de obediência moral ao qual estava preso o soberano tornava sua vida um cativo e sua consciência, uma pesada mortalha. Tanto em sua face luterana quanto católica, o barroco deixa o rastro de uma fixação pela ideia da morte, mascarada pela pompa material quimérica e pela profusão alegórica. O próprio uso da máscara é recuperado pela dramaturgia barroca, como símbolo de um mundo transformado em meditativo espetáculo (BENJAMIN, 1984).

E a mesma sintomatologia figural também vale para a complexa figura do *cortesão*, ou do *intrigante* (associável à do próprio Nicolau Maquiavel), não acidentalmente alçada à importância na economia narrativa das “ações de Estado”. Segundo a chave de interpretação benjaminiana, o intrigante possui a quase totalidade da sabedoria humana e, por isso, é capaz de mobilizar seu senso em torno de um artil direcionado contra a figura do tirano. A afinidade entre o intrigante e o Príncipe pode ser a garantia da estabilidade de uma ordem coletiva, pois aquele possui a virtude de encarnar tanto a ameaça da catástrofe, pela desestabilização da frágil ordem mantida pelo poder do tirano, quanto, inversamente, pode ser capaz de contribuir para a manutenção da firmeza dos propósitos do Príncipe. Aturdido pela

⁹¹ “Como se tratava de uma deusa que era também mulher, para atrair suas graças era necessário mostrar-se *vir*, um homem de verdadeira virilidade, de inquestionável coragem. Assim, o homem que possuísse *virtù* no mais alto grau seria beneficiado com os presentes da cornucópia da Fortuna” (SADEK, 2006, p. 20).

necessidade de manter uma ordem profana que o aflige, abandonado à sua capacidade vacilante, a febril suscetibilidade psicológica do Príncipe depende do esteio da prudência. Esta característica pode ser encontrada no intrigante, cuja índole variável (de um Horácio a um Fórtinbras, no caso de Hamlet) determinará sob qual aspecto dual o tirano se assentará. Sua natureza dividida entre a tirania e o martírio reflete a tensão de quem recebe a incumbência de restaurar uma imanência transitória. O meio no qual sua atuação é posta à prova é a corte, palco tanto da jactância quanto do servilismo humano. Local onde a estabilização pode ser urdida, a corte recebe todas as investidas da natureza feita destino. Torna-se o cenário de toda a intriga e de toda a fraqueza humana, lugar de onde se assiste a triste duração da partida da eternidade. Sobre isso, diz um antigo provérbio alemão que “A enlutada melancolia mora em palácios” (SCLIAR, 2003, p. 91).

O papel do intrigante, que nas peças barrocas populares assumia a comicidade lenitiva do luto, n’*O outono do patriarca* é dividido por vários personagens, no mesmo sentido de ressaltar a crueldade e a solidão do Patriarca e de abranger todos os aspectos possíveis à atuação do cortesão. Em relação ao Patriarca, essa função é incorporada por “políticos sagazes e impávidos adutores que o proclamavam corregedor dos terremotos, dos eclipses, dos anos bissextos e outros erros de Deus” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 13). Aparentado diretamente com o bobo da corte,⁹² o intrigante é a presença ativa de uma criaturalidade arbitrária, o que contraria o desejo de constância do tirano. Seu saber é o saber desolado de um estoico; sua marca é a mais profunda melancolia de quem lhe é negada uma existência particular, como é n’*O outono do patriarca*, flagrantemente, o caso de Patrício Aragonés, sócia oficial do ditador. Sua vida é devotada à função de “viver um destino que não era o seu, [...] e a vantagem de viver como um rei sem a calamidade de sê-lo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 16-17). Mas o que a princípio indicava uma vida de privilégios terminou por diminuí-lo a um estado de intenso abatimento, e, assim,

⁹² No século XVII há uma predileção generalizada pela inserção do bobo da corte no seio da narrativa, de forma que a loucura deste personagem fosse produtora de sentido num mundo destituído de juízo, pois a loucura resumia uma série de experiências concretas do tempo. Segundo Maravall (2008, p. 312) “el gusto por los bufones en el XVII resulta de ver en ellos un cómico testimonio del disparate y desconcierto del mundo” (“o gosto pelos bufões no XVII resulta de ver neles um cômico testemunho do disparate e desconcerto do mundo”; tradução nossa).

de brincalhão e linguarudo que havia sido [...] tornou-se meditativo e sombrio e não punha atenção no que lhe diziam senão que esquadrihava a penumbra dos olhos para adivinhar o que não lhe diziam, [...] tornou-se sovina e rapace, [...] e renunciou a suas vaidades precoces de identidade própria (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 16).

Função contrária, isto é, de ameaça, de traição ao Patriarca por fidelidade à lei da mutabilidade da história, cumpre Rodrigo de Aguilar, general e compadre do ditador. Aguilar incorpora um dos traços essenciais da “ação de Estado”: a intriga ministerial. De defensor implacável da soberania do Patriarca e “único homem de armas a quem havia confiado a vida” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 100), torna-se contra ele e isola-o ainda mais acentuadamente no cerco inflexível dos ermos do poder. Após haver concebido manobras para enredar o Patriarca, gozando do prestígio de sua insuspeita confiança, “Rodrigo de Aguilar conseguiu estabelecer outro sistema de poder dentro do poder” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 123), e, baseado em testemunhos que afirmavam que o Patriarca se encontrava em um estado de senilidade que o impedia de exercer suas funções, junto com outros conspiradores, “havia decidido interná-lo no asilo de anciãos ilustres dos penhascos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 125). Ao descobrir o embuste no qual havia sido posto, o Patriarca ordenou que fosse servido em cerimônia solene aos altos oficiais,

em uma bandeja de prata posto de todo o comprimento sobre uma guarnição de couve-flores e louros, macerado em temperos, dourado ao forno, enfeitado com a farda de cinco amêndoas de ouro das ocasiões solenes (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 126),

ninguém menos que o próprio general Rodrigo de Aguilar.

José Ignacio Saenz de la Barra, outra faceta do intrigante, surge na narrativa no momento em que o Patriarca é tomado pela fraqueza e por um desejo de vingança pelo cruel assassinato de seu filho e de sua esposa. Aparece e assume de imediato a função de descobrir os autores do crime. O Patriarca recorre aos seus serviços, admirado pelos arrogantes modos principescos do carrasco, que lhe apareceu como o

homem mais deslumbrante e altivo que haviam visto meus olhos [...], puxando por uma correia um *dobermann* taciturno do tamanho de um novinho com olhos humanos, [...] o último varão livre da nossa

aristocracia demolida [...], sólido, esbelto, cor de ferro, cabelo mestiço dividido ao meio e uma mecha branca pintada, os lábios lineares da vontade eterna, o olhar firme do homem providencial (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 202).

Mas, ainda que José Ignacio Saenz de la Barra suprisse a carência e a vontade de vingança do Patriarca, sua conduta revelou uma obscura disposição para a ferocidade descontrolada. Tão profundo é o reino de terror instalado pelo carrasco que, em comparação com a própria realidade do período ditatorial latino-americano, esta se assemelha a uma pálida caricatura, pois

nada acontecia no país nem os desterrados davam um suspiro em qualquer lugar do planeta que José Ignacio Saenz de la Barra não soubesse no mesmo instante através dos fios da teia invisível de delação e suborno com que cobriu a bola do mundo (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 223).

Mas, diante do insucesso em descobrir os verdadeiros mandantes do assassinato da família do Patriarca, a sanguinolenta atividade do intrigante/carrasco em sua multitudinária sede pela morte foi desbaratada, e é desarticulado por ordem do Patriarca o

aparelho de terror de um civil sanguinário que havia sido castigado pela justiça cega das multidões, pois aí estava José Ignacio Saenz de la Barra, torturado a golpes, pendurado pelos tornozelos em um posto da Praça de Armas e com os próprios genitais enfiados na boca (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 230).

Por fim, o último exemplar de intrigante que acompanha o Patriarca em sua vida é um índio sombrio que carregava um facão de lata e uma harpa, sob a proteção de quem o Patriarca se recolheu. Saturno Santos, sobrevivente de tantos massacres quantos preparou o Patriarca com a intenção de aniquilar seus antigos companheiros de revolução, foi feito guarda-costas do ditador caribenho, com a única condição de que nunca ficasse atrás dele, e, por isso, o manteve por perto “até que o ácido úrico entorpeceu a virtude de fazer cantar o facão” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 64), e o Patriarca enfim “o despachou para morrer com uma pensão de aposentadoria e uma medalha de gratidão na vereda dos ladrões de cavalo do páramo onde havia nascido” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 64).

2.2.5 A proporção excessiva

Apesar da convivência íntima com o desamparo, o Patriarca de García Márquez é de uma estirpe diferente. Embora igualmente visitado pela *acedia* principesca, isto é, a indolente condição da alma melancólica, o atributo principal do mundo que o engendrou enquanto ente ficcional, isto é, da América Latina, é a desmesura que separa o virtuosismo de sua natureza com a carência de suas instituições, daí que resulte quase natural o aparecimento de alguém que, investido de um poder absoluto, seja corrompido também em absoluto; e de tal maneira acentuada o Patriarca garcíamarquezano reconhece-se no poder que “não conhece, talvez, nem seu próprio nome” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 96).⁹³ Diverso de Hamlet, cuja visita do fantasma de seu pai⁹⁴ perturbou-o de tal modo que a própria solidez do mundo que o cercava desarranjou-se, a convivência com eventos insólitos não impressionava ao Patriarca ou aos habitantes de seu indistinto país, porque seu mundo respira a atmosfera primicial do maravilhoso. Pois o domínio da representação ficcional americana é habitado pelas fantasias abandonadas da antiguidade europeia. É o território onde se permite o manejo alegre das proporções excessivas e das projeções perdidas pela impiedade do real. Em nosso caso americano, o uso do personagem do Príncipe não é somente a paródia de uma carência transcendental superada: cumpre, também, um papel de cura cômica. Ao passo que no drama de um *Hamlet* a ambiência quase sempre noturna domina a cena e cria condições para a exposição angustiosa do Príncipe dinamarquês, n’*O outono do patriarca* o que domina é a atmosfera solar e a desordem de cores de um país caribenho; aqui, é o calor que atua como condicionante da geografia moral dos personagens.⁹⁵ De modo que é à hora da sesta

⁹³ “uma noite havia escrito que eu me chamo Zacarias, voltara a lê-lo sob o resplendor fugitivo do farol, lera-o outra vez muitas vezes e o nome tantas vezes repetido acabou por lhe parecer remoto e estranho, que porra, se disse, fazendo em tiras a tira de papel, eu sou eu, se disse” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 130).

⁹⁴ Característica, aliás, do drama barroco, como afirma Benjamin (1984, p. 157) são “as aparições espectrais, os terrores do fim”.

⁹⁵ García Márquez (2014, p. 38) acentua a importância de “tropicalizar” o cenário d’*O outono do patriarca*: “houve um momento [durante a escrita do livro] em que descobri uma coisa muito grave: não conseguia fazer com que fizesse calor na cidade do livro. Era grave, porque se tratava de uma cidade no Mar das Antilhas, onde devia fazer um calor tremendo. [...] Quando regresssei a Barcelona, onde estava escrevendo o livro, semeei algumas plantas, pus algum perfume e consegui por fim que o leitor sentisse o calor da cidade”.

deitado sobre a rede, sentindo o bochorno e o vento abrasante do Caribe, que o Patriarca ruma as ameaças imprecisas da realidade do poder. É a cosmovisão maravilhosa que predomina sobre o ponto de vista dos narradores. A estes, portanto, não causa espanto que alguém possa ser “convertido em escorpião por desobedecer a seus pais” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 19), ou que alguém conheça “segredos de índios para mudar de natureza segundo sua vontade, [...] podia virar tatu ou tanque, meu general, podia virar trovão” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 62).

O Patriarca, integrante de uma ordem escapadiça às regras monótonas do real, está, para seus compatriotas, *além* do humano. Substituto da Graça divina, o Patriarca toma para si a oportuna vestal e admite-se a si mesmo como pastor de seu povo, arroga-se ao papel de prumo da existência terrena, e termina por acreditar no modelo de sua própria lenda. Sua ambição de domínio, como a procura por exercer o controle sobre o tempo de seu país,⁹⁶ afasta-o de tal maneira da existência humana corriqueira que chega a reclamar com insuperável arrogância de como “são bárbaros os métodos de Deus” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 104). Sua figura desmedida torna-se o irreprimível motivo de conjecturas sobre sua invulnerabilidade e sobre a atmosfera rarefeita de poder que o cercava desde o início da criação do mundo/país que liderava, pois, para os habitantes de seu “reino de pesadelo”, havia visto o desastre do nascimento das primeiras luzes “como nas vésperas da criação [...] pois assim eram aqueles tempos de godos em que Deus mandava mais que o governo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 168). Cria-se, portanto, destinado a viver o inalcançável destino dos heróis trágicos, uma vez que supunha sua morte apenas realizável segundo as

⁹⁶ “eram quinze para as três quando acordou empapado de suor [...], saía esganiçando-se de pavor pelos corredores [...], perguntando-se aturdido o que acontecia no mundo que vão dar as oito e todos dormem nesta casa de malandrões, levantem-se, cornos, gritava, e acenderam-se as luzes, tocaram a alvorada às três, [...] e havia um estrépito de armas assustadas, de rosas que se abriram quando ainda faltava duas horas para o sereno, de concubinas sonâmbulas que sacudiam tapetes sob as estrelas e descobriam as gaiolas dos pássaros adormecidos e trocavam por flores de ontem à noite as flores tresnoitadas dos vasos, e havia um tropel de pedreiros que construíam paredes de emergência e desorientavam os girassóis colando sóis de papel dourado nos vidros das janelas para que não se visse que ainda era de noite no céu, [...] enquanto ele abria caminho deslumbrado com o dia repentino entre os aduladores impávidos que o proclamavam desarranjador da madrugada, comandante do tempo e depositário da luz, até que um oficial do alto-comando atreveu-se a detê-lo no vestíbulo e se enquadrou à frente dele com a notícia meu general de que são apenas duas e cinco, [...] e ele atravessou-lhe a cara com o revés feroz de sua mão e berrou com todo peito assustado para que o escutassem no mundo inteiro, são oito, porra, disse, ordem de Deus” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 72).

predições de uma anciã enferma “que decifrava a morte nas águas inequívocas dos alguidares” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 96), e de quem ficou sabendo da circunstância exata na qual este evento se realizaria,⁹⁷ logo após o que assassinou a anciã, para que esta não desse conta de sua mortalidade à crédula população de seu país.

O personagem do ditador é um personagem excessivo. Sua representação será, pois, necessariamente focada em um dos aspectos duais de sua personalidade, seja como mártir ou como tirano. Também a psicologia limítrofe que o caracteriza, em nada comparável com a normalidade, exige a representação estereotípica, sujeita ao exagero, como é próprio em uma sátira menipeia. Assim que, quando orientado para a característica do tirano, o personagem do ditador investe-se de toda a crueldade e desumanização possível; a ponto de, quando visto pela perspectiva de um narrador homodiegético, ser percebido com uma ilusória aura inquebrantável. Os habitantes do inexato país caribenho que comandava o Patriarca, responsáveis oscilantes pelo foco narrativo, viviam sob a perspectiva totalizante da figura do interminável ditador. A própria cosmovisão que fundava a percepção daqueles dependia da existência do Patriarca presumido para sustentar o imaginário edifício do real. Por isso, a maior evidência da realidade incontestável daquela figura lendária era a impressão de que vivia porque “o mundo continuava, a vida continuava, o correio chegava” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 10), e que o seu fim necessariamente precipitaria

o cumprimento das 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 a reinar no universo porque aquele havia de ser o término da criação (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 127),

de modo que a única coisa que lhes dava segurança era

a certeza de que ele estava ali, invulnerável à peste e ao ciclone, [...] invulnerável ao tempo, consagrado à bem-aventurança messiânica de pensar por nós, sabendo que nós sabíamos que ele não havia de tomar por nós nenhuma determinação que não nos coubesse, pois ele

⁹⁷ “Como as aparições, os sonhos proféticos são um ingrediente quase obrigatório do drama; muitas vezes o drama começa com a narrativa desses sonhos, como um prólogo. Em geral, eles anunciam seu fim aos tiranos” (BENJAMIN, 1984, p. 157).

não havia sobrevivido a tudo por seu valor inconcebível nem por sua infinita prudência mas porque era o único de nós que conhecia o tamanho real do nosso destino (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 105).

Mas a maneira fugidia pela qual era percebido o Patriarca potencializa, contudo, a opacidade de sua realidade. Aqueles que se aproximavam de sua imagem de grandeza incerta não viam mais que “os olhos atônitos atrás dos poeirentos vidros [do vagão presidencial], viam-se os lábios trêmulos, a palma da mão sem linhagem que acenava do limbo da glória”. Sua existência duvidosa alimentava a inquietante possibilidade de sua onipresença, por causa daquele “estar simultâneo em todas as partes” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 15), dizia-se sobre ele ter sido visto ao mesmo tempo em locais diferentes,

pois sempre parecia que se desdobrava, que o viram jogando dominó às sete da noite ao mesmo tempo o tinha visto pondo fogo às bostas de vaca para afugentar os mosquitos da sala de audiências (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 14),

de maneira que estava presente na vida da população com uma constância totalitária, com a ubiquidade impossível de uma deidade pública.

Mas no avesso da imagem da grandeza e da insuspeita firmeza do Patriarca jazia um espírito mínimo, encolhido como uma criança assustada pelo peso insustentável de sua vida, e a certeza “de que tudo encontrava seu lugar no mundo, tudo menos ele” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 101). Tão patente era a condição de inerme melancólico do Patriarca que aquele que designa para protegê-lo se chama *Saturno Santos*. Saturno, de acordo com a tradição, era o planeta que regia os melancólicos, e que emanava a energia particular que tornava os indivíduos por ele regidos em figuras sorumbáticas. O Patriarca, parente direto dos Príncipes europeus, sofre também do mesmo mal que estes: a incurável melancolia de quem habita com dificuldade o halo próprio da ilusão do poder. No seu caso, porém, o poder não era sustentado pelo desejo de quem era governado, mas do equívoco e da agência de forças estrangeiras.

Mas, como acontece ao Patriarca, a especial sensibilidade que o distingue como melancólico é a mesma que lhe proporciona faculdades divinatórias. De acordo com Scliar (2003, p. 79):

Cornelius Grippa, filósofo e médico fascinado pelas ciências ocultas, garantia que a melancolia estava associada à capacidade de prever o futuro. Sob a influência do humor melancólico, dizia, a alma se desliga do corpo, torna-se pura imaginação e, ajudada por demônios [...], vislumbra acontecimentos ainda não ocorridos.

A melancolia do Patriarca, portanto, ainda que lhe dobrasse o ânimo, servia-lhe como meio para identificar os assaltos do destino e proteger-se até mesmo dos acidentes dos fenômenos naturais:

é o bochorno, se disse, e dormiu instantaneamente [...], mas de súbito acordou assustado, quem é, gritou, era seu próprio coração oprimido pelo estranho silêncio dos galos ao amanhecer, [...] e ele sentiu ao se levantar que seu coração se inchava aos poucos e os tímpanos se arrebentavam e uma matéria fervente escorreu pelas narinas, é a morte, pensou, com a túnica empapada de sangue, antes de tomar consciência de que não meu general, era o ciclone, [...] uma catástrofe tão sigilosa que só ele a havia detectado com seu instinto premonitório muito antes que começasse o pânico de cachorros e galinhas (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 101-102).

E, vivendo sob a impressão “de que existia cada vez menos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 25), o Patriarca era, aos olhos desavisados de quem não o conhecia, nada além de um “ancião [...] com o mais triste olhar do mundo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 20).

...

Parte da tradição literária barroca, podemos afirmar, portanto, persiste na forma d’*O outono do patriarca* de forma sensível. Sua estruturação estilística e sua eleição temática respondem a relações entre a tradição da literatura considerada barroca na arte latino-americana e ao esforço da crítica e da ensaística em tomar nas mãos esses traços culturais, de modo a invertê-los, pela paródia explícita, e convertê-los em instrumento para a afirmação de uma arte diversa, que contém uma potência mimética provinda de uma visão expandida acerca dos limites da representação literária. *O outono do patriarca* serve, de modo proveitoso, como meio para o enfrentamento dessas questões de cunho reivindicatório, e o faz, como exploramos no primeiro capítulo, pela utilização de uma corrente literária que percorreu de maneira transversal a história da literatura ocidental, quer dizer, a sátira menipeia, e que teve um dos seus

momentos mais importantes em uma obra que inaugurou o romance moderno, na passagem da Renascença para o século XVII.

CONCLUSÃO

Nos é possível, finalmente, afirmar a ligação do romance *O outono do patriarca* tanto com a estética neobarroca quanto com a sátira menipeia. A obra contém traços característicos dessas duas grandes tradições, e expõe um estreito quadro histórico-formal que parte da forma da sátira menipeia na Antiguidade, passa pela reatualização dialógico/mimética na forma romanesca e traduz satiricamente, com a força própria do gênero romance, a inadequação dos dados culturais barrocos que lhe deram origem. É, por isso mesmo, uma obra que contém sobejo material de discussão sobre as relações de forma e fundo, na medida em que, como afirmamos, comete uma espécie de parricídio formal, pois é um romance satírico que denuncia os valores que historicamente sustentaram o surgimento do indivíduo moderno representável no romance.

A obra está, também, situada no âmbito temporal privilegiado da discussão teórica sobre a potencialidade que a expressão latino-americana tem em refletir uma concepção epistêmica diferente da racionalidade estrita da criação filosófica europeia. A arte neobarroca é, como afirmam seus teóricos, a arte da contraconquista; sua atitude é uma afirmação de valores próprios, uma vez que toma um contributo cultural imposto e lhe dá novo sentido. À instrumentalização da linguagem barroca, que serviu como veículo para tornar visível uma carência epistêmica causada por uma transcendência perdida, o neobarroco contrapõe uma linguagem igualmente inventiva, mas que surge como imperativo de representação de uma visão epistêmica que transcende a objetividade da racionalidade limitada da filosofia moderna. Utiliza-se, assim, de sua contiguidade com a estética barroca, corrente que está ligada às manifestações da Contrarreforma e que foi veículo de uma assimilação colonial, para afirmar um desejo de contraconquista expresso em uma instrumentalização própria da linguagem, que reflete uma insubmissão formal através de uma referencialidade modificada.

A proximidade de *O outono do patriarca* com a herança barroca é também visível quando nos concentramos na percepção de seu fundamento temático. O personagem do tirano na literatura barroca é um elemento natural, faz parte do horizonte cultural da época, em que a política absolutista respondia a uma vontade de proteção contra a história calamitosa do século XVII. “A função do Príncipe era

promover a estabilidade profana, oferecendo aos súditos um refúgio de intemporalidade contra as investidas da história”, afirma Rouanet (2007, p. 231). Assim que as “ações de Estado” eram a paisagem temática característica da arte naquele século. O Patriarca descende diretamente desses personagens, dado que a política autoritária do século XX latino-americano era um resquício indesejado da tradição absolutista impregnada na nossa história cultural. O cenário histórico onde o poder absoluto do Patriarca se assenta, no entanto, não coincide com aquele dos tiranos barrocos. O tirano latino-americano é a figuração encarnada da natureza anacrônica da tentativa de manutenção forçosa do poder. A segunda metade do século XX foi dominada pelo consenso em torno ideia da supremacia dos regimes democráticos; é por isso que o Patriarca, em seu infinito desejo autocrático, é um espantinho do poder, isolado e satirizado num terreno histórico que lhe é completamente hostil.

A obra de García Márquez, afirmamos também, é relacionável à tradição da sátira menipeia em diversos níveis. Em primeiro lugar, por que *experimenta uma ideia*, característica primeira da sátira menipeia e elemento de conexão com sua forma genérica precedente, o diálogo socrático. A ideia posta em evidência é a futilidade do intento de conservação do poder *ad infinitum* e a profunda solidão dele decorrente. Além dessa característica fundamental, *O outono do patriarca* congrega algumas outras características formais específicas da sátira menipeia, quais sejam, a flexibilidade dialógica (herança da quebra da integridade do verso épico, que marca a sucessão genérica da sátira menipeia); a pura liberdade, instituída como imperativo formal por Luciano de Samósata, maior representante da sátira menipeia; e o sentido moral não estrito, quer dizer, que não pretende tomar a interação da obra artística somente em seu nível didático. Também, o procedimento satírico tem por objetivo, através do riso, expor a fragilidade constitutiva daquele que detém o poder pela exposição de sua aparência exterior, de modo que a fisionomia aberrante de seu aspecto corporal possa expor também a carência de seus valores interiores.

No fim do segundo capítulo, aludimos, interpretativamente, à possibilidade de enxergar em *O outono do patriarca* como a representação figurativa da *cosmovisão carnavalesca*. A relação empreendida entre o personagem e o tempo motiva a comparação que estabelecemos, isto é, a maneira como o Patriarca pretende represar o tempo, deter a marcha natural dos acontecimentos pela interdição da possibilidade de sua morte. Como afirmamos, o herói de *O outono do patriarca* é o tempo. Pois, o

Patriarca, afinal de contas, termina sem saber quem era, e morre igualado a todos os viventes, mas com o enorme decréscimo de nunca haver experimentado de modo genuíno o amor e a felicidade. É, pois, um personagem satiricamente neobarroco.

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. *Arte retórica e poética*. São Paulo: Ediouro, 1978.

ARONNE-AMESTOY, Lida. *El mito contra el mito: Narración e ideografía en El otoño del patriarca*. In: Revista Iberoamericana, Vol. LXX, n° 135-136, University of Pittsburgh Press, abr.-set., 1986, p. 521-530. Disponível em: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/4219/4387>.

Acesso em: 11 jan. 2017.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BAKHTIN, M.M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. – 5° ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade: Notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1987.

BENEDETTI, Mario. *El recurso del supremo patriarca*. In: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. Ano 2, n° 3, 1976, p. 55-67. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4529781>. Acesso em: 23 dez. 2016.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BELL-BERMEJO, Ernesto González. *And Now, Two Hundred Years of Solitude*. In: Conversations with Gabriel García Márquez, Ed.: BELL-VILLADA, Gene H. Mississippi: University Press of Mississippi, 2006, p. 3-30.

BERGSON, Henri. *O riso: Ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

BLOOM, Harold. *A Bíblia de García Márquez*. São Paulo: Folha de São Paulo, 23 de fev. de 1997. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs230216.html>. Acesso em: 04 jan. 2017.

BOBBIO, Norberto; MATEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política*, Vol. 1. Brasília: Editora UnB, 1998.

BRANDÃO, Jacyntho José Lins. *A poética do Hipocentauro: Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

BRIK, Osip. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

CALASANS RODRIGUES, Selma. *Macondamérica: a paródia no romance de Gabriel García Márquez*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1992.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental. Parte V: Barroco e Classicismo*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987.

CARRILLO, Germán Darío. *La narrativa de Gabriel García Márquez*. Madri: Ediciones Arte y Bibliografía, 1975.

CAVALCANTE DE ANDRADE, Fábio. *Ordem sinuosa: o Barroco em Avalovara*. Recife: UFPE, 2003.

CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno*. In: *Cráterios*, La Habana, n° 32, 1994, p. 171-183.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

COSTA LIMA, Luiz. *O Redemunho do Horror: As Margens do Ocidente*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. São Paulo: Edusp, 1996.

- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papirus, 1991.
- DELLEPIANE, Angela B. *Tres novelas de la dictadura: El recurso del método, El otoño del patriarca, Yo, el Supremo*. In: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, n° 29, Presses Universitaires du Midi, 1977, p. 65-87. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40849757>. Acesso em: 04 mar. 2017.
- DORFMAN, Ariel. *La muerte como acto imaginativo en Cien años de soledad*. In: GIACOMÁN, Helmy F. *Homenaje a García Márquez*. Madri: Las Américas, 1972, p. 105-139.
- DRAVASA, Mayder. *Authority and Dependence in García Márquez's El otoño del patriarca*. In: Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. Vol. 24, n° 2, 2000, p. 397-407. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27763618>. Acesso em: 02 mar. 2017.
- ECO, Umberto. *História da feiúra*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2007.
- EYZAGUIRRE, Luis B. *Reviewed Works: El recurso del método by Alejo Carpentier; Yo el Supremo by Augusto Roa Bastos; El otoño del patriarca by Gabriel García Márquez*. In: INTI. Revista de literatura hispánica, n° 3, University of Connecticut, 1976, p. 64-74. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23284858>. Acesso em: 15 mar. 2017.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as Coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. New Jersey: Princeton University Press, 2000.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cheiro de goiaba: conversas com Plinio Apuleyo Mendoza*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2014.
- _____. *Gabriel García Márquez: Obra Jornalística 5*, Rio de Janeiro: Record, 2006.
- _____. *O outono do patriarca*. Rio de Janeiro: Record, 1975.
- _____. *Viver para contar*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa: Ensaio de método*. Lisboa: Vega, 1979.

GOMES JR., Guilherme Simões. *Palavra peregrina: O barroco e o pensamento sobre Artes e Letras no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1998.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature*. Austin: University of Texas Press, 1985.

HANSEN, João Adolfo. *Barroco, neobarroco e outras ruínas* In: Revista de Literatura Brasileira, Vol. 2. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas-FFLCH-USP/Editora 34, 2001, p. 10-66. In: Estudos Portugueses 3, Revista de Filologia Portuguesa, Vol. 3, Salamanca, 2003, p. 171-217.

HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. Trad. de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HAUSER, Arnold. *Historia Social de la Literatura y del Arte, Vol. 2*. Zaragoza: Editorial Labor, 1993.

HESÍODO. *Teogonia: A origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. Lisboa: Ulisseia, 1985.

JUNE, Carol. *La carnavalización de un dictador en El otoño del patriarca de Gabriel García Márquez*. In: Revista Ceiba. Ano 8, nº 1, ago. 2008-mai. 2009, p. 24-34. Disponível em: revistas.upr.edu/index.php/ceiba/article/download/3725/3219. Acesso em: 05 jan. 2017.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2009.

MARAVALL, Jose Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 2008.

MEJÍA, Adelaida López. *Burying the Dead: Repetition in El otoño del patriarca*. In: MLN, Vol. 107, nº 2, Hispanic Issue, The John Hopkins University Press, 1992, p. 298-320. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/290474>. Acesso em 04 mar. 2017.

MEJÍA DUQUE, Jaime. *El otoño del patriarca, o la crisis de la desmesura*. Medellín: Oveja Negra, 1985.

_____. *Mito y realidade em Gabriel García Márquez*. Bogotá: Oveja Negra, 1970.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MONEGAL, Emir Rodriguez. *Tradição e renovação*. In: MORENO, César Fernández (org.). *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 131-159.

MORAIS, Amaury Cesar Pereira. *Os romances de ditador: o poder como personagem literário*. In: *Comunicação & política*, Vol. 28, n° 1, Rio de Janeiro: PPGCP-UFF, p. 243-262.

MUECKE, Douglas Colin. *Irony and the Ironic*. London/New York: Methuen & Co., 1982.

ORTEGA, Julio. *El otoño del patriarca: Texto y cultura*. In: *Hispanic Review*. Vol. 46, n° 4, University of Pennsylvania Press, 1978, p. 421-446. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/473102>. Acesso em: 09 jan. 2017.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1973.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

RABELAIS, François. *Gargantua and Pantagruel: Five books of the lives, heroic deeds and sayings of Gargantua and his son Pantagruel*. Translated into English by Sir Thomas Urquhart of Cromarty and Peter Antony Motteux. Project Gutenberg, 2004. E-Book. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/gu001200.pdf>. Acesso em 22 fev. 2017.

RAMA, Ángel. *La narrativa de Gabriel García Márquez: Edificación de un arte nacional y popular*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 1972.

REINHOLTZ, Eric L. *Bloom's How to write about Gabriel García Márquez. Introduction by Harold Bloom*. New York: Bloom's Literary Criticism, 2010.

ROMANO, Roberto. *Silêncio e ruído: A sátira em Denis Diderot*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e melancolia: A forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SADEK, Maria Tereza. *Nicolau Maquiavel: o cidadão sem fortuna*. In: WEFFORT, Francisco C. (org.). *Os clássicos da Política*, Vol. 1. São Paulo: Ática, 2006, p. 11-25.

SAMÓSATA, Luciano de. *Luciano [Volumes I, II, III, IV, V, VI]*. Tradução do grego, introdução e notas de Custódio Magueijo. Coimbra: CECH – *Classica Digitalia*, 2012. Disponíveis em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/>. Acesso em: 27 out. 2016.

SÁNCHEZ, Cristo Rafael Figueroa. *De los resurgimientos del barroco a las fijaciones del neobarroco literario hispanoamericano. Cartografías narrativas de la segunda mitad del siglo XX*. In: Revista Poligramas, n° 25, Bogotá, 2006, p. 135-154.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1985.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. *Grotesco: um monstro de muitas faces*. In: *Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo de Guimarães e Cruz e Sousa* [online]. São Paulo: UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009, p. 135-271. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/m2ys3/05>. Acesso em: 10 jan. 2017.

SARDUY, Severo. *Barroco e neobarroco*. In: MORENO, César Fernández (org.). *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 167-184.

SÁ REGO, Enylton José de. *O Calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SCHÜTZ, Alfred. *Dom Quixote e o problema da realidade*. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*, Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos Trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SEGRE, Cesare. *El Problema de La Voz Narrativa en El otoño del patriarca de García Márquez*. In: *Dispositio*. Vol. 9, n° 24/26, University of Michigan - Ann Arbor, 1984, p. 139-148. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41491653>. Acesso em: 05 mar. 2017.

_____. *O tempo curvo de García Márquez*. In: _____. *Os signos e a crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 247-291.

SEVCENKO, Nicolau. *História da vida privada no Brasil, Vol. III. República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SHIN, Jeong-Hwan. *La estética neobarroca de la narrativa hispano-americana. Para la definición del barroco como expresión hispánica*. In: Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 jul. 2002 / coord. por Francisco Domínguez Matito, María Luisa Lobato López, Vol. 2, 2004, p. 1669-1680.

SOUSA E SILVA, Maria de Fátima. *Ensaio sobre Aristófanes*. Lisboa: Cotovia, 2007.

SWIFT, Jonathan. *Viagens de Gulliver*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

TODOROV, Tzvetan, *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 2012.

UNESCO. *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

VARGAS LLOSA, Mario. *García Márquez: historia de un deicidio*. Madrid: Barral Editores, 1971.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. *O que é e o que não é literatura?* In: SEDYCIAS, João (org.). *Repensando a teoria literária contemporânea*. Recife: Editora UFPE, 2015, p. 33-86.

VOLTAIRE, François Marie Arouet de. *Cândido, ou o Otimismo*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

WATT, Ian. *The rise of the novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2001.