



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ**  
**CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES**  
**CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS – NÍVEL DE**  
**MESTRADO**  
**ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

**JOCIELE FERNANDA RODRIGUES MARINO**

**O ENCONTRO ENTRE GUIMARÃES ROSA E GARCÍA MÁRQUEZ EM UMA**  
**ESQUINA DA LATINO-AMERICANIDADE**

**CASCADEL – PR**

**2013**

JOCIELE FERNANDA RODRIGUES MARINO

**O ENCONTRO ENTRE GUIMARÃES ROSA E GARCÍA MÁRQUEZ EM UMA  
ESQUINA DA LATINO-AMERICANIDADE**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras - nível de Mestrado - área de concentração Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados

Orientadora: Profa. Dra. Rita Felix Fortes

CASCADEL – PR

2013

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**  
**Biblioteca Central do Campus de Cascavel – Unioeste**  
**Ficha catalográfica elaborada por Jeanine da Silva Barros CRB-9/1362**

M293e Marino, Jocielle Fernanda Rodrigues  
O encontro entre Guimarães Rosa e García Márquez em uma esquina da latino-americanidade. / Jocielle Fernanda Rodrigues Marino.— Cascavel, PR: UNIOESTE, 2013.  
131 f./

Orientadora: Profª. Dra. Rita Felix Fortes  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná.  
Bibliografia.

1. Análise do discurso. 2. Análise literária. I. Universidade Estadual do Oeste do Paraná. II. Título.

CDD 21.ed. 860.9

JOCIELE FERNANDA RODRIGUES MARINO

**O ENCONTRO ENTRE GUIMARÃES ROSA E GARCÍA MÁRQUEZ EM UMA  
ESQUINA DA LATINO-AMERICANIDADE**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Nível de Mestrado, área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Adelaide Caramuru Cezar  
Universidade Estadual de Londrina - UEL  
Membro Efetivo (convidado)

---

Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz  
Membro Efetivo (da Instituição)

---

Profa. Dra. Clarice Lotterman  
Membro Efetivo (da Instituição)

---

Profa. Dra. Rita Felix Fortes (UNIOESTE)  
Orientadora

Cascavel, 03 de junho de 2013.

Para Fábio, Duda e Luís, minhas eternas  
paixões.

## AGRADECIMENTOS

Agradecer a Deus é redundante, pois, quando se crê em sua onisciência e onipresença, tudo aquilo que for agradecido terá um toque de Deus.

Por isso...

Agradeço à minha família, especialmente ao meu marido, Fábio Marino, e aos meus filhos, Maria Eduarda e Luís Henrique, cuja sustentação foi responsável pela completude desta jornada.

Agradeço à professora Rita, exímia orientadora e exemplo de competência. Com ela, aprendi a não misturar o público com o privado, e também aprendi o valor das relações humanas.

Agradeço as contribuições dos demais professores do corpo docente do mestrado, especialmente à professora Lourdes Kaminski Alves e ao professor Antonio Donizeti da Cruz, integrantes da banca de qualificação desta pesquisa.

Agradeço à SEED/PR pelo afastamento de minhas funções estatutárias para a escritura da dissertação e conclusão do mestrado.

Agradeço à tia Ângela e à Julie Fank, que me acolheram fisicamente e emocionalmente, dividindo e minimizando as dificuldades enfrentadas.

Agradeço à minha irmã, Juliana Bortoli Mees, e à minha mãe, Marlene Magnoni Bortoli, pelo incentivo e auxílio, desde o período de seleção.

Agradeço aos companheiros de mestrado da turma 2011/2013, em especial à Kayanna Pinter, à Camylla Galante e à Tallyssa Sirino, pela companhia e aprendizado.

“Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos.”

Italo Calvino

MARINO, Jocielle Fernanda Rodrigues. **O encontro entre Guimarães Rosa e García Márquez em uma esquina da latino-americanidade**. 2013. 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2013.

## RESUMO

Orientadora: Professora Dra. Rita Felix Fortes  
Defesa: 03/06/13.

Silviano Santiago, ao teorizar sobre as novas tendências literárias no ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, discorre sobre a relação antropofágica que transforma um leitor, devorador de livros, em escritor. Com este mesmo pensamento, Moreiras (1999) fala do “*tercer espacio*” e Bernd (1998) do “caminho do meio”, mas, independente do nome, o foco do presente estudo é situar a literatura latino-americana em um espaço próprio de enunciação, contraposto ao da literatura europeia. A característica principal dessa nova escrita latino-americana é a relação que se cria entre autor e leitor através do diálogo tratado entre os dois e a forma como este diálogo se desenvolve. Esta pesquisa, de caráter dialético e bibliográfico, tem como objetivo contextualizar as obras *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, e *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, no espaço sugerido por Santiago (2000) que, aqui, metaforicamente é identificado como uma esquina da latino-americanidade. Para tanto, no primeiro capítulo, com base na teoria do entre-lugar, nas considerações de Cortázar (1999, 2001) sobre o escritor latino-americano e nas de Rama (2008) sobre o contexto sociocultural latino-americano, foi possível aproximar os romances em análise. A partir de então, no segundo capítulo, analisou-se *Grande sertão: veredas*, com base nos estudos de Coutinho (1983), Garbulio (1972) e Rosenfield (2006) com o intuito de estabelecer uma correlação entre a obra rosiana e o contexto latino-americano. Em seguida, procurou-se esclarecer o que seria o sertão percorrido por Riobaldo, sua localização e sua temporalidade, para que, enfim, se discutisse sobre o quê fala este narrador. No terceiro capítulo, tendo como suporte teórico Vargas Llosa (2006), Ludmer (1989) e Montaner (1987), analisou-se *Cem anos de solidão*, objetivando demonstrar que a engenhosa obra de García Márquez renovou o mito de Édipo, ao mesmo tempo em que “reescreveu” a história do povoamento da América Latina. Dessa forma, a presente dissertação procurou indicar possibilidade de leituras para estes dois ícones da literatura latino-americana, compreendendo suas especificidades, contexto de produção, escritura, similitudes e diferenças.

**PALAVRAS-CHAVE:** Entre-lugar, *Grande sertão: veredas*, *Cem anos de solidão*.



MARINO, Jocielle Fernanda Rodrigues. **El encuentro entre Guimarães Rosa y García Márquez en una esquina de la latinoamericanidad**. 2013. 131 f. Disertación (Máster en Letras) – Programa de Posgrado en Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2013.

## RESUMEN

Orientadora: Profesora Dra. Rita Felix Fortes  
Defensa: 03/06/13.

Silviano Santiago, al teorizar sobre las nuevas tendencias literarias en el ensayo “O entre-lugar do discurso latino-americano”, discurre sobre la relación antropofágica que transforma un lector, devorador de libros, en escritor. Con este mismo pensamiento, Moreiras (1999) habla del “tercer espacio” y Bernd (1998) del “caminho do meio”, pero, independiente del nombre, el enfoque del presente estudio es ubicar la literatura latinoamericana en un espacio propio de enunciación, contrapuesto al de la literatura europea. La característica principal de esa nueva escrita latinoamericana es la relación que se cría entre autor y lector a través del diálogo tratado entre los dos y la forma como este diálogo se desarrolla. Esta pesquisa, de carácter dialéctico y bibliográfico, tiene como objetivo contextualizar las obras *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, y *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, en el espacio sugerido por Santiago (2000) que, aquí, metafóricamente es identificado como una esquina de la latinoamericanidad. Para tanto, en el primer capítulo, con base en la teoría del *entre-lugar*, en las consideraciones de Cortázar (1999, 2001) sobre el escritor latinoamericano y en las de Rama (2008) sobre el contexto sociocultural latinoamericano, fue posible aproximar los romances en análisis. Entonces, en el segundo capítulo, se analizó *Grande sertão: veredas*, con base en los estudios de Coutinho (1983), Garbulio (1972) y Rosenfield (2006) con el intento de establecer una correlación entre la obra rosiana y el contexto latinoamericano. En seguida, se buscó aclarar lo que sería el “sertão” recorrido por Riobaldo, su localización y su temporalidad, para que, en fin, se discutiera sobre lo que habla el narrador. En el tercer capítulo, teniendo como aporte teórico Vargas Llosa (2006), Ludmer (1989) y Montaner (1987), se analizó *Cien años de soledad*, objetivando demostrar que la ingeniosa obra de García Márquez renovó el mito de Edipo, al mismo tiempo en que “recrió” la historia del poblamiento de América Latina. De esa forma, la presente disertación procuró indicar otra posibilidad de lecturas para estos dos íconos de la literatura latinoamericana, comprendiendo sus especificidades, contexto de producción, escritura, similitudes y diferencias.

**PALABRAS-CLAVE:** Entre-lugar, *Grande sertão: veredas*, *Cien años de soledad*.

## SUMÁRIO

<b>DO ENTRE-LUGAR AO DISTANCIAMENTO... (MEMORIAL).....</b>	<b>10</b>
<b>DEPOIS DE MUITO PENSAR EXPLICO DE ONDE VOU FALAR .....</b>	<b>12</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>14</b>
<b>1 O SERTÃO E A SOLIDÃO.....</b>	<b>26</b>
1.1 DEUSES <i>VERSUS</i> ANIMAIS LIVRES: A BATALHA DA IDENTIDADE .....	27
1.2 A CAMINHO DO <i>ENTRE-LUGAR</i> .....	31
1.3 SE O SERTÃO É O MUNDO, MACONDO SERIA O CICLO VITAL .....	37
1.4 UM BREVE OLHAR SOBRE GUIMARÃES ROSA E GARCÍA MÁRQUEZ .....	49
<b>2 TRILHANDO AS VEREDAS .....</b>	<b>59</b>
2.1 NARRAR É (RE)VIVER: QUEM FALA EM <i>GRANDE SERTÃO: VEREDAS?</i> .....	59
2.2 DE ONDE SE FALA EM <i>GRANDE SERTÃO: VEREDAS?</i> .....	68
2.3 O (ENTRE) LUGAR DE <i>GRANDE SERTÃO: VEREDAS</i> .....	76
2.4 DE JAGUNÇO A FAZENDEIRO: UM ENTRE-LUGAR SOCIAL .....	86
<b>3 DESCOBRINDO MACONDO .....</b>	<b>91</b>
3.1 NARRAR É REGISTRAR: QUEM NARRA EM <i>CEM ANOS DE SOLIDÃO?</i> .....	91
3.2 UMA NARRATIVA CÍCLICA .....	100
3.3 UM LUGAR ENTRE: DE ONDE SE FALA EM <i>CEM ANOS DE SOLIDÃO?</i> ....	108
3.4 SOB O MITO DE ÉDIPO: SOBRE O QUE FALA A OBRA .....	114
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>125</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>127</b>

## DO ENTRE-LUGAR AO DISTANCIAMENTO... (MEMORIAL)

Este memorial foi escrito em duas partes, porque foi desta forma que minha dissertação de mestrado se construiu. Na primeira parte, envolvida pelo “entre-lugar”, estive e não estive presente. A escrita caminhava lentamente, com longas pausas e intermináveis angústias. Na segunda parte, entretanto, o texto fluiu naturalmente, e a escrita me deixou mais leve, talvez mais humana. Do “entre-lugar” ao distanciamento... escrevi, e, ao escrever, me encontrei!

### O ENTRE-LUGAR...

Durante o mestrado eu vivi a minha pesquisa, sentindo-me em um entre-lugar. Vivi entre a realidade capitalista da economia, na qual estou inserida, e a vontade de alimentar meu espírito com a literatura.

Em alguns momentos – ou seria em muitos? – pensei em desistir e me voltar às coisas práticas da vida cotidiana. Em outros, acreditei que havia um sentido maior naquilo que escolhi como foco de estudo.

Tive momentos de *stand by*, nos quais não conseguia escrever, nem pensar. Nestes momentos, parecia que eu estava ausente do mundo, mas, quando voltava, os problemas permaneciam, e o tempo tornava-se cada vez mais curto.

Descer da canoa situada na margem do meio – aquela de que fala Guimarães Rosa no conto *A terceira margem do rio* – não era uma opção, entretanto, o ponto de partida me parecia tão distante quanto o de chegada. Então, não conseguia fazer mais nada, além de permanecer ali, naquele espaço de ninguém.

### DISTANCIAR-SE...

Esta é a palavra de ordem para o escritor latino-americano contemporâneo. Vargas Llosa admitiu que só “descobriu” a América-Latina e sua produção literária quando passou a viver na França. Silviano Santiago, por sua vez, escreveu a brilhante teoria do “entre-lugar”, vivendo nos Estados Unidos. Distantes, conseguimos observar as características particulares de nós mesmos, latino-americanos. Sentimo-nos diferentes entre nossos pares, mas nos enxergamos extremamente iguais quando nos distanciamos.

Não pretendo me comparar a Vargas Llosa, Santiago, tampouco a Cortázar, isto seria demasiadamente temerário. Entretanto, confesso que compartilhei da mesma sensação descrita por eles, ao distanciar-me. Durante algumas semanas, na fase final da escritura da dissertação, saí de casa. É certo que de Medianeira a Cascavel há apenas 75 quilômetros, nem

um pouco comparáveis ao Oceano Atlântico que separava Paris da Buenos Aires de Cortázar. Ainda assim, o sentimento me tomou, pois a medida em quilômetros não importa, mas o fato de você estar em um ambiente diferente, com pessoas diferentes, e, principalmente, tomado pelo sentimento saudosista de estar longe de casa, este sim é o que conta.

Durante estas semanas longe de casa, escrevi e produzi como nunca antes. Os problemas ficaram menores, mais fáceis de serem resolvidos e, às vezes, ilusórios. Na correria do dia a dia, o estresse nos faz criar problemas ilusórios, o cansaço nos faz deixar de enxergar coisas bonitas e nos deixamos vencer pelo sentimento do caos. Distante, tudo é bom, é bonito, a volta para casa é esperada e sente-se saudades. Ah, como é bom sentir saudades!

Jociele Marino

**DEPOIS DE MUITO PENSAR EXPLICO DE ONDE VOU FALAR**

Eu vou começar falando  
de algo muito especial  
tudo aquilo que estudei,  
mas de um jeitinho informal.

Riobaldo era jagunço,  
jagunço desse sertão  
retratado como o mundo,  
travessia finda não.

Se, a estirpe dos Buendía,  
vive na imaginação  
cria sátira da vida  
fadada à solidão.

Sendo a condição humana  
maior que você e eu,  
transforma estas duas obras  
num eterno jubileu.

Mire a América Latina,  
depois de colonizada,  
tardou mostrar sua cara  
já não estereotipada.

Silviano Santiago,  
professor muito estudado,  
colocou pingos nos “is”  
no lugar intervalado.

Novo Mundo, Velho Mundo  
Europa posta em questão  
alteridade ao modelo  
essa é a nova situação.

Justo sobre essa enxurrada  
da nossa própria cultura  
que tratarei de falar  
nessa concisa abertura.

*Cem anos de solidão*  
e *Grande sertão: veredas*  
representações do homem  
e das suas alamedas.

Se o satanás existiu  
ou homem o inventou  
para o chefe Urutú-Branco  
a discussão não findou.

O José Arcadio em Macondo,  
afundado em utopia,  
destinou sua família  
a cem anos de agonia.

Distantes e diferentes  
duas obras sem igual  
próximas matreiramente  
de uma forma natural.

A história contada está,  
mas retomo pro senhor.  
Em ordem desordenada,  
relatei como o mentor.

Paro, respiro e repenso:  
Tudo pode dito estar!  
Travessia e recomeço:  
Enredo e desenredar!

Jociele Marino

## INTRODUÇÃO

Os versos cantados acima, como uma introdução cordelista e informal, se referem à análise proposta nesta dissertação. Como se fosse um Repente disputado por três vozes: a de João Guimarães Rosa, a de Gabriel García Márquez e a de Silviano Santiago. O termo Repente refere-se, também, ao fato dos versos acima terem sido escritos repentinamente, cuja inspiração veio do regionalismo contido em Rosa, do fantástico presente em Márquez e da necessidade do “novo”, descrita por Santiago.

Em certa medida, o que se pretende estudar na dissertação como um todo está delimitado nos versos acima, entretanto, estes são inteligíveis apenas aos leitores de Guimarães Rosa. Nas últimas estrofes, faz-se uma referência clara ao texto de Rosa e à forma como o autor, no início de *Grande sertão: veredas*<sup>1</sup>, “desordenadamente”, desvela para o doutor e, conseqüentemente, para o leitor, o todo da sua história. Entretanto, ao mesmo tempo em que ele afirma que já contou toda a sua vida, passa, então, a recontá-la, agora, porém, ordenada e linearmente, partindo do episódio considerado por Riobaldo o mais determinante: seu primeiro encontro com Diadorim e a travessia que fizeram do São Francisco, travessia essa que marcou definitivamente sua vida.

No início da década de 1970 a aproximação entre a literatura brasileira e a hispano-americana ainda causava certo estranhamento, mas já havia estudos em andamento sobre este tema, como a dissertação de mestrado de Lenira Marques Covizzi, intitulada *Crise da mímese/mímese da crise – algumas manifestações e significado do insólito em Guimarães Rosa e Borges*, defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, nas áreas de Teoria Literária e Literatura Comparada, em 05 de outubro de 1970, tendo como membros da banca Antonio Candido, Alfredo Bosi e João Alexandre Barbosa.

Em função de a literatura brasileira ser escrita em uma língua diferente das demais literaturas da América Latina, durante muito tempo esta teve pouca visibilidade no contexto latino-americano. Entretanto, o estranhamento cedeu espaço às novas tendências literárias, que passaram a enxergar a literatura latino-americana em sua totalidade. De acordo com Covizzi (1978, p. 15), “na medida em que fomos capazes de refletir criticamente acerca de nossas diferenças seremos, cada vez mais, capazes de assumir a nossa própria identidade”.

---

<sup>1</sup> Essa narrativa desordenada se desenvolve nas cem primeiras páginas da edição estudada.

Nos anos anteriores à publicação dos estudos dessa autora, a literatura brasileira e a hispano-americana vinham sendo, mesmo que timidamente, tomadas como foco de reflexões e críticas que auxiliaram no processo de criação da identidade latino-americana.

Mário Vargas Llosa, escritor e crítico peruano, no prólogo da obra *Dicionário Amoroso da América Latina* afirma que, com algumas exceções, até 1960, desconhecia outros escritores locais, pois, naquela época, não pensava o continente latino-americano como uma comunidade cultural, mas “como um arquipélago de países pouco relacionados entre si.” (VARGAS LLOSA, 2006, p. 7). Entretanto, a revolução cubana, as guerrilhas, o sentimento de esperança política, além do surgimento de uma utopia socialista, como afirma o autor, voltaram os olhos do mundo para a América Latina.

Neste tempo, descobriu-se, com o mesmo ímpeto de José Arcadio, a existência de algo novo na margem de cá do Atlântico. Assim como José Arcadio tão tardiamente não se conteve ao descobrir que a terra era redonda como uma laranja – como será visto mais adiante –, a Europa abriu suas portas para a descoberta da existência de uma literatura “nova, rica, pujante e inventiva, que, além de fantasiar com liberdade e audácia, experimentava novas maneiras de contar histórias e queria desconstruir a linguagem narrativa.” (VARGAS LLOSA, 2006, p. 7).

Inicialmente, a ideia para o presente estudo partiu da leitura de *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, e de *Uma literatura nos trópicos*, de Silviano Santiago. Segundo Candido (1993), no contexto de produção da época,

[...] comparada às grandes a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, e não outra, que nos exprime. Se não for amada, não revelará a sua mensagem; e se não a amarmos ninguém o fará por nós. Se não lermos as obras que a compõem, ninguém as tomará do esquecimento, descaso ou incompreensão. (CANDIDO, 1993, p. 9).

Já Silviano Santiago (2000) afirma que:

a leitura fácil dá razão às forças neocolonialistas que insistem no fato de que o país se encontra na situação de colônia pela preguiça de seus habitantes. O escritor latino-americano nos ensina que é preciso liberar a imagem de América Latina sorridente e feliz, o carnaval e a *fiesta*. (SANTIAGO, 2000, p. 26).

Partindo da análise de Candido acerca de que a literatura brasileira deve ser preservada e lembrada, e das considerações de Santiago acerca de que a América Latina precisa liberar-se



da imagem da carnavalização<sup>2</sup>, surgiu o interesse em demonstrar que as literaturas do “novo” continente, inclusive a brasileira, a partir do século XX deram início ao seu processo de autoafirmação. O fato de o Brasil ser o único país da América Latina cuja língua é o português implicou certo isolamento da literatura brasileira em relação às literaturas dos países hispano-americanos, entretanto, há entre o Brasil e seus vizinhos muitos pontos em comum, o que propicia o estudo comparado da conflituosa e alegórica constituição da identidade latino-americana.

Historicamente, dadas as contingências de colonização, a literatura brasileira se aproxima da hispano-americana na medida em que se opõe à europeia. Na obra *Nacionalidade e literatura* (1992), Sergio Bellei define os conceitos de nação e de nacionalidade da seguinte forma: o amadurecimento das consciências nacionais europeias se deu, em sua maioria, durante o século XVII e, gradualmente, fragmentou-se até desaparecer no século XIX; a partir daí, o projeto cultural coletivo da grande nação europeia cedeu espaço para as nacionalidades diversas e, posteriormente, migrou para o continente americano onde “as novas nações que se tornam politicamente independentes desenvolvem um projeto nacionalista do qual faz parte a literatura.” (BELLEI, 1992, p. 14).

A busca constante por identidade e autonomia fez com que a literatura latino-americana de meados do século XX fosse extremamente atrativa aos estudiosos de Literatura Comparada. Muitos romances relevantes daquele período tratam o tempo de maneira não linear, utilizam mais de uma perspectiva narrativa, são tecnicamente complexos, e, principalmente, a novidade se encontra nos neologismos e no encapsulamento do mundo. Também há grande ênfase na história e na política, na identidade nacional, no regionalismo, nas questões econômicas e ideológicas, dentre outras. Há, ainda, o trânsito entre o real e o fantástico, o que implica criar uma nova perspectiva ficcional.

De acordo com Bhabha (2007), os estudos culturais contemporâneos são complexos e problemáticos, tendo em vista que o intelectual pós-colonial tenta elaborar um projeto

---

<sup>2</sup> O semioticista e pensador russo Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895–1975), nas obras *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (1993) e *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2008), criou e desenvolveu o conceito de carnavalização. De acordo com o autor, a amplitude e importância da carnavalização na Idade Média e no Renascimento eram consideráveis, pois se opunha “[...] à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais [...] – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível.” (Bakhtin, 1993, p. 3). Os conceitos fundamentais da carnavalização bakhtiniana enfatizam o riso, o grotesco e suas implicações na capacidade de promover algum tipo de quebra do formal e produzem consequências lúdicas, escárnio público, ridicularização, comicidade, espetáculo, divertimento. Para Bakhtin, diferentemente do carnaval, a carnavalização pode se manifestar em qualquer época ou lugar, isto é, no Carnaval existe carnavalização, mas nem toda carnavalização é um Carnaval.

histórico e literário a partir de um lugar cultural híbrido tanto transnacional quanto tradutório. Seria transnacional, porque os discursos pós-colonialistas contemporâneos estão enraizados em histórias específicas de deslocamento cultural e, ao mesmo tempo, tradutório, porque essas histórias espaciais de deslocamento questionam e amplificam a significação de cultura.

Além disso, o autor de *O local da cultura* afirma que a perspectiva pós-colonial faz com que se repensem as noções de comunidade cultural, insistindo que as identidades culturais e políticas se constroem através da alteridade, na extremidade liminar da própria identidade. Dessa forma, “a cultura se torna uma prática desconfortável, perturbadora, de sobrevivência e complementaridade – entre a arte e a política, o passado e o presente, o público e o privado.” (BHABHA, 2007, p. 245).

Estabelecido o objetivo de realizar uma pesquisa comparativa que fortalecesse as discussões acerca da identidade latino-americana, partiu-se para a delimitação do *corpus* da análise, ou seja, das obras a serem discutidas. Primeiramente, selecionou-se o romance *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, por reconhecer-se sua importância para a literatura brasileira e por entender ser esse um dos maiores laboratórios experimentalistas da narrativa contemporânea.

Em *Notas sobre o romance contemporâneo*, Julio Cortázar afirma ser o gênero romanesco, “um desses monstros que o homem aceita, alenta, mantém ao seu lado; mistura de heterogeneidades, grifo transformado em animal doméstico.” (CORTÁZAR, 1999, p. 133). Se o que se quer é trabalhar com a literatura comparada, como comparar um monstro do porte de *Grande sertão: veredas* ou a quem compará-lo? Esta foi uma das inquietações que originou a escritura do presente estudo sobre a relação existente entre esta relevante obra da literatura brasileira e uma que fosse equivalente em importância para a literatura hispano-americana. Por este motivo, escolheu-se *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, considerada, por muitos, a maior representação literária da América-hispânica.

Acredita-se que o que caracteriza o romance como o “monstro” descrito por Cortázar é a capacidade que o autor tem de configurar suas personagens, desvelando, através do jogo narrativo, o que há de melhor em cena. Tradicionalmente, o romance se comporia da coexistência igualitária do narrativo com o poético, formando uma espécie de *yin yang* da literatura, numa busca constante pelo equilíbrio destes dois elementos. Entretanto, no romance contemporâneo, como afirma o escritor e teórico argentino:

O uso enunciativo da linguagem é em si passivo demais para se irritar com seu irmão poético. A submissão inata ao objeto a que alude (ao menos sua

vontade de submissão) afasta-o mais e mais de toda autonomia, reduzindo-o crescentemente a uma função instrumental. É o elemento poético que de repente se agita em certos romances contemporâneos e mostra crescente vontade imperialista, assumindo, contra o cânone tradicional, uma função reitora no romance e procurando desalojar o elemento enunciativo que imperava na cidade literária. O poético irrompe no romance porque agora o romance é uma instância do poético. (CORTÁZAR, 1999, p. 136-137).

Compactuando com a linguagem metafórica de Cortázar, acrescentar-se-ia que, no caso dos romances *Grande sertão: veredas* e *Cem anos de solidão*, a poética não se limitaria a se agitar, mas borbulharia nas entranhas do texto. Em Rosa, a poética se concretiza na recriação da linguagem, no contar de novo, o *déjà-vu*, mas de forma diferente, surpreendentemente revitalizada. Em Márquez, é a naturalidade com que os elementos fantásticos se introduzem na narrativa e a aceitabilidade destes elementos por parte das personagens e do leitor que surpreende.

Retomando a metáfora de que o romance canônico tradicional seria uma espécie de *yin yang* da literatura, formado a partir da justaposição da prosa e da poética, acrescentando a definição de Cortázar para o romance contemporâneo, no qual a poética se imbricaria à prosa, reduzindo a importância dada anteriormente à estética, “encontramos a mudança concretamente dada; a ordem estética cai porque o escritor só aceita como outra possibilidade de criação a da ordem poética.” (CORTÁZAR, 1999, p. 137). À medida que o romance contemporâneo vai abrindo mão do uso enunciativo da linguagem, o espaço deixado por ele vai sendo dominado pela poética e o importante é que “o avanço da poesia sobre o romance, que tinge todo o nosso tempo, significou um mergulho em profundidade como nenhuma narrativa do período estético pudera atingir por limitação instrumental.” (CORTÁZAR, 1999, p. 215).

Estabelecido o tema, esclarece-se que o objetivo geral desta pesquisa é corporificar as discussões sobre as obras *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, e *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, sob um olhar que parte do – conforme denomina Silviano Santiago – “entre-lugar do discurso latino-americano”, compreendendo suas especificidades, contexto de produção, escritura, similitudes e diferenças. Dentro da delimitação das duas obras, é também objetivo analisá-las e colocá-las em diálogo, de maneira a desenhar sua contribuição para o romance latino-americano contemporâneo. Entretanto, dada a dimensão das mesmas, seria temerário e pretensioso analisá-las comparativamente de forma mais ampla, por isso, é importante se estabelecer, *a priori*, que esta comparação se dará apenas na perspectiva do entre-lugar.

Para efetivar este objetivo, no primeiro capítulo, foi necessário: identificar os diálogos e as oposições entre uma obra e outra, a fim de inseri-las no contexto do entre-lugar do discurso latino-americano problematizado por Silviano Santiago; perpassar a narrativa das obras em questão, de maneira a contextualizá-las na “nova” narrativa latino-americana, e elucidar como se inscreve o discurso do escritor latino-americano contemporâneo em obras que se encaixam no contexto do entre-lugar.

Com *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa alcança o que poucos escritores latino-americanos alcançaram. Seus experimentos linguísticos, sua técnica, seu mundo ficcional, renovou o romance brasileiro, abrindo-lhe caminhos ainda não trilhados. Um dos aspectos mais relevantes deste romance – a ser analisado no segundo capítulo – foi a forma com que Guimarães Rosa, partindo do contexto geográfico claramente delimitável do planalto central brasileiro, conseguiu fundir com muita propriedade uma forma arcaica de vida – que estava em vias de transformação pela inexorabilidade do progresso – com questões absolutamente humanas, para além de qualquer delimitação geográfica, como a travessia humana pelo sertão/vida, suas angústias, medos, “salvações” e “perdições”.

Apesar dos percalços linguísticos inerentes à esmerada criação da linguagem rosiana, *Grande sertão: veredas* alcançou repercussão tanto no Brasil quanto no exterior e, a despeito das dificuldades de tradução, advindas do estilo inovador do autor, foi traduzido para várias línguas e teve uma relevante projeção internacional.

Já *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, situando-se no mágico ambiente de Macondo, sintetiza diversos elementos da formação latino-americana, como: a história, a natureza, os problemas sociais e políticos, a vida cotidiana, a morte, o amor, as forças sobrenaturais, o humor e o lirismo. Dessa fusão, surge um deslumbrante romance, exemplo único daquilo que, a partir de então, passa a ser designado por “realismo fantástico” e que será analisado no terceiro capítulo. Este romance teve tal repercussão que seu autor foi o ganhador do Prêmio Nobel de literatura em 1982.

Nesse sentido, essa pesquisa se justifica porque a literatura latino-americana, ao longo dos primeiros séculos de colonização, permaneceu atrelada à literatura europeia e, a partir do Romantismo, busca vincular-se mais à América e menos ao modelo europeu, tal como observou-se no Modernismo brasileiro, o qual buscou antropofagicamente reiterar sua identidade. Mas, a partir de meados do século XX, surge uma identidade latino-americana cultural e, conseqüentemente, literária. Dada a grandeza das duas obras em análise, promover a aproximação entre a literatura brasileira e a hispano-americana por meio da Literatura Comparada é uma forma de tentar entender como estas obras, de formas tão diferentes,

procuraram consolidar o processo da construção do imaginário latino-americano, sendo o que há de mais primitivo, mas também visceralmente inovador.

Conforme consta no banco de dados da Capes, em 2003, Irma Maria Viana da Silva defendeu a dissertação intitulada *O entre-lugar na nação nos discursos de Glauber Rocha e Guimarães Rosa sobre o sertão*, cujo objetivo era analisar as imagens relacionadas à nação a partir dos confins da pátria. Mario Rene Rodriguez Torres, em 2009, defendeu a dissertação intitulada *Guimarães Rosa e outros escritores provincianos latino-americanos (Arguedas, Rulfo, Roa Bastos e García Márquez)* na qual ele analisa tais escritores como humildes camponeses, vaqueiros ou índios que não gostam dos intelectuais e escrevem obras que parecem narradas por um membro das culturas fundamentalmente orais de suas regiões de origem. A partir dessa pesquisa, constatou-se que os estudos sobre a presença do entre-lugar do discurso latino-americano em obras da literatura brasileira ainda aparecem timidamente, e que não há pesquisa comparativa nesse âmbito, ou seja, entre João Guimarães Rosa e Gabriel García Márquez.

Em 1970, vivendo nos Estados Unidos, portanto, distanciado do contexto sociocultural brasileiro, Silviano Santiago no ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano” discorre acerca das novas tendências literárias. Tal teoria apoia-se nos pressupostos de Borges, pautados no processo criativo do autor e na relação antropofágica estabelecida entre o escritor-leitor e o leitor-escritor. Para Santiago (2000), é naquele momento que a América Latina encontra seu lugar no contexto da civilização ocidental, e tal lugar advém do desvio da norma e da transfiguração de elementos até então considerados imutáveis pelos europeus e, como tais, exportados para o Novo Mundo.

Não é por acaso que Silviano Santiago criou tais conceitos quando estava vivendo fora do Brasil e, logicamente, da América Latina. Tal distanciamento viabiliza ao crítico/teórico/escritor latino-americano o reconhecimento de sua identidade que, conseqüentemente, é transportada para a atividade intelectual da escrita. Para Vargas Llosa (2006, p. 10), “[...] não se pode entender a América Latina sem sair dela e observá-la com os olhos e, também, os mitos e os estereótipos que dela têm sido elaborados no estrangeiro, porque essa dimensão mítica é inseparável da realidade histórica de uma comunidade.” O autor de *Dicionário Amoroso da América Latina* confessa que as primeiras coisas que aprendeu na França foram a “descoberta” da América Latina e a descoberta de si mesmo enquanto latino-americano.

Sob este aspecto, Cortázar (2001) afirma que a lucidez esclarecedora alcançada pelo intelectual contemporâneo só pode ser obtida graças ao seu afastamento do cotidiano imerso

nos problemas políticos, econômicos ou sociais do país. Tais problemas exigem o compromisso imediato do intelectual consciente, tornando seu sentimento do processo humano mais macrocósmico. Pode-se dizer que o contexto local cria uma esfera dúbia de contato e de barreira com o resto do mundo, “contato porque tua [do intelectual] batalha é a batalha da humanidade, barreira porque durante a batalha não é fácil prestar atenção a outra coisa que não seja a linha de fogo.” (CORTÁZAR, 2001, p. 31). Fugindo desta zona conflituosa criada por sua própria realidade, o escritor contemporâneo latino-americano consegue desembaraçar sua visão e enxergar, por meio de uma espécie de luneta, o que antes não poderia ser claramente percebido.

Os Estados Unidos da América – colonizados na mesma época em que o Brasil e os demais países latino-americanos – foram igualmente tributários da Europa. Entretanto, dado o surto progressista vivenciado por aquele país ao longo do século XX, a partir da segunda metade do referido século passaram a influenciar a América Latina e a representar o que, até então, fora exclusividade de alguns países europeus, como Espanha e Portugal, e, posteriormente, França e Inglaterra, dentre outros.

Para Silviano Santiago (2000), buscar para a Latino-América seu lugar no mundo da cultura e da literatura pede uma inversão de valores: este seria um lugar dentre outros, de miscigenação, aquele que não é “de um” (o europeu) nem “de outro” (o autóctone), é, pois, o do meio, diferente, novo, renascido. Há uma exclusão da Norte-América que, ao longo do século XX, se torna quase tão colonizadora quanto a Europa, passando a exportar para os latino-americanos produtos de massificação. Por esses motivos, o discurso dos latino-americanos não pode, não deve e não é europeu, nem, tampouco, norte-americano.

Desse modo, segundo Santiago (2000), deve nascer uma nova Literatura Comparada, renovada e metodologicamente mais bem equipada, que visualize o presente primoroso da produção literária latino-americana, com autores extraordinários como García Márquez, Guimarães Rosa e muitos outros que fazem a imaginação voar para um futuro – muitas vezes extraordinário – desta nova literatura. Tal horizonte literário compreende o escritor como um “devorador de livros”, ou seja, um leitor por excelência que, antes de ser escritor, é antropófago, lê muito e, às vezes, escreve. Um escritor disposto a realizar a “travessia”, a junção étnica, estilística, multicultural, só possível aos latino-americanos que, finalmente, encontram no entre-lugar o seu lugar de discurso.

A História da Literatura Latino-americana se confunde com a História da América Latina e, conseqüentemente, nas obras literárias conta-se muito do que se passou por aqui durante os períodos histórico-literários. Porém, com este estudo, pretende-se mostrar que,

mais do que copiar a história, a literatura é capaz de recriá-la e, possivelmente, exercer influência sobre ela. Na obra *Flores da Escrivantina*, Leyla Perrone-Moisés, em um estudo relacionando literaturas de diferentes nacionalidades, autores e obras, conclui que a literatura comparada admite e comprova que sua produção se dá num constante diálogo entre textos retomados, emprestados e trocados. A literatura nasceria, portanto, da própria literatura, dialogando e/ou contestando obras anteriores, num infundável prolongamento dos gêneros e temas existentes. “Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea.” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 94).

Neste sentido, optou-se pela Literatura Comparada, por ser possível identificar nela uma proximidade poética entre os autores escolhidos, ultrapassando as fronteiras territoriais e alcançando o campo semântico-literário. Segundo Carvalhal (1998), a Literatura Comparada nada mais é do que o estudo de textos literários além das fronteiras físicas de um país e o estudo das relações estabelecidas entre a literatura e outras artes ou ciências sociais. “Em suma é a comparação de uma literatura com outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana.” (CARVALHAL, 1998, p. 74).

Complementando essa linha de raciocínio que caracteriza a literatura comparada, Coutinho e Carvalhal (1994) afirmam que estudar a literatura comparada é investigar o aprendizado de uma nação com a outra, estabelecendo relações sobre os elogios e as críticas, a aceitabilidade e a rejeição, a imitação e a distorção, a abertura ou o fechamento de portas; ou seja, com a intenção de mostrar que as individualidades “não são mais do que elos de uma cadeia longa e multifilamentada que liga passado a presente, nação a nação, homem a homem – estas, em termos gerais, são as tarefas da história da literatura comparada.” (COUTINHO; CARVALHAL, 1994, p. 54).

Do século XIX até meados do século XX, a Literatura Comparada representou uma ferramenta de afirmação cultural de um país e de culturas. Para Bellei (1992, p. 14), a literatura é dada “a tarefa de constituir, no discurso literário, um sistema ideal de valores nacionalistas que se reflete no processo de canonização de autores e de textos”. Enquanto disciplina, o objetivo inicial da Literatura Comparada era, portanto, reiterar a força cultural do colonizador sobre o colonizado, tendo em vista que a “obra em sua fase de formação recorre ao cânone na esperança de, em um segundo momento, tornar-se canônica.” (BELLEI, 1992, p. 16).

Na América Latina, a Literatura Comparada trouxe à tona questões relativas à identidade cultural e à criação de uma literatura nacional, desbancando o modelo eurocêntrico. A partir da década de 1960, muitos autores latino-americanos buscaram

desvincular-se do domínio europeu, propondo um discurso que mostrava a necessidade de descolonização. Antonio Candido aparece como uma personalidade relevante, uma vez que representa a realização do antigo projeto de busca da identidade nacional, primeiramente, reconhecendo que as literaturas latino-americanas são ramificações das literaturas metropolitanas, e, posteriormente, colocando a literatura latino-americana em condições igualitárias às europeias, inclusive no que se refere à sua contribuição cultural.

Para que se pudesse alcançar o objetivo de analisar comparativamente *Grande sertão: veredas* e *Cem anos de solidão* sob a teoria do “entre-lugar do discurso latino-americano”, de Silviano Santiago, na presente pesquisa utilizou-se o método dialético, cujo foco é a contraposição e contradição de ideias que levam a outras ideias e que tem uso frequente na filosofia ocidental e oriental desde os tempos antigos. Sendo utilizado por diferentes correntes filosóficas, o conceito de dialética<sup>3</sup> assume significados distintos. Dessa forma, partindo da leitura dos romances supracitados, da teoria de Santiago e das teorias de outros teóricos que darão sustentação à pesquisa, pretende-se estabelecer uma relação de proximidade e identidade entre os dois romances com vista a entender alguns aspectos da identidade cultural latino-americana.

Uma vez apresentadas as conspirações fundamentais que sustentam o presente estudo, dividiu-se a estrutura da presente dissertação em três capítulos, centrados nos seguintes focos de análise: o primeiro, *O sertão e a solidão*, cujo título deu fôlego a esta dissertação, se aterá à análise das obras escolhidas em um processo de interação com a teoria de Silviano Santiago; o segundo, intitulado *Trilhando as veredas*, abrangerá as contingências sociais que sustentam discursivamente *Grande sertão: veredas*; no terceiro capítulo, cujo título é *Descobrimo Macondo*, será analisado o romance *Cem anos de solidão*, considerando-se o contexto social de produção da obra e a representação por meio de aspectos individuais daquilo que é universal; e, finalmente, uma breve conclusão que buscará reafirmar a proximidade das obras escolhidas no contexto literário latino-americano contemporâneo.

---

<sup>3</sup> Para Platão (427 a.C. – 347 a.C.), dialética é sinônimo de filosofia, ou seja, é o método mais eficaz de aproximação entre as ideias particulares e as ideias universais. Ele considera que, por meio do diálogo, o filósofo deve procurar atingir o verdadeiro conhecimento, partindo do mundo sensível e chegando ao mundo das ideias. Pela decomposição e investigação racional de um conceito, chega-se a uma síntese, que também deve ser examinada, num processo infinito que busca a verdade. No início do século XIX, Friedrich Hegel (1770 - 1831) apresenta a dialética como um movimento histórico do espírito em direção à autoconsciência. Este seria um processo movido pela contradição: uma tese inicial se contradiz e é ultrapassada por sua antítese. Por sua vez, essa antítese, que conserva elementos da tese, é superada pela síntese, que combina elementos das duas primeiras, num progressivo enriquecimento. Karl Marx (1818 - 1883) e Friederich Engels (1820 - 1895), ao utilizarem a mesma forma, porém, introduzindo um novo conteúdo, reformam o conceito hegeliano de dialética. Esta nova forma de pensar a dialética seria materialista porque o movimento histórico, para eles, não é produzido pelo espírito, visto que este seria apenas um produto derivado das condições materiais da vida.



Sendo assim, no primeiro capítulo, com base na teoria do entre-lugar, de Santiago (2000), e nas contribuições de Moreiras (1999) e Bernd (1998), discute-se o espaço que a literatura latino-americana passa a ocupar a partir de meados do século XX. A ideia proposta, portanto, é a de promover um encontro entre Guimarães Rosa e García Márquez na esquina do entre-lugar, ou seja, numa esquina entre tantas outras existentes na latino-americanidade. Trata-se de um lugar de diálogo, mas, também, de lacunas, tendo em vista que ambas as obras apresentam origens e destinos bastante singulares.

Nessa esquina, é possível perceber que tais obras se aproximam através da negação e da transgressão dos modelos europeus, numa constante busca por identidade. Neste sentido, serão relevantes os estudos de Rama (2008) acerca da organização social e cultural latino-americana, além das considerações de Cortázar (1999, 2001) sobre o processo criativo do escritor latino-americano. De acordo com o crítico argentino, é preciso que o escritor latino-americano se distancie de sua terra natal para, então, alcançar a maturidade intelectual e a compreensão de mundo, necessárias para produzir algo “novo”.

A representatividade macrocós mica de *Grande sertão: veredas* e *Cem anos de solidão* será discutida no primeiro capítulo, pois, assim, é possível compreender como Guimarães Rosa, ao falar do sertão, falava do mundo e como García Márquez, ao falar sobre os descaminhos da família Buendía, falava do ciclo da vida. Tal estratégia narrativa de universalizar aquilo que é particular aproxima o leitor da obra e servirá, inclusive, para aproximar os romances, permitindo que se estabeleça, então, um olhar sobre estes relevantes autores para a literatura latino-americana.

Estabelecida a relação de proximidade entre as obras, no segundo capítulo – tendo como sustentação teórica Coutinho (1983), Garbulio (1972), Fantini (2004), Rosenfield (2006), Faoro (1995), Leal (1997) e Balbuena (1994) –, se analisará em *Grande sertão: veredas* características que apontem para o entre-lugar. Para tal, se aterá à análise de quem é o narrador, de onde, quando e como a obra é narrada e sobre o que ela fala. Dessa forma, será compreendido o espaço intersticial do sertão ao qual a obra se reporta, bem como o entre-lugar social ocupado pelo protagonista Riobaldo, sempre dividido entre as memórias do jovem jagunço e a busca pela compreensão de si mesmo e do seu entre-lugar enquanto um velho fazendeiro.

No terceiro capítulo, encontrar-se-á a apreciação realizada acerca de *Cem anos de solidão*. Utilizando uma estratégia de análise bastante semelhante à do segundo capítulo, inclusive no que se refere à aproximação das obras, será discutido quem é o narrador e como, de onde e o quê ele narra. Por meio das contribuições de Cortázar (1999, 2001), se visualizará

a personificação do escritor latino-americano, descrito pelo crítico argentino através da representação da personagem Gabriel Márquez que, a partir da teoria de Ludmer (1989) e Montaner (1987), será identificado como o narrador da obra. A metanarração será relevante na análise do entre-lugar, além de outras estratégias narrativas como a não linearidade e a imprevisibilidade.

Para fechar esta dissertação, se fará o uso da metáfora de Umberto Eco, em *Seis passeios pelo bosque da ficção*, com a intenção de reforçar que obras como estas podem ser lidas e relidas tantas vezes quantas o leitor estiver disposto a realizar a travessia. Dessa forma, a presente dissertação procurará indicar outra possibilidade de leitura para estes romances que são modelo da “nova” literatura latino-americana.

## 1 O SERTÃO E A SOLIDÃO

Parece que o mundo passou a formar-se de entre-lugares.

(Renato Cordeiro Gomes)

A frase de Renato Cordeiro Gomes<sup>4</sup> que abre o presente capítulo encerra a contracapa da obra *Uma literatura nos tópicos*, de Silviano Santiago, e sua carga semântica reflete o ambiente criado e sentido durante a escritura desta dissertação. A sensação que se tem a partir da leitura da obra supracitada, em especial acerca do ensaio de abertura, intitulado *O entre-lugar do discurso latino-americano*, desenvolve no leitor a criticidade de enxergar em cada situação duas margens e uma possibilidade limítrofe entre elas. É como se não houvesse apenas uma via para se chegar ao mesmo ponto, mas infinitas e diversas veredas e veredazinhas, capazes de definir e redefinir o caminho a todo instante. Na busca constante pelo melhor caminho, descobre-se que este caminho não existe e que as diferentes possibilidades é o que tornam a caminhada interessante.

A literatura latino-americana de meados do século XX mostra exatamente este sentimento conflituoso do qual compartilham seus escritores, críticos e leitores perspicazes. De repente uma teoria se põe em posição atemporal, ou seja, é como se soubéssemos que o entre-lugar sempre existiu, mas, ao mesmo tempo, era preciso que alguém o tornasse concreto. Como afirma Renato Cordeiro Gomes, ainda na contracapa da obra de Santiago (2000):

Voltar a esses ensaios, hoje, ou lê-los, pela primeira vez, mostra que permanecem novidade. É perceber, com lucro e sem logro, os veios fecundos que eles abrem para ajudar, suplementarmente, a compreender melhor a multiplicidade do mundo contemporâneo, em sua simultaneidade, em seu ultrapassamento de fronteiras, de limites. (GOMES apud SANTIAGO, 2000, p. 1).

“O encontro em uma esquina”, título que surgiu no processo final da escritura desta dissertação, sintetiza o reconhecimento de que existem diferentes vias para se alcançar o mesmo ponto/objetivo. *Grande sertão veredas* e *Cem anos de solidão* são obras que se

---

<sup>4</sup> Renato Cordeiro Gomes é doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pelo Departamento de Letras da PUC-Rio e Mestre pelo mesmo Departamento. Graduado em Direito e Letras pela UFRJ. Professor universitário há mais de vinte anos, lecionando em cursos de graduação e pós-graduação. Consultor da FAPERJ e pesquisador do CNPq. Membro da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) e da Associação Internacional de Literatura Comparada (ILCLA).

mostram pertencentes ao entre-lugar, mas não se pode esquecer que percorreram estradas diferentes para alcançá-lo. Ali, na esquina, no entre-lugar, elas se encontram, dialogam, mas não param, seguem seus caminhos distintos. Cada uma destas obras serviu de referência para a literatura da língua na qual foi escrita, por isso, neste capítulo, o que se quer é aproximá-las, nesta esquina, sem esquecer, obviamente, a representatividade e a grandeza inigualáveis. Comparar o incomparável pode parecer tarefa impossível, mas aproximar a latino-americanidade que existe em ambas pode ser bastante atraente.

### 1.1 DEUSES *VERSUS* ANIMAIS LIVRES: A BATALHA DA IDENTIDADE

Dada a condição de países colonizados, desde o “descobrimento”, a Literatura Latino-Americana surgiu e se desenvolveu como rebento da Europeia. Ademais, sem sofrer nenhuma outra influência no período de sua formação, até o final do século XVIII não apresenta períodos claros e definidos da sua evolução. Dessa maneira, a Literatura Latino-americana oficial<sup>5</sup> foi durante os primeiros séculos muito dependente e, por isso, procurava-se copiar tudo aquilo que os europeus produziam artisticamente. Para Silviano Santiago, durante este período

[...] a América [Latina] transforma-se em cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas na sua origem, apagada completamente pelos conquistadores. Pelo extermínio constante dos traços originais, pelo esquecimento da origem, o fenômeno de duplicação se estabelece como a única regra válida de civilização. (SANTIAGO, 2000, p. 14).

De acordo com Ángel Rama (2008), escritor e crítico uruguaio, a pura e simples cópia dos modelos europeus resultava na ruína do conceito de “nação” pretendido pelos novos povos. Isso se deve ao fato de que a imitação acrítica mantinha as fronteiras arbitrárias criadas entre os países, impedindo que se estabelecesse uma identidade latino-americana. Segundo o

---

<sup>5</sup> É relevante destacar que, inicialmente, os colonizadores da América em geral não se preocuparam em identificar as fontes de manifestações culturais dos povos colonizados, mas, ao contrário, consideraram-nos como tábulas rasas, sem religião, cultura, ou qualquer manifestação artística. Só a partir do final do século XIX, com a criação das ciências sociais, passou-se a ter consciência da alteridade em relação às demais culturas, inclusive, as autóctones. Em relação à literatura brasileira, foi a partir do modernismo que esta se voltou, de forma mais sistemática, para as marcas culturais dos povos autóctones. O Romantismo brasileiro, apesar de cultuar o índio heroico, o fez à imagem e semelhança dos heróis medievais europeus: autênticos cavaleiros portugueses, vestidos e ornados de cocares, arcos e flechas.

escritor e ensaísta argentino Enrique Anderson Imbert (apud RAMA, 2008, p. 134), “agrupar os escritores por países teria acabado com a unidade cultural da América Hispânica em dezenove ilusórias literaturas nacionais.” Além disso, a dependência dos modelos críticos europeus favoreceu a rápida organização da produção literária latino-americana, entretanto, travou o desenvolvimento da originalidade e da interpretação própria.

Na introdução do texto no qual conceitua o entre-lugar, Silviano Santiago recorre à imagem do rei Pirro, que, ao entrar na Itália e se deparar com o exército romano totalmente organizado, questiona a imagem que se cria do “outro”. Para os gregos, qualquer povo que não fosse grego, seria, então, bárbaro, mas como chamar de bárbaro aquele exército tão bem ordenado? “No momento exato em que se abandona o domínio restrito do colonialismo econômico, compreendemos que muitas vezes é necessário inverter os valores que definem os grupos em oposição e, talvez, questionar o próprio conceito de superioridade.” (SANTIAGO, 2000, p. 10).

Neste sentido, segue-se a lógica do pensamento de Santiago, segundo o qual a cultura “dominante” subestima a “dominada”, esteja ela no território europeu ou no americano. Para os colonizadores, os nativos não passavam de “animais livres”, à espera de domadores, ao passo que estes acreditavam que o conquistador vinha de um plano superior de existência. Esta relação de domesticação pode ser observada na *Carta de Pero Vaz de Caminha* ao Rei D. Manuel de Portugal. Nela, Caminha descreve a chegada da esquadra portuguesa à nova terra e o primeiro contato que tiveram com os “índios”<sup>6</sup>. Além da descrição física e da ênfase na falta de vestes dos mesmos, Caminha, de forma etnocêntrica, como era característico do período expansionista, sugere ao rei que o melhor fruto que poderia ser extraído desta terra seria a salvação dos povos autóctones. Ou seja, o interesse pelas riquezas da terra, também claramente delimitado na referida carta, é camuflado pela ideologia católica de expandir a religião e cristianizar os nativos.

Dessa forma, criou-se uma duplicidade de equívocos, pois, nem os conquistados eram incapacitados, nem os conquistadores eram detentores da verdade absoluta. De acordo com Bhabha (1998, p. 85), “a imagem é apenas e sempre um *acessório* da autoridade e da identidade; ela não deve nunca ser lida mimeticamente como a aparência de uma realidade.” (Grifo do autor). Atualmente, estes equívocos culturais são óbvios, mas foram necessários mais de 300 anos até que a mescla humana e cultural advinda do processo de colonização se

---

<sup>6</sup> O termo índios se encontra entre aspas para representar o equívoco provocado por portugueses e espanhóis que, ao chegarem à América, pensaram ter chegado às Índias e, portanto, chamaram os nativos de índios.

constituísse identitariamente e surgisse uma produção literária já voltada para a nova terra, apesar de o modelo continuar a ser o do colonizador.

Nos países latino-americanos a miscigenação implicará o surgimento de culturas específicas que, partindo das indeléveis marcas dos colonizadores, mescladas às culturas autóctones e às demais influências culturais, levaram ao surgimento das nações incipientes que, gradualmente, constituíram suas próprias histórias políticas e culturais. Naquele contexto, a literatura teve grande importância, pois caminhando lado a lado com a história oficial, construiu a identidade de países que estavam surgindo. Para Mário Vargas Llosa (2003, p. 101), a literatura é o “verdadeiro motor das mudanças históricas e melhor escudo da liberdade”, e, como tal, tem um lugar de destaque na constituição das nações, pois, sem ela, completa o autor, a mente crítica sofreria perdas irreparáveis, haja vista que “toda boa literatura é um questionamento radical do mundo em que vivemos. Qualquer texto literário de valor transpira uma atitude rebelde, insubmissa, provocadora e inconformista.” (VARGAS LLOSA, 2003, p. 101).

Para o autor de *Literatura, Cultura e Sociedade na América Latina*, durante o século XIX as literaturas nacionais latino-americanas permaneciam compartimentadas, visto que se fragmentaram diante da política imposta a partir dos processos de independência. Somente no último quartel do século XIX e no primeiro do século XX, mais precisamente de 1880 a 1930, uma onda unificadora atravessa o continente que, a princípio, busca a integração das produções hispano-americanas com a intenção de construir “um discurso abarcador das letras de todos os países de língua espanhola na América.” (RAMA, 2008, p. 133-134). Tal visão globalizada permitiria afirmar que as obras e os autores desses países pertenceriam à mesma cultura e, diante desta confluência cultural, a partir da década de 1940 passou-se a apregoar um discurso integrador da América Hispânica.

Tendo sido aceita a ideia de que era necessário unificar a produção literária dos países hispano-americanos, continuou o impasse referente à inclusão da literatura brasileira. Rama (2008) afirma que, em 1954, Federico de Onís combatia as tentativas de relacionar a literatura brasileira às hispano-americanas, argumentando sobre as diferenças históricas provocadas pela colonização das diferentes nações peninsulares – espanhola e portuguesa – e seus comportamentos no novo continente. O fato de não haver uma unidade linguística entre o Brasil e seus vizinhos hispano-falantes<sup>7</sup>, também constituía argumento contrário à unificação. Somada a estes dois fatores, havia a dificuldade da historiografia brasileira em aceitar tal

---

<sup>7</sup> Tradução livre para o termo *hispanohablante*, que designa o indivíduo que tem o espanhol como língua materna ou própria.

aproximação, resolvendo suas questões de unidade e permanecendo isolada da massa cultural que a rodeava.

Se os empréstimos entre a literatura brasileira e as hispano-americanas foram escassos e se seus desenvolvimentos seguiram caminhos distintos, a correlação entre tais literaturas não poderia pautar-se nos mesmos vínculos capazes de ligar as letras hispano-americanas. Isto é, se o que aproximava os hispano-falantes, basicamente, era a língua, para que houvesse uma aproximação literária com o Brasil, era necessário buscar equivalências na estética ou nas correntes literárias. Como esclareceu Rama (2008), era preciso deslocar a tônica da análise posta sobre a língua para uma que estivesse voltada à cultura comum, ou seja, era preciso levantar a bandeira do “latino-americanismo”. Assim,

O projeto de um discurso único, abarcador de toda a literatura latino-americana, não se fixaria em torno de um comparatismo literário, mas cultural, reconhecendo o tronco linguístico do qual partem as três línguas que o definem: espanhol, português e francês, com ênfase na função simbólica e, portanto, significante da criação literária. Três traços característicos do comportamento cultural americano servirão de base justificativa para a integração projetada. (RAMA, 2008, p. 138).

Neste sentido, as primeiras aproximações literárias entre brasileiros e hispano-falantes se deram no âmbito da apropriação das culturas dos colonizadores, ou seja, das suas condições de países dependentes, os quais assumiram um legado alheio às suas próprias tradições – indígenas ou *criollas* – desvalorizadas pelos conquistadores e reivindicadas por meio das batalhas nacionais. Este é o comportamento que, segundo Rama (2008, p. 139), “pode ser encontrado em todas as áreas culturais do continente latino-americano e no funcionamento literário de qualquer de suas línguas”.

A partir de então, Rama (2008) observou que há um terceiro espaço, correspondente à estrutura cultural do continente latino-americano, visualizado através de sua mestiçagem e da “importação” – leia-se imposição – de uma cultura dominante. “É justamente esta estratificação que ofereceu os instrumentos unificadores para o discurso unitário que sociólogos, economistas, antropólogos e historiadores traçaram sobre o continente latino-americano.” (RAMA, 2008, p. 140).

A escolha pela América Latina não se dará por razões estéticas, até mesmo porque, para Rama, elas nunca existiram, mas pelas razões morais e sociais que permitem ao habitante deste continente o entendimento de si mesmo. Esta também não é uma escolha pautada em superioridades, afinal, a literatura latino-americana não é mais qualificada que outras, mas,

simplesmente, é a que representa seu povo. Não se pode escolher a terra em que se nasce, como bem elucidou Rama, mas, não atender às suas exigências implicaria traição e anulação de si mesmo. Por isso,

[...] mesmo se não a escolhermos, somos os únicos que podemos valorizá-la de maneira legítima, porque a conhecemos de forma íntima e espontânea, as leis que a regem, os reais sabores que utiliza, o empenho estrutural que a conduz. Vivemos dentro de seus temas, seus materiais, seus estilos. Porque, na verdade, não somos seus produtores ou consumidores como simplesmente é costume pensar, mas fazemos parte dela, nela vivemos integrados e nos transformamos conjuntamente, seja quando a criamos ou quando somos criados por ela. (RAMA, 2008, p. 66).

Nesta perspectiva, é preciso reconhecer a própria família, seus vícios e virtudes, para reconhecer-se indivíduo. Da mesma forma, é preciso “contrair a dívida”<sup>8</sup> deste continente para sentir-se latino-americano.

## 1.2 A CAMINHO DO *ENTRE-LUGAR*

Após os movimentos emancipatórios e as lutas para delimitar fronteiras, as recém-nascidas nações do continente americano precisaram criar suas consciências nacionais. Concomitantemente aos mapas e às fronteiras, se fez necessário escrever e determinar as estruturas econômicas e socioculturais sobre as quais se organizariam as sociedades. Assim, muitos escreventes, escriturários e escritores foram convocados a refletir a respeito da política imposta e, deste então, existe no continente uma tradicional ligação dos escritores com o Estado, agindo como intermediários entre o poder e o povo. Sob este aspecto, Bellei (1992, p. 14) afirma que “a dominação cultural nacionalista não é jamais o projeto de um povo, mas antes de uma certa parcela do povo”.

No início do século XX, as mudanças sociais ocorridas nas cidades desencadearam o massivo ingresso de intelectuais e escritores nas repartições latino-americanas. Tal tendência, iniciada no Uruguai e no México, seguidos pela Argentina, chegou ao Brasil durante o Estado Novo. Em alguns desses países, o paternalismo político havia se estendido à literatura e a maioria dos escritores passou a buscar, nos poderes públicos, “fabulosos proventos”, como comenta Carlos Drummond de Andrade. Este afirma ainda que sempre se falou mal dos

---

<sup>8</sup> Expressão usada por Silviano Santiago em *Uma literatura nos trópicos*.



burocratas-escritores, principalmente, quando passavam o expediente “escrevinhando” literatura. O Estado pagava-lhe para estudar papéis, ordenar casos, promover medidas úteis, em vez disso, “nosso poeta afinava a lira, nosso romancista convocava suas personagens, e toca a povoar o papel da repartição com palavras, figuras e abstrações que em nada adiantam à sorte do público.” (ANDRADE, 1975, p. 66). Era assim a rotina e a quimera de grande parte dos escritores latino-americanos, aos quais o emprego estatutário concedia com que viver, fornecendo a calma necessária para a imaginação criadora. “Observe-se que quase toda a literatura brasileira, no passado como no presente, é literatura dos funcionários públicos. [...] seriam páginas e páginas de nomes, atentando o que as letras devem à burocracia, e como esta se engrandece com as letras.” (ANDRADE, 1975, p. 67-8).

Embora sobrevivessem nos cargos que o Estado lhes proporcionava, muitos escritores não se transformaram, por isso, em funcionários-escritores, ou seja, não se restringiram a escrever o que fosse do interesse do poder público. Mesmo em sua condição de dependência, inúmeros intelectuais, escritores e críticos latino-americanos buscaram vias que pudessem instigar uma resistência contra o poder que se instituía. Essas ideias revolucionárias e os movimentos – bem sucedidos ou não – culminaram em uma “nova” Literatura Latino-americana, ou seja, a América Latina, finalmente, estava alcançando seu lugar de prestígio no mundo das letras, como afirma Silviano Santiago:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade e pureza* [...] A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. [...] Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra. [...] Encontrar a escada e contrair a dívida que pode minimizar a distância insuportável entre ele, mortal, e a imortal estrela: tal seria o papel do artista latino-americano, sua função na sociedade ocidental. (SANTIAGO, 2000, p. 16-18, grifo do autor).

Em dezembro de 1960, Ángel Rama publica na revista *Marcha*, em Montevidéu, uma espécie de manifesto, intitulado “Nossa América”. No texto, o crítico uruguaio afirma que algo está mudando nos ares latino-americanos, como se a sexta subtropical tivesse chegado ao fim. A partir deste momento, a América Latina assume sua responsabilidade, negando-se a permanecer no “semicolonialismo” no qual se encontrava, “submetida à exploração estrangeira e à retórica vazia: quer ser independente, autêntica, justa, enfim, fazer parte de um mundo novo e melhor.” (RAMA, 2008, p. 62).

Ainda de acordo com Rama (2008), foi preciso superar o nacionalismo sufocante para que a América Latina se enxergasse como um complexo cultural original. Dessa forma, percebeu-se que, apesar da fragmentação e do isolamento dos últimos decênios, em todo o continente havia homens lutando num mesmo sentido e desenvolvendo processos civilizadores similares, baseados em ideias renovadoras. Ao final de seu texto, Rama declara sua intenção de apresentar o que chamou de “primeiro aporte de nossa realidade atual; nossa porque é americana.” (RAMA, 2008, p. 64).

Alguns anos antes da publicação de Rama, mais precisamente entre 1953 e 1956, apareceram significativas narrativas na América Latina. Possivelmente, foram estes mesmos homens renovadores que, produzindo e publicando suas obras, despertaram a sensação descrita e sentida por Ángel Rama, como o fim da sesta subtropical. Destacam-se, neste período, obras como: *Los adioses*, de Juan Carlos Onetti, *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, *Los Pasos Perdidos*, de Alejo Carpentier, *Final de Juego*, de Julio Cortázar, *Los Jefes*, de Mario Vargas Llosa, *La Hojarasca*, de Gabriel García Márquez, *Grande Sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, dentre outros.

A característica principal destas obras seria a de comunicar-se com o leitor e desmistificar a figura do escritor. Para isso, a linguagem utilizada se aproximou da expressão oral, recorrendo-se a frases feitas e coloquiais, citações com as quais o leitor pudesse se identificar e, como tema predominante, privilegiou o cotidiano e a experiência comum. “Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em toda a parte.” (G.S.V.<sup>9</sup>, p. 8).

Além disso, o escritor daquele período passou a nomear a realidade, assim como tudo precisou ser nomeado em Macondo, pois “el mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo.” (C.A.S.<sup>10</sup>, p. 9)<sup>11</sup>. Ideia que remete à criação do mundo, descrita no *Gênesis*, quando Deus, após dar materialidade ao mundo, atribui a Adão a tarefa de nomear o que havia sido criado:

Havendo, pois, o SENHOR Deus formado da terra todo animal do campo e toda ave dos céus, os trouxe a Adão, para este ver como lhes chamaria; e

<sup>9</sup> Todas as citações de *Grande sertão: veredas* referem-se a ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006 (Biblioteca do estudante), e, no presente trabalho, este livro será referenciado com as iniciais G.S.V., seguidas do número da página.

<sup>10</sup> Todas as citações de *Cem anos de solidão* referem-se a MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cien años de soledad*. 20. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2009, e, no presente trabalho, este livro será referenciado com as iniciais C.A.S., seguidas do número da página e da tradução para o português em notas de rodapé.

<sup>11</sup> o mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome, e para mencioná-las se precisava apontar com o dedo. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 7).

tudo o que Adão chamou a toda a alma vivente, isso foi o seu nome. E Adão pôs os nomes a todo o gado, e às aves dos céus, e a todo animal do campo; mas para o homem não se achava adjutora que estivesse como diante dele. (BÍBLIA, 1998, p. 35, cap. 2, vers. 19-20).

Neste sentido, Adão é parceiro de Deus, pois, se Deus criou o mundo através da palavra, Adão deu perenidade ao mundo concreto, através do nome das coisas que o representa. Para Cortázar (1999) é preciso nomear, porque nomear é aprisionar, tomar o conhecimento para si. Desta maneira, tudo está aí para ser descoberto e conhecido pelo homem, como as estrelas que estariam esperando para serem nomeadas e organizadas em constelações. Esse processo de (re)conhecimento dura, segundo o autor de *Situação do romance*, até “o dia em que surge a dúvida sobre a legitimidade desse conhecimento; então a literatura favorece a revisão prévia e interna, o ajuste de instrumentos pessoais e verbais.” (CORTÁZAR, 1999, p. 207).

Esse notório desenvolvimento da escrita tornou o escritor mais próximo de seu objeto de estudo e, como consequência, foi estabelecida uma inesperada ponte entre autor e leitor. A não linearidade e a alternância dos discursos no novo código narrativo provocaram sensações que levaram à reflexão do leitor. O escritor buscou nas narrativas, através da representação literária do cotidiano, a comunicação com o seu leitor e a identificação deste com sua obra. E, como afirma Santiago (2000, p. 22), “uma coisa é certa: as leituras do escritor latino-americano não são nunca inocentes. Não poderiam nunca sê-lo”, pois é a partir delas que ele se torna um leitor-escritor, já que

[...] o segundo texto se organiza a partir de uma mediação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original em suas limitações, suas fraquezas, em suas lacunas, desarticula-o e o rearticula de acordo com suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original. O escritor trabalha *sobre* o texto e quase nunca exagera o papel que a realidade que o cerca pode representar em sua obra. (SANTIAGO, 2000, p. 20, grifo do autor).

Neste sentido, observa-se a figura de Diadorim, na obra *Grande sertão: veredas*, que remete ao mito da donzela guerreira<sup>12</sup>. Devido aos “devaneios” rosianos e às construções

---

<sup>12</sup> “Essa personagem frequenta a literatura, as civilizações, as culturas, a história, a mitologia. Filha de pai sem concurso de mãe, seu destino é assexuado, não pode ter amante nem filho. Interrompe a cadeia das gerações, como se fosse um desvio do tronco central e a natureza a abandonasse por inviabilidade. Sua potência vital é voltada para trás, para o seu pai; enquanto ela for só do pai, não tomará outro homem. Mulher maior, de um lado, acima da determinação anatômica; menor, de outro, suspensa do acesso à maturidade, presa ao laço paterno, mutilada nos múltiplos papéis que natureza e sociedade lhe oferecem”. (GALVÃO, 1998, p. 11-12).

dissociadas da configuração social original da donzela guerreira medieval, surge como uma personagem diferente de qualquer outra já conhecida. Ou seja, o modelo foi deposto, desconstruído por meio do emprego em uma organização social diferente da do modelo original. Santiago (2000, p. 21) descreve esse ato como uma passagem do que pertence ao domínio público para a criação agressiva “contra o modelo original, fazendo ceder as fundações que o propunham como objeto único de reprodução impossível”.

Ainda sob a perspectiva desse autor, tomam-se algumas palavras que tentam explicar a criação deste novo espaço:

O artista latino-americano aceita a prisão como uma forma de comportamento, a transgressão como uma forma de expressão. [...] Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, — ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 2000, p. 25-26).

Transgressão significa a ação de transgredir ou violar uma lei ou regra, ou seja, ultrapassar estas mesmas. No contexto da literatura, isso significa adentrar no campo literário em questão, contemplando as características que o determinam. Essa “transgressão”, da qual Santiago fala, ocorre num delimitado espaço entre a cópia de uma literatura totalmente europeia e a criação de uma literatura americana inédita, ou seja, neste espaço conhecido e denominado por Silviano Santiago (2000) como “entre-lugar do discurso latino-americano”.

Em estudos posteriores e complementares aos de Santiago, Bernd (2001) acrescentou que a alteridade ao modelo e a fuga à cópia, avessas à impossibilidade do inédito, levaria ao “caminho do meio”, espaço até então desconhecido. Para Bernd (2001, p. 12), o caminho do meio é “batizado por obras de arte que, independentemente do suporte utilizado, ultrapassam as fronteiras do regionalismo e sugerem a existência de um complexo primordial oculto e universal nas profundezas do espírito do homem”.

Sob esta mesma perspectiva, mas utilizando termos como texto periférico e texto metropolitano, Moreiras (1999) fala de “tercer espacio”, que seria a quebra de qualquer paradigma através da renúncia à hierarquização discursiva clássica, como se pode observar no trecho:

Pensar el tercer espacio es salvaguardar el compromiso con la teoría, con la voluntad teórica, y al mismo tiempo colocarse más allá de los paradigmas reactivos de la identidad cultural, que implican reacción sistemática a lo exotópico. Pero es también renunciar a la jerarquización discursiva

entendida según patrones clásicos: igual que el texto periférico no se produce como herramienta de captación y dominio del texto metropolitano, tampoco este último tiene derecho de colonización alguno sobre el texto periférico. El tercer espacio marca el ámbito en el que cualquier paradigma de aplicación hermenéutica entra en quiebra.<sup>13</sup> (MOREIRAS, 1999, p. 14).

Metaforicamente, Alberto Moreiras se refere à América Latina como sendo a periferia da metrópole Europa e, neste contexto, a produção periférica não pertenceria ao domínio da metrópole, nem tampouco poderia ser colonizada por ela. Esse esquema binário de interpretação do mundo e de afirmação da identidade, como afirma Bernd (2001), desvela uma terceira margem, contempladora do múltiplo e do heterogêneo, capaz de situar as obras produzidas neste período em um “entre-lugar”, um “tercer espacio” ou um “caminho do meio”.

Independentemente da nomenclatura adotada, o principal foco de tais teorias era tentar estabelecer a literatura latino-americana em um espaço próprio de enunciação, contraposto ao da literatura europeia, e “na procura desse caminho por onde se poderia atingir a realidade absoluta, a viagem constitui uma metáfora emblemática” (BERND, 2001, p. 138), que, de acordo com Mircea Eliade, seria um caminho cheio de perigos e equivalente a

[...] um rito de passagem do profano ao sagrado, do efêmero e do ilusório à realidade e à eternidade; da morte à vida; do homem à divindade. O acesso ao centro corresponde a uma consagração, a uma iniciação; a uma existência ontem profana e ilusória, sucede agora uma nova existência real, duradoura e eficaz. (ELIADE, 1969, p. 33).

Na impossibilidade de a literatura latino-americana alcançar o “centro”, a excelência, a alteridade, vai seguindo ambigualmente à procura do caminho do meio, “cujo sentido não pode ser fixado pela escrita, devendo ser incansavelmente conquistado sem descartar a oralidade essencial da palavra da noite.” (BERND, 2001, p. 142).

Perrone-Moisés, em *Flores da Escrivantina*, trata a tradição como dívida e descreve o fato das literaturas latino-americanas já nascerem devedoras, pois surgiram em línguas que não lhes eram próprias, línguas que já detinham certa tradição literária e cultural.

---

<sup>13</sup> Pensar o terceiro espaço é defender o compromisso com a teoria, com a vontade teórica, e ao mesmo tempo, colocar-se além dos paradigmas reativos da identidade cultural, que implicam reação sistemática ao exotópico. Mas é também renunciar à hierarquização discursiva entendida segundo padrões clássicos: da mesma forma que o texto periférico não se produz como ferramenta de captação e domínio do texto metropolitano, tampouco este último tem direito algum de colonização sobre o texto periférico. O terceiro espaço marca o âmbito em que qualquer paradigma de aplicação hermenéutica se rompe. (Tradução livre)

E, como de fato fomos colônias, nascemos devedores das fontes e condenados às influências. A filiação evidente e inegável e a dívida decorrente (nossa “dívida externa” cultural) tendem a gerar, mais do que a veneração, o rancor e a ânsia de independência. Ora, a ânsia de independência, legítima em termos histórico-políticos, é uma veleidade provinciana quando se trata de cultura e de arte. Nenhuma independência nacional é possível ou desejável nesse terreno. Mas, com uma certa originalidade nacional, esta sim, é possível, desejável, realizável e realizada a partir de certo momento em nossas culturas americanas, precisamos encontrar uma concepção da tradição literária que nos liberte tanto do rancor da dívida quanto da veleidade da auto-suficiência (sic). (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 98).

Sob esta perspectiva, a ânsia pela independência foi inevitável, mas a originalidade não se concretizou plenamente, pois a língua permaneceria alóctone. Desse equilíbrio entre aquilo que é influência europeia e aquilo que é originalidade nacional surgiu o “entre-lugar”, o “caminho do meio”, o “tercer espacio”, ou seja, aquilo que não é cópia, mas também não consegue ser inédito.

Uma vez delimitado o espaço estético e social de análise, parte-se para o estudo propriamente dito. Sabe-se que o romance é um gênero bastante abrangente e que, se isso não bastasse, a escolha de duas das maiores obras latino-americanas levaria a infindáveis possibilidades de estudo. Por esta razão, faz-se necessário reiterar que o objeto de análise proposto neste estudo centra-se no entre-lugar do discurso latino-americano. Mesmo porque não há um roteiro pronto de análise, tendo em vista que também não há um molde com características específicas e obrigatórias para o novo romance latino-americano. A única certeza é a de que, “se o romance clássico relatou o mundo do homem, se o romance do século passado [XIX] interrogou gnosiologicamente o *como* do mundo do homem, está corrente que hoje nos envolve busca a resposta ao *por quê* e ao *para quê* do mundo do homem.” (CORTÁZAR, 1999, p. 223-224, grifo do autor).

### 1.3 SE O SERTÃO É O MUNDO, MACONDO SERIA O CICLO VITAL

Uma característica constante nas obras literárias latino-americanas da segunda metade do século XX é o jogo intertextual que os escritores criam com os signos de obras de outros escritores. De acordo com Santiago (2000, p. 21), as “palavras do outro têm a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam seus olhos, seus dedos e a escritura do segundo texto é em parte a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro”. Os

autores aqui estudados, além de retomarem discursos de outros autores, como já mencionado no caso do mito da donzela guerreira, fazem referências, também, às suas próprias obras. Em *Grande sertão: veredas*, dentre muitos diálogos com a tradição literária, há a explícita remissão às “*Chanson de Roland*, obra anônima da tradição medieval francesa” (TOLLENDAL, 2013, p. 1 inédito).

Gabriel García Márquez já havia mencionado Macondo – o lugar fictício onde se situa *Cem anos de solidão* – em outras obras, sendo a primeira delas *La Hojarasca*, de 1955 – traduzida para o português como *A Revoada, o enterro do diabo* – na qual “Macondo era um povoado próspero, cheio de caras novas, com um cinema e numerosos lugares de diversões.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1999, p. 74). Se comparada à Macondo de *Cem anos de solidão*, a construção e a caracterização da cidade acontece de forma simplista, entretanto, ela está ali e o leitor a reconhece. Segundo Fernandes (2007, p. 4), “o que diferencia *Cien años de soledad* [...] é o facto de Macondo ser descrito pormenorizadamente, levando o leitor a crer na existência real desta povoação, para no momento seguinte surgirem traços maravilhosos que levam a crer tratar-se de uma fantasia”.

Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. [...] En pocos años, Macondo fue una aldea más ordenada y laboriosa que cualquiera de las conocidas hasta entonces por sus 300 habitantes. Era en verdad una aldea feliz, donde nadie era mayor de treinta años y donde nadie había muerto. (C.A.S., p. 9 e 19)<sup>14</sup>.

Macondo naufragaba en una prosperidad de milagro. Las casas de barro y cañabrava de los fundadores habían sido reemplazadas por construcciones de ladrillo, con persianas de madera y pisos de cemento, que hacían más llevadero el calor sofocante de las dos de la tarde. De la antigua aldea de José Arcadio Buendía sólo quedaban entonces los almendros polvorientos, destinados a resistir a las circunstancias más arduas, y el río de aguas diáfanas cuyas piedras prehistóricas fueron pulverizadas por las enloquecidas almádenas de José Arcadio Segundo, cuando se empeñó en despejar el cauce para establecer un servicio de navegación. (C.A.S., p. 235)<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Macondo era então uma aldeia de vinte casas de barro e taquara, construídas à margem de um rio de águas diáfanas que se precipitavam por um leito de pedras polidas, brancas e enormes como ovos pré-históricos. [...] Dentro de poucos anos, Macondo se tornou uma aldeia mais organizada e laboriosa que qualquer das conhecidas até então pelos seus 300 habitantes. Era na verdade uma aldeia feliz, onde ninguém tinha mais de trinta anos e onde ninguém ainda havia morrido. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 7; 15).

<sup>15</sup> Macondo naufragava numa prosperidade de milagre. As casas de sapo e pau-a-pique dos fundadores tinham sido substituídas por construções de tijolo, com persianas de madeira e chão de cimento, que tornavam mais suportável o calor sufocante das duas da tarde. Da antiga aldeia de José Arcadio Buendía só restavam agora as amendoeiras empoeiradas, destinadas a resistir às circunstâncias mais árduas, e o rio de águas diáfanas cujas

Quanto à narrativa, em *Cem anos de solidão*, ela é construída em terceira pessoa, entretanto, o narrador é onisciente e, apesar de não participar diretamente da trama, conhece toda a história e é capaz de manipular o tempo e os personagens. Além disso, não há personagem central, mas vários, já que toda a família Buendía é protagonista, além de Melquíades e dos agregados, como Rebeca. Também não há ação central, mas várias, desencadeadas por cada um dos personagens.

No início da narrativa, Macondo é visitada anualmente por um grupo de ciganos, que estabelecem a única ligação dos moradores com as modernidades advindas do “mundo civilizado”. Tais ciganos trazem ao povoado “as maravilhas do mundo”, que nada mais são do que objetos comuns, bugigangas já usuais nas cidades, mas cujo poder fascinante está em estas serem desconhecidas pelos moradores da vila. O primeiro destes objetos foi o ímã:

Un gitano corpulento, de barba montaraz y manos de gorrión, que se presentó con el nombre de Melquíades, hizo una truculenta demostración pública de lo que él mismo llamaba la octava maravilla de los sabios alquimistas de Macedonia. Fue de casa en casa arrastrando dos lingotes metálicos, y todo el mundo se espantó al ver los calderos, las pailas, las tenazas y los anafes se caían de su sitio, y las maderas crujían por la desesperación de los clavos y los tornillos tratando de desenclavarse, y aun los objetos perdidos desde hacía mucho tiempo aparecían por donde más se les había buscado, y se arrastraban en desbandada turbulenta detrás de los fierros mágicos de Melquíades. ‘Las cosas tienen vida propia – pregonaba el gitano con áspero acento –, todo es cuestión de despertarles el ánima.’ (C.A.S., p. 9-10)<sup>16</sup>.

José Arcadio, sempre dado a fantasias, pensou que seria possível retirar o ouro da terra utilizando o ímã e, mesmo sendo advertido por Melquíades de que não obteria êxito, ele trocou – contra a vontade de Úrsula – um jumento e um rebanho de cabritos pelos dois lingotes. Na terceira visita, os ciganos trouxeram uns mapas portugueses e vários instrumentos de navegação, um astrolábio, uma bússola, um sextante e, a partir destes, José Arcadio Buendía descobre:

---

pedras pré-históricas foram pulverizadas pelas enlouquecidas picaretas de José Arcadio Segundo, quando se empenhou em preparar o leito para instituir um serviço de navegação. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 188).

<sup>16</sup> Um gitano corpulento, de barba rude e mãos de pardal, que se apresentou com o nome de Melquíades, fez uma truculenta demonstração pública daquilo que ele mesmo chamava de a oitava maravilha dos sábios alquimistas da Macedônia. Foi de casa em casa arrastando dois lingotes metálicos, e todo o mundo se espantou ao ver que os caldeirões, os tachos, as tenazes e os fogareiros caíam do lugar, e as madeiras estalavam com o desespero dos pregos e dos parafusos tentando se desenclavar, e até os objetos perdidos há muito tempo apareciam onde mais tinham sido procurados, e se arrastavam em debandada turbulenta atrás dos ferros mágicos de Melquíades. ‘As coisas têm vida própria’, apregoava o gitano com áspero sotaque, “tudo é questão de despertar a sua alma.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 8).



De pronto, sin ningún anuncio, su actividad febril se interrumpió y fue sustituida por una especie de fascinación. Estuvo varios días como hechizado, repitiéndose a sí mismo en voz baja un sartal de asombrosas conjeturas, sin dar crédito a su propio entendimiento. Por fin, un martes de diciembre, a la hora del almuerzo, soltó de un golpe toda la carga de su tormento. Los niños habían de recordar por el resto de su vida la augusta solemnidad con que su padre se sentó a la cabecera de la mesa, temblando de fiebre, devastado por la prolongada vigilia y por el encono de su imaginación, y les reveló su descubrimiento: — La tierra es redonda como una naranja. (C.A.S., p. 13)<sup>17</sup>.

De acordo com Maciel (2009), esse acontecimento faz uma clara referência a Colombo e é o primeiro de muitos que se assemelharão à história do descobrimento e do povoamento da América Latina. Por isso, o leitor latino-americano pode se ver na obra e Macondo passa a ser, então, uma representação de uma terra real. José Arcadio Buendía também se empenha em encontrar a pedra filosofal e tenta duplicar o ouro a partir de um laboratório que recebe do cigano Melquíades, mas, ao mesmo tempo, a obra ultrapassa a realidade na medida em que fatos fantásticos começam a acontecer:

Úrsula había cumplido apenas su reposo de cuarenta días, cuando volvieron los gitanos. Eran los mismos saltimbanquis y malabaristas que llevaron el hielo. A diferencia de la tribu de Melquíades, habían demostrado en poco tiempo que no eran heraldos del progreso, sino mercachifles de diversiones. [...] Esta vez, entre muchos otros juegos de artificio, llevaban una estera voladora. Pero no la ofrecieron como un aporte fundamental al desarrollo del transporte, sino como un objeto de recreo. La gente, desde luego, desenterró sus últimos pedacitos de oro para disfrutar de un vuelo fugaz sobre las casas de la aldea. (C.A.S., p. 44)<sup>18</sup>.

Já em *Grande sertão: veredas*, Riobaldo, narrando em primeira pessoa e dirigindo-se ao o doutor, consegue uma aproximação ainda maior com o leitor. Em inúmeras passagens ele afirma que “viver é muito perigoso...”, mas, num dado momento, ele provoca o doutor,

<sup>17</sup> De repente, sem anúncio prévio, a sua atividade febril se interrompeu e foi substituída por uma espécie de fascinação. Esteve vários dias como que enfeitado, repetindo para si mesmo em voz baixa um rosário de assombrosas conjeturas, sem dar crédito ao próprio entendimento. Por fim, numa terça-feira de dezembro, na hora do almoço, soltou de uma vez todo peso do seu tormento. As crianças haviam de recordar o resto da vida a augusta solenidade com que o pai se sentou na cabeceira da mesa, tremendo de febre, devastado pela prolongada vigília e pela pertinácia da sua imaginação, e revelou a eles a sua descoberta: — A terra é redonda como uma laranja. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 10-11)

<sup>18</sup> Úrsula mal havia cumprido o seu resguardo de quarenta dias quando os ciganos voltaram. Eram os mesmos saltimbancos e malabaristas que haviam trazido o gelo. Em contraste com a tribo de Melquíades, tinham demonstrado em pouco tempo que não eram arautos do progresso e sim mercadores de diversões. [...] Desta vez, entre muitos os jogos de artificio, traziam um tapete voador. Não o ofereceram, porém, como uma contribuição fundamental para o desenvolvimento dos transportes e sim como um objeto de recreação. O povo, evidentemente, desenterrou os seus últimos tostões para desfrutar de um vôo fugaz sobre as casas da aldeia. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 35)

dizendo que “viver... O senhor já sabe: viver é etcétera...” (G.S.V., p. 94). Fortes (2012) afirma que o motivo pelo qual *Grande sertão: veredas*, mesmo depois de quase sessenta anos, continua encantando e/ou espantando os leitores, está no tom oral da narrativa de Guimarães Rosa. Dessa forma, segundo a autora, o leitor simpatiza com a tradição das narrativas orais, ao mesmo tempo em que precisa empenhar-se para desvendar a narrativa. Nesse sentido, Antonio Candido (2000, p. 74) define a literatura como “um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a”. Portanto, a obra deixa de ser um produto fixo diante do público, que tampouco é passivo e homogêneo.

Outro fator que aproxima o leitor da narrativa, instigando-o, é a não linearidade da narrativa. Em *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa joga com a narrativa de forma extraordinária, envolvendo o leitor na trama, contando a história, a princípio, de maneira totalmente desordenada e, em seguida, reorganizando-a. Riobaldo, o narrador-protagonista, inicia a obra com uma enxurrada de informações, discutindo seus próprios medos e crenças e fazendo um levantamento dos principais chefes jagunços do sertão, principalmente, dos mais corajosos, muitos dos quais reaparecem como personagens importantes da narrativa:

Esses homens! Todos puxavam o mundo para si, para o concertar concertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo. Montante, mais supro, mais sério – foi Medeiro Vaz. Que um homem antigo... Seu Joãozinho Bem-Bem, o mais bravo de todos, ninguém nunca pôde decifrar como ele por dentro consistia. Joca Ramiro – grande homem príncipe! – era político. Zé-Bebelo quis ser político, mas teve e não teve sorte: raposa que demorou. Sô Candelário se endiabrou, por pensar que estava com doença má. Titão Passos era o pelo preço de amigos: só por via deles, de suas mesmas amizades, foi que tão alto se ajagunçou. Antônio Dó – severo bandido. Mas por metade; grande maior metade que seja. Andalécio, no fundo, um bom homem-de-bem, estouvado raivoso em toda justiça. Ricardão, mesmo, queria era ser rico em paz: para isso guerreava. Só o Hermógenes foi que nasceu formado tigre, e assassim. E o “Urutú-Branco”? Ah, não me fale. Ah, esse... tristonho levado, que foi – que era um pobre menino do destino... (G.S.V., p. 16-17).

Para Riobaldo, narrar é difícil, porque os fatos ainda estão muito vivos em sua memória e ele narra conforme os rememora e, ao rememorá-los, atualiza os sentimentos, especialmente em relação a Diadorim. O que é mais forte em seu coração é narrado primeiro, mesmo que cronologicamente não tenha acontecido na ordem em que ocorreu, pois “contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se mexerem nos lugares”. (G.S.V., p. 184). Além disso,

como Riobaldo é um narrador astuto, que envereda o doutor e o leitor em sua narrativa, muitas vezes, obnubila aspectos da sua estória aos quais ele não quer dar maior destaque, nisso Guimarães Rosa é brilhante, pois cabe ao leitor desenredar este emaranhado narrativo.

Até a página cem da edição empregada no presente estudo<sup>19</sup> – pode haver variações, dependendo da edição da obra –, tal enxurrada de informações deixa o leitor neófito totalmente desconcertado e com dificuldade em se inteirar tanto da narrativa quanto da história. Mas o leitor já iniciado percebe – como afirma o próprio Riobaldo para o doutor – que a estória de forma geral já fora toda narrada nestas cem páginas iniciais e o que se dará a partir de então é o arremate e a reelaboração da tessitura narrativa do que já foi dito. Ou seja, Riobaldo reorganiza sua narrativa e, dialogando com seu interlocutor, o faz indiretamente ao leitor. “Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo. Mas não é por disfarçar, não pense. De grave, na lei do comum, disse ao senhor quase tudo. Não crio receio. [...] Eu estou contando assim, porque é meu jeito de contar.” (G.S.V., p. 98). E ele segue:

Sendo isto. Ao dôido, doideiras digo. Mas o senhor é homem sobrevindo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda. Assim é como eu conto. Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas. O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção. Foi um fato que se deu, um dia, se abriu. O primeiro. [...] Se deu há tanto tempo, faz tanto, imagine: eu devia estar com uns catorze anos, se. (G.S.V., p. 100).

A partir deste momento Riobaldo retoma a narração, quase linearmente, introduzindo o fato fundador da sua trajetória na vida – esse fato primeiro de que trata o trecho acima –, ou seja, a travessia do rio São Francisco em companhia de seu novo amigo, Diadorim. Riobaldo havia chegado ao porto – “uma beira de barranco, com uma venda, uma casa, um curral e um paiol de depósito” (G.S.V., 101) – para pagar uma promessa, feita durante uma doença, segundo a qual, quando curado, ele deveria pedir esmola para celebrar uma missa. O dinheiro restante seria colocado em uma cabaça lacrada com breu e esta seria jogada ao Rio São Francisco e, por um milagre, esta iria parar na igreja do Bom Jesus da Lapa, na Bahia. De sacola na mão, todos os dias, Riobaldo esperava parado:

Aí pois, de repente, vi um menino, encostado numa árvore, pitando um cigarro. Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular

---

<sup>19</sup> ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. (Biblioteca do estudante).

minha idade. [...] Fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora, mas ficasse, sobre as horas, e assim como estava sendo, sem parolagem miúda, sem brincadeira – só meu companheiro amigo desconhecido. Escondido enrolei minha sacola, aí tanto, mesmo em fé de promessa, tive vergonha de estar esmolando. [...] Disse que ia passear em canoa. Não pedi licença ao tio dele. Me perguntou se eu vinha. [...] O menino tinha me dado a mão para descer o barranco. Era uma mão bonita, macia e quente, agora eu estava vergonhoso, perturbado. O vacilo da canoa me dava um aumentante receio. [...] Mas, com pouco, chegávamos no do-Chico. O senhor surja: é de repente, aquela terrível água de largura: imensidade. Medo maior que se tem, é de vir canoando num ribeirãozinho, e dar, sem espera, no corpo dum rio grande. [...] Tive medo. [...] Eu tinha o medo imediato. [...] – “Carece de ter coragem...” – ele me disse. (G.S.V., 102-106).

A narração de Guimarães Rosa é carregada de significados e, durante essa travessia do Rio São Francisco, o leitor vai se inteirando sutilmente do caráter dos dois personagens e da profunda empatia que se estabeleceu entre eles desde o momento em que se viram pela primeira vez, conforme reitera Riobaldo, quando avisa ao seu interlocutor que toda a história já fora narrada e que bastaria que ele pusesse atenção em tudo o que havia sido dito:

Ah, meu senhor, mas o que eu acho é que o senhor já sabe mesmo tudo – que tudo lhe fiei. Aqui eu podia pôr ponto. Para tirar o final, para conhecer o resto que falta, o que lhe basta, que menos mais, é pôr atenção no que contei, remexer vivo o que vim dizendo. Porque não narrei nada à-tôa: só apontação principal, ao que crer posso. Não desperdiço palavras. (G.S.V., p. 308-309).

Em *Grande sertão: veredas*, toda a estória está centrada em Riobaldo, não há, portanto, uma projeção futura, visto que ele não tem filhos e sua estória pessoal termina quando a narrativa se fecha. Entretanto, o símbolo de infinito que fecha o romance deixa abertas, *ad infinito*, as questões levantadas por Riobaldo, visto que estas sempre existirão, pois, o que de fato “existe é homem humano. Travessia.” (G.S.V., p. 608).

Em *Cem anos de solidão*, a narrativa também não é linear, apresentando-se de maneira cíclica, centrada não na humanidade, mas nas gerações dos José Arcádios, dos Aurelianos, das Úrsulas e de outros – como é possível observar no esquema genealógico apresentado na sequência. Dessa forma, a vida em Macondo representa a condição do homem que vive um presente, reflexo de seu passado e que influencia seu futuro, compreendendo a multitemporalidade característica do universo latino-americano.

Esta relação com o tempo remete à clássica reflexão postulada por Santo Agostinho, segundo a qual

Não existiria um tempo passado, se nada passasse; e, não existiria um tempo futuro, se nada devesse vir; e não haveria o tempo presente se nada existisse. De que modo existem esses dois tempos – passado e futuro –, uma vez que o passado não mais existe e o futuro ainda não existe? E quanto ao presente, se permanecesse sempre presente e não se tornasse passado, não seria mais tempo, mas eternidade. Portanto, se o presente, para ser tempo, deve tornar-se passado, como poderemos dizer que existe, uma vez que a sua razão de ser é a mesma pela qual deixará de existir? Daí não poderemos falar verdadeiramente da existência do tempo, senão enquanto tende a não existir (AGOSTINHO, 1984, p. 318).

Da perspectiva agostiniana, o presente, que, imediatamente após ser vivenciado se converte em passado, é um elo entre passado e o futuro, mas que sempre escapa; por isso, tal conceito se aplica com propriedade ao conceito de tempo aqui analisado. A existência humana depende de um tempo: como existir, então, se não houver tempo? O passado vira lembrança, o futuro, uma projeção, e, quando a família Buendía se prende a reviver as lembranças dos que se foram, projetando nos que nascem suas mesmas identidades – representadas pelos mesmos nomes, como se pode ver no esquema abaixo –, condiciona seus integrantes a uma meia-vida, a um tempo de existência que não lhes pertence totalmente.

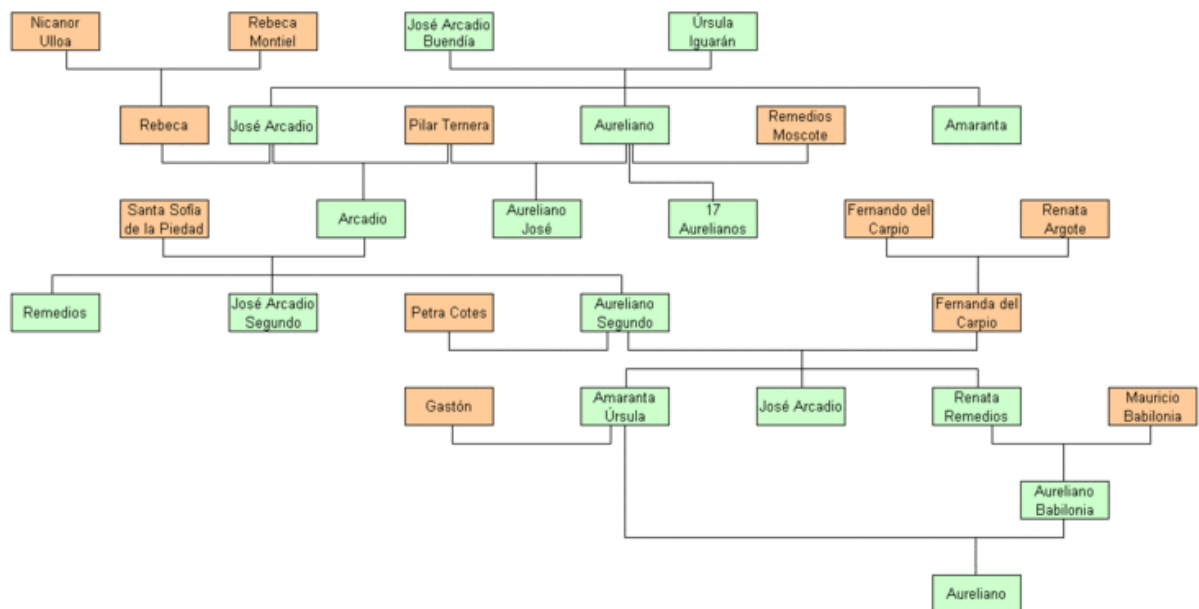


FIGURA 1 - Árvore genealógica da família Buendía. Fonte: <<http://latinoamericano.jor.br/IMAGENS/arvoreBuendia.gif>>. Acesso em 23 de abr. de 2013.

Parte da história é narrada através do fluxo de consciência do Coronel Aureliano Buendía que, diante do pelotão de fuzilamento, rememora suas lembranças, aparentemente irrelevantes, mas que ganham importância à medida que são relembradas:

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. (C.A.S., p. 9)<sup>20</sup>

Aquellas alucinantes sesiones quedaron de tal modo impresas en la memoria de los niños, que muchos años más tarde, un segundo antes de que el oficial de los ejércitos regulares diera la orden de fuego al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía volvió a vivir la tibia tarde de marzo en que su padre interrumpió la lección de física, y se quedó fascinado, con la mano en el aire y los ojos inmóviles, oyendo a la distancia los pífanos y tambores y sonajas de los gitanos que una vez más llegaban a la aldea. (C.A.S., p. 26-7)<sup>21</sup>

Él mismo, frente al pelotón de fusilamiento, no había de entender muy bien cómo se fue encadenando la serie de sutiles pero irrevocables casualidades que lo llevaron hasta ese punto. (C.A.S., p. 120)<sup>22</sup>

Antes que a narrativa chegue linearmente ao momento do fuzilamento do Coronel Aureliano Buendía, o leitor é informado sobre a sua sobrevivência:

El coronel Aureliano Buendía promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos. Tuvo diecisiete hijos varones de diecisiete mujeres distintas, que fueron exterminados uno tras otro en una sola noche, antes de que el mayor cumpliera treinta y cinco años. Escapó a catorce atentados, a setenta y tres emboscadas y a un pelotón de fusilamiento. (C.A.S., p. 129)<sup>23</sup>

Se a estratégia narrativa influi no comportamento do leitor com relação à obra, o que se narra também é fundamental para que o diálogo com o leitor se confirme. Em ambas as obras, os temas tratados envolvem o leitor por sua extensão extraliterária. Ou seja, a ficção ultrapassa a barreira do real, direcionando o leitor para questionamentos de valores, crenças e sentimentos que extrapolam as dimensões geográficas regionais. Em *Grande sertão, veredas* há diferentes temas sendo discutidos, como as relações de amizade e respeito entre os

<sup>20</sup> Muitos anos depois, diante do pelotão de fuzilamento, o Coronel Aureliano Buendía havia de recordar aquela tarde remota em que seu pai o levou para conhecer o gelo. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 7).

<sup>21</sup> Aquelas alucinantes sessões ficaram modo impressas na memória dos meninos, que muitos anos mais tarde, um segundo antes de que o oficial dos exércitos regulares desse a ordem de fogo ao pelotão de fuzilamento o Coronel Aureliano Buendía tornou a viver a suave tarde março em que seu pai interrompeu a lição de Física e ficou com a mão no ar e os olhos imóveis, ouvindo a distância os pífanos e tambores e guizos dos ciganos que uma vez mais chegavam à aldea. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 21).

<sup>22</sup> Ele mesmo diante do pelotão de fuzilamento, não haveria de entender muito bem como se fora encadeando a série de sutis mas irrevogáveis casualidades que o tinham levado a esse ponto. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 95).

<sup>23</sup> O CORONEL Aureliano Buendía promoveu trinta e duas revoluções armadas e perdeu todas. Teve dezessete filhos varões de dezessete mulheres diferentes, que foram exterminados um por um numa só noite, antes que o mais velho completasse trinta e cinco anos. Escapou de quatorze atentados, setenta e três emboscadas e um pelotão de fuzilamento. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 103).

jagunços e o amor incondicional de Riobaldo por Diadorim, mas o foco da narrativa centra-se na reflexão do personagem narrador em relação à dicotomia do bem e do mal e os descaminhos da vida que fazem dele um “tristonho levado, que foi – que era um pobre menino do destino...” (G.S.V., p. 17). É exatamente por ser este pobre menino que o narrador se perde nas veredas nas quais vige o mal, pois:

[...] diabo existe e não existe? [...] Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum! – é o que digo. [...] Tomara não fosse... [...] Arre, ele está misturado em tudo. (G.S.V., p. 10-11).

E nisto, que conto ao senhor, se vê o sertão do mundo. Que Deus existe, sim, devagarinho, depressa. Ele existe – mas quase só por intermédio da ação das pessoas: de bons e maus. Coisas imensas no mundo. O grande-sertão é a forte arma. Deus é um gatilho? (G.S.V., p. 343).

Em *Cem anos de solidão*, o próprio título prenuncia que o principal tema a ser discutido será a solidão, pois todos os integrantes da família Buendía estão condenados a sofrer deste mal ao longo das gerações:

Al principio, el pequeño Aureliano sólo comprendía el riesgo, la inmensa posibilidad de peligro que implicaban las aventuras de su hermano, pero no lograba concebir la fascinación del objetivo. Poco a poco se fue contaminando de ansiedad. Se hacía contar las minuciosas peripecias, se identificaba con el sufrimiento y el gozo de su hermano, se sentía asustado y feliz. Lo esperaba despierto hasta el amanecer, en la cama solitaria que parecía tener una estera de brasas, y seguían hablando sin sueño hasta la hora de levantarse, de modo que muy pronto padecieron ambos la misma somnolencia, sintieron el mismo desprecio por la alquimia y la sabiduría de su padre, y se refugiaron en la soledad. (C.A.S., p. 42)<sup>24</sup>

Segundo Maciel (2009, p. 61), “a questão da solidão talvez perpassse por essa busca incessante de afirmação de uma identidade e de autocompreensão”. Nesse sentido, novamente o leitor latino-americano se encontraria com a obra, tentando encontrar o seu espaço, distanciando-se dos valores da antiga metrópole e incorporando valores próprios da cultura

---

<sup>24</sup> No princípio, o pequeno Aureliano só compreendia o risco, a imensa possibilidade de perigo que implicavam as aventuras de seu irmão, mas não conseguia imaginar a fascinação do objetivo. Pouco a pouco se foi contaminando de ansiedade. Fazia-o contar as minuciosas peripécias, identificava-se com o sofrimento e o gozo do irmão, sentia-se assustado e feliz. Esperava-o acordado até o amanhecer, na cama solitária que parecia ter uma esteira de brasas, e continuavam falando sem sono até a hora de levantar, de modo que em pouco tempo padeceram ambos da mesma sonolência, sentiram o mesmo desprezo pela alquimia e pela sabedoria do pai, e se refugiaram na solidão. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 34).

nativa, configurados sob as diferentes condições do Novo Mundo. A narrativa de *Cem anos de solidão* se divide, basicamente, em três momentos: a origem do povoado, seu desenvolvimento e sua decadência. Esse entendimento reforça o juízo de que, assim como ocorre com todos os povos, os moradores de Macondo obedeceriam aos ciclos naturais e estariam, portanto, submetidos à ação corrosiva do tempo.

Em *Grande sertão: veredas*, o leitor se identifica com a história e com os sentimentos de Riobaldo, vivendo e sofrendo com ele o seu amor por Diadorim e, principalmente, comungando com ele em relação à conflituosa relação humana com o bem e com o mal. Comparando com o entre-lugar de que fala Santiago, poder-se-ia dizer que o próprio Riobaldo vive em uma espécie de entre-lugar, ou seja, um espaço entre o amor de Diadorim e o de Otacília; entre a condição de filho bastardo, sem eira nem beira, e a de fazendeiro rico e bem estabelecido; a de crédulo, que se indaga se vendeu sua alma ao diabo e que, apesar da certeza da existência de Deus, é assombrado pela existência do diabo, que faria – ou não – dele um pactário; a de um velho e pacato fazendeiro, mas que todos os dias treina a pontaria para garantir que ainda subsiste nos seus crespos tanto o exímio atirador quando o facínora, que “desjagunçou” o sertão dos demais bandos, pois, como ele mesmo descreve: “Um homem é um homem, no que não vê e no que consome. Ah, não. Otacília, eu não merecia. Diadorim era um impossível. Demiti de tudo.” (G.S.V., p. 490-491). E ele segue:

Diadorim, nas asas do instante, na pessoa dele vi foi a imagem tão Formosa da minha Nossa Senhora da Abadia! A santa... Reforço o dizer: que era belezas e amor, com inteiro respeito, e mais o realce de alguma coisa que o entender da gente por si não alcança. Mas repeli aquilo. [...] De que jeito eu podia amar um homem, meu de natureza igual, macho em suas roupas e suas formas, espalhado rústico em suas ações?! Me franzi. (G.S.V., p. 495).

Balbuena, na obra *Poe e Rosa à luz da cabala*, aproxima *Grande sertão: veredas* de uma sabedoria divina, afirmando que Guimarães Rosa,

Usando o sertão como cenário e explorando seus tipos característicos como personagens de sua obra, [...] logrou, contudo, diferenciar-se dos regionalistas brasileiros. Distanciando-se do idealismo dos românticos, e mesmo da valorização do folclórico e do pitoresco, aproximava-se dos regionalistas ao apresentar uma visão crítica da realidade social, mas foi além de seus limites ao eleger o próprio homem, em vez da paisagem, como eixo de seu universo ficcional. [...] Linguagem e tema, forma e conteúdo, *signans* e *signatum* (como diria Jakobson) caminham lado a lado, numa comunhão que extingue qualquer artificialismo ou superficialidade. (BALBUENA, 1994, p. 73).



Centrando sua obra no sertão – assim como o faz em praticamente todos os contos e novelas – em um período de crescente urbanização e industrialização do Brasil, Rosa fugiu ao padrão da época e extrapolou os limites geográficos brasileiros, criando uma obra que nem mesmo os movimentos literários ajudariam a entender. “Falar a própria vida constitui a matéria narrativa, mas as dificuldades do viver e do narrar [...] criam um texto ambíguo, tão enigmático quanto a vida, onde tudo é e não é, simultaneamente.” (BRAIT, 1988, p.71).

Guimarães Rosa, explorando a geografia, a economia, e a cultura arcaica do sertão em um momento em que sua modernização seria inexorável, embutiu em uma obra totalmente ficcional

[...] dados colhidos num verdadeiro “trabalho de campo” para elaborar mitos universais, propondo um amplo questionamento sobre a experiência humana. Porque para ele “O sertão é o mundo”, Rosa, por intermédio do homem do sertão, trabalhava a essência do Homem; em seu microcosmo interiorano, encontrava todo material filosófico, simbólico e afetivo para tratar do macrocosmo, a realidade do mundo. Partindo do sertão, Rosa extrapolou seus limites até falar da vida, da travessia e do aprendizado humanos, com indagações filosóficas e preocupações espirituais. (BALBUENA, 1994, p. 74-75).

Assim como Cervantes eternizou a região *de la Mancha*, Márquez transcendeu Macondo para a realidade e Rosa universalizou o sertão, transformando em lenda aquela arcaica região geográfica em vias de transformação. Segundo Franklin de Oliveira (apud Balbuena, 1994, p. 74-75), Rosa teria escolhido o sertão para cenário de suas histórias “porque o sertão lhe pareceu o único espaço do mundo moderno em que a vida não é impessoal”. E, de acordo com Rodrigues (1993, p. 55), “a aldeia primitiva de José Arcadio Buendía representou um sonho de sociedade sem Estado e sem igreja, com uma economia do tipo de subsistência. Nela todos tinham iguais oportunidades, a partir do sistema de trocas”. *Grande sertão: veredas*, através do símbolo de infinito, abre a obra para a eterna trajetória humana, pois, “Existe é homem humano. Travessia”, (G.S.V., p. 608), e, portanto, o ciclo nunca se fecha. Já em *Cem anos de solidão*, conforme prenuncia o título, fecha-se o ciclo: “todo lo escrito [...] era irrepitible desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra.” (C.A.S., p. 495)<sup>25</sup>

<sup>25</sup> “tudo o que estava escrito [...] era irrepitível desde sempre e por todo o sempre, porque as estirpes condenadas a cem anos de solidão não tinham uma segunda oportunidade sobre a terra.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 394).

#### 1.4 UM BREVE OLHAR SOBRE GUIMARÃES ROSA E GARCÍA MÁRQUEZ

No verbete *Sertão*, do *Dicionário de Figuras e Mitos literários das Américas*, Francis Utéza (In Bernd, 2007) afirma que *Grande sertão: veredas* pode ser lido como as andanças de bandos de jagunços nos anos de 1920 e 1930, recheadas com atrativos romanescos. E completa afirmando que: “além dessa intriga romântica regionalista, o essencial reside na interrogação permanente do narrador sobre as motivações profundas que determinavam seus atos numa travessia do sertão marcada por estranhos encontros.” (UTEZA, in BERND, 2007, p. 590).

Dessa forma, falar do sertão implicava falar do sertanejo, que não fora escolhido apenas pelo uso de uma linguagem aberta, não normativa, “mas também porque o sertanejo em si é, aos olhos de Rosa, um homem dialético, que vive seus paradoxos com naturalidade e alegria, tentando ‘explicar diariamente todos os segredos do mundo.’” (BALBUENA, 1994, p. 76).

De acordo com Euclides da Cunha, o sertanejo é a “rocha viva da nossa nacionalidade” (CUNHA apud BERND, 2007, p. 583), aquele que vive no sertão, longe da costa e que pode ser identificado como: conselheirista, jagunço, matuto, cabra, tabaréu e mestiço. No texto *Minas Gerais*, que integra o livro *Ave palavra*, Guimarães Rosa, ao descrever a população de Minas como um todo, não apenas a do sertão, faz uma espécie de síntese do mineiro que congregaria uma grande variedade de características como uma somatória brincalhona do paradoxo humano.

Se são tantas Minas, porém, e contudo uma, será o que a determina, então apenas uma atmosfera, sendo o mineiro o homem em estado minasgerais? Nós, os indígenas, nem sempre o percebemos. Acostumaram-nos, entretanto, a um vivo rol de atributos, de qualidades, mais ou menos específicas, sejam as de: *acanhado, afável, amante da liberdade, idem da ordem, anti-romântico, benevolente, bondoso, comedido, canhestro, cumpridor, cordato, desconfiado, disciplinado, discreto, escrupuloso, econômico, engraçado, equilibrado, fiel, fleumático, grato, hospitaleiro, harmonioso, honrado, inteligente, irônico, justo, leal, lento, morigerado, meditativo, modesto, moroso, obstinado, oportunidade (dotado do senso da), otário, prudente, paciente, plástico, pachorrento, probo, precavido, pão-duro, perseverante, perspicaz, quieto, recatado, respeitados, rotineiro, roceiro, secreto, simplório, sisudo, sensato, sem nenhuma pressa, sagaz, sonso, sóbrio, trabalhador, tribal, taciturno, tímido, utilitário, virtuoso.* (ROSA, 1985, p. 272, grifos do autor).

Minas Gerais, inclusive, é descrita como uma espécie de núcleo síntese do Brasil:

De minas, tudo é possível. Viram como é de lá que mais se noticiam as coisas sensacionais e esdrúxulas, os fenômenos? O diabo aparece, regularmente, homens e mulheres mudam anatomicamente de sexo, ocorrem terremotos, trombas-d'água, enchentes monstras, corridas-de-terreno, enormes ravinamentos que desabam serras, aparições meteóricas, tudo o que aberra e espanta. Revejam, bem. Chamam o seu povo de 'carneirada', porque respeita por todo quase automático seus Governos, impessoalmente, e os acata; mas, por tradição, conspira com rendimento, e entra com decisivo gosto nas maiores rebeliões. Dados por rotineiros e apáticos, foram de repente à Índia, buscar o zebu, que transformaram, dele fazendo uma riqueza, e o exportaram até para o estrangeiro. Tidos como retrógrados, cedo se voltaram para a instrução escolar, reformando-a da noite para o dia, revolucionariamente, e ainda agora dividindo com São Paulo o primeiro lugar nesse campo. Sedentários famosos, mas que se derramaram sempre fora de suas divisas estaduais, iniciando, muito antes do avanço atual, o povoamento do Norte do Paraná, e enchendo com suas colônias o Rio, São Paulo, Goiás e até Mato Grosso. (ROSA, 1985, p. 273).

A linguagem tão significativa em *Grande sertão: veredas*, através da busca da renovação sintática, com inversões de frases e inovações de pontuação, mostra que

Rosa tentou criar 'a língua do homem de amanhã', para tanto acrescentando ao estrato básico toda uma série de elementos como, por exemplo, o português medieval, várias línguas estrangeiras e certas espécies de 'dialetos' com origem nas ciências modernas. Neste último ponto ele se mostra em sintonia com o seu tempo histórico, acompanhando, como homem do século XX, as evoluções da linguagem. (BALBUENA, 1994, p. 76).

A partir das características supracitadas da obra rosiana, poder-se-ia dizer que Guimarães Rosa conseguiu estabelecer-se neste "entre-lugar" que viria a ser descrito quase quinze anos depois da publicação de *Grande sertão: veredas*. Seria este livro uma espécie de "premonição" literária, tendo em vista que Rosa se adiantaria, inovando a forma de narrar latino-americana.

Retomando o ensaio *O entre-lugar do discurso latino-americano*, Santiago, resgatando a obra *O rumor da língua*, de Roland Barthes, discorre sobre textos legíveis e textos escrevíveis. *Grande sertão: veredas* e *Cem anos de solidão* são tão complexos e extraordinários que se enquadrariam tanto como textos legíveis quanto como textos escrevíveis:

O texto legível é o que pode ser lido, mas não escrito, não reescrito, é o texto clássico por excelência, o que convida o leitor a permanecer no interior de seu fechamento. Os outros textos, os escrevíveis apresentam ao contrário um modelo produtor (e não representacional) que excita o leitor a abandonar sua posição tranquila de consumidor e a se aventurar como produtor de textos [...]. Portanto, a leitura em lugar de tranquilizar o leitor, de garantir seu lugar de cliente pagante na sociedade burguesa, o desperta, transforma-o, radicaliza-o e serve finalmente para acelerar o processo de expressão da própria experiência. Em outros termos, ela o convida à práxis. (SANTIAGO, 2000, p. 19-20).

Os romances em análise seriam legíveis – pois podem ser lidos – mas jamais seriam reescritos de uma forma consistente, copiados ou transformados, enquanto obras mestras da literatura latino-americana. Em ambas as narrativas, o leitor permanece enredado na eterna discussão da condição do homem e na sua relação com o “sertão” – leia-se mundo, já que “o sertão é do tamanho do mundo.” (G.S.V., p. 73). Entretanto, seriam escrevíveis, pois, convidando à práxis e ao processo antropofágico da literatura, conduziriam o leitor mais atento e sagaz à aventura da produção e do desvelamento de novas veredas ou novos mundos.

Segundo Perrone-Moisés (2006, p. 95), a Antropofagia cultural proposta por Oswald de Andrade “é antes de tudo o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desembocando na devoração e na absorção da alteridade”. Tal devoração – na concepção antropofágica modernista – estaria amparada na criticidade metafórica da Antropofagia, pois os índios não devorariam qualquer um, de qualquer modo, mas apenas aqueles que apresentassem determinadas qualidades desejáveis de serem absorvidas e processadas pelo devorador.

Esta é a metáfora do escritor/leitor latino-americano contemporâneo que, antes de escrever, lê e absorve aquilo que lhe trará força e valores para a futura escrita. Ou seja, a literatura nasce daquilo que foi absorvido no processo antropofágico da assimilação e da transformação. Dessa forma, transitando continuamente do legível para o escrevível e vice-versa, Márquez e Rosa fazem com que se desgastem os significados puros conceituais e, ao mesmo tempo, se revitalize a palavra, recobrando sua expressividade originária, tal como afirma Eduardo Coutinho:

O processo de evolução da linguagem tem demonstrado que as palavras começam sendo poéticas, e acabam como puros conceitos. Quando os significados poéticos das palavras, após serem revelados pelos artistas, entram no âmbito da linguagem corrente, eles se desgastam com o uso e tornam-se puros significados conceituais. A missão do poeta é, então, revitalizar a palavra, fazê-la recobrar a sua expressividade originária. E, para realizá-lo, o escritor tem de procurar chamar a atenção do leitor para o

‘significante’, o que pode ser feito de muitas maneiras diferentes. Dois dos processos mais comuns utilizados por Guimarães Rosa são: alterar o ‘significante’ e criar um neologismo, e associar o ‘significante’ a uma série de outros, de modo a fazê-lo funcionar como uma espécie de *leitmotiv*. (COUTINHO, 1983, p. 204, grifo do autor).

Além do processo de evolução da linguagem descrito por Coutinho, da recriação do vocabulário e do rejuvenescimento das expressões, cabe acrescentar, de acordo com Bernardo Gersen, “a desintegração da sintaxe tradicional (inversões ousadas, pontuação que rompe a estrutura da frase etc.), tornando às vezes o sentido da frase equívoco. [...] Só então se terá idéia da subversão radical operada na linguagem pelo Sr. Guimarães Rosa.” (in COUTINHO, 1983, p. 354).

No segundo capítulo da obra *O caminho do meio*, Zilá Bernd (2001), analisando o romance *Sargento Getúlio*, compara o modo de narrar de João Ubaldo Ribeiro ao de João Guimarães Rosa:

[...] trata-se de uma escritura do entre-dois, da hibridização, da renúncia a ter que escolher entre duas filiações, aceitando ambas e propondo uma terceira via, a de uma literatura que faz da impureza e da contaminação a pedra angular de sua arquitetura romanesca. Feito só comparável ao de outro João, o Guimarães Rosa. Trata-se de um estilo criouliizado, pois inscreve em montagem erudita os falares populares do sertão brasileiro, numa surpreendente alquimia que vai constituir-se no grande desafio dos tradutores. O que se pode constatar, portanto [...] é que, sua obra está, ao mesmo tempo profundamente enraizada em dois imaginários: no imaginário mágico do sertão, com uma linguagem que é pura recriação da fala dos iletrados, e no imaginário da cultura clássica ocidental, do qual reproduz os grandes arquétipos universais. [...] Tudo isso para provar o que já afirmara Guimarães Rosa que só existe mesmo é ‘homem humano’. (BERND, 2001, p. 22-23).

Um dos arquétipos universais mencionados por Bernd é a donzela-guerreira que, “na maioria das vezes, abdica de sua sexualidade para viver no universo masculino e tomar, frequentemente, o lugar de seu pai.” (BERND, 2007, p. 224). Em *Grande sertão: veredas* Diadorim, como dito anteriormente, é um exemplo modelar da donzela guerreira, seguindo os traços básicos da personagem determinados por Galvão:

Sua posição é numinosa na série filial, como primogênita ou unigênita, às vezes a caçula; o pai não tem filhos homens adultos ou, o que é quase regra, não os tem de todo. Ela corta os cabelos, enverga trajes masculinos, abdica das fraquezas femininas – faceirice, esquivações, sustos –, cinge os seios e as ancas, trata seus ferimentos em segredo, assim como se banha escondido.

Costuma ser descoberta quando, ferida, o corpo é desvendado; e guerreira; e morre. (GALVÃO, 1998, p. 12).

A descrição da donzela guerreira feita por Galvão (1998) é praticamente um resumo da trajetória de Diadorim na trama. Filho(a) do chefe Joca Ramiro, Maria Diadorina se veste e se comporta tal qual um homem. Assume o compromisso de vingar o pai e está condenada a viver um grande amor sem poder, jamais, consumá-lo, como atesta a tristíssima fala de Riobaldo sobre o grande mistério que envolve Diadorim, cuja única informação, além do que já é sabido sobre ele como jagunço, se resume a:

Lá [na igreja de Itacambira] ela foi levada à pia. Lá registrada, assim. Em um 11 de setembro da éra de 1800 e tantos... O senhor lê. De *Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins* – que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor... Reze o senhor por essa minha alma. O senhor acha que a vida é tristonha? (G.S.V., p. 604-605, grifos do autor).

Francis Utéza (apud BERND, 2007, p. 590) descreve, ainda, outros “estranhos encontros” na narrativa rosiana, começando por Zé Bebelo, encarnando primeiro o Belzebu da Babilônia, depois, Zorobabel, entre os hebreus e, por fim, como não consegue conduzir seus filhos à Terra Prometida, cede o poder a Riobaldo, como Moisés a Josué, durante o êxodo. Além disso, o pacto satânico, consumado ou não no dia de São João Batista, levou Riobaldo a se modificar e a receber a alcunha de Urutú-branco, cuja imagem – serpente – é uma das formas conhecidas do demônio.

A contraposição entre o “velho continente” e o “novo continente”, proposta pelas teorias de Santiago, Bernd e Moreiras, adentrou, inclusive, a literatura fantástica – que será detalhada no terceiro capítulo deste estudo ao se analisar *Cem anos de solidão*. De acordo com os postulados de Selma Calasans Rodrigues, o distanciamento entre Europa e América Latina se estende ao fantástico, no sentido de que deste lado do Atlântico não há preocupação, nem compromisso com a verossimilhança, enquanto que o fantástico na literatura europeia se preocupa em preservar o real, ao mesmo tempo em que mostra algo sobrenatural.

Partindo do pressuposto de que se aterá ao estudo da literatura denominada fantástica, com o sentido que se atribui a ela a partir do final do século XVIII, parte-se para a caracterização da mesma, que pode ser considerada, segundo Rodrigues (1988), “naturalizada” ou “questionada”. No caso de *Cem anos de solidão*, narrando em terceira pessoa, García Márquez consegue fazer com que seus personagens ajam naturalmente diante de situações deveras absurdas. No trecho abaixo, um precedente familiar ilustrava, no

imaginário de Úrsula Iguarán, a possibilidade de lhe nascerem filhos com defeitos congêntos devido ao seu parentesco com José Arcadio:

Una tía de Úrsula, casada con un tío de José Arcadio Buendía, tuvo un hijo que pasó toda la vida con unos pantalones englobados y flojos, y que murió desangrado después de haber vivido cuarenta años en el más puro estado de virginidad, porque nació y creció con una cola cartilaginosa en forma de tirabuzón y con una escobilla de pelos en la punta. Una cola de cerdo que no se dejó ver nunca de ninguna mujer, y que le costó la vida cuando un carnicero amigo le hizo el favor de cortársela con una hachuela de destazar. (C.A.S., p. 31-32)<sup>26</sup>.

Desde o início, a narrativa vai preparando o leitor para que este, ao deparar-se com o fato absurdo de um homem ter nascido com rabo de porco, não o questione, mas o aceite naturalmente. A personagem José Arcadio, ao se dar conta de que o temor de sua mulher fez dele um assassino, decide lidar com naturalidade em relação à possibilidade de vir a ter filhos com rabos: “Si has de parir iguanas, criaremos iguanas – dijo –. Pero no habrán más muertos en este pueblo por culpa tuya”. (C.A.S., p. 33)<sup>27</sup>

Compreende-se, portanto, que a literatura fantástica de García Márquez é do tipo naturalizada, não explicada, visto que, segundo Rodrigues (1988, p. 13), “os atores se encontram integrados num universo de ficção total onde o verossímil se assimila ao inverossímil numa completa coerência narrativa, criando o que se poderia chamar de uma *verossimilhança interna*”. Ou seja, há uma espécie de fusão entre a realidade e a fantasia, na qual tanto personagens quanto leitores aceitam quaisquer fatos que venham a ser narrados.

Inúmeros são os episódios fantásticos/maravilhosos<sup>28</sup> presentes na narrativa de *Cem anos de solidão*, entretanto, alguns parecem especialmente interessantes, como é o caso da descrição da chegada de Rebeca na casa da família Buendía e os objetos que ela trazia consigo:

<sup>26</sup> Uma tia de Úrsula, casada com um tio de José Arcadio Buendía, teve um filho que passou toda a vida de calças larguíssimas e frouxas, e que morreu de hemorragia depois de ter vivido quarenta e dois anos no mais puro estado de virgindade, porque nascera e crescera com uma cauda cartilaginosa em forma de saca rolhas e com uma escova de pelos na ponta. Um rabo de porco que nunca deixou ser visto por nenhuma mulher, e que lhe custou a vida quando um açougueiro amigo lhe fez o favor de cortá-lo com a machadinha de retalhar. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 25).

<sup>27</sup> “Se você tiver que parir iguanas, criaremos iguanas – disse. – Mas não haverá mais mortos nesse povoado por culpa sua”. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 27).

<sup>28</sup> “O fantástico [...] dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação esta comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da ‘realidade’, tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso.” (TODOROV, 2008, p. 47-48).

El domingo, en efecto, llegó Rebeca. No tenía más de once años. [...] Todo su equipaje estaba compuesto por el baulito de la ropa, un pequeño mecedor de madera con florecitas de colores pintadas a mano y un talego de lona que hacía un permanente ruido de cloc cloc cloc, donde llevaba los huesos de sus padres. (C.A.S., p. 56)<sup>29</sup>.

A menina órfã chegou à casa dos Buendía trazida por traficantes de peles, como uma encomenda para Úrsula e José Arcadio. É relevante na narrativa a forma com que Rebeca é apresentada ao leitor e aos demais personagens através da descrição dos seus pertences, dos quais fazem parte os ossos de seus pais, sem que houvesse qualquer estranhamento, como se este fosse uma bagagem natural de viagem. Mais natural ainda, pareceu o motivo pelo qual ninguém tratou de enterrá-los:

Como en aquel tiempo no había cementerio en Macondo, pues hasta entonces no había muerto nadie, conservaron el talego con los huesos en espera de que hubiera un lugar digno para sepultarlos, y durante mucho tiempo estorbaron por todas partes y se les encontraba donde menos se suponía, siempre con su cloqueante cacareo de gallina clueca. (C.A.S. 2003, p. 57)<sup>30</sup>.

Macondo era um povoado de poucas casas naquela época, por isso, pode parecer lógico que não tivesse cemitério, mas, havendo a necessidade de um enterro, o esperado seria que José Arcadio encontrasse um espaço para este fim, pois os tais ossos já vinham se arrastando com a bagagem de Rebeca. Além disso, o fato mais curioso e extraordinário é a impressão que se tem de que os ossos tinham vida própria, mudando-se por si sós de lugar e produzindo ruídos, permanentemente.

Na sequência da narrativa, Rebeca vai revelando-se uma menina diferente das outras crianças da casa e não tarda muito para que Visitación, a empregada, reconheça em seus olhos a peste da insônia. Assustada, ela conta a todos que se trata de uma doença letal, mas novamente, a reação de José Arcadio é a mais natural possível:

Nadie entendió en la casa la alarma de Visitación. ‘Si no volvemos a dormir, mejor’, decía José Arcadio Buendía, de buen humor. ‘Así nos rendirá más la vida.’ Pero la india les explicó que lo más temible de la enfermedad del

<sup>29</sup> No domingo, com efeito, chegou Rebeca. Não tinha mais de onze anos. [...] Toda a sua bagagem era composta de um baúzinho de roupa, uma pequena cadeira de balanço de madeira com florezinhas coloridas pintadas a mão e um saco de lona que fazia um eterno ruído de cloc cloc cloc, onde trazia os ossos de seus pais. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 44).

<sup>30</sup> Como naquele tempo não havia cemitério em Macondo, pois até então não havia morrido ninguém, conservaram o saco de lona com os ossos, à espera de que houvesse um lugar digno para sepultá-lo, e durante muito tempo eles rolaram por toda a parte e se encontravam onde menos se esperava, sempre com o seu eloquente cacarejo de galinha choca. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 45-46).



insomnio no era la imposibilidad de dormir, pues el cuerpo no sentía cansancio alguno, sino su inexorable evolución hacia la manifestación más crítica: el olvido. (C.A.S, p. 60)<sup>31</sup>.

A narração de García Márquez transita com naturalidade entre o verossímil e o inverossímil, sem questionamentos nem interrupções. Existem elementos reais, como a possibilidade de uma menina estar padecendo de uma doença contagiosa e letal, situados no mesmo espaço em que o extraordinário da impossibilidade de dormir e da falta de cansaço.

Escrito em 1967, *Cem anos de solidão* enquadra-se no gênero realismo fantástico/maravilhoso – a ser discutido posteriormente – além de assentar-se sobre a teoria do entre-lugar. Juntamente com *Grande sertão: veredas* e outras obras publicadas na segunda metade do século XX, *Cem anos de solidão* buscou o deslocamento, a descentralização e a desconstrução da literatura tida, até então, como modelo para, a partir daí, fazer surgir um espaço particular para a literatura do Novo Mundo.

A partir destas considerações, pretendeu-se mostrar que a literatura latino-americana de meados do século XX busca um afastamento do modelo europeu e uma ruptura com os padrões estabelecidos até então. O gênero romance, canonizado pela sociedade burguesa, torna-se híbrido e reflete na escritura e na leitura a apropriação do texto do outro. Cortázar (1999, p.133), ao adentrar na discussão sobre o romance, chegou a propor que “não existe linguagem romanesca pura, porque não existe romance puro”. Sendo assim, o leitor precisa abandonar seu olhar ingênuo para captar os significados que extrapolam a obra literária contemporânea.

Reconhecendo-se que existem possibilidades múltiplas de análise para obras como *Grande sertão: veredas* e *Cem anos de solidão*, e que enveredar por obras tão complexas pode ser um elemento desorientador, estabeleceu-se como foco de análise os estudos de Silvano Santiago sobre o “entre-lugar” e os de Zilá Bernd sobre o “caminho do meio”, pois, como afirma Hanciau (2005, p. 3), “o desejo de releitura dos tradicionais espaços de enunciação [...] fez com que fossem criados esses novos espaços, que, misturados às virtualidades globais e às regionalidades enunciativas, atendem ao apelo de instâncias subjetivas dos discursos em circulação”.

---

<sup>31</sup> Ninguém entendeu o pânico de Visitación. ‘Se a gente não voltar a dormir, melhor’, dizia José Arcadio Buendía, de bom-humor. ‘Assim a vida rende mais.’ Mas a índia explicou que o mais temível da doença da insônia não era a impossibilidade de dormir, pois o corpo não sentia cansaço nenhum, mas sim a sua inexorável evolução para uma manifestação mais crítica: o esquecimento. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 47).

Dessa maneira, foi proposta uma caracterização de *Grande sertão: veredas* e *Cem anos de solidão* dentro deste espaço intermitente da literatura latino-americana, sem jamais esquecer que nenhum estudo levará ao esgotamento das obras. Para tanto:

Em vez de *descrever* e *compreender*, que implicam uma atitude passiva do crítico diante de um objeto acabado e imóvel, proporíamos hoje uma desmontagem ativa dos elementos da obra, para detectar processos de produção e possibilidades variadas de recepção. A obra literária não como um fato consumado e imóvel, mas como algo em movimento; porque ela traz inscritas em si as marcas de sua gênese, dos diálogos, adsorções e transformações que presidiram o seu nascimento; e porque a recepção está constantemente transformando a leitura desses processos. (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 97, grifos do autor).

*Grande sertão: veredas* é uma narrativa na qual se fundem a experiência de vida e a experiência de texto, criando uma obra fascinante que, por consequência, mantém sua interpretação em aberto, desafiando constantemente os leitores.

Por esses motivos, nota-se que *Grande sertão: veredas* e *Cem anos de solidão* não são obras para serem apenas lidas, mas para serem relidas tantas vezes quantas forem possíveis, haja vista que, em cada leitura, o leitor descobrirá novas “veredas” e novos “mundos”, como afirmou Antonio Candido:

Na extraordinária obra-prima *Grande sertão: veredas* há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício; mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor, a absoluta confiança na liberdade de inventar. (CANDIDO apud COUTINHO, 1983, p. 294).

No conto *A terceira margem do rio*, que faz parte do livro *Primeiras Estórias* (1962), Guimarães Rosa narra a estória de um pai de família que se isola em uma canoa, no meio de um rio, e decide viver ali, naquele espaço que não é de ninguém e que não é lugar algum: o mesmo espaço em que se encontraria o escritor/artista latino-americano contemporâneo.

A exemplo de *Grande sertão veredas* e *Cem anos de solidão*:

[...] cada um desses romances *nos deixa doentes*, joga-nos em direção a nós mesmos, à nossa culpa. Creio que o romance que hoje importa é aquele que não foge da indagação dessa culpa; creio também que seu futuro já se anuncia em obras nas quais as trevas se tornam mais espessas para que a luz, a pequena luz que nelas tremula, brilhe melhor e seja reconhecida. Em plena noite, este fogo ilumina o rosto de quem o traz consigo e o protege com a mão. (CORTÁZAR, 1999, p. 227, grifo do autor).

Com estas palavras de Cortázar e com os argumentos levantados neste primeiro capítulo, pretendeu-se demonstrar que as obras *Grande sertão: veredas* e *Cem anos de solidão* são modelares exemplos do que é a literatura latino-americana de meados do século XX. Nelas, o leitor reconhece sua própria condição humana, independentemente da localização geográfica sertaneja ou “macondiana”. E, através deste reconhecimento do leitor, tais obras alçam a condição de “atemporais”, tendo em vista que, em cada nova leitura, estas serão revitalizadas, renovadas e revividas.

## 2 TRILHANDO AS VEREDAS

– “Zé-Zim, por que é que você não cria galinhas-d’angola, como todo o mundo faz?” – “Quero criar nada não...” – me deu resposta: – “Eu gosto muito de mudar...”

(João Guimarães Rosa)

### 2.1 NARRAR É (RE)VIVER: QUEM FALA EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*?

Zé-Zim, agregado e meeiro de Riobaldo, risonho e habilidoso, é um destes personagens de *Grande sertão: veredas* que, muitas vezes, não são vistos, nem ouvidos, porque passam quase despercebidos na aluvião de personagens que permeiam a narrativa criada por Guimarães Rosa. Nem por isso, personagens como ele aparecem na narrativa por acaso. Ao contrário, emergem incipientes àqueles leitores mais sagazes que possuem a habilidade de interpretar as muitas nuances e seus desdobramentos. Silviano Santiago, exímio leitor de Rosa, seguramente, é um leitor sagaz, tendo em vista que renovou a estória do Zé-Zim ao transportá-lo para o ensaio “Eu & as galinhas-d’angola”.

De acordo com o autor de *O cosmopolitismo do pobre*, Zé-Zim é uma figura de destaque no sertão, daquelas que merecem ser copiadas e que, graças ao romance rosiano, passam a ter visibilidade. “A estória do Zé-Zim está no exórdio para testemunhar a vivência dos navegantes, metafóricos ou não, no grande sertão. Para testemunhar o papel simbólico da “terceira margem” que Rosa montou engenhosamente no velho Chico.” (SANTIAGO, 2008, p. 243).

Zé-Zim, mudando de uma fazenda para outra, de uma lavoura para a outra, de uma casa para outra, de uma mulher para outra, representa a transmigração sertaneja. E, de acordo com Silviano Santiago (2008), as galinhas d’angola funcionam como os filhos, sendo, portanto, inevitáveis, no sertão, e, muitas vezes, abandonados. Criar galinhas d’angola seria uma forma de melhor alimentar a família, porque garantiria, sem grande esforço adicional, o aproveitamento do espaço e do tempo sertanejos. Entretanto, a decisão expressa por Zé-Zim

de não ter animais domésticos mostra o medo do abandono, do deixar para trás, em terras alheias, aquilo que lhe é próprio.

Para Santiago (2008), o enigma do narrador que conta a estória de Zé-Zim ecoa em “A terceira margem do rio”, pois, tanto no romance quanto no conto, o criador abandona a criatura e esta, órfã, alimenta o espírito do pai, em si mesma. Zé-Zim, por sua vez, “para não ser mais impiedoso com as crias que põe no mundo e passageiramente alimenta, tem o **bom senso** de não querer ser responsável por mais uma criação, a das sofridas galinhas d’angola.” (SANTIAGO, 2008, p. 244, grifo nosso).

Refletida na estória exemplar do meeiro, encontra-se a figura de Riobaldo, protagonista da narrativa e “pobre menino do destino”. Abandonado, marginalizado e “órfão de conhecença e de papéis legais”, Riobaldo ocuparia, portanto, um entre-lugar social, entre a vida de jagunço e a de filho bastardo da mãe Bigri – nome que remete a bugra – com o fazendeiro Selorico Mendes, que nunca o reconheceu oficialmente como tal, nem o perfilhou, apesar de ter lhe deixado a maior parte dos seus bens. Portanto, a trajetória de Riobaldo pelo sertão advém do processo de busca por sua identidade, pois: “no sertão, longe da família, sob o império da solidão, homem e cavalo percorrem terras, assim como pelo rio deslizam remador e canoa, assim como pelos mares viajam marinheiro e navio.” (SANTIAGO, 2008, p. 243).

Acrescentar-se-ia, aqui, que a vontade de mudar, ou seja, o desejo que Zé-Zim tem de migrar constantemente, representaria o momento pelo qual o Brasil estava passando quando da publicação de *Grande sertão: veredas* – haja vista que o ano da publicação de *Grande sertão: veredas* coincide com o início da construção de Brasília. Em vias de transformação, devido à política de povoamento do centro-oeste, o sertão estaria fadado a não ser mais aquela terra inóspita, na qual Riobaldo e os demais jagunços construía suas memórias. Guimarães Rosa, portanto, estava desvelando ao leitor a mudança, através da fala de Zé-Zim.

Bakhtin (2010) afirma que o homem não nasce como um organismo biológico abstrato, mas circunscrito em um meio social específico, num dado tempo e lugar, e é esta circunscrição social e histórica que o torna real e lhe possibilita vida plena e cultura. Ao analisar *Grande sertão: veredas* e *Cem anos de solidão*, observa-se que Guimarães Rosa e García Márquez representam, nestas obras literárias, a localização social e histórica da qual trata Bakhtin.

Em *Grande sertão: veredas* a compreensão do espaço regional é estruturada pelas características do sertão<sup>32</sup>, que vão muito além daquelas enumeradas no dicionário, e, em *Cem anos de solidão*, pela representação da América através de Macondo, enquanto um espaço universal, marcado pelos sentimentos e ações inerentes à condição humana das personagens, como será analisado no terceiro capítulo deste estudo.

Neste capítulo, no entanto, o estudo se centrará nas contingências sociais que sustentam discursivamente *Grande sertão: veredas* enquanto “uma realidade social a ser examinada a partir do bando de jagunços de Riobaldo até um marco referencial muito amplo, que é o próprio sertão, misto de área geográfica, de contingente demográfico, de organização social e de mentalidade coletiva.” (DIAS, in COUTINHO, 1983, p. 390). Ou seja, o foco principal a ser analisado será a correlação entre *Grande sertão: veredas* e o contexto<sup>33</sup> latino-americano, iniciando-se, para tanto, com um esclarecimento acerca de quem é o narrador – ou quem são os narradores – e onde ele se situaria socialmente. Em seguida, é preciso que se esclareça o que seria este sertão percorrido por Riobaldo, sua localização e sua temporalidade, para que, enfim, se discuta sobre o quê fala este narrador.

Após a leitura de *Grande sertão: veredas*, de acordo com Bosi (1972), começa-se a entender a antiga verdade de que os conteúdos psicológicos e sociais passam a fazer parte da obra somente quando a arte lhe dá carga semântica e musical. A grande novidade do romance rosiano vem, portanto, da profunda alteração no modo de narrar, que suprime intencionalmente as fronteiras entre narrativa e lírica, mesclando mito e poesia. “Para compreendê-la [a obra] em toda a sua riqueza é preciso repensar essas dimensões da cultura, não *in abstracto*, mas tal como se articulam no mundo da linguagem.” (BOSI, 1972, p. 487).

Em primeiro plano, a narrativa de *Grande sertão: veredas* parece um monólogo, no qual Riobaldo, incessantemente, falaria para dentro de si, sem estabelecer qualquer lógica cronológica. Mas, então, o que faz com que Guimarães Rosa consiga ir além daqueles tantos outros que já se utilizaram deste processo narrativo? De acordo com Afrânio Coutinho, outros autores se utilizaram da estratégia de transferir para a personagem a sua personalidade, emprestando-lhe boca e linguagem de autor. Desse modo, o autor falaria através da personagem, “travestido numa de suas criaturas.” (COUTINHO, 1983, p. 291).

<sup>32</sup> As definições de sertão no dicionário Houaiss são: 1. Região agreste, afastada dos núcleos urbanos e das terras cultivadas. 2. Terreno coberto de mato, afastado do litoral. 3. A terra e a povoação do interior; o interior do país. 4. Toda região pouco povoada do interior, em especial, a zona mais seca que a caatinga, ligada ao ciclo do gado e onde permanecem tradições e costumes antigos. (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 2558).

<sup>33</sup> O contexto aqui referido corresponde às “obras de gerações anteriores como as da narrativa dos anos de 1950 e 1960 (a narrativa do chamado ‘boom’ do meio do século) [...] muitas vezes tidas como pós-modernas por apresentarem traços do que a crítica norte-americana e europeia considerava próprias desse estilo.” (COUTINHO, 2003, p. 119).

A técnica desenvolvida por Rosa, no entanto, seria um ponto de vista interno “absoluto”, como denominou Coutinho (1983), pois, nesse caso, não é o autor quem relata pela palavra da personagem, tendo em vista que a própria personagem é quem vive, fala e conta a história com sua linguagem própria: “Ao que narro, assim refrio, e esvaziado, luís-e-silva. O senhor não sabe, o senhor não vê. Conto o que fiz? O que adjaz.” (G.S.V, p. 592). Cabe ao autor, portanto, a tarefa de registrar a história de outrem, provocando a inovação de estilo, criando o estilo do personagem narrador. “Em lugar de o autor empregar o artifício comum de transferir para um personagem, assumindo a sua personalidade e fazendo o relato pela sua vez, é o contrário que se nota. O personagem absorve a personalidade do autor, que desaparece, tornando-se o próprio autor o narrador.” (COUTINHO, 1983, p. 291-292).

A partir do emprego desta técnica, Guimarães Rosa revoluciona a estilística e a linguagem, transpondo a “língua brasileira” para a ficção e alcançando um efeito artístico surpreendente. Ao concretizar o projeto iniciado por José de Alencar e Mário de Andrade, se vê “uma língua muito mais de natureza oral, o narrador fazendo o seu relato como quem fala e à medida que fala, preso [...] às exigências das impressões visuais e dos vaivéns da ação. Língua direta, da ação partida e por ela sugerida.” (COUTINHO, 1983, p. 292).

A respeito deste narrador interno e absoluto, Fortes (2012) acrescentaria que, através do ato de contar, Riobaldo consegue refletir sobre seus descaminhos, transitando pelos causos populares e pela tradição clássica, rememorando para narrar e narrando para entender as astúcias da vida. Essa atitude, comum às pessoas em idade avançada, como afirma Fortes (2012), permite a Riobaldo que ele se encontre e que discuta consigo mesmo sobre a possibilidade de ter hipotecado sua alma ao diabo, ou, ainda, sobre os motivos pelos quais lhe foi negado o amor de Diadorim. Ao final, seu último recurso é contar: “Conto o que fui e vi, no levantar do dia. Auroras. Cerro. O senhor vê. Conte tudo. Agora estou aqui, quase barranqueiro. Para a velhice vou, com ordem e trabalho. Sei de mim? Cumpro.” (G.S.V., p. 607-608).

Na obra *A personagem de ficção*, Antonio Candido afirma que a leitura de um romance é um conjunto de fatos, organizados num enredo, no qual as personagens vivem estes fatos, isto é, “o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam.” (CANDIDO, 1987, p. 53-54). Para Riobaldo esta relação com o enredo é muito marcante, visto que a estratégia narrativa de Guimarães Rosa inova uma antiga forma de escrever.

O narrador, que em seu monólogo procura recuperar o jagunço, sejam quais forem as veredas por que se emaranha, oferece, ao final, a perspectiva que advém da certeza de conhecer-se, sabendo-se homem humano. Por isso ele fala e, falando, não conta apenas a história de uma guerra sertaneja, mas faz viver tudo o que o rodeia. (CHAVES, 1973, in COUTINHO, 1983, p. 455).

Dessa forma, pode-se dizer que Riobaldo vive a travessia do sertão e as ações desenvolvidas durante essa travessia. “Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da *verdade* da personagem por parte do leitor.” (CANDIDO, 1987, p. 54). Entretanto, não se pode ver a personagem como essência do romance, nem como se ela pudesse existir isoladamente. Mesmo que seja o elemento mais atuante, “só adquire pleno significado no contexto, e que, portanto, no fim de contas a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance.” (CANDIDO, 1987, p. 54-55).

Candido (1987) reitera, paradoxalmente, que a característica da personagem é ser fictícia, mas que, apesar disso, ela apresenta certa relação com o ser vivo e com a verdade que ele representa, tornando-se verossímilante. Além disso, o romance moderno desenvolveu personagens nos quais as características facilmente delimitáveis dividem espaço com traços complicados e profundos, marcando, dessa forma, o gênero. Admitindo que este é um problema reconhecido por Fostner, Candido afirma que

a personagem deve dar a impressão de que vive, de que é como um ser vivo. Para tanto, deve *lembrar* um ser vivo, isto é, manter certas relações com a realidade do mundo, participando de um universo de ação e de sensibilidade que se possa equiparar ao que conhecemos na vida. (CANDIDO, 1987, p. 64-65, grifo do autor).

Dessa forma, a personagem do romance deve ser metade inventada, através da imaginação do autor, e metade reproduzida, através da representação criada da observação dos modelos existentes na realidade. Segundo François Mauriac, citado por Candido (1987, p. 66-67), “o grande arsenal do romancista é a memória, de onde extrai os elementos da invenção, e isto confere acentuada ambiguidade às personagens, pois elas não *correspondem* a pessoas vivas, mas *nascem* delas”. Sob esta perspectiva, de onde viria a inspiração/invenção de Rosa para criar Riobaldo? Para Mauriac, de acordo com Candido, há uma estreita relação entre autor e personagem, pois o primeiro tira a segunda de si, como realização de virtualidades modificadas e transfiguradas.

O trabalho criador do autor, portanto, baseia-se na combinação entre memória, observação e imaginação e, para Candido (1987, p. 74), “o próprio autor seria incapaz de



determinar a proporção de cada elemento, pois esse trabalho se passa em boa parte nas esferas do inconsciente e aflora à consciência sob formas que podem iludir.” Isso quer dizer que as intenções do autor e a função que a personagem exerce na estrutura do romance influem em sua natureza, totalizando sua existência.

Segundo Candido (1987), essa combinação de fatores torna a personagem do romance e as ações praticadas por ela inverossímeis e incoerentes, tendo em vista que seria impossível uma ocorrência semelhante na realidade. A organização do romance encadeia os acontecimentos de tal forma que torna inviável sua repetição na realidade, mesmo que na vida tudo seja, praticamente, possível. Para exemplificar sua teoria, Candido se utiliza da personagem de interesse desta discussão, ou seja, do jagunço Riobaldo:

O leitor aceita *normalmente* o seu pacto com o diabo, porque *Grande Sertão: Veredas* é um livro de realismo mágico, lançando antenas para um supermundo metafísico, de maneira a tornar possível o pacto, e verossímil a conduta do protagonista. Sobretudo graças à técnica do autor, que trabalha o enredo no sentido duma invasão iminente do insólito, - lentamente preparada, sugerida por alusões a princípio vagas, sem conexão direta com o fato, cuja presciência vai saturando a narrativa, até eclodir com requisito de veracidade. A isto se junta a escolha do foco narrativo, - o monólogo dum homem rústico, cuja consciência serve de palco para os fatos que relata, e que os tingem com a sua própria visão, sem afinal ter certeza se o pacto ocorreu ou não. Mas o importante é que, mesmo que não tenha ocorrido, o material vai sendo organizado de modo ominoso, que torna naturais as coisas espantosas. (CANDIDO, 1987, p. 77).

Como se pode observar, o conjunto de técnicas narrativas conduz o leitor à aceitação dos fatos narrados, sejam eles absurdos ou não. No caso específico da cena do pacto, o leitor vai acompanhando gradualmente as discussões acerca da existência do demo, no decorrer da narrativa, até culminar na chegada de Riobaldo às Veredas Tortas – ou às Veredas Mortas. Durante a leitura da referida passagem, o leitor divide com o protagonista a espera e a dúvida, ou seja, o leitor aceita que aquela situação seja possível e aguarda, tão ansioso quanto a personagem, seu desfecho.

Estando já na encruzilhada, Riobaldo começa a se indagar sobre como seria o “Demo” e se um “trato” poderia ser estabelecido entre eles: “Quem é que era o Demo, o Sempre-Sério, o Pai da Mentira? Ele não tinha carnes de comida da terra, não possuía sangue derramável. Viesse, viesse, vinha para me obedecer. Trato? Mas trato de iguais com iguais. Primeiro, eu era que dava a ordem.” (G.S.V., p. 419). Enquanto aguardava pelo Demo Riobaldo não conheceu cansaço, permanecendo forte e quieto, “foi assim que as horas reviraram.” (G.S.V., p. 420). Ao poucos, conversando sozinho, começou a sentir o frio apertar e precisou firmar

seu espírito: “Eu queria ser mais do que eu. Ah, eu queria, eu podia. Carecia. “Deus ou o demo?” – sofri um velho pensar.” (G.S.V., p. 421).

A hora passava em vão, Riobaldo sapateava e nada “sucedia”: “Então, ele não queria existir? Existisse. Viesses! [...] Remordi o ar: – “Lúcifer! Lúcifer!...” – aí eu bramei, desengulindo. Não. Nada. [...] – “Ei, Lúcifer! Satanaz, dos meus Infernos!” [...] E foi aí. Foi. Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado.” (G.S.V., p. 422). Riobaldo ainda, tardou lá, enfrentando o frio e a garoa da madrugada, perdendo, nesta espera e neste estado meio alucinado, a noção do tempo e só retornou ao acampamento quando a fome apertou. “Sabendo que, de lá em diante, jamais nunca eu não sonhei mais, nem pudeste; aquele jogo fácil de costume, que de primeira antecipava meus dias e noite, perdi pago.” (G.S.V., p. 424).

Para ambos, personagem-narrador e leitor, resta uma dúvida: houve ou não o pacto? Eis o problema discutido pela obra! Se o mal existe ou não, para esta questão não há resposta, nem nunca haverá. Nas Veredas Tortas o demônio não apareceu, mas sua ausência física não impede que a dúvida permaneça, pois o pacto é uma deliberação pessoal de Riobaldo em relação ao mal, e a despeito da não confirmação física de que o mesmo ocorreu, após o episódio do “pacto”, Riobaldo se transformou e passou a fazer coisas, até então inusitadas:

O pacto, com seus gestos contraditórios, opera um compromisso entre duas tendências opostas – a mortífera e a vital. Ele significa um compromisso assumido por Riobaldo, que se opõe, dessa maneira, à pureza e à abstração do ser jagunço, contra a “sina diferente” e mortífera de Diadorim, contra o “prazer prático” da guerra sem fim de Zé Bebelo e contra a “doideira” da destruição estéril. Às aparências da pureza e do ser incondicional – à coragem “inteirada” de Diadorim e à abstração do pensamento de Zé Bebelo –, Riobaldo opõe o “estar estando” do “ser-não-ser”, do estar no sertão querendo voltar para a “outra terra” das mulheres, das plantas e dos bichos exuberantes. A transformação em Urutu – serpente da terra e do ar – enquadra-se nessa lógica da ambivalência. (ROSENFELD, 2006, p. 278).

Dessa forma, o leitor aceita que a situação desenvolvida na narrativa possa ser possível, mas, ao mesmo tempo, compartilha da incerteza gerada por ela. A angústia, a frustração e a dúvida, que passarão a acompanhar Riobaldo ao longo de sua vida, a partir deste suposto pacto, são compartilhadas com o leitor, que passa a fazer as mesmas perguntas que o protagonista e que, assim como este, chega ao final da leitura sem respostas, dadas as possibilidades infinitas que encerram o romance. É esta aceitação ambivalente que torna o romance verossimilhante.

Em dada passagem, Riobaldo admite que, ainda, não sabe certas coisas e que precisa contar ao “senhor” – o doutor –, para descobri-las: “Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba.” (G.S.V., p. 229). O processo de “contação” desenvolvido por Riobaldo lhe permite, portanto, a descoberta, o (re)viver a vida, na expectativa de encontrar as respostas que lhe foram negadas. Além do narrador interno – Riobaldo –, há outro, o qual, Fortes (2012) chamaria de narrador “que vem de fora” – o doutor – e cuja função seria a de ouvir Riobaldo, estimulando-o em seu processo de revitalização da vida.

Fortes (2012), partindo do texto “O narrador – considerações sobre a obra de Licolai Leskov”, de Walter Benjamin, afirma que, na tradição popular aquele que vem de fora muito tem para contar aos da terra, dada a amplitude de seu conhecimento de mundo, entretanto, a autora segue seu raciocínio, explicando que esta prerrogativa não se aplica a *Grande sertão: veredas*. Isso se deve ao fato de que, por mais que o doutor seja uma personagem conhecedora do mundo, ele desconhece o sertão, seus meandros e suas armadilhas, pois até “Deus mesmo, quando vier, que venha armado!” (G.S.V., p. 19). Riobaldo, ao contrário do doutor, tendo passado toda a sua vida nesse universo, reconhece que o sertão é o mundo em menor escala, como bem descreve Fortes (2012), e, por isso, tem muito para contar:

O senhor nonada conhece de mim; sabe o muito ou o pouco? O Urucuia é ázigo... Vida vencida de um, caminhos todos para trás, é história que instrui vida do senhor, algum? O senhor enche uma caderneta... O senhor vê aonde é o sertão? Beira dele, meio dele?... Tudo sai é mesmo de escuros buracos, tirante o que vem do Céu. Eu sei. (G.S.V., p. 595).

O doutor enche, agora, a caderneta, porque tem muito que ouvir de Riobaldo e aprender sobre o sertão/mundo. Ao mesmo tempo, a função do doutor na narrativa se parece com a função do leitor, ou seja, cabe ao leitor o mesmo papel de espectador/ouvinte. Há, portanto, entre Riobaldo e o doutor/leitor uma relação de cumplicidade e troca: Riobaldo precisa narrar para se reconhecer e tentar abrandar suas dúvidas existenciais, enquanto que o doutor/leitor se alimenta desta narrativa para construir seus próprios questionamentos.

De acordo com Fortes (2012), a narrativa se fecha, acentuando as indagações de Riobaldo e confundindo, ainda mais, o doutor e o leitor: “o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia.” (G.S.V., p. 608). Isso se deve ao fato de que não há respostas concretas para estas perguntas, nem na literatura, nem na

realidade e que o símbolo do infinito, que, sutilmente, remata o texto, representa a essência humana do questionamento do universo. Portanto:

Riobaldo continua sendo o pobre menino do destino que sempre foi, sem saber de si, como atestam as interrogações e as reticências [...] que encerram a obra. Embora o narrador rememore para narrar e narre para tentar entender, suas dúvidas, tão humanas, apontam para a eternidade, como atesta o símbolo de infinito. Ou seja, para tais dúvidas, não há resposta humana possível. (FORTES, 2012, p. 5).

Dessa forma, Riobaldo, o narrador, fala como o menino da barranca do São Francisco, que ficou definitivamente enviscado por Diadorim; o filho bastardo, sem eira nem beira, alçado à condição de apadrinhado explícito e perfilhado implícito de seu pai/padrinho; o Tatarana cerzidor, que tem em sua pontaria com arma de fogo seu principal talento; o “amado” de Diadorim, o filho de Joca Ramiro, o chefe dos chefes; o angustiado “pactário” – se é que houve pacto – que teria, ou não, empenhado sua alma ao diabo; o grande Urutu Branco, que “desjagunçou” o sertão dos demais bandos, vingou a morte de Joca Ramiro, tornou-se uma lenda no sertão, tanto é assim que recebe a visita do doutor; fazendeiro abonado, casado com filha de fazendeiro, correta, cortada e beata; velho barranqueiro a ruminar na velhice seus descaminhos e desencontros e a buscar respostas impossíveis.

Mas, ainda assim, permanece o pobre menino do destino, cuja trajetória fora traçada ao acaso, no rastro de um amor impossível, que o levou a uma história trágica e gloriosa e a ter muitas perguntas sobre a vida, o bem, o mal, o amor, a salvação, a perdição e que nunca terá, enquanto vivo, respostas para suas angústias, pois “Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca. Mas é só muito provisório.” (G.S.V., 16).

A respeito dos argumentos elencados acima, não haveria possibilidade de Riobaldo desviar-se do destino que já lhe estaria imposto. Apaixonado por um jagunço, sem ser homossexual e sem saber que este é, de fato, uma mulher que, de acordo com Galvão (1998), originalmente estaria fadada à negação sexual e à morte prematura, na condição de filho bastardo, circunscrito no núcleo secundário do sistema patriarcal, descrito por Candido (1951), que lhe negaria o reconhecimento paterno, além de representante dos principais grupos sociais – coronelismo e jagunçagem – que, de acordo com Faoro (1995) e Leal (1997), estariam em decadência com o fim da República Velha, restaria ao protagonista de *Grande sertão: veredas*, apenas, a condição de pobre menino do destino.

## 2.2 DE ONDE SE FALA EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS?

Mikhail Bakhtin postulava que os estudos científicos e literários estão ligados às questões da filosofia da linguagem. Dessa forma, um produto ideológico faria parte, fisicamente, de uma realidade natural ou socialmente constituída, transformando-se em instrumento de produção ou, ainda, produto de consumo: “Tudo que é ideológico possui um valor semiótico.” (BAKHTIN, 2010, p. 36). Cada signo, além de reflexo e fragmento material da realidade, totalmente objetivo e passível de estudo, é, também, um fenômeno do mundo exterior.

Chaves (1973), pautando-se na teoria de Bakhtin, afirma que a realidade se desvela a Riobaldo através da palavra<sup>34</sup>, ou seja, através do processo catártico de contar e reconstituir sua trajetória de vida:

Riobaldo, protagonista único de *Grande sertão: veredas*, encontra a unidade e significação de sua experiência ao reconstituí-la pela palavra; e, como vimos, a palavra, enquanto marca de posse sobre o universo nomeado, e a descoberta da poesia. Riobaldo encontra a palavra; Riobaldo encontra Riobaldo. (CHAVES, 1973, in COUTINHO, 1983, p. 455).

Considerando que a essência da Literatura é a palavra e que o texto e o contexto são apropriados e atualizados pelo leitor, faz-se necessário refletir acerca do termo sertão: espaço a partir do qual o narrador se dirige ao leitor – “situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucuia.” (G.S.V., p. 7-8) –, ao mesmo tempo em que representa o universo – um TODO natural-cultural onipresente: *o sertão*.” (BOSI, 1972, p. 484). Dadas a sua amplitude e diversidade de sentidos, a palavra sertão leva o leitor a se interrogar sobre um conceito variável, multifacetado, indicando “a existência de ângulos tão diversos por onde não se pode ser apreendido, [...] que a realidade se conforma a esse caráter difuso, tornando-se flexível em sua configuração.” (GARBUGLIO, 1972, p. 93).

Entre tantos conceitos de sertão que se pode encontrar na literatura, observa-se o postulado por Arruda (2000), para quem o sertão é o local aonde a civilização, ainda, não chegou. Para este autor que estuda o centro-sul do Brasil, tudo aquilo que estiver a oeste de

---

<sup>34</sup>A palavra é o fenômeno ideológico por excelência. A realidade toda da palavra é absorvida por sua função de signo. A palavra não comporta nada que não esteja ligado a essa função, nada que não tenha sido gerado por ela. A palavra é o modo mais puro e sensível de relação social. (BAKHTIN, 2010, p. 36).

São Paulo, é sertão, ou seja, geograficamente, estariam inclusos neste conceito, portando, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e o norte do Paraná.

Já o sertão ao qual Guimarães Rosa se reporta geograficamente é o planalto central, cujo bioma é o cerrado<sup>35</sup>, conforme atestam tanto as cidades, vilas, serras, rios etc. aos quais o autor se reporta, quanto os animais, principalmente os pássaros e o ambiente como um todo:

Aí foi em fevereiro ou janeiro, no tempo do pendão do milho. Trêsmente: que com o capitão-do-campo de prateadas pontas, viçoso no cerrado; o aniz enfeitando suas môitas; e com florzinhas as dejaniras. Aquele capim-marmelada é muito restível, redobra logo na brotação, tão verde-mar, filho do menor chuvisco. De qualquer pano de mato, de de-entre quase cada encostar de duas folhas, saíam em giro as todas as cores borboletas. Como não se viu, aqui se vê. Porque, nos gerais, a mesma raça de borboletas, que em outras partes é trivial regular – cá cresce, vira muito maior, e com mais brilho, se sabe; acho que é do seco do ar, do limpo, desta luz enorme. Beiras nascentes do Urucúia, ali o poví canta altinho. E tinha o xenxém, que tintipiava de manhã no reворêdo, o sací-do-brejo, a doidinha, a gangorrinha, o tempo-quente, a rola-vaqueira... e o bem-te-vi que dizia, e araras enrouquecidas. (G.S.V., p. 27-28).

Nesta passagem, Riobaldo descreve a efusão de vida no cerrado durante o verão, ou tempo das águas, como se diz em Minas. As flores presentes, o capim verde brota com a chuva, as borboletas de todas as cores voam ao menor movimento da vegetação e os pássaros cantam. Como parte desta paisagem, Guimarães Rosa se detém com esmerado cuidado na descrição dos buritizais. No trecho a seguir, observa-se o buritizal<sup>36</sup>, cujo fruto é o buriti e cuja presença é tão comum no cerrado que chega a formar uma paisagem própria. Além disso, nestas áreas, a fauna é – ou era – abundante e há animais quase míticos, como as sucuris, vários tipos de felinos, inclusive, a onça pintada, o maior felino da América. Naquele sertão ainda subsistiria uma força primária, como se as veredas do sertão fossem uma espécie de terra primitiva, ainda poderosa, selvagem e tão encantatória quando assustadora, como atesta a citação abaixo:

---

<sup>35</sup> “O cerrado mostra, geralmente, dois andares vegetativos: o primeiro, constituído de vegetação graminácea, arbustiva, subarbustiva e herbácea, é contínuo, enchendo os claros deixados pelo segundo andar; este é formado pelas árvores isoladas e formações arbóreas mais ou menos desenvolvidas. No chapadão, a ação dos ventos é favorecida pela topografia relativamente plana da região, castigando assim as árvores e prejudicando seu crescimento, donde a reduzida copa das mesmas. [...] Nos campos cerrados as folhas não caem ao mesmo tempo: a mudança opera-se por espécie e grupos de árvores, num arremedo de estação, como se dá nas florestas semidecíduais. A vegetação, embora tenha caráter permanente, sofre modificações estacionais; na estação seca, a paisagem dá uma nota de angústia pelo retorcido dos caules e dos galhos mais ou menos desnudados; na estação chuvosa, observa-se um aceleração na vida vegetal: a folhagem adensa-se e pintalga-se de flores, que muitas vezes precedem ao aparecimento das folhas”. (BEZERRA DOS SANTOS, 1956, p. 410).

<sup>36</sup> Palmeira nativa do cerrado e tema recorrente na obra rosiana, dando, inclusive, título a uma novela de *Corpo de baile*, na qual o Buriti, além de uma grande palmeira é, também, um símbolo de vida, potência, bem como de decadência e morte, como o sol ao ciclo da vida.

[...] saem dos mesmos brejos – buritizais enormes. Por lá, sucuri geme. Cada surucuiú do grosso: vôa corpo no veado e se enrosca nele, abofa – trinta palmos! Tudo em volta, é um barro colador, que segura até casco de mula, arranca ferradura por ferradura. [...] Daí longe em longe, os brejos vão virando rios. Buritizal vem com eles, buriti se segue, segue. (G.S.V., p. 31).

Além desta força primária, que visa encantar e espantar o doutor, o empenho de Riobaldo ao descrever as paisagens percorridas, visa, também, atualizar as lembranças de Diadorim: “Eu estava todo o tempo quase com Diadorim. Diadorim e eu, nós dois. A gente dava passeios.” (G.S.V., p. 28). E, de certa forma, estas lembranças preenchem o vazio deixado pela ausência de seu grande e verdadeiro amor: “Ah, eu estou vivido, repassando. Eu me lembro das coisas, antes delas acontecerem... Com isso minha fama clarêia? Remei vida solta. Sertão: estes seus vazios.” (G.S.V., p. 31).

Mas o sertão, além da topografia e dos biomas cuidadosamente descritos e perfeitamente conferíveis, conforme atesta o estudo de Alan Vigiano<sup>37</sup>, é, também, os vazios do homem, as veredas e os socavões da alma humana, aqueles nos quais o indivíduo, solitariamente, precisa construir seus próprios valores, ou, ainda, onde em cada encruzilhada o mal cochila à espera de uma alma ambiciosa ou vaidosa, aberta para os descaminhos<sup>38</sup>.

‘Nonada’, a palavra inicial do romance – aparentemente anódina e recortada ‘arbitrariamente’ de um fluxo alocutivo –, sofre no percurso narrativo ricas elaborações metafóricas e ampliações imagéticas. Se ela funciona como uma síncope preliminar – negação e corte de conteúdos que o leitor ainda desconhece –, seu potencial semântico negativo ressurgue, ao longo do romance, nos temas do vazio, do abismo, dos fundos insondáveis do sertão. A travessia se faz confrontação com o nada, aventura no nada, experiência extenuante da negatividade e do despojamento crescentes, que aparecem por vezes irrecuperáveis. [...] A reversão do nada no tudo, da morte na vida, é o segredo que determina também a ambivalência carnavalesca e o aspecto contraditório da campanha de Urutu Branco. (ROSENFELD, 2006, p. 209).

Riobaldo, portanto, transformando-se em chefe-jagunço, se recompõe e domina o sertão a partir do nada/tudo, realizando a travessia do deserto vazio e alcançando a situação preferencial do romance moderno. Situação esta que, de acordo com Chaves (1973, in

<sup>37</sup> “Riobaldo, o jagunço de Guimarães Rosa, está fadado a ocupar o primeiro lugar na galeria das personagens da ficção brasileira. Naquele imenso espaço de chão, circunscrito ao norte de Minas, sudoeste da Bahia e leste de Goiás, o autor fez movimentar-se sua criatura. No *sertão*, Riobaldo viveu toda sua jagunçagem. E dele só se apartou em duas ou três ocasiões. [...] O roteiro de Riobaldo quase se confunde com o *sertão*, é indefinido como o próprio *sertão*. Sendo ficcional, ideal, obedece principalmente às rédeas da imaginação, mas tem, como acontece em quase toda obra de arte, uma base também física.” (VIGGIANO, 1993, p. 10-11, grifos do autor).

<sup>38</sup> Os *Descaminhos do demo* constitui a segunda parte da obra *Desenveredando Rosa*, na qual Kathrin Rosenfield salienta “as diferentes estruturas narrativas e imaginárias que Rosa condensa nesse romance que o próprio autor viu como um ‘grande conto ou um poema’.” (ROSENFELD, 2006, p. 17).

COUTINHO, 1983, p. 453), tem a solidão e o nada/tudo como pontos de partida da personagem, que “se constrói ou reconstrói pelas próprias forças e ergue os próprios valores.” Conseqüentemente, a travessia destes vazios leva a personagem ao encontro [ou ao desencontro] de si mesma: “A travessia do sertão é, para Riobaldo, também a travessia de si mesmo, desvelar do coração selvagem.” (CHAVES, 1973, in COUTINHO, 1983, p. 447).

Buscando este encontro consigo mesmo, o músico Makely Ka, em um projeto bastante audacioso, realizou a travessia de Riobaldo Tatarana pelo sertão. Durante os meses de julho e agosto de 2012 ele percorreu 1800 km de bicicleta, reproduzindo a trajetória do narrador-personagem de *Grande sertão: veredas*, recolhendo imagens, vídeos, depoimentos e identificando locais reais e ficcionais presentes na narrativa de João Guimarães Rosa. Na imagem abaixo, encontram-se marcados os pontos pelos quais o músico passou nesta viagem que durou, aproximadamente, quarenta dias.

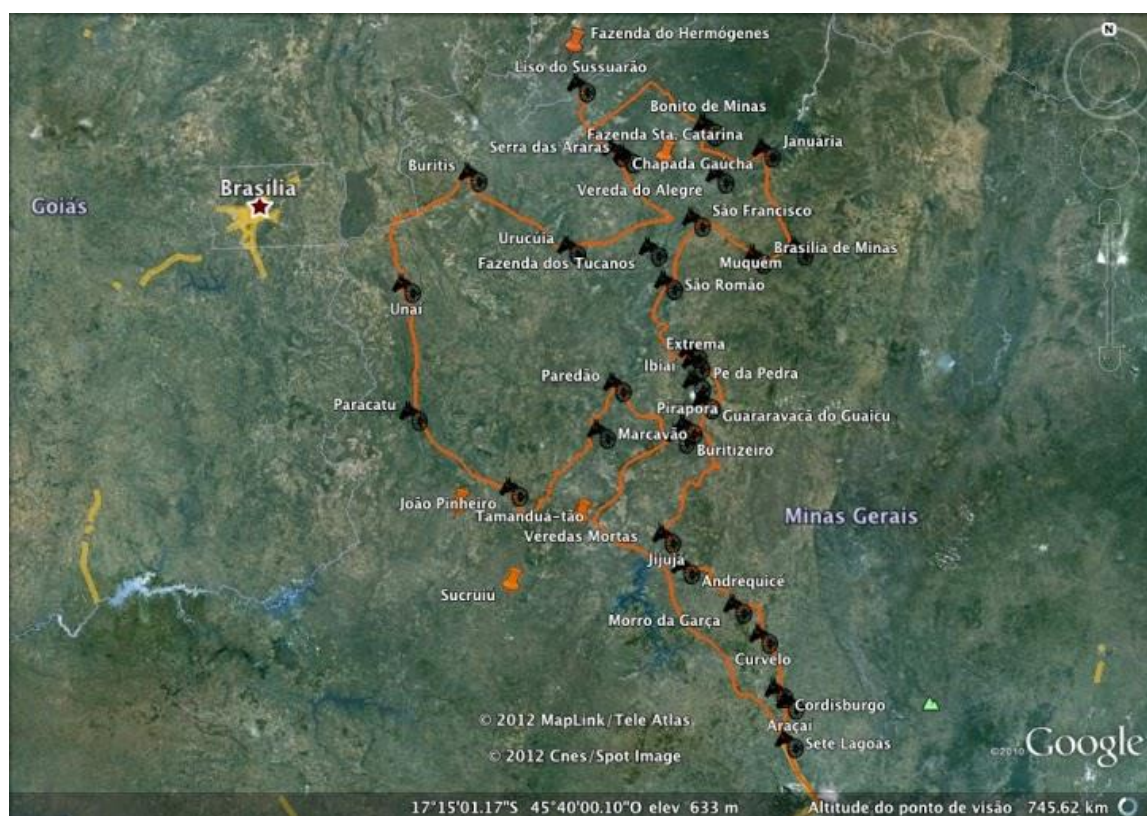


FIGURA 2 - Itinerário de Makely Ka. Fonte: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/cavalo-motor-pelo-grande-sertao>>. Acesso em 23 de abr. de 2013.

O ponto de partida de Makely Ka foi próximo ao córrego do Batistério, local onde acontece o reencontro entre Riobaldo e Diadorim e sua entrada no bando de Joca Ramiro. Posteriormente, o cantor foi subindo pelo sertão de Minas até a divisa com a Bahia, depois descendo pela Serra das Divisões, divisa entre Minas Gerais e Goiás, até o Paredão de Minas.



Dessa forma, é possível visualizar que o sertão percorrido por Riobaldo compreende o território localizado Minas Gerais, mas estendido até as divisas de Goiás e da Bahia.

Em muitos momentos, Riobaldo nomeia o espaço geográfico em que se encontra como, simplesmente, “Norte”: “Ao viável, eu tinha de atravessar as tantas terras e municípios, jogamos uma viagem por este Norte, meia geral.” (G.S.V., p. 65). Para reiterar que Riobaldo se refere à mesma região descrita anteriormente como cerrado, observa-se a aproximação feita por Dias, na qual “Norte” e “cerrado” são postos em equivalência:

O Norte, isto é, o cerrado que se inicia na região central: terras do Nordeste mineiro, no vale do Jequitinhonha; a região de Montes Claros; o Vale do Médio São Francisco; enfim, o Noroeste, a região do Urucuia, onde se passa a maior parte da ação do livro descrita por Riobaldo. Essas denominações mais ou menos oficiais da Geografia nem sempre são utilizadas na narrativa. (DIAS, 1966, in COUTINHO, 1983, p. 395).

Entretanto, na obra *O mundo movente de Guimarães Rosa* (1972), Garbuglio esclarece que ele não crê que a delimitação do espaço geográfico da obra e a delimitação do espaço real contribuam, por si só, para a compreensão do romance. É preciso descobrir a realidade e “conhecê-la em extensão e profundidade, não como fato isolado, objetivo e estático, mas como fenômeno dinâmico, sujeito a transformações constantes, ainda que mantenha intacto o lastro de sua individualidade e as particularidades distintivas do meio.” (GARBUGLIO, 1972, p. 95).

Delimitado geograficamente o sertão rosiano, retoma-se o significado outro do sertão, isto é, aquele representado pelo deserto da travessia humana pelos grandes conflitos, o sertão da alma do homem, um sertão, como afirma Garbuglio (1972), fantástico, mágico e envolvente. “Sertão é isto, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo. Dia da lua. O luar que põe a noite inchada.” (G.S.V., p. 156).

Nesta perspectiva, qual seria, portanto, o significado exato de sertão para Guimarães Rosa? Talvez o autor quisesse, justamente, construir uma ambiguidade, um ambiente obnubilado, propício a questionamentos, um sertão racional, delimitado geograficamente – “O sertão aceita todos os nomes: aqui é o Gerais, lá é o chapadão, lá acolá é a caatinga.” (G.S.V., p. 490) –, mas, ao mesmo tempo, subjetivo, ilimitado, interiorizado e, principalmente, particularizado – “Sertão é o sozinho. Compadre meu Quelemém diz: que eu sou muito do sertão? Sertão: é dentro da gente.” (G.S.V., p. 309).

O sertão descrito acima como racional é, de acordo com Garbuglio (1972), um sertão físico, no qual transcorrem as ações dos jagunços; a natureza e as paisagens são caracterizadas

como possíveis e há uma aproximação do real. Essa aproximação da natureza pode ser vista na descrição da travessia do São Francisco, na qual Riobaldo, Diadorim e um canoeiro navegam, cruzando um “ribeirãozinho”, até, abruptamente, adentrarem o lendário Rio São Francisco.

Saiba o senhor, o de-Janeiro é de águas claras. É um rio cheio de bichos cágados. Se olhava a lado, se via um vivente desses – em cima de pedra, quentando sol, ou nadando descoberto, exato. Foi o menino quem me mostrou. E chamou minha atenção para o mato da beira, em pé, paredão, feito à régua regulado. – ‘As flores...’ – ele prezou. [...] Não me esqueci de nada, o senhor vê. Aquele menino, como eu ia poder deslembrar? Um papagaio vermelho: – ‘Arara for?’ – ele me disse. [...] Mas, com pouco, chegávamos no do-Chico. O senhor surja: é de repente, aquela terrível água de largura: imensidade. Medo maior que se tem, é de vir canoando num ribeirãozinho, e dar, sem espera, no corpo dum rio grande. Até pelo mudar. A feiura com que o São Francisco puxa, se moendo todo barrento vermelho, recebe para si o de-Janeiro, quase só um rego verde só. [...] Eu me apeguei de olhar o mato da margem. Beiras sem praia, tristes, tudo parecendo meio pôdre, a deixa, lameada ainda da cheia derradeira, o senhor sabe: quando o do-Chico sobe os seis ou os onze metros. E se deu que o remador encostou quase a canoa nas canaranas, e se curvou, queria quebrar um galho de maracujá-do-mato. Com o mau jeito, a canoa desconversou, o menino também tinha se levantado. Eu disse um grito. – ‘Tem nada não...’ – ele falou, até meigo muito. – ‘Mas, então, vocês fiquem sentados...’ – eu me queixei. Ele se sentou. Mas, sério naquela sua formosa simpatia, deu ordem ao canoeiro, com uma palavra só, firme mas sem vexame: – ‘Atravessa!’ O canoeiro obedeceu. (G.S.V., p. 104-105).

Através da descrição da paisagem, da utilização de elementos da fauna e da flora locais e da menção ao Rio São Francisco, a realidade e a natureza se desvelam para o leitor, transformando o sertão em uma imagem física, concreta e delimitada geograficamente. Ou seja, o leitor que desconhece a região à qual Guimarães Rosa se refere pode identificá-la geograficamente e criar imagens sobre o ambiente ao qual a narrativa se reporta. Ao mesmo tempo, o leitor que é conhecedor deste espaço reconhece o ambiente e passa a dividir suas memórias com as de Riobaldo, transformando a narrativa em uma parceira reminescente.

Em contrapartida ao sertão físico, Garbuglio (1972) fala de um sertão afetivo, ou seja, aquele em que o homem se projeta e com o qual interage, exercendo uma força indeterminável. Ao mesmo tempo em que o sertão o “empurra” para sua sina, o narrador-protagonista reluta: “Sertão. Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso...” (G.S.V., p. 25); “o sertão vem e volta. Não adianta se dar as costas. Ele beira aqui, e vai beirar outros lugares, tão distantes. Rumor dele se escuta.” (G.S.V., p. 542).

Em muitos momentos da narrativa, Riobaldo sente vontade de abandonar o sertão, deixar tudo para trás, entretanto, este desejo se mostra efêmero e esporádico, se comparado à força que Diadorim exerce sobre Riobaldo, a quem ele segue, sempre, mesmo quando reluta em fazê-lo:

Eu ia-me embora. Tinha de ir embora. Estava arriscando minha vida, estragando minha mocidade. Sem rumo. Só Diadorim. Quem era assim para mim Diadorim? Não era, aquela ocasião, pelo próprio dito de estar perto dele, de conversar e mais ver. Mas era por não aguentar o ser: se de repente tivesse de ficar separado dele, pelo nunca mais. (G.S.V., p. 181).

Diadorim e o sertão vão se fundindo aos poucos, porque tudo no sertão lembra Diadorim. Dessa forma, Riobaldo não consegue deixar o sertão para trás, por que teme ficar separado de seu amigo/amor. No tempo da narrativa, quando quase tudo já é passado, exceto o sertão e os socavões da alma de Riobaldo, nos quais vigem suas dúvidas existências sobre o mal, ao exteriorizar seus sentimentos acerca de Diadorim e, conseqüentemente, acerca do sertão, narrando seus dissabores ao doutor, aproxima, ainda mais, Riobaldo desta afetividade sertaneja. O sertão transforma os homens livres em jagunços, “por isso o indivíduo avulta e determina; manda ou é mandado, mata ou é morto.” (CANDIDO, 1964, *in* COUTINHO, 1983, p. 300).

O sertão afetivo seria, talvez, um sertão personificado, tendo em vista que, em alguns momentos, ele agiria sobre o homem. A personificação do sertão pode ser percebida quando ele rodeia o homem – “Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera; digo.” (G.S.V., p. 286) –, governa – “O sertão não tem janelas nem portas. E a regra é assim: ou o senhor bendito governa o sertão, ou o sertão maldito vos governa...” (G.S.V., p. 495) –, ajuda, trai – “O senhor não creia na inquietação do ar. Porque o sertão se sabe só por alto. Mas, ou ele ajuda, com enorme poder, ou é traiçoeiro muito desastroso.” (G.S.V., p. 532) –, produz, engole e cuspe – “O sertão me produz, depois me engoliu, depois me cuspiu do quente da boca...” (G.S.V., p. 585) –, características, predominantemente, humanas, mas atribuídas, engenhosamente, ao sertão.

Diante do fato de que existem dois sertões, um físico e outro afetivo, observa-se que a utilização de determinados signos linguísticos duplica a imagem do sertão e torna ambígua sua caracterização. A partir de então, compreende-se um sertão bipartido, no qual, de um lado, se conserva a tradição e a origem, e, de outro, a certeza de que os tempos mudaram e, com eles, também, os costumes. Introduzem-se os hábitos civilizatórios que substituem,

gradualmente, o comportamento humano determinado, ainda fortemente na luta física e na violência como forma de sobrevivência. Assim, surge um paralelo entre o “sertão bruto<sup>39</sup> e épico ao lado do novo, caminhando para hábitos diferentes, resultando no sertão de hoje, da época do narrador já convertido em barranqueiro.” (GARBUGLIO, 1972, p. 99).

Essa dicotomia entre arcaísmo e modernidade é discutida por Darcy Ribeiro na obra *O povo brasileiro*, que explica que a passagem do tradicional ao moderno ocorre em ritmo diferente em cada região. Isso não quer dizer que haja qualquer resistência à mudança, ao contrário, os novos povos – dentre os quais se encontra o brasileiro – são marcados pelo desejo de transformação. As questões são, portanto, marcadamente sociais, e não apenas culturais, tendo em vista que tanto as populações rurais quanto as urbanas marginalizadas são atrasadas, mesmo que não sejam conservadoras. A persistência das formas arcaicas de vida têm sido, historicamente, econômicas e sociais e as mudanças, em sua maioria, são bem vindas e bem vistas, inclusive por Zé-Zim e por Riobaldo.

A ambiguidade no decorrer da narrativa se constrói à medida que Riobaldo descreve e elucida o sertão desde as primeiras ocorrências da palavra – “O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucúia. Toleima.” (G.S.V., p. 7-8) – até a última<sup>40</sup> – “O senhor vê aonde é o sertão? Beira dele, meio dele?... Tudo sai é mesmo de escuros buracos, tirante o que vem do Céu. Eu sei.” (G.S.V., p. 595).

Em suma,

É esse o sertão que me interessa agora. É um “imenso mar de territórios”, para usar a linguagem do narrador, o campo onde se exerce a ação romanesca de *Grande sertão: veredas*. É imenso, principalmente para quem o percorreu em todas as direções, como Riobaldo e muitos dos seus. Para quem palmilhou suas veredas difíceis, vadeou seus rios, acampou em suas noites profundas, enfrentou a sua natureza. Foi toda uma vida para conhecer o sertão – e este continuou misterioso aos olhos do fazendeiro Riobaldo, já sem saúde para mostrá-lo ao doutor que o visita. (DIAS, 1966, in COUTINHO, 1983, p. 395).

De acordo com Dias, apesar de ter vivido sempre no sertão, em seu sentido ambivalente, ainda assim, Riobaldo não alcançou seu conhecimento pleno: “Riobaldo não define o sertão. Ou, antes, dá-lhe definições demais, uma completando ou confundindo as

<sup>39</sup> Parte do sertão que é totalmente desabitada (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 2558).

<sup>40</sup> Esta é a última ocorrência em que o sertão é, de certa forma, descrito, e, por isso, serve como referência ao que se pretende discutir. Posteriormente, aparece, apenas, uma menção ao termo, mas sem grande importância.

outras”. (DIAS, 1966, in COUTINHO, 1973, p. 397). Essa vastidão de significados leva o leitor a questionar sobre o que torna *Grande sertão: veredas* tão particular.

Desde o título da obra, Guimarães Rosa faz referência ao sertão – aqui nordestino – no que há de mais trágico e violento nele, pois não é por acaso que aqueles que não possuem familiaridade com o romance rosiano costumam chamá-lo de “Grande sertões: veredas”. Tal confusão se deve ao fato de Rosa, desde o título, dialogar com *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, primeira<sup>41</sup> obra a dar grande visibilidade a uma das regiões mais inóspitas do Brasil – a caatinga – e a traçar um perfil entre o literário, o jornalístico e o sociológico do sertão baiano e das hordas de jagunços... Entretanto, embora tenha inspirado Guimarães Rosa não só no que se refere ao sertão, mas também ao tema, o espaço geográfico rosiano, claramente delimitável, não é o mesmo da obra euclidiana, espaço no qual ocorreu a guerra de canudos.

### 2.3 O (ENTRE) LUGAR DE *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Discutidas as questões sobre quem fala e de onde se fala em *Grande sertão: veredas*, objetiva-se, agora, discutir sua inserção num entre-lugar, isto é, num espaço entre o passado arcaico e a modernidade inevitável que se abeira do sertão. Alejo Carpentier (apud COUTINHO, 2003, p. 104) afirma que: “a América latina é o único continente onde eras diferentes coexistem, onde um homem do século vinte pode apertar a mão de um homem da era quaternária, que não tem ideia do que sejam jornais ou comunicações e que leva uma vida medieval”.

Ao fazer esta referência a Carpentier, Coutinho (2003) pretendia demonstrar as disparidades culturais presentes no continente americano. Tais disparidades dividiram as opiniões de teóricos europeus e norte-americanos acerca da literatura latino-americana de meados do século XX. Alguns consideraram Borges e García Márquez referenciais do Pós-Modernismo, enquanto outros, rejeitando esta possibilidade, afirmavam que este movimento literário seria um fenômeno restrito às sociedades pós-industriais altamente desenvolvidas e, portanto, não compatível com a realidade do Novo Mundo.

---

<sup>41</sup> Obras como *O sertanejo*, de José de Alencar, *Inocência*, de Taunay, *Dona Guidinha do poço*, de Manuel de Oliveira Paiva, *Pelo sertão*, de Afonso Arinos de Melo Franco e *Maria Dusá*, de Lindolfo Rocha, dentre outras, já haviam, na segunda metade do século XIX e início do XX, situado romances nos vários sertões brasileiros, mas não com a força com que Euclides da Cunha o faz.

Sob esta perspectiva, Coutinho (2003) perguntaria se é possível estabelecer com austeridade uma relação entre a sociedade pós-industrial e o Pós-Modernismo. Ainda sem resposta concreta, esta pergunta levantou intensa discussão nas últimas décadas, sem, no entanto, ser plenamente respondida. Dada a complexidade da questão, Coutinho (2003) opta por não adentrá-la, e postula que há um conceito plural que favorecesse os distintos grupos hegemônicos.

Se admitimos a heterogeneidade como marca do pós-Modernismo, bem como a desconstrução sistemática das grandes narrativas, que põe em xeque constantemente o papel do Iluminismo para a constituição da identidade cultural do Ocidente e o problema da totalidade e do totalitarismo na *episteme* moderna, torna-se pelo menos viável um exame da produção cultural latino-americana sob a ótica do Pós-Modernismo. (COUTINHO, 2003, p. 106).

Partindo desta premissa, qualquer análise comparada entre a literatura latino-americana da segunda metade do século XX e as anteriores aponta para uma inegável mudança de paradigmas. Pós-modernos, portanto, não seriam apenas os países do “Primeiro Mundo”. Além disso, as mudanças tão significativas registradas na produção dos anos de 1950 e 1960, foram constantemente tomadas como responsáveis pela projeção mundial da literatura latino-americana. Segundo Coutinho (2003), caracterizada pela metalinguagem, pela intertextualidade, pelo questionamento da lógica através dos elementos fantástico/maravilhosos, essa literatura foi classificada como “nova narrativa”, “narrativa do *boom*” ou, particularmente no Brasil, neomodernista ou modernista da terceira geração.

Recentemente, porém, a crítica europeia e norte-americana, que se vem ocupando do Pós-Modernismo no contexto de suas respectivas literaturas, não tem hesitado em utilizar o termo a respeito de autores dessa “nova narrativa”, situando ao lado de próceres do Pós-Modernismo em seus países figuras como Cortázar, García Márquez, Fuentes e Guimarães Rosa. (COUTINHO, 2003, p. 109).

Para que se efetive a ideia de que a literatura latino-americana da segunda metade do século XX possa ser considerada Pós-Modernista, Coutinho (2003) afirma ainda que é preciso que se compreenda esse conceito como fundamentalmente heterogêneo. Além disso, independentemente da nomenclatura utilizada, é necessário que se perceba que esta literatura, apesar de se relacionar com as manifestações contemporâneas euro-norte-americanas, mantém e reconhece suas diferenças.

Bella Jozef (1967, in COUTINHO, 1983), analisando a situação do Romance Brasileiro e do Ibero-Americano, observou que, em autores como Cortázar, Rulfo, Guimarães Rosa, Jorge Amado e outros, o regionalismo se universalizou ao lado de uma forte raiz nacional, provocando uma fusão do local e do universal. Criaram-se, assim, novos recursos técnicos e as expressões literárias ocidentais voltaram-se para o profundo exame dos conflitos vitais.

Sob esta perspectiva, Fortes (2012) afirma que Guimarães Rosa percebeu que, no planalto central – dado o seu isolamento – ainda subsistiam contingências sociais arcaicas, respaldadas em uma grande riqueza de mitos, causos, folclore, lendas e, dado o isolamento geográfico, uma arcaica forma de viver. Foram estas contingências percebidas pelo autor que serviram de pretexto – texto anterior – que, associado ao seu talento, resultou em excelente matéria narrativa. Partindo do pressuposto de que *Grande sertão: veredas* se assenta sobre a tênue fronteira entre o arcaico e o moderno, é necessário que se faça um breve apanhado do contexto histórico-social brasileiro quando da escrita de *Grande sertão*, que se desvele quem é o narrador Riobaldo e que se perpassasse pelas organizações sociais e de poder, dispostas nessa fronteira entre a arcaica forma de vida do sertão e a modernidade que se abeira do mesmo.

Portanto, o autor escreve em um momento histórico em que o projeto de povoamento e modernização do cerrado, ainda muito isolado e parcamente povoado, passaria por um grande processo de modernização, que implicaria uma intensa migração do litoral para o sertão. Tanto é assim que a publicação de *Grande sertão: veredas* ocorreu em 1956, mesmo ano em que se iniciou a construção de Brasília<sup>42</sup>. Neste lapso de tempo, segundo Fortes (2012), a BR-040, que liga o Rio de Janeiro a Brasília, literalmente, rasgou este arcaico sertão. Isso mostra que Guimarães Rosa voltava as costas para as tendências urbanistas da época, buscando a valorização daquele espaço que, ainda, não havia sido “descoberto”. Dessa forma, o autor

---

<sup>42</sup> A ideia de povoar e desenvolver a região central do Brasil não surgiu, como muitos acreditam, com o presidente Juscelino Kubitschek. Segundo Beloch e Fagundes (2002), em 1761, o então primeiro-ministro de Portugal, o Marquês de Pombal, defendia a proposta de mudar a capital da colônia para o seu interior como medida de segurança. Entretanto, a primeira pessoa a se referir à nova capital brasileira, como Brasília, foi o Patriarca da Independência, José Bonifácio de Andrada e Silva, em 1823. Em 1891, na primeira constituição republicana, determinou-se uma zona de 14 400 quilômetros quadrados, no Planalto Central como pertencente à União e esta foi demarcada para estabelecer-se a futura Capital Federal. Sintetizando o breve histórico da idealização do planejamento e da construção de Brasília, observa-se o trecho da conferência pronunciada pelo escritor e diplomata João Almino, na Academia Brasileira de Letras, em 24 de agosto de 2006: “A maioria das cidades resulta do acaso, do encontro fortuito e da necessidade. Brasília é obra do espírito, da vontade e do plano. Se a experiência concreta daqueles que lá vivem ainda tem uma história curta, a história de Brasília como projeto, símbolo e mito se confunde com a do Brasil independente. É a história de uma utopia construída ao longo de um século e meio.” (ALMINO, 2007, p. 299-308).

alcançava o efeito da transculturação<sup>43</sup>, reafirmando a história e a cultura daqueles espaços que viriam a ser transformados – ou, talvez alguns até apagados – pelo sentimento/necessidade progressista moderno.

O processo de modernização do cerrado brasileiro ocorre, de acordo com Fantini (2004), de maneira carnavalizada, tendo em vista que o cenário é um campo de batalha e seus agentes são jagunços:

Sob a cosmovisão carnavalesca do narrador de *Grande Sertão: Veredas*, o processo de modernização do sertão mineiro (e, por extensão, de nações e nacionalidades forjadas sob a intervenção da máquina colonial) encena-se num campo de batalhas. Ao transformá-lo em livre arena carnavalesca, o narrador obriga “nossa história” a repetir-se como farsa. E o Brasil, ao desfilar nessa arena, sob a máscara de “nação de maracatu”, mostra sua outra cara. (FANTINI, 2004, p. 211).

A partir destas palavras, conclui-se que Guimarães Rosa satiriza a história brasileira, transformando-a em estória. Além disso, em uma análise mais abrangente da obra rosiana, pode-se perceber que o tema da expansão populacional brasileira é recorrente, como se pode ver nos contos *As margens da alegria* e *Os cimos*: contos estes que abrem e fecham *Primeiras estórias*. Nestes contos<sup>44</sup>, a fundação de uma “grande cidade” no planalto central é discutida e tematizada – “Esta grande cidade ia ser a mais levantada no mundo.” (ROSA, 2005, p. 51); “Outra era a vez. De sorte que de novo o menino viajava para o lugar onde as muitas mil pessoas faziam a grande cidade.” (ROSA, 2005, p. 201).

Em *Grande sertão: veredas* observa-se a mesma técnica das imagens cumulativas. Para Dias (1966, in COUTINHO, 1983, p. 391), “finda a leitura, podemos imaginar o tropel e o alarido do grupo de jagunços, cavaleiros-andantes pelas trilhas sertanejas [...] e imaginar as revoadas de pássaros pelos buritizais, as travessias dos rios, as batalhas campais, o porte épico e gentil de Diadorim”. Dessa forma, pode-se perceber que, no decorrer da narrativa, as

<sup>43</sup> O conceito de transculturação está associado “a transformações, transposições, mudanças e sobretudo a uma dinâmica de inscrição contínua e não hierarquizada dos elementos culturais mais díspares extraídos da cultura erudita, do imaginário mítico e do popular da cultura de massas para dar origem a montagens novas e originais.” (BERND, 2003, p. 23).

<sup>44</sup> Tratam-se dos contos de abertura e de encerramento, respectivamente, da obra rosiana *Primeiras Estórias*, publicada em 1962, isto é, apenas dois anos após a inauguração de Brasília. A hipótese para *Primeiras Estórias*, segundo Lima (1963, in COUTINHO, 1983, p. 500), é a de que seriam “as primeiras estórias de um Brasil novo no começo do surgir”. Assim a primeira e a última estórias se enlaçam pelo lugar comum onde passam, “lugar onde se construía a grande cidade”, ali, “nos altos vales da aurora” percorridos pelo mesmo menino a aprender os seus caminhos. Servindo como moldura da obra, como afirma Fantini (2004), os contos são guiados pela ótica de um “Menino” que tem a oportunidade de viajar e conhecer o canteiro de obras de um novo mundo. Lima (1963, in COUTINHO, 1983, p. 500) afirma que se modifica “a realidade dos gerais e Guimarães Rosa anuncia a mudança. Brasília”.



imagens de que fala Dias (1966, in COUTINHO, 1983) vão se construindo aos poucos e se acumulando na memória do leitor. Ao final da travessia, dada a sua complexidade geográfica e humana, o sertão aparece parcialmente delineado para os leitores que compartilharam da saga de Riobaldo.

A partir do propósito de crescimento e desenvolvimento, prometidos subjacentes à construção de Brasília, e da exemplificação de que a obra rosiana está imbricada na realidade brasileira, é possível estabelecer relações entre a publicação de *Grande sertão: veredas* e a política de povoamento do centro-oeste brasileiro. Numa tentativa deveras despretensiosa, o que se está tentando fazer até aqui é rastrear imagens cumulativas da obra com a intenção de, posteriormente, alcançar um sentido mais abrangente, mas, ainda assim, sem pretensões de abarcar o todo de tão vasto e complexo romance. Neste ponto, quando já visualizou o sertão, o planalto central e a dicotomia presente na obra, pretende-se rastrear alguns elementos que remetem à sociedade sertaneja e aos sujeitos que são ficcionalmente representados na configuração do sertão rosiano, bem como suas funções sociais.

Na obra *Literatura e Sociedade*, Antonio Candido afirma que a integridade da obra só pode ser compreendida se houver a fusão entre texto e contexto. Para tanto, é necessário que se avalie o elemento externo ao texto – o social – de maneira conjunta ao elemento interno – a estrutura. Todo romance, ainda de acordo com Candido (2000), faz indicações a certas dimensões sociais, como lugares e costumes, e a menção destas dimensões em qualquer estudo histórico ou crítico é fundamental. Entretanto, apenas apontá-las “não basta para definir o caráter sociológico de um estudo. Mas acontece que, além disso, o próprio assunto repousa sobre condições sociais que é preciso compreender e indicar, a fim de penetrar no significado.” (CANDIDO, 2000, p. 7).

Empresta-se, aqui, a apreciação feita por Candido acerca do romance *Senhora*, de José de Alencar, para, de maneira adaptada, analisar-se *Grande sertão: veredas*. De acordo com Candido (2000), quando se faz uma análise crítica, deve-se levar em conta o elemento social referenciado e identificado na obra como expressão de uma época ou de uma determinada sociedade. Desta forma, os aspectos sociais passam a ser um fator próprio da construção artística, e não apenas um elemento exterior, saindo dos aspectos periféricos da sociologia para alcançar a interpretação da obra artística como um todo.

Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o *externo* se torna *interno* e a crítica deixa de ser sociológica e passa a ser apenas crítica. O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros. Neste nível

de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo. (CANDIDO, 2000, p. 8, grifos do autor).

Se os aspetos sociais são indispensáveis à análise da obra, quais seriam, então, “os centros da vida social no grande sertão?”, pergunta-se Dias (1966, in COUTINHO, 1983, p. 397). Em resposta, coloca-se em primeiro lugar as fazendas de gado e, depois, os povoados, os arraiais, os portos, as grandes cidades sertanejas e, como realidade distante, a Capital do Estado. Mesmo no imenso sertão, Riobaldo distingue os espaços e suas funções sociais. “O Urucúia vem dos montões oeste. Mas, hoje, que na beira dele, tudo dá – fazendões de fazendas, almargem de vargens de bom render, as vazantes.” (G.S.V., p. 8).

Nas fazendas de gado concentra-se a realidade econômica do sertão, basta lembrar os grandes, ricos e influentes fazendeiros, Selorico Mendes – Fazenda São Gregório –, “seo” Josafá Jumiro Ornelas – Fazenda Barbaranha –, “sor” Amadeu, pai de Otacília – Fazenda Santa Catarina –, Vito Soziano – Fazenda Limãozinho –, Eleutério Lopes – Fazenda Boi-Preto –, Alarico Totõe – Fazenda Grão-Mogol –, “doutor” Mirabô de Melo – Fazenda Sempre-Verde –, Coronel Rotílio Manduca – Fazenda Baluarte –, Timóteo Regimildiano – Fazenda Carimã. “Se esperava o chefe grande, acima de todos – Joca Ramiro – falado aquela hora em Palmas.” (G.S.V., p. 167) pelas posses, pela postura e pelo trânsito entre a ordem parcialmente estabelecida das fazendas e o caos das hordas de jagunços, Joca Ramiro, o adorado pai de Diadorim.

De certa forma, é a riqueza das fazendas que financia os jagunços, direta ou indiretamente, seja pela troca de proteção – “Joca Ramiro era rico, dono de muitas posses em terras, e se arranchava passando bem em casas de grandes fazendeiros e políticos, deles recebia dinheiro de munição e paga: seô Sul de Oliveira, coronel Caetano Cordeiro, doutor Mirabô de Melo.” (G.S.V., p. 177-178); “E dos fazendeiros remediados e ricos, se cobrava avença, em bom e bom dinheiro: aos cinco, dez, doze contos, todos tinham mesmo pressa de dar. [...] E abriam para a gente pipotes de cachaça, a qual escanceavam. Se jantava banquete, depois um coreto se cantava.” (G.S.V., p. 531) –, seja pela brutalidade dos saques cometidos por alguns grupos de jagunços – “A gente devia mesmo de reprovar os usos de bando em armas invadir cidades, arrasar o comércio, saquear na sebaça [...] e ainda a cambada dando morras e aí soltando os foguetes!” (G.S.V., p. 131).

Muitas vezes, as fazendas são os cenários de grandes acontecimentos da narrativa, como o julgamento de Zé Bebelo, que ocorre na Fazenda Sempre-Verde: “– “Aonde é que

vamos? Onde é que esse julgamento vai ser?” [...] Ao que se ia para a Fazenda Sempre-Verde, depois da Fazenda Brejinho-do-Brejo, aquela a do doutor Mirabô de Melo.” (G.S.V., p. 256). Além disso, elas também são os espaços onde os bando descansam, se recompõem, espera e guerreia, durante a travessia: “Talmente, também, se carecia de tomar repouso e aguardo. Por meios e modos, sortimos arranjados animais de montada, arranchamos dias numa fazenda hospitaleira na Vereda do Alegre [...]” (G.S.V., p. 56); “Ainda, por suma vantagem disso, demos um tiroteio ganho, na fazenda São Serafim, dos diabos!” (G.S.V., p. 97).

Essa relação fazenda-jagunços compreende os dois grandes grupos sociais da narrativa: o coronelista e a “jagunçagem” – “O que me dava a qual inquietação, que era de ver: conheci que fazendeiro-mor é sujeito da terra definitivo, mas que jagunço não passa de ser homem muito provisório.” (G.S.V., p. 413). A vida de fazendeiro, portanto, era abastada e tranquila:

O aspecto que logo salta aos olhos é o da liderança, com a figura do ‘coronel’ ocupando o lugar de maior destaque. [...] Qualquer que seja, entretanto, o chefe municipal, o elemento primário desse tipo de liderança é o ‘coronel’, que comanda discricionariamente um lote considerável de *votos de cabresto*. A força eleitoral empresta-lhe prestígio político, natural coroamento de sua privilegiada situação econômica e social de dono de terras. (LEAL, 1997, p. 41-42, grifo do autor).

Enquanto a vida de jagunço era caótica e repleta de surpresas:

Esbandalhados nós estávamos, escatimados naquela esfrega. Esmorecidos é que não. Nenhum se lastimava, filhos do dia, acho mesmo que ninguém se dizia de dar por assim. Jagunço é isso. Jagunço não se escabreia com perda nem derrota – quase que tudo para ele é o igual. Nunca vi. Pra ele a vida já está assentada: comer, beber, apreciar mulher, brigar, e o fim final. (G.S.V., p. 56).

De acordo com Faoro (1995, p. 633), o coronelismo é um sistema de reciprocidade: “o presidente e o governador corporificam os donos da República ou do Estado, super-fazendeiros que dispõe de tudo, da vida e do patrimônio dos cidadãos. O homem do sertão, da mata e do pampa sabe que o chefe manda e ao seu mando se conforma.” São, portanto, dois planos que, segundo Dias (1966, in COUTINHO, 1983, p. 399), “correm paralelos, como dois grandes rios.” Assim, nas fazendas podem ser observados os padrões patriarcais, nos quais o proprietário das terras seria o patriarca e sua família e seus empregados seriam seu clã, enquanto que a organização social jagunça, por sua vez, seria mais ou menos fechada, tendo

em vista que, segundo Dias (1966, in COUTINHO, 1983, p. 399), “há uma iniciação na vida do cangaço”, bem como uma hierarquia na tomada de decisões e na obediência.

Os jagunços deste livro, como bem define Candido (1964, in COUTINHO, 1983, p. 301), são regidos por um código bastante estrito – “um verdadeiro *bushidô*” – regulador da admissão, da saída, dos casos de punição, dos limites da violência, das relações com a população, da hierarquia, da seleção do chefe. Enfim, a jagunçagem remonta à lenda e a obra remonta à saga sertaneja em tempos de desmandos. Quando iniciado no bando, um jagunço não opina nem participa de qualquer decisão, ao contrário, recebe a ordem e, mesmo a contragosto, obedece, como ocorreu com o próprio Riobaldo no início de sua “carreira”:

Atinei mal, no começo, com quem era que mandava em nós todos. [...] Olhe: jagunço se rege por um modo encoberto, muito custoso de eu poder explicar ao senhor. [...] E, de coisas, faziam todo segredo. Um dia, foi ordem: ajuntar todos os animais, de sela e de carga, iam ser levados para amoitamento e pasto, entre serras, no Ribeirão Poço Triste, num varjal. Para mim, até o endereço que diziam, do lugar, devia de ser mentira. Mas tive de entregar meu cavalo, completo no contragosto. (G.S.V., p. 167-168).

Nesse trecho, Riobaldo, iniciando sua trajetória como jagunço, não consegue discernir quem mandava no bando. Na sequência, descobre certa hierarquia do cangaço e identifica os “subchefes”, como Hermógenes, João Goanhá, Ricardão, Sô Candelário, Titão Passos, e, acima de todos, paira Joca Ramiro.

Vale destacar que, independentemente da condição ilegal dos bandos, os chefes, em geral, são os mais abonados, capazes de transitar com lhanza entre a legalidade e a ilegalidade. Já a liderança final de Riobaldo – até então um filho bastardo da Bigri com um fazendeiro que nunca o perfilhou – é um fator social ímpar no contexto do romance, pois ele é uma espécie de “sel-medede-jagunço”, que se faz por si mesmo em função da sua condição de: exímio atirador, “grande amigo” de Diadorim, filho do chefe e, quem sabe, pactário. Será? Para esta indagação não há resposta possível.

Para aqueles que estavam entrando no bando, como Riobaldo, sem os atributos supracitados, as ações estratégicas do bando permaneciam nebulosas. Entretanto, Riobaldo, desde o início, foi distinguido por Diadorim, que o destaca dos demais e o apresenta a Joca Ramiro, que o presenteia com um rifle: “Era um rifle reiúno, peguei: mosquetão de cavalaria. Com aquilo, Joca Ramiro me obsequiava! Digo ao senhor: minha satisfação não teve beiras.” (G.S.V., p. 249-250). Para um jagunço como ele, sem eira nem beira, aquela atitude soa como uma relevante promoção em sua carreira, à margem, mas respeitado tanto por seus méritos – a

pontaria – como por ser obsequiado pelo chefe supremo com uma ótima ferramenta de trabalho, em sintonia com sua habilidade, habilidade esta que se mesclará à sua identidade, como prenuncia a primeira fala do narrador, na abertura do romance: “-Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia faço isso, gosto; desde mal em minha mocidade.” (G.S.V., p. 7). Ou seja, no cangaço, seja por forças misteriosas, seja por obstinação pessoal, há, também, espaço para o “*self-made jagunço*”<sup>45</sup>, mas, no momento do julgamento de Zé Bebelo, sua condição é, ainda, a de um bandoleiro a serviço de quem manda.

Havia, ainda, a subdivisão de trabalhos, pois era preciso caçar, pescar e cozinhar para se manter no sertão: “O Paspé, que cozinava, cozinhou para mim os chás: o de macela, o de erva-doce, o de losna.” (G.S.V., p. 236). Observa-se, também, uma espécie de acordo de proteção, no qual os jagunços se tratavam como “irmãos”, dividiam o que possuíam e estavam dispostos a matar ou morrer pelo bando: “Digo: bons e maus, uns pelos outros, como neste mundo se pertence”. (G.S.V., p. 163); “Todos. E, todos, tinha vez eu achava que queria-bem o meu pessoal, feito fossem irmãos meus, da semente dum pai e na madre de uma mãe gerados num tempo. Meus filhos.” (G.S.V., p. 543).

A hierarquia existente entre os chefes e os subordinados, e a submissão imposta aos primeiros, é, de acordo com Andrade (1977, in COUTINHO, 1983, p. 498), curiosamente anunciada pela forma como os subalternos são nomeados: “Eles são os “joca-ramiros”, os “medeiro-vazes”, os “zé-bebelos”, etc., anulando-se, portanto como indivíduos, para constituírem apenas mais uma “peça” a serviço do grande chefe todo poderoso, cuja superioridade é tal que nele se reconhece uma espécie de deus.”

De modo geral, *Grande sertão: veredas* apresenta como pano de fundo o período histórico brasileiro em que o coronelismo<sup>46</sup> era estreitamente vinculado à jagunçagem<sup>47</sup>, cujo

<sup>45</sup> Este termo se refere à expressão “*self-made man*”, usada pelos norte-americanos para definir as pessoas que conseguem subir na vida com o próprio esforço. É o indivíduo que “se fez sozinho”, que “fez o próprio caminho”, que “venceu na vida”.

<sup>46</sup> “[...] o ‘coronelismo’ é sobretudo um compromisso, uma troca de proveitos entre o poder público, progressivamente fortalecido, e a decadente influência social dos chefes locais, notadamente dos senhores de terras. Não é possível, pois, compreender o fenômeno sem referência à nossa estrutura agrária, que fornece a base de sustentação das manifestações de poder privado ainda tão visíveis no interior do Brasil. [...] Desse compromisso fundamental resultam as características secundárias do sistema ‘coronelistas’, como sejam, entre outras, o mandonismo, o filhotismo, o falseamento do voto, a desorganização dos serviços públicos locais.” (LEAL, 1997, p. 40-41).

<sup>47</sup> “Ainda que uma entidade de caráter marginal, a jagunçagem apresenta-se em *Grande sertão: veredas* como uma organização dotada de leis próprias, definidas na expressão ‘estado de lei’ [...]. Opondo-se à lei do governo, à ‘Lei do Estado’, esta uma lei de imposição, de jugo, o ‘estado de lei’ de jagunçagem consiste em um acordo tácito, uma espécie de pacto de que todos participam e ajudam a resguardar. [...] Ainda em oposição à ‘Lei do

apogeu coincide com a República Velha<sup>48</sup>. Naquele período, a participação popular no processo eleitoral era restrita à reduzida população alfabetizada, ou semialfabetizada, pois a esmagadora maioria era analfabeta e, por isso, não tinha direito de votar. Em um panorama social tão obsoleto, os poucos esclarecidos comandavam, na esmagadora maioria, legislando apenas em causa própria. Além disso, o coronel<sup>49</sup>, integrado ao poder estadual, representava, no campo privado, uma forma de delegação do poder público. Nesse esquema, há entre o governador e o coronel uma relação de obediência, mantida “pela milícia estadual e pelos instrumentos financeiros e econômicos.” (FAORO, 1995, p. 629).

A despeito de as milícias – tanto aquelas institucionalizadas, formadas de militares de carreira, quando aquelas formadas esporadicamente, com o apoio do governo, para combater os jagunços, cujo exemplo modelar é o primeiro bando do qual Zé Bebelo era o chefe – combaterem os jagunços, eventualmente não institucionalizados, na tentativa de fortalecer o poder do governo e acabar com a “jagunçagem”, os bandos persistem, lutam entre si, fazem tratados de paz e guerra, à revelia da força pública: “A verdade digo ao senhor: os soldados do Governo perseguiram a gente.” (G.S.V., p. 57).

Nesta representação do sertão em *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa destacou as contradições e o dilaceramento do Brasil, através da imagem do sertão bipartido pelo processo de modernização. Zé Bebelo, um arrivista contumaz que transita com absoluta desenvoltura entre a legalidade e a ilegalidade, é o melhor representante deste entre-lugar: entre o jagunço e as forças oficiais, o aluno e o professor, o banido que volta como chefe, é outra vez banido, e volta para salvar seu antigo professor/aluno, subordinado/chefe e é quem lhe indica, ainda, o caminho para que Riobaldo se aplatue pela perda de Diadorim.

---

Estado’, que é uma lei exterior – lei para a sobrevivência do PODER – o ‘estado de lei’ da jagunçagem é uma lei interior, nascida da necessidade de sobrevivência de TODOS do bando” (ANDRADE, 1977, in COUTINHO, 1983, p. 496).

<sup>48</sup> É a denominação dada à Primeira República Brasileira cujo início se deu com a proclamação da República, em 15 de novembro de 1889, e cujo término se deveu à Revolução de 1930, com a ascensão de Getúlio Vargas. A vida política, nesta época, era organizada em torno dos coronéis – fazendeiros – que, além de controlar suas terras, estabeleciam, nos municípios, o contato entre a população e o poder estatal, controlando os eleitores para que estes votassem em candidatos pré-determinados. Os jagunços, por sua vez, defendiam a vontade dos coronéis e puniam, através da força, aqueles que fossem contra a ordem imposta. Além disso, também fraudavam-se as votações, alterando votos, sumindo com urnas e difundindo a prática do voto fantasma. Em troca de favores políticos, os coronéis garantiam a eleição de certos representantes que controlavam o cenário político nacional.

<sup>49</sup> “O coronel, antes de ser um líder político, é um líder econômico [...]. Segundo esse esquema, o homem rico – o rico por excelência, na sociedade agrária, o fazendeiro, dono da terra – exerce poder político, num mecanismo onde o governo será o reflexo do patrimônio pessoal. [...] Ocorre que o coronel não manda porque tem riqueza, mas manda porque se lhe reconhece esse poder, num pacto não escrito. [...] O vínculo que lhe outorga poderes públicos virá, essencialmente, do aliciamento e do preparo das eleições, notando-se que o coronel se avigora com o sistema da ampla eletividade dos cargos, por semântica e vazia que seja essa operação.” (FAORO, 1995, p. 622).

Ademais, Zé Bebelo é sempre movido pela pretensão que, associada a uma coragem autêntica – no início da estória –, transida entre o sertanejo e o desejo de ser urbano, o jagunço que sonha ser deputado. Seu bando e as forças do governo representam uma tentativa de se regulamentar o Brasil progressista e moderno, que abalaria fim ao simbólico governo municipalista que, mesmo institucionalizado, sustentou um dos símbolos do Brasil rural: o jagunço: “Ah, tempo de jagunço tinha mesmo de acabar, cidade acaba com o sertão. Acaba?” (G.S.V., p. 167). Essa dicotomia coloca a obra em um entre-lugar, no qual a modernidade não alcançou sua plenitude e os resquícios de uma sociedade arcaica ainda podem ser observados.

#### 2.4 DE JAGUNÇO A FAZENDEIRO: UM ENTRE-LUGAR SOCIAL

Riobaldo, assim como Zé Bebelo, é um representante modelar do entre-lugar em *Grande sertão: veredas*. Narrando suas andanças pelo sertão, constrói identidades sociais que o colocam numa perspectiva de entre-lugar, ou seja, em constantes travessias em duplo sentido, bipartida entre “travessia física (externa) e travessia interior no processo de autoconhecimento que já não terá fim”. (CHAVES, 1973, in COUTINHO, 1983, p. 449).

A identidade de Riobaldo, portanto, se constrói em um território intermediário, através das distintas atitudes tomadas pelo protagonista, suas descobertas, provenientes advindas das travessias que o transformam no “Riobaldo acabado e reflexivo que narra a estória, necessita reconstituir a experiência, atravessando o passado, e recuperar a poesia do outro Riobaldo – jagunço, puro, virgem, ingênuo – que se maravilha ante a descoberta do sertão-mundo” (CHAVES, 1973, in COUTINHO, 1983, p. 448). De filho bastardo a fazendeiro abastado, há um Riobaldo multifacetado, que se descobre à medida que se narra.

Buscando a etimologia do nome deste protagonista/herói, Proença (1958, in Candido, 1983) tratou de desmembrá-lo – “Rio-Baldo” – para compreender sua essência e suas características. Acrescentar-se-ia, aqui, que a essência transformadora de Riobaldo se mostraria, inicialmente, pela natureza corrente e receptiva do radical “rio”. O caráter difuso, acrescido da capacidade de absorção de outras águas, transformaria a personagem em uma transmutação inegável e permanente. Dessa forma, Riobaldo estaria predisposto a percorrer os vales, montanhas e campos gerais, carregando consigo, além de suas próprias águas – características –, aquelas acrescidas durante o percurso.

Adicionado a este aspecto mutante do rio, acrescenta-se a definição do adjetivo “baldo” que completa a análise etimológica que se pretendeu estabelecer. Necessitado, desprovido, defeituoso, falta e frustrado, Riobaldo também estaria predisposto a baldar – livrar-se das cartas do baralho que não lhe convinham – para construir um novo jogo de si mesmo, melhor e mais completo.

Para reconstituir a identidade de Riobaldo e afirmá-lo em um entre-lugar social, é relevante, ainda, se ater à estruturação da família brasileira presente, que subjaz à trajetória do protagonista de *Grande sertão: veredas*. Segundo Candido (1951) a estrutura familiar brasileira predominante entre os séculos XVI e XIX foi a família patriarcal, a qual apresentava uma estrutura dupla, formada por:

[...] a central nucleus, legalized, composed of the white couple and their legitimate children; and a periphery not always well delineated, made up of the slaves and *agregados*, Indians, Negroes, or mixed bloods, in which were included the concubines of the chief and his illegitimate children. [...] The chief's dominance was almost absolute, corresponding to the necessities of social organization in an immense country lacking police, and characterized by an economy which depended upon large-scale initiative and the command over a numerous labor force of slaves. (CANDIDO, 1951, p. 294)<sup>50</sup>.

Dessa forma, poder-se-ia dizer que Riobaldo ocuparia um entre-lugar social, transitando entre o primeiro e o segundo núcleos dos quais fala Candido (1951), o legalizado e a periferia. Inicialmente, ele pertenceria ao segundo grupo, ou seja, ao grupo dos filhos ilegítimos, que rolam pelo mundo sem eira nem beira, levanto uma vida ao fruto do acaso, sem apegos, também fazendo outros filhos que ficam pelo caminho, enfim, como Zé-Zim. Mas, como o “pobre menino do destino” que foi, em sua travessia baldada, ele passaria a alçar o primeiro grupo, ou seja, ao grupo central e legalizado. Riobaldo, com a morte da mãe e o desconhecimento em relação ao pai, a princípio, se reconhece órfão e reitera isso em diversas passagens da narrativa:

Por mim, o que pensei, foi: que eu não tive pai; quer dizer isso, pois nem eu nunca soube autorizado o nome dele. Não me envergonho, por ser de escuro

<sup>50</sup> [...] um núcleo central, legalizado, composto de um casal branco e de seus filhos legítimos, e uma periferia nem sempre bem delineada, constituída de escravos e agregados, índios, negros, ou mestiços, na qual estavam incluídos as concubinas do chefe e seus filhos ilegítimos. [...] A dominação do chefe era quase absoluta, correspondendo às necessidades da organização social de um imenso país sem polícia e caracterizado por uma economia que dependia da iniciativa em larga escala e do comando sobre uma numerosa força de trabalho de escravos. (tradução livre).



nascimento. Órfão de conhecença e de papéis legais, é o que a gente vê mais, nestes sertões. Homem viaja, arrancha, passa: muda de lugar e de mulher, algum filho é o perdurado. Quem é pobre, pouco se apega, é um giro-o-giro no vago dos gerais, que nem os pássaros de rios e lagoas. (G.S.V., p. 41-42).

Filho do sertão, como o próprio indica, Riobaldo se julga “sem pertencências” (G.S.V., p. 202). Somente após a morte de sua mãe, um vizinho, por caridade, o leva até a fazenda de seu padrinho, o abonado fazendeiro Selorico Mendes, que o recebe, mas que – a não ser pela frase com que o recepciona – jamais admitira a paternidade: “– ‘De não ter conhecido você, estes anos todos, purgo meus arrependimentos...’ – foi a sincera primeira palavra que ele me disse, me olhando antes.” (G.S.V., p. 111). O que mantém a coerência da desorganização familiar supracitada.

Mas, um dia – de tanto querer não pensar no princípio disso, acabei me esquecendo quem – me disseram que não era à toa que minhas feições copiavam retrato de Selorico Mendes. Que ele tinha sido meu pai! Afianço que, no escutar, em roda de mim o tonto houve – o mundo todo me desproduzia, numa grande desonra. Pareceu até que, de algum encoberto jeito, eu daquilo já sabia. Assim já tinha ouvido de outros, aos pedacinhos, ditos e indiretas, que eu desouvia. Perguntar a ele, fosse? Ah, eu não podia, não. (G.S.V., p. 122).

A partir deste episódio, no qual Riobaldo se descobre filho do fazendeiro Selorico Mendes, ele passa a efetivar a ideia de que seria um bastardo, ao mesmo tempo em que se aproxima da condição de herdeiro. Inicialmente, decide fugir da Fazenda São Gregório, em um rompante inconsequente e adolescente de revolta por não ter sido perfilhado por seu pai/padrinho e esta fuga determina seus descaminhos, sua trajetória como jagunço, suas andanças no rastro de Diadorim, sua perdição – se houve pacto –, seu desespero pela perda de Diadorim e sua volta à sociedade organizada na condição de fazendeiro abastado e famigerado chefe de bando.

Nomear faz parte do processo humano de apropriação e posse e, nesse sentido, Riobaldo, no decorrer da narrativa, vai se automeando – Riobaldo, Tatarana, Urutu-Branco. De acordo com Chaves (1973, in COUTINHO, 1983, p. 454), “a ação de Riobaldo é, pois, o fazer primitivo do homem puro construindo valores, fazer que originariamente foi a própria poesia. O gesto denominador é gesto criador; o fazer a coisa e o nomear a coisa não diferem, porque são incidíveis na unidade do descobrir”. Desse processo, Riobaldo se descobre e se encontra:

Quero é armar o ponto dum fato, para depois lhe pedir um conselho. Por daí, então, careço de que o senhor escute bem essas passagens: da vida de Riobaldo, o jagunço. Narrei miúdo, desse dia, dessa noite, que dela nunca posso achar o esquecimento. O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui. Não fui! – porque não sou, não quero ser. Deus esteja! (G.S.V., p. 216).

Mas, não durava dai, menosmente, eu esquentava outra vez meus altos planos, mais forte; eu refervesse. Eu era assim. Sou? Não creia o senhor. Fui o chefe Urutu-Branco – depois de ser Tatarana e de ter sido o jagunço Riobaldo. Essas coisas larguei, largaram de mim, na remotidão. Hoje eu quero é a fé, mais a bondade. Só que não entendo quem se praz com nada ou pouco; eu, não me serve cheirar a poeira do cogulo – mais quero mexer com minhas mãos e ir ver recrescer a massa... (G.S.V., p. 544).

Concomitantemente à sucessiva mudança de nomes sofrida pelo protagonista – apelidos que não pegam de fato – observa-se sua evolução psicológica. Tal evolução remete, segundo Chaves (1973, in COUTINHO, 1983, p. 452) “a um dualismo e uma dilaceração interior que afastam bastante do pretense esquema épico aplicado à interpretação de Riobaldo”. A vitória na batalha final, a morte de Diadorim e a posterior descoberta de sua identidade feminina provocam uma divisão em Riobaldo. Rompe-se o estado inicial, inocente, o estado do jagunço, reduzido à solidão, e começa a surgir o homem maduro, acabado, o fazendeiro.

A partir desta ruptura se apresentam as decisões finais, como se ele quisesse se livrar da pele do temível Urutu Branco, o grande chefe jagunço que vingou a morte de Joca Ramiro, mas que, nos descaminhos da vingança, perdeu a luta final, pois mesmo vencendo a guerra, nela pereceu seu grande amor, Diadorim: fonte do seu absoluto amar. Este, previsivelmente, morre engalfinhado, em uma luta corpo a corpo com arma branda o não menos famigerado traidor Hermógenes: o assassino de Joca Ramiro. Portanto, simultaneamente, ele perde a fonte do seu absoluto amar e do seu absoluto odiar e assombrado, trará, sempre, na alma as marcas do Urutu Branco e o alto preço da vitória. Após a morte de Diadorim, na batalha final da narrativa, ele:

[...] resoluto saí de lá, em galope, doidável. Mas, antes, reparti o dinheiro, que tinha, retirei o cinturão-cartucheiros – aí ultimei o jagunço Riobaldo! Disse adeus para todos, sempremente. Ao que eu ia levar comigo era só o menino, o cego, e os dos catrumanos vivos sobrados: esses eu carecia de repor de volta, na terra deles, nos lugares. (G.S.V., p. 600).

Depois disso, ele se recompõe, herda as fazendas do pai/padrinho, mais em função da sua fama de grande chefe jagunço do que dos laços de sangue, casa-se com Otacília e dedica o

tempo de jagunço aposentado, alçado à condição de um fazendeiro bem posto e bem casado, a pensar nos descaminhos da vida, no seu grande amor e na existência ou não do demônio, ou seja, se o pacto foi válido ou não. Mas, independentemente de sua situação bem posta, da herança, da esposa, ele continua dividido pelo que foi sua travessia baldada e pela possibilidade de já não ser mais o dono de sua alma. Ele, que nunca tivera pai, teria o demônio por tutor eterno de sua alma?

Ao final da narrativa, resta, apenas, a travessia do leitor e, assim, cada experiência de leitura proporcionará um novo encontro, uma nova descoberta: “A travessia é, enfim, a busca de valores a que todo homem procede a partir do estado de solidão; a busca da palavra” (CHAVES, 1973, in COUTINHO, 1983, p. 453). Dessa forma, haverá uma infinidade de possibilidades e recriações da poética rosiana, cabendo ao leitor a tarefa de completar seus próprios espaços vazios e encontrar-se nessa travessia. Cada um poderá, portanto, abordar a obra de acordo com suas inquietações, como bem determinou Candido (1964, in Coutinho, 1983), entretanto, mesmo que assim ocorra, a capacidade inventiva de Guimarães Rosa se sobreporá como marca fundamental deste romance.

Ao abrir-se este capítulo, retomou-se a estória do meeiro Zé-Zim com vistas a mostrar que, seguramente, há em *Grande sertão: veredas* os três elementos estruturais dos quais Candido (1964, in COUTINHO, 1983) se utilizou para analisar a obra. De acordo com o autor de *Tese e antítese*, compõe a obra – a exemplo da estrutura de *Os sertões*, de Euclides da Cunha – a terra, o homem e a luta. Acrescenta-se, aqui, que a terra é representada pelo sertão, universalizado, onipresente e muito além de qualquer descrição simplória que se possa fazer dele. O homem, mistura de tudo o que é com o que poderia ser, é representado por uma personagem tão multifacetada quanto a ficção e a realidade poderiam verificar: Riobaldo é Riobaldo, mas também é o Tatarana, o Urutu-Branco, o jagunço e o fazendeiro. A luta não poderia ser vista senão como a vida, representada pela travessia, pelo processo particular de constituição do indivíduo. É sobre isto que fala o livro, é sobre isto que narra Riobaldo.

### 3 DESCOBRINDO MACONDO

Desde então, comecei a me sentir, antes de tudo,  
um latino-americano.  
(Mário Vargas Llosa)

#### 3.1 NARRAR É REGISTRAR: QUEM NARRA EM *CEM ANOS DE SOLIDÃO*?

Por ter aberto o primeiro e o segundo capítulos com epígrafes, optou-se por seguir o padrão. Desta vez, Vargas Llosa é quem abre as veias deste capítulo tão “latino-americano”. Sentir-se latino-americano, em primeiro lugar, de acordo com o autor, é ter consciência de que as fronteiras que dividem os países deste continente são artificiais. Impostas de maneira arbitral durante o processo de colonização, e mantidas, através de conflitos sangrentos forjados pelos reflexos nacionalistas, as demarcações territoriais dividiram e isolaram “as sociedades cujo denominador comum era muito mais profundo que as diferenças particulares.” (VARGAS LLOSA, 2006, p. 7).

Diferentemente dos Estados Unidos da América, por exemplo, que, unindo as 13 colônias, conseguiu acelerar o crescimento e deslançar o país, a visão separatista latino-americana, de acordo com o crítico peruano, fadou ao subdesenvolvimento. Restou aos artistas – escritores, compositores, pintores... – a integração cultural, naturalmente, sentida através da produção de qualquer atividade criativa. Entretanto, a força e os recursos desperdiçados na manutenção destas barreiras territoriais poderia ter alavancado o progresso da América Latina.

Como afirma Vargas Llosa, a América Latina é um continente mestiço, cujas diferenças não estão separadas pelas fronteiras nacionais. Há, em um mesmo país latino-americano, comunidades ocidentais e comunidades indígenas que heterogeneizam e diversificam a dinâmica social. Dessa forma, a “América Latina não pode renunciar a essa diversidade multicultural que faz dela um protótipo do mundo [...] um microcosmo no qual coabitam quase todas as raças e culturas do mundo.” (VARGAS LLOSA, 2006, p. 8-9).

Tal multiculturalismo é o grande responsável pela dificuldade de se alcançar uma unidade identitária, pois:

[...] não é exagero dizer que não há tradição, cultura, língua e raça que não tenha contribuído com alguma coisa para esse fosforescente turbilhão de misturas e alianças que acontece em todos os aspectos da vida na América Latina. Esse amálgama é sua riqueza. Ser um continente que carece de identidade porque tem todas elas. (VARGAS LLOSA, 2006, p. 9).

Reconhecer essa característica múltipla não é tarefa simples, pois é preciso buscar nas entranhas do continente aquilo que o identifica e que o particulariza. É aceitar que as diferenças entre os países limítrofes tornam-se suas semelhanças quando visualizadas a partir da ótica global. Nesta perspectiva, a literatura se mostra uma excelente ferramenta de identificação, pois se percebeu que, em distintos pontos do continente, desvendava-se, nas palavras de Vargas Llosa (2006, p. 7), uma “literatura nova, rica, pujante e inventiva, que, além de fantasiar com liberdade e audácia, experimentava novas maneiras de contar histórias e queria desconstruir a linguagem narrativa”.

Na tentativa de encontrar uma unidade capaz de representar o continente latino-americano, de acordo com Bhabha (2007, p. 239), os panoramas pós-coloniais manifestam-se a partir dos discursos das “minorias”, ou seja, “intervêm naqueles discursos ideológicos da modernidade que tentam dar uma ‘normalidade’ hegemônica ao desenvolvimento irregular e às histórias diferenciadas de nações, raças, comunidades, povos”. A partir de então, explora-se as patologias sociais, os descaminhos pelos quais as diferentes nações latino-americanas alcançaram sua independência e o antagonismo social e político existentes.

As contingências históricas passam a ser constantemente tomadas como elementos identificadores de um espaço conflituoso, mas produtivo. Dessa forma, Bhabha (2007, p. 240) reitera que “reconstituir o discurso da diferença cultural exige não apenas uma mudança de conteúdo e símbolos culturais; [...] demanda também a rearticulação do “signo” no qual se possam inscrever identidades culturais”. A partir desta perspectiva, surgem novas formas culturais, não-canônicas e híbridas, cuja estética permite a construção de novos conceitos, novas tradições e, conseqüentemente, novos projetos histórico-literários. Isso significa que:

[...] em termos gerais, há uma contra-modernidade colonial em ação nas matrizes oitocentistas e novecentistas da modernidade ocidental que, se trazida à tona, questionaria o historicismo que liga analogicamente, ou numa narrativa linear, o capitalismo tardio e os sintomas fragmentários, em simulacro ou pastiche, da pós-modernidade. (BHABHA, 2007, p. 242).

Para a compreensão deste momento pelo qual viria a passar a literatura latino-americana, torna-se necessário um discurso dialético e disposto a reconhecer a alteridade presente nas obras produzidas a partir de meados do século XX. Portanto,

[...] a posição enunciativa dos estudos culturais contemporâneos é complexa e problemática. Ela tenta institucionalizar uma série de discursos transgressores cujas estratégias são elaboradas em torno de lugares de representação não-equivalentes onde uma história de discriminação e representação equivocada é comum entre, por exemplo, mulheres, negros, homossexuais e migrantes do Terceiro Mundo. (BHABHA, 2007, p. 245).

Sob esta perspectiva, observa-se que as obras em análise, *Grande sertão: veredas* e *Cem anos de solidão*, valem-se das estratégias descritas por Homi Bhabha para legitimarem-se representantes da identidade latino-americana tão almejada. A “universalidade” de *Grande sertão: veredas* advém da técnica da contramodernidade, posto que a narrativa volta-se para o espaço sertanejo arcaico, num momento em que a modernidade tornava-se um processo irreversível. Também *Cem anos de solidão* pautou-se nas desventuras de um grupo de migrantes que procurou, debalde, estabelecer uma sociedade isenta de quaisquer precedentes que pudessem negar o seu pleno desenvolvimento.

A transgressão das técnicas narrativas e dos elementos considerados até então como modelares proporcionou a inovação responsável pela constituição da identidade. De acordo com Bhabha,

[...] o tema da diferença cultural emerge em momentos de crise social, e as questões de identidade que ele traz à tona são agonísticas; a identidade é reivindicada a partir de uma posição de marginalidade ou em uma tentativa de ganhar o centro: em ambos os sentidos, ex-cêntricas. (BHABHA, 2007, p. 247).

Tanto os jagunços quanto os migrantes não fazem mais parte dos centros sociais latino-americanos, entretanto, quando se volta os olhares para estes indivíduos, alcança-se uma posição inédita para a literatura latino-americana.

Apresentando o mito de Édipo como tema – como se verá ao final deste capítulo –, *Cem anos de solidão* “é narrado por todos enquanto todos são os seus sujeitos.” (LUDMER, 1989, p. 18). A universalidade e o anonimato do mito transferem-se para a narrativa que, dessa forma, assume uma totalidade universal e uma amplitude de leitores. O último Aureliano é um eminente leitor dos pergaminhos de Melquíades e é, também, um edipiano. Desta forma,

Édipo é o leitor, Édipo somos nós, o público universal para o qual *Cem anos de solidão* apela. Atividade por um lado, identidade por outro: o sistema total da narração é ao mesmo tempo um sistema de leitura e um sistema de identificação do sujeito da leitura. (LUDMER, 1989, p. 18).

Se a dificuldade de discernimento do leitor de *Grande sertão: veredas* se encontra na forma de narrar de Riobaldo, indo e vindo através de seu fluxo de consciência, em *Cem anos de solidão* esta advém da organização familiar e do foco narrativo dirigido aos diferentes integrantes da família Buendía, em diferentes momentos de suas trajetórias – presentes, passados ou futuros – que provocam, inicialmente, certa confusão no leitor. Embora a narrativa de Gabriel García Márquez se desenvolva em terceira pessoa, a estratégia permanece complexa e exige do leitor uma atenção especial, para que este não se perca na teia construída com José Arcadios, Aurelianos, Úrsulas e outros personagens que, retomando constantemente os nomes de seus antecessores, encadeiam uma narrativa cíclica e intrincada.

Quem narra a história da desafortunada família Buendía? De acordo com Montaner (1987), ao abrir a narrativa com a expressão “Muchos años después” (C.A.S., p. 9), García Márquez inicia aguçando a curiosidade do leitor a respeito do que teria ocorrido muitos anos depois de quê? Este futuro que, posteriormente, será revelado como passado, transporta o leitor para “un mundo en el que la regla principal es la irregularidad y la anomalía, donde desde la primera línea se subvierte el orden temporal, y el resto de las complicaciones andan pisándose los talones unas a otras para entrar tumultuosamente en escena.” (MONTANER, 1987, p. 230)<sup>51</sup>. Da mesma maneira que confunde passado e futuro, a estratégia narrativa permite ao leitor indagar acerca de quem seria o narrador desta obra.

Para Montaner (1987), um leitor iniciante poderia confundir o narrador de *Cem anos de solidão* com o autor do romance. Entretanto, à medida que se avança na leitura e na compreensão da ordem temporal dos fatos, verifica-se que o narrador está situado em uma época muito distante daquela em García Márquez publica o romance. Percebe-se que o narrador não conta a história de frente para trás,

[...] sino todo lo contrario: situado en un pasado muy remoto – en su kilómetro cero – cuenta todas las cosas – o la mayor parte – *en su proyección hacia el futuro*. Y esa voz no es, no puede ser la de Gabriel García Márquez

---

<sup>51</sup> [...] um mundo no qual a principal regra é a irregularidade e a anomalia, onde desde a primeira linha se subverte a ordem temporal, e o resto das complicações andam pisando nos calcanhares umas das outras para entrar, tumultuosamente, em cena. (tradução livre)

ni tampoco la de su *alter ego* Gabriel Márquez. (MONTANER, 1987, p. 230, grifos do autor)<sup>52</sup>.

Segundo Montaner (1987), o papel de narrador é o ofício mais disputado entre os personagens do romance, indo desde o patriarca José Arcadio, inventando teorias e contando histórias, até Pilar Ternera, através da leitura das cartas. Muitos são os personagens que, em diferentes momentos e de distintas maneiras, “se apropriam” do narrar. Além disso, a ação de registrar os acontecimentos e escrever as histórias dos “macondinos” também é uma tarefa compartilhada:

Los primeros documentos escritos aparecen en Macondo en los lejanos tiempos de la plaga del insomnio, cuando Aureliano – imitando, sin saberlo, a Afonso e Isidoro – intenta compilar todo el saber macondino en una ibeeme de estar por casa para evitar que los macondinos sucumban al hechizo de la imaginación mucho más gratificadora que la realidad. Ya coronel, seguirá escribiendo sus versos secretos que quemará antes de sentarse a construir pescaditos hasta el final de sus días. Por su parte, José Arcadio, su hermano, cuando regrese de sus innumerables viajes, llegará ‘todo escrito’. (MONTANER, 1987, p. 231)<sup>53</sup>.

Durante a epidemia de insônia, tentando evitar o esquecimento, Aureliano decide percorrer a casa, etiquetando os objetos com seus respectivos nomes. Mais tarde, José Arcadio impõe esta prática em todo o povoado e decide ser ainda mais explícito, temendo que, apenas, o nome do objeto não fosse suficiente para que rememorasse quais eram as suas funções. Dessa forma, o letreiro que pendurou em uma vaca dizia: “*Esta es la vaca, hay que ordeñarla todas las mañanas para que produzca leche y a la leche hay que hervirla para mezclarla con el café y hacer café con leche.* (C.A.S., p. 64, grifos do autor)<sup>54</sup>.

A presença constante de livros, a menção a algumas obras da literatura universal, a escritura dos pergaminhos, dos registros e das cartas, enfim, todas estas ações demonstram que Melquíades e a família Buendía se ocupavam das tarefas de ler, escrever e registrar as memórias daquele povo. Esta seria a maneira de garantir que a história se perpetuasse e

<sup>52</sup> [...] senão tudo ao contrário: situado em um passado muito remoto – em seu quilômetro zero – conta todas as coisas – ou a maior parte – *em sua projeção futura*. E essa voz não é, não pode ser a de Gabriel García Márquez nem tampouco a de seu *alter ego* Gabriel Márquez [grifos do autor]. (tradução livre)

<sup>53</sup> Os primeiros documentos escritos aparecem em Macondo nos distantes tempos da praga da insônia, quando Aureliano, imitando, sem sabê-lo, a Afonso e Isidoro – tenta compilar todo o saber macondino num movimento de estar pela casa para evitar que os macondinos sucumbam ao feitiço da imaginação muito mais gratificadora que a realidade. Já coronel, seguirá escrevendo seus versos secretos que queimará antes de se sentar para construir peixinhos até o final de seus dias. Por sua parte, José Arcadio, seu irmão, quando regresse de suas inumeráveis viagens, chegará “todo escrito”. (tradução livre)

<sup>54</sup> “*Esta é a vaca, tem-se que ordenhá-la todas as manhãs para que produza leite e o leite é preciso ferver para misturá-lo com o café e fazer café com leite.*” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 51, grifos do autor).



chegasse até os leitores mais distantes. Tal estratégia narrativa passa ao leitor a impressão de que Gabriel García Márquez haveria encontrado e lido todos estes documentos para, então, apresentar a trajetória da família Buendía aos seus leitores. No entanto, é preciso que se investigue com cuidado outras possibilidades acerca do narrador de *Cem anos de solidão*.

Uma destas possibilidades visualiza Aureliano Babilonia como o “contador” desta extraordinária trama. Após ser o único a decifrar os pergaminhos de Melquíades, percebe que os escritos tratam da história da família e, conseqüentemente, da sua própria história:

Los encontró intactos [...] como si hubieran estado escritos en castellano bajo el resplendor deslumbrante del mediodía, empezó a descifrarlos en voz alta. Era la historia de la familia, escrita por Melquíades hasta en sus detalles más triviales, con cien años de anticipación. [...] radicaba en que Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieron en un instante. Fascinado por el hallazgo, Aureliano leyó en voz alta, sin saltos, las enclíticas cantadas que el propio Melquíades le hizo escuchar a Arcadio, y que eran en realidad las predicciones de su ejecución, y encuentro anunciado el nacimiento de la mujer más bella del mundo que estaba subiendo al cielo en cuerpo y alma, y conoció el origen de dos gemelos póstumos que renunciaban a descifrar, no sólo por incapacidad e inconstancia, sino porque sus tentativas eran prematuras. (C.A.S., p. 494)<sup>55</sup>.

A partir desta ideia de que Aureliano Babilonia seria o narrador, Montaner (1987) apresenta três explicações que pudessem justificá-la. A primeira observa que, à medida que Aureliano vai lendo a história escrita por Melquíades<sup>56</sup> “em voz alta” e “sem saltos”, a narrativa se apresentaria linear. Entretanto, sabe-se que a narrativa tem início com o Coronel Aureliano Buendía diante do pelotão de fuzilamento e não descrevendo as ações de Úrsula e José Arcadio – os patriarcas –, abrindo caminho para Macondo. Dessa forma, Montaner (1987) acredita que Aureliano Babilonia estaria lendo a segunda parte da história, como uma espécie de segundo volume.

---

<sup>55</sup> “Encontrou-os intactos [...] como se estivessem escritos em castelhano sob o brilho deslumbrante do meio-dia, começou a decifrá-los em voz alta. Era a história da família, escrita por Melquíades inclusive nos detalhes mais triviais, com cem anos de antecipação. [...] radicava em Melquíades ter ordenado os fatos não no tempo convencional dos homens, mas concentrando tudo em um único século de episódios cotidianos, de modo que todos coexistiram num mesmo instante. Fascinado pela descoberta, Aureliano leu em voz alta, sem saltos, as encílicas cantadas que o próprio Melquíades fizera Arcadio escutar e que, na realidade, eram as predições da sua execução, e encontrou anunciado o nascimento da mulher mais bela do mundo que estava subindo ao céu de corpo e alma, e conheceu a origem de dois gêmeos póstumos que renunciavam a decifrar os pergaminhos, não só por incapacidade e inconstância, mas porque as suas tentativas eram prematuras.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 393).

<sup>56</sup> “El acercarse a los manuscritos era por tanto una fuga intentada por la estirpe. Su estudio alejó a Aureliano a las antípodas de la historia fáctica de su familia. [...] En él, el penúltimo Buendía, la estirpe y su Macondo se abrían al mundo en un intento sólo en apariencia semejante a los esfuerzos del viejo patriarca. Él no lo hacía para utilizar ese saber y ese hacer en consolidar la fundación, sino para llevarla a su fin.” (FARIAS, 1981, p. 354).

A segunda explicação para Aureliano Babilonia ser o narrador da história sustenta-se na recordação dos fatos, não em sua leitura. Segundo Montaner (1987), ao fechar as janelas e as portas, como costumava fazer Fernanda, Aureliano teria criado um ambiente tão escuro que impossibilitaria a leitura de quaisquer escritos. Prova disso são os insetos luminosos que surgem no quarto e que só poderiam ser vistos caso não houvesse nenhuma outra fonte de luz no recinto. A partir deste raciocínio, Montaner (1987) conclui que Aureliano Babilonia, resguardado na escuridão, estaria rememorando as histórias da família, gravadas em suas lembranças dos fatos passados.

A terceira justificativa seria de que as recordações de Aureliano Babilonia seriam as lembranças de tudo o que ele já havia lido durante toda sua vida, ou seja, “todo lo que sucede a los Buendía en *Cien años de soledad* ya ha aparecido antes en letra de imprenta” (MONTANER, 1987, p. 238)<sup>57</sup>. Os livros de Melquíades, portanto, seriam livros normais, cotidianos, de história, geografia, literatura entre outros que, adicionados à enciclopédia, comporiam a biblioteca da família, à qual tanto Arcadio quanto Aureliano Babilonia teriam tido acesso. Assim, as anedotas bíblicas, a mitologia grega e os paralelismos com outras histórias estariam de tal forma fixados no imaginário de Aureliano que propiciariam que ele, sozinho no escuro, fantasiasse toda essa história numa versão bastante quixotesca e controversa.

Cabe ressaltar que, se Aureliano Babilonia fosse o narrador, ele conheceria o medo de Úrsula Iguarán de ter filhos com rabos de porcos. Entretanto, quando nasce seu filho com Amaranta Úrsula, ele demonstra total desconhecimento acerca deste fato. Além disso, ele conhece, apenas, a segunda metade da história, o segundo volume, como afirmou Montaner (1987), e, portanto, não poderia ter iniciado a narrativa. Talvez cada personagem tenha tomado para si a narrativa dos fatos que lhe competem. Será?

Discutindo as diferentes possibilidades de narradores, Montaner (1987) vai construindo e desconstruindo teorias. Levantando hipóteses e derrubando-as, logo em seguida, com seus próprios contra-argumentos. Nesse processo, a autora supõe que quem narraria *Cem anos de solidão* seriam as mulheres: Úrsula Iguarán, Fernanda del Carpio e Pilar Ternera. As matriarcas responsáveis pelos dois núcleos narrativos compartilhariam a narração dos fatos e dividiriam a obra em duas partes – como se verá adiante –, seguidas pelo desfecho que só poderia ser conhecido por aquela que teve a maior trajetória cronológica da narrativa: “Pilar Ternera. Años antes, cuando cumplió los ciento cuarenta y cinco, había renunciado a la

---

<sup>57</sup> [...] tudo o que acontece com os Buendía em *Cem anos de solidão* já apareceu antes impresso. (tradução livre)

perniciosa costumbre de llevar las cuentas de su edad, y continuaba viviendo en el tiempo estático y marginal de los recuerdos.” (C.A.S., p. 470)<sup>58</sup>.

Dessa forma, Úrsula Iguarán narraria a primeira parte da história que inclui as visitas dos ciganos e os primeiros anos da história de Macondo. Utilizando o recurso literário de combinar a realidade histórica com as anedotas familiares, para embelezá-las hiperbolicamente. A segunda parte da história estaria contada nas cartas que Fernanda escreveu a seu filho, José Arcadio, em especial àquela que permaneceu oculta em seu guarda-roupa até o dia em que o jovem retornou a casa e descobriu a bastardia de Aureliano Babilonia e outros desenganos da família. Segundo Montaner (1987), Fernanda narraria de maneira mais clara e direta, principalmente quando “chamaria” Aureliano Babilonia de “bastardo”.

No entanto, para que a teoria de que as mulheres seriam as narradoras de *Cem anos de solidão* se concretizasse, era preciso decifrar como todas elas conseguiriam juntar suas partes e como a história chegaria ao fim, mesmo após a morte de Pilar Ternera. Maldaner (1987) apresenta a peça final deste quebra-cabeça narrativo: Gabriel Márquez, amigo de Aureliano Babilonia e bisneto do Coronel Genirelto Márquez.

Aunque Aureliano se sentía vinculado a los cuatro amigos por un mismo cariño y una misma solidaridad, hasta el punto de que pensaba en ellos como si fueran uno solo, estaba más cerca de Gabriel que de los otros. El vínculo nació la noche en que él habló casualmente del coronel Aureliano Buendía, y Gabriel fue el único que no creyó que se estuviera burlando de alguien. [...] Gabriel, en cambio, no ponía en duda la realidad del coronel Aureliano Buendía, porque había sido compañero de armas y amigo inseparable de su bisabuelo, el coronel Gerineldo Márquez. Aquellas veleidades de la memoria eran todavía más críticas cuando se hablaba de la matanza de los trabajadores. [...] De modo que Aureliano y Gabriel estaban vinculados por una especie de complicidad, fundada en hechos reales en los que nadie creía, y que habían afectado sus vidas hasta el punto de que ambos se encontraban a la deriva en la resaca de un mundo acabado, del cual sólo quedaba la nostalgia. (C.A.S., p. 463-4)<sup>59</sup>.

<sup>58</sup> “Pilar Ternera. Anos antes, quando completou os cento e quarenta e cinco, renunciou ao pernicioso costume de fazer as contas da sua idade e continuava vivendo no tempo estático e marginal das lembranças.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 374).

<sup>59</sup> “Embora Aureliano se sentisse ligado aos quatro amigos por uma mesma amizade e uma mesma solidariedade, a ponto de pensar neles como se fossem um só, estava mais próximo de Gabriel do que dos outros. O vínculo nasceu na noite em que ele falou casualmente do Coronel Aureliano Buendía e Gabriel foi o único que não acreditou que ele estivesse zombando de ninguém. [...] Gabriel, pelo contrário, não punha em dúvida a realidade do Coronel Aureliano Buendía, porque tinha sido companheiro de armas e amigo inseparável do seu bisavô, o Coronel Gerineldo Márquez. Aquelas veleidades da memória eram ainda mais críticas quando se falava da matança dos trabalhadores. [...] De modo que Aureliano e Gabriel estavam ligados por uma espécie de complicidade, baseada em fatos reais em que ninguém acreditava e que tinham afetado as suas vidas a ponto de ambos se encontrarem à deriva, na ressaca de um mundo acabado de que só restava a saudade.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 369).

De acordo com Montaner (1987), a relação de proximidade entre os amigos poderia ter propiciado a Gabriel Márquez oportunidades de recolher todos os escritos – os de Úrsula, os de Fernanda e os de Melquíades – que relatariam os descaminhos da família Buendía. Além disso, a autora prossegue afirmando que não haveria possibilidade de Melquíades ter como língua materna o sânscrito e que, portanto, seus pergaminhos estariam, na verdade, escritos em castelhano, o que permitiria a Gabriel sua leitura.

A prova de que Gabriel era conhecedor da história dos Buendía – ou, pelo menos, de parte dela – se efetiva no momento em que ele, dormindo na casa de Aureliano, demonstra temer os antepassados mortos: “Gabriel dormía donde lo sorprendiera la hora. Aureliano lo acomodó varias veces en el taller de platería, pero se pasaba las noches en vela, perturbado por el trasiego de los muertos que andaban hasta el amanecer por los dormitorios.” (C.A.S., p. 464)<sup>60</sup>.

O próprio Aureliano Babilonia poderia ter contado partes da história ao amigo e, inclusive, poderia ter dividido com ele algumas experiências vividas, como a paixão por Amaranta Úrsula. Para concluir a hipótese de que seria Gabriel Márquez o narrador de *Cem anos de solidão*, bastaria que ele tivesse mantido qualquer contato com Pilar Ternera – o que não era difícil, devido ao ofício da mesma – e ouvido dela as antigas histórias do povoado e dos seus moradores, principalmente, dos varões Buendía, com os quais ela havia mantido relações bastante estreitas.

Ao final da narrativa, quando Gabriel parte para a França após ter ganhado um concurso, o próprio Aureliano encarregava-se de manter o amigo atualizado através de cartas com as notícias de Macondo. Desta maneira, o relato macondino estaria à disposição de Gabriel, fosse pelos escritos, fosse pelas narrativas orais, e:

Después sólo falta pasarlo a máquina y sentarse a la puerta de la casa para ver pasar a los alucinados lectores que, creyendo en la seriedad mayestática de los críticos que pontifican sobre el narrador omnisciente, piensan haber vuelto al tiempo de los cuentos de las mil y una páginas, cuando en realidad lo que tienen en la mano es un fragmento de la dura vida suramericana que alguna señora ama protagonizó en la cuenca del Magdalena. (MONTANER, 1987, p 255)<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> “Gabriel dormia onde o surpreendesse a hora. Aureliano o acomodou várias vezes na oficina de ourivesaria, mas ele passava as noites em vigília, perturbado pelo tráfego dos mortos que andavam pelos quartos até amanhecer.” (GARCÍA MÁRQUEZ, p. 369).

<sup>61</sup> “Depois só falta passá-lo para a máquina e se sentar à porta da casa para ver passar para os alucinados leitores que, crendo na seriedade majestática dos críticos que pontificam sobre o narrador onisciente, pensam ter voltado no tempo dos contos das mil e uma páginas, quando na realidade o que tem em mãos é um fragmento da dura vida sul-americana que alguma senhora protagonizou na bacia do Rio Magdalena.” (tradução livre).

No final destas considerações, Montaner (1987) deixa claro que obras como *Cem anos de solidão* estão abertas para variáveis leituras, dependentes do leitor, do material e da profundidade da análise pretendida. A partir desta premissa, ousou-se, aqui, relacionar Gabriel Márquez à situação do escritor latino-americano. Assim, a viagem do jovem para a França, acrescida da ideia de que ele seria o narrador do romance, parece mais um indicativo de “metanarração”, tendo em vista que morar na França era uma prática frequente entre os escritores latino-americanos contemporâneos a García Márquez.

O fato de Gabriel ter abandonado Macondo para, então, falar sobre a história daquele povoado e das pessoas que viveram nele representa a metáfora dos escritores latino-americanos de meados do século XX. Segundo Cortázar (2001, p. 30-31), “um escritor afastado de seu país se coloca forçosamente numa perspectiva diferente.” Ademais, o escritor e crítico argentino se pergunta o que teria sido de sua obra se ele não tivesse saído da Argentina e passado a viver em Paris. Seguramente, ele teria continuado desempenhando seu ofício de escritor, entretanto, sua produção artística, provavelmente, teria sofrido influências norte-americanas, como ele mesmo apregoa.

Dessa forma, conclui-se que a alteridade só pôde ser concretizada porque escritores como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Vargas Llosa, Guimarães Rosa, dentre outros, distanciaram-se de seus países de origem e buscaram na Europa, especialmente na França, novos ares para a literatura latino-americana. Segundo Vargas Llosa (2006, p. 11), a cultura francesa prevaleceu em boa parte da história latino-americana e “os temas e as prioridades do debate intelectual na América Latina seguiram bem de perto o que acontecia na França”. A personagem Gabriel Márquez seria, portanto, um reflexo do próprio autor da obra, mesmo que não se possam confundir os papéis de escritor e narrador.

### 3.2 UMA NARRATIVA CÍCLICA UMA NARRATIVA CÍCLICA

Identificado o narrador, é preciso observar a construção da narrativa, ou seja, a forma como se narra em *Cem anos de solidão*. Para tanto, inicialmente, analisa-se a diagramação deste subtítulo que apresenta a imagem e o reflexo da representação de uma obra que está construída, em parte, diante de um espelho. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 394), o espelho, cujo simbolismo é extremamente rico, é a repetição alterada da imagem, ou seja, “o reflexo da luz ou da realidade certamente não transforma a natureza, mas comporta um certo

aspecto de ilusão (*a tomada da lua na água*), de mentira em relação ao Princípio. [...] *A luz se reflete na água, mas na realidade não a penetra*” [grifos do autor].

A escolha desta diagramação objetivou representar a forma circular e repetitória da narrativa macondina. De acordo com Ludmer (1989), a obra *Cem anos de solidão* é um espelho de si mesma, ou seja, a história se autorreflete, se duplica e volta a ser escrita. Assim, como diante do espelho, a imagem refletida não é idêntica àquela que lhe originou e, apesar de bastante próxima, diferencia-se da primeira pelo ângulo de visão que apresenta. Isto quer dizer que, segundo Ludmer (1989), *Cem anos de solidão* é narrada em duas partes que se assemelham tal qual uma imagem e seu reflexo, construindo a história da família Buendía de maneira circular e fadando as gerações vindouras às mesmas desventuras de seus antepassados. Além destas duas partes, imagem e reflexo, Montaner (1987) aponta uma terceira, que compreenderia o desfecho da história, apresentado nos dois últimos capítulos.

Durante a leitura da obra, percebe-se, sutil e gradualmente, a repetição de algumas ações praticadas pela estirpe solitária, ao mesmo tempo em que o próprio narrador aproxima personagens e antecedentes através de seus nomes, suas características físicas e/ou comportamentais. A matriarca Úrsula, por exemplo, no dia do nascimento de seu tataraneto, não conseguiu esconder o sentimento de derrota ao saber que aquela criança se chamaria José Arcadio, pois:

[...] en la larga historia de la familia, la tenaz repetición de los nombres le había permitido sacar conclusiones que le parecían terminantes. Mientras los Aurelianos eran retraídos, pero de mentalidad lúcida, los José Arcadio eran impulsivos y emprendedores, pero estaban marcados por un signo trágico. Los únicos casos de clasificación imposible eran los de José Arcadio Segundo y Aureliano Segundo. Fueron tan parecidos y traviesos durante la infancia que ni la propia Santa Sofía de la Piedad podía distinguirlos. (C.A.S., p. 221)<sup>62</sup>.

A partir das conclusões de Úrsula, o leitor confirma que não eram apenas os nomes das personagens que se repetiam, mas também suas trajetórias de vida. Quanto aos gêmeos, José Arcadio Segundo e Aureliano Segundo, difíceis de serem identificados, inclusive, por sua mãe – Santa Sofía de la Piedad –, é sabido que “cuando empezaron a asistir a la escuela optaron por cambiarse la ropa y las esclavas y por llamarse ellos mismos con los nombres

<sup>62</sup> “[...] na longa história da família, a tenaz repetição dos nomes permitira que ela tirasse conclusões que lhe pareciam definitivas. Enquanto os Aurelianos eram retraídos, mas de mentalidade lúcida, os José Arcádios eram impulsivos e empreendedores, mas estavam marcados por um signo trágico. Os únicos casos de classificação impossível eram os de José Arcadio Segundo e Aureliano Segundo. Foram tão parecidos e travessos durante a infância que nem a própria Santa Sofia de la Piedad os podia distinguir.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 177-178).

cruzados. [...] Desde entonces no se sabía con certeza quién era quién.” (C.A.S., p. 222)<sup>63</sup>. Esse fato explicaria a atração de José Arcadio pela guerra e a de Aureliano pelos escritos de Melquíades, além da dúvida de Úrsula se eles não teriam trocado definitivamente de identidade durante aquela brincadeira de criança.

Voltando à metáfora estabelecida, Ludmer (1989) observa que o livro, desde sua estrutura física, quando aberto, mimetizaria a um espelho, contrapondo, simetricamente, a margem direita à margem esquerda. Sobre esta perspectiva de livro-espelho, portanto, estaria construída a narrativa de *Cem anos de solidão*. De acordo com Ludmer (1989), dividida em vinte capítulos não numerados, a história é narrada nos dez primeiros capítulos e repetida, de maneira “invertida”, nos dez últimos. Complementando esta teoria, Montaner (1987) divide a obra em três partes, das quais as duas primeiras corresponderiam à imagem e ao reflexo, seguidas dos dois últimos capítulos que encerram o romance:

La historia que *narran los Buendía* se termina en el capítulo decimoctavo, en el duplicado exacto de los nueve primeros capítulos, pero como García Márquez tiene algo que decir, la historia prosigue hasta que el mensaje de Gabriel García Márquez sobre los Buendía tenga explicación cabal. (MONTANER, 1987, p. 207)<sup>64</sup>.

A partir das justificativas de Montaner (1987), compreendeu-se que, de fato, *Cem anos de solidão* está dividido em três partes. Assim, a história estaria contada nos primeiros nove capítulos, repetida nos nove seguintes e concluída nos dois capítulos finais. No capítulo primeiro, ao abrir a obra, García Márquez escreve sobre um Aureliano – filho – recordando a um José Arcadio – pai: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo.” (C.A.S., p. 9)<sup>65</sup>. Desta mesma forma, no capítulo décimo, outro Aureliano – dessa vez o pai – se recordará de outro José Arcadio – seu filho: “Años después, en su lecho de agonía, Aureliano Segundo había de recordar la lluviosa tarde de junio en que entró en el dormitorio a conocer a su primer hijo.” (C.A.S., p. 221)<sup>66</sup>.

<sup>63</sup> “[...] quando começaram a ir à escola optaram por trocar a roupa e as pulseiras e a se chamarem eles mesmos com os nomes ao contrário. [...] A partir daí não se sabia mais com certeza quem era quem.” (GARCÍA MÁRQUEA, 2007, p. 178).

<sup>64</sup> A história que *narram os Buendía* termina no capítulo décimo oitavo, na duplicação exata dos nove primeiros capítulos, mas como García Márquez tem algo mais a dizer, a história prossegue até que a mensagem de Gabriel García Márquez sobre os Buendía tenha explicação cabal. (tradução livre).

<sup>65</sup> “MUITOS anos depois, diante do pelotão de fuzilamento, o Coronel Aureliano Buendía havia de recordar aquela tarde remota em que seu pai o levou para conhecer o gelo.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 7).

<sup>66</sup> “ANOS depois, em seu leito de agonía, Aureliano Segundo haveria de se lembrar da chuvosa tarde de junho em que entrou no quarto para conhecer o seu primeiro filho.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 177).

Se, na primeira parte da obra, o filho se recorda do pai, na segunda, será o pai quem se recordará do filho. Essa inversão é resultado da característica transformadora do espelho, como explicam Chevalier e Gheerbrant:

[...] o espelho não tem como única função refletir uma imagem; tornando-se a alma um espelho perfeito, ela participa da imagem e, através dessa participação, passa por uma transformação. Existe, portanto, uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. A alma termina por participar da própria beleza à qual ela se abre. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 196).

De acordo com os autores de *Dicionário de símbolos*, a imagem refletida é uma imagem transformada, parecida, mas não idêntica. Parecida, porque os agentes que recordam, além de apresentarem o mesmo nome, situam-se na mesma condição, ou seja, estão muito próximos da morte. Entretanto, as cenas não são idênticas porque, além do grau de parentesco invertido entre aqueles que recordam e os que são recordados, a própria reminiscência está alterada. Estas duas partes da narrativa participam uma da outra e permitem ao leitor “prever” os descaminhos a serem percorridos pelas personagens. Dessa forma, a obra se completa em si mesma e demonstra a engenhosidade narrativa da qual dispôs o senhor García Márquez.

Quando observada atentamente, a árvore genealógica da família Buendía apresenta dois núcleos bastante similares, exemplos da relação espelho-reflexo que se está tentando estabelecer. Na imagem abaixo, grifou-se tais núcleos para que ficassem claras as considerações a serem estabelecidas:

### ÁRVORE GENEALÓGICA DA FAMÍLIA BUENDÍA

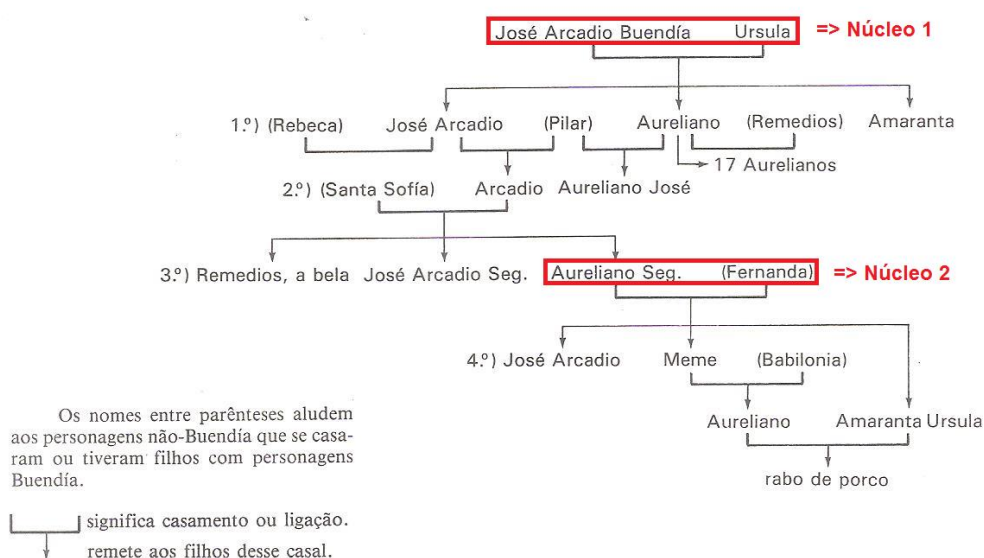


FIGURA 3 – Árvore Genealógica da família Buendía. Fonte: Ludmer (1989, p. 1, grifo nosso).



O primeiro núcleo é formado pelos fundadores de Macondo – José Arcadio Buendía e Úrsula Iguarán – e o segundo é constituído por Aureliano Segundo – bisneto do primeiro casal – e Fernanda del Carpio. O marido de Fernanda, como já explicado, havia trocado de papéis com o irmão gêmeo, passando a chamar-se Aureliano Segundo, apesar de apresentar todas as características particulares aos José Arcádios. Esse é o primeiro indício da imagem refletida da qual se falou, pois, diante do espelho, a imagem surge “ao contrário”, suscitada de alguma mudança no original. Aureliano Segundo tem esse nome devido à distorção da imagem refletida, mesmo apresentando todas as “qualidades” de um legítimo José Arcadio. Portanto, as duas partes da obra se desenvolveriam a partir das utopias e dos contentamentos destes dois patriarcas, destes dois “José Arcádios”.

Inúmeras são as passagens na narrativa que aproximam José Arcadio Buendía – o fundador de Macondo – de Aureliano Segundo, reforçando a ideia de mimese estabelecida entre os dois: “Con el primero se abre la estirpe, con el segundo se abre su fin.” (MONTANER, 1987, p. 200). De fato, suas histórias poderiam ser lidas, paralelamente, tendo em vista que as ações e o caráter de ambos vão se repetindo. Quando a companhia bananeira chega a Macondo, Aureliano Segundo “no cabía de contento con la avalancha de forasteros” (C.A.S., p. 276)<sup>67</sup>, da mesma forma como José Arcadio se havia encantado com os ciganos que visitavam a aldeia em seus primeiros anos de fundação.

Além da semelhante relação amigável que, a princípio, ambos estabeleceram com os estrangeiros, os delírios e os desejos exploratórios de José Arcadio e Aureliano Segundo eram idênticos. No início da narrativa, José Arcadio, com a intenção de explorar a terra e encontrar ouro, trocou um jumento e um rebanho de cabritos por um ímã. Na sequência, obcecado pela ideia de transformar outros metais em ouro, acabou com o restante das economias da família, através de desencontradas experiências de fundição. Aureliano Segundo, por sua vez,

[...] contrató una cuadrilla de excavadores con el pretexto de que construyeran canales de desagüe en el patio y en el traspatio, y él mismo sondeó el suelo con barretas de hierro y con toda clase de detectores de metales, sin encontrar nada que se pareciera al oro en tres meses de exploraciones exhaustivas. [...] Presa de un delirio exploratorio comparable apenas al del bisabuelo cuando buscaba la ruta de los inventos, Aureliano Segundo perdió las últimas bolsas de grasa que le quedaban, y la antigua semejanza con el hermano gemelo se fue otra vez acentuando.”(C.A.S., p. 391-2)<sup>68</sup>.

<sup>67</sup> “não cabia em si de contente com a avalanche de forasteiros.” (GARCÍA MÁRQUEZ, p. 221).

<sup>68</sup> “[...] contratou um grupo de escavadores com o pretexto de construir canais de escoamento no quintal e no jardim e ele mesmo sondou o solo com barras de ferro e com toda espécie de detectores de metais, sem encontrar nada que se parecesse com ouro em três meses de explorações exaustivas. [...] Presa de um delírio exploratório

A partir do tronco da árvore genealógica, pode-se comprovar que Aureliano Segundo, na verdade, era um José Arcadio. O primeiro José Arcadio Buendía teve três filhos – José Arcadio, Aureliano e Amaranta –, entretanto, apenas, o primogênito – José Arcadio – é quem consegue ter filhos que mantenham a estirpe, tendo em vista que todos os filhos de Aureliano acabam mortos antes de gerar descendentes. A través de um relacionamento “não-legalizado” com Pilar Ternera, José Arcadio Buendía – o filho – tem um filho, que também se chamaria José Arcadio Buendía.

Esta criança foi criada pelos avós – José Arcadio e Úrsula – e chamada, apenas, de Arcadio, para que não se confundissem eles próprios com seus nomes. Arcadio geraria filhos gêmeos – José Arcadio Segundo e Aureliano Segundo –, dos quais já é conhecida a troca de nomes:

El que en los juegos de confusión se quedó con el nombre de Aureliano Segundo se volvió monumental como el abuelo, y el que se quedó con el nombre de José Arcadio Segundo se volvió óseo como el coronel, y lo único que conservaron en común fue el aire solitario de la familia. (C.A.S., p. 222)<sup>69</sup>.

José Arcadio Segundo, da mesma forma que seu tio-avô, Aureliano, morre sem ter filhos e, agora, no núcleo familiar invertido pelo espelho, é Aureliano Segundo quem terá três filhos – José Arcadio, Amaranta Úrsula e Renata Remedios –, numa frustrada tentativa de perpetuar a linhagem.

Outra personagem-reflexo desta narrativa circular é José Arcadio Segundo, que estabelece com o Coronel Aureliano Buendía o mesmo mimetismo que seu irmão, Aureliano Segundo, havia estabelecido com José Arcadio. Pouco tempo depois da chegada de Aureliano Babilonia – neto desconhecido de Aureliano Segundo – à casa dos Buendía, estourou uma tensão pública entre os trabalhadores e a companhia bananeira:

Fue tan tensa la atmósfera de los meses siguientes, que hasta Úrsula la percibió en su rincón de tinieblas, y tuvo la impresión de estar viviendo de nuevo los tiempos azarosos en que su hijo Aureliano cargaba en el bolsillo los glóbulos homeopáticos de la subversión. Trató de hablar con José Arcadio Segundo para enterarlo de ese precedente, pero Aureliano Segundo le informó que desde la noche del atentado se ignoraba su paradero. — Lo

---

comparável apenas ao do bisavô quando procurava a rota das invenções, Aureliano Segundo perdeu as últimas bolsas de gordura que lhe restavam e a antiga semelhança com o irmão gêmeo foi outra vez se acentuando.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 312-313).

<sup>69</sup> “O que nos jogos de equívoco ficou com o nome de Aureliano Segundo tornou-se monumental como o avô, e o que ficou com o nome de José Arcadio Segundo tornou-se óseo como o coronel, e a única coisa que conservavam de comum foi o ar solitário da família.” (GARCÍA MÁRQUEZ, p. 178).

mismo que Aureliano – exclamó Úrsula. — Es como si el mundo estuviera dando vueltas. (C.A.S., p. 355-6)<sup>70</sup>.

As palavras de Úrsula, diante daquela situação “já vivida”, esclarecem ao leitor a proximidade entre a personalidade subversiva e rebelde de José Arcadio Segundo com a de seu tio-avô, o Coronel Aureliano Buendía. Dessa forma, é possível perceber que a troca de identidades na infância não havia afetado a índole dos dois irmãos e que, se eles tivessem a mesma sagacidade de Úrsula em perceber esse efeito cíclico, poderiam ter alterado seus destinos e evitado que as tragédias se repetissem.

Sob esta perspectiva, Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 394) afirmam que “a verdade revelada pelo espelho pode, evidentemente, ser de uma ordem superior: evocando o espelho mágico de Ts’in, Nichiren o compara ao espelho do **Dharma** budista, que *mostra a causa dos atos passados* [grifos do autor].” A percepção das causas dos atos passados evitaria a mimese, mas é o espelhamento de *Cem anos de solidão* um dos elementos mágicos da literatura latino-americana.

Pilar Ternera, com mais de cento e quarenta e cinco anos, e sua identidade oculta de matriarca, também alcançou o discernimento de Úrsula e compreendeu que a vida daquela família fadada à solidão continuaria dando voltas:

No había ningún misterio en el corazón de un Buendía que fuera impenetrable para ella, porque un siglo de naipes y de experiencias le había enseñado que la historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje. (C.A.S., p. 471)<sup>71</sup>.

Integrante do êxodo que culminou com a fundação de Macondo, Pilar Ternera esteve próxima à família Buendía por mais tempo que a própria Úrsula Iguarán. Além disso, relacionou-se e teve filhos com dois integrantes da família: os irmãos José Arcadio e Aureliano – os filhos de Úrsula. Seu papel de mãe, entretanto, lhe foi negado devido a sua

<sup>70</sup> “Foi tão tensa a atmosfera dos meses seguintes que até Úrsula a percebeu no seu refúgio de trevas e teve a impressão de estar vivendo de novo os tempos incertos em que seu filho Aureliano carregava no bolso as pílulas homeopáticas da subversão. Tentou falar com José Arcadio Segundo para fazê-lo conhecer esse precedente, mas Aureliano Segundo informou-a de que desde a noite do atentado ignorava-se o seu paradeiro. — Igual a Aureliano – exclamou Úrsula. — É como se o mundo estivesse dando voltas.” (GARCÍA MÁRQUEZ, p. 283-284).

<sup>71</sup> “Não havia nenhum mistério no coração de um Buendía que fosse impenetrável para ela, porque um século de cartas e de experiência lhe ensinara que a história da família era uma engrenagem de repetições irreparáveis, uma roda giratória que continuaria dando voltas até a eternidade, se não fosse pelo desgaste progressivo e irremediável do eixo.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 374-375).

condição de “mulher da vida” e, por isso, seus filhos foram criados pelos avós sem nunca ter conhecimento de sua verdadeira origem.

O reflexo de Pilar Ternera, na segunda parte do livro-espelho, é Petra Cotes que, durante quase dois meses, dividiu-se entre José Arcadio Segundo e Aureliano Segundo. Tanto Pilar Ternera quanto Petra Cotes haviam transformado aqueles meninos em homens, entretanto, devido às distorções próprias do espelho, apenas, a primeira gerou filhos. A fertilidade de Petra Cotes encontrava-se num fato insólito que Aureliano Segundo descobriu, prontamente: “Le bastaba con llevar a Petra Cotes a sus criaderos, y pasearla a caballo por sus tierras, para que todo animal marcado con su hierro sucumbiera a la peste irremediable de la proliferación.” (C.A.S., p. 231)<sup>72</sup>.

Poder-se-ia aqui enumerar, ainda, uma sequência de personagens/ações que se repetem mimeticamente na trama através do processo de duplicação permitido pela metáfora do espelho. Como por exemplo, o fato de que em ambas as partes da narrativa desencadeia-se uma força maior que impede que as pessoas “vivam” durante certo período, o que na primeira parte corresponde à peste da insônia e, na segunda, à chuva de quatro anos, onze meses e dois dias.

Entretanto, como o objetivo não é recontar a obra, mas analisá-la, para tanto, bastariam os exemplos levantados. Montaner (1987) afirmou que a ideia de relato-espelho defendida por Josefina Ludmer está correta, entretanto, acrescenta que não há uma organização totalmente simétrica. Justamente por concordar com essa incompleta simetria, acrescentou-se, neste estudo, as definições de Chevalier e Gheerbrant (2012) acerca do espelho.

Embora a segunda parte da narrativa ocorra exatamente na mesma ordem em que se apresentaram os fatos na primeira parte, também, não se pode negar que muito do que está contado no princípio do livro se repete ao final. Dessa forma, procurou-se, apenas, desenvolver a ideia de narrativa cíclica, repetitória, e, para tanto, o espelho parece uma metáfora apropriada, tendo em vista que é sabido que a imagem refletida nunca será cópia do modelo original, mas o resultado de uma transformação que dependerá, basicamente, da quantidade de luz disponível e da qualidade do espelho.

Si el lector toma el libro ‘en frío’ y comienza a leer por el capítulo diecinueve, el relato ‘suena’ completamente distinto de los que luego se pueda leer en los primeros dieciochos capítulos. En los dos últimos el lector

---

<sup>72</sup> “Bastava levar Petra Cotes aos estábulos, e passeá-la a cavalo pelas suas terras, para que todo animal marcado com o seu ferro sucumbisse à peste irremediável da proliferação.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 185).

se encuentra ‘pisando’ sobre las calles del auténtico Macondo y no del fantástico pueblo que se le ha servido en los dieciocho capítulos precedentes. Este Macondo del final no tiene fantasía. (MONTANER, 1987, p. 208)<sup>73</sup>.

Assim, pode-se concluir que García Márquez jogou com espelhos, reflexos e luzes. Repetindo ao seu bel prazer os fatos criados que lhe convinham, ao mesmo tempo em que obscurecia a narrativa e impedia a reprodução de imagens julgadas desnecessárias. Aquilo que se repete na narrativa é sempre relevante para o leitor, que precisa estar constantemente atento para não se perder no labirinto espelhado que é *Cem anos de solidão*. No final da narrativa, ou, na terceira parte, como apontou Montaner (1987), a história se encerra de maneira inesperada. Tal estratégia narrativa torna-se regra para estes “novos” escritores que passam a provocar os leitores com suas estratégias narrativas não lineares e, absurdamente, surpreendentes.

### 3.3 UM LUGAR ENTRE: DE ONDE SE FALA EM *CEM ANOS DE SOLIDÃO*?

Macondo é um povoado imaginário, mas nem tanto. De acordo com Vargas Llosa, García Márquez assegura que as histórias macondinas e as desventuras de *Cem anos de solidão*,

[...] ele as escutou quando criança, da boca de sua avó e outras moradoras do lugar [Aracataca], grandes conversadoras, cujos papos e fofocas, maledicências e fantasias foram o barro que sua memória preservou e depois lhe serviu para amassar suas fabulosas invenções. (VARGAS LLOSA, 2006, p. 28).

Aracataca engana pelas aparências, pois, à primeira vista, como afirmou o crítico peruano, dizem que naquela cidade não acontece nada e que a principal ocupação das pessoas que vivem ali é fazer a sesta deitadas numa rede: “Grande mentira! Aqui, todo mundo, velhos e jovens, homens e mulheres, anda ocupadíssima. Fazendo o quê? Ora, sonhando, fantasiando, inventando. [...] No nosso universo, não existe o impossível, tudo pode acontecer.” (VARGAS LLOSA, 2006, p. 28).

---

<sup>73</sup> Se o leitor toma o livro ‘do zero’ e começa a ler a partir do capítulo dezenove, o relato ‘soa’ completamente diferente daquele que se possa ler nos primeiros dezoito capítulos. Nos dois últimos, o leitor se encontra ‘pisando’ sobre as ruas do autêntico Macondo e não do fantástico povoado que lhe foi servido nos dezoito capítulos precedentes. Este Macondo do final não tem fantasia. (tradução livre).

A partir das palavras de Vargas Llosa é possível compreender de onde se narra *Cem anos de solidão*: de Aracataca. Mas que Aracataca seria esta? Mistura de sonho, imaginação, fantasia e prosperidade: a cidade colombiana em que García Márquez nasceu pode ser tudo quanto for imaginável. “Para conhecer a verdadeira Aracataca, é preciso fechar os olhos e deixar que a fantasia se ponha a cavalgar.” (VARGAS LLOSA, 2006, p. 29). Em *Viver para contar*, García Márquez rememora Aracataca de suas fantasias:

Eu me lembrava de como era ela: um bom lugar para se viver, onde todo mundo conhecia todo mundo, na beira de um rio de águas diáfanas que se precipitavam num leito de pedras polidas, brancas e enormes como ovos pré-históricos. Ao entardecer, sobretudo em dezembro, quando passavam as chuvas e o ar tornava-se de diamante, a Serra Nevada de Santa Marta parecia aproximar-se com seus picos brancos até as plantações de banana, lá na margem oposta. [...] o calor era tão inverossímil, sobretudo durante a sesta, que os adultos se queixavam dele como se fosse uma surpresa a cada dia. Desde o meu nascimento ouvi repetir, sem descanso, que as vias do trem de ferro e os acampamentos da United Fruit Company foram construídos de noite, porque de dia era impossível pegar nas ferramentas aquecidas pelo sol. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 9).

A autobiografia de García Márquez parece uma extensão de sua ficção, tanto na linguagem poética empregada – próxima a um relato – quanto na semelhança de conteúdo. As águas diáfanas, as pedras como ovos pré-históricos, a serra, as plantações de banana, o calor insuportável, a companhia bananeira, enfim, a descrição que García Márquez faz de Aracataca lembra, em muitos aspectos, a Macondo de *Cem anos de solidão*. Ademais, rememorando uma viagem feita com sua mãe, o escritor colombiano lembrou-se de onde havia extraído o nome daquele povoado que ficaria conhecido no mundo todo através de sua obra:

O trem fez uma parada numa estação sem povoado, e pouco depois passou a frente da única fazenda bananeira do caminho que tinha o nome escrito no portal: *Macondo*. Esta palavra tinha chamado a minha atenção desde as primeiras viagens com meu avô, mas só depois de adulto descobri que gostava da sua ressonância poética. Nunca a ouvi de ninguém, nem sequer me perguntei o seu significado. Já a tinha usado em três livros como nome de um povoado imaginário, quando soube numa enciclopédia qualquer que é uma árvore do trópico parecida à paineira, que não produz flores nem frutos, e cuja madeira esponjosa serve para fazer canoas e esculpir utensílios de cozinha. Mais tarde descobri na Enciclopédia Britânica que em Tanganica existe a etnia errante dos *makondos* e pensei que aquela poderia ser a origem da palavra. Mas nunca investiguei isso nem conheci a árvore, pois muitas vezes perguntei por ela na zona bananeira e ninguém soube me dizer nada. Talvez não tenha existido jamais. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 23).

Entretanto, em algum lugar, Macondo existira e, com estas palavras, García Márquez reitera a ficcionalidade do povoado e a aleatoriedade de seu nome, tendo em vista que a escolha ocorreu devido à sonoridade da palavra. É por isso que Aracataca não é Macondo, da mesma forma como Gabriel García Márquez não é o narrador de *Cem anos de solidão*. A realidade serve de pretexto e/ou contexto, mas a literatura é sempre ficção. Aracataca é e não é um lugar real, da mesma forma como Macondo é e não é um lugar imaginário, pois tanto é uma realidade que inspira a ficção quanto a ficção que representa uma realidade. Ou seja, um entremeio é o seu lugar, ou melhor, é seu entre-lugar.

Além da analogia com Aracataca, há, todavia, a percepção de que Macondo é a representação da própria América, “descoberta”, “povoada”, “modernizada”: um “Novo Mundo”. De acordo com Vautier (in BERND, 2007, p. 489), o mito do Novo Mundo se define contrário à cultura europeia da qual se originou, pois deixa de ser imutável, autoritário e atemporal, passando a ser “autoconsciente, humano – em oposição ao divino – inspirado e altamente provisório.”

Nas narrativas do Novo Mundo, portanto, elabora-se uma perspectiva alternativa da história e da mitologia, denegrindo “as ‘grandes figuras’ impostas à nossa história pelos padrões europeus como Cristóvão Colombo [...]” (VAUTIER, in BERND, 2007, p. 491). Sob esta perspectiva, *Cem anos de solidão* seria um romance modelar, pois, satirizando o maior evento histórico da América, que foi sua colonização, recriaria uma história pautada em uma estrutura cíclica, cujo enredo é baseado em narrativas orais e carregado de elementos mítico-mágico-fantásticos.

Para Vautier (in Bernd, 2007, p. 491), o aspecto metaficcional de romances como *Cem anos de solidão* se encontra na “apropriação” da história por parte dos narradores que, enfatizando o poder controlador da narrativa, “problematizam o passado propondo sua “recontagem” mítica como uma alternativa para as interpretações supostamente justificadas pelos “documentos certificáveis” da história como fotografias, cartas, registros, memórias.” Exemplos claros destes documentos seriam os escritos de Melquíades e as cartas que inúmeros personagens do romance insistiam em escrever.

Colonizada a partir de antigos conceitos, a América Latina busca, constantemente, sua identidade, mas, para tanto, precisa reconhecer-se múltipla. O próprio García Márquez confessou que tardou perceber a mestiçagem latino-americana:

Quando escrevi meus romances, eu não estava muito consciente do fato de ser mestiço. Agora me dou conta de que, sem me ter proposto muito

claramente, em meus livros existem elementos muito mestiços que se filtraram de alguma maneira. Na América Latina temos diversos elementos que pertencem a muitas culturas que se mesclaram e espalharam por todo o continente. É isso que dá a riqueza e as possibilidades da cultura na América Latina. Por isso não creio que exista uma cultura que se possa chamar ‘colombiana’ ou ‘mexicana’ [...]. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1979, apud RODRIGUES, 1992, p. 49).

O escritor colombiano captou a essência da América Latina, representando através da desafortunada família e os descaminhos pelos quais se percorreu até que o continente se constituísse. De modo geral, *Cem anos de solidão* representa a colonização e o povoamento da América, através de um grupo de jovens amigos de José Arcadio, que decidiu empreender com ele a travessia da serra. Para tanto, “desmantelaron sus casas y cargaron con sus mujeres y sus hijos hacia ta tierra que nadie les había prometido.” (C.A.S., p. 35)<sup>74</sup>. Esta primeira passagem, alusão inversa à promessa bíblica, não assegura uma terra e, portanto, prenuncia que a sorte poderia não estar acompanhando o grupo.

A travessia durou dois anos e, após um sonho profético de José Arcadio, os migrantes desistem de encontrar o mar e fundam Macondo. A utopia de uma terra próspera e sem vícios sociais prometia oportunidades e direitos iguais: “A aldeia primitiva de José Arcadio Buendía representou um sonho de sociedade sem Estado e sem igreja, com uma economia do tipo de subsistência. Nela todos tinham iguais oportunidades, a partir do sistema de trocas.” (RODRIGUES, 1992, p. 55). O “patriarca juvenil”, além de dar as instruções, ajudava nos trabalhos físicos e garantia que todos tivessem as mesmas condições de vida no povoado:

José Arcadio Buendía, que era el hombre más emprendedor que se vería jamás en la aldea, había dispuesto de tal modo la posición de las casas, que desde todas se podía llegarse al río y abastecerse se agua con igual esfurzo, y trazó las calles con tan buen sentido que ninguna casa recibía más sol que otra a la hora del calor. En pocos años, Macondo fue una aldea más ordenada y laboriosa que cualquier de las conocidas hasta entonces por sus 300 habitantes. Era en verdad una aldea feliz, donde nadie era mayor de treinta años y donde nadie había muerto. (C.A.S., p.18-19)<sup>75</sup>.

<sup>74</sup> “desfizeram as suas casas e carregaram com as mulheres e seus filhos para a terra que ninguém lhes havia prometido.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 28).

<sup>75</sup> “José Arcadio Buendía, que era o homem mais empreendedor que se poderia ver na aldeia, determinara de tal modo a posição das casas que a partir de cada uma se podia chegar ao rio e se abastecer de água com o mesmo esforço; e traçara as ruas com tanta habilidade que nenhuma casa recebia mais sol que a outra na hora do calor. Dentro de poucos anos, Macondo se tornou uma aldeia mais organizada e laboriosa que qualquer das conhecidas até então pelos seus 300 habitantes. Era na verdade uma aldeia feliz, onde ninguém tinha mais de trinta anos e onde ninguém ainda havia morrido.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 15).



Macondo era um lugar utópico e seria muito difícil que sobrevivesse naquele isolamento original, afastado de outros centros e sem poder Estatal. Segundo Rodrigues (1992), a primeira quebra daquele estado de equilíbrio ocorre quando os ciganos chegam ao povoado e a comparação entre a chegada dos ciganos à Macondo e a chegada dos Europeus à América é inevitável. O encantamento dos moradores do povoado em relação aos objetos trazidos pelo grupo de Melquíades se assemelha ao dos povos autóctones diante das bugigangas trazidas pelos colonizadores:

Todos los años, por el mes de marzo, una familia de gitanos desarrapados plantaba su carpa cerca de la aldea, y con un grande alboroto de pitos y timbales daban a conocer los nuevos inventos. Primero llevaron el imán. Un gitano corpulento, de barba montaraz y manos de gorrión, que se presentó con el nombre de Melquíades, hizo una truculenta demostración pública de lo que él mismo llamaba la octava maravilla de los sabios alquimistas de Macedonia. (C.A.S., p.9)<sup>76</sup>.

A partir deste episódio, a autora de *Macondoamérica* passa a enumerar uma série de passagens da narrativa que interligam a ficção macondiana à história americana. Macondo era um lugar isento de Estado e de igreja, sem leis, nem quaisquer vícios sociais, até o dia em que Úrsula tirou José Arcadio de sua quimera para:

[...] informarle que había orden de pintar la fachada de azul, y no de blanco como ellos querían. Le mostró la disposición oficial escrita en un papel. José Arcadio Buendía, sin comprender lo que decía su esposa, decifró la firma. — ¿Quién es este tipo? — preguntó. — El corregidor — dijo Úrsula desconsolada. — Dicen que es una autoridad que mandó el gobierno. Don Apolinar Moscote, el corregidor, había llegado a Macondo sin hacer ruido. (C.A.S., p. 74)<sup>77</sup>.

A chegada do delegado é o primeiro sinal de que Macondo passaria a fazer parte do Estado. Entretanto, José Arcadio ignora os papéis que legitimam o senhor Apolinar Moscote como autoridade e afirma que naquele povoado não se precisava de delegado nenhum. A aversão às leis, outro ponto semelhante ao período colonial, culmina com a tentativa de

---

<sup>76</sup> “Todos os anos, pelo mês de março, uma família de ciganos esfarrapados plantava a sua tenda perto da aldeia e, com um grande alvoroço de apitos e tambores, dava a conhecer os novos inventos. Primeiro trouxeram o imã. Um cigano corpulento, de barba rude e mãos de pardal, que se apresentou com o nome de Melquíades, fez uma truculenta demonstração pública daquilo que ele mesmo chamava de a oitava maravilha dos sábios alquimistas da Macedônia.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 7-8).

<sup>77</sup> “[...] informá-lo de que havia uma ordem para pintar a fachada de azul e não de branco, como eles queriam. Mostrou-lhe a disposição oficial escrita num papel. José Arcadio Buendía, sem compreender o que dizia a sua esposa, decifrou a assinatura. — Quem é esse sujeito? — perguntou. — O delegado — disse Úrsula desconsolada. — Dizem que é uma autoridade que o governo mandou. O Sr. Apolinar Moscote, o delegado, tinha chegado a Macondo na surdina.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 58).

expulsar o delegado que, uma semana depois, retorna ao povoado, acompanhado de sua mulher, suas filhas e seis soldados. O delegado é responsável, ainda, pela chegada de um representante da igreja a Macondo:

El Padre Nicanor Reyna — a quien don Apolinar Moscote había llevado de la ciénega para que oficiara la boda — era un anciano endurecido por la ingratitude de su ministerio. [...] Llevaba el propósito de regresar a su parroquia después de la boda, pero se espantó con la aridez de los habitantes de Macondo, que prosperaban en el escándalo, sujetos a la ley natural, sin bautizar a los hijos ni santificar las fiestas. Pensando que a ninguna tierra le hacía tanta falta la simiente de Diós, decidió quedarse una semana más para cristianizar a circuncisos e gentiles, legalizar concubinarios y sacramentar moribundos. (C.A.S., p. 104)<sup>78</sup>.

Numa clara relação com a catequização dos nativos americanos, a chegada de um padre objetiva “salvar” aquelas almas que permaneciam perdidas. E, novamente, lutando contra a organização social tradicional, José Arcadio argumenta que os moradores do povoado haviam permanecido, até aquele momento, sem representante algum perante Deus e que cada qual se entendia diretamente com Ele. Mesmo assim, o padre Nicanor, além de permanecer em Macondo, coordena a construção de uma igreja.

A impossibilidade de existência de uma sociedade isenta de sistemas de governo e poder público, aliada às tentativas incansáveis de José Arcadio de manter aquele povoado “puro”, levou Macondo a um espaço intersticial, ou seja, a um entre-lugar. Além disso, a própria condição de migrante daquele grupo de amigos que decide fundar uma “nova terra” predetermina um entre-lugar social. Ao abandonar a terra natal e buscar se estabelecer em um espaço de ninguém, os migrantes estariam fadados a uma identidade bipartida e incompleta.

De acordo com Tonus (in Bernd, p. 330), “no Brasil, o termo imigrante fixou-se na forma de partícipio presente designando, ao mesmo tempo, a pessoa que se desloca para o continente americano, assim como aquela que se instala nele.” Isto é, aquela pessoa que ocupa um estado transitório ao chegar à América. Tal espaço intermediário entre deixar de ser estrangeiro e passar a ser nativo é também um entre-lugar.

A partir de tais considerações, percebeu-se que em *Cem anos de solidão* a fundação de Macondo representa a ambivalência da busca por uma terra idealizada, sem vícios, mas, ao

---

<sup>78</sup> “O Padre Nicanor Reyna — que o Sr. Apolinar Moscote havia trazido do pantanal para que oficiasse o casamento — era um ancião endurecido pela ingratitude do ofício. [...] Tinha o propósito de voltar à sua paróquia logo depois do casamento, mas se espantou com a aridez dos habitantes de Macondo, que prosperavam no escândalo, sujeitos à lei natural, sem batizar os filhos nem santificar os feriados. Pensando que em nenhuma terra fazia tanta falta a semente de Deus, decidiu ficar mais uma semana, para cristianizar circuncisos e gentios, legalizar concubinários e sacramentar moribundos.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 83).

mesmo tempo, inatingível. Além disso, a proximidade com Aracataca e a representatividade da formação do continente americano situam a cidade fictícia de García Márquez em um lugar intervalado, mistura do real imaginário daquilo que poderia ser, mas que nunca será.

### 3.4 SOB O MITO DE ÉDIPPO: SOBRE O QUE FALA A OBRA

Em um sentido amplo, a obra *Cem anos de solidão* é arquitetada sobre dois pilares: a árvore genealógica da família Buendía e o mito de Édipo. De acordo com Josefina Ludmer (1989, p. 7), “as relações no interior da árvore genealógica e as relações entre o mito e a árvore genealógica constituem, pois, ao mesmo tempo, as formas básicas da narrativa e os níveis elementares da leitura”. Dessa forma, é preciso (re)conhecer o mito de Édipo e suas variantes e se ater às relações de parentesco estabelecidas.

Segundo o mito, Laio, o Rei de Tebas, é advertido por um oráculo para morrer sem gerar filhos, pois, se um filho se tornasse pai seria assassinado pelo filho. Apesar das advertências, Jocasta, esposa de Laio, engravida e, para que a profecia não se cumpra, é determinada a morte do menino. Entretanto, o servo, destinado a matar a criança, não consegue cumprir as ordens do rei e abandona a criança, para que esta morra. Édipo é encontrado ainda vivo e criado por estrangeiros. Ao tomar conhecimento de que seu destino era predito, e que ele mataria o pai e se casaria com a mãe, Édipo foge para evitar que a profecia se cumpra. Édipo parte rumo a Tebas para fugir do seu destino, entretanto, faz com que este se cumpra haja vista que, na fuga, acaba matando Laio, sem o conhecimento de que ele fosse seu pai, e desposa Jocasta, sua mãe. Ao descobrir a verdade, Jocasta se mata e Édipo arranca seus próprios olhos.

É interessante ressaltar que existem variações para o mito, justamente, porque, conforme esclarece Brandão (1987), o mito se compõe da junção de suas variantes. Sendo assim, a história de Édipo transcende a ideia inicial de ser o assassino de seu pai e marido de sua mãe. É isto, mas, também, é mais. E o objetivo é mostrar que

[...] sempre houve um liame muito forte, na Grécia, entre mito e literatura, já que esta, por motivos que não interessa repisar aqui, tinha por matéria-prima, não raro obrigatória, o mitologema. E [...], ao plasmar o material mítico, o poeta ou artista não se pautava unicamente por critérios religiosos, mas obedecia também, e isso é fácil de compreender, a ditames estéticos. As obras de arte, e entre elas as obras literárias, impõem exigências específicas.

Muitas vezes, entre narrar um mito, que é uma práxis sagrada, e compor uma obra de arte, ainda que alicerçada no mito, vai uma enorme distância. Mas a redução do mito a uma obra literária tem outra consequência no que respeita à documentação mitológica: o mito vive em variantes, e nelas se contém; e a obra de arte de conteúdo mitológico forçosamente reflete apenas uma dessas variantes. (BRANDÃO, 1987, p. 238).

Dessa forma, servindo de pretexto – texto anterior –, o texto mitológico estaria à disposição do escritor como inspiração e essência para uma nova obra literária. A literatura vai desdobrando a si própria e o novo texto não deixa de ser uma variante do antigo, mesmo que se apresente diferente. Na narrativa de García Márquez, “o crime em geral é um fratricídio, e não um parricídio; correlativamente, o incesto é um incesto entre irmãos, e não entre mãe e filho.” (LUDMER, 1989, p. 16). Sob esta perspectiva é que se pode afirmar que a obra *Cem anos de solidão* está pautada no mito de Édipo, pois, no decorrer da narrativa, os desdobramentos mitológicos vão se apresentando através dos integrantes da família Buendía e das relações estabelecidas por eles, mantendo “analogias muito notáveis com as do mito.” (LUDMER, 1989, p. 14).

Dentre as variantes do mito há uma na qual Laio, após raptar Crisipo, recebe de Pélope a maldição de ser morto por seu próprio filho. Da mesma forma como a família de Édipo será marcada pelas desventuras de Laio, a família Buendía está amaldiçoada a não ter herdeiros felizes, porque está marcada, desde o início, pelas relações incestuosas e “porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra.” (C.A.S., p. 495)<sup>79</sup>. Úrsula e José Arcadio eram primos e, apesar dos parentes terem tentado impedir seu casamento, temendo que aquele casal sadio concebesse iguanas ou meninos com rabos de porcos, a união aconteceu. Com a leviandade de seus dezenove anos, José Arcadio resolveu o problema com uma frase: “No me importa tener cochinitos, siempre que puedan hablar.” (C.A.S., p. 32)<sup>80</sup>.

Na tragédia *Édipo Rei*, Laio, tentando fugir de cumprir sua sina, segundo a qual ele mataria o pai e se casaria com a mãe, acaba por cumpri-la, pois não havia como ele se furtar do destino. Em *Cem anos de solidão*, de acordo com Ludmer (1989), o parricídio é substituído pelo fratricídio figurado, ou seja, José Arcadio não mata seu pai, como fez Édipo, mas mata seu amigo, Prudencio Aguilar, para, então, consumir, depois de um ano, o matrimônio com sua prima: “Era una buena noche de junio, fresca y con luna, y estuvieron

<sup>79</sup> “porque as estirpes condenadas a cem anos de solidão não tinham uma segunda oportunidade sobre a terra.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 394).

<sup>80</sup> “Não me importa ter leitõesinhos, desde que possam falar.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 25-26).

despiertos y retozando en la cama hasta el amanecer, indiferentes al viento que pasaba por el dormitorio, cargado con el llanto de los parientes de Prudencio Aguilar.” (C.A.S., p. 33)<sup>81</sup>.

Sempre que há um relacionamento incestuoso, em *Cem anos de solidão*, há, também, uma morte. Esta é a variação do mito por García Márquez. Com exceção de José Arcadio que cometeu fratricídio, os crimes são transferidos para os próprios sujeitos agentes, ou seja, “no mito de Édipo mata-se o rival, o pai; em *Cem anos de solidão* morreram assassinados os próprios personagens que cometeram ou pensaram cometer o incesto.” (LUDMER, 1989, p. 16).

O segundo casal a cometer incesto na narrativa é José Arcadio – o primogênito de Úrsula e José Arcadio – e sua irmã de criação, Rebeca Buendía. Devido à falta de consanguinidade entre eles, Ludmer (1989) configura o ato como um incesto figurado. A então noiva de Pietro Crespi não resiste aos encantos de seu irmão corpulento, que retorna para casa após um longo período:

La tarde en que lo vio pasar frente a su dormitorio pensó que Pietro Crespi era un currutaco de alfeñique junto a aquel protomacho cuya respiración volcánica se percibía en toda la casa. Buscaba su proximidad con cualquier pretexto. En cierta ocasión, José Arcadio le miró el cuerpo con una atención descarada, y le dijo: ‘Eres muy mujer, hermanita.’ Rebeca perdió el dominio de sí misma. [...] Una tarde, cuando todos dormían la siesta, no resistió más y fue a su dormitorio. [...] Tres días después se casaron en la misa de cinco. (C.A.S., p. 116-7)<sup>82</sup>.

José Arcadio vê sua irmã como mulher e Rebeca, por sua vez, se encanta com o corpo avantajado do irmão e perde o domínio de si mesma ao entrar no quarto dele. Passados três dias, casam-se e, depois do matrimônio, no sermão de domingo, o Padre Nicanor declarou que os recém-casados não eram irmãos. No entanto, a tentativa do padre de abrandar a situação não diminui a vergonha e a decepção de Úrsula que, passando a considerá-los mortos, impediu que o casal voltasse a frequentar a casa da família.

Transformado em um bom marido, trabalhador e dedicado à esposa, José Arcadio abandona a taberna e a vida promíscua que levava até então. Seguindo uma rotina pacata,

<sup>81</sup> “Era uma bela noite de junho, fresca e com lua, e estiveram acordados e brincando na cama até o amanhecer, indiferentes ao vento que passava pelo quarto, carregado com o pranto dos parentes de Prudencio Aguilar.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 27).

<sup>82</sup> “Na tarde em que o viu passar diante do seu quarto, pensou que Pietro Crespi era um almofadinha magricela junto daquele protomacho cuja respiração vulcânica se percebia em toda a casa. Procurava estar perto dele sob qualquer pretexto. Certa ocasião, José Arcadio olhou para o seu corpo com atenção descarada e disse a ela: ‘Maninha, você é muito mulher’. Rebeca perdeu o domínio de si mesma. [...] Uma tarde, quando todos dormiam a sesta, não aguentou mais e foi ao seu quarto. [...] Três dias depois, casaram-se na missa das cinco.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 93).

costuma caçar coelhos todas as tardes e cuidar da propriedade onde passam a viver. Apesar da rejeição de Úrsula, os irmãos/amantes foram muito felizes até a tarde em que José Arcadio foi morto:

Una tarde de setiembre, ante la amenaza de una tormenta, regresó a casa más temprano que de costumbre. Saludó a Rebeca en el comedor, amarró los perros en el patio, colgó los conejos en la cocina para salarlos más tarde y fue al dormitorio a cambiarse de ropa. Rebeca declaró después que cuando su marido entró al dormitorio ella se encerró en el baño y no se dio cuenta de nada. Era una versión difícil de creer, pero no había otra más verosímil, y nadie pudo concebir un motivo para que Rebeca asesinara al hombre que la había hecho feliz. Ese fue tal vez el único misterio que nunca se esclareció en Macondo. (C.A.S., p. 162-3)<sup>83</sup>.

A despeito de as pessoas não acreditarem na versão de Rebeca, não houve outra explicação para a morte de seu marido. Ninguém conseguia acreditar que a irmã adotiva e mulher de José Arcadio pudesse ter cometido tal atrocidade, entretanto, o argumento de que ela estaria no banheiro enquanto seu marido foi morto não convencia. Dessa forma, o caso permaneceu nebuloso e, após o assassinato de José Arcadio, Rebeca se enterrou em sua casa, transformando-se em um espectro do passado e, salvo sua criada e confidente Argénida, ninguém voltou a ter contato com ela. Mais uma vez, a relação proibida é seguida de morte, reiterando o elo com o mito de Édipo.

Segundo Ludmer (1989), além destes dois casos de amor proibido descritos até aqui, há outros que se apresentam na narrativa, entretanto, a maioria deles não está assinalada pela culpa da consanguinidade, mas por outras proibições ou interdições sexuais ou sociais. É o caso do relacionamento de Meme e Maurício cuja “interdição é externa e social: provém da mãe e deve-se ao fato de pertencerem a diferentes classes sociais. O filho dessa relação socialmente incestuosa é quem cometerá o verdadeiro incesto.” (LUDMER, 1989, p. 15).

Meme era o apelido de Renata Remédios, filha de Aureliano Segundo e Fernanda del Carpio. A menina, que estudou fora, tocava clavicórdio e, a partir do momento que se torna amiga das filhas do Sr. Brown – superintendente da companhia bananeira –, aprende a nadar, jogar tênis, comer presunto com abacaxi e falar inglês. Qual foi a surpresa de sua mãe, ao encontrá-la, no cinema, aos beijos com um rapaz que parecia aos ciganos que visitavam

---

<sup>83</sup> “Uma tarde de setembro, diante da ameaça de uma tempestade, voltou para casa mais cedo que de costume. Cumprimentou Rebeca na copa, amarró os cachorros no quintal, pendurou os coelhos na cozinha, para salgá-los mais tarde, e foi para o quarto trocar de roupa. Rebeca declarou depois que quando o marido entrou no quarto, ela se fechou no banheiro e não percebeu nada. Era uma versão difícil de acreditar, mas não havia outra mais verosímil, e ninguém pôde conceber um motivo para que Rebeca assassinasse o homem que a tinha feito feliz. Este foi talvez o único mistério que nunca se esclareceu em Macondo.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 130).

Macondo, em seus primeiros anos de fundação. Chamava-se Mauricio Babilonia, era um pobre trabalhador braçal, mecânico nas oficinas da companhia bananeira, e isto bastou para Fernanda querê-lo longe de sua filha.

Após o incidente no cinema, Fernanda manteve a filha trancada em um quarto, até o dia em que desconfiou da agitação constante das borboletas amarelas pela casa. Mal sabia a mãe que, por motivos inexplicáveis, uma nuvem de borboletas amarelas rodeava Meme sempre que Mauricio se aproximava. No dia em que Fernanda caiu em si, convidou o delegado para almoçar e lhe pediu que estabelecesse uma guarda noturna na propriedade, pois acreditava que alguém estivesse roubando as galinhas:

Esa noche, la guardia derribó a Mauricio Babilonia cuando levantaba las tejas para entrar en el baño donde Meme lo esperaba, desnuda y temblando de amor entre los alacranes y las mariposas, como lo había hecho casi todas las noches de los últimos meses. Un proyectil incrustado en la columna vertebral lo redujo a cama por el resto de su vida. Murió de viejo en la soledad, sin un quejido, sin una protesta, sin una sola tentativa de infidencia, atormentado por los recuerdos y por las mariposas amarillas que no le concedieron un instante de paz, y públicamente repudiado como ladrón de gallinas. (C.A.S., 348-9)<sup>84</sup>.

Úrsula Buendía, cega aos quase cem anos, há muito já havia percebido mudanças no comportamento da tataraneta. Era comum que todos se banhassem pela manhã, por causa dos escorpiões que apareciam à noite, mesmo assim, a menina seguia um ritual contrário. Na noite em que a guarda derrubou Mauricio do telhado com um tiro, todos souberam o motivo dos banhos noturnos de Meme. No banheiro, entre escorpiões e borboletas, os dois jovens se haviam amado durante meses.

O fruto deste relacionamento proibido, mesmo não sendo incestuoso, desencadeou uma série de acontecimentos que determinou a decadência de Macondo: “Los acontecimientos que habían de darle el golpe mortal a Macondo empezaban a vislumbrarse cuando llevaron a la casa al hijo de Meme Buendía.” (C.A.S., 350)<sup>85</sup>. Também foi o nascimento desta criança que precedeu a concretude – como se verá adiante – dos medos iniciais de Úrsula Iguarán que, recém-casada com José Arcadio, vestia calças fabricadas com

<sup>84</sup> “Nessa noite, a guarda abateu Mauricio Babilonia quando levantava as telhas para entrar no banheiro onde Meme o esperava, nua e tremendo de amor, entre os escorpiões e as borboletas, como havia feito quase todas as noites dos últimos meses. Um projétil incrustado na coluna vertebral reduziu-o à cama pelo resto da vida. Morreu de velho na solidão, sem uma queixa, sem um protesto, sem uma só tentativa de deslealdade, atormentado pelas lembranças e pelas borboletas amarelas que não lhe concederam um instante de paz e publicamente repudiado como ladrão de galinhas.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 278).

<sup>85</sup> “Os acontecimentos que haveriam de dar o golpe de morte em Macondo começavam a se vislumbrar quando trouxeram para casa o filho de Meme Buendía.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 279).

lonas e reforçadas com correias a fim de evitar a consumação de seu matrimônio e a procriação de filhos com rabos de porcos.

Devido ao desfecho trágico do relacionamento entre Meme e Maurício – previsível devido à aproximação ao mito de Édipo –, Fernanda abandonou a filha em um convento e, após alguns meses, se obrigou a receber em sua casa o filho nascido dessa desafortunada união. A freira que trouxe o menino explicou que lhe deram o nome de Aureliano, em homenagem ao avô, entretanto, para evitar escândalos, a avó criou o neto recluso, para que sua existência não se tornasse pública, pois não tivera coragem de afogá-lo – apesar da vontade –, mas o manteve trancado na oficina do Coronel Aureliano Buendía e convenceu Santa Sofía de la Piedad e Amaranta Úrsula de que aquela criança havia sido encontrada em um cesto boiando no rio.

Úrsula Iguarán morreria, mais tarde, sem saber a verdadeira origem daquele menino e Aureliano Segundo só conheceria seu neto graças a um descuido de Fernanda, quando já este completara três anos de idade. A chuva caía sobre Macondo, ininterruptamente, há quase um ano e:

[...] fue por esos días que en un descuido de Fernanda apareció en el corredor el pequeño Aureliano, y su abuelo conoció el secreto de su identidad. Le cortó el pelo, lo vistió, lo enseñó a perderle el miedo a la gente, y muy pronto se vio que era un legítimo Aureliano Buendía, con sus pómulos altos, su mirada de asombro y su aire solitario. Para Fernanda fue un descanso. (C.A.S., p. 378)<sup>86</sup>.

Fernanda não podia imaginar que o avô seria tão complacente com o neto e se arrependeu de tê-lo escondido durante tanto tempo. Para Amaranta Úrsula, o sobrinho foi como um brinquedo para afastar o tédio que a chuva provocava. Após a estiagem e a morte de Úrsula, a casa dos Buendía caiu, novamente, no abandono. Amaranta Úrsula foi enviada a Bruxelas para estudar e, aos poucos, um a um, os integrantes da família Buendía foram morrendo, com exceção de Santa Sofía de la Piedad que foi embora, pouco antes da morte de Fernanda, sem jamais ter conhecido a identidade de seu bisneto Aureliano.

Ludmer (1989) acrescenta outra característica mitológica à narrativa de *Cem anos de solidão*: as viagens. Quando Édipo descobre, através do oráculo, que está fadado a matar seu pai e se casar com sua mãe, ele viaja para Tebas. Seu propósito é fugir do vaticínio previsto

---

<sup>86</sup> “Foi por esses dias que, num descuido de Fernanda, apareceu na varanda o pequeno Aureliano e o avô conheceu o segredo da sua identidade. Cortou-lhe o cabelo, vestiu-o, ensinou-lhe a perder o medo das pessoas, e muito em breve se viu que era um legítimo Aureliano Buendía, com as maçãs do rosto altas, o olhar de espanto e o ar solitário. Para Fernanda foi um descanso.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 301-302).



pelo oráculo, pois ele acredita que, ao se afastar dos pais – em sua mente seus pais biológicos – poderá modificar seu destino. Entretanto, é nesta viagem para fugir de seu pai que ele cruza com Laio na estrada e o mata, cumprindo o destino do qual ele fugia.

Na obra latino-americana, assim como no mito, os regressos estão marcados pelo surgimento das relações incestuosas:

José Arcadio volta de sua viagem para casar-se com Rebeca, sua irmã adotiva; Aureliano José regressa disposto a casar-se com Amaranta, sua tia-mãe adotiva; o último José Arcadio retorna de Roma para encontrar a imagem irrecuperável de Amaranta, sua tia-bisavó; no último incesto, é Amaranta Úrsula quem regressa de sua viagem, a qual coincide com a inversão geral – neste caso de sexo – que sofre a figura na última parte da ficção. (LUDMER, 1989, p. 16).

Quando Amaranta Úrsula retornou a Macondo, estava casada com Gastón e encontrou na casa secular apenas Aureliano. Seu espírito moderno, livre e empreendedor restaurou, em três meses, o que os anos de abandono haviam destruído, além de desencadear em Aureliano sentimentos conflituosos de amor e de culpa:

De modo que Aureliano seguía siendo virgen cuando Amaranta Úrsula regresó a Macondo y le dio un abrazo fraternal que lo dejó sin aliento. Cada vez que la veía, y peor aun cuando ella le enseñaba los bailes de moda, él sentía el mismo desamparo de esponjas en los huesos que turbó a su tatarabuelo cuando Pilar Ternera le puso pretextos de barajas en el granero. Tratando de sofocar el tormento, se sumergió más a fondo en los pergaminos y eludió los halagos inocentes de aquella tía que emponzoñaba sus noches con efluvios de tribulación, pero mientras más la evitaba, con más ansiedad esperaba su risa pedregosa, sus aullidos de gata feliz y sus canciones de gratitud, agonizando de amor a cualquier hora y en los lugares menos pensados de la casa. (C.A.S., p. 458-9)<sup>87</sup>.

Fugindo dos afagos inocentes de sua tia desconhecida, mas impossibilitado de conter a ansiedade e o amor que sentia, Aureliano se tornou amante de Nigromanta. Entretanto, isso não minorou a paixão reprimida, pelo contrário, fez com que ela crescesse em função da experiência sexual advinda do relacionamento com a amante. Tentando aplacar seu desejo pela tia, Aureliano passou a frequentar bordéis e buscar em outras mulheres dar vasão à

<sup>87</sup> “Aureliano continuava sendo virgem quando Amaranta Úrsula regressou a Macondo e lhe deu um abraço fraternal que o deixou sem fôlego. Cada vez que a via, e pior ainda quando ela lhe ensinava as danças da moda, ele sentia o mesmo desamparo de esponjas nos ossos que perturbara o seu tataravô quando Pilar Ternera inventou o pretexto das cartas na despensa. Tentando sufocar o tormento, mergulhou mais a fundo nos pergaminhos e evitou os afagos inocentes daquela tia que envenenava as suas noites com eflúvios de sofrimento, mas quanto mais a evitava com mais ansiedade esperava o seu riso de cascalho, os seus uivos de gata feliz e as suas canções de gratidão, agonizando de amor a qualquer hora e nos lugares menos pensados da casa.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 365).

pulsão sexual desencadeada por seu desejo pela tia. Tal busca incansável se encerrou no dia em que ele conheceu Pilar Ternera, dona de um bordel e sua oculta tataravó de mais de cento e quarenta e cinco anos, que o aconselhou a encontrar-se com a mulher que o fazia sofrer, porque ela o estaria esperando. Naquela mesma tarde, no quarto ao lado de onde Gastón escrevia cartas, tornaram-se amantes e determinaram, pela última vez, a repetição do mito.

A partir deste fato, os medos de Úrsula Buendía se concretizariam e fechariam o ciclo dos cem anos de descaminhos daquela família que jamais esteve destinada à felicidade. O mito de Édipo, agora não mais figurado, apenas reordenado, determinaria àqueles amantes um trágico desfecho, mesmo que eles, ainda, desconhecassem seu parentesco. Aos poucos, Macondo deteriorou-se e seus habitantes, aqueles que não morreram, foram-se embora. O marido de Amaranta Úrsula voltou para Bruxelas e o casal sucumbiu à paixão: “Perdieron el sentido de la realidad, la noción de tiempo, el ritmo de los hábitos cotidianos. [...] En poco tiempo hicieron más estragos que las hormigas coloradas.” (C.A.S., 2009, 481)<sup>88</sup>.

Quando o dinheiro de Gastón acabou e Pilar Ternera morreu, Amaranta Úrsula estava grávida. As dificuldades financeiras tornaram o casal mais reflexivo e saudosista. Lembraram-se do dilúvio, de como eram felizes, e do dia em que Fernanda contou que Aureliano havia sido encontrado boiando, em um cesto, no rio. Agora, adultos, aquela versão infantil parecia-lhes inverossímil e, neste momento, atormentou-os a certeza de que eram irmãos, de que Aureliano seria filho de Petra Cotes, a amante de Aureliano Segundo – pai de Amaranta Úrsula.

O mesmo desespero que tomou conta de Édipo ao descobrir que sua esposa era, também, sua mãe, aterrorizou Aureliano. Para conhecer sua origem, o herói grego busca respostas consultando o oráculo, Aureliano Babilonia, por sua vez, “se dio una escapada a la casa cural para buscar en los archivos rezumantes y apolillados alguna pista cierta de su filiación.” (C.A.S., p. 486)<sup>89</sup>. O sobrinho pensou, ainda, que pudesse ser um dos dezessete Aurelianos – filhos do Coronel Aureliano Buendía –, entretanto, ao encontrar as certidões de nascimento, percebeu que as datas eram, demasiadamente, remotas. Dessa forma, Amaranta Úrsula e Aureliano acabaram aceitando a versão da cestinha, simplesmente, para abrandar seus temores. Foi assim, conscientes da ameaça, mas tranquilizados pelo amor, que receberam a criança:

---

<sup>88</sup> “Perderam o sentido da realidade, a noção do tempo, o ritmo dos hábitos cotidianos [...] Em pouco tempo fizeram mais estragos que as formigas ruivas.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 383-4).

<sup>89</sup> “deu uma fuga até a casa paroquial para procurar nos arquivos sebotados e furados de traças alguma pista da sua filiação.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 387).

[...] era un Buendía de los grandes, macizo y voluntarioso como los José Arcadios, con los ojos abiertos y clarividentes de los Aurelianos, y predispuesto para empezar la estirpe otra vez por el principio y purificarla de sus vicios perniciosos y su vocación solitaria, porque era el único en un siglo que había sido engendrado con amor. — Es todo un antropófago — dijo. — Se llamará Rodrigo. — No — la contradijo su marido. — Se llamará Aureliano y ganará treinta y dos guerras. [...] Sólo cuando lo voltearon boca abajo se dieron cuenta de que tenía algo más que el reto de los hombres, y se inclinaron para examinarlo. Era una cola de cerdo. (C.A.S., p. 489)<sup>90</sup>.

Aureliano não teve tempo de se preocupar com o rabo de porco do filho, não porque desconhecia as lamentações e medos de Úrsula Iguarán, mas porque Amaranta Úrsula se esvaía em sangue. Após a morte dela, Aureliano Babilonia se perdeu pelas ruas de Macondo, bebeu demais e, quando recobrou os sentidos, não conseguiu encontrar a criança. Ao avistá-la, algum tempo depois, permaneceu paralisado, enquanto “todas las hormigas del mundo iban arrastrando trabajosamente [el niño] hacia sus madrigueras por el sendero de piedras del jardín.” (C.A.S., p. 493)<sup>91</sup>.

Talvez esse tenha sido o momento de maior lucidez de Aureliano, tendo em vista que alcançou a interpretação dos pergaminhos de Melquíades ao decifrar que “El primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas.” (C.A.S., p. 493)<sup>92</sup>. A partir desta descoberta, soube que naqueles pergaminhos estava toda sua história e que sua vida acabaria no mesmo instante em que terminasse de lê-los.

Antes de chegar à Tebas, Édipo encontra, decifra seu enigma e mata a Esfinge<sup>93</sup>. Dessa forma, o incesto só pode ser consumado após a transposição daquela “fêmea”, meio-leão e meio-mulher. Para Ludmer (1989) em *Cem anos de solidão* há duas alusões à Esfinge. A primeira delas é a imagem de Amaranta, “uma espécie de esfinge que mata os que tentam passar através dela; sua sexualidade é um mistério na medida em que é virgem; é também uma anti-Jocasta, a mãe que não cedeu.” (LUDMER, 1989, p. 17).

<sup>90</sup> “[...] era um Buendía dos grandes, socado e voluntarioso como os Josés Arcadios, com os olhos abertos e clarividentes dos Aurelianos e predisposto a começar a estirpe outra vez do princípio e purificá-la dos seus vícios perniciosos e da sua vocação solitária, porque era o único em um século que tinha sido engendrado com amor. — É um antropófago perfeito — disse. — Vai se chamar Rodrigo. — Não — contradisse o marido. — Vai se chamar Aureliano e ganhar trinta e duas guerras. [...] Só quando o viraram de costas é que perceberam que ele tinha alguma coisa a mais que o resto dos homens e se inclinaram para examiná-lo. Era um rabo de porco. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 389-390).

<sup>91</sup> “todas as formigas do mundo iam arrastando trabalhosamente [a criança] para os seus canais pelo caminho de pedras do jardim.” (GARCÍA MARQUEZ, p. 392).

<sup>92</sup> “O primeiro da estirpe está amarrado a uma árvore e o último está sendo comido pelas formigas.” (GARCÍA MARQUEZ, p. 392).

<sup>93</sup> Nas lendas gregas, uma esfinge devastava a região de Tebas, um monstro meio-leão, meio-mulher, que devorava aqueles que não conseguiam responder aos seus enigmas. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 389, grifos do autor).

As vontades de Amaranta permanecem obnubiladas, tendo em vista que manteve uma relação conflituosa com Rebeca – sua irmã adotiva – por causa de Pietro Crespi, mas, também, recusou-o quando teve como marido. Enquanto Rebeca esteve noiva de Pietro, Amaranta engendrou tantas maldades para impedir o casamento que se sentiu, inclusive, culpada pela morte de Remedios Moscote. Entretanto, quando Rebeca terminou o noivado e se casou com o irmão adotivo – José Arcadio –, Amaranta seguiu seus jogos dissimulantes, esperou que Pietro Crespi se apaixonasse perdidamente por ela e, então, “matou-o” de desgosto. A partir deste episódio, todos os homens que se apaixonaram por Amaranta acabaram mortos, assim como todos os homens que não souberam decifrar o enigma da Esfinge.

O outro ponto comum entre a Esfinge e a narrativa de García Márquez se configura, segundo Ludmer (1989), pelas semelhanças entre o enigma da primeira e os manuscritos da segunda. Na tragédia de Édipo, o enigma da Esfinge é anterior ao incesto e à descoberta da identidade dos amantes incestuosos. Já em *Cem anos de solidão*, o entendimento dos pergaminhos de Melquíades e, conseqüentemente, a descoberta da verdade por Aureliano Babilonia só se realiza depois do incesto. Mesmo assim, “a não-consciência do incesto como tal é idêntica na tragédia de Édipo e em *Cem anos*.” (LUDMER, 1989, p. 17).

Édipo casara com Jocasta por ter livrado Tebas da maldição da esfinge, mas não sabia que ela era sua mãe, pois se acreditava filho de quem o criara. Tampouco, Aureliano Babilonia tinha conhecimento de que Amaranta Úrsula era sua tia. Em ambos os casos, a descoberta de que mantinham relações incestuosas ocorre, apenas, após a decifração de seus respectivos enigmas. Além disso, o fim da trajetória destes personagens é semelhante, pois tanto Édipo – em muitas versões do mito – quanto Aureliano morrem. Dessa forma, “As ações edípicas destroem as leis, a ordem natural e o mundo moral, mas possibilitam a edificação de um mundo novo sobre os escombros do antigo.” (LUDMER, 1989, p. 17).

Através desta relação da obra com a mitologia, o que se pôde perceber foi que, em *Cem anos de solidão*, o mito vai se desenvolvendo de maneira fragmentada até alcançar sua completude. Isto é, não há apenas um filho adotado, uma personagem que tente decifrar os pergaminhos de Melquíades – leia-se enigma –, uma viagem, um relacionamento proibido, nem tampouco, uma morte:

[...] o mito está significado ao longo de toda a narrativa por uma pluralidade de elementos que são variados, cindidos, repetidos: em alguns personagens só ocorre a viagem, em outros a adoção, em outros o crime, em outros só o desconhecimento de sua identidade, em outros o desejo do incesto, e esta

desconcentração é sintetizada no último casal da ficção. [...] há um grande hipérbato narrativo. (LUDMER, 1989, p. 18).

A partir desta “desordem” narrativa, dessa reorganização do mito, percebe-se que o centro de *Cem anos de solidão* está na própria árvore genealógica da família Buendía. É a continuidade das gerações e as relações de parentesco estabelecidas que determinam a organização das ações narradas. Dessa forma, as pessoas – personagens – se sobrepõem ao mito – tema –, que passa a constituir “um segundo nível de articulação.” (LUDMER, 1989, p. 18). Nos romances da segunda metade do século XX, como *Grande sertão: veredas* e *Cem anos de solidão*, os mitos clássicos funcionam como narrativas primárias que abrem espaço para “‘metanarrações’ que as compreendem e transcendem; poderiam definir-se como ‘objetivos narrativos’ [...] com funções próprias em cada caso.” (LUDMER, 1989, p. 18).

Assim como García Márquez revitalizou o mito de Édipo e Guimarães Rosa o fez com o mito da donzela guerreira, a literatura latino-americana de meados do século XX procurou inovar a maneira de narrar as questões mais íntimas do ser humano. Tal estratégia narrativa, como descrito no primeiro capítulo deste estudo, aproximou os leitores desta nova narrativa e lançou-a ao mundo, abrindo um espaço inédito de manifestação, um espaço, perfeitamente, chamado de “entre-lugar”.

Neste capítulo, procurou-se demonstrar que a estratégia narrativa, engenhosamente criada por García Márquez, conseguiu renovar o mito de Édipo, ao mesmo tempo em que “reescreveu” a história do povoamento do continente americano. Macondo é Aracataca, mas também é a América, à medida que representa as angústias e o sofrimento de um continente que nasceu para ser “novo”, mas que, também, já nasceu “devedor”. A constante busca por identidade e a sensação de estar, sempre, no meio do caminho, dissemina o sentimento de que, como afirma Renato Cordeiro Gomes, o mundo é feito de “entre-lugares”. A narrativa especular – relativa ao espelho – de García Márquez serve de metáfora para a literatura latino-americana da segunda metade do século XX. As imagens refletidas não se limitam a ser cópias, mas revitalizam o modelo, instigando o leitor e convidando-o à práxis.

## CONCLUSÃO

Umberto Eco, em *Seis passeios pelo bosque da ficção*, afirma que há duas formas de percorrer um texto narrativo, da mesma forma como há duas formas de percorrer um bosque. A primeira, e mais breve, consiste em se escolher um ou vários caminhos com a intenção de atravessar o bosque ou descobrir o final da história rapidamente. A segunda, vagarosa e complexa, equivale a uma caminhada de descobertas, na qual se descobre o bosque e a narrativa.

Para cada uma destas estratégias de travessia, como afirma Eco (1994), existe um leitor-modelo. O leitor-modelo do primeiro nível é aquele que percorre o bosque desesperadamente e que, apenas, quer saber como a história termina, para tanto, basta, em geral, uma única leitura do texto narrativo. Já o leitor-modelo de segundo nível é aquele que passeia pelos bosques da ficção, que se pergunta que tipo de leitor o texto exige que ele se torne e, dessa forma, precisa fazer muitas leituras, às vezes, incessáveis.

Acrescentar-se-ia aqui que, mesmo o leitor-modelo de segundo nível, retomando várias vezes o texto, poderia recriar o itinerário dentro do bosque, a fim de encontrar as sutilezas narrativas mais ocultas. *Grande sertão: veredas* e *Cem anos de solidão* são daqueles bosques já bastante percorridos, por diferentes níveis de leitores, mas que continuam surpreendendo por sua beleza. Justamente por causa desta multiplicidade, escolheu-se como epígrafe desta dissertação a frase de Calvino (2009, p. 12) que sintetiza esta ideia: “Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos”.

Sob esta perspectiva, *Grande sertão: veredas* e *Cem anos de solidão* encontram-se disponíveis para todos os tipos de leitores que, utilizando mecanismos diversos e variadas perspectivas, pretendam percorrer suas páginas e encontrar novas veredas, tão atrativas como aquelas já trilhadas. A proposta desta pesquisa foi, portanto, a de apresentar outro olhar para as obras escolhidas como *corpus* de análise. Ao estabelecer uma relação entre os teóricos selecionados, principalmente Silviano Santiago, e os romances em questão, pretendeu-se expandir as possibilidades interpretativas das obras, sem, jamais, ousar o seu esgotamento.

De acordo com Chaves (1973), a novela contemporânea propõe um *romance aberto*, no qual há um prolongamento da ficção, buscando uma história sem fim, que transcende a estrutura física do livro. Nesse estudo, na tentativa de ampliar a interpretação destas obras,

optou-se por percorrer o caminho do “entre-lugar” e, para tanto, desenvolveram-se três capítulos.

No primeiro capítulo buscou estabelecer um ponto de encontro entre os romances analisados, metaforizado através da imagem da esquina: uma esquina da latino-americanidade. Nela, *Grande sertão: veredas* e *Cem anos de solidão* dialogam e se deparam com suas similitudes e diferenças. Tais similitudes permitiram a inserção destas narrativas no espaço intersticial descrito por Santiago (2000). Dentre as similitudes, percebeu-se a inovação narrativa que permitia uma maior aproximação do leitor. Em *Grande sertão: veredas* o fluxo de consciência de Riobaldo envolve o leitor e o transporta para o sertão/mundo, ao mesmo tempo em que os espelhos de *Cem anos de solidão* refletem as angústias identitária latino-americanas.

No segundo capítulo, a análise de *Grande sertão: veredas* possibilitou a identificação de um entre-lugar social para Riobaldo. O protagonista estaria, portanto, dividido entre a condição de exímio atirador jagunço e a de fazendeiro abastado, quase barranqueiro. Esta pesquisa permitiu identificar, ainda, que, além de Riobaldo, toda a narrativa estaria assentada sobre a teoria do entre-lugar, tendo em vista que, durante o processo de modernização de parte do Planalto Central brasileiro, ela se voltou para o arcaico estilo de vida sertanejo em vias de extinção. A ambivalência entre a modernidade e a tradição inseriu o romance neste novo espaço teorizado por Santiago.

Para finalizar este estudo comparativo, o terceiro capítulo foi destinado à análise de *Cem anos de solidão* e, ao longo do processo de análise percebeu-se que García Márquez – metaforizando a colonização da América Latina e através de uma narrativa cíclica e intrincada nas desventuras da família Buendía –, também alcançou a alteridade proposta por Silviano Santiago. O mito de Édipo foi renovado e as estratégias narrativas utilizadas pelo autor proporcionaram a criação de um romance singular da literatura latino-americana.

A partir da contraposição das obras escolhidas, da análise paralela que procurou discutir quem seriam os narradores destes romances, bem como quais seriam suas estratégias narrativas – o fluxo de consciência de Riobaldo e o jogo de espelhos e luzes de García Márquez –, seus espaços de enunciação e suas temáticas, verificou-se ser pertinente a inserção de tais romances no “entre-lugar do discurso latino-americano”. Além disso, o distanciamento dos escritores e críticos latino-americanos durante a segunda metade do século XX permitiu o encontro em uma esquina da latino-americanidade proposto neste estudo.

## REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 1984.
- ALENCAR, José de. *O sertanejo*. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, [19--].
- ALMINO, João. O mito de Brasília e a literatura. *Estud. av.* [online]. 2007, vol.21, n.59, p. 299-308. ISSN 0103-4014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142007000100024>>. Acesso em: 10 de jan. de 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Passeios na ilha: divagações sobre a vida literária e outras matérias*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.
- ARRUDA, Gilmar. *Cidades e Sertões: entre história e a memória*. Bauru: Edusc, 2000. (Coleção História).
- ÁRVORE GENEALÓGICA DA FAMÍLIA BUENDÍA. Disponível em: <<http://latinoamericano.jor.br/IMAGENS/arvoreBuendia.gif>>. Acesso em 23 de abr. de 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- \_\_\_\_\_. (Volochinov). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 14. ed. São Paulo: HUCITEC, 2010.
- BALBUENA, Monique Rodrigues. *Poe e Rosa à luz da cabala*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- BELLEI, Sergio Luiz Prado. *Nacionalidade e literatura: os caminhos da alteridade*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1992.
- BELOCH, Israel; FAGUNDES, Laura Reis (Coord.). *Brasil, Brasília e os brasileiros*. Brasília: Fundação Israel Pinheiro, 2002.
- BERND, Zilá (Org.). *Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas: DFMLA*. Porto Alegre: Tomo Editorial/Editora da Universidade, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Americanidade e transferências culturais*. Porto Alegre: Movimento, 2003.
- BERND, Zilá; UTÉZA, Francis. *O caminho do meio; uma leitura da obra de João Ubaldo Ribeiro*. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 2001.
- BEZERRA DOS SANTOS, Lindalvo. Campo Cerrado. In: CONSELHO NACIONAL DE GEOGRAFIA. *Tipos e aspectos do Brasil*. Excertos da Revista Brasileira de Geografia. 6. ed. Rio de Janeiro: IBGE, 1956. p. 410-413.



BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 4. reimp. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

BÍBLIA, A T *Gênesis*. Português. *Bíblia de estudo pentecostal*. Tradução: João Ferreira de Almeida. 7. imp. rev. e cor. Estados Unidos: CPAD, 1998.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

BRAIT, Beth. *Guimarães Rosa*. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988 (Literatura Comentada).

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1987. 3 v.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiróz, 2000.

\_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira*. 7. ed. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993.

\_\_\_\_\_. The Brazilian Family. In: SMITH, I. Lynn; MARCHANT, Alexander. (Ed.). *Brazil: portrait of half a continent*. New York: Dryden Press, 1951. p. 291-312.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1998.

CHAVES, Flávio Loureiro. *Ficção latino-americana*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1973.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Coord. Carlos S Sussekind; Tradução. Vera da Costa e Silva. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica*. Organizado por Jaime Alazraki. Tradução. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. 2 v.

\_\_\_\_\_. *Obra crítica*. Vol. 3. Organizado por Saúl Sosnowski. Tradução Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

COUTINHO, Eduardo de Faria. *Literatura Comparada na América Latina*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

\_\_\_\_\_. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: INL, 1983. Coleção Fortuna Crítica. 6 v.

COUTINHO, Eduardo de Faria; CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada – textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978. (Ensaio; 49)

- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. 29. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- EITEN, George. *Classificação da vegetação do Brasil*. Brasília: CNPq, 1983.
- ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Lisboa: Edições 70, 1969.
- FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. São Paulo: Senac/Ateliê, 2004.
- FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. 11. ed. São Paulo: Globo, 1995.
- FARÍAS, Víctor. *Los manuscritos de Melquíades: “Cien años de soledad”, burguesía latinoamericana y dialéctica de la reproducción ampliada de negación*. Frankfurt/Main: Vervuert, 1981.
- FERNANDES, Ana. “Macondo: um lugar mítico em *Cien años de soledad*”. *LHAismos*, Lisboa, v. 1, n. 1, 2007.
- FORTES, Rita Felix. Narrar para entender em Grande sertão: veredas. In: XV JORNADA DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIO, 2012, Marechal Cândido Rondon. *Anais...* Marechal Cândido Rondon: Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2012.
- FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *Pelo sertão*. Fortaleza: ABC Editora, 2002.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *A donzela guerreira – um estudo de gênero*. São Paulo: SENAC, 1998.
- GARBUGLIO, José Carlos. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *A Revoada (O Enterro do Diabo)*. Tradução Joel Silveira. 15. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Viver para contar*. Tradução Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Cem anos de solidão*. Tradução Eliane Zagury. Ilustrações de Garybé. 61. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Cien años de soledad*. 20. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2009.
- HANCIAU, Nubia Jacques. Entre-lugar. In: FIGUEIREDO, Eurídice. (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005, p. 125-141.
- HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ITINERÁRIO DE MAKELY KA. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/cavalo-motor-pelo-grande-sertao>>. Acesso em 23 de abr. de 2013.

LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.

LUDMER, Josefina. *Cem anos de solidão: uma interpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

MACIEL, Bruno. “Cem anos de solidão: uma reflexão sobre a problemática da identidade na América Espanhola”. *Ibérica*, Juiz de Fora, ano III, nº10, abril - julho/2009.

MONTANER, Maria Eulalia. *Guía para la lectura de “Cien años de soledad”*. Madrid: Editorial Castalia, 1987.

MOREIRAS, Alberto. *Tercer espacio: duelo y literatura en América Latina*. Santiago: ARCIS/Lom, 1999.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. São Paulo: EDUSP, 1998.

PAIVA, Manuel de Oliveira. *Dona Guidinha do poço*. Rio de Janeiro: Três Editores, 1973.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da Escrivanhinha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RAMA, Ángel. *Literatura, cultura e sociedade na América Latina*. Ángel Rama. Seleção, apresentação e notas Pablo Rocca; colaboração Verónica Pérez; tradução Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ROCHA, Lindolfo. *Maria Dusá*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1980.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

\_\_\_\_\_. *Macondoamérica: A paródia em Gabriel García Márquez*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1992.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006 (Biblioteca do estudante).

\_\_\_\_\_. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

\_\_\_\_\_. *Ave, palavra*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ROSENFELD, Kathrin H. *Desenveredando Rosa: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

\_\_\_\_\_. O humor doce de J. G. Rosa. In: Jornada de Estudos Lingüísticos e Literários, 11: 2008: Marechal Candido Rondon-PR. *Anais*.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

\_\_\_\_\_. *O cosmopolitismo do pobre*. 1. reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. 19. ed. São Paulo: Ática, 1991.

VARGAS LLOSA, Mario. *Dicionário Amoroso da América Latina*. Tradução Wladir Dupont e Hortencia Lencastre. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

\_\_\_\_\_. "Um mundo sem romances". *Seleções Reader's Digest*, Lima, março de 2003.

VIGGIANO, Alan. *O itinerário de Riobaldo: espaço geográfico e toponímia em Grande sertão: veredas*. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.