

O OUTONO DO PATRIARCA E AS RUÍNAS DO ARQUIVO

THE AUTUMN OF THE PATRIARCH AND THE RUINS OF THE ARCHIVE

Lainister de Oliveira Esteves *
lainister.esteves@gmail.com

RESUMO: Segundo romance de Gabriel García Márquez, considerado uma de suas obras mais densas, *O outono do patriarca*, publicado em 1975, narra a decadência e os abusos de poder de um ditador, tema recorrente na literatura da América Latina. Neste artigo o romance é analisado tendo em vista as relações entre a ficção dos arquivos históricos, a representação poética da realidade e as diretrizes estéticas do modernismo literário latino-americano

PALAVRAS-CHAVE: Arquivo e literatura; Romance latino-americano; Modernismo literário.

ABSTRACT: Gabriel García Márquez's second novel, considered one of his densest works, *The Autumn of the Patriarch*, published in 1975, explores the decadence and abuses of power of a dictator, a recurring theme in Latin American literature. This article analyzes the novel in light of the relationships between the fiction of historical archives, the poetic representation of reality, and the aesthetic guidelines of Latin American literary modernism.

KEYWORDS: Archive and literature; Latin American novel; Literary modernism

Em entrevista a Plinio Apuleyo Mendoza, Gabriel García Márquez elegeu *O outono do patriarca* como sua obra mais importante, realização de suas ambições como escritor e o mais pessoal dos seus trabalhos (Márquez, 1982, p. 41). Publicado em 1975 – oito anos após *Cem anos de solidão*, obra de grande repercussão internacional e uma das principais responsáveis pela difusão mundial da literatura latino-americana no século XX – o livro narra a decadência de um ditador solitário em um país caribenho não especificado. Em diversas ocasiões o escritor colombiano relatou as dificuldades enfrentadas no processo de escrita do texto que levou cerca de trinta anos entre interrupções e reelaborações em busca do eixo narrativo adequado.¹ Em carta endereçada a Mario Vargas Llosa, em 1968, o escritor comenta que a obra seria “deliberadamente hermética, densa e complexa”, para ser apreciada apenas por

* Doutor em História pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHIS - UFRJ). Desenvolve pesquisas sobre romances produzidos a partir do século XVIII e investiga o desenvolvimento histórico das normativas relativas aos gêneros ficcionais. É Professor Adjunto do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (INHIS-UFU) e docente permanente do Programa de Pós-graduação em História da UFU (PPGHI-UFU).

¹ Ver, por exemplo, as entrevistas compiladas em *El olor de la guayaba* (1982).

quem tenha “se dado ao trabalho prévio de aprender literatura, ou seja, nós mesmos e alguns poucos amigos”² (Cortázar, et al., 2023, p. 193).

Apesar de não repetir o sucesso comercial do livro anterior, *O outono do patriarca* repercutiu junto à crítica e motivou uma série de estudos sobre as relações entre as expressões literárias e as práticas políticas na América do Sul e no Caribe.³ A despeito das diferenças entre as análises, muitos desses trabalhos partem da premissa, frequentemente enunciada pelo escritor, de que a literatura não inventa, mas captura as desmesuras próprias da realidade latino-americana, conjuntura que coloca “os escritores diante de problemas muito sérios, como o da insuficiência das palavras” (Márquez, 1982, p.41).

É notório que as publicações, em 1974, de *O recurso do método*, de Alejo Carpentier, e de *Eu o Supremo*, de Augusto Roa Bastos, aumentaram o interesse do público e da crítica por obras sobre os processos ditoriais experimentados na região. Em “El recurso del supremo patriarca”, artigo publicado em 1976 na *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Mario Benedetti analisa os protagonistas dos romances de Carpentier, Roa Bastos e García Márquez. Segundo o crítico, o lado humano dos ditadores criados pelos dois primeiros autores tornaria as tramas mais verossímeis, pois a crueldade do personagem inventado por García Márquez despertaria a compaixão dos leitores por ser demasiadamente absurda. O crítico justifica as escolhas do escritor colombiano citando-o: “a um escritor é permitido tudo, desde que seja capaz de fazer acreditar” (Márquez apud. Benedetti, 1976, p. 59). Os comentários de Benedetti exemplificam como a recepção inicial de *O outono do patriarca* se dividiu entre a valorização do engenho narrativo e as ressalvas em relação ao hermetismo e ao “verbalismo fatigante”, como afirma Gemma Roberts no artigo “El poder en lucha con la muerte: *El otoño del patriarca*”, publicado na *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (1976).

O prestígio conquistado com *Cem anos de solidão* resultou em uma profusão de entrevistas e depoimentos nos quais Gabriel García Márquez analisa e promove sua obra literária. Em uma dessas oportunidades o escritor enfatizou as relações entre o poder e a fama como um dos motivos para escrever *O outono do patriarca*:

² Nesse artigo serão utilizadas traduções livres dos trechos de obras em língua estrangeira.

³ Destacamos os seguintes trabalhos sobre a temática: Dasso Saldivar (1975); Ángel Rama (1976); Luis Pancorbo (1977); Jo Lobanyi (1977); Julio Ortega (1978); Márcia Hoppe Navarro (1989); Douglas Augusto López Alvarado (2010); Roberto González Echavarría (2010); Pedro Mandagará (2016); Michelle Márcia Cobra Torre (2021).

Quanto à solidão do poder e a solidão da fama, não há nenhuma dúvida. A estratégia para conservar o poder, assim como para se defender da fama, acabam por se parecer. Isso é em parte a causa da solidão em ambos os casos. Mas há mais: a incomunicação do poder e a incomunicação da fama agravam o problema. É, em última instância, um problema de informação que acaba por isolar ambos da realidade evasiva e mutante. A grande pergunta no poder e na fama seria então a mesma: «Em quem acreditar?». A qual, levada aos seus extremos delirantes, teria que conduzir à pergunta final: «Quem diabos sou eu?». A consciência deste risco, que eu não teria conhecido se não fosse um escritor famoso, me ajudou muito, é claro, na criação de um patriarca que já não conhece, talvez, nem o próprio nome. E é impossível, neste jogo de ida e volta, de dar e receber, que um autor não acabe por ser solidário com seu personagem, por mais detestável que este pareça. Mesmo que seja apenas por compaixão (Márquez, 1982, p. 62).

A análise do romance a partir de textos sancionados pela opinião do autor, apesar dos riscos da ilusão biográfica⁴, permite relacionar enunciados de matrizes distintas, mas que podem realizar funções equivalentes. Se as entrevistas e os depoimentos do escritor colombiano condicionaram alguns estudos críticos a estabelecer o sentido dos textos pela versão autorizada do autor, a observação desses comentários também pode servir para mapear dinâmicas do campo literário e recuperar as tensões entre a obra e a construção do seu significado. Em trecho de outra carta endereçada a Vargas Llosa, García Márquez analisa a elaboração de seu segundo romance:

Acho que será o meu romance mais difícil. Não sei se te contei que é o longo monólogo de um ditador de 120 anos, surdo e completamente gagá, que tenta se justificar perante o conselho revolucionário que o derrubou e que vai fuzilá-lo ao amanhecer. O problema é que este homem deve fazer uma recapitulação dos seus 80 anos no poder, e fazê-la em um tom decididamente lírico. Quero ver até onde é possível transformar em um relato poético a infinita crueldade, a arbitrariedade delirante e a tremenda solidão deste exemplar bárbaro da mitologia latino-americana (Cortázar, et al., 2023, p. 139).

Ainda que a proposta de enredo não tenha se concretizado, e a versão final do texto seja bastante diferente do esboço apresentado ao escritor peruano em 1967, as características gerais do protagonista já estão estabelecidas. Além disso, o comentário

⁴ Em “A ilusão biográfica” Pierre Bourdieu critica o uso da estabilidade jurídica do nome próprio como parâmetro de coerência das *histórias de vida* e como critério naturalizado de análise sociológica. Segundo Bourdieu “As leis que regem a produção de discursos na relação entre um *habitus* e um mercado aplicam-se a esta forma particular de expressão que é o discurso sobre si; e a narrativa de vida vai variar, tanto em sua forma quanta em seu conteúdo, conforme a qualidade social do mercado no qual será apresentada - a própria situação de pesquisa contribuindo, inevitavelmente, para determinar a forma e o conteúdo do discurso recolhido” (Bourdieu, 2008, p. 80). Assim, “todo discurso sobre si” é também uma “produção de si”, o que nos permite considerar que todo discurso sobre a própria obra é também uma forma de produção desta obra.

evidencia o projeto de relatar poeticamente dimensões míticas da realidade latino-americana, objetivo identificado no conjunto da obra de García Márquez e um dos elementos definidores do chamado *realismo mágico*, categoria amplamente mobilizada pela crítica para explicar o sucesso literário da geração que, além dos autores já citados aqui, tem ainda Carlos Fuentes e Júlio Cortázar como principais expoentes.⁵

As conquistas estéticas dessa geração de escritores é um dos temas principais de *Mito y archivo*, livro em que Roberto González Echevarría propõe uma síntese da tradição narrativa latino-americana baseada no desenvolvimento histórico de três modos narrativos distintos. Segundo o crítico, a história das letras no continente pode ser explicada pela relação com as formas discursivas predominantes no Ocidente moderno: no período colonial, a retórica das leis; no século XIX, as perspectivas do naturalismo e do evolucionismo; e no século XX, o discurso antropológico (Echevarría, 2000). O crítico analisa como as narrativas latino-americanas mobilizaram a história do continente e os mitos fundacionais do “Novo Mundo” como recurso para a apreensão letrada da realidade. Segundo Echevarría, na tradição dos romances latino-americanos os elementos responsáveis pela transmissão da verdade nos textos, que constituem modos de autoridade narrativa, estão necessariamente fora dele, são agentes exógenos que legitimam certas tipologias documentais “refletindo dessa maneira a estrutura de poder do período, e não qualidades inerentes ao próprio documento ou ao agente externo” (Echevarría, 2000, p. 32). Nesse sentido, a validade discursiva das obras derivaria do uso de discursos hegemônicos e expressaria, portanto, as dinâmicas entre poder e conhecimento, materializadas nas relações entre os mitos – discursos de fundação – e os arquivos – formas institucionais de acúmulo e classificação de informações oficiais. Nesta perspectiva, as narrativas latino-americanas estariam fundadas na autoridade do arquivo⁶, esse “mito moderno baseado em uma forma antiga, a estrutura ideológica que sustenta a legitimidade do poder desde as crônicas até os romances atuais” (Echevarría, 2000, p. 45).

⁵ Segundo Marina Martinez Andrade a expressão “realismo mágico” foi cunhada pelo crítico alemão Franz Roh em 1925 para descrever um tipo de pintura que refletia uma noção modificada da realidade. Somente em 1947 o crítico Arturo Uslar Pietri mobilizou a noção para analisar a literatura latino-americana, em especial as narrativas venezuelanas (Martinez, 2016, p. 11).

⁶ Também segundo Echevarría, o termo arquivo teria sido incorporado à língua espanhola em 1490, e desde então serve como metáfora dos segredos do Estado e da cultura (Echevarría, 2000, p. 45).

A hipótese de que arquivo e romance nascem juntos – participam do mesmo núcleo discursivo da modernidade latino-americana – é corroborada pela dimensão scientificista da literatura oitocentista. Assim, segundo Echevarría, o naturalismo constitui a autoridade que assimila os elementos nacionais demarcando a superioridade europeia, reafirmando as dinâmicas coloniais no âmbito das práticas letradas. Esta autoridade se manteria estável até a década de 1920, quando um novo paradigma antropológico – crítico do evolucionismo e interessado no “conhecimento sobre o conhecimento que o outro possui” (Echevarría, 2000, p. 208) – passa a nortear as interpretações das diferentes culturas e das formas narrativas que as definem.

Segundo Echevarría, a passagem do scientificismo para uma etnografia crítica de suas artificialidades e consciente de suas limitações caracterizaria a nova diretriz dos romances produzidos a partir da segunda metade do século XX. Essa tendência seria exemplarmente expressa em *Cem anos de solidão*, obra que sintetiza o que o crítico denomina *ficções do arquivo*, “narrativas que seguem buscando a chave da cultura e da identidade latino-americana”, mas já não aceitam o discurso do método como algo dado pois “consideram o caráter literário de todas as representações do outro” (Echevarría, 2000, p. 238). No romance de García Márquez, assim como na tradição a ele filiada, os arquivos – e suas variações tropológicas como depósitos, documentos, manuscritos, etc. – passam a subsidiar práticas desconexas e irregulares, operam formulações dialéticas de aquisição e perda, expressas em representações metafóricas das relíquias e das ruínas de cada cultura (Echevarría, 2000, p. 245). Por essas razões *Cem anos de solidão* substituiria o mito do arquivo fundador pelo arquétipo do arquivo como mito, recusando a racionalidade pragmática das origens pela “visão de sua própria criação dominada pelas forças que geram mitos” (Echevarría, 2000, p. 58). Assim, o caráter reflexivo dessa nova literatura desmobilizaria a mediação dos textos prévios, desarticulando a autoridade dos documentos externos e reafirmando a condição da ficção como crítica do conhecimento. Segundo Echevarría, o resultado seria perturbador, pois afirmaria a impossibilidade das alegorias fundadoras ao passo que nos remeteria ao momento “em que nossa ânsia de sentido só pode ser satisfeita com mitos” (Echevarría, 2000, p. 59).

A noção do arquivo como elemento cultural apresentada em *Mito y archivo* guarda muitas semelhanças com as hipóteses desenvolvidas por Jacques Derrida na obra *Mal de arquivo*, publicada em 1995, na qual o filósofo analisa o tema na psicanálise freudiana. No que

tange diretamente aos temas debatidos neste artigo, destaca-se como as descrições arqueológicas recuperam, a partir da noção grega de *Arkhē*, os princípios topológicos e nomológicos do arquivo. O primeiro fundamento, relativo às dimensões do lugar e do suporte, aponta para a ideia de começo, origem; enquanto o segundo sugere as funções jurídicas e as determinações normativas da autoridade (Derrida, 2001). As considerações de Echevarría e Derrida destacam as relações entre o exercício do poder e os artifícios do inventário, evidenciam as estratégias envolvidas na invenção, na retenção e na perda das referências fundadoras como formas de autorização e desmobilização de saberes determinados.

Em ambas as análises são evidenciadas as funções formativas e a dimensão patriarcal “sem a qual nenhum arquivo viria à cena nem apareceria como tal” (Derrida, 2001, p. 13). Nas duas teses o arquivo é apresentado como uma expressão do poder capaz de ativar forças de permanência e evasão, afirmação e negação. Este encadeamento crítico que compreende “a capacidade de uma narrativa refletir sobre si mesma como uma figura da morte” (Echevarría, 2000, p. 250) e reconhece que as potências que engendram o arquivo, “o dispositivo documental ou monumental”, são, “como a pulsão de morte, uma pulsão de agressão e destruição” (Derrida, 2001, p. 22) sugere uma hipótese acerca do processo de declínio da autoridade em *O outono do patriarca*. No primeiro parágrafo do romance lê-se:

Durante o fim de semana, os urubus entraram pelas sacadas da casa presidencial, destruíram a bicadas as telas de arame das janelas e removeram com suas asas o tempo estagnado no interior, e na madrugada de segunda-feira a cidade despertou de sua letargia de séculos com uma brisa morna e terna de morto grande e de apodrecida grandeza. Só então nos atrevemos a entrar sem arrombar os carcomidos muros de pedra fortificada, como queriam os mais resolutos, nem desmontar com juntas de bois a entrada principal, como outros propunham, pois bastou que alguém os empurrasse para que cedessem em seus gonzos os portões blindados que nos tempos heroicos da casa haviam resistido aos canhões de William Dampier. Foi como penetrar no âmbito de outra época, porque o ar era mais tênue nos poços de escombros da vasta guarida do poder, e o silêncio era mais antigo, e as coisas eram arduamente visíveis na luz decrépita (Márquez, 1975, p. 7).

A abertura do romance estabelece as dinâmicas de passagem do tempo como um dos aspectos centrais da trama. As diferentes vozes narrativas que relatam a morte do protagonista, e se alternam por vezes em um mesmo trecho, descrevem temporalidades distintas que criam contrastes entre os eventos. O fluxo movimentado da área externa contrasta com a estagnação na casa presidencial, onde os tempos heroicos remetem ao

“âmbito de outra época”. Este tipo de formulação narrativa – que o escritor colombiano atribui à influência da leitura de *Mrs. Dolloway*, obra de Virginia Woolf, que transformaria completamente sua concepção de tempo (Márquez, 1982, p. 36) – exemplifica a filiação da prosa latino-americana aos problemas estéticos enfrentados pelo modernismo literário europeu entre o final do século XIX e o início do XX.

Em “Modern fiction”, artigo publicado em 1919 e que se tornou um dos marcos teóricos do modernismo, Virginia Woolf argumenta em favor de uma imaginação literária baseada na liberdade criativa e na capacidade de capturar os fenômenos incidentais da vida tal qual eles se apresentam à consciência. Para a escritora, as convenções estabelecidas pelo realismo do século XIX deveriam ser superadas tendo em vista a exploração do potencial narrativo da ficção moderna. Nesse sentido, somente recusando os parâmetros do modelo de representação oitocentista seria possível evidenciar as verdadeiras relações de causalidade entre os eventos, explorando a trama desordenada dos acontecimentos sensíveis, ou seja, a crítica dos modelos narrativos vigentes teria como objetivo a invenção de uma nova literatura, capaz capturar verdadeiramente a vida, fenômeno que se apresenta como um *halo luminoso* que envolve nossa consciência (Woolf, 1984, p. 160)⁷

Para Jacques Rancière as proposições de Virginia Woolf referenciam a passagem do regime representativo para o regime estético nas artes. Esses dois modos distintos de visibilidade e conceituação das práticas artísticas contrapõem a modulação baseada na *mimesis* e na representação, próprias do regime representativo, à poética da expressão centrada na materialidade da linguagem. O primeiro seria ordenado pelo imperativo da palavra expositiva enquanto o segundo destacaria a palavra como objeto expressivo. Segundo Rancière, quatro princípios aristotélicos definem a poética da representação: a ficção (na qual a essência do poema é dada pela imitação das ações, ou seja, se traduz como uma história); a

⁷ Segundo Jacques Rancière, Virginia Woolf tirou a expressão halo luminoso do romance *O coração das trevas*, de Joseph Conrad, e seu significado apontaria que o verdadeiro sentido dos episódios narrados no romance não está no interior dos fatos, mas naquilo que os envolve. Ainda de acordo com Rancière, a teoria da ficção formulada por Conrad tem como premissa o questionamento dos encadeamentos regulares da trama, em nome da valorização desse entorno, pois, ao contrário do estabelecido pela tradição do romance oitocentista, a intriga não pode ser objetivo da narração, ela deve apenas “iluminar esse novo tecido da ficção que é o tecido da experiência humana tomada em sua verdade” (Rancière, 2017, p. 41). Essa formulação redefine os fundamentos da prosa ficcional do século XX na medida em que reorienta o sentido das ações dramáticas, pois desarticula as relações de causa e efeito típicas das tramas do realismo. Este outro tipo de imaginação ficcional recusa a intriga convencional e propõe o esvaziamento dos acontecimentos “porque o que acontece não pode ser mais conceitualizável nem narrável como encadeamento de ações necessário ou verossímil” (Rancière, 2017, p. 42).

genericidade (que atrela a ficção a um gênero específico definido pela natureza dos objetos representados); a conformidade (relativa à adequação do gênero à natureza das personagens); e a atualidade, primazia da palavra como ato, performance e encenação (Rancière, 2018). É essa ordem do sistema representativo – definida pela hierarquia dos gêneros e fundada em histórias submetidas aos princípios do encadeamento do enredo – que no regime estético é substituída por uma ordem “feita de frases-imagens, valiosas em si mesmas como manifestação da poeticidade” (Rancière, 2018, p. 328). Essa dinâmica indica que o declínio do regime representativo, e do romance como fábula, coincide com a corrosão dos gêneros e com a quebra da hierarquia dos temas, resultando na afirmação da literatura como um modo específico de linguagem em que o estilo “torna-se o próprio princípio da arte” (Rancière, 2018, p. 330).

As dinâmicas narrativas de *O outono do patriarca* sugerem que o sentido subjacente do texto não está a serviço da representação, mas serve, sobretudo, “para revelar o poder sensível da atmosfera dentro da qual ela está mergulhada” (Rancière, 2017, p. 41). Essa redefinição das hierarquias do sentido, do ordenamento de causas e efeitos implica a construção de estruturas narrativas voltadas à expressão da autossuficiência poética dos relatos. Os eventos não são apreciados como elos da cadeia que levará ao desfecho da intriga, mas como quadros que compõem o universo dramático no qual a expressão poética define os termos da autoridade do texto. Os vários relatos desencontrados sobre o fim da vida do ditador, protagonista cujas representações dependem desses relatos, expressam as indeterminações da trama que dispensa a verossimilhança, ou mesmo os efeitos persuasivos da alegoria,⁸ para investigar a realidade histórica do país sem nome. Em uma das tentativas de avançar na narrativa da morte do patriarca, lê-se:

Assim o encontraram nas vésperas de seu outono, quando o cadáver era na verdade o de Patrício Aragonês, e assim voltamos a encontrá-lo muitos anos mais tarde em uma época de tantas incertezas que ninguém podia se render à evidência de que aquele corpo senil, carcomido por urubus e infestado de parasitas do fundo do mar, fosse realmente dele. Na mão inchada pela putrefação não restava então nenhum indício de que alguma vez tivesse estado no peito pelos desaires de uma donzela improvável dos tempos do barulho, nem havíamos encontrado rastro algum de sua vida que pudesse

⁸ Em *Interpretation and allegory* Jon Whitman (2000) afirma que os usos modernistas da alegoria implicam fundamentalmente a ideia de retorno, pois o discurso da alegoria remeteria a uma unidade de sentido perdida com implicações subjetivas, históricas e civilizatórias. A consciência do caráter vazio deste possível retorno impõe limitações ao tratamento alegórico de *O outono do patriarca*, como será argumentado adiante.

nos levar ao estabelecimento inequívoco de sua identidade. Não nos parecia insólito, é claro, que isso ocorresse em nossos anos, se ainda nos seus de maior glória havia motivos para duvidar de sua existência, e se seus próprios sicários não tinham uma noção exata de sua idade, pois houve épocas de confusão em que parecia ter oitenta anos nas rias de beneficência, sessenta nas audiências civis e até menos de quarenta nas celebrações das festas públicas (Márquez, 1975, p. 89).

Os fragmentos da identidade do ditador traduzem a imprecisão dos registros históricos acumulados, e fatalmente dissolvidos, no território indefinido do romance. As indeterminações que caracterizam o desenvolvimento intermitente dos depoimentos acerca do destino do protagonista dramatizam a precariedade do enredo como repertório de informações e suporte da memória coletiva. Os diferentes narradores, na medida em que desmerecem os relatos oficiais, registram a artificialidade e a banalidade da documentação.

Ao contrário das roupas, as descrições dos seus historiadores ficavam-lhe grandes demais, pois os textos oficiais das cartilhas infantis o referiam como um patriarca de tamanho descomunal que nunca saía de casa porque não cabia pelas portas, que amava as crianças e as andorinhas, que conhecia a linguagem de alguns animais, que tinha a virtude de antecipar-se aos desígnios da natureza, que adivinhava o pensamento apenas olhando nos olhos e conhecia o segredo de um salefiz para curar as chagas dos leprosos e fazer os paralíticos caminhar. Embora todo vestígio de sua origem tivesse desaparecido dos textos, pensava-se que ele era um homem dos páramos por seu apetite desmedido de poder, pela natureza de seu governo, por sua conduta sombria, pela inconcebível maldade do coração com que vendeu o mar a um poder estrangeiro e nos condenou a viver diante desta planície sem horizonte de áspero pó lunar cujos crepúsculos sem fundamento nos doíam na alma (Márquez, 1975, p. 50).

As proporções fantásticas do personagem – que a certa altura aparenta “uma idade indefinida entre 107 e 232 anos” (Márquez, 1975, p. 87) – são apresentadas a partir do trabalho de propaganda histórica difundido em literatura infantil, representação que resta em função do desaparecimento de suas origens em outros textos. Nesse sentido, o trabalho da imaginação é também uma operação da ausência, uma fabulação que contrasta as virtudes sobrenaturais e as vilanias políticas do personagem indecifrável. As ficções da crença e da descrença conformam o caráter inefável das ações e determinam a circularidade sem destino da trama. Acerca dos preparativos para o funeral:

Tinha superado tantos obstáculos de desordens telúricas, tantos eclipses nefastos, tantas bolas de fogo no céu, que parecia impossível que alguém do nosso tempo ainda confiasse em prognósticos de cartas referentes ao seu destino. No entanto, enquanto avançavam os procedimentos para compor e embalsamar o corpo, até os menos ingênuos esperávamos, sem confessar, o cumprimento de antigas predições, como que no dia de sua morte o lodo dos

pântanos retornaria pelos seus afluentes até as cabeceiras, que choveria sangue, que as galinhas colocariam ovos pentagonais, e que o silêncio e as trevas voltariam a se estabelecer no universo porque aquele seria o fim da criação. Era impossível não acreditar, se os poucos jornais que ainda se publicavam continuavam dedicados a proclamar sua eternidade e a falsificar seu esplendor com materiais de arquivo, mostravam-no diariamente no tempo estático da primeira página com o uniforme teimoso de cinco sóis tristes dos seus tempos de glória, com mais autoridade e diligência e melhor saúde do que nunca, apesar de há muitos anos termos perdido a conta de sua idade, reinaugurava nos retratos de sempre os monumentos conhecidos ou instalações de serviço público que ninguém conhecia na vida real, presidia atos solenes que diziam ser de ontem e que, na realidade, tinham sido celebrados no século anterior, embora soubéssemos que não era verdade... (Márquez, 1975, p. 127).

A ineficácia dos jornais para fabricar a eternidade do ditador a partir dos registros de arquivo reafirma a centralidade dos narradores no relato dos acontecimentos. O esplendor construído pelas narrativas oficiais rivaliza com as crenças nas previsões místicas das cartas e sucumbe frente à irrelevância das cerimônias cívicas em contraste com as imagens da vida do ditador. O fracasso dos jornais é antecipado pelo declínio do mito diante da evidência do corpo embalsamado, falêncica que repercute as incertezas da origem e do destino histórico do país fictício.

A identificação do corpo do protagonista com a memória nacional revela a impossibilidade da narração ordenada. As dúvidas em relação à identidade do cadáver produzem pequenas tramas internas, narrativas de outras mortes confundidas na expectativa do verdadeiro cadáver que condiciona o andamento do enredo rumo à dissolução de sua história. As diferentes enunciações da morte tratam tanto do processo de decadência do protagonista quanto da construção da crença em sua morte, que condiciona o universo dramático do romance. A recorrência da primeira pessoa do plural constitui também uma forma de anonimato que isenta de responsabilidades a incidência de uma falha, a frustração de nunca acertar “aquel desordem de fábula” e não conseguir “que o cadáver se parecesse à imagem de sua lenda” (Márquez, 1975, p. 165).

A correspondência da história da pátria e do corpo do patriarca caracteriza ainda as dimensões do tempo e do espaço:

em nossa época não havia ninguém que questionasse a legitimidade de sua história, nem ninguém que pudesse comprová-la ou desmenti-la, já que nem sequer éramos capazes de estabelecer a identidade de seu corpo. Não havia outra pátria além daquela que ele fizera à sua imagem e semelhança, com o espaço alterado e o tempo corrigido pelos desígnios de sua vontade

absoluta, reconstituída por ele desde as origens mais incertas de sua memória, enquanto vagava sem rumo pela casa de infâmias onde nunca dormiu uma pessoa feliz, enquanto jogava grãos de milho para as galinhas que bicavam ao redor de sua rede e exasperava a criadagem com as ordens contraditórias de que me tragam uma limonada com gelo picado, que ele abandonava intacta ao alcance da mão; de que tirassem aquela cadeira dali e a colocassem lá, para depois voltarem a colocá-la no lugar novamente, para satisfazer de maneira tão minúscula as brasas mornas de seu imenso vício de mandar, distraindo os ócios cotidianos de seu poder com a busca paciente pelos instantes efêmeros de sua infância remota, enquanto cochilava sob a ceiba do pátio, acordava de repente quando conseguia capturar uma lembrança como uma peça do quebra-cabeça sem limites da pátria antes dele, a pátria grande, quimérica... (Márquez, 1975, p. 167).

As múltiplas dimensões do tempo narrado expressam a maleabilidade da memória enquanto fábula, se a trama do encontro do cadáver pode ser reduzida ao espaço de um ou dois dias, a repercussão da morte remete a quase três séculos de história, haja vista a longevidade desmedida do patriarca. A sobreposição cronológica de extensões temporais incertas não só condiciona a desordem dos acontecimentos como esvazia a materialidade da história. A temporalidade constitui menos uma duração que uma forma, uma “estrutura em espiral” que “permite comprimir o tempo e contar muitas mais coisas como se estivessem inseridas em uma cápsula” (Márquez, 1982, p. 59).

A narração na primeira pessoa do plural, que apresenta os temas narrados como experiências coletivas traumáticas, efeito das crueldades do exercício ditatorial do poder, levou parte da crítica a identificar o “nós” como representação da voz popular. Para Angel Rama, por exemplo, os romances de ditadores da década de 1970 são formas de libertação do poder, pois eles investigam os bastidores da vida política, “se instalam com desenvoltura na própria consciência do personagem e, desse modo, ocupam o centro de onde se exerce o poder” (Rama, 1976, p. 16). Esse paradigma da investigação libertadora, que valoriza o questionamento político como temática central dos romances da década de 1970, foi contraposta por análises que questionam o sentido ostensivamente político e militante de obras como *O outono do patriarca*. Para Roberto González Echevarría, por exemplo, a narração não teria estatuto ontológico definido, a identidade gramatical imprecisa da voz que conduz a trama não representaria a coletividade, mas uma modalidade de escritura que questiona a retórica romanesca ao não apontar a autoridade responsável pela narrativa, “ninguém para reconstruir um texto que está simplesmente aí, como a mais devastadora

crítica da ditadura, além das mais óbvias mensagens políticas do autor” (Echevarría, 1980, p. 214.)

Em interpretação que destaca as funções mistificadoras da palavra escrita no universo dramático do romance de García Márquez, Jo Labanyi afirma que o texto é “produto de uma desconcertante profusão de narradores intermediários, todos eles não confiáveis” (Labanyi, 1987, p. 142). A autora critica a análise de Julio Ortega e a sugestão de que o uso da voz narrativa representaria as expressões da vontade popular, entendendo, por outro lado, o recurso como uma crítica à linguagem enquanto instrumento de poder. As alternâncias narrativas criariam ilusões de ótica no leitor, desafiado a compreender a trama difícil, “retratada de uma perspectiva inteiramente inconsistente, na verdade, impossível” (Labanyi, 1987, p. 147).

Essas análises sobre a ficcionalidade de *O outono do patriarca* sugerem que o texto é o único produto estável da trama intermitente, sendo, portanto, a única realidade objetiva que escapa às inconsistências dos relatos. A precariedade da autoridade narrativa, articulada ao tratamento da imaginação e da memória como temas ficcionais, concorre para a valorização do texto como objeto estético. Antes das palavras finais, sobre a experiência do patriarca com o poder, lê-se:

ele aprendeu a viver com essas e todas as misérias da glória à medida que descobria ao longo de seus incontáveis anos que a mentira é mais confortável que a dúvida, mais útil que o amor, mais duradoura que a verdade. Ele chegou, sem surpresa, à ficção ignominiosa de comandar sem poder, de ser exaltado sem glória e de ser obedecido sem autoridade quando se convenceu no regato de folhas amarelas de seu outono que nunca seria dono de todo o seu poder, que estava condenado a não conhecer a vida senão pelo avesso, condenado a decifrar as costuras e a corrigir os fios da trama e os nós da urdidura do gobelin de ilusões da realidade sem suspeitar nem mesmo demasiado tarde que a única vida vivível era a de mostrar, a que nós víamos deste lado que não era o seu, meu general, este lado de pobres onde estava o regato de folhas amarelas de nossos incontáveis anos de infortúnio e nossos instantes inatingíveis de felicidade, onde o amor estava contaminado pelos germes da morte, mas era todo o amor, meu general, onde você mesmo era apenas uma visão incerta de olhos de pena através das cortinas empoeiradas da janela de um trem, era apenas o tremor de lábios taciturnos, o adeus fugidio de uma luva de cetim da mão de ninguém de um ancião sem destino que nunca soubemos quem foi, nem como foi, nem se foi apenas uma ficção da imaginação (Márquez, 1975, p. 259-260).

As descrições do poder agrupam enunciados que, em última instância, reafirmam a incomensurabilidade da trama. A possibilidade de o general ser “apenas uma ficção”

produzida nas “ilusões da realidade” desautoriza o narrador como referência positiva, e o relato como testemunho. O esvaziamento da eficácia das falas, e mesmo da pertinência da memória, encerra histórias que dimensionam o passado como tempo mítico apodrecido nas estruturas do palácio presidencial. Nesse sentido, duas representações do arquivo traduzem a irrelevância risível dos registros históricos: na primeira as roupas sujas do patriarca são guardadas em “um arquivo embutido no muro, e depois de três dias era impossível viver por causa da fedentina que atravessava as paredes” (Márquez, 1975, p. 204); na segunda, nos últimos dias do patriarca, as vacas que invadiram as estruturas do palácio “haviam comido os arquivos, mas ele não ouvia” (Márquez, 1975, p. 242). Inutilizado como registro, ridicularizado, o arquivo desmobilizado como metáfora da origem, só pode funcionar como ficção de sua ruína.

Em uma das várias entrevistas que deu sobre o livro, Gabriel García Márquez caracteriza *O outono do patriarca* como um poema em prosa, escrito “como se escrevem os versos, palavra por palavra” (Márquez, 1982, p. 59). Comenta ainda que o romance tem várias referências ao poeta Rubén Darío, incluindo a íntegra de um verso do poema “Rima IX”. Mais que presença aleatória, o poeta nicaraguense, ícone do modernismo hispano-americano, é personagem importante da trama. Em um dos episódios mais marcantes da vida do patriarca, a cidade celebra a visita do poeta para um recital no Teatro Nacional. O narrador comenta que os aplausos da plateia fizeram o ditador experimentar “uma glória que não era sua”:

Sentiu-se pobre e minúsculo no estrondo sísmico dos aplausos que ele aprovava na sombra, pensando: minha mãe, Bendición Alvarado, isso sim é um desfile, não as merdas que esta gente me organiza, sentindo-se diminuído e só, oprimido pelo sopor e pelos mosquitos e pelas colunas de sapolín de ouro e pelo veludo murcho do camarote de honra. Caramba, como é possível que este índio possa escrever uma coisa tão bela com a mesma mão com que limpa a bunda, dizia para si mesmo, tão exaltado pela revelação da beleza escrita que arrastava suas grandes patas de elefante cativo ao compasso dos golpes marciais dos timbaleiros (Márquez, 1975, p. 189).

Passado o evento o ditador tenta recuperar a experiência, “escrevia os versos nas paredes dos banheiros, estava tentando recitar de memória o poema completo no Olimpo morno de merda de vaca dos estábulos” (Márquez, 1975, p. 190). Esse é um dos primeiros contatos do personagem com a escrita literária, circunstância que o deslumbra e oprime diante da celebração do poeta. Em outra passagem, a poesia de Darío é tomada como indício da existência do patriarca:

e desde crianças nos acostumaram a acreditar que ele estava vivo na casa do poder porque alguém tinha visto acender os balões de luz numa noite de festa, alguém tinha contado que viu os olhos tristes, os lábios pálidos, a mão pensativa que ia dizendo adeuses a ninguém através dos ornamentos de missa do carro presidencial. Porque, num domingo de muitos anos atrás, tinham levado o cego de rua que por cinco centavos recitava os versos do esquecido poeta Rubén Darío e ele tinha voltado feliz com uma moeda legítima com a qual pagaram um recital que tinha feito só para ele, embora não o tivesse visto, claro, não porque fosse cego, mas porque nenhum mortal o tinha visto desde os tempos do vômito negro (Márquez, 1975, p. 10).

O cego mantém viva a memória do poeta quando não é possível saber se o patriarca ainda está vivo. A despeito do risco de esquecimento, a presença de Darío é um dos poucos elementos que duram no universo em ruínas, no processo constante de decomposição que move a trama. No final do romance, quando o patriarca não tem mais condições de saber o que se passa fora do palácio, seu contato com a realidade é limitado às anotações que fez para si mesmo, mas que se tornaram inúteis, porque ele não consegue lembrar a que se referem. Exceção feita para o papel “com a data de algum aniversário do ilustre poeta Rubén Darío, a quem Deus tenha na cadeira mais alta de seu santo reino” (Márquez, 1975, p. 158), que faz questão de manter arquivado.

A monumentalização do poeta afirma o privilégio da poesia como produto cultural perene, mais eficaz que os arquivos oficiais e eventualmente mais potente que a figura do patriarca para comover as massas. A atuação de Rubén Darío como personagem que articula a realidade histórica ao mito poético reafirma a vinculação estética de *O Outono do patriarca* aos temas do modernismo literário latino-americano. Em *Os filhos do barro*, Octavio Paz considera que, a partir do romantismo, a literatura moderna dilui o antagonismo entre o antigo e o novo, e passa a se fundamentar no pensamento crítico voltado para o presente. Nessa fase, que segundo Paz inaugura uma “tradição da ruptura”, a poesia ganha autonomia porque problematiza suas premissas estéticas. Concebido como uma “máquina que produz anti-história” (Paz, 1984, p. 11), o poema moderno mobilizaria uma temporalidade capaz de contradizer e transfigurar o tempo histórico, pois o “poema é história e é aquilo que nega a história no momento em que a afirma” (Paz, 1984, p.203). Essa estética fundada na contradição, iniciada no romantismo europeu, seria atualizada no modernismo hispano-americano iniciado com a obra de Rubén Darío.

Para o poeta e crítico mexicano as filiações da literatura latino-americana à modernidade europeia se dão fundamentalmente pela atualização do princípio da analogia,

segundo o qual o mundo é compreendido como um sistema em que a linguagem é um duplo da realidade e “o poeta o fundador do universo e do saber” (Santiago, 2002, p. 119). Originalmente identificado na obra de poetas como Baudelaire e Mallarmé, esse princípio comprehende a realidade como conjunto de signos que o poeta traduz como “a metáfora de uma metáfora”. Nesse sentido, o passado histórico é ontologicamente esvaziado e a realidade é retratada como uma figura de linguagem, porque “no centro da analogia há um buraco: a pluralidade de textos subentende que não há um texto original”. (Paz, 1984, p. 98). O ceticismo histórico de Octavio Paz propõe que na poética da analogia o poema reproduz o universo que tenta decifrar, e assim a poesia moderna “se abre para um presente, que é a abolição da história” (Paz, 1984, p. 203).

A ruptura com o tempo cronológico é reafirmada em “Literatura de fundação”, ensaio que analisa a formação da literatura latino-americana. Octavio Paz equipara o resgate da cultura do continente à sua invenção, pois “a realidade se reconhece na fantasia dos poetas e os poetas reconhecem suas imagens na realidade” (Paz, 1996, p. 130). A superação da experiência histórica é também criação, o trabalho de compreensão da realidade inclui sua elaboração uma vez que “a literatura hispano-americana é regresso e procura de uma tradição. Ao procurá-la, a inventa” (Paz, 1996, p. 130). Essas premissas que remetem inicialmente a *O labirinto da solidão* – ensaio onde o crítico analisa a Revolução Mexicana como tentativa de reconquista do passado pelo presente, e associa o resgate da unidade cultural perdida ao esforço de reelaboração da identidade nacional – definem o privilégio da literatura como fundação que faz retornar tradições inventadas, circularidade própria de uma historicidade de viés hermenêutico que não separa a potência da experiência poética da construção da realidade. Como “vontade de encarnação”, a literatura hispano-americana, cuja originalidade só se revelaria com o modernismo, seria fruto das temporalidades plurais que caracterizam a modernidade. Se estabelece, portanto, quando supera o passado e corrobora para a potencialização do presente, pois “o tempo do poema não está fora da história, mas dentro dela: é um texto e é uma leitura” (Paz, 1984, p. 203).

Assim como no modelo crítico de Octavio Paz, elaborado para a compreensão do desenvolvimento histórico do modernismo latino-americano, o tempo de *O outono do patriarca* não corresponde à dinâmica propriamente histórica dos fatos, mas sim à compreensão da história como mito poético de fundação baseado em uma temporalidade

hermenêutica e fundado na autorreferência estética. O romance que dramatiza a dissolução do arquivo como monumento do passado, e que, portanto, não emula a racionalidade do discurso historiográfico, monumentaliza a literatura como invenção autorreferente. A substituição da autoridade antropológica por uma série de narradores indefinidos, tal como define Echevarría, atesta a irredutibilidade da literatura como objeto de conhecimento institucional, reafirma a hostilidade do texto literário à representação documentalista.

Consideradas como operações críticas intertextuais, as falas de Gabriel García Márquez reforçam o valor imperativo do estilo, trabalham a mistificação do texto em considerações por vezes contraditórias, que associam a sintaxe do romance tanto às falas “dos motoristas de taxi de Barranquilla” quanto aos rigores do livro único, confessional, “luxo que o autor de *Cem anos de solidão* se permite quando decide finalmente escrever o que quer” (Márquez, 1982, p. 61). O caráter inegavelmente cifrado da linguagem empregada no romance e o perfil labiríntico de monólogos múltiplos alternados em uma mesma frase expressam a conquista da autonomia autoral como liberdade criativa do autor consagrado.

Assim a ruína dos arquivos no fim da vida do patriarca é também a crítica do romance como investigação factual da realidade. O triunfo da poesia sobre o relato valoriza a permanência da literatura diante da banalidade do registro, é a desautorização dos documentos exógenos e a autorização da forma estética. Dessa forma, se o arquivo remete a um “desejo de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto” (Derrida, 2001, p. 118), *O outono do patriarca* lembra que, na dramaturgia do romance modernista, os mitos literários retornam a um centro vazio, sem texto original, e que irrevogavelmente anunciam a finitude “do tempo interminável da eternidade” (Márquez, 1975, p. 161).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVARADO, Douglas Augusto López. Mito, culto y represión en *El otoño del patriarca. Cuestiones Políticas*, v. 26, n. 44, p. 34-54, 2010.
- BENEDETTI, Mario. El recurso del supremo patriarca. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, v. 2, n. 3, p. 55-67, 1976.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. São Paulo: Papirus, 1996.
- CORTÀZAR, Julio; FUENTES, Carlos; GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel; LLOSA, Mario Vargas. *Las cartas del boom*. Alfaguara, 2023.

- DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- ECHEVARRÍA, Roberto González. The Dictatorship of Rhetoric/The Rhetoric of Dictatorship: Carpentier, García Márquez, and Roa Bastos. *Latin American Research Review*, v. 15, n. 3, p. 205-228, 1980.
- ECHEVARRÍA, Roberto González. *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latino-americana*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- LABANYI, Jo. Language and power in *The Autumn of the Patriarch*. In: MCGUIRK, Bernard; CARDWELL, Richard (Ed.) *Gabriel García Márquez: New Readings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- MARTÍNEZ, M. Tiempo y espacio, voces y perspectivas, en *El otoño del patriarca. Signos Literarios*, v. 12, p. 8-29, 2016.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *El olor de la guayaba: conversaciones com Plinio Apuleyo Mendoza*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1993.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *O outono do patriarca*. Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Record, 1975.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- MANDAGARÁ, P. Nós, os outros: *El otoño del patriarca. Literatura e Autoritarismo*, [S. l.], n. 27, 2016.
- NAVARRO, Márcia Hoppe. *Romance de um ditador: poder e história na América Latina*. São Paulo: Ícone, 1989.
- ORTEGA, Julio. *El otoño del patriarca: texto y cultura*. *Hispanic Review*, v. 46, n. 4, p. 421-446, 1978.
- PANCORBO, Luis. Tres tristes tiranos. *Revista de Occidente*, Madrid, v. 19, p. 12-16, 1977.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014
- RAMA, Ángel. *Los dictadores latinoamericanos*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- RAMA, Ángel. Da representação à expressão. *Rapsódia*, 1(12), p. 313-330, 2018.
- ROBERTS, Gemma. El poder en lucha con la muerte: *El otoño del patriarca*. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Madrid, v. LXXIX, n. 2, p. 279-298, 1976.
- SALDIVAR, Dasso. Acerca de la función política de la soledad en *El otoño del patriarca*. *La Estafeta Literaria: Revista quincenal de libros, artes y espectáculos*, Madrid, n. 561, p. 45, 1975.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- TORRE, M. M. C. História e memória em *O outono do patriarca* de Gabriel García Márquez. *Estudos Linguísticos e Literários*. Salvador, n. 70, p. 334-358, 2021.

WHITMAN, Jon. *Interpretation and Allegory: Antiquity to the Modern Period*. Leiden; Boston; Koln: Brill, 2000.

WOOLF, Virgínia. Modern fiction. In: *The Essays of Virginia Woolf*. v. 4: 1925 to 1928. London: The Hogarth Press, 1984.