

O barroco e o neobarroco em *outono do patriarca*

Gilberto Clementino de Oliveira Neto¹²⁸

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Resumo

Este trabalho tem como objetivo a exploração das relações entre a literatura barroca e sua contraparte latino-americana, neobarroca. Esta observação será feita tomando como fundamento o romance *O outono do patriarca*, de Gabriel García Márquez, obra publicada no mesmo período em que ganhavam força trabalhos significativos sobre a estética neobarroca. De modo exemplar, a obra de García Márquez contém, tanto em sua forma quanto em sua temática, uma apropriação crítica precisa dos contributos e dos problemas de origem recebidos pela tradição europeia identificada pela crítica histórica como barroca. No manejo da narrativa, estruturada, segundo o próprio autor, como um “poema sobre a solidão do poder”, buscaremos identificar as características que definem a releitura que a estética neobarroca propõe sobre a herança barroca como um projeto estético reivindicatório de uma identidade cindida pela colonização, o que é evidente tanto na temática acerca do poder absoluto quanto na utilização de registros narrativos, em tudo avessos à estabilidade. *O outono do patriarca* é, por isso, como a imagem de um equilíbrio caótico; a aparência de uma ordem improvável.

Palavras-chave

Barroco. Neobarroco. Gabriel García Márquez. *O outono do patriarca*. Literatura latino-americana.

¹²⁸ Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Conforto na vertigem. Esta afirmação é talvez uma maneira pouco ambiciosa de descrever *O outono do patriarca*. É possível que o dito também possa ser válido para a descrição da forma mesma do neobarroco. O que esperamos revelar neste trabalho é a relação direta entre a forma do romance de Gabriel García Márquez e os pressupostos dessa estética assumida pela criação latino-americana do século XX, isto é, a reapropriação da herança barroca sob a bandeira reivindicatória do neobarroco. Tanto no aspecto formal quanto temático, *O outono do patriarca* (cuja primeira versão foi publicada em 1975) contém em sua circulação interna elementos modulares de diversas tradições (genéricas e temáticas), e, como acontece às grandes obras, é capaz de reinseri-las na cultura sob novas perspectivas. Esperamos, pois, que ao final deste trabalho fique claro a que espécie de conforto vertiginoso aludimos.

Embora não haja neste trabalho, por uma questão de adequação ao formato, a possibilidade de exaurir a discussão sobre o contato d'*O outono do patriarca* com algumas de suas filiações mais evidentes, isto é, com as tradições do gênero romanescos ou com o modo satírico em sua vertente da sátira menipeia, nos ocuparemos em ressaltar os traços da obra que dialogam com a estética neobarroca e, necessariamente, por isso, também com a tradição barroca.

Desde já, no entanto, estabeleçamos uma diferença fundamental entre o barroco e o neobarroco. Nunca é demais assinalar, concordando com João Adolfo Hansen (2001), que a categoria do barroco é uma invenção crítica do século XIX, uma realidade estética *a posteriori*. Sua aquisição como chave interpretativa da arte do século XVII costumeiramente reproduz uma percepção *essencialista*, advinda do neokantianismo operatório da obra de Heinrich Wölfflin, *Renascimento e Barroco* (1888), que unifica e substancializa a arte do século XVII como se toda ela estivesse presa a um princípio criativo único. Como adverte, no entanto, Arnold Hauser (1993, p. 91): “o Barroco compreende [...] esforços artísticos tão diversificados, os quais surgem em formas tão várias nos distintos países e esferas culturais, que parece duvidosa a possibilidade de reduzi-los a um denominador comum”.¹²⁹ A instituição do termo barroco, está claro, serve ao desejo humano básico de classificação conjuntural, algo como um abrigo conceitual, mas sua ocorrência, claro também está, é de todo espontânea, e movida pelo natural desenrolar da história; ao passo que o neobarroco é manifestamente um *projeto*, proposto como uma arquitetura conceitual que explica o

¹²⁹ Tradução nossa.

parentesco entre as fisionomias do texto latino-americano do século XX e o texto europeu do século XVII, do qual é testemunho transfigurador.

Considerável parte do espectro do pensamento ensaístico latino-americano do início do século passado, logo, esteve orientado em encontrar a origem do caudal temático, das reapropriações arquetípicas e das configurações estruturais do novo romance latino-americano, e várias vozes de enorme vulto, como Alejo Carpentier e Jose Lezama Lima, dirigiram sua atenção para a recorrência do barroco (e mesmo de seu potencial lúdico) como herança e bandeira própria do nosso continente. Foram ainda mais longe quando deslocaram a tradicional atenção da crítica histórica dada ao termo barroco como arte contrarreformista e atribuíram ao, por assim dizer, “anticartesianismo” próprio do barroco uma correlação íntima com a expressão americana.¹³⁰ Lezama Lima (1948, apud CHIAMPI, 1998, p. 7) adverte que “quando dizemos barroco espanhol ou colonial, caímos no erro de utilizar palavras da historiografia artística do resto da Europa para valorizar esses nossos feitos, da nossa cultura, totalmente diversos”.¹³¹

Assim, o projeto neobarroco parte de uma consciência sobre a necessidade de responder, no século XX, à configuração cultural produzida pelos europeus colonizadores à época da colonização. A herança caracterizada pelo torpitude moral da colonização e da organização econômica baseada no trabalho escravo, pelo rompimento com as tradições dos povos submetidos, segundo entendem os primeiros enunciadores do neobarroco, moldou o caráter irregular das manifestações artísticas latino-americanas, de modo que a expressão própria do impulso artístico em nosso continente reflete, através também de rebeliões lúdicas, as marcas visíveis da insubmissão à regularidade da criação filosófica europeia. Lezama Lima chama a esse tratamento específico dos traços barrocos na literatura hispano-americana de “curiosidade barroca”, e inaugura o debate sobre o recondicionamento desses caracteres culturais à sua

¹³⁰ Plinio Apuleyo Mendoza se refere a que “Certamente Descartes não teria sido um bom amigo seu [de García Márquez] (Rabelais, sim, mas não Descartes). O cartesianismo o incomoda como um casaco muito justo. Embora tenha excelentes amigos franceses, começando pelo presidente François Mitterrand, a lógica que todo francês já recebe com a sua primeira mamadeira acaba por ser limitada para ele: enxerga-a como uma fôrma onde só cabe uma parte da realidade” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 138). Também no texto d’*O outono do patriarca* aparece o “anticartesianismo” de García Márquez, quando se refere aos “torturadores franceses que são racionalistas meu general, e por conseguinte são metódicos na crueldade e refratários à compaixão, eram eles que tornavam possíveis o progresso dentro da ordem, eram eles que se antecipavam às conspirações muitos antes que começassem a incubar no pensamento” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 224).

¹³¹ Tradução nossa.

modelagem de acordo com nossa própria aparência, utilizando-nos daquela tradição a nós imposta segundo a potência de nossas próprias faculdades representativas. O ensaísta cubano admite ainda em nosso continente um “devir mestiço” e uma continuação da cultura latino-americana que é gerada a partir dessa inescapável “curiosidade barroca” (CHIAMPI, 1994).

Alejo Carpentier, guiado mais por suas preocupações de fundo ontológico, por sua vez, entrelaçou o espanto dos colonizadores pelas inauditas propriedades naturais do nosso continente ao alcance limitado que as línguas às quais fomos submetidos encerram, legando-nos, segundo ele, uma inexaurível sensação de maravilhamento que submete a mimese ao constrangimento de não ser capaz de nomear o real senão por meio de recursos parciais (fenômeno narrativo que pode ser observado nos próprios romances de Carpentier, como, por exemplo, em *Los pasos perdidos*, publicado em 1953). Tais recursos, e sua reflexão de caráter linguístico (ou da relação signo/referente), constituem uma retomada da forma especular identificada com a escrita barroca, isto é, da sucessão metonímica e da *amplificatio* (e de outros modos que alteram a previsibilidade narrativa, sobre os quais discutiremos adiante) como arazoamento imposto pela indizibilidade da realidade latino-americana, ou do seu estatuto *real maravilloso*,¹³² termo que cunhou o próprio Carpentier no famoso prólogo a *El reino de este mundo* (1949).

A relação de Carpentier com a retomada do sentido barroco, em sua feição neobarroca, na criação literária latino-americana não é, portanto, resultado de esforços *a posteriori* para indicar uma filiação a uma protoestética continental, mas é fruto de uma longa atividade crítica e autoral que o autor empreendeu ao longo de algumas décadas - e que resultou, pode-se dizer, em um modelo inaugural do modo do “real maravilhoso” americano que foi amplamente aproveitado por García Márquez - embora este tenha declarado reiteradamente que seu proveito do manejo do maravilhoso tenha vindo de outras fontes, que vão desde um reconhecimento intuitivo do prodigioso material de que

¹³² García Márquez deixa uma pista de sua visão sobre a questão da mimese específica da América Latina e a ideia do maravilhoso como uma expressão da relação desproporcional entre a linguagem e o objeto referencial: “a falta de medida faz parte também da nossa realidade. A nossa realidade é desmedida e frequentemente traz a nós, escritores, problemas muito sérios, que são os da insuficiência das palavras. Quando falamos de um rio, o maior que o leitor europeu pode imaginar é o rio Danúbio, que tem dois mil setecentos e noventa quilômetros de comprimento. Como poderia imaginar o Amazonas que, em certos pontos, é tão largo que de uma margem não se vê a outra? A palavra tempestade sugere uma coisa ao leitor europeu e outra a nós, e o mesmo acontece com a palavra chuva, que nada tem a ver com os dilúvios torrenciais do trópico. Os rios de águas ferventes, as tormentas que fazem estremecer a terra e os ciclones que levam as casas pelos ares não são coisas inventadas, mas sim dimensões da natureza que existem no nosso mundo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 88).

dispunha vivendo sua infância numa Colômbia insular ao encontro com *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka, e *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo. Carpentier dá a essa expressão latino-americana o nome de “neobarroca”, uma vez que, urdidas pelo encontro da tradição barroca com os dados culturais específicos da América Latina, foi o início da percepção da necessidade de instituir um novo cânon literário.

Carpentier tinha por fito romper com a noção de que o barroco correspondia a um impulso reacionário, circunscrito à Europa setecentista, e pretendia tomá-lo como uma constante humana, que teria por característica a retomada das formas sinuosas em ambientes artísticos periféricos e em momentos históricos distintos.¹³³ Em sua avaliação, entretanto, nenhum continente possuía maior capacidade de interpretar de maneira particular as possibilidades do barroco como a América, por uma disposição étnica própria: pois defendia que a mestiçagem naturalmente proporciona a fertilidade e a possibilidade de alcance da entonação especial das manifestações barrocas, que aqui serão retomadas pela necessidade de representar as preocupações próprias de nosso continente, o que faz sob o nome de neobarroco. No caso d’*Outono do patriarca*, também, entendemos que o aprofundamento arquetípico da figura do ditador corresponde a uma inevitável necessidade de representação ficcional com antecedente temático profundamente barroco, mas com a entonação cultural própria do neobarroco, comparação da qual nos ocuparemos mais adiante.

A evidência de que, no aspecto exterior - quanto ao substrato cultural, queremos dizer - as realizações literárias do período barroco e da América Latina no século XX parecem-se e têm raiz no desconcerto epistemológico é corroborada pela observação dos caracteres que fundaram a cosmologia barroca europeia (MARAVALL, 2008) e a conseqüente reatualização do barroco latino-americano, a que a crítica e os escritores literários têm chamado neobarroco. Como um novo ciclo do barroco, o neobarroco é a estética assumida da criação latino-americana a partir das primeiras

¹³³ O impulso barroco histórico compunha, como é amplamente sabido, uma resposta oficial da Igreja Católica à proliferação da doutrina Reformista Protestante, encabeçada por Martinho Lutero (1483-1546). Apesar dessa distante filiação a um movimento de viés “oficialesco” e reacionário, o neobarroco latino-americano representa justamente um esforço contrário à razão dominante. Observa Pelegrin (1983, apud CHIAMPI, 1998, p. 24) que o barroco “Era irracional e ‘reacionário’ quando a Razão era subversiva. Mas a Razão, institucionalizada e disfarçada de Despotismo ilustrado, de Positivismo, de tecnocracia ou Ciência do Estado torna-se por sua vez totalitária e reacionária. Ela pede agora a reversão da perspectiva; barroco é agora o irracional, o sem-sentido, a dissidência que se tornam subversivos”. Sublinhe-se, entretanto, que a *razão* a que se insubmete o neobarroco é a do modelo estanque Iluminista, visto sob a perspectiva de uma vulgata cartesiana que sustentou uma complexa representação simbólica, da qual nos ficou apenas uma grosseira herança política absolutista. Quando nos referimos à *razão* não estamos tecendo qualquer ataque à capacidade crítica humana, isto é, à razão como tal.

décadas do século XX, que, calcada nas reflexões e nos trabalhos de Carpentier e Lima, juntou também os ensinamentos do manejo estrutural dos romances que os autores do – chamado – *boom* publicaram. Destaca-se nesse cenário de retomada da especulação teórica, já na década de 1970, o trabalho de Severo Sarduy, tanto como ensaísta quanto romancista. Sarduy apresenta as razões de sua filiação eletiva ao barroquismo no ensaio *O barroco e o neobarroco* (a primeira publicação é de 1972) como evidência da “pertinência de sua aplicação à arte latino-americana atual” (SARDUY, 1979, p. 162). Novamente, o primado teórico dessa convenção toma como princípio a genealogia das expressões artísticas da desordem. Invoca-se o potencial que o neobarroco tem de refletir “estruturalmente a desarmonia, a ruptura da homogeneidade, do *logos* enquanto absoluto, a carência que constitui nosso fundamento epistêmico” (SARDUY, 1979, p. 178).

Assim como queriam Carpentier e Lezama Lima, o neobarroquismo latino-americano é assumido como fortuna, como decomposição formal do luto, da dolorosa herança causada pela experiência da colonização massiva. Segundo Irleamar Chiampi:

o neobarroco informa a sua condição pós-moderna [...] como um trabalho arqueológico que só inscreve o arcaico do barroco para alegorizar a dissonância estética e cultural da América Latina enquanto periferia do Ocidente (CHIAMPI, 1998, p. 13).

A maquinaria invertida do texto neobarroco encarna, portanto, a defesa de uma razão *outra*, declaradamente avessa às conquistas da *ratio* Iluminista, do projeto Humanista e da Técnica, quando vistas como momentos máximos da capacidade gerativa humana. A negação dessas perspectivas trouxe à consciência criativa latino-americana a necessidade de instituir um caminho diverso, que construísse um novo paradigma no campo da representação artística. Esse luto criativo, que abarca e resgata a teatralidade eufórica e o potencial fluido do barroco (HATZFELD, 1988), tornou-se o meio pelo qual a ancestralidade pôde ser revalidada. Como assinala o romancista e crítico mexicano Carlos Fuentes:

Vivemos em países onde tudo está por ser dito, mas também onde está para ser descoberto como dizer este tudo. Se não houver vontade de linguagem em um romance da América Latina, para mim este romance não existe (FUENTES apud ANDRADE, 2003, p. 34).

Logo, não é acidental que seja justamente o neobarroco o paradigma estético adotado por essas expressões (com efeito de justificação genealógica, pois como sugere Emir Rodríguez Monegal (1979, p. 131): “cada crise escava no passado [...] para

legitimar sua revolta, para criar uma árvore genealógica, para justificar uma estirpe”), uma vez que a profusão ornamental que herdou do barroco expõe um estrito antirracionalismo e uma rara disposição para a inventividade comunicativa.

Ernst Robert Curtius (1996), em *Literatura Europeia e Idade Média Latina* (primeira edição de 1948), amparado por numerosas fontes, que vão desde Virgílio (70 a.C.-19 a.C.) e Quintiliano a Calderón de la Barca (1600-1681) e Luís de Góngora, refere-se às maneiras pelas quais as palavras eram rearranjadas em vários momentos da literatura medieval de modo a produzir efeitos de composição inéditos. *Hipérbatos*, *perífrases*, *annominatio*¹³⁴ e *metáforas maneiristas*, sofisticções usadas pelos poetas espanhóis, oriundas da poesia latina da Idade Média, são formadoras do repertório barroco espanhol. Logo, amparado pela fecunda experimentação dos séculos anteriores, o barroco pôde condensar uma série de motivos estilísticos; e o neobarroco continuou na senda aberta pelo barroco, no que diz respeito à transfiguração textual como natural resposta estética às questões de ordem político-culturais. Mas suas denominações, como formulou Sarduy, têm uma aparência própria, assim como critérios estéticos definidos por sua natureza referencial particular.

Sigamos, aqui, o itinerário que traçou Severo Sarduy em seu ensaio *O barroco e o neobarroco*, expondo as diretrizes do que considera os “mecanismos” próprios do neobarroco, e observemos sua correspondência na obra de García Márquez.

a) *substituição*

Neste artifício, a operação barroca traduz, pela semantização contextual, uma relação sígnica desviada. Em outras palavras, ao referir-se a um significado, o relato altera o significante pelo qual procura denotá-lo, não o tornando, no entanto, incompreensível, dado que a operação se dá numa circunstância na qual deve ficar claro, apesar de sua fuga semântica, o significado pretendido. A substituição é, apesar da distinção que Sarduy lhe concede, em tudo análoga à *metáfora*.¹³⁵ Para figurar precisamente em que medida o texto d’*O outono do patriarca* contém essa produção estilística específica, tomemo-lo como exemplo: no contexto do relato da passagem de um ciclone sobre o indistinto país caribenho do Patriarca, a descrição

¹³⁴ “Por *annominatio* [...] designa a retórica antiga a acumulação de diversas formas de flexão da mesma palavra e de suas derivações, e também das palavras homófonas e assonantes” (CURTIUS, 1996, p. 347).

¹³⁵ Sobre a formação literária de García Márquez, Plinio Apuleyo Mendoza afirma que na origem da personalidade expressiva do autor estavam: “os jovens poetas colombianos que, sob a influência de Rubén Darío, de Juan Ramón Jiménez e a mais imediata e evidente de Pablo Neruda, tinham formado um grupo chamado ‘Piedra y Cielo’. Literariamente subversivo, aquele grupo acabou com os românticos, os parnasianos e com os neoclássicos. Permitiam-se, com as metáforas, fulgurantes audácias.

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

de sua natureza escapa à simples nomeação, tal é a atmosfera textual. Assim, o ciclone, pelo processo de substituição, e respondendo a uma exigência formal, transmuda-se descritivamente numa “espada de ventos giratórios” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 102) que sacode o país. Ou, também, ao descrever um farol como um “fantástico vaga-lume sideral que espantava em sua órbita de pesadelo giratório os eflúvios temíveis do polvo luminoso do tutano dos mortos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 240), a trajetória escapadiça do texto é redimida por uma flutuação precisa. De outra vez, a impotência do general Adriano Guzmán é referida por “sua murcha mangueira de gavião” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 58); a sonolência do Patriarca, pelo “roçar do chuvisqueiro nos vidros abrumados dos filtros afrodisíacos do cochilo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 101); em outro, diz que o silêncio da morte de sua mãe “foi como se o mundo houvesse amanhecido no fundo do mar” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 142) e refere-se ao trânsito como à visão de uma sequência de “automóveis atartarugados nas serpentinhas de labirintos das autopistas urbanas” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 220). Assim, a expressão indireta produz uma lateralidade referencial substitutiva da simples nomeação exata, e isto configura parte do repertório neobarroco.

b) *proliferação*

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

despenhou-se na vertigem ilusória de um precipício sulcado por lívidas franjas de evasão e eflúvios de suor e suspiros de mulher selvagem e enganosas ameaças de esquecimento, ia deixando na queda a curva do retintinar anelante da fugaz estrela da espada de ouro, o rastro da calíça do seu ressolho de marido apressado, seu chorinho de cachorro, seu terror de existir através da cintilação e o trovão silencioso da deflagração instantânea da centelha da morte (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 113-114).

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

o minotauro chato cuja voz de centelha marinha tirou-o [ao Patriarca] suspenso do seu lugar e do seu instante e o deixou flutuando sem sua licença no trono de ouro dos claros clarins dos arcos triunfais de Martes e Minervas

de uma glória que não era sua meu general (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 189),

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

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

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

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

Diz-se usualmente, no estudo das implicações verso/ritmo feito pelos formalistas russos (em especial para nossa análise, o estudo de Osip Brik sobre a poesia russa contemporânea sua), que as relações entre a disposição rítmica e semântica equilibram-se estreitamente quando há unidade entre forma e fundo: o que corresponde à visão de uma época clássica. Não haveria nesses momentos, pois, nenhum desequilíbrio na sintaxe do verso que indicasse uma hierarquização entre o aspecto rítmico e o semântico, acontecimento próprio dos momentos em que a forma do verso envelhece e não consegue dar conta das temáticas que despontam num cenário histórico determinado. No caso específico da obra de García Márquez, como já indicado, a matéria semântica, e sua compreensão, desenvolvem-se de modo que a vinculação sígnica ocorra indiretamente.¹³⁶ Cotejando, então, a concepção de O. Brik (1976), que

¹³⁶ Pode causar estranhamento o uso de concepções que dão conta do estudo do verso poético para analisar uma obra romanesca. No caso d’*O outono do Patriarca*, porém, existe em favor dessa aplicação o fato de o texto ter sido composto como uma tentativa de transposição do impulso da poesia para a prosa, como afirma o próprio autor, em resposta a Plínio Apuleyo Mendoza sobre essa nuance importante na obra: “- Em qual de seus livros você acha que se observa mais a sua formação poética?”, “- Talvez em *O outono do patriarca*. [...] *Que eu trabalhei como se fosse um poema em prosa*” (grifo meu) (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 57). Ainda: noutra oportunidade refere-se, novamente, o entrevistador ao mesmo assunto, arrancando do autor outra afirmação que, embora contraditória, é igualmente válida: “- *O outono do patriarca* é um poema em prosa. Foi influenciado pela sua formação poética?”, “- Não, foi essencialmente pela música. Nunca escutei tanta música como quando estava escrevendo. [...] Nesse caso concreto, [escutou] Béla Bartók e toda a música popular das Antilhas. A mistura tinha que ser, irremediavelmente, explosiva” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 68).

entende a harmonia do movimento como indicação de característica clássica, não estranha que o neobarroquismo d'*O outono do patriarca* rompa com esse ideal harmônico.

É flagrante no texto, por vezes, o arroubo representado sob a forma de uma rachadura sintática, a partir de onde o texto toma a forma de um jorro contínuo - como no momento em que o personagem do Patriarca parte em busca desenfreada por Manuela Sánchez, figura feminina semiespectral que exaspera o Patriarca com sua beleza inatingível. Segue o longo período, desgovernado pelo foco narrativo (alternado) do personagem:

onde vive Manuela Sánchez das minhas vergonhas, a rainha dos pobres, senhora, da rosa na mão, perguntando-se assustado onde podia viver naquela tropelia enredada de espinhaços eriçados de olhares satânicos de caninos sangrentos do rastro de latidos fugitivos com o rabo entre as pernas da carnificina de cachorros que se esquartejavam a mordidas nos lodaçais, onde estará o cheiro de alcaçuz de sua respiração neste estrondo contínuo de alto-falantes de filha da puta será você tormento de minha vida dos bêbados tirados a pontapés do último balcão das cantinas, onde é que você se perdeu na gafeira interminável do maranguango e da burundanga e a cana e o papel de fumo e o tremendo cacete de um olho só e o cu de lambuja e o delírio perpétuo do paraíso mítico do Negro Adán e Juancito Trucupey, porra, qual é a sua casa nesta confusão de paredes descascadas de amarelo abóbora com sanefas moradas de batina de bispo com janelas de verde-caturrita com tabiques de azul-anil com pilares rosados de sua rosa na mão, que hora será em sua vida se estes infelizes desrespeitam minhas ordens de que agora sejam três e não oito da noite de ontem como parece neste inferno, qual é você destas mulheres que cabeceiam nas salas vazias ventilando-se com a saia esparramadas nas cadeiras de balanço bufando de calor por entre as pernas enquanto ele perguntava através dos buracos da janela onde vive Manuela Sánchez de minha loucura (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 75-76).

O descerramento da narrativa neobarroca, e, segundo nosso ponto de vista, n'*O outono do patriarca*, com suas pontas soltas, indica, portanto, seu estatuto de insuficiência epistêmica, numa transferência que produz, pela forma,¹³⁷ a imagem da carga opressiva que constitui a identidade latino-americana.

O que faz García Márquez, em última análise, n'*O outono do patriarca* é uma acusação, através do embate com a forma do romance, do resíduo absolutista que permanece nas relações políticas latino-americanas, e que são fruto de uma transferência cultural parcial. Ficou-nos, o absolutismo, vindo da criação filosófica europeia, como um efeito colateral do desejo malogrado de controle absoluto sobre a natureza material da realidade (*grosso modo*, da filosofia cartesiana). O Patriarca é,

¹³⁷ Sobre a transposição do real, diz Benjamin (1984, p. 204) que “a função da forma artística é converter em conteúdos de verdade, de caráter filosófico, os conteúdos factuais, de caráter histórico, que estão na raiz de todas as obras significativas”. Georg Lukács (2009) observa que o que há de mais profundamente social em uma obra artística é antes sua *forma* do que seu *conteúdo*.

assim, algo como um leviatã aberrante, a materialização política de uma necessidade de ordenação arcaica desalojada de sua adequação ao processo histórico. *O outono do patriarca* é a leitura às avessas desse processo, pois utiliza-se da recuperação da linguagem onde tal necessidade de centralização principesca era necessária (veja-se, por exemplo, a importância d’*O Príncipe* (1532), de Nicolau Maquiavel, à época que precedeu o chamado “século barroco”) para denunciar um severo descolamento, para demonstrar a monstruosa deformação histórica que representa a recorrência residual do absolutismo tosco e multiforme que ainda incide sobre a realidade política de nosso continente. O germe do autoritarismo que ainda não abandonou completamente o âmbito tumultuado de nossa história recente.

N’*O outono do patriarca*, portanto, o autor se utiliza de registros estéticos tipicamente identificados como barrocos para desmoralizar o anacronismo da herança cultural absolutista que subsiste nas relações políticas do nosso continente. Diferente, pois, do que o tempo requeria na Europa setecentista, na “América Latina neobarroca” o ditador representa o avesso dos valores de uma sociedade politicamente saudável, que congregue os principais valores civilizatórios trazidos pela cultura filosófica europeia; e a obra, em seus registros estilístico e temático, encontra o meio para afirmar a aparente estabilidade paternal, que o ditador é capaz de proporcionar, como profundamente imoral. Ainda, lembremos a afluência de obras que, no século XVII, davam conta das chamadas “ações de Estado”,¹³⁸ onde repete-se a figura principal do Príncipe, estruturalmente atormentado pela melancolia e pelo sentimento de esmagamento (como, de forma prototípica, em *Hamlet* (1603), de William Shakespeare – mas, com maior evidência nos dramas alemães da mesma época, dos quais se ocupa Walter Benjamin em sua obra lapidar sobre o assunto: *Origem do drama barroco alemão*) diante da situação de preencher o espaço entre o terreno e o transcendente. Da mesma maneira, a melancolia que domina a representação psicológica do Príncipe setecentista pode ser vista expressa no Patriarca de García Márquez, pois este convive igualmente com a radical natureza solitária de quem ocupa a antessala da transcendência. “O Príncipe é o paradigma do melancólico”, afirma Walter Benjamin (1984, p. 165).

¹³⁸ É importante, também, assinalar a recorrência notável de obras de autores latino-americanos no século XX que tomaram o personagem do ditador como figura principal de suas obras. Autores como Mario Vargas Llosa (*La fiesta del Chivo* [2000]), Augusto Roa Bastos (*Yo, el Supremo* [1974]), Miguel Ángel Asturias (*El señor presidente* [1946]), Alejo Carpentier (*El recurso del método* [1974]), Arturo Uslar Pietri (*Oficio de difuntos* [1976]) e, figura principal para o nosso estudo, Gabriel García Márquez (*O outono do patriarca* teve sua primeira publicação em 1975) transpuseram para a forma romanesca as suas visões sobre o estimulante e frequente personagem do homem cuja autoridade excessiva o tornava um irresistível modelo ficcional.

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

A melancolia do Patriarca, portanto, ainda que lhe dobrasse o ânimo, servia-lhe como meio para identificar os assaltos do destino e proteger-se até mesmo dos acidentes dos fenômenos naturais:¹³⁹

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

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

Parte da tradição literária barroca, podemos afirmar, afinal, persiste na forma d’*O outono do patriarca* de forma sensível. Sua estruturação estilística e sua

¹³⁹ De acordo com Moacyr Scliar (2003, p. 79): “Cornelius Grippa, filósofo e médico fascinado pelas ciências ocultas, garantia que a melancolia estava associada à capacidade de prever o futuro. Sob a influência do humor melancólico, dizia, a alma se desliga do corpo, torna-se pura imaginação e, ajudada por demônios [...], vislumbra acontecimentos ainda não ocorridos.”

eleição temática respondem a relações entre a tradição da literatura considerada barroca na arte latino-americana e ao esforço da crítica e da ensaística em tomar nas mãos esses traços culturais, de modo a invertê-los, pela paródia explícita, e convertê-los em instrumento para a afirmação de uma arte diversa, que contém uma potência mimética provinda de uma visão expandida acerca dos limites da representação literária. *O outono do patriarca* é, assim nos parece, uma tempestade domada, uma vez que absorve de forma segura a desordem e a irregularidade estrutural da tradição barroca, e cria um quadro representativo tanto dos pressupostos formais quanto temáticos da passagem dessa inquietante herança para um novo registro, o neobarroco. Vertigem confortável.

Referências

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

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

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

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

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

CHIAMPI, Irleamar. **Barroco e Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

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

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

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

DELEUZE, Gilles. **A dobra**: Leibniz e o Barroco. Campinas: Papyrus, 1991.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cheiro de goiaba**: conversas com Plínio Apuleyo Mendoza. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2014.

_____. **Gabriel García Márquez**: Obra Jornalística 5, Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **O outono do patriarca**. Rio de Janeiro: Record, 1975.

_____. **Viver para contar**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. **Revista de Literatura Brasileira**. São Paulo, Vol. 2.: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas-FFLCH-USP/Editora 34, p. 10-66, 2001.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

BAROQUE AND NEOBAROQUE IN *THE AUTUMN OF THE PATRIARCH*

Abstract

This work aims to explore the relationship between the baroque literature and its Latin-American counterpart, neo-baroque. This observation will take as fundament Gabriel García Márquez's novel *The autumn of the patriarch*, which was published in the same period as significative Works were being published concerning the subject. Exemplarily, García Márquez's novel contains, both in its form and in its thematic, a critical appropriation of the contributes and the problems received by the European tradition identified by the historical critic as baroque. Inside the narrative, structured according to the author as a "poem about the solitude of power", we will seek to identify the defining characteristics of the reinterpretation that the neo-baroque aesthetic proposes over the baroque tradition as an aesthetical reclaiming Project of an identity fragmented by the colonization, reality which is evident at the thematic level over the absolute power and in the utilization of unstable narrative modes. *The autumn of the patriarch* is, therefore, like the image of a chaotic balance; the appearance of an unlikely order.

Keywords

Baroque. Neo-baroque. Gabriel García Márquez. *The autumn of the patriarch*. Latin-american literature.

Recebido em: 29/10/2017

Aprovado em: 20/05/2018