

**ENTRE COMPSONS E BUENDÍAS: FORMA MODERNISTA E REALISMO
MÁGICO NAS OBRAS DE WILLIAM FAULKNER E GABRIEL GARCÍA
MÁRQUEZ**

*BETWEEN COMPSONS AND BUENDÍAS: MODERNIST FORM AND MAGICAL REALISM
IN THE WORKS OF WILLIAM FAULKNER AND GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ*

Gabriel dos Santos Lima¹
Universidade de São Paulo, Brasil

Resumo: embora muito mencionada pelos estudos de literatura comparada, a relação entre a obra do americano William Faulkner e os romances de Gabriel García Márquez é, ainda, um tema que suscita questões: como o escritor colombiano amolda a forma faulkneriana a suas próprias demandas socioculturais? Como a narrativa importada se transforma graças aos novos usos em um contexto histórico-artístico distinto? O presente artigo buscará responder essas perguntas tomando por ponto de partida um aspecto comum à produção dos escritores; a saber: o projeto de apreender a experiência histórica de suas regiões de origem (Mississippi e Caribe) edificando mundos fictícios através de narrativas que contam histórias de famílias. Assim, comparando romances fundamentais nesse âmbito – como *The Sound and the Fury* (1929) e *Cien Años de Soledad* (1967) - tenciona-se oferecer chaves de leitura atuais para os problemas críticos suscitados, aprofundando a hipótese teórica de que cada narrativa responda, com recursos próprios, a questões literárias muito específicas. Nesse sentido, buscar-se-á esclarecer a diferença entre o diálogo de Faulkner com o histórico modernismo europeu na perspectiva de um sul estadunidense do início do século XX e a interlocução de Márquez com as tradições que permeavam o ambiente cultural periférico de seu tempo.

Palavras-chave: Romance Norte-Americano; Romance Latino-Americano; William Faulkner; Gabriel García Márquez, Literatura Comparada

Abstract: Although much mentioned by comparative literature studies, the relationship between William Faulkner's work and Gabriel García Márquez's novels is still a subject that raises questions: how does the Colombian writer shape the Faulknerian form to his own sociocultural demands? How is imported narrative transformed due to new uses in a different historical-artistic context? The current article will try to answer these questions taking as starting point a common aspect to the production of the writers; namely: the literary project of seizing the historical experience of its regions of origin (Mississippi and Caribbean) by constructing fictional worlds through narratives that tell stories of families. Thus, comparing fundamental novels in this field - such as *The Sound and the Fury* (1929) and *Cien Años de Soledad* (1967) – the paper intends to offer current reading keys to the critical problems raised, deepening the theoretical hypothesis that each narrative responds, with its own resources, to very specific literary issues. In this sense, we will try to clarify the difference between Faulkner's dialogue with the high modernism since a Southern American of the early twentieth century's perspective and Márquez's interlocution with the traditions that permeated the peripheral cultural environment of his time.

¹ Professor do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP).

Keywords: North-American Novel; Latin American Novel; William Faulkner; Gabriel García Márquez; Comparative Literature

1 INTRODUÇÃO

A ressonância de William Faulkner sobre Gabriel García Márquez é tida como uma certeza pelos contemporâneos estudos de literatura comparada. Respalhada por diferentes declarações públicas do próprio autor colombiano – que, em seu discurso quando do recebimento do Prêmio Nobel de 1982, se referiu a Faulkner como “meu mestre”² (1983) – a ideia de tal diálogo constitui um consenso que vai de leituras materialistas a pós-colonialistas, passando pelos principais críticos que se debruçaram sobre os romances de Márquez.

Surpreende, contudo, que boa parte das intervenções nesse âmbito se restrinja a formulações de ordem generalizante e/ou biográfica, o que faz com que determinadas questões ainda hoje permaneçam irresolutas: em que termos se pode entender a relação entre os dois escritores como um dado propriamente formal? Quais são os elementos internos a suas narrativas que, para além de constatações extraliterárias, sugerem algum diálogo? E se esse diálogo efetivamente existe, como o romancista caribenho trabalha, desde seu próprio espaço sociocultural, com os materiais faulknerianos? Nesse trabalho, o que se conserva, o que se perde e o que se transforma?

Costuma-se aceitar, por exemplo, que os romances modernistas de Faulkner figurem uma sociedade atrasada e essencialmente rural - no caso, o sul estadunidense ao início do século XX. Nesse sentido, obras como *The Sound and the Fury* (1929) teriam cumprido um papel de “acelerador temporal”³ (CASANOVA, 2005, p. 77) para o autor de *Cien Años de Soledad* (1967) que haveria, nestas, descoberto a chave para representar a periférica realidade caribenha sem prescindir de recursos literários avançados. Com isso, se resolveria a contenda latino-americana entre regionalismo obsoleto e assimilação de técnicas importadas em termos daquilo que Antonio Candido chamaria de “super-regionalismo” (2011, p. 195) e Rama designaria por “transculturação” (2001, p. 209). Tal é, ainda, a posição de Deborah Cohn (2007, p. 500), Fredric Jameson (2013, p. 186), Pascale Casanova (2005, p. 344), Philip Weinstein (2004, p.

² Tradução própria de “mi maestro” (1983).

³ Tradução própria de: “temporal accelerator” (CASANOVA, 2005, p. 77).

355) e Randolph D. Pope (2008, p. 239), entre outros críticos que, em diferentes níveis, têm se dedicado ao assunto.

A tese amplamente assentida, entretanto, costuma se encerrar nesse ponto, dizendo pouco ou nada sobre as formas literárias em si, cujo exame comparado, em verdade, lhe impõe mais resistência do que aparenta. Isso porque Faulkner apontava, desde a década de 1920, para problemas comuns à literatura das regiões mais centrais e desenvolvidas de seu tempo; enquanto Márquez, já em meio ao *boom* editorial latino-americano dos anos 1960, travava, antes, um debate rico (e mordaz) com uma tradição *naïve* que permeava a prosa do continente: o realismo maravilhoso.

Assim, a primeira hipótese do presente artigo sugere que, em verdade, o elo formal a ligar ambos os autores deve ser entendido menos em termos de supostos procedimentos técnicos do que em termos da figuração de suas respectivas regiões de origem (Mississippi e Caribe) pela construção de universos ficcionais (Yoknapatawpha e Macondo), cujos percursos são contados através de narrativas sobre sucessivas gerações de famílias (Compsons e Buendías), com vistas a representar respectivos processos históricos. Esse projeto literário - comum a determinados momentos das obras dos dois - propõe, porém, soluções estéticas específicas em cada caso, as quais cumpre analisar detidamente.

2 UM PROJETO, DUAS FORMAS

Em se tratando de Faulkner, a fórmula da metáfora genealógica já havia sido tentada na derrocada do fictício clã dos *Sartoris*, em romance homônimo de 1928, ligado às disposições mais tradicionais do realismo. O insucesso desse empreendimento, todavia, demarca a reviravolta romanesca mais significativa na obra do escritor que, após ver seu texto recusado pelo mercado editorial, comentaria a decepção nos seguintes termos: “De repente, foi como se uma porta tivesse se fechado silenciosa e eternamente entre mim e todas as publicações e editoras e eu disse para mim mesmo, Agora posso escrever. Agora posso apenas escrever”⁴ (1974, p. 158 e 159).

⁴ Tradução própria de: “It suddenly seemed as if a door had clapped silently and forever between me and all publishers’ addresses and booklists and I said to myself, Now I can write. Now I can just write” (1974, p. 158 e 159).

A hipótese de “apenas escrever” alude à livre experimentação formal que caracterizaria seu trabalho seguinte, *The Sound and the Fury* (1929). Neste, Faulkner dissolveria a realidade em múltiplos reflexos da consciência dos personagens, se inserindo em um modernismo que recém aflorava nos Estados Unidos pelas penas da “geração perdida” (BRADBURY, 1991, p. 87) de Fitzgerald, dos Passos e Hemingway. Assim, a narrativa da história familiar saltava a outro patamar.

Isso porque a estrutura de *The Sound and the Fury* se constitui pelos pontos de vista irmãos Benjy, Quentin e Jason Compson; além de uma voz em terceira pessoa que conclui o romance. Benjy é um homem esquizofrênico de trinta e três anos cuja percepção do tempo, em função de sua enferma condição psíquica, é completamente desequilibrada: seu relato se inicia *in media res* e é a todo instante assaltado por inflexões mnemônicas. Logo, ao invés de uma trama, o primeiro capítulo do livro compõe, antes, um confuso acúmulo de acontecimentos anacrônicos que apresentam personagens em diferentes momentos das próprias vidas.

Quentin, igualmente, narrará em profundo estado de cisão subjetiva, atormentado pela negligência de sua mãe (2006, p. 949), pela filosofia niilista de seu pai (2006, p. 941) e pela desonra de seus familiares esta, consequência do destino de sua irmã Caddy, que descobriremos ter se casado por interesse com um homem rico (2006, p. 948), para depois ser deserdada em razão de sua relação com outros amantes (2006, p. 970). Como em Benjy, todas essas angústias fracionam o relato em inúmeras digressões, remetendo constantemente a acontecimentos anteriores envolvendo o narrador, sua irmã, seus pais e os amantes de Caddy. Assim, o primeiro e o segundo capítulo interagem, se trançam e até mesmo se repetem, costurando um tecido narrativo em *puzzle* via exuberantes explorações do que ficaria conhecido como “fluxo de consciência”⁵ (BROOKS, 1989, p. 325).

Essa complexa arquitetura formal receberia, inclusive, ampla atenção da crítica que se engajaria em um extenso debate em torno de sua unidade, sobretudo durante as décadas de 1950 e 1960 que testemunhariam um apogeu do *New Criticism* nos Estados Unidos - ambiente teórico no qual surgiria a tese *William Faulkner: The Yoknapatawpha Country* (1963) de Cleanth Brooks, que se notabilizou como um dos principais críticos da obra faulkneriana.

⁵ Tradução própria de: “stream-of-consciousness” (BROOKS, 1989, p. 325).

Já na década de 1990, porém, a publicação por John Matthews de *The Sound and the Fury: Faulkner and the Lost Cause* alertaria para a necessidade de uma hermenêutica atenta às relações dialéticas entre o romance e a sociedade de seu tempo, a fim de desfazer o que se entendia por uma “aura mítica” que pairava em torno da narrativa e levava esta a ser analisada “sem conexões aparentes com sua história”⁶ (1995, p. 23).

Na esteira de Matthews, surgiria uma nova geração de intelectuais como Donald Kartiganer, Richard Godden, Richard Moreland e Ted Atkinson. Tais críticos lançariam luzes importantes sobre a estrutura do romance, atentando para o constante desvelo, até em suas instâncias mais subjetivas, o esgarçamento das relações sociais no ambiente de apartheid étnico do sul estadunidense (o que Moreland chamaria de “dimensão realista do modernismo de Faulkner”⁷ (1995, p. 23)). Além disso, *The Sound and the Fury* também entraria em debate mais profundo, tomando-se em conta seu permanente conflito formal – sobretudo quando considerados seus dois últimos capítulos.

Isso porque, na terceira parte do livro, explora-se o ponto de vista do membro mais novo da família Compson e homônimo de seu patriarca, Jason. Ganancioso, o personagem guia-se por uma ética gananciosa se lança como especulador do “mercado de algodão”⁸ (2006, p. 1044) e rouba os cheques que sua já ostracizada irmã Caddy envia para sua filha bastarda (2006, p. 1033) cuja guarda lhe é negada pela família. Aqui, a voz narrativa de Jason representa um *turning point* no romance: nela os *flashbacks* passam a rarear, dando lugar a comentários ácidos e irônicos. Ademais, o narrador empreende, em diferentes momentos, análises de determinados aspectos econômicos de sua realidade, como o funcionamento do mercado financeiro e a condição laboral do cidadão negro.

Embora o faça sob sua ótica racista, impregnada de comentários depreciativos contra a população negra, o relato de Jason representa, de um modo geral, a tentativa de reconstruir certa sistematização do enredo, apreendendo, de forma distorcida se bem que didática, o funcionamento social de seu tempo. Não por acaso, o personagem é tido por sua mãe como o único Compson “sem nenhum senso prático”⁹ (2006, p. 949). Tal tendência ainda se acentuará

⁶ Tradução própria de: “mythical aura” e “with no apparent connections to its history” (1995, p. 23).

⁷ Tradução própria de: “realist dimension of Faulkner’s modernism” (1995, p. 23).

⁸ Tradução própria de: “cotton market” (2006, p. 1044).

⁹ Tradução própria de: “with any practical sense” (2006, p. 949).

no quarto capítulo de *The Sound and the Fury*, no qual a passagem da consciência individual à onisciente se cristalizará em um narrador em terceira pessoa - pois o próprio Faulkner admitiu que “para esclarecer Benjy” ele “precisou sair completamente do livro”¹⁰ (1974, p. 200).

Críticos como Atkinson e Godden veriam nisso um despontar do que se chamou de “realismo social”¹¹ (2006, p. 3), em contraste com outra tendência mais “autônoma”¹² (2006, p. 43) no interior da obra, interpretando o problema como uma contradição no circuito de uma “luta de classes literária” (2006, p. 44) que marcava os Estados Unidos nos anos 1920. Já Donald Kartiganer iria além, considerando que “Jason não é nada menos do que uma voz pós-moderna no romance”¹³ (1993, p. 89).

Aqui, porém, é preciso limpar terreno: a diferença da voz narrativa de Jason em relação aos solilóquios modernistas de seus irmãos não pode ser entendida em termos meramente atávicos, nem em uma chave conceitual que é ulterior à forma. Antes, o problema se relaciona ao horizonte pós-Primeira Guerra, no qual não apenas o modernismo buscava traduzir a crise decorrente do morticínio nas trincheiras em termos de uma “crise do romance” (BENJAMIN, 2011, p. 54) (conforme a formulação canônica de teóricos como Eric Auerbach e Walter Benjamin), como o capitalismo estadunidense se expandia triunfalmente em meio à industrialização, à financeirização da esfera produtiva e ao consumo de massas (ATKINSON, 2006, p. 103).

Por isso, mais do que o atraso sulista, a obsessão monetária de Jason representa a imposição do princípio de equivalência geral sobre as relações pessoais em um ambiente de consumismo, no qual o tradicional modo de produção agrícola se torna mero fator de especulação na bolsa de valores com os quais o personagem almeja lucrar. No âmbito dessa interpretação, extremamente profícuas são as tentativas de críticos contemporâneos como Jackson Lears e Susan Willis de “ler Faulkner pela ótica do supermercado”¹⁴ (WILLIS, 1991, p. 35): a forma publicidade emerge, note-se, de forma radical no quarto capítulo do livro, no

¹⁰ Tradução própria de: “to clarify Benjy’s” e “should have to get completely out of the book” (1974, p. 200).

¹¹ Tradução própria de: “social realism” (2006, p. 3).

¹² Tradução própria de: “autonomous” (2006, p. 43) e “literary class war” (2006, p. 44).

¹³ Tradução própria de: “Jason is nothing less than a Postmodern voice in the novel” (1993, p. 89).

¹⁴ Tradução própria de: “read Faulkner through the optic of the supermarket” (WILLIS, 1991, p. 35).

qual um desenho de um olho quebra a prosa para veicular um anúncio em neon: “fique ligado em Mottson”¹⁵ (2006, p. 1116). Como observou Lears, “Em *The Sound and the Fury*, a publicidade billboard (...) reflete o caráter de Jason Compson, que é mau, mesquinho, vingativo, calculista – uma patética caricature de racionalidade econômica”¹⁶ (LEARS, 2007, p. 140).

Mas se o romance de ruptura no percurso de Yoknapatawpha apresenta uma passagem da pluripessoalidade a uma terceira pessoa objetiva, buscando dar conta de problemas comuns a um capitalismo já desenvolvido, García Márquez percorre caminho absolutamente diverso. Como observou Ángel Rama, suas primeiras fábulas familiares ambientadas em Macondo – por exemplo, *La hojarasca* (1955) - inserem-se em uma tentativa de “edificación de una cultura nacional y popular” (1987), marcada pela simplicidade formal e pela representação da vida em meio ao subdesenvolvimento. E embora *Cien Años de Soledad* seja comumente tido como um livro decisivo no conjunto da produção do escritor, cabe ressaltar que este entendimento não se refere à emergência de tendências antirrealistas (como em Faulkner). Ao contrário, em um momento em que o *boom* editorial latino-americano já havia se assentado sobre romances experimentais, Emir Rodríguez Monegal apontou corretamente, em 1974, que “À primeira vista, *Cien Años de Soledad* atrasa o relógio. Em um panorama literário onde dominam *Rayuela* e *Paradiso*, *Cambio de piel* e *Tres tristes tigres*, García Márquez se dá o luxo de contar um história interminável sobre um povo colombiano perdido em um emaranhado de selva, montanha e pântanos”¹⁷ (1974, p. 266).

De fato, importante setor da fortuna crítica a respeito (Ángel Rama e Agustín Cueva, por exemplo) associaria a narrativa a uma forma pré-romanesca: a epopeia. Apesar de aparentemente anacrônica, a aproximação se justifica na análise: García Márquez efetivamente mobiliza um narrador em terceira pessoa, onisciente e demiúrgico, que conta *ab ovo* a ficcional

¹⁵ Tradução própria de: “keep your eye on Mottson” (2006, p. 1116).

¹⁶ Tradução própria de: “In *The Sound and the Fury*, billboard boosterism (...) reflects the character of Jason Compson, who is mean, petty, vindictive, calculating – a pathetic caricature of economic rationality” (LEARS, 2007, p. 140).

¹⁷ Tradução própria de: “A primera vista, *Cien años de soledad* retrasa el reloj del tiempo. En un panorama literario que dominan *Rayuela* y *Paradiso*, *Cambio de piel* y *Tres tristes tigres*, García Márquez se da el lujo de contar una historia interminable sobre un pueblo colombiano perdido en una maraña de selva, montaña y pantanos” (1974, p. 266).

história da família Buendía e do estabelecimento, por esta, do povoado de Macondo, constituindo o que González Echevarría chamaria de “Arquivo”¹⁸ (1998). À maneira adâmica, as coisas do lugarejo precisam até mesmo ser nomeadas, pois “careciam de nome”¹⁹ (2007, p. 9). Daí também que Doris Sommers tenha associado o romance ao que chamou de “Ficções de fundação”²⁰ (1991).

A isso, soma-se ainda uma miríade de acontecimentos e personagens extraordinários (incluindo casos de volatilização, ressurreição e levitação de pessoas) que não encontra par em nada que tenha, um dia, sido concebido por Faulkner. Mas se essas particularidades suscitaram um extenso debate em torno da categoria do *maravilhoso*, presente na moderna narrativa hispano-americana pelo menos desde a década de 1940, parte do arcabouço teórico constituído em torno do conceito custou a superar conclusões celebratórias a respeito da ficcionalização da dimensão identitária pela inverossimilhança e sua suposta “verdade poética” (CHIAMPI, 1976, p. 171); de sorte que, de uma exaltação programática por Alejo Carpentier em seu conhecido prefácio a *El reino de este mundo* (1949) até os anos 1980, o conceito permanecia entendido por críticos como Manuel Durán enquanto o dispositivo formal “que melhor pode se aproximar a essas ‘coisas de Amadis’ de nossa América”²¹.

Se se quer esclarecer a relação de García Márquez com Faulkner e com o debate literário de seu tempo, faz-se necessário avançar sobre esse ponto e perceber que a leitura em chave de epopeia revela necessariamente a desconstrução da própria pelo romance, que se moderniza aos poucos.

Os primeiros habitantes de Macondo, por exemplo, consideram triviais os acontecimentos mais inusitados ao passo que, por outro lado, se assombram ante o contato com as descobertas da ciência, como o gelo, a circunferência da terra ou a dentadura. Sobre esses episódios repousa, note-se, o cerne das hipóteses de críticos tão heterogêneos quanto Josefina Ludmer, Irleamar Chiampi, Monegal, Cueva e Vargas Llosa, para os quais, grosso modo, García

¹⁸ Tradução própria de: “Archivo” (1998).

¹⁹ Tradução própria de: “carecían de nombre” (2007, p. 9).

²⁰ Tradução própria de “Foundational fictions” (1991).

²¹ Tradução própria de: “que mejor puede acercarse a estas ‘cosas de Amadís’ de nuestra América” (1985, p. 293-294).

Márquez “explora à saciedade a não antinomia dos planos real e maravilhoso” (CHIAMPI, 1976, p. 66). A esse momento, todavia, correspondem os primeiros capítulos do romance, vinculados ao momento primitivo do povoado ficcional, portanto próximos à grande épica. Em contrapartida, *Cien Años de Soledad* também é a crônica do desafortunado progresso latino-americano - razão pela qual, a partir da peripécia fundamental demarcada pela chegada a Macondo da Compañía Bananera (2007, p. 257) (figuração da verídica empresa transnacional United Fruit Company), o plano do maravilhoso passará a funcionar em outros termos.

Daí em diante, pois, se opera uma mudança vertiginosa na vida do lugarejo: o empresário da exploração agrícola Mr. Jack Brown traz a Macondo seu primeiro carro (2007, p. 262) e troca os funcionários locais por “forasteiros autoritários”²² (2007, p. 273). Posta a contradição entre conteúdo e forma, os elementos mágicos que insistem em surgir passam a ser reprimidos. O personagem de Mauricio Babilonia, que era seguido por toda parte por uma nuvem de borboletas amarelas, é baleado pela mãe de sua amante (Fernanda del Carpio), morrendo “velho na solidão, sem uma queixa, sem um protesto”²³ (2007, p. 332). Sua última borboleta é destroçada “nas hastes do ventilador”²⁴ (2007, p. 336). Já a personagem de Remedios, a bela – “a única que permaneceu imune à peste da banana”²⁵ (2007, p. 264) com sua inocência – ascende subitamente aos céus, como se não pudesse mais fazer parte da narrativa em processo de modernização.

Eventualmente, os acontecimentos da ordem do extraordinário passam a ser associados aos interesses da Compañía Bananera, a quem desde o princípio se atribuía “recursos que em outra época estiveram reservados à Divina Providência”²⁶ (2007, p. 261). Assim, quando os trabalhadores da empresa se insurgem, são assassinados e jogados ao mar aos milhares, ao que se segue um dilúvio que dura “quatro anos, onze meses e dois dias”²⁷ (2007, p. 357). A despeito de suas proporções míticas, se dá como certo que “o Senhor Brown convocou a tormenta”²⁸

²² Tradução de “forasteiros autoritarios” (2007, p. 273)

²³ Tradução própria de: “de viejo en la soledad, sin un quejido, sin una protesta” (2007, p. 332).

²⁴ Tradução própria de: “en las aspas del ventilador” (2007, p. 336).

²⁵ Tradução própria de: “la única que permaneció inmune a la peste del banano” (2007, p. 264).

²⁶ Tradução própria de: “recursos que en otra época estuvieron reservados a la Divina Providencia” (2007, p. 261).

²⁷ Tradução própria de: “cuatro años, once meses y dos días” (2007, p. 357).

²⁸ Tradução própria de: “el señor Brown convocó la tormenta” (2007, p. 357).

(2007, p. 357). Finalmente, o ceticismo domina Macondo, passando seus habitantes a entender que o personagem do Coronel Aureliano Buendía, que “promoveu trinta e dois levantes armados (...) Escapou de catorze atentados, setenta e três emboscadas e um pelotão de fuzilamento” (2007, p. 125)²⁹, na verdade não passava de “um personagem inventado pelo governo como um pretexto para matar liberais”³⁰ (2007, p. 442).

A partir de então, na Macondo desiludida, o último Buendía – Aureliano - se dedicará a descriptografar antigos manuscritos do mago Melquíades, amigo de seus remotos antepassados, intercalando com essa tarefa momentos de discussão literária com os personagens “Álvaro, Germán, Alfonso e Gabriel, os primeiros e últimos amigos que teve na vida”³¹ (2007, p. 440). Logo, porém, os mesmos decidem se mudar para a Europa, deixando Aureliano sozinho e entregue a uma relação incestuosa com sua tia Amaranta Úrsula. Finalmente, ao desvendar os papéis de Melquíades, o personagem descobre que estes tratavam da “história da família”, escrita “com cem anos de antecipação”³² (2007, p. 469), passando a “decifrar o instante que estava vivendo, decifrando-o à medida que o vivia, profetizando-se a si mesmo”³³ (2007, p. 470), até anunciar um vendaval apocalíptico que destruirá Macondo e encerrará o romance.

O funcionamento dessa *anagnorisis* foi corretamente percebido por Vargas Llosa em sua tese de doutoramento publicada em 1971 sob o título *Gabriel García Márquez: historia de un deicidio*. Para Llosa, “O narrado absorve o próprio narrador nas páginas finais do livro. (...) Canibaliza seu próprio narrador para se destruir com ele”, executando um “deicídio”³⁴ (1971, p. 542) – isto é, a aniquilação do “narrador-deus”³⁵ (1971, p. 544) e seu *logos* de demiurgo que, no último instante, se transfere mediante discurso indireto livre para a voz de Aureliano.

²⁹ Tradução própria de: “promovió treinta y dos levantamientos armados (...) Escapó a catorce atentados, a setenta y tres emboscadas y a un pelotón de fusilamiento” (2007, p. 125).

³⁰ Tradução própria de: “un personaje inventado por el gobierno como un pretexto para matar liberales” (2007, p. 442).

³¹ Tradução própria de: “Álvaro, Germán, Alfonso y Gabriel, los primeros y últimos amigos que tuvo en la vida” (2007, p. 440).

³² Tradução própria de: “historia de la familia” e “con cien años de anticipación” (2007, p. 469).

³³ Tradução própria de: “descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizando-se a sí mismo” (2007, p. 470).

³⁴ Tradução própria de: “lo narrado absorbe en las páginas finales del libro al propio narrador. (...) canibaliza a su propio narrador para *destruirse* con él” e “deicidio” (1971, p. 542).

³⁵ Tradução própria de: “narrador-dios” (1971, p. 544).

Mas, embora Vargas Llosa derive daí sua hipótese de que, com isso, García Márquez traga o leitor para “uma hegemonia do imaginário”³⁶ (1971, p. 618), ao contrário, o autor (implícito), distanciando-se da voz narrativa e a isolando no universo da ficção, por essa via nos aparta do cosmos do maravilhoso e da épica clássica – este aniquilado pela desilusão romanesca. Sobrevivem ao sacrifício aqueles que decidiram viver alhures, dentre os quais o personagem de Gabriel – ficcionalização do próprio autor – que vai morar na França para morrer de fome no quarto “onde haveria de morrer Rocamadour”³⁷ (2007, p. 459), aludindo ao personagem de Julio Cortázar em *Rayuela* (romance escrito em Paris no ano de 1963).

Assim, com um procedimento de analepse – a conhecida forma de literatura dentro da literatura, amplamente utilizada por escritores como André Gide e, mais especificamente, Jorge Luis Borges – García Márquez opera um movimento de adesão e crítica ao *boom* latino-americano, se colocando como personagem deste (pela alusão a Cortázar), ao mesmo tempo assinalando o esgotamento das expectativas literárias do realismo maravilhoso no contexto da modernização terceiro-mundista. É nesse cenário que, como observou González Echevarría, o romance testemunha “que é impossível criar novos mitos”³⁸ (1998, p. 59).

Esse é, no entanto, o percurso oposto de *The Sound and the Fury* que, em sua guinada antirrealista, lança mão da pluripessoalidade para, apenas em seu último capítulo, saltar a uma terceira pessoa distanciada. *Cien Años de Soledad*, como se demonstrou, apresenta uma épica clássica para somente desintegrá-la à modernista, confirmando a possibilidade de que, pela comparação do maior ponto de convergência entre Faulkner e Márquez – a narrativa histórico-genealógica – se observe uma significativa diversidade de formas.

3 MODERNIZAÇÕES CRUZADAS

Como buscou se demonstrar, a relação entre os García Márquez e Faulkner é mais complexa do que habitualmente se entende; visto não se estabelecer nos termos da assimilação biunívoca de um modernismo periférico, mas nos termos de um projeto literário de apreensão da experiência histórica por narrativas familiares que, em cada caso, propõe soluções específicas a problemas socioculturais peculiares.

³⁶ Tradução própria de: “una hegemonía de lo imaginario” (1971, p. 618).

³⁷ Tradução própria de: “donde había de morir Rocamadour” (2007, p. 459).

³⁸ Tradução própria de: “que es imposible crear nuevos mitos” (1998, p. 59).

Nem poderia ser diferente: os dois escritores encontram-se em contextos cronológicos, sociais e literários díspares. No caso de Faulkner, a forma busca dar conta de uma região agrária, forçada a se inserir em uma sociedade industrial, consumista e submetida ao capital financeiro; sem ignorar a reviravolta modernista do início do século, na qual a exploração da consciência individual representava um procedimento técnico de ruptura com a tradição realista e as promessas da modernidade.

Já no ano de 1967 em que escreve García Márquez, tais técnicas não apresentavam o caráter revolucionário de outrora. No espaço literário latino-americano de então, havia outros problemas: era preciso se haver tanto com o barroquismo maravilhoso de Carpentier, quanto com um modernismo já tardio (e exilado) de autores como Julio Cortázar, porquanto, como apontou Idelber Avelar, tudo isso “receberia seu fecho histórico com as ditaduras militares dos anos setenta”, quando “a vocação histórica do boom, isto é, a tensa reconciliação entre modernização e identidade, passou a ser irrealizável” (2003, p. 48). Daí a forma da epopeia fundacional e mítica, de cuja queda no abismo da exploração agrícola transnacional escapam somente os que vão escrever (e passar fome) na Europa.

Em última instância, então, os destinos das últimas gerações das famílias Compson e Buendía não são meramente casuais: o avarento Jason compra ações do “mercado de algodão”³⁹ (2006, p. 1044) enquanto o mundo de Aureliano é pulverizado pela Compañía Bananera porque, como observou Susan Willis, “A atual condição dos fazendeiros no meio-Oeste é a culminação de um padrão econômico que Faulkner discerniu no Sul rural durante os anos vinte e trinta, cujo resultado final será a massificação do agronegócio no Primeiro Mundo e a mudança de muito da produção agrícola para o Terceiro Mundo”⁴⁰ (1991, p. 39 e 40). Em 1928, o histórico modernismo de Faulkner apreenderá essa transformação; enquanto García Márquez posteriormente o fará sob o ângulo do terceiro mundo, apontando o impasse da persistência modernista e do barroquismo que lhe eram contemporâneos.

³⁹ Tradução própria de: “cotton market” (2006, p. 1044).

⁴⁰ Tradução própria de: “The current plight of farmers in the Midwest is a culmination of economic patterns which Faulkner discerned in the rural South in the twenties and thirties, whose final outcome will be the massification of agribusiness in the First World and the shift of much agricultural production to the Third World” (1991, p. 39 e 40).

Portanto, a relação entre as narrativas de ambos os autores constitui um corpus estético conflituoso e contraditório, cujo exame revela respostas complexas e diversas a suas respectivas demandas ao longo do século XX.

4 REFERÊNCIAS

ATKINSON, Ted. *Faulkner and the Great Depression: aesthetics, ideology, and cultural politics*. Athens: University of Georgia Press, 2006.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Tradução: Saulo Gouveia. Belo Horizonte, UFMS, 2003.

BENJAMIN, Walter. *A crise do romance – sobre Alexandersplatz, de Döblin*. Em: *Magia e Técnica, Arte e Política - Obras Escolhidas - Vol. I*. (8ª Ed.). Tradução: Sergio Paulo Rouanet. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2012.

BRADBURY, Malcolm. *O romance americano moderno*. Tradução: Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

BROOKS, Cleanth. *William Faulkner: The Yoknapatawpha Country*. Louisiana: LSU Press, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Subdesenvolvimento*. Em: *A Educação pela Noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CASANOVA, Pascale. *The world republic of letters*. Tradução: M. B. DeBevoise. Harvard: Harvard University Press, 2007.

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso – forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1980.

COHN, Deborah. *Faulkner, Latin America, and the Caribbean: Influence, Politics, and Academic Disciplines*. Em: MORELAND, Richard (org.). *A companion to William Faulkner*. Malden: Blackwell Publishing, 2007.

CUEVA, Agustín. *La espiral del subdesarrollo en las estructuras simbólicas de El Coronel no Tiene Quien le Escriba y Cien Años de Soledad*. Prefacio a MÁRQUEZ, Gabriel García. *El Coronel no Tiene Quien le Escriba y Cien Años de Soledad*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989.

DURÁN, Manuel. *Notas sobre la imaginación histórica y la narrativa hispanoamericana*. Em: ECHEVARRÍA, Roberto González (org.). *Historia y Ficción en la narrativa hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1984.

ECHEVARRÍA, Roberto González. *Mito y archivo – Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Tradução: Virginia Aguirre Muñoz. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

FAULKNER, William. *An Introduction to The Sound and the Fury*. Em: POLK, Noel (org.). *A Faulkner Miscellany*. Jackson: University Press of Mississippi, 1974.

_____. *Novels 1926 - 1929*. BLOTNER, Joseph e POLK, Noel (org.). New York: The Library of America, 2006.

FRANCO, Jean. *Decline and fall of the lettered city*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

GODDEN, Richard. *A difficult economy: Faulkner and the poetics of plantation labor*. Em: WEINSTEIN, Philip (org.). *The Cambridge Companion to William Faulkner*. Cambridge University Press, 1995.

JAMESON, Fredric. *Antinomies of realism*. Londres: Verso Books, 2013.

KARTIGANER, Noel. *"Now I Can Write": Faulkner's Novel of Invention*. Em: POLK, Noel (org.). *New Essays on The Sound and the Fury*. Cambridge University Press, 1993.

LEARS, Jackson. *True and False Things: Faulkner and the World of Goods*. Em: ABADIE, Ann e URGO, Joseph (org.). *Faulkner and material culture (Faulkner and Yoknapatawpha series)*. Mississippi University Press, 2004.

LLOSA, Vargas. *Gabriel García Márquez: Historia de un deicidio*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1971.

LUDMER, Josefina. *Cien Años de Soledad: Una Interpretación*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cien Años de Soledad*. Real Academia Española, 2007.

_____. *La soledad de América Latina. Brindis por la poesía*. Cali: Corporación Editorial Universitaria de Colombia, 1983.

MATTHEWS, John. *The Sound and the Fury: Faulkner and the Lost Cause*. Boston: Twayne, 1990.

MONEGAL, Emir Rodríguez. *Anacronismo y novedad en Cien Años de Soledad*. Em: *Narradores de esta América – Tomo II*. Buenos Aires: Editorial Alfa Argentina, 1974.

MORELAND, Richard. *Faulkner and Modernism*. Em: WEINSTEIN, Philip (org.). *The Cambridge Companion to William Faulkner*. Cambridge University Press, 1995.

POPE, Randolph D. *The Spanish American novel from 1950 to 1975*. Em: ECHEVARRÍA, Roberto González e PUPO-WALKER, Enrique (org.). *The Cambridge History of Latin American Literature*. Cambridge University Press, 2008.

RAMA, Ángel. *García Márquez, edificación de una cultura nacional y popular*. Montevideo: Universidad de la República, 1987.

_____. *Os processos de transculturação na narrativa latino-americana*. Em: AGUIAR, Flávio e VASCONCELOS, Sandra Guardini (org.). *Literatura e Cultura na América Latina*. Tradução: Raquel la Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

SOMMERS, Doris. *Foundational fictions*. Los Angeles: University of California Press, 1991.

WEINSTEIN, Philip. *Cant Matter/Must Matter: Setting Up the Loom in Faulknerian and Postcolonial Fiction*. Em: SMITH, J. e COHN, Deborah (org.). *Look Away!: The U.S. South in New World Studies*. Durham: Duke University Press, 2004.

WILLIS, Susan. *Learning from the banana*. Em: *A primer for daily life*. New York: Routledge, 1991.

Recebido em: 02/04/2018
Aprovado em: 17/06/2019
Publicado em: 09/10/2019