



ESTAR NO MUNDO, ESTAR FORA DO MUNDO: NOSTALGIA E ALTERIDADE EM *DOCE CUENTOS PEREGRINOS*, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

BEING IN THE WORLD, BEING OUT OF THE WORLD: NOSTALGIA AND ALTERITY IN *DOCE CUENTOS PEREGRINOS*, OF GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Leonardo Brandão de Oliveira
Amaral*

* leonardobrandaooa@gmail.com
Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras – Teoria e Estudos Literários – da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (São José do Rio Preto-SP).

RESUMO: O presente trabalho parte de um conjunto de leituras sobre a modernidade e a obra de Gabriel García Márquez para pensar sua poética da nostalgia, em especial quando experienciada por indivíduos em trânsito. Para isso, recorre-se às discussões sobre a modernidade em geral, à crítica da obra do escritor ao repertório crítico sobre a nostalgia, em uma abordagem que transita entre o texto e o contexto para compreender como ambos se influenciam. Por essa lente, vê-se uma atitude constante nos contos, visível também em outras obras do autor, a qual conjuga memória, nostalgia e identidade em construções de alteridades fundamentais para a existência dos sujeitos deslocados. A obra, vista como um conjunto de partes coordenadas, trabalha seus temas mesclando os conceitos fundadores da identidade de sujeitos em trânsito, como memória/imaginação e presente/passado.

PALAVRAS-CHAVE: Nostalgia; Conto; Gabriel García Márquez; Modernidade.

ABSTRACT: The present work starts from a set of readings on the modernity and the writings of Gabriel García Márquez to think about his poetics of nostalgia, especially when experienced by individuals in transit. Thereunto, it resorts to discussions about modernity in general, to the criticism of the writer's work and to the critical repertoire about nostalgia, in an approach that transits between the text and the context to understand how both influence each other. Through this lens, there can be seen a constant attitude in the short stories, also found in other works of the author, which combines memory, nostalgia and identity in constructions of fundamental alterities to the existence of the displaced subjects. The work, seen as a set of coordinated parts, works its themes mixing the founding concepts of the identity of subjects in transit, such as memory/imagination and present/past.

KEYWORDS: Nostalgia; Short story; Gabriel García Márquez; Modernity.

As origens e as temáticas dos contos que compõem *Doce cuentos peregrinos* são variadas, mas convergem em um tema aglutinador: são narrativas sobre sujeitos deslocados. Todos os protagonistas têm suas histórias relatadas sob uma perspectiva que junta e separa representações espaciais e temporais relativamente bem definidas.

García Márquez, cujas peregrinações já são notórias¹, utiliza uma série de temas que se aproximam por diversas perspectivas da experiência do latino-americano na Europa. Tal escolha é relacionada à inspiração do primeiro dos contos, a qual surge em um sonho, quando no seu quinto ano em Barcelona:

Soñé que asistía a mi propio entierro, a pie, caminando entre un grupo de amigos vestidos de luto solemne, pero con ánimo de fiesta. Todos parecíamos dichosos de estar juntos. Y yo más que nadie, por aquella grata oportunidad que me daba la muerte para estar con mis amigos de América Latina, los más antiguos, los más queridos, los que no veía desde hacía más tiempo. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 5)

Deixando de lado, por enquanto, o caráter insólito da narrativa, pode-se entrever alguns dos elementos que caracterizam a aproximação do autor à alteridade do peregrino americano no velho mundo. Primeiro, é um sujeito

que não se confunde com o estrangeiro. Sua identidade, mesmo após anos longe de sua terra, permanece marcada pela memória e pela alteridade. Outro elemento, este perene em toda a obra do autor, é o binômio solidariedade/solidão, como aponta Conrado Zuluaga (2015), para o qual o segundo é a ausência do primeiro e resulta em narrativas que quase sempre carregam certo espírito trágico. Ainda, continuando entre os temas fundadores das intrigas e definidores dos tons das narrativas, destaca-se a nostalgia, seja na sua manifestação temporal, interpessoal ou espacial.

Na tentativa de uma aproximação à representação de tais alteridades, selecionei o último desses temas como foco. A escolha parte da necessidade de tomar como ponto de partida um aspecto sobressalente e de fácil diferenciação. Não digo, com isso, que ele é o eixo primário de todos os contos, pois este é de caráter mais genérico, qual seja, “[...] las cosas extrañas que les suceden a los latinoamericanos en Europa.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 6). O que pretendo colocar em relevo é como a relação construída entre a alteridade e as identidades latino-americanas na Europa, nos contos da coletânea, incorpora a nostalgia como traço característico. De tal proposta, infiro que a predominância da nostalgia varia entre os contos, mas permanece sempre presente no horizonte da

1. Não à toa, a coleção da obra jornalística do autor à qual recorrerei para alguns apontamentos, republicada pela editora Record (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006), divide sua produção em eixos tanto cronológicos quanto espaciais.

leitura. Mesmo quando a personagem preserva apenas memórias negativas do país, como em *María dos Prazeres*, ou é ainda uma criança, em *El verano feliz de la señora Forbes*, a memória (passado) é constantemente reativada pela experiência (presente), influenciando a identidade e as decisões do tempo do enunciado.

Para estruturar a aproximação aos contos, algumas etapas da sua fundamentação devem ser percorridas. O texto é dividido, para tal fim, em duas seções: *Uma obra, muitas peregrinações* e *Entre a nostalgia e estar no mundo*. A primeira é uma breve contextualização de alguns pontos de contato entre a poética do autor e o lugar histórico que ele ocupa. Sigo a compreensão de que García Márquez é um sujeito consciente do mundo em que vive e que seu fazer artístico é não só influenciado pelo externo, mas busca respondê-lo. Também é relevante a capacidade que a forma adotada pelo autor tem de entrelaçar intrigas particulares com um conteúdo histórico e cultural diverso e fundado na alteridade. Deve-se a essa orientação estética e ideológica as reflexões deste texto sobre a leitura moderna da cultura e da identidade latino-americana.

Na seção seguinte, ocorre a análise em profundidade dos contos. Antes, todavia, disponho um resumido repertório de compreensões da nostalgia, para expor os pontos que

são contestados ou ressignificados nos contos do autor. Para a análise, tendo em vista o grande número de contos que compõem a coletânea, três foram selecionados por permitirem uma percepção privilegiada da representação que o autor faz da nostalgia. Não são, como pretendo demonstrar, leituras unívocas e normatizadoras, mas formas de estar no mundo que divergem do estar no tempo dos personagens, em reflexões que muito dizem sobre a capacidade do migrante de construir e preservar sua identidade, bem como sobre os obstáculos impostos pelo trânsito.

As conclusões não estão reservadas às considerações finais. Ao longo do texto, sempre que for oportuno, são ressaltados aspectos referentes às hipóteses levantadas. Para a última seção, por sua vez, é dedicada a amarração dos pontos explicitados nas partes anteriores. É nela, também, que abro espaço para pequenas incursões nos contos que ficaram de fora do recorte privilegiado.

No conjunto delimitado pelo todo do texto, caracteriza-se uma observação sistemática da política da nostalgia de García Márquez. Sua presença na obra do autor é marcante, mas, assim como nos outros temas que lhe são caros, é subjetiva. Não é, todavia, indefinida. Pelo contrário, é dotada de uma concretude, de uma conceitualização, e é natural a todos os homens, mas varia pela natureza das

relações, pelas maneiras de estar no mundo e no tempo, nas diferentes formas da solidão.

UMA OBRA, MUITAS PEREGRINAÇÕES

Antes de buscar uma caracterização da obra de García Márquez que toque nos aspectos mais próximos da problemática que aqui interessa, deve-se passar rapidamente por alguns pontos que orientam a abordagem adotada. Refiro-me, em geral, a questões metodológicas quanto à relação entre autor e contexto sociocultural. Seguindo a linha de uma crítica que considera a produção como um fenômeno não só formal, mas cultural, compreendo que a obra, como diria Antonio Candido (1980), só pode ser entendida em uma fusão do texto com o contexto. Nesse ponto, a fundamentação do ponto de vista que guiará essa abordagem passa também por uma leitura de Mikhail Bakhtin (2014), em especial no que concerne ao dialogismo e ao processo de formalização estética, e por Paul Ricoeur (2010), naquilo que se refere à atividade mimética e como ela mobiliza compreensões pré-estabelecidas, as configura por meio de técnicas e paradigmas diversos, atualizados na narrativa, e presta-se a uma reconfiguração pela ação do leitor, que completa o texto.

A adoção dessa abordagem coloca em relevo particularidades da poética do autor colombiano. A leitura de

García Márquez demanda determinada contextualização histórica, mesmo em formas estéticas que, tradicionalmente, configuram-se em hermenêuticas que normalmente a consideram acessória, como o conto moderno². Isso, todavia, não permite estabelecer uma hierarquia privilegiando os elementos externos em detrimento dos internos, pois tal abordagem pecaria no que é primário à crítica literária, que é compreender a esteticidade da obra de arte. Depreende-se, portanto, que o externo à obra é pertinente, para a análise literária, em duas esferas: como elemento da estrutura, incorporado, deformado e reformulado pela forma, e como parâmetro para a recepção e a produção.

Tal dubiedade da forma artística, que precisa do externo para construir seu sentido, mas que, ao mesmo tempo, constitui-se em forma relativamente autônoma, é especialmente problemática em alguns ramos da crítica, e a obra de García Márquez sofre com isso. É o caso, por exemplo, das leituras equivocadas de *El general en su laberinto*, segundo Zuluaga (2015), que tomavam como parâmetro avaliativo a sua veracidade histórica. Além do desacerto de não diferenciar uma obra estética de uma documental, há outro que deve ser realçado pois serve de aviso à crítica que passa pela biografia do autor: fundir a obra e o criador, na medida em que os dois não se confundem.

2. Isso não quer dizer que o conto é dissociado de procedimentos como a mimesis do social e a crítica ideológica, apenas que, seguindo as conceituações do conto moderno como praticado (e teorizado) por Edgar Allan Poe, Horacio Quiroga e Julio Cortázar, para citar apenas alguns dos escritores mais influentes na contística latino-americana, o conteúdo social e histórico, quando aparece, ocupa uma posição secundária.

Correlato de tais excessos da crítica, ainda podemos mencionar aquilo que García Márquez dizia ser a maneira com que os “[...] malos maestros de literatura pervierten a los niños” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981a). Isto é, a mania interpretativa que busca sentidos alegóricos a cada frase do autor. É um perigo constante, principalmente nas leituras das obras modernas e insólitas, ambas as quais dominam boa parte da poética do colombiano. Nas primeiras, porque os sucessos das diversificações das técnicas narrativas, desde as vanguardas, como ressalta Peter Bürger (1993) a respeito das obras inorgânicas, levaram a aberturas para sentidos alegóricos que exigem a participação ativa do leitor. Também as obras insólitas, comumente, são carregadas de sentidos alegóricos, pela necessidade de dizer algo que não deveria/pode ser dito.

Pode-se considerar que García Márquez faz uso constante das técnicas da nova narrativa, no entanto, o mesmo não pode ser dito sobre sua tendência para o uso alegórico do sobrenatural. Seu real é diferente da lógica de “[...] nórdicos racionalistas [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, p. 2012, p. 160) ou de franceses que, diante do extraordinário, “[...] no pudieron creer lo que veían porque se negaban a creer en la magia.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 97), para citar exemplos enunciados em alguns dos contos peregrinos. Não é o caso, como ele reafirma

constantemente, de considerar o insólito como artifício narrativo, embora, por vezes, também o utilize assim, a respeito, por exemplo, do uso do método de William Faulkner, como mencionado por Zuluaga (2015). Novamente, neste caso, não se trata de uma solução meramente formal: a busca não é, exclusivamente, um efeito sobre o leitor, mas uma técnica capaz de representar uma realidade incompreensível de outra forma. O mundo a ser representado é, para o autor, mágico, americano, inconciliável com uma compreensão “realista”, como a do seu amigo catalão que, em visita ao autor, demora a se convencer de que, segundo García Márquez (1981b), “[...] esa era nuestra vida real de todos los días, y de que yo no había preparado – sólo por impresionarlo – cada uno de los episodios de aquel domingo de delirio.”

Em uma compreensão maravilhosa da América, o escritor colombiano constrói sua poética em torno de alguns pontos cruciais, os quais merecem um olhar atento. Como dito há pouco, sua ideia de real parte de uma posição cultural diferente da compartilhada pela modernidade. Mesmo este conceito é problemático. Nestor García Canclini (2019) repetidamente combate a ideia de uma interpretação passiva da pluralidade de culturas na América Latina, e até critica a perspectiva do realismo mágico como caminho para compreensão da realidade americana.

Em resposta, seu conceito de hibridação é colocado como uma via interpretativa capaz de solucionar, de uma vez, a relação entre uma concepção sincretista da cultura, que dissolveria sua variedade em uma mistura indeterminada, e uma posição conservadora incapaz de perceber os intercâmbios produtivos entre seus setores. Para isso, propõe uma leitura que concebe as relações conflitivas, com seus campos de batalha, sua diplomacia e seus interesses múltiplos, da cultura em tempos de modernidade.

Essa leitura da modernidade, apesar da discordância dos autores, coloca em relevo pontos do contexto no qual García Márquez identifica-se como escritor. Em primeiro lugar, partindo da divisão tradicional dos campos da cultura, seria ele produto(r) de uma literatura culta, popular ou massiva? Para a hipótese culta, poder-se-ia mencionar, além dos meios sofisticados de expressão, a erudição bibliográfica que enriquece suas obras: referências a Alejo Carpentier, Ernest Hemingway, James Joyce, Marcel Proust, Rebelais e William Faulkner. A leitura não produtiva de tais autores estrangeiros e de alguns colombianos, como seu colega José Félix Fuenmayor, companheiro do Grupo de Barranquilla, seria, segundo Zuluaga (2015), uma das causas que García Márquez dava para os defeitos da sua literatura nacional. Em outro exemplo, na sua entrevista à RTI TV em 1976, conduzida por Germán

Castro Caycedo, antes de associar a composição da intriga do seu romance *El Otoño del Patriarca* com a de *Antígona*, de Sófocles, García Márquez antecipa a crítica sobre o pedantismo de ser erudito.

A sua associação a Faulkner, passando pela leitura de Zuluaga (2015), elucida um pouco a questão sobre como situar o autor nos campos de batalha da cultura. Quanto ao escritor estadunidense, Sartre teria dito que bebia “[...] de las mejores fuentes de la tradición popular y culta [...]” (ZULUAGA, 2015, p. 111)³. O mesmo vale para a obra do colombiano, o que reforça a afinidade entre os dois. García Márquez é um dos autores mais vendidos do seu tempo: seu *Cien años de soledad* (1982) seria o ponto máximo do *Boom* latino-americano, impulsionando tiradas massivas de sua obra, como notado por Ángel Rama (1984), e, mesmo em comparação a outras indústrias tradicionalmente mais rentáveis, seus relatos “[...] alcançam mais público que os filmes baseados em seus textos.” (CANCLINI, 2019, p. 22). Essa popularidade não fica involucrada, em García Márquez, nos gêneros mais comerciais, reverberam em uma variedade que vai da reportagem jornalística ao conto fantástico. Ainda, seu Nobel, de 1982, impulsiona edições que passam a estampar menções ao prêmio em suas capas, como a de *Cronicas y reportajes* de 1985⁴ ou mesmo a de *Doce cuentos peregrinos* de 2015, mais recente.

3. Sobre o trecho citado, cabe aqui diferenciar o uso de *popular*. Não está no mesmo sentido que aparece em Canclini (2019) e no que utilizo, o mais próximo do *folklore*. Sartre estaria referindo-se a gêneros como a narrativa policial. *Popular* aqui está relacionado a popularidade, cultura de massa.

4. Essa edição ilustra bem o *boom* particular da obra do autor após o prêmio. Sua tiragem de outubro de 82, mês em que ocorre a cerimônia do Nobel, teve dez mil cópias. Dois meses depois, o número cresce para cinquenta e cinco mil cópias.

Outrossim, várias das notas e colunas do autor apontam para um terceiro eixo sobre o qual sua obra está ancorada, que seria uma cultura popular oralizada. Seu olhar maravilhado da realidade viria desse imaginário construído desde a infância, influenciado pelos relatos da sua avó, e que acompanha sua obra dos primeiros contos aos grandes romances, com uma Macondo que é fragmentada e repetidamente representada, cujas personagens já estão em relatos espalhados pelas publicações em periódicos. Embora seja incontestável a influência que seu arsenal literário deve ter tido para sua escrita, tampouco pode-se descartar a diversidade do enraizamento cultural que o próprio autor sempre aponta como influência para sua escrita. Como escreve Zuluaga (2015, p. 171-172), sobre *Cien años de soledad*:

[...] es, pues, una síntesis de ficción y *mimesis*, de creación literaria y reflejo de la realidad, de un nombrar primero con el dedo (la tradición oral) y luego con la palabra (la tradición escrita), porque, como las grandes obras de la literatura, cumple a cabalidad con la sentencia de Mallarmé: el mundo existe para terminar convertido en un libro.

Chega-se aqui, por vias diferentes das de Canclini (2019), a semelhante compreensão do fenômeno cultural latino-americano. Em seu momento da modernização

americana, a obra do autor colombiano parece atestar o desvanecimento da pretensão de autossuficiência dos campos da cultura. As mencionadas categorias, do popular, do culto e do massivo, continuam relevantes, mas para compreender facetas da obra composta em um campo de trocas constantes.

Resta, por outro lado, uma consciência da problemática do pertencimento e do estar no mundo que é latente à ideia de uma modernidade incapaz de neutralizar suas diferenças. Este é um dos temas que permeiam a obra do autor, em profundas representações da relação entre a América e o exterior, em especial o continente europeu. Dentre as experiências e reflexões que marcam a obra e a biografia do escritor colombiano, as da sua primeira estadia na Europa são reveladoras de aspectos predominantes da relação que vai construir nos anos seguintes e que parece continuar a ser um tema que ele considera importante mesmo após decorrer quase meio século dos primeiros apontamentos, o que indica que as questões permanecem relevantes.

Essa primeira viagem, em julho de 1955, é circunstanciada por conflitos políticos, nacionais e internacionais. Exemplo é a presença problemática, como é destacada por Gilard (2006), de países associados à URSS no

itinerário de viagens de García Márquez. É interessante notar como, em um mundo em mudanças aceleradas, entre conflitos e revoluções, o significado da experiência do escritor parece destoar de outras. “Os intelectuais das gerações anteriores aproveitaram a estada na Europa para enriquecer ou consolidar suas preocupações e experiências americanas, o que demonstrava a necessidade da viagem” (GILARD, 2006, p. 19). Tal afirmação repete a hipótese produtiva de que gerações de latino-americanos buscaram formar-se no contato com a Europa. Segundo Gilard, o “salto” operado por García Márquez é diferente. É o caso de um escritor que viaja para a Europa já com convicções estabelecidas e que se “[...] põe com desembaraço e humor diante da realidade humana do Velho Mundo” (GILARD, 2006, p. 19). Em uma coluna de 1952, que reforça o argumento de Gilard, o então jovem escritor colombiano já advogava por essa postura, quando considera que a viagem de Carlos Castro Saavedra à Europa, através da obra “*Um poeta na cidade*”, permitiu que ele se tornasse um “[...] vigoroso testemunho de um homem que viajou e encontrou no mundo, nas cidades e nos homens do mundo, tudo o que sua pátria tem de universal.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981c, p. 268).

Nas publicações do período da sua primeira viagem ao velho continente (1955-1960), García Márquez traz

notícias de uma Europa decadente, diante da qual um latino-americano pode ocupar seu espaço quando consciente da sua identidade. Por vezes, ele repete as ações que suas personagens, como ficará mais claro na próxima seção, realizam: encontra conforto na nostalgia como reafirmação da identidade. “Enfrentando o frio e a solidão de uma noite chuvosa de Viena, sua reação é assobiar um *vallenato* [...]” (GILARD, 2006, p. 24), numa demonstração dessa instrumentalização da memória. Ele também ironiza a realidade europeia, desvia o foco das suas reportagens para questões periféricas (em relação à mídia europeia) e, por vezes, recorre à “[...] arquetípica atitude do bom selvagem [...]” (GILARD, 2006, p. 25), para fingir “[...] ver e descrever as coisas vistas de fora, simulando não compreendê-las e achando-as extravagantes comparadas aos seus próprios valores” (GILARD, 2006, p. 25). Nas inversões e ironias, fica evidente a relevância, para ele, de caracterizar a alteridade e a positividade latino-americana, o que chama a pergunta: seria a nostalgia um dos valores americanos que nós levaríamos para a Europa?

Sua obra, antes e depois de tal viagem, marca a todo momento essa alteridade. Sua escritura é nitidamente engajada, tanto na ficção quanto no jornalismo, e reflete constantemente a posição latino-americana, em uma solidão própria, resistente, pois, “Sin embargo, frente a la

opresión, el saqueo y el abandono, nuestra respuesta es la vida.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1982).

Sua postura quanto à posição que devemos ocupar é bem definida. Por um lado, elege personagens e cenários latino-americanos, muitos deles rurais ou da periferia urbana, no que poderia ser considerado um localismo. Em sua obra mais conhecida, *Cien años de soledad*, por exemplo, representa a formação histórica americana, como Irleamar Chiampi (2015, p. 152-153) sintetiza bem:

[...] Macondo é a aldeia cuja história condensa as transformações básicas das sociedades latino-americanas: a fundação pelos conquistadores chegados do exterior e a fixação de uma comunidade arcádico-patriarcal pelo trabalho agrícola; a chegada dos imigrantes e do comércio, das instituições eclesiásticas, jurídica e policial e a introdução da tecnologia; a instalação da Companhia Bananeira norte-americana (estágio de dependência econômica) e a efêmera prosperidade e modernização do estilo de vida; as greves e a violenta repressão do exército; e, finalmente, após o Dilúvio e o desastre econômico com a remoção dos exploradores imperialistas, a decadência e a ruína total.

Sua escrita é, por outro lado, inventiva e utiliza das mais diversas técnicas de composição. No plano do conteúdo,

tematiza as questões universalmente humanas, como a morte, a solidão, o amor e a nostalgia. Como dito anteriormente, suas referências também mesclam a tradição culta europeia com a local. Em seus ideais e na sua estética, ele passa pelas questões sobre cor local, como combatidas por Machado de Assis (1997 [1873]), e marca, conscientemente, o lugar de onde escreve, aos modos do que Silviano Santiago (1978) define como postura ideal: a de autofagia e entrelugar, capaz de ver a referência do outro, mas distinguir sua distância. Sua obra não só adota esse critério para os elementos formais, quanto para o conteúdo. É a expressão de um mundo de mundos, de conflitos, em que personagens peregrinam de um para o outro carregando seus anseios e seus medos, conscientes das suas diferenças.

ENTRE A NOSTALGIA E O ESTAR NO MUNDO

Depois de adiar inúmeras vezes a escrita e a publicação dos contos, cujos temas teria rascunhado numa viagem pela Europa, García Márquez finalmente publica, em 1992, os seus *Doce cuentos peregrinos*. Antes, todavia, em setembro de 1991, decide viajar para as cidades que representara, com a ajuda apenas da memória, nos contos a serem publicados. Os vinte anos cobraram seu preço e provocaram uma inversão “assombrosa” para ele:

[...] los recuerdos reales me parecían fantasmas de la memoria, mientras los recuerdos falsos eran tan convincentes que habían suplantado la realidad. De modo que me era imposible distinguir la línea divisoria entre la desilusión y la nostalgia. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 10)

No processo de reescrita posterior a essa experiência insólita, de confundir realidade e invenção, o teria dominado uma suspeita geral sobre o que havia vivido naquele tempo passado na Europa. É também nesse prólogo aos contos que aparecem as primeiras menções à nostalgia, tanto a literal do trecho citado quanto a implícita do sonho já mencionado. A palavra repete-se nos outros contos, mas mais significativa ainda, para uma análise estética, é a sua presença nas caracterizações do estado dos migrantes americanos na Europa.

É, portanto, na medida em que os contos de García Márquez são aproximações estéticas a uma relação humana que presume um deslocamento e uma distância, temporal ou espacial, que a nostalgia aparece como categoria de análise. Para interpretar os contos na capacidade deles de representar sujeitos em trânsito, é necessária uma compreensão mais sólida do que pode ser entendido como *nostalgia*.

Para isso, recorro ao *A política da nostalgia*, de Marcos Piason Natali (2006), no qual é feita uma definição histórica e crítica do conceito. Sua origem é recente, datando do final do século XVII, quando era utilizada para caracterizar uma doença de interesse, antes de tudo, clínico. Esta condição era definida como uma fixação excessiva pelo passado e o afeto por um objeto ausente. Sobre o contexto que permitiu que tal estado fosse tomado como doentio, o autor observa que parte de uma forma de estar moderna:

A racionalidade precisava ser um objetivo louvável; a morte devia ser vista como a conclusão definitiva e irreversível de uma temporalidade progressiva e linear; o passado e o presente precisavam ser vistos como esferas distintas; e um valor positivo devia ser associado à mobilidade e à novidade. (NATALI, 2006, p. 18-19)

Aos poucos o termo ganhou novas figurações. Antes, referia-se apenas ao desejo por um lugar distante. Depois, incorporou a ausência de um ente querido e a modificação radical do lar. Posteriormente, passa a caracterizar também a distância temporal. Em todos esses casos, além da distância, há uma relação de afeto com objetos ausentes. Qualquer compreensão que diferisse do “equilíbrio” prescrito entre o estar no tempo e no espaço poderia ser considerada patológica.

No decorrer dos séculos, a palavra manteve sua negatividade, mesmo quando o seu sentido clínico caiu em desuso. A compreensão da história como progresso, segundo Natali (2006), seria uma das responsáveis pela manutenção do caráter problemático da nostalgia. Compromisso com o passado, o termo seria rejeitado pelos políticos que se consideram progressistas. Outra responsável pela continuação de tal posição seria a psicanálise, em estudos como *Luto e melancolia*, de Sigmund Freud, já abdicando do uso conceitual da nostalgia, mas preservando a crítica à fixação “anormal” pela ausência.

Seguindo a problemática da nostalgia, num gancho que nos leva de volta ao objeto principal da análise, Natali aponta que, no sentido da crítica historiográfica, “[...] a discussão sobre a nostalgia é um debate sobre a relação entre a representação e a realidade, sendo a nostalgia um gênero de representação diferente da, e de fato hostil à, história.” (NATALI, 2006, p. 68). Essa definição do problema pode ser remetida aos contos de García Márquez, na medida em que retoma os conflitos entre história/ilusão e memória/imaginação.

Nos contos do colombiano, a nostalgia é tão natural quanto qualquer outro ato rememorativo. Sujeitos deslocados, os personagens principais preservam diferentes

tempos e espaços nas suas consciências, remetendo a tais momentos para construir suas identidades. Logo nas linhas iniciais do primeiro conto, *Buen viaje, señor presidente*, somos levados a um plano nostálgico: “Estaba sentado en el escaño de madera bajo las hojas amarillas del parque solitario, contemplando los cisnes polvorientos con las dos manos apoyadas en el pomo de plata del bastón, y pensando en la muerte.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 15). O personagem central do conto, que dá nome a ele, é um velho ex-presidente, exilado após ser derrubado por um golpe militar, tipo que continua a ser proliferado no nosso continente. No outono da sua vida, o qual é mimetizado por todo o cenário representado, ele é afligido por uma dor escorregadiça, caminha pelas ruas de Genebra como “[...] un desconocido más en la ciudad de los desconocidos ilustres.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 15). Como será revelado depois, mantém uma ligação afetiva com a cidade pela memória dos tempos de estudante. Mas sua proximidade com o passado termina aí, pois, a princípio, deixa “Los años de la gloria y el poder [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 16) para trás, vive agora *os anos da morte*.

Somos apresentados, em seguida, ao seu encontro com um compatriota. Romero Rey de la Casa, motorista de ambulância, teria fugido do país por participar da resistência contra o mesmo golpe que derrubou o presidente.

Pela perspectiva dele e de sua esposa, Lázara Davis, ambos interessados em conseguir dinheiro do homem que acreditam estar em seus momentos finais, a narrativa define a trajetória e a imagem do presidente exilado. É um homem solitário, um viúvo que teve o único filho, o qual teria participado do mesmo golpe militar que o derrubou, assassinado pelos seus cúmplices. Um periódico, anos antes, teria anunciado a morte do presidente em uma cidade onde nunca estivera. Sem dinheiro, vivendo os últimos anos da sua vida, assume uma posição em defesa do esquecimento. Olhando para casa, vê na América “Un continente concebido por hijos de raptos, de violaciones, de tratos infames, de engaños, de enemigos con enemigos”, para o qual “La palabra mestizaje significa mezclar las lágrimas con la sangre que corre.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 35). Descrê mesmo na sua capacidade de ter sido um bom presidente. Diante de um passado imutável e da desilusão com o futuro, só resta a ele a morte e o esquecimento.

Para pagar as contas da cirurgia e do tratamento do hospital, pede a Homero e Lázara que vendam os últimos bens que lhe restam. Para a surpresa dos dois, a maior parte das joias que os deu era falsa, atestando a pobreza do presidente. Visitam-no para prestar contas e notam que ainda falta um pouco para pagar os custos. O primeiro

item que ele coloca sobre a mesa, para ser vendido, é significativo do seu compromisso com o esquecimento: o anel de casamento. A reação de Lázara é imediata e igualmente significativa. Ela devolve a aliança e explica, “Un recuerdo así no se puede vender” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 41). O casal Caribenho e o presidente derrubado desenvolvem uma relação afetuosa, apesar dos interesses iniciais de Homero e Lázara, fundada na admiração de ambos, além do que, o marido identifica-se com o passado do presidente e a esposa tem piedade dele. Sentem pena do presidente pois, apesar de viverem na pobreza, os dois ainda tem o amor, de um pelo outro e pelos filhos, e o tempo, da juventude, coisas que ele perdeu e não pode recuperar.

Depois da cirurgia, o casal cuida da recuperação dele. Lázara dorme ao seu lado às noites, o levam para ficar na casa deles e, quando ele melhora, ajudam-no a pagar a viagem de volta para a ilha de Martinica. Na saída, os vizinhos caribenhos juntam-se para despedir-se dele. No último contato que ele tem com os dois, por meio de uma carta enviada tempos depois, comunica a vontade de voltar para seu país e liderar um movimento renovador, “[...] por una causa justa y una patria digna, [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 45). Mesmo que seja uma tentativa de conseguir uma morte digna, não deixa de ser uma

reconciliação com o passado. Aqui, o já mencionado binômio solidariedade/solidão pode ser representado pela conciliação ou não com o passado.

Merece destaque, no relato, como o desapego pelo passado é problematizado, e não o apego. Podemos ainda estar no meio do desequilíbrio do estar no tempo, mas agora o eixo oposto, o desapego excessivo, é o problema. Ainda assim, há uma clara postura no conto de valorizar a relação com o passado. Na tentativa de fugir das dores anteriores, o presidente toma a via do esquecimento. Quão irônico é que sua salvação seja a memória daqueles que compartilham o seu passado? Na via da rememoração e do apego à memória, o presidente encontra um caminho a ser tomado, não mais o dos anos da morte, mas uma forma de estar no presente que é indissociável do seu eu passado, e que já não é mais a passividade de decifrar “[...] su destino en el asiento del café [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 19), apenas para estremecer diante da incerteza.

Outro conto em que a nostalgia faz parte da construção da identidade das personagens é *María dos Prazeres*. A protagonista, homônima ao conto, vivencia um momento da sua vida muito parecido ao do presidente de *Buen viaje, señor presidente*. Brasileira de 76 anos, vivendo na Catalunha, Maria foi vendida pela mãe aos quatorze anos

para um marinheiro turco que a abandonara na Europa. A narrativa começa com a chegada do agente de funerária, contatado por ela para a compra de um lugar no cemitério. Começam, então, as nostalgias. Sua escolha do cemitério e da tumba segue um medo irremediável fundado em um incidente do passado. Memória e imaginação fazem tremer sua consciência diante da possibilidade de ver seu corpo sendo arrastado pela água, como em uma manhã vira acontecer com os mortos de um cemitério, quando ainda era menina em Manaus.

Sua relação com esse passado é de aceitação e rememoração. Expressa sua preocupação de que a água alcance sua tumba; elogia o jeito do garoto da funerária, que seria um homem “[...] como los de mis tiempos.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 122); e não tem problema em lembrar o caminho que percorreu, e a importância dele para sua identidade, respondendo às dúvidas do garoto sobre sua vida com um “Soy puta, hijo. ¿O es que ya no se me nota?” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 126). Mais marcante ainda é o seu permanente retorno à memória dos jovens revolucionários mortos na Guerra Civil espanhola, entre cujas tumbas ela gostaria de ser enterrada.

Figuras polêmicas da história, os trechos que envolvem Buenaventura Durruti e os outros anarquistas mortos

reforçam perspectivas positivas da nostalgia. As lápides das suas tumbas seriam brancas e toda noite alguém escrevia seus nomes com “[...] lápiz, con pintura, con carbón, con creyón de cejas o esmalte de uñas, con todas sus letras y en el orden correcto [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 123). Toda manhã, os zeladores apagavam para que “[...] nadie supiera quién era quién bajo los mármoles mudos.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 123-124). A própria Maria o fazia sempre que podia, “[...] a veces en una tumba, en dos o en las tres, y siempre con el pulso firme y el corazón alborotado por la nostalgia” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 129).

Essa parece ser a mesma nostalgia que Natali (2006) associa a *En estado de memoria*, de Tununa Mercado. Nele, há uma problematização do luto em face do contexto pós-ditadura. Com as leis de anistia, os apagamentos dos crimes e as políticas de apaziguamentos, como realizar o luto à maneira freudiana? Quando o esquecimento é normatizado com tanta incidência, a nostalgia torna-se uma ética solidária às vítimas da violência. Natali (2006) recorre às noções de hospitalidade e responsabilidade, em aproximação aos conceitos de Emmanuel Lévinas. Há uma relação produtiva entre essa interpretação e o binômio solidariedade/solidão que García Márquez desenvolve. No conto e no romance, é a nostalgia que mantém viva pela memória o que a História apaga.

A consequência de uma memória atormentada, todavia, tem também seu lado negativo. Maria está obcecada pela morte. Sonha que ela está próxima, e, por isso mesmo, organiza todos os preparativos para sua chegada. Não está, contudo, conciliada com a ideia. Seus pesadelos e o assassinato de um estudante em frente à sua janela a deslocam para o tempo da perda dos amigos mortos e das noites inquietas da infância. A única amizade que conserva é desfeita logo que o amigo faz um elogio ao ditador Francisco Franco, no mesmo contexto da condenação à morte de três separatistas. A outra relação significativa dela é com seu cachorrinho, e mesmo esta é ligada à sua morte, na medida que a maior parte dos episódios com o animal concernem ao treinamento que ele recebe para chorar no túmulo da dona, na esperança de que alguém, ainda que apenas o cachorro, lamente sua morte. Ela deseja que exista solidariedade na sua morte, como a que pratica com seus amigos mortos.

Numa rápida quebra de expectativa, o conto abandona a perspectiva nostálgica e toma a do presente. Voltando do cemitério, Maria é pega de surpresa por uma tempestade, a qual podemos associar à memória infantil da chuva que arrastou os mortos. Mas, dessa vez, é um jovem quem vem ao seu encontro, em um carro, e oferece carona. Os dois entreolham-se, Maria doendo-se pela sua idade,

sentindo-se feia diante da beleza do homem ao seu lado. Qual a sua surpresa quando o jovem pede para entrar, e maior ainda a sua ansiedade ao ouvir os passos a seguindo. Termina repensando seu sonho, percebe que não era a premonição da morte, que a chuva tão temida trazia a vida, e “[...] comprendió que había valido la pena esperar tantos y tantos años, y haber sufrido tanto en la oscuridad, aunque sólo hubiera sido para vivir aquel instante.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 138).

O último conto analisado nessa seção é *Diecisiete ingleses envenenados*. Nele, a vítima da nostalgia é a argentina Prudencia Linero, que está chegando de navio a Nápoles. Novamente, a nostalgia já está nos primeiros trechos. O cheiro do porto de Nápoles seria o mesmo do de Riohacha e a vida no barco havia mudado. O clima amigável e festivo, “El espíritu social y el calor humano que le permitieron sobrevivir a las primeras nostalgias en el sopor del trópico, habían desaparecido.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 142). É na chegada ao porto que experiencia, pela primeira vez na vida, a “[...] punzada de ser forasteira [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 143). De repente, logo antes de desembarcarem, os passageiros percebem o corpo de um jovem flutuando ao lado do barco. Os outros rapidamente deixam de lado o evento lúgubre, mas Prudencia se sensibiliza e reza pela alma do garoto.

Na recepção dos viajantes, ela novamente destaca-se dos outros. Sentada, solitária, com sua túnica parda e o cordão de São Francisco, reza repetidamente por proteção contra “[...] las tentaciones y peligros en la tierra de infieles.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 145). Ironicamente, vinda da América para a Europa em busca de uma consolidação da sua fé, o cumprimento de uma promessa, ela encontra, no que devia ser o centro que irradia a santidade, um mundo com tradições diferentes que fogem dos ditames do seu Cristo. Na narrativa, a América de Prudencia é mais católica que a Itália do Sumo Pontífice. Pequeno, mas significativo, parênteses: essa é uma contraposição reiterada em outro dos contos, *La santa*, no qual Margarito Duarte passa mais de vinte anos em Roma tentando conseguir o veredito de santidade para sua filha, cujo corpo permanece intocado pelo tempo mesmo após a morte. Preso na burocracia da igreja, sua fé é tão insólita quanto o milagre da filha.

Não há nada de milagroso na experiência de Prudencia. Teme a diferença, mesmo em coisas pequenas, como a pele exposta dos joelhos dos turistas ingleses. A sensação que tem é a de ter perdido a identidade, a qual só recupera em momentos de introspecção, como a repetições de hábitos. O único prazer que lhe resta é chorar.

Toda experiência apresentada é comparada à memória de casa. Não aceita comer a carne disposta, porque seria do mesmo tipo de passarinho que criava em Riohacha. Considera os homens italianos abusivos, em contraposição aos argentinos. Ainda, e principalmente, repudia como os italianos lidaram com o homem encontrado afogado, uma vez que o barco em que ela veio não teria nem mesmo parado para retirar o corpo. Censura os turistas em roupas de banho, os namorados que se beijam na rua, as multidões, as mulheres “taciturnas” e as festas na rua. Após um pequeno incidente, em que um homem a persegue com um cartão postal, sente como se estivesse “[...] atravessando el infierno.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 154).

Esbaforida, encontra conforto na nostalgia. Sente, ao chegar ao fim da rua, o cheiro do mar, “[...] de mariscos podridos del puerto de Riohacha, y el corazón le volvió a quedar en su puesto.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 155). Em um ambiente que lhe é hostil, Prudencia reencontra sua identidade na memória, no caso mais próximo da nostalgia no seu sentido primeiro, o de desejo por um lugar distante. É o percurso, mesmo que puramente introspectivo, para o passado e para casa que permite a Prudencia persistir na sua peregrinação. O estar fora de casa, para ela, é mais ameaçador do que a dor da ausência e, portanto, retorna para a memória nos momentos de necessidade.

Diferentemente dos protagonistas dos outros contos, encontra na cultura e no tempo da Europa mais do que um outro mundo, mas o próprio inferno. É incapaz de adaptar-se àquela realidade e tudo a fere. No auge da provação, chega ao hotel após ter atravessado as ruas intactas de Sodoma e Gomorra e descobre a morte daqueles mesmos turistas ingleses que a haviam amedrontado com a exposição dos seus joelhos rosados. Em mais uma construção irônica, os ingleses teriam sido envenenados por comerem ostras, um dos “[...] mariscos podridos [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 155) que, há pouco, revigoravam Prudencia pela via da memória. Por fim, ela tranca-se no quarto, barrando-se do resto daquele país, do horror de um lugar onde “[...] ocurrían tantas cosas al mismo tiempo.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 138), e reza pelas almas dos dezessete ingleses envenenados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de retomar as obras analisadas como um todo, é necessária uma rápida passagem por alguns dos outros contos, a fim de reforçar a presença da relação entre memória e tempo como peça estruturante. Em *La Santa*, como já mencionei, há uma problematização da burocracia da igreja em oposição à fé eterna do colombiano que espera a chance de ter uma audiência. O milagre, da incorruptibilidade do corpo da filha, é enquadrado em uma realidade

periférica. Mais surpreendente é a capacidade do pai, Margarito Duarte, de conservar sua esperança em uma Roma que já não é nem mesmo a que ele conheceu ao chegar, mas “[...] otra roma Antigua dentro de la antigua Roma de los Césares.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 165), cuja passagem do tempo ele resiste, impulsionado pela memória, “[...] luchando en vida por la causa legítima de su propia canonización.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 165). Em *Me alquillo para soñar*, o afeto pela ausência está na relação das personagens com o futuro, em um oposto da nostalgia, que muito lembra o apego desmedido de Maria dos Prazeres. Em *El verano feliz de la señora Forbes*, a memória das crianças enfrenta uma tentativa de apagamento, na medida em que o pai, envergonhado da sua origem americana, esforça-se para que não reste em seus filhos “[...] ningún vestigio de su propio pasado”. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 176). Estes, em resposta, chegam ao extremo de envenenar a governanta alemã que devia os educar.

Seguindo, e combinando à representação direta da nostalgia, outra abordagem, alguns dos contos concretizam a alteridade pela representação insólita. É retomando, novamente, a alteridade americana que o sobrenatural e o estranho participam da configuração dos contos peregrinos. O inacreditável, sobrenatural ou não, é constituinte da experiência do latino-americano, esteja ele na

América ou no exterior. Está no corpo incorruptível que é ignorado pelas autoridades da igreja católica; no leão que ruge em compaixão por Margarito Duarte; na habilidade premonitória, tanto da colombiana de *Me alquillo para soñar* quanto em *María dos prazeres*; na resignação quase sobrenatural de María de la Luz Cervantes em ficar no hospital psiquiátrico; na tramontana e na sua capacidade de enlouquecer aqueles que a sentem; nos garotos que se afogam em luz; e na mulher que sangra até a morte por um corte no dedo. Quando o insólito aparece na Europa, nos contos, está ou ligado à presença de algum americano ou, como nos fantasmas de *Espantos de agosto*, remetido a um passado distante, quase mítico.

Em uma via interpretativa, poderíamos dizer que a modernidade europeia, com suas burocracias e sua doutrina do real, apaga a percepção do insólito. García Márquez, em consonância com tradições como o realismo maravilhoso e o surrealismo, para as quais o fantástico tem seu espaço junto ao real, traz para a mimese literária a capacidade criadora do insólito. América deslumbrada e Europa descrente entram em choque quando os sujeitos transitam entre seus mundos.

Essa escolha é significativa. Embora, por um lado, devemos lembrar a ressalva de Canclini (2019) sobre a

capacidade que uma leitura assim tem de compreender a realidade como é, não devemos cair no erro que, mais cedo, referimos a certos leitores da obra do autor, a de confundir literatura e história, autor e obra. A compreensão do contexto em que García Márquez escreve, sua leitura da modernidade e sua tendência sintetizadora de diferentes tradições não é relevante apenas para a leitura crítica, que junta e separa obras e autores na história da arte, mas para a recepção, tanto em seu caráter hermenêutico quanto sociológico.

A escrita do autor colombiano é posicionada em um campo saturado de ideias. Sua posição é, portanto, dialógica, para usar termos caros a Bakhtin (2014), na medida em que se constrói axiologicamente como ato estético. Para adentrar no mundo da cultura, a obra absorve na forma posicionamentos sobre outros campos da atividade humana, como a historiografia, a ética e a psicanálise.

O dialogismo da obra literária ocupa uma posição díspar no contexto da latino-americano, pela peculiaridade da formação dos autores e dos seus públicos consumidores. O quadro geral do continente, ao longo das primeiras décadas do século XX, é o de uma população iletrada e de autores incapazes de viver do ofício, os quais acabam empregados em instituições públicas ou em periódicos,

como aponta Canclini (2019). García Márquez serve de exemplo, pois trabalhou, principalmente nos primeiros anos da sua carreira, em revistas como cronista ou repórter, como o era na sua primeira ida à Europa, em 1958. Temos, ao longo da história da formação das literaturas americanas, uma relação muito próxima entre a literatura, o jornalismo e a política, em seu sentido genérico e particular. Está em Machado de Assis, no seu realismo irônico de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, como abordado no célebre texto de Roberto Schwarz (1991); na poesia entusiasta modernista de José Martí, que esboça suas contradições próprias, tão caras aos princípios éticos de uma aristocracia e uma burguesia latino-americanas que confrontam-se com os ideais da modernidade, como visto em Rama (1976); nos *Recuerdos de la provincia*, de Domingo Sarmiento, que estabelece uma relação entre a história nacional argentina, desde o domínio espanhol até a atualidade, e a história do herói biográfico, o próprio Sarmiento, em uma narração “[...] de presagios y anticipaciones, que anuncia su desenlace en la biografía en primera persona de Sarmiento.” (ALTAMIRANO e SARLO, 1976, p. 166). Pensando em uma perspectiva mais ampla, é a visão política e social que permite compreender a transição dos artistas entre as fases de consciência do atraso como postuladas por Candido (1989), latente nas diversas evoluções do regionalismo e que vemos na

obra do próprio García Márquez, em especial *Cien años de soledad*, que, associada àquilo que Candido chama de super-regionalismo, seria correspondente

[...] à consciência dilacerada do subdesenvolvimento e opera uma explosão do tipo de naturalismo, que se baseia na referência a uma visão empírica do mundo; naturalismo que foi a tendência estética peculiar a uma época onde triunfava a mentalidade burguesa e correspondia à consolidação das nossas literaturas. (CANDIDO, 1989, p. 162)

A compreensão que tomo aqui da relação entre autor e vida política parte de uma noção prática de literatura, mais próxima da sociologia. Assumo, como Candido (1980), que “[...] não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, e como tal interessa ao sociólogo.” (CANDIDO, 1980, p. 21). Penso, assim, ainda em consonância com o crítico brasileiro, que há produtivos aspectos sobre a obra que podem advir de uma análise da relação entre o contexto, o autor e a obra, embora deva ressaltar, novamente, a prioridade da análise estética para compreender a literatura. A obra tem, portanto, uma função social fundamental para entender sua estrutura

e repercussão sobre a sociedade. Não esqueçamos que, dos autores mencionados, os dois primeiros, Machado e Martí, a despeito de suas críticas à sociedade vigente, tornam-se cânones importantes das literaturas em suas línguas. O último, Sarmiento, merece ser colocado à parte, pois, lembremos, passa a ocupar uma relevante posição política, chegando a ser eleito presidente em 1868.

É nesse ponto, de contato entre o autor e as ideias vigentes, em um dialogismo inevitável a qualquer discurso, que, mais produtivamente do ponto de vista do conhecimento, podemos ler a relação entre alteridade, nostalgia e identidade nos contos do autor. García Márquez direciona sua aproximação à nostalgia em uma multiplicidade de posições, cada uma referente ao lugar particularmente ocupado pelo sujeito. A supremacia da racionalidade, a diferenciação do passado e do presente e a valorização da mobilidade e da novidade em oposição à memória, concepções modernas que Natali (2006) associa à visão que problematiza a nostalgia, são questionadas pelos contos que representam “[...] las cosas extrañas que les suceden a los latinoamericanos en Europa.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 6).

O presidente de *Buen viaje, señor presidente* é um velho para quem não parece existir um futuro. Nos últimos anos

da sua vida, observa o passado com desilusão e prefere o esquecimento. Não há, nele, espaço para a nostalgia, uma vez que deseja distância daquele passado que só lhe reserva dor. É, todavia, incapaz de abrir-se para a novidade, pois sua idade e seu cansaço não o permitem.

No “auge” do declínio, o presidente encontra ajuda em sujeitos deslocados como ele, com os quais compartilha o passado doloroso dos exilados. A memória de casa e a esperança ressurgem juntas, permitindo-o relembrar, agora, os dias de vida e de glória, passar para o esquecimento os dias da morte, em um esforço para continuar estando no mundo, mesmo que no pouco tempo que lhe resta.

Maria dos Prazeres, que muito tem em comum com o presidente, também aguarda sua morte. Todos seus amigos, como os do presidente, jazem em tumbas, muitos deles também assassinados por ditaduras. É a nostalgia como ética da solidariedade que os mantém vivos, resistindo ao apagamento histórico. Toda a obra de García Márquez opera uma função análoga, qual seja, é “[...] testimonio de una historia no escrita, la versión distinta de la oficial; en lucha contra el olvido, contra la versión de los historiadores, contra el vertiginoso y perpetuo deterioro de la memoria.” (ZULUAGA, 2015, p. 130). Está no relato do massacre da *United Fruit Company*, em *Cien años de Soledad*, na denúncia

à ditadura Franquista, em *Maria dos Prazeres*, e em representações de desigualdades sociais, como a venda de Maria, pela sua própria mãe, para um marinheiro europeu.

Apesar desses percalços, Maria continua a viver. Segue dia após dia, confrontada constantemente pelos terrores do passado, imagnetizados em pesadelos, repetidos assassinatos de jovens e tempestades premonitórias. Não é a nostalgia, por si, que provoca o sofrimento, pois a principal relação significativamente positiva que mantém é com o passado, com a memória dos companheiros assassinados. Agarrando-se ao que resta, Maria sobrevive até o encontro que precede o desfecho da sua história, para o qual teria valido esperar todos aqueles anos.

Em *Diecisiete ingleses envenenados*, Prudencia mantém relação semelhante com seu passado. Também nela a memória é fonte de conforto e a permite recuperar sua identidade. Em um mundo que lhe é hostil, ela encontra no retorno ao passado mecanismos de sobrevivência e momentos de tranquilidade. Toda sua identidade é construída pela oposição entre lugar e tempo do presente e do passado, que são diametralmente opostas.

Diferentemente dos oficiais que adoeciam pela nostalgia, nos primeiros estudos clínicos, como apontados por

Natali (2006), nos contos, ela é caminho para a identidade e a sobrevivência. As personagens habitam espaços e tempos dotados de significados diferentes dos que as constituíram. Quando esquecem o passado, perdem a capacidade de identificarem-se e viram desconhecidos “[...] más en la ciudad de los desconocidos ilustres.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 15).

Pela rememoração, são capazes de voltar a viver significativamente, de estar no mundo, nos seus próprios entrelugares, para retomar em outro contexto o termo definido por Santiago (1978). Em uma modernidade de incertezas, de hibridações, burocracias e realismos, a nostalgia de García Márquez não é, necessariamente, um estar fora do mundo, como os críticos dela poderiam dizer, mas um caminho para estar, e ver-se, no mundo.

REFERÊNCIAS

- ALTAMIRANO, C.; SARLO, B. **Literatura/Sociedad**. Buenos Aires: Edicial S.A., 1976.
- ASSIS, M. **Crítica & Variedades**. São Paulo: Globo, 1997.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BÜRGER, P. A obra de arte vanguardista. **In**: BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. Lisboa: Vega, 1993, p. 101-141.
- CANCLINI, N. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.
- CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Ed. Nacional, 1980.
- CANDIDO, A. Literatura e subdesenvolvimento. **In**: CANDIDO, A. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.
- CHIAMPI, I. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. **Cien años de soledad**. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. **Cronicas y reportajes**. Bogotá: La Oveja Negra, 1985.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. **Doce cuentos peregrinos**. Buenos Aires: Debolsillo, 2012.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. La poesía, al alcance de los niños. **El país**, Madri, 26 de janeiro de 1981a. Disponível em: <https://elpais.com>. Acesso em 07 de março de 2021.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. La soledad de América Latina. **El país**, Madri, 08 de dezembro de 1982. Disponível em: <https://elpais.com>. Acesso em 07 de março de 2021.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. **Um poeta na cidade**. In: GARCÍA MÁRQUEZ, G. Textos do Caribe. Rio de Janeiro: Record, v. 2, 1981c, p. 267-268.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. Un domingo de delirio. **El país**, Madri, 09 de março de 1981b. Disponível em: <https://elpais.com>. Acesso em 07 de março de 2021.

GILARD, J. El grupo de Barranquilla. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, n. 128-129, 1984.

GILARD, J. Prólogo. In: GARCÍA MÁRQUEZ, G. **Da Europa e da América, 1955-1960**. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 11-80.

NATALI, M. **A política da nostalgia**: um estudo das formas do passado. São Paulo: Nankin, 2006.

RAMA, A. Indagacion de la ideologia em la poesia: Los dípticos seriados de **Versos Sencillos**. In: ALTAMIRANO, C; SARLO, B. **Literatura/Sociedad**. Buenos Aires: Edicial S.A., 1976, p. 209-256.

RAMA, A. **Más allá del boom**: Literatura y mercado. Buenos Aires: Fiolios Ediciones, 1984.

RICŒUR, P. **Tempo e narrativa**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 3 volumes, 2010.

SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978.

ZULUAGA, C. **Leer a García Márquez**. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2015.

Recebido em: 21-10-2021

Aceito em: 28-02-2022