

# O poder e a ambivalência da festa: um problema da soberania na literatura latino-americana

115

**Gilberto Clementino de Oliveira Neto<sup>1</sup>**

Há um confronto fundamental, na literatura latino-americana, entre uma tradição exógena, europeia por excelência, e uma vontade de afirmação do particular, da qual todos os autores participam em alguma medida, o que se assume ora como assimilação ora como rejeição aos modelos europeus. Essa relação constitui um diálogo permanente com as velhas metrópoles, que se dá, quando menos, pelo uso da língua do povo dominador.

Da mesma forma, também a nossa tradição política desde a colonização decorre originalmente de uma importação de modelos políticos

---

<sup>1</sup> Bacharel em Relações Internacionais (Estácio do Recife); mestre em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (PPGL/UFPE); doutorando em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (PPGL/UFPE).

estrangeiros, aqui adaptados por força de relações econômicas, administrativas e religiosas (DONGHI, 1975). Mas principalmente religiosas. Esta última em particular articulou uma série de práticas simbólicas cuja aclimatação às culturas nativas americanas resultou em formas híbridas de manifestações históricas dessa tradição original. Assim, ainda que o processo de dominação colonial suponha uma série de estratégias de submissão, tanto do ponto de vista simbólico (como a demonização das religiões autóctones) quanto político-administrativo, “cumpre insistir que por mais completo que possa parecer o domínio de uma ideologia ou um sistema social, sempre vão existir partes da experiência social que escapam a seu controle. É dessas partes que muito amiúde surge a oposição [...]” (SAID, 1995, p. 300). Então, não chega a estranhar que por vezes essas culturas colonizadas tomem para si o instrumento do colonizador por identificarem nele uma natureza ambivalente que se faz disponível ao gesto potencial de afirmação e de rebeldia, como é o caso do carnaval.

116

Esse gesto autofágico, de superar a tradição por meio de um elemento que a constitui, corresponde ao que Silviano Santiago recomenda, quando diz que “É preciso que [o escritor latino-americano] aprenda primeiro a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida” (SANTIAGO, 2019, p. 22). Neste caso a que nos referimos, é a ação de apoderar-se de uma forma de estetização da vida que só pode ser referida pela língua e pela religiosidade do colonizador. Dessa forma, o único modo de dominar esse sistema cultural fechado é pela subversão de um elemento que configura seu circuito finito de códigos religiosos, pois o carnaval católico, que é esse elemento, é fruto de uma amálgama histórica de festivais de rua pré-cristãos, que existe, portanto, como codificação do sentido de liberdade, regido até mesmo por uma previsão temporal — pelo limite do calendário. Assim, na ficção latino-americana, a imagem da festa do carnaval serve como epítome dessa negação, sendo realizada em vários momentos do século XX (CHIAMPI, 1998) através da inversão dos procedimentos tradicionais da herança literária do ocidente cristão (por exemplo, da poesia latina ou do Século de Ouro espanhol), mas quase

sempre sob a utilização do veio histórico da “prosificação” da vida e da flexibilização da dignidade épica dos temas.

Em um caso, no entanto, há uma combinação quase totalizante da escolha do tema central da cosmovisão carnavalesca e da linguagem que a expressa: n’*O outono do patriarca*, de Gabriel García Márquez, as ações carnavalescas e seu sentido filosófico profundo, relacionado à relativização das formas de historicidade do poder, chegam a se realizar quase de modo literal. Neste estudo, então, vamos mostrar como a “literatura carnavalizada” revela, através da linguagem livre da festa, a relatividade e a caducidade constitutiva do poder autoritário. Para isso, iremos primeiramente articular o conceito de “carnavalização da literatura”, de Mikhail Bakhtin, ao exame do livro de García Márquez, de modo que fique evidente como nessa obra os elementos básicos do carnaval revelam a natureza limitada do poder.

*O outono do patriarca* é um livro em que domina a reflexão sobre o poder, sobre a convivência impossível de um indivíduo com sua forma extrema, que afinal transforma a si e à linguagem que lhe descreve. E essa realidade política da nossa região latino-americana no século passado, sempre interrompida pelo autoritarismo — o que o romance de García Márquez encena, experimentando narrativamente um modo de absolutismo moderno —, expõe a fratura de uma inadaptação, de uma transferência parcial de modelos de racionalidade política estranhos às nossas identidades civilizatórias. Porque as ditaduras modernas na América Latina são como manifestações residuais do Absolutismo que, vindo da filosofia seiscentista europeia, aparece como um efeito colateral do desejo malsucedido de controle absoluto sobre a realidade imanente; uma forma de poder que, após a quebra epistêmica causada pela Reforma protestante, só pôde realizar-se de modo secular. Mas foi principalmente a resposta da Igreja católica a essa reconfiguração das mentalidades, isto é, a Contrarreforma, que criou a seu modo as condições históricas para o estabelecimento do regime absolutista:

Foi um resultado paradoxal da Contra-Reforma [sic], que, dando todo poder à Igreja, eliminou, por isso mesmo, qualquer forma de comunicação direta com a transcendência. Consequentemente, a história passou a ser vista como história natural, sujeita ao acaso, e não

como história humana, que se movimentava segundo um plano divino. [...] Só havia uma forma de proteger o homem contra a história assim concebida: a política absolutista. A função do príncipe era promover a estabilização profana, oferecendo aos súditos um refúgio de intemporalidade, contra as investidas da história. (ROUANET, 2007, p. 230-231)

Assim, o patriarca é como o reflexo deformado do príncipe seiscentista. Como um leviatã aberrante, incorpora uma necessidade de ordenação arcaica há muito desalojada de sua adequação ao processo histórico. Por isso, *O outono do patriarca*, do ponto de vista temático, é a leitura às avessas de tal processo, pois parodia radicalmente essa centralização principesca, acrescentando ao tradicional tema barroco das “ações de Estado” (BENJAMIN, 1984) o contraste do acento “neobarroco” (SARDUY, 1979). Ao adotar o tema do ambiente palaciano, ao juntar todo o catálogo de bizarrices dos ditadores latino-americanos do último século na figura única do patriarca,<sup>2</sup> García Márquez demonstra então a monstruosa deformação histórica que representa a recorrência do absolutismo tosco e multiforme que ainda age sobre a realidade política de nosso continente, esse germe de autoritarismo que ainda não abandonou os tumultuados episódios da nossa história.

118

Afirma-se essa necessidade de representação do tema do poder absoluto na recorrência sintomática desse tema na literatura latino-americana do século XX. Formando quase que uma tradição temática própria, os “romances de ditadores” escritos por autores em diversos países da América Latina formam um ciclo literário diverso em torno de um mesmo problema: a origem e a manifestação do ideal de soberania absoluta, que se realiza frequentemente como uma caricatura do evento histórico original de centralização da autoridade. Nesse ciclo estão incluídos os romances *Tirano Banderas* (1926), do espanhol Ramón del Valle-Inclán, que retrata um ditador latino-americano; *El señor presidente* (1946), do guatemalteco Miguel Ángel Asturias; *Yo, el supremo* (1974), do paraguaio Augusto Roa Bastos; *El recurso del método* (1974), do cubano Alejo Carpentier; *O outono do patriarca* (1975), do colombiano Gabriel García

---

<sup>2</sup> O próprio autor afirma que sua “intenção sempre foi a de fazer uma síntese de todos os ditadores latino-americanos”. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 123)

Márquez; *Oficio de defuntos* (1976), do venezuelano Arturo Uslar Pietri; e *La fiesta del chivo* (2000), do peruano Mario Vargas Llosa. Com efeito, segundo o autor, não há nada de fortuito nesse interesse demonstrado pelos romancistas, pois acredita que “o ditador é o único personagem mitológico que a América Latina produziu e o seu ciclo histórico está longe de estar concluído” (2014, p. 128). Mas é de fato no romance de García Márquez que é melhor alcançada uma visão de conjunto, uma dimensão totalizante de experimentação da ideia.

Por outro lado, também a herança da cultura simbólica europeia comporta manifestações de desautorização desse mesmo poder, como uma força negativa sempre latente. Assim, malgrado a violência física, a desqualificação de tradições e axiologias originais dos povos nativos das Américas, a cultura religiosa europeia, essencialmente a católica, legou-nos uma forma de subversão das correntes lúgubres dessa vida pia, que afirmava exemplar: uma suspensão da neurastenia ascética em favor da revitalização do princípio corporal por meio de uma festa, o carnaval. E é nessa encruzilhada entre a manifestação histórica da política e a ironia da forma literária que se localiza o carnaval no livro de García Márquez.

119

Vejamos, amparados pelo trabalho de Mikhail Bakhtin, como o carnaval desempenha essa função crítica.

Discutindo os antecedentes formais que propiciaram a Dostoiévski a possibilidade de manusear a “polifonia”, que reputa como um dos grandes méritos da narrativa do autor, Mikhail Bakhtin faz o caminho da história dos gêneros que contribuíram para o fornecimento dos elementos artísticos de que se serviu o romancista russo. Por isso, retorna à quase gênese do campo do sério-cômico, situado no ocaso da Antiguidade Clássica, e os relaciona com o amplo espectro do folclore carnavalesco. Assim, Bakhtin chama a literatura direta ou indiretamente ligada ao folclore carnavalesco de “literatura carnavalizada”.

De forma resumida, podemos explicar o significado dessa tipologia como toda manifestação artístico-literária imbuída da cosmovisão específica do carnaval, assunto que abordaremos mais adiante. Segundo Bakhtin, todos os gêneros do sério-cômico que guardam semelhanças estruturais com o folclore carnavalesco podem ter os indícios dessa filiação observados.

A “carnavalização”, que leva os assuntos elevados ao uso comum, não é, portanto, um conceito genérico fechado, mas antes um enorme e complexo conjunto de manifestações de ordem simbólico-cultural que exerceram profunda influência na formação dos gêneros literários no ocidente, e, para nosso interesse específico, na forma romanesca. Desse modo, iremos abordá-lo de forma resumida, porém sem que descuidemos de aspectos amplos que foram importantes no desenvolvimento de tendências que influenciaram as representações artísticas ocidentais, e que poderão ser encontrados n’*O outono do patriarca*, romance cujo substrato cultural provém dessa linha evolutiva sobre a qual nos referimos. Mas tratemos do assunto com vagar.

Embora considerasse que o tema da carnavalização na literatura não tinha sido suficientemente explorado,<sup>3</sup> Mikhail Bakhtin enxergou nesse problema um incontornável antecedente cultural das manifestações artísticas do ocidente. O carnaval, acreditava Bakhtin, não era um fenômeno estritamente artístico; mas pela impossibilidade de, na sua visão, traduzir fielmente sua natureza pela linguagem abstrato-conceitual, sua tradução possível podia ser considerada através da linguagem artística, o que incluía, naturalmente, a literatura. De modo que Bakhtin se referia, especificamente, à “carnavalização da literatura”.

O carnaval é, segundo esse ponto de vista, um conjunto de festividades e ritos de caráter sincrético, que teve sua forma modificada de acordo com o local e a época em que foi e ainda é celebrada, mas que preserva uma linguagem simbólica concreto-sensorial que exprime uma mesma “cosmovisão carnavalesca”. O carnaval, como bem sabemos, por integrar de maneira expressiva a cultura popular latino-americana, é um espetáculo sem divisões convencionadas entre espectadores e atores. Nele, não se contempla, mas vive-se um espetáculo, e vive-se de acordo com leis

---

<sup>3</sup> A primeira edição desta obra saiu no ano de 1929 com o título de *Problemas da Obra de Dostoiévski*, e sua divulgação foi bastante restringida, devido ao fechamento da então União Soviética em relação ao restante do mundo. Sua segunda edição, datada do ano de 1963, entretanto, já ostentava o título que nos chegou, isto é, *Problemas da Poética de Dostoiévski*, a partir de quando a recepção desta obra nos meios acadêmicos ocidentais recebeu intenso acréscimo de atenção. Hoje a obra integra o primeiro time do cânon da teoria literária, não sendo mais possível, por isso, sustentar a afirmação de Bakhtin — à época, correta — de que o tema da carnavalização não tenha sido explorado de maneira adequada. Foi e é explorada e replicada de modo até mesmo excessivo.

temporárias próprias. Leis que invertem a lógica normal das instituições humanas, pois seguem o ideal de uma cosmovisão ao avesso, na qual a vida é tirada de sua ordem habitual e as ações humanas passam a se ambientar em um estado de excepcionalidade transformadora. No carnaval eliminam-se todas as formas de desigualdade que sustentam a vida “extracarnavalesca”; enquanto vigora entre as pessoas o modo mental carnavalesco, toda a distância que as separa é abolida, e uma nova ordem, livre de hierarquias, é vivenciada de maneira festiva. Esse modo semirreal de vida é então capaz de colocar todas as pessoas em livre contato-familiar, de liberar todas as ações e palavras contidas pelo medo ao excesso, ao ridículo, às restrições convencionais e, assim, põe à mostra também alguns traços ocultos da personalidade humana.

O âmbito da liberação carnavalesca se estende a todos os valores, ideias e escalas. Combina-se o alto com o baixo, o elevado com o impuro, o sábio com o tolo; todas as criaturas e todas as criações do ser humano são igualadas no espaço da praça pública, território principal das manifestações carnavalescas. A experiência das categorias excepcionais carnavalescas não são, pois, conceitos abstratos, mas ideias concreto-sensoriais espetacular-vivenciáveis e representáveis na vida, que se formaram durante milênios entre as massas populares na Europa (vindas até nosso continente por meio da herança simbólica cristã), e por isso foram até mesmo capazes de exercer influência na formação de gêneros artísticos.

A ação nuclear do carnaval é a cerimônia de coroação e destronamento bufa. Esse ritual está presente de maneiras variadas em todas as festas de matiz carnavalesco. Como afirma Bakhtin,

Na base do ritual de coroação e destronamento reside o núcleo da cosmovisão carnavalesca: a *ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação*. O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova. Assim se pode expressar a ideia fundamental do carnaval. [...] A coroação-destronamento é um ritual ambivalente biunívoco, que expressa a inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da mudança-renovação, a *alegre relatividade* de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica). Na coroação já está contida a ideia do futuro destronamento; ela é ambivalente desde o começo. Coroa-se o antípoda do verdadeiro rei — o escravo ou o bobo, como que

inaugurando-se e consagrando-se o mundo carnavalesco às avessas. (2013, p. 142) [grifo do autor]

O carnaval celebra, portanto, a própria mudança. No centro do ritual carnavalesco está a comemoração do processo de mudança, e não a derrota daquilo que é mudado. Todos os símbolos carnavalescos trazem consigo o seu contrário complementar. Não existe nem a negação absoluta nem a afirmação absoluta: a ênfase do carnaval se dá propriamente na imagem da morte que concebe a vida.

Esse ritual de coroação e destronamento exerceu sobre o pensamento artístico especial influência, caracterizada num “tipo destronante” de imagens, ambivalentes e não limitadas à negação de caráter moral monoplanar, como fora característica da vertente satírica romana (CURTIUS, 1996). A natureza ambivalente das imagens carnavalescas fica exposta no uso constante de pares contrastantes e semelhantes: gordo e magro, alto e baixo; sócias e gêmeos, etc. É a manifestação da categoria carnavalesca da excentricidade, da violação da normalidade aparente.

122

De modo ambivalente, também, é como se forma o tipo do *riso* específico da cosmovisão ritual-carnavalesca. É o riso que tem como função a renovação, pois encontra sua raiz expressiva primeira nos rituais de ridicularização do supremo. Ritual que tinha como função simbólica a provocação da mudança das estações. O riso está dirigido, então, desde suas formas mais remotas, à mudança dos poderes e da ordem vigente, e é o que provoca a crise que leva à instituição de uma nova ordem subsequente, pois “O riso é uma arma de destruição: ele destrói a falsa autoridade e a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio” (PROPP, 1992, p. 46). É por isso que a paródia tem uma natureza essencialmente carnavalesca, pois produz um “duplo destronante” que é a face concreta do “mundo às avessas” do carnaval. Sua natureza é, assim, em tudo contrária aos gêneros “puros”, como a epopeia e a tragédia.

A essa disposição de enfrentar a relatividade com o riso, segue-se uma natural inclinação a desautorizar as subjetividades que se valem de categorias absolutas, como o poder. Assim, a adoção do carnaval como prática simbólica, porque põe sob suspeita as hierarquias, enseja um gesto estético-festivo naturalmente iconoclasta. A partir do momento que se

instaura a ordem carnavalesca, todo decoro aparatoso do poder se dissolve para ser tragado e transformado pelo brilho pobre mas alegre da voragem popular, e o limite de toda identidade torna-se a máscara.

Encontramos agora o terreno propício para aludirmos aos aspectos que, entendemos, nos permitem interpretar em *O outono do patriarca* um exemplar literário rico em manifestações daquela “cosmovisão carnavalesca”, que é concretizada num enredo também profundamente “carnavalizado”, porque representa a superação da hierarquia pelo sentido da festa.<sup>4</sup> Uma vez que já preparamos o fundamento para essa comparação de ordem interpretativa, iremos demonstrar por que consideramos que o romance de García Márquez exprime bem as ações carnavalescas tanto em seu conteúdo interior quanto exterior.

Em primeiro lugar, há no núcleo d’*O outono do patriarca* a representação fidedigna da ação carnavalesca principal, isto é, da coroação bufa e do posterior destronamento do rei do carnaval, como admite também Carol June:

123

Su carnavalización es muy parecida al ritual de la coronación y del destronamiento del rey bufón. Se transforma en una parodia; en un ser carnavalesco que nos mueve a la risa y hasta la compasión en la medida en que el autor va desmitificando y rebajando su colosal figura.<sup>5</sup> (2008, p. 29)

Além disso, a ação carnavalesca, n’*O outono do patriarca* cumpre uma função causal necessária à narrativa, uma vez que sintetiza a recusa do personagem do patriarca a aceitar tanto sua impopularidade como sua mortalidade, e introduz o elemento principal de conflito narrativo: fica evidente que seu maior adversário político é, na verdade, o tempo.

Essa ação, como já explicamos, reflete a premissa básica que sustenta a cosmovisão carnavalesca, qual seja, a ênfase dada ao aspecto

---

<sup>4</sup> Julio Ortega (1978, p. 424) sublinha que “lo decisivo en su configuración [do Patriarca] es que a través de esta figura proliferante y ubicua, el texto trabaja la mitología carnavalizada del poder” (“o decisivo em sua configuração [do Patriarca] é que, através desta figura proliferante e ubíqua, o texto trabalha a mitologia carnavalizada do poder”; tradução nossa).  
<sup>5</sup> “Sua carnavalização é muito parecida com o ritual de coroação e destronamento do rei bufão. Transforma-se em uma paródia; em um ser carnavalesco que nos move ao riso e até à compaixão na medida em que o autor vai desmistificando e rebaixando sua figura colossal” (tradução nossa).

cíclico da vida, da morte e da renovação inserida em todas as relações da vida material com o tempo, pois, “O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova” (BAKHTIN, 2013, p. 142). Há n’*O outono do patriarca*, assim, a representação de um carnaval represado, como que um outono pendurado na vida do Patriarca, que se recusa a deixar o tempo realizar seu trabalho — o herói d’*O outono do patriarca* é o tempo.

Nessa coroação do rei bufo carnavalesco já está contida a ideia de seu futuro destronamento, que é realizado pelas ações de zombaria. A coroação é, pois, um ato ambivalente, como todas as ações carnavalescas, e sua concretização acentua a relatividade de tudo que está relacionado à interação do homem com o tempo. A relação equívoca do patriarca com a finitude, sua recusa a ser superado e a se dissociar do poder temporal é o ponto central dessa perspectiva carnavalesca. E é calcado nessa rigidez que, depois da morte de seu sócia Patrício Aragonés, o Patriarca decide ver como seria a vida *sem ele*. Para isso, ordena a divulgação da falsa notícia de sua morte, e, ao ver que a vida não havia se alterado em nada, se pergunta

124

que houve com o mundo que nada se alterava com o embuste de sua morte, como é que havia saído o sol e a havia voltado a sair sem dificuldade, porque este ar de domingo, mãe, por que o mesmo calor sem mim. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 32)

De modo ainda mais dramático, vê a recepção da novidade de sua morte transformar-se, de um enterro, literalmente em um carnaval:

e então interromperam-se os finados e os sinos da catedral e de todas as igrejas anunciaram uma quarta-feira de júbilo, explodiram foguetes pascoais, petardos de glória, tambores de liberação, [...] viu os que se encarniçaram com o cadáver, [...] e logo assomou à rua pelas frestas das persianas para ver até onde chegavam os estragos da defenestração, [...] viu suas viúvas felizes [...], viu seus bastardos fazendo músicas de alegria [...], e viu passar seu próprio corpo arrastado [...], mãe, olhe o que estão fazendo comigo, dizia, sentindo na carne a ignomínia das cusparadas e dos penicos de enfermos que lhe atiravam ao passar das sacadas, horrorizado pela ideia de ser esquartejado e digerido pelos cães e os urubus entre os berros delirantes e os estrondos de pirotecnia do *carnaval de minha morte*. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, pp. 33-35) [grifo nosso]

E vê por fim sua suposta morte converter-se “em outra morte qualquer como outras tantas do passado, [e] a torrente incessante de realidade que o ia levando em direção à terra de ninguém da compaixão e do esquecimento” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 35). Mas isso, ao invés de apressar o reconhecimento de sua condição de súplice do poder, enfureceu-o e tornou ainda mais encarniçada sua recusa a ver o tempo carnavalesco levá-lo ao sumidouro das coisas passadas.

A cena que citamos anteriormente, a do escarnecimento carnavalesco do corpo do patriarca, é a representação das ações injuriosas que tinham como objetivo celebrar simbolicamente a passagem do tempo na figura daquele que o encarna. Logo, no sistema de imagens do carnaval a injúria e a relação com as excrescências tinham a mesma função de demonstrar o sentido ambivalente da vida, da fecundidade e da renovação.<sup>6</sup> “Nesse sistema, o rei é o bufão, escolhido pelo conjunto do povo, é escarnecido por esse mesmo povo, injuriado, espancado, quando termina o seu reinado” (BAKHTIN, 1993, p. 172) [grifo do autor]. Desse modo, a cena da falsa morte do patriarca é a descrição quase literal de uma celebração carnavalesca e de sua função de renovação simbólica. E acontece justamente no local onde simbolicamente o corpo apodrecido do poder é desfigurado, onde a vitória do público sobre a falsa autoridade é consagrada e onde realiza-se esse processo de renovação simbólica, isto é, na praça. É justamente no âmbito da praça que as ações carnavalescas têm seu espaço ideal, pois a praça representa o local onde a barulhada da discussão sobre a vida encontra um terreno fértil. “A praça era o símbolo da universalidade pública” (BAKHTIN, 2013, p. 146), lugar ideal para que a força anímica popular se manifeste.

Com esse espírito de representação da linguagem popular da praça, García Márquez utiliza em *O outono do patriarca* a fala popular, o ambiente das multidões e das praças, e interpõe “numerosas vozes sem se identificarem, como acontece na realidade na história e com essas conspirações em massa do Mar das Antilhas, que estão cheias de infinitos

---

<sup>6</sup> “Sabemos que os excrementos desempenharam sempre um grande papel no ritual da ‘festa dos tolos’. No ofício solene celebrado pelo bispo *para rir*, usava-se na própria igreja excremento em lugar de incenso” (BAKHTIN, 1993, p. 126) [grifo nosso].

segredos aos gritos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 129). Portanto, é através da linguagem livre do discurso de rua, do insulto, e do tom zombeteiro que caracteriza a palavra ligada ao riso, que o cadáver simbólico do ditador é derrotado pelo tempo. É essa alegre atmosfera carnavalesca da praça e das feiras que domina o timbre narrativo que escutamos no interior da obra, como que misturadas e espalhadas dentro dos seis capítulos do livro as vozes do povo.

Ainda, o caráter radicalmente dialógico do romance é bastante explícito, na medida em que os narradores, muitas vezes incógnitos (mas sempre homodiegéticos ou autodiegéticos), formam uma ruidosa colcha de retalhos, um vozerio de praça pública que desmoraliza e interroga sobre a verdadeira identidade desse personagem que quase nenhum deles conheceu de fato. Esse anonimato da voz narrativa, no entanto, produz um ponto de vista comunitário, pois é a partir desse ponto de vista fraturado que assistimos à caracterização da imagem do ditador, como uma montagem coletiva de um incompleto quebra-cabeça coletivo. Cada um dos seis capítulos do livro se inicia a partir da visão de alguém que contempla o corpo do ditador e se pergunta sobre a realidade do acontecimento de sua morte, uma vez que “nenhuma evidência de sua morte era terminante, pois sempre havia outra verdade atrás da verdade” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 47). Mas daí em diante as vozes narrativas entram em profundo entrelaçamento, até mesmo pelo suposto relato do próprio patriarca: “El narrador colectivo es, pues, el *yo colectivo* de la cultura popular. [...] De allí que la escritura se movilice aperturando la sintaxis, [...] connotando la polifonía de una escritura extraordinariamente enriquecida”<sup>7</sup> (ORTEGA, 1978, p. 441) [grifo do autor].

Logo, vemos, pelo prisma da perspectiva carnavalesca, n’*O outono do patriarca* uma tentativa de parodiar a figura do poderoso, de criar um duplo/destronante que é forçado pelo riso à mudança. A imagem do ditador mesquinho, entregue à visão egocêntrica, desgarrado da sucessão natural das coisas, do ruído da vida exterior, é submetida ao nosso riso e ao nosso

---

<sup>7</sup> “O narrador coletivo é, pois, um *eu coletivo* da cultura popular. [...] Daí que a escritura se mobilize abrindo a sintaxe, [...] conotando a polifonia de uma escritura extraordinariamente enriquecida” (tradução nossa).

escárnio com a função expressa de superar a falsa autoridade dos regimes ditatoriais e revelar a face risível daquele que se pretende detentor perene do poder — pois, como esclarece mais uma vez Bakhtin,

Esse antigo poder, essa antiga verdade aspira ao absolutismo, a um valor extratemporal. Por essa razão, todos os defensores da antiga verdade e do antigo poder são tão casmurros e graves, não sabem nem querem rir; seus discursos são imponentes, tratam seus inimigos pessoais como inimigos da verdade eterna, ameaçando-os, portanto, com uma morte eterna. O poder dominante e a verdade dominante não se veem no espelho do tempo, assim como também não veem o seu ponto de partida, seus limites e fins, sua face velha e ridícula, a estupidez de suas pretensões à eternidade e à imutabilidade. Os representantes do velho poder e da velha verdade cumprem o seu papel, com o rosto sério e em tons graves, enquanto que os espectadores há muito tempo estão rindo. Eles continuam com o tom grave, majestoso, temível dos soberanos ou dos arautos da “verdade eterna”, sem observar que o tempo a tornou perfeitamente ridícula e transformou a antiga verdade, o antigo poder, em boneco carnavalesco, em espantalho cômico que o povo estraçalha às gargalhadas na praça pública. (1993, p. 184-5)

127

*O outono do patriarca* pode ser visto, finalmente, tanto no plano interior quanto exterior, como uma longa meditação artística sobre a solidão do poder, e também como a demonstração da comicidade inadvertida do autoritarismo. Podemos dizer, portanto, que existe na obra um profundo sentido carnavalesco, seja na ordem que sustenta sua predileção temática, seja nas ações que compõem o enredo do romance. O patriarca é um personagem que encarna a tolice do impulso autoritário que tenta reprimir o movimento natural do tempo e imobilizar o processo de mudança da vida, processo que é “performatizado” no carnaval. Sua tentativa, no entanto, apenas retarda um pouco o movimento inevitável da sua finitude, e expõe no espelho do tempo carnavalesco a visão melancólica de “um ditador muito velho, inconcebivelmente velho, que fica sozinho num palácio cheio de vacas” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 124).

**REFERÊNCIAS**

BAKTHIN, M. M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

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

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

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

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

DONGHI, Tulio Halperin. *História da América Latina*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

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

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

128

JUNE, Carol. “La carnavalización de un dictador en *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez”, *Revista Ceiba*, Porto Rico, v.8, n.1, p. 24-34, 2009. Disponível em: [revistas.upr.edu/index.php/ceiba/article/download/3725/3219](http://revistas.upr.edu/index.php/ceiba/article/download/3725/3219). Acesso em: 15-08-2020.

ORTEGA, Julio. “El otoño del patriarca: Texto y cultura”, *Hispanic Review*, Filadélfia, v.46, n.4, p. 421-446, 1978. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/473102>. Acesso em: 15-08-2020.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

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

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Recife: Cepe, 2019.

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

**Resumo:** Este artigo tem o objetivo de explorar como no romance *O outono do patriarca*, de Gabriel García Márquez, o conceito de “carnavalização da literatura”, de Mikhail Bakhtin, adquire um sentido histórico preciso, em que a linguagem da festa carnavalesca representa uma crítica à tradição dos modelos de racionalidade política autoritária historicamente introduzidos na América Latina no século passado.

**Palavras-chave:** Literatura latino-americana; Gabriel García Márquez; O outono do patriarca; carnavalização da literatura; Mikhail Bakhtin.

**Abstract:** This article aims to explore how in Gabriel García Márquez’s novel *The autumn of the patriarch*, Mikhail Bakhtin’s concept of “carnavalesque literature” acquires a precise historical sense, in which the carnivalesque language represents a criticism to the tradition of authoritarian political models of rationality historically imposed to Latin America in the last century.

**Keywords:** Latin american literature; Gabriel García Márquez; The autumn of the patriarch; carnivalesque literature; Mikhail Bakhtin.

Recebido em: 31/08/2020

Aceito em: 26/09/2020