



**O CORONEL EM SEU LABIRINTO: OPERAÇÕES NEOBARROCAS EM  
*NINGUÉM ESCREVE AO CORONEL***



**THE CORONEL AND HIS LABYRINTH: NEO-BAROQUE OPERATIONS IN  
*NO ONE WRITES TO THE CORONEL***

FELIPE FRANÇA FERREIRA

SAMUEL ANDERSON DE OLIVEIRA LIMA

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | OS AUTORES  
RECEBIDO EM 26/07/2020 • APROVADO EM 12/09/2020

---

**Abstract**

This article aims to identify, classify and analyze textual operations and thematic and occurrences in the book **No one writes to the coronel**, written by Colombian author, Gabriel García Márquez, in Paris, in the end of 1950 decade. These textual operations are elaborated by de Cuban Severo Sarduy, at first, in 1972, in his article, “The Baroque and the Neo-Baroque”, and after, in the book **Written on a body**, in 1979. Related to the thematics, it is based on Otto Maria Carpeaux, Affonso Romano de Sant’Anna, Irlemar Chiampi, Francisco Ivan studies and even some appointments of Mikhail Bakhtin could be useful.

---

**Resumo**

Este artigo pretende identificar, classificar e analisar operações textuais e ocorrências temáticas na obra **Ninguém escreve ao coronel**, do autor colombiano Gabriel García Márquez, escrita em Paris no final da década de 1950. Essas operações textuais são as que foram elaboradas pelo cubano Severo Sarduy,

inicialmente em 1972 no seu artigo “El Barroco y el Neobarroco” e, posteriormente, trabalhadas também em **Escrito sobre um corpo**, de 1979. Para o que se apresenta como temáticas, os estudos de Otto Maria Carpeaux, Affonso Romano de Sant’Anna, Irleamar Chiampi, Francisco Ivan e até mesmo alguns apontamentos de Mikhail Bakhtin serão de grande proveito.

---

### Entradas para indexação

---

**KEYWORDS:** Neo-Baroque operations. García Márquez. No one writes to the coronel.

**PALAVRAS-CHAVE:** Operações neobarrocas. García Márquez. Ninguém escreve ao coronel.

---

### Texto integral

---

## 1. INTRODUÇÃO

Tanto os estudos que se debruçam sobre a produção literária da modernidade quanto os da pós-modernidade têm apontado o século XX, ou melhor, sua segunda metade, principalmente, como um tempo de retomadas. O modelo dialético-evolutivo apontado por Tynianov não encontra mais guarida, pois, segundo Perrone-Moisés (2016, p. 29) o “novo” já se tornou “repetitivo”. A literatura não caminha em linha, mas sim em espirais, em dobras, e elementos considerados “antigos” servem de “modelo” para o que é classificado de “moderno”, “novo”.

Os seguintes argumentos são utilizados por Leyla Perrone-Moisés para demonstrar como certos procedimentos não são uma exclusividade pós-moderna, o que ajuda a entender a fragilidade desse termo e também sua possível extinção:

Quanto aos procedimentos: na falta de propostas realmente inovadoras, a intertextualidade tornou-se generalizada, a referência e a citação, mais frequentes, acentuando-se até o anacronismo, usado com humor; a metalinguagem passou a ser mais utilizada, como recurso irônico; a mescla de referências à alta cultura e à cultura de massa tornou-se habitual. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 46)

O pós-moderno nada traz de novo, de exclusivamente seu, e suas principais operações, seus principais procedimentos textuais, são, na verdade, retomadas, reelaborações, retornos. O intertexto sempre existiu, e a **Divina Comédia** (1321) de Dante aponta isso, a paródia estava já no **Gargântua e Pantagruel** de Rabelais (1532-1552), que reunia textos clássicos, os evangelhos e canções populares da Idade Média. O próprio **Dom Quixote** (1605) é uma paródia das novelas de cavalaria, paródia que desconcerta, que altera, que zomba, que carnaliza. A metalinguagem já era usada na Europa desde o século XVIII, e até mesmo bem antes com o próprio Cervantes. A fragmentação textual, rompendo com linearidades

narrativas, o lúdico-verbal, a ironia, a abertura da obra de arte e a presença de objetos e linguagens populares já eram amplamente utilizados em tempos anteriores. O pós-moderno, segundo a própria Perrone-Moisés (2016), é muito mais que uma problemática do que uma poética, e se há uma condição sua, essa é a de uma poética de retomadas, poética de retornos.

Claro que os séculos XX e XXI têm suas peculiaridades. Ambos são marcados por uma pós-industrialização, que acabou alterando leitores, que, por sua vez, criaram uma demanda de um certo tipo de literatura, de ritmo, de temáticas. No entanto, o individualismo proporciona o surgimento de certas temáticas, e uma delas é a temática do *labirinto*, que será aqui trabalhada. Não é uma novidade essa temática, já que nos remete ao mundo grego, a Teseu. Contudo, a experiência que essa temática proporciona em vários autores contemporâneos passa por uma renovação, uma reelaboração. Há uma retomada da experiência, mas dentro dos valores ideológicos da modernidade, o que ajuda a entender a “criação” do termo *Neobarroco* por Sarduy em 1972.

Este artigo pretende enxergar operações e temáticas neobarrocas no romance **Ninguém escreve ao coronel**, do colombiano Gabriel García Márquez. Quem muito contribui, mesmo que ainda de maneira esquemática, para que seja perceptível uma presença neobarroca na obra do vencedor do prêmio Nobel de literatura de 1982, é a grande pesquisadora do barroco e do neobarroco Irlemar Chiampi (2000, p. 28), quando diz que “la lectura de buena parte de los textos latinoamericanos producidos en los últimos 20 años nos coloca en la plenitud de una fiesta barroca”. Esse recorte temporal, apontado por Chiampi, nos serve como um argumento válido para inserir García Márquez nesse tão largo leque de autores latino-americanos que surgem para reelaborar recursos e temas do Barroco; mas ainda é possível apontar mais, dizer mais, mostrar mais, apresentar mais elementos desse Barroco moderno (Neobarroco) em García Márquez, e é o que aqui se pretende fazer tendo como *corpus* um de seus romances.

Segundo Chiampi (2000), categorias como a temporalidade e o sujeito sofrem uma alteração nos textos neobarrocos. Já não se trata mais de um herói vencedor como protagonista, mas sim de um indivíduo cujas carnes, cujos ossos, cujo sangue, cujos sofrimentos, cujas agonias, cujas angústias ecoam nas páginas. E já não é assim tão facilmente identificável e classificável o tempo da obra. A sequência linear dá lugar a um aglomerado de temporalidades, de idas e vindas, de ilusões de movimento. Adotando ou não o termo pós-moderno, deve-se entender o quão Chiampi é pontual ao considerar que esse neobarroco é moderno e contramoderno ao mesmo tempo, e nisso está a sua postura pós-moderna, o que ajuda a entender como e por que Perrone-Moisés considera o termo “pós-moderno” como sendo contraditório. Seguindo os caminhos apontados por Irlemar Chiampi, entende-se aqui por Neobarroco uma volta não ao Barroco, mas sim do Barroco. Regresso esse que se dá com as atualizações de tempo e estilo na contemporaneidade. Como considerou Sarduy (1979, p. 79): “o barroco atual, o neobarroco, reflete estruturalmente a desarmonia, a ruptura da homogeneidade, do *logos* enquanto absoluto, a carência que constitui nosso fundamento epistemológico”. O Neobarroco é a atualização do Barroco com os traços contemporâneos, com os artifícios utilizados, principalmente, pelos escritores latino-americanos. Embora muitos autores não trabalhem com a diferenciação entre Barroco e Neobarroco, é mister

saber que este último, embora não apresente uma ruptura total com aquele, possui sim atualizações, novidades, novas manifestações. A própria Chiampi defende que:

Sería incongruente afirmar que la literatura neobarroca implica un corte radical con la misma tradición estética y reflexiva de que deriva. [...] El neobarroco es continuidad de esa tradición: sin ruptura, pero con la renovación de las experiencias anteriores (de ahí el neo), sin cortes, pero con la intensificación y expansión de las potencialidades experimentales del barroco “clásico”. (CHIAMPI, 2000, p. 29, grifo da autora)

O Neobarroco é, então, um retorno do Barroco com as nuances de uma modernidade que constantemente se aproveita do “antigo” e o recicla. Não rompe com o Barroco, mas o reaproveita com certas peculiaridades. Seria equivocado pensar que o Barroco é retomado com as mesmas características do século XVII, embora muitas delas se reapresentem. É Severo Sarduy quem primeiro teorizou sobre esse resgate, principalmente, por definir e nomear seus principais artifícios semióticos. E para tratar dos artifícios em **Ninguém escreve ao coronel**, a classificação utilizada será a de *neobarroco*, embora muitas vezes o próprio Sarduy não difira de maneira tão distinta assim *barroco* de *neobarroco*.

Mikhail Bakhtin foi um dos primeiros a considerar o tamanho do valor do romance barroco para o romance moderno: “É excepcionalmente grande a importância histórica do romance barroco. Quase todas as variedades do romance moderno surgiram geneticamente de diferentes elementos do romance barroco” (BAKHTIN, 2015, p. 194), ou seja, o romance barroco é uma espécie de “pai” para o romance moderno, e não seria exagero aqui dizer que o que hoje se conhece por literatura contemporânea é, na verdade, uma literatura com diversos traços encontrados nos romances barrocos de outrora, pois todo pai deixa, inevitável e inegavelmente, características no filho.

Para destrinchar o que estamos considerando como *temáticas*, os estudos de Carpeaux, quando falam da teatralidade e do jogo de perspectivas como centro do mundo barroco, de Affonso Romano de Sant’Anna, quando se debruça sobre o *labirinto* e sua retomada na modernidade, e de Alejo Carpentier, quando apresenta o real maravilhoso como uma das principais manifestações neobarrocas na literatura americana, bem como estudos de outros autores, servirão de referenciais teóricos para nossa análise. Todos esses elementos, todas essas temáticas se encontram, nas mais diversas medidas, em **Ninguém escreve ao coronel**, mescladas com os mais sutis e também explícitos recursos, mecanismos neobarrocos.

## 2. SARDUY E OS ARTIFÍCIOS NEOBARROCOS

Dois grandes autores e críticos literários já haviam tratado de um *barroco moderno* antes da elaboração de *El Barroco y el Neobarroco*, publicado em **América**

**Latina en su literatura**, obra organizada por César Fernández Moreno a pedido da UNESCO, em 1972. O poeta concretista Haroldo de Campos, que também publicou nesse compêndio de Moreno, em 3/7/1955, havia escrito um artigo intitulado “A obra de arte aberta”, publicado originalmente no Diário de São Paulo. É nesse artigo que Haroldo apresenta o termo “neo-barroco” como uma perspectiva que atende às necessidades culturais e morfológicas da expressão artística da contemporaneidade.

E quase uma década depois de Haroldo de Campos ter publicado aquele artigo, o italiano Umberto Eco escreve **Obra Aberta**, na qual também vai tratar dessa abertura artística, interpretativa, temporal e estética que a obra barroca apresenta:

Num rápido esboço histórico encontramos um aspecto evidente de “abertura” (na moderna acepção do termo) na “forma aberta” barroca. Nesta, nega-se justamente a definitude estática e inequívoca da forma clássica renascentista, do espaço desenvolvido em torno de um eixo central [...]. A forma barroca, pelo contrário, é dinâmica, tende a uma indeterminação de efeito [...]. (ECO, 1991, p. 44)

Observando essas duas propostas, construídas ainda nos anos 50 e 60, respectivamente, conclui-se que Sarduy não cunhou, primeiramente, o termo *neobarroco*, mas foi ele quem criou toda uma teoria e apresentou primeiro as categorizações textuais tratando de obras da América Latina: “la extrema artificialización practicada en algunos textos, y sobre todo en algunos textos recientes de la literatura latinoamericana, bastaría pues para señalar en ellos la instancia de lo barroco. Distinguiremos, en esta artificialización, tres mecanismos”<sup>1</sup> (SARDUY, 1972, p. 170). Estes três mecanismos neobarrocos que Sarduy traz são: substituição, proliferação e condensação, porém, este artigo levará em consideração somente os dois primeiros.

Esses dois mecanismos possuem uma presença bastante ampla na obra que aqui serve de *corpus*, mas ela própria apresenta outros mecanismos que não aparecem na primeira proposta de Sarduy em seu artigo de 1972, e só aparecerão em **Escrito sobre um corpo**, e, dessa vez, a tradução para o português não omite detalhes importantes. Esses outros mecanismos são: a intertextualidade, a citação e a dobragem. Só merece uma observação o mecanismo da intertextualidade quando trata da citação, pois, nesse livro, sua conceituação apresenta uma omissão por parte das tradutoras, o que acaba reduzindo o alcance do que Sarduy preconizou.

### 3. MECANISMOS E TEMÁTICAS

---

<sup>1</sup> Optou-se por usar o texto original em espanhol devido à diferença de alguns termos empregados (o original em espanhol tem maiores detalhes) em relação à tradução que Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik realizaram para **Escrito sobre um corpo**, de 1979, e com organização de Haroldo de Campos.

Quando o coronel destampou a lata do café e percebeu que só lhe restava uma colherinha do pó negro, logo se apresenta o seu labirinto: estava faltando tudo, e nem raspando com faca daria para milagrosamente conseguir algo mais. Acordar, o dia, a vida, já estavam sendo encarados como um peso, como algo para ser vencido, como os conservadores inimigos de ontem e de hoje.

Era mais um terrível e frio outubro em que o Coronel padecia de complicações intestinais. Havia um enterro no povoado, e, levado por uma noção de aço que tinha sobre a honra e a amizade, saiu de casa levando um guarda-chuva para que se protegesse das chuvas quase eternas: “abriu sobre a cabeça o misterioso sistema de varetas metálicas” (MÁRQUEZ, 2014, p. 9); aparece aqui uma das diversas manifestações neobarrocas contidas nesse romance: a substituição. Esse primeiro mecanismo neobarroco assim é descrito por Sarduy:

Cuando en *Paradiso* José Lezama Lima llama a un miembro viril de “el agujón del leptosomático macrogenitoma”, el artificio barroco se manifiesta por medio de una sustitución que podríamos describir al nivel del signo: el significante que corresponde al significado “virilidad” ha sido escamoteado [...]. (SARDUY, 1972, p. 171, grifos do autor)

Ao substituir o signo “guarda-chuva” por “misterioso sistema de varetas metálicas”, García Márquez escamoteia todo o significado primeiro e o amplia, fazendo com que a palavra passe a ser agora uma outra coisa. A arbitrariedade do signo, sua nomeação clássica, linear, informativa e econômica é destruída por uma substituição que permite que o signo se apresente rompendo sua arbitrariedade linear. Age de maneira metafórica e quebra a função denotativa.

O Coronel, constantemente citado e protagonista do enredo, “era um homem seco, de ossatura sólida, articulada a porca e parafuso” (MÁRQUEZ, 2014, p. 10). Essa corporeidade também aparecerá em outra personagem, num mecanismo que Sarduy também vai apontar como sendo profundamente barroco: a citação, ou colagem, um tipo de intertexto de uma obra com outra, de uma personagem com outra, de uma situação com outra. Essa colagem intertextual aparece na personagem de Florentino Ariza em **O amor nos tempos do cólera**, romance publicado décadas depois, “Tinha o corpo ossudo e reto” (MÁRQUEZ, 1985, p. 66). Embora não use as mesmas palavras, quer imprimir, através delas, essas duas personagens com a mesma postura frente à vida: esperar pacientemente, numa espécie de ritual. Ambos esperaram por mais de meio século: o Coronel por uma carta de aposentadoria e Florentino por sua amada Fermina Daza.

Quando o Coronel chega ao enterro, o narrador o compara ao morto, num jogo neobarroco que evidencia como é possível estar morto em vida e, estando morto, ter o peso de um vivo: “Parecia tão desconcertado quanto ele, envolto em trapos brancos e uma corneta às mãos” (MÁRQUEZ, 2014, p. 12), fazendo uma alusão entre o terno branco do Coronel e a manta que cobria o cadáver, naquele evento que era “[...] um grande acontecimento, sim. É o primeiro morto de morte natural em muitos anos” (MÁRQUEZ, 2014, p. 10), mostrando esse caráter de grande

evento que tinha esse velório: “A banda deu início à marcha fúnebre” (MÁRQUEZ, 2014, p.12). A morte era um acontecimento. E dar esse peso à morte é uma postura neobarroca, pois enxergando nela o fim inevitável da vida é que se assume uma postura de desengano, talvez a mais recorrente no Barroco. A morte é o destino de todo ser humano e viver é caminhar até ela. A morte inevitável e motivo de desengano é um traço do Barroco que é retomado na modernidade, sendo agora característica também do Neobarroco.

O segundo capítulo, pelo menos o que se imagina sendo como segundo capítulo, começa com outra substituição: “O Coronel cuidou do galo, embora preferisse passar toda a quinta-feira na rede. Choveu durante dias e dias. Pela semana brotou a flora das suas vísceras” (MÁRQUEZ, 2014, p. 15). Quando emprega “a flora das suas vísceras” é para substituir a “flora intestinal”, fazendo referência às constantes crises intestinais do Coronel quando o frio lhe acometia, sempre no mês de outubro.

Esse mecanismo da substituição tem por objetivo dar ao signo um outro ângulo, torná-lo textualmente outro, mostrá-lo sem recorrer à função denotativa. Com a substituição, é possível deixar o signo por trás do que está nomeado: apresentá-lo como que de máscara, fazendo-o escapar da sua arbitrariedade saussuriana. A arbitrariedade do signo linguístico é escamoteada, e isso ocorre pela substituição. A condição labiríntica do Coronel pode ser entendida também através da sua postura frente ao galo,

herança do filho crivado de balas na rinha, nove meses atrás, por distribuir panfletos subversivos. - É uma ilusão que custa caro - voltou a mulher. - Quando o milho acabar teremos de alimentá-lo com nossos fígados. O Coronel continuou pensando no assunto enquanto procurava a calça de brim no guarda-roupa. - É só por uns poucos meses - disse. - Já se sabe com certeza que haverá rinhas em janeiro. Depois podemos vendê-lo por um bom preço. A calça estava amarrotada. A mulher esticou-a com dois ferros esquentados a carvão. - Por que essa pressa de sair pra rua - ela perguntou. - O correio. - Havia esquecido que hoje era sexta - comentou a mulher voltando para o quarto. O marido estava pronto, mas sem a calça. Ela observou os sapatos dele. - Já estão bons de ir pro lixo - disse. - Continue usando as botinhas de verniz, homem. O Coronel sentiu-se desolado. - Parecem sapatos de órfão - respondeu. - Cada vez que os calço me sinto como foragido de um asilo. - Nós somos órfãos de nosso filho - lamentou a mulher. (MÁRQUEZ, 2014, p. 16-17)

O labirinto do Coronel já durava mais de cinquenta e seis anos, quando os liberais, chefiados pelo Coronel Aureliano Buendía, aceitaram uma rendição e concordaram com o recebimento de uma aposentadoria de guerra. O enredo dessa obra de García Márquez, bem como tantas outras suas, se dá nesse difícil momento da história colombiana, que é a Guerra dos Mil Dias, um sangrento conflito que se arrastava desde o século passado. A razão pela morte do seu filho foi a distribuição

de panfletos liberais, material subversivo, propaganda contra o Partido Conservador.

O labirinto do Coronel tinha como paredes a rendição aceita pelo seu companheiro de todas as batalhas, o Coronel Aureliano Buendía, a morte do seu filho, a fome cada vez mais presente, as esperas pontuais e ansiosas das lanchas que traziam cartas e outras correspondências pelo rio sempre às sextas-feiras. O labirinto neobarroco não possui paredes físicas, mas seus mecanismos modernos têm um potencial de aprisionamento/desterro/prisão/resignação marcante. A desolação citada no trecho anterior é só mais um ponto dentre tantos outros que evidenciam a presença de um labirinto para o Coronel e no qual também se encontra perdida, e graças a uma osmose machista, a sua asmática mulher. Do início ao fim, o Coronel é pura melancolia, puro estoicismo:

A última lancha a atracar foi a do correio. O Coronel viu-a se chegar, com angustiada expectativa. No teto, amarrado aos tubos de vapor e protegido por uma lona encerrada, descobriu a sacola das cartas. Quinze anos de espera tinham aguçado sua intuição. O galo havia aguçado a sua ansiedade. Desde o instante em que o administrador do correio subiu à lancha, desatou a sacola e jogou-a às costas, o Coronel não mais o perdeu de vista. Seguiu-o pela rua paralela ao porto, um labirinto de armazéns e barracas com mercadorias de todas as cores, em exibição. Toda vez que fazia esse roteiro experimentava uma ansiedade bem diferente, mas tão opressiva quanto o próprio terror. O médico esperava a porção de jornais na agência do correio [...]. O médico cortou o fecho dos jornais. Informou-se das notícias mais destacadas enquanto o Coronel – os olhos fixos na caixa postal – esperava que o administrador parasse diante dela. Mas não o fez. O médico interrompeu a leitura. Olhou para o Coronel, depois para o administrador, sentado diante dos instrumentos do telégrafo, e voltou mais uma vez ao Coronel. – Nós já vamos – disse. O administrador não levantou a cabeça. – Nada para o Coronel – falou. Este não se sentiu envergonhado. – Também não esperava nada – mentiu. Botou no médico um olhar totalmente infantil. – Eu não tenho quem me escreva. (MÁRQUEZ, 2014, p. 17-19)

A própria obra cita esse labirinto, e dá ao caminho percorrido pelo Coronel um sentido de perdição, de desolação, de espaço para um sofrimento, uma angústia. Interessante notar como esse mesmo termo pode ser entendido como a substituição sarduyana, já que a “rua” se converte em “um labirinto de armazéns e barracas com mercadorias de todas as cores”. Tudo para acentuar o drama do Coronel. E, por falar em drama, cabe aqui citar um outro grande estudioso do Barroco, quando diz que “a índole da literatura barroca é dramática, ou melhor: teatral. No centro da civilização barroca está o teatro [...] é uma das expressões mais típicas do Barroco: o emprego da forma dramática” (CARPEAUX, 2012, p. 129). É o drama do Coronel em seu labirinto, e aqui o título deste artigo toma de empréstimo o título de uma outra obra de García Márquez, **O General em seu labirinto**, que trata dos últimos dias de



Simón Bolívar, mostrando a morte do grande libertador cada vez mais próxima, e todo o seu drama de homem de guerras, esperanças e sofrimentos.

**Ninguém escreve ao coronel** vai oferecendo, já desde o início, elementos para que o leitor se situe em sua temporalidade, embora essa mesma temporalidade sofra uma modificação, uma alteração, uma modernização, já que o enredo pode se dar muito bem em algum interior da América Latina que até hoje sofre nas mãos de ditadores e caudilhos. Um desses elementos de marca temporal se demonstra em um dos jornais lidos pelo médico e liberal amigo do Coronel, no qual aparece uma crônica sobre a nacionalização do canal de Suez, que se deu em julho de 1956 quando o líder egípcio Gamal Abdel Nasser retira das mãos das empresas britânicas e francesas o controle do canal e fecha o Estreito de Tiran, único acesso de Israel ao Mar Vermelho. O Egito é invadido em 29 de outubro do mesmo ano, naquele mesmo outubro no qual o Coronel sentia a agitação de suas vísceras.

Em meio à guerra civil entre liberais e conservadores, que sangrou o país durante muitos e muitos anos, o conservador Laureano Gómez chega ao poder após vencer as eleições e assumir em 1950. No entanto, três anos depois, o Partido Conservador, contra cujos membros o Coronel lutou a vida inteira, propõe uma nova Constituição que deixava brechas para que a Colômbia se convertesse na Espanha franquista. A solução para a derrubada de tal projeto totalitário foi a nomeação de uma junta militar, chefiada pelo general Gustavo Rojas Pinilla, que acabou instalando uma ditadura perversa, que pode ser percebida no trecho em que o Coronel pergunta para o amigo doutor: “- Quais são as novidades? – indagou o Coronel. O médico passou-lhe os vários jornais. – Não se sabe – disse. – É difícil ler nas entrelinhas o que a censura permite publicar” (MÁRQUEZ, 2014, p. 19). Eram tempos de profundo silêncio e grande tensão: “Às onze bateu o clarim do toque de silêncio” (MÁRQUEZ, 2014, p. 20). O povoado estava em estado de sítio.

Gabriel García Márquez termina de escrever **Ninguém escreve ao coronel** em janeiro de 1957, quando se encontrava em Paris. Na ocasião, desempenhava seu trabalho de cobrir os principais acontecimentos políticos da Europa, e o assunto daquele final de ano no velho continente era a possibilidade de uma nova guerra mundial a partir do Egito. O autor colombiano, em dezembro de 1956, escreve uma crônica sobre esse período de grande tensão para todo o mundo:

Eram seis e meia da manhã no Cairo. O general Nasser decidiu chamar por telefone o embaixador da Itália, para que ele transmitisse a nota de rendição à França, Inglaterra e Israel. Mas uma determinação dessa índole podia esperar, sem necessidade de tirar da cama um embaixador. O general Nasser decidiu então esperar uma hora; e essa foi sem dúvida a hora mais importante de sua vida. (MÁRQUEZ, 2006, p. 414)

A introdução do gênero crônica, independente ao romance, é outro procedimento neobarroco. A intercalação de gêneros é um recurso muito utilizado no Neobarroco, embora não seja uma exclusividade dessa concepção literária. Esse mecanismo é o da citação, da escritura que envolve diversas texturas, e que faz parte do que Severo Sarduy vai chamar de leitura em filigrana:

Para escapar a las generalizaciones fáciles y a la aplicación desordenada del criterio de barroco sería necesario codificar la lectura de las unidades textuales *en filigrana*, a las cuales llamaremos *gramas* siguiendo la denominación de Julia Kristeva. Habrá que crear, pues, un sistema de desciframiento y detección, una formalización de la operación de descodificación de lo barroco. (SARDUY, 1972, p. 179)

Para alcançar isso que Sarduy chama de semiologia do barroco americano, a comunicação entre seus textos e texturas, ele apresenta-nos alguns elementos, e o primeiro deles é a intertextualidade, que tem a citação como um desdobramento. Esse tipo de operação, de construção textual, que possui invasões de outros e faz questão de que isso apareça, seja de maneira mais tímida ou não, é uma constante em García Márquez, e é se utilizando do próprio que Sarduy exemplifica seu conceito, como este artigo demonstrará logo mais adiante. Já era tarde da noite quando choveu e

o Coronel conciliou o sono e de repente acordou alarmado com os intestinos. Descobriu uma goteira em algum lugar da casa. Procurou localizá-la no escuro, enrolado no cobertor até a cabeça. Um fio de suor correu pela coluna vertebral. Tinha febre. Sentiu-se flutuando em círculos concêntricos, dentro de um tanque de gelatina. Alguém falou. O Coronel respondeu do seu catre de revolucionário. – Com quem está falando? – perguntou a mulher. – Com o inglês fantasiado de tigre que apareceu no acampamento do Coronel Aureliano Buendía – disse o marido. Mexeu-se na rede, ardendo em febre. – Era o Duque de Marlborough. (MÁRQUEZ, 2014, p. 20-21)

Nesse trecho, surge o que Sarduy aponta como recurso da citação, um desdobramento, uma maneira de intertextualidade, a presença de um texto no outro, traçando sua filigrana, sua marca d'água, sua joia com trançados de diferentes metais e pedras:

Entre otros gestos barrocos, Gabriel García Márquez realiza en *Cien Años de Soledad* uno de esta naturaleza, cuando, al contrario de la homogeneidad de lenguaje clásico, insiste en una frase tomada directamente de Juan Rulfo, incorpora al relato un personaje de Carpentier – el Victor Hugues de *El siglo de las luces* –, otro de Cortázar – el Rocamadour de *Rayuela* –, otro de Fuentes – Artemio Cruz de *La muerte de Artemio Cruz* – y utiliza un personaje que evidentemente pertenece a Vargas Llosa, sin contar las múltiples citas – personajes, frases contexto – que en la obra hacen referencia a las obras precedentes del autor. (SARDUY, 1972, p. 179-180)

É justamente essa parte inicial que a tradução de **Escrito sobre um corpo** omite e acaba por tirar tão importante apontamento de Sarduy. Está claro que **Cem anos de solidão** atende a esses procedimentos para a semiologia barroca que Sarduy constrói, mas agora se faz de muito proveito mostrar como ela é citada. O Coronel Aureliano Buendía é o grande guerrilheiro de **Cem anos de solidão** e o inglês fantasiado de tigre que aparece para o Coronel é a sua grande inspiração para as guerrilhas:

Era talvez o momento mais crítico da guerra. Os proprietários de terra liberais, que no princípio apoiavam a revolução, entraram em aliança secreta com os proprietários de terra conservadores para impedir a revisão dos títulos de propriedade. Os políticos que capitalizavam a guerra desde o exílio haviam repudiado publicamente as determinações drásticas do Coronel Aureliano Buendía. Mas até mesmo essa desautorização parecia deixá-lo sem preocupações. Não voltara a ler os seus versos, que ocupavam mais de cinco tomos e que permaneciam esquecidos no fundo do baú. De noite, ou na hora da sesta, chamava à rede uma das suas mulheres e obtinha dela uma satisfação rudimentar, e logo dormia com um sono de pedra que não era perturbado pelo mais leve indício de preocupação. Só ele sabia, naquele tempo, que o seu aturdido coração estava condenado para sempre à incerteza. A princípio, embriagado pela glória do regresso, pelas vitórias inverossímeis, bordejara o abismo da grandeza. Satisfazia-se com trazer à cabeceira o Duque de Marlborough, seu grande mestre nas artes da guerra, cujo aparato de peles e unhas de tigre produzia o respeito dos adultos e o assombro das crianças. (MÁRQUEZ, 2016, p. 203)

É de **Ninguém escreve ao coronel**, publicado pela primeira vez em 1961, que García Márquez “retira” o Coronel Aureliano Buendía para incorporá-lo à narrativa de **Cem anos de solidão**, cuja primeira edição é de 1967, juntamente com o Duque de Marlborough e suas vestimentas de tigre. Macondo tem total ligação com o povoado que se encontra em estado de sítio. Uma mesma história as interliga. As obras de García Márquez vão uma servindo de gênese para as outras, não sendo equivocada a afirmação de que quase todas elas têm um mesmo embrião. Há entre seus romances uma linha que vai se espiralando e que também atua neles internamente.

Após essa noite febril e delirante que teve, o Coronel acordou cansado e se dirigiu à latrina, que, logo em seguida, é apresentada como “quartinho de madeira com teto de zinco”, numa clara manifestação do procedimento de substituição. A latrina aí está, mas aparece no texto com uma outra descrição, uma outra apresentação, que não se dá de maneira arbitrária, mas sim aproveitando-se do pequeno espaço para “expô-lo” de uma outra forma.

O corpo e os movimentos da mulher do Coronel merecem também grande atenção. É ela o sustento pragmático, realista e pé no chão da casa que se

desintegrava desde o assassinato do filho Agustín: “Era tão miúda e elástica que, quando transitava nos seus chinelos de pano e naquela roupa preta inteiramente fechada, parecia ter a virtude de passar através das paredes” (MÁRQUEZ, 2014, p. 22), e o uso do “parecia ter” é

aqui o distanciamento entre significante e significado, a falha que se abre entre as faces da metáfora, a amplitude do COMO – da língua, já que esta o implica em todas as *figuras*, é máxima: [...] “Todo ele parecia o relevo de um fígado etrusco para a leitura oracular. [...] Às vezes, a abertura retórica, a força centrífuga do *como* é tal que a aproximação, a relação entre os termos parece resultar de uma autodeterminação do texto, escritura automática ou dobragem. (SARDUY, 1979, p. 89-90)

Esse procedimento que une significante e significado, distantes num primeiro momento e independentes entre si, é classificado por Sarduy como dobragem. A mulher do Coronel, asmática e flexível, adquire uma categoria de alma, de espírito, de entidade sobrenatural, de fantasma que atravessa paredes e desempenha as funções domésticas graças ao uso do “parecia ter”, de mulher que está em todos os cantos da casa, numa simbiose ampla e profunda que a própria casa parece ser a extensão do seu corpo esquelético e ágil. Se as ruas paralelas ao porto são parte do labirinto do Coronel, a casa é um labirinto para essa mulher que sequer é nomeada no enredo, vítima de um machismo estrutural de seu tempo e de sua sociedade.

A temática do labirinto é, no século XX, recorrente entre os grandes autores, tanto da Europa quanto da América e

para se ter uma compreensão dessa produção textual, é preciso acentuar que a presença do labirinto nessa época, assim como seu retorno em outras – inclusive na nossa, com Kafka, Borges e García Márquez –, está presa a uma visão de mundo: o mundo como labirinto, o homem perdido, buscando um sentido, uma saída para seus passos diante do Minotauro, da morte ou do monstruoso absurdo da própria vida. (SANT’ANNA, 2000, p. 70)

Esse homem perdido, que vai do porto à praça, da agência dos correios a sua casa, da alfaiataria para a casa de algum amigo para logo em seguida voltar para casa desolado, melancólico, estoico, e diante do inevitável tocar nas mãos da morte que se aproxima cada vez mais, que espera resignado e ressentido, é o próprio Coronel para quem ninguém escreve. Embora ele se considerasse um herói republicano, e a gente do povoado também, esse heroísmo é uma teatralidade cujo drama se demonstra na espera, nesse ciclo absurdo de ter que ansiosamente aguardar a lancha dos correios e sempre no mesmo dia. É na verdade um anti-herói moderno, que não sai do labirinto, pois sua própria vida é um, e o Minotauro sempre surge com os problemas dessa vida labiríntica: a fome, a dor de perder o filho, esperar o

que nunca chega, os tormentos da memória; e se há alguma fuga momentânea para essas paredes tão intransponíveis e esse monstro sempre presente, ela vem sempre através de uma ilusão, que logo se converte em *desengaño*.

Em outra demonstração da dobragem, da força que o *como* tem de unir significados e significantes distintos num primeiro olhar, aparece mais uma vez a mulher em seus rituais domésticos, com uma espécie de fé:

Ela começou a pensar. Deu uma volta completa com a bomba de inseticida. O Coronel descobriu alguma coisa de irreal naquela atitude, como se a mulher estivesse convocando os espíritos da casa para consultá-los. Afinal, pôs a bomba sobre o altarcinho de litografias e fixou os olhos cor de caramelo nos olhos cor de caramelo do marido. – Compre o milho – disse por fim. – Deus há de saber como a gente vai se arranjar. (MÁRQUEZ, 2014, p. 27)

O *como* uma vez mais unindo significados e significantes que, se postos de maneira isolada, se separados, não terão o mesmo sentido quando colocados em filigrana. É a dobragem servindo para potencializar essas características místicas nos afazeres domésticos da mulher. É o *como* quem possibilita esse caráter hiperbólico, surreal, de insólito no gesto da mulher.

Com o cansaço de tanto esperar, o Coronel resolve mudar de advogado. Buscando uma novidade no *processo* que estava ficando cada vez mais velho, o Coronel foi ao escritório do

Preto grandalhão, sem um dente além dos dois caninos superiores. Meteu os pés nos tamancos e abriu a janela do escritório sobre uma pianola empoeirada, com papéis embutidos nos espaços dos rolos: recortes do Diário Oficial colados em antigos cadernos de contabilidade e uma coleção incompleta dos boletins da tesouraria. A pianola sem teclado servia ao mesmo tempo de escrivaninha. O advogado sentou-se em uma cadeira de molas. O cliente expôs suas inquietações antes de revelar o verdadeiro propósito da visita. (MÁRQUEZ, 2014, p. 35)

Era um escritório de província, de um advogado de província onde as coisas pareciam não se mexer, onde não chegava nem acontecia o novo. Os papéis e a pianola empoeirados eram a marca do ambiente. O advogado começa a responder as inquietações do Coronel e apresenta a monstruosidade de um dos maiores exemplos da temática do labirinto: a burocracia.

– Eu avisei que a coisa não se resolvia assim, de um dia para o outro  
– preveniu o negro em uma das pausas do Coronel. Estava afogado em calor. Forçou as molas para trás e abanou-se com um cartão de publicidade. – Meus agentes me escrevem com frequência dizendo

para a gente não se desesperar. – Há quinze anos é sempre a mesma lenga-lenga – desabafou o Coronel. – Isso já começa a parecer uma história de nunca se acabar. (MÁRQUEZ, 2014, p. 35)

O Coronel ali era o indivíduo frente aos muros invisíveis, porém atuantes do Estado. O micro diante do macro. É justamente naquele escritório empoeirado que o Coronel demonstra um descontentamento que até então não demonstrara na frente dos amigos nem da mulher. A burocracia se apresenta como um labirinto cujos muros são invisíveis, porém muito atuantes. Diante da frieza burocrática, que não se expressa apenas na carta que nunca chega, mas também nas palavras covardemente redutoras do advogado quando este diz que não se resolvia assim, de um dia para outro. Note-se que a advocacia está inscrita nesse romance de García Márquez como uma atividade que está lado a lado com a burocracia, os ritos estatais e sua vagarosidade de dominação. Não era o tempo do Coronel, mas o da burocracia e do Estado. Será quando este decidir. Sobre esse embate entre indivíduo e burocracia, Affonso Romano de Sant’Anna diz o seguinte:

Enfim, poder-se-ia dizer, amarrando algumas das figuras emblemáticas do Barroco, que diante da burocracia o indivíduo se sente como peregrino fazendo uma via-sacra. O cidadão é o peregrino cuja caminhada ziguezagueante pelos corredores e mesas das repartições é assinalada por inumeráveis carimbos e intermináveis petições e recursos. (SANT’ANNA, 2000, p. 72)

Ali estava o Coronel na sua interminável penitência. Para o Coronel, a *palavra* era tudo, mas o Estado era o dono dela, aprisionando-a nas leis, nos decretos, nos relatórios e nos Diários Oficiais. Essa temática da burocracia como muros de um labirinto moderno e principalmente do desprezo por tal aprisionamento aparece também em **Cem anos de solidão**, em outro procedimento intertextual:

A casa nova estava quase terminada quando Úrsula arrancou-o do seu mundo quimérico para informar que havia uma ordem para que a fachada fosse pintada de azul, e não de branco, como eles queriam. Mostrou-lhe a ordem oficial escrita num papel. José Arcadio Buendia, sem entender o que a mulher dizia, examinou a assinatura. – Quem é esse fulano? – perguntou. – O alcaide – disse Úrsula desconsolada. – Dizem que é uma autoridade que o governo mandou. Dom Apolinar Moscote, o alcaide, havia chegado a Macondo sem fazer alarde. Baixou no Hotel do Jacob – instalado por um dos primeiros árabes que chegaram barganhando bugigangas por araras – e no dia seguinte alugou um quartinho com porta para a rua, a duas quadras da casa dos Buendia. Montou uma mesa e uma cadeira que comprou do próprio Jacob, pregou na parede um escudo da República que tinha trazido na bagagem e pintou na porta o letreiro: *Alcaide*. Sua primeira providência foi determinar que todas as casas fossem pintadas de azul para comemorar a

independência nacional. José Arcadio Buendia, com a cópia da ordem nas mãos, encontrou-o fazendo a sesta na rede que tinha pendurado no escritório acanhado. “Foi o senhor que escreveu este papel?”, perguntou. Dom Apolinar Moscote, um homem maduro, tímido, de compleição sanguínea, respondeu que sim. “E Com que direito?”, tornou a perguntar José Arcadio Buendia. Dom Apolinar Moscote procurou um papel na gaveta e mostrou a ele: “Fui nomeado alcaide neste povoado”. José Arcadio Buendia sequer olhou a nomeação. – Neste povoado não mandamos com papéis – falou sem perder a calma. – E para que o senhor fique sabendo de uma vez por todas, não precisamos de nenhum alcaide nem de corregedor nem de nada disso, porque aqui não tem nada para ser corrigido. (MÁRQUEZ, 2016, p. 97-98)

Há, nesse trecho de **Cem anos de solidão**, um desprezo, um rechaço anarquista por parte do patriarca José Arcadio Buendía, pai do Coronel Aureliano Buendía. Quem deu o direito ao Estado de mandar? De onde vem esse poder e quem o instituiu? A burocracia só interessa a quem a possui e pratica, isto é, só interessa ao Estado, que vai regendo a sociedade através dela: “O advogado fez uma descrição bastante elucidativa dos tortuosos caminhos da burocracia”. Os caminhos da burocracia são labirínticos e aprisionam o indivíduo, o oprimem e o mantêm encerrados. A burocracia é uma tortura labiríntica que se dá através da espera.

O Coronel tinha argumentos honrosos e valorosos, no entanto, frente aos argumentos do advogado, tinham um ar de ingenuidade: “A mesma história de sempre. Cada vez que ele a escutava sofria um surdo ressentimento. – Isso não é esmola – disse. – Não se trata de pedir favor. Arriscamos nossa pele para salvar a República” (MÁRQUEZ, 2014, p. 36), se defendia o Coronel com esses argumentos que, para o Estado, nada significavam.

Após comunicar sua drástica decisão de que mudaria de advogado, o Coronel ainda pediu a procuração, e, logo em seguida, disse que precisava também dos autos, o que provocou o advogado a conscientizá-lo do absurdo que é a burocracia, essa confusa ferramenta encontrada pelo poder para o seu próprio interesse. A papelada exigida pelo Coronel devia estar em alguma das inumeráveis gavetas ou dos milhares de arquivos do Estado. O labirinto moderno é repleto de papéis, nomes, gavetas, salas, homens, relógios e portas. Não seria equivocado apontar que o labirinto moderno, retomado na literatura da segunda metade do século XX, é representado pela opressão dos ritos estatais sobre o indivíduo e de como essa opressão o aprisiona dentro do absurdo que é a burocracia. Esse trecho, no qual o Coronel pede tão importantes documentos, apresenta colagens importantes, que são do tempo de quando ele ainda era

Tesoureiro da Revolução na circunscrição de Macondo, fizera uma viagem penosa de seis dias com os fundos da guerra civil, em dois baús amarrados no lombo de uma mula. Chegou ao acampamento de Neerlândia arrastando o animal morto de fome, meia hora antes que se assinasse o tratado. O coronel Aureliano Buendía, comandante em chefe das forças revolucionárias no litoral

atlântico, passou recibo e incluiu os dois baús no inventário da rendição. (MÁRQUEZ, 2014, p. 39)

O narrador traz, neste trecho, essa parte importante da vida do Coronel. A mesma viagem de seis dias com os fundos da Revolução, os dois baús, a mula faminta, o acampamento de Neerlândia onde haveriam de assinar a rendição, tudo isso aparece anos depois em **Cem anos de solidão**, numa operação de intertextualidade, de colagem, de completa citação:

O ato foi celebrado a vinte léguas de Macondo, à sombra de uma paineira gigantesca ao redor da qual haveria de ser fundado mais tarde o povoado de Neerlândia. Os delegados do governo e dos partidos, e a comissão rebelde que entregou as armas, foram atendidos por um alvoroçado grupo de noviças de hábitos brancos, que pareciam um revoar de pombas assustadas pela chuva. O coronel Aureliano Buendía chegou numa mula enlameada. Estava sem se barbear, mais atormentado pela dor dos furúnculos do que pelo imenso fracasso de seus sonhos, pois havia chegado ao fim de toda esperança, muito além da glória e da nostalgia da glória. De acordo com o que ele mesmo determinou, não houve música, nem rojões, nem campanadas de júbilo, nem vivas, nem qualquer manifestação que pudesse alterar o caráter lutuoso do armistício. Um fotógrafo ambulante que tomou o único retrato seu que poderia ter sido conservado foi obrigado a destruir as placas sem revelá-las. O ato durou apenas o tempo indispensável para que as assinaturas fossem estampadas. Ao redor da mesa rústica que tinha sido posta no centro de uma lona remendada de circo, onde os delegados se sentaram, estavam os últimos oficiais que permaneceram fiéis ao coronel Aureliano Buendía. Antes de recolher as assinaturas, o delegado pessoal do presidente da república tratou de ler em voz alta a ata da rendição, mas o coronel Aureliano Buendía se opôs. ‘Não vamos perder tempo com formalismos’, disse, e se dispôs a assinar os papéis sem lê-los. Um de seus oficiais então rompeu o silêncio soporífero da tenda de circo. – Coronel – disse ele –, façanos o favor de não ser o primeiro a assinar. O coronel Aureliano Buendía concordou. Quando o documento deu a volta completa na mesa, em meio a um silêncio tão nítido que as assinaturas poderiam ter sido decifradas pelo rabiscar da pena no papel, o primeiro lugar ainda estava em branco. O coronel Aureliano Buendía se dispôs a ocupá-lo. – Coronel – disse então outro de seus oficiais –, ainda dá tempo de o senhor ficar bem. Sem se alterar, o coronel Aureliano Buendía assinou a primeira cópia. Não havia acabado de assinar a última quando apareceu na porta da lona um coronel rebelde levando pelo cabresto uma mula carregada com dois baús. Apesar de sua extrema juventude, tinha um aspecto árido e uma expressão paciente. Era o tesoureiro da revolução na circunscrição de Macondo. Havia feito uma penosa viagem de seis dias, arrastando a mula morta de fome, para chegar a tempo ao armistício. Com uma parcimônia exasperante descarregou os baús, abriu-os, e foi ondo



na mesa, um por um, setenta e dois tijolos de ouro. Ninguém se lembrava da existência daquela fortuna. Na desordem do ano anterior, quando o poder central saltou aos pedaços e a revolução degenerou numa sangrenta rivalidade entre caudilhos, era impossível determinar qualquer responsabilidade. O ouro da rebelião, fundido em blocos que depois foram recobertos de barro cozido, tinha ficado fora de todo e qualquer controle. O coronel Aureliano Buendía fez com que os setenta e dois tijolos de ouro fossem incluídos no inventário da rendição, e encerrou o ato sem permitir discursos. O esquálido adolescente permaneceu na frente dele, olhando-os nos olhos com seus serenos olhos cor de caramelo. – Algo mais? – perguntou-lhe o coronel Aureliano Buendía. O jovem coronel apertou os dentes. – O recibo – disse. O coronel Aureliano Buendía escreveu-o de punho e letra. (MÁRQUEZ, 2016, p. 215-216)

Essa citação é um mecanismo neobarroco que faz parte da teorização desenvolvida por Severo Sarduy. O romance **Ninguém escreve ao coronel** possui material que foi retomado em **Cem anos de solidão**. Colagem de nomes, colagem de detalhes e situações. Uma obra sendo material para outra. Intertextualidade que se revela. Mais um procedimento neobarroco no romance estudado.

Anos atrás, quando era tesoureiro da revolução, o Coronel não era favorável ao armistício, e o seu ressentimento, a sua resignação, o seu arrependimento amargo se revela: “- Está falando com quem? – Com ninguém – respondeu ele. – Estava pensando que na reunião de Macondo a gente estava com a razão quando disse ao coronel Aureliano Buendía que não se rendesse. Foi isso que estragou tudo” (MÁRQUEZ, 2014, p. 43-44), o que ajuda a entender sua condição de perdido em meio ao labirinto. A decisão que o coronel Aureliano Buendía tomou acabou por lançar todos nesse tormento da espera pela aposentadoria de guerra, que vitimou todos os seus companheiros.

A fome só aumentava naquela casa onde os dois definhavam a cada minuto que passava, e a figura masculina da casa “Saiu à rua. Vagou pela cidade em sesta sem pensar em nada, sequer cuidando em se convencer de que o seu problema não teria solução. Caminhou por ruas esquecidas até se sentir esgotado. Então voltou para casa” (MÁRQUEZ, 2014, p. 47). Deve-se perceber que a situação do Coronel é labiríntica e cíclica. Perdido, sem saber o que fazer diante do absurdo que é a sua vida, volta para casa. É o anti-herói em seu sofrimento nas labirínticas e desertas ruas do seu povoado, mas que no final volta para uma Ítaca sem glória e onde sua Penélope o aguarda indigna de paz pelo retorno triunfal. O retorno do Coronel para sua casa é só o terminal de um ciclo triste, taciturno, e para que compartilhe das angústias de sua mulher, que reclamava cada vez mais.

Em concordância com o que expõe Affonso Romano de Sant’Anna sobre o labirinto ser uma peregrinação em via-sacra, uma caminhada para a crucificação, um martírio caminhante, está o trecho em que a mulher tenta convencer o marido de que se dirigisse à alfaiataria de Álvaro, patrão do filho falecido, e vendesse um antigo relógio de parede, já que ele se negava a vender o galo que era do filho: “O Coronel sentiu-se desgraçado. – É como andar carregando o santo-sepulcro – suspirou. – Se me virem pela rua com semelhante mostruário, entrarei

imediatamente em uma canção de Rafael Escalona” (MÁRQUEZ, 2014, p. 48). Carregar o relógio até a alfaiataria para vendê-lo, passando pelo julgamento e pelos açoitamentos dos olhares dos moradores era a própria morte, a vergonha de ter a máscara retirada e a situação descoberta.

A citação ao cantor e compositor Rafael Escalona é outro importante procedimento nesse romance. Aliás, citar cantores populares colombianos é uma tarefa corriqueira em sua literatura, além de inserir suas canções na obra, fazendo uma festa entre gêneros, rompendo a fronteira entre eles. Segundo Francisco Ivan (2019), o Barroco rompe a fronteira entre os gêneros.

Escalona é um cantor e compositor de *vallenato*, ritmo tradicionalíssimo no interior e no litoral da Colômbia e que aparece em quase todos os romances de García Márquez. Não é à toa que o próprio Rafael Escalona é citado também em **Cem anos de solidão**: “No último salão aberto do desmantelado bairro de tolerância um conjunto de sanfonas tocava os cantos de Rafael Escalona, o sobrinho do bispo, herdeiro dos segredos de Francisco, o Homem” (MÁRQUEZ, 2016, p. 444). Nesse trecho, há também a lenda popular colombiana que esse tocador, por nome de Francisco, venceu o diabo numa disputa de acordeões. Os elementos populares, do *vallenato* às lendas, são marcas constantes em García Márquez. Sua literatura é neobarroca por ser uma literatura de colagens, de constantes citações de si e para si mesma, de profundas substituições, proliferações e dobragens. Se a história dos Buendía é “uma engrenagem de repetições” (MÁRQUEZ, 2016, p. 428), o mesmo pode ser dito de sua literatura.

Severo Sarduy se utiliza do sentido original do texto – tecido –, por isso fala tanto em filigrana e em texturas (o que são as texturas senão tecidos?!) –, para apontar como só pode existir esse tecido, esse texto, se o seu próprio sentido for levado em consideração: o tecido é um emaranhado de fios trançados repetidas vezes. A tessitura neobarroca seria então:

Texto que se repete, que se cita sem limites, que se plagia a si mesmo; tapete que se destece para fiar outros signos, estroma que varia ao infinito seus motivos e cujo único sentido é esse entrecruzamento, essa trama que a linguagem urde. A literatura sem fronteiras históricas nem linguísticas: sistema de vasos comunicantes. (SARDUY, 1979, p. 92)

O medo do Coronel é também o de virar tema de *vallenato*, que satiriza pequenos acontecimentos do cotidiano. Medo de virar chacota, piada, alvo das impiedosas canções populares tocadas e cantadas nas *parrandas*<sup>2</sup>. Para não ser desmascarado, para que sua teatralidade não fosse destruída, o Coronel não tinha outra alternativa que não fosse a de mentir para os seus amigos: mentiu sobre o relógio para os liberais jovens e amigos do seu filho, e tudo para manter a máscara de uma altivez cada vez mais difícil de sustentar. A honra é uma máscara.

<sup>2</sup> Todas as definições que traz o **Diccionario de la Real Academia Española** dizem respeito ao que em português se conhece como *farra*, culturalmente muito semelhante à *juerga flamenca*: “Cuadrilla de músicos o aficionados que salen de noche tocando instrumentos de música o cantando para divertirse”.

Vem da personagem Dom Sabas, compadre do Coronel e único líder do Partido Liberal vivo, o que provoca desconfiança no médico, que o acusa de ter feito acordo com o alcaide, as palavras que parecem melhor definir o estado do Coronel: “ – O senhor está um tanto fúnebre desde o dia do enterro” (MÁRQUEZ, 2016, p. 54). A instabilidade da vida, sua fugacidade, sua fragilidade e seu inevitável caminhar para a morte são temas recorrentes na literatura neobarroca. O próprio Sabas profere essas palavras pouco antes de sua mulher injetar-lhe uma dose de insulina para apaziguar a diabetes que lhe consumia aos poucos.

Nesta mesma tarde na qual foi visitar o compadre Sabas, que no romance é a primeira visita (houve duas), o narrador se utiliza do procedimento neobarroco da proliferação, que Severo Sarduy assim define:

Otro mecanismo de artificialización del barroco es el que consiste en obliterar el significante de un significado dado pero no reemplazándolo por otro, por distante que éste se encuentre del primero, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente, trazando una órbita alrededor de él, órbita de cuya lectura – que llamaríamos lectura radial – podemos inferirlo. (SARDUY, 1972, p. 172)

Essa proliferação da qual fala Sarduy é uma proliferação de detalhes, uma cadeia descritiva que é desenvolvida em torno do objeto, aumentando sua atmosfera, deixando-a radiante, mas que revela o objeto através de inferência, de traços, de rastros, de pistas, não de referenciais denotativos e arbitrários. O significante recebe um conjunto de detalhes ao ponto de seu significado primeiro sofrer alterações, mas isso sem haver substituição. A narrativa de **Ninguém escreve ao coronel** está recheada desse mecanismo neobarroco da proliferação. O significante *armário* é assim enriquecido, proliferado nessa ocasião da primeira visita do Coronel a Dom Sabas:

Dom Sabas abriu um armário embutido na parede do escritório e apareceu um interior confuso: botas amontoadas, estribos e correias e uma caixa de alumínio cheia de esporas de cavaleiro. Meia dúzia de guarda-chuvas e uma sombrinha de mulher penduravam-se na parte superior. O Coronel pensou imediatamente nos destroços de uma catástrofe. (MÁRQUEZ, 2014, p. 53)

Ao redor de *armário embutido*, García Márquez traça toda uma riqueza de detalhes, que possibilita ao leitor a leitura radiante da qual fala Sarduy, por mais que o signo já houvesse sido nomeado anteriormente. A órbita do armário na parede é enriquecida devido a essa proliferação, que apresenta vários ângulos, superfícies e formatos: o interior do próprio armário e o que nele há. O narrador poderia simplesmente nomear *armário*, mas há o que Sarduy chama de *horror vacui*, essa

aversão ao detalhe simples, rápido, meramente informativo, que não provoca o leitor por não oferecer a ele essa órbita radiante. A página pede mais, nela cabe mais. No neobarroco latino-americano, há sempre espaço para algo mais na página. Interessante notar como esse *horror vacui* dialoga bastante com a abertura da qual trataram Haroldo de Campos e Umberto Eco.

É esse mecanismo de artificialização que permite a inserção de um ou mais detalhes, ângulos, cores, cheiros, formatos.

Ainda nessa mesma visita, o mecanismo da proliferação é mais uma vez demonstrado: “O Coronel deu de ombros. Andou para o interior do escritório: um salão de ladrilhos verdes com móveis formados em tecido de cores vivas. Ao fundo, amontoados em desordem, sacas de sal, odres de mel e selas” (MÁRQUEZ, 2014, p. 54). O *escritório* é descrito nos seus ângulos mais íntimos, o que revela pontos que permitem um detalhamento profundo. Novamente, e igual ao uso do signo *armário*, há uma apresentação arbitrária com o uso de escritório, mas a leitura radiante após os dois pontos permite uma descrição proliferada que borra o signo. Não há limites para a proliferação neobarroca, mas ela ainda assim é incompleta, e é justamente na incompletude que está o *horror vacui*. Por mais proliferada que possa ser a obliteração de um signo, sempre haverá espaço para um raio mais de leitura. Não há um contentamento com a arbitrariedade do signo linguístico, e a narrativa caminha para dizer mais. A página pode sempre receber mais, e esse *horror vacui* é presença constante na literatura neobarroca. Começa-se falando do escritório, mas em seguida esse escritório é proliferado através de seus tijolos, seus móveis e dos materiais nele acomodados: uma “proliferação incontrolada de significantes” (SARDUY, 1979, p. 58) que permite mais na página.

O desengano barroco, essa constatação de que a morte é inevitável e tudo em vida é sonho, ilusão e vaidade, aparece quando, mais uma vez, o Coronel se dirige à agência do correio, após ter ouvido de Dom Sabas que o galo poderia ser vendido por novecentos pesos:

Na agência do correio dirigiu-se direto ao administrador. – Estou esperando uma carta urgente – humilhou-se. – É aérea. O funcionário procurou nas caixas postais. No final das buscas repôs toda a correspondência nas letras correspondentes, sem dizer nada. Tirou o pó das mãos e botou no reclamante um olhar significativo. – Tinha de chegar uma hoje, com certeza – angustiouse o Coronel. O administrador jogou de ombros. – A única certeza na vida é a morte, Coronel. (MÁRQUEZ, 2014, p. 58)

Uma morte mais certa do que a carta. Nisso reside toda a angústia do Coronel, pois tudo o que mais queria era receber o merecido documento após tantas batalhas sangrentas: um trunfo em vida que a morte ameaçava cada vez mais todas as sextas-feiras. Apesar de tanta resignação e tanto ressentimento, o Coronel ainda encontrava suspiros de prazer naquela dura vida: “A vida é a melhor coisa que já se inventou” (MÁRQUEZ, 2014, p. 59), disse após a mulher recebê-lo com um prato de canjica feita com o milho em excesso que os amigos de Agustín haviam deixado para o galo se alimentar bem e chegar forte para as rinhas de janeiro. Essas palavras do

Coronel demonstram sua completa divisão, sua situação antitética. A canjica feita com milho que era para o galo, ajuda a entender o absurdo e o insólito que era agora terem comida por causa dele, que, segundo a mulher, era o motivo da miséria e do infortúnio dos dois.

A mulher já não aguentava mais aquele *gran teatro*, e em uma de suas reclamações diz:

– Estou cansada – balbuciou. – Os homens não veem os problemas de casa. Várias vezes botei pedra para ferver a fim de que os vizinhos não soubessem que levamos dias e dias sem pôr panela no fogo. O marido se ofendeu ainda mais. – Uma verdadeira humilhação – disse. (MÁRQUEZ, 2014, p. 63)

Ela cansa do teatro do marido após revelar o seu próprio. A realidade da fome, que diminuía ainda mais o filete entre vida e morte, destruía toda a teatralidade do casal. Já não havia mais maneira de enganar, ou seja, era uma completa situação de desengano, mas para o Coronel talvez não. A mulher lhe jogava na cara que nada lhe restava após tantos anos de promessas não cumpridas por parte do Estado, e tentando atingir o marido com um golpe duro e certo, aponta o exemplo do compadre Sabas, homem de terras, animais, casa de dois andares e muito dinheiro: “– Mas está morrendo de diabete! – reagiu o Coronel. – E você de fome – gritou – Para que se convença de que dignidade não se come!” (MÁRQUEZ, 2014, p. 64). Nesse dramático diálogo entre marido e mulher, o Neobarroco se demonstra no seguinte: de diabete morre o rico por sua gula, e de fome morre o pobre por sua dignidade desnutrida. Todos morrem, e tudo não passa de engano e vaidade.

O Coronel nutre uma aversão à riqueza, pois a sua concepção de vida é a de que não adianta ficar rico e morrer de diabete, logo, melhor permanecer pobre. Morre-se do mesmo jeito, então não há motivo para preocupar-se em acumular riqueza, esta que é só uma vaidade a mais sob o sol.

Precisando, pois nem o mínimo tinham, marido e mulher entram num acordo: venderiam o galo a Dom Sabas pelos novecentos pesos que, segundo ele, o galo valia. Contudo, a situação antitética do Coronel permanece, já que ele “debatia-se entre duas forças contrárias: apesar da determinação de vender o galo, gostaria de ter chegado uma hora mais tarde, a fim de não encontrar Dom Sabas” (MÁRQUEZ, 2014, p. 72-73). É uma antítese típica do Neobarroco. Homem dividido, sujeito que foge a um centro, a uma concepção única e linear: necessita do dinheiro para comer, mas não quer se desfazer do galo, pois acredita, e é uma espécie de fé, de que surgirá um milagre que o alimento, algum maná que virá do céu ou das águas do rio, uma carta que será enviada e o salvará.

Quando chega à casa do compadre, o Coronel dá de cara com o médico, que havia comparecido para examinar o dono da casa. E o próprio Sabas assume sua frágil condição de homem definhando mesmo com tantas riquezas. Todos morrem, pobres e ricos, todos têm a sua calamidade. Dom Sabas é o homem do poder da época: terras, animais e muito dinheiro. É símbolo dessa terrível estrutura socioeconômica que até hoje permanece na América Latina.

A relação entre poder e solidão é uma das temáticas centrais nos romances de García Márquez. É Dom Sabas quem sofre de uma diabete que o mata dia após dia; é o Marquês de Casaldueiro que definha no fundo de uma rede e termina sem casa e decadente; é Bayardo San Román cujas riquezas não o livram dos infortúnios da vida em **Crônica de uma morte anunciada**; é o doutor Juvenal Urbino que falece após cair de uma escada quando tentava recapturar o seu querido loro que havia se refugiado no topo de uma mangueira no exuberante jardim da sua opulenta casa em **O amor nos tempos do cólera**. Todos esses homens sofrem a consequência imediata do poder: a solidão, que é uma manifestação da situação labiríntica do sujeito na narrativa neobarroca. As vaidades, tão presentes na estética e nas temáticas do Barroco histórico, o do século XVII, encontram-se retomadas e atualizadas na modernidade, levando ao sofrimento.

Outra vez alimentado pela ilusão do maná que viria do céu, a ilusão do recebimento, o Coronel

saiu à rua estimulado pelo pressentimento de que a carta chegaria naquela tarde. Quis aguardar Dom Sabas no escritório, enquanto não chegava a hora das lanchas. Mas lhe reafirmaram que o patrão só regressaria na segunda-feira. Não se desesperou, apesar de não ter previsto esse contratempo. – Tem de vir, mais cedo ou mais tarde – comentou para si próprio, a caminho do porto, atravessando a prodigiosa claridade ainda virgem. – Devia ser dezembro o ano inteiro – murmurou, já sentado no armazém do sírio Moisés. – A gente se sente como se fosse de vidro. O sírio Moisés teve de fazer um esforço para traduzir a ideia ao seu árabe já quase esquecido. Era um oriental plácido, forrado até o crânio por uma pele muito lisa, esticada, com densos movimentos de afogado. Parecia, efetivamente, salvo das águas. (MÁRQUEZ, 2014, p. 83)

Nesse fragmento, tem-se um tipo de material que é uma paixão literária para os escritores neobarrocos da literatura latino-americana dos séculos XX e XXI, e não poderia ser diferente nesse romance: o material oriental. Árabes, ciganos e judeus, aparecem em diversas obras do vencedor do Prêmio Nobel de 1982: Santiago Nasar, que assim como o sírio Moisés, e se comunicava em árabe com o pai Ibrahim Nasar quando estavam os dois em casa em **Crônica de uma morte anunciada**; os comerciantes árabes em Macondo de **Cem anos de solidão**, que comercializam de tudo etc.

Nessas obras, a língua árabe não aparece de maneira literal, mas a sua menção provoca no leitor um apontamento, e isso acaba marcando uma posição plurilíngue, uma presença multicultural, característica fundante da América Latina e traço específico do Neobarroco americano. É Walter Benjamin (1984, p. 91) quem afirma que “a fonte favorita dos autores barrocos era o Oriente”, essa tradição literária continua ecoando e está presente na literatura latino-americana.

Dom Sabas acaba não comprando o galo, o que foi outra desilusão para o Coronel, que volta para casa após recuperar o animal das mãos dos amigos de

Agustín que haviam aproveitado sua ausência e o haviam levado à rinha, onde o filho havia sido assassinado por distribuir panfletos subversivos, para um treinamento.

Voltou o Coronel para casa, onde a mulher perguntou-lhe o que haviam de comer nos próximos dias; respondeu, em sua resignação machista, egoísta e irreduzível, que comeriam “merda” (MÁRQUEZ, 2014, p. 95). Espera solitária: eis o destino do Coronel, a sua condenação. E também a de todos os homens.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora García Márquez não seja um autor com extremas preocupações teóricas, suas obras oferecem os elementos para que sejam tratadas, analisadas e definidas como neobarrocas, e Sarduy foi quem expôs pela primeira vez uma teorização dos mecanismos, dos procedimentos neobarrocos nas texturas desse autor e amigo colombiano que tanto o ajudou, não só a ele como a familiares também, quando do exílio em Paris, na mesma capital francesa onde **Ninguém escreve ao coronel** foi escrita, e onde se exilou Sarduy temendo a violência dos trabalhos forçados aos quais eram submetidos os homossexuais nas *Unidades Militares de Ayuda a la Producción*, essas terríveis prisões do regime castrista.

Severo Sarduy coloca a obra de García Márquez, ou pelo menos uma boa parte dela, dentro de uma semiologia neobarroca. Ele enxerga na obra de Gabo um ângulo importante para a constituição dos seus estudos sobre o Neobarroco. As propostas semióticas do Neobarroco sarduyano oferecem os elementos para que outros romances do colombiano de Aracataca possam ser analisados pelo mesmo viés, além do mais por se tratar de romances que servem de material uns para os outros.

Os mecanismos de artificialização neobarroca expostos por Sarduy: a substituição, a proliferação, a citação (esse ponto inseparável da intertextualidade) e a dobragem, ou dobradura na página, estão presentes do início ao fim em **Ninguém escreve ao coronel**. Todavia, é importante entender como esses mecanismos neobarrocos, embora expostos neste artigo de maneira separada para facilitação do estudo que é proposto, fazem parte de um mesmo tecido, de um mesmo texto. São fios que o tecelão Gabriel García Márquez tece em um romance de diversas fibras, de diversos tipos de fio. A obra de Gabo é sempre em filigrana, num trançado complexo e barroco. Constantes dobragens, citações e referências numa inesgotável proliferação, que só um romance (neo)barroco parece ser capaz de expressar.

Inevitável a conclusão deste artigo: García Márquez é autor cujas obras possuem uma profunda marca neobarroca. Sua linguagem de proliferações constantes, de detalhes que podem ir ao infinito, suas substituições e dobragens metafóricas, sua intertextualidade como sentido do próprio tecido-texto, são a prova disso.

No entanto, todos esses mecanismos desenvolvidos por Sarduy através da literatura latino-americana recente, não são os únicos elementos que apontam para García Márquez como autor neobarroco. As já tão estudadas temáticas barrocas, vida-morte, claro-escuro, fugacidade da vida, estoicismo frente à morte inevitável, todas elas são abordadas nesse romance de García Márquez, principalmente na

figura do Coronel, mas não sendo menos identificáveis em outras personagens e passando por atualizações na modernidade.

**Ninguém escreve ao coronel** é uma obra neobarroca em seus elementos textuais, estilísticos e também em suas temáticas filosóficas e espirituais. E, para que se perceba uma vez mais a presença de temáticas que já foram abordadas em um outro momento da História e que agora são retomadas com características da modernidade contemporânea, deve-se entender como o Coronel tem semelhanças com o homem do século XVII, barroco, mas agora o seu labirinto e sua profunda melancolia têm uma outra composição, atualizada em uma composição neobarroca.

---

### Referências

---

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance I – A estilística**. Trad. Paulo Bezerra. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CARPEAUX, Otto Maria. **O Barroco e o Classicismo por Carpeaux**. Rio de Janeiro: Leya, 2012.

CHIAMPI, Irlemar. **Barroco y Modernidad**. 1. ed. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2000.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

IVAN, Francisco. **Do Barroco**. Um ensaio, dois poetas: Caviedes e Gregório de Matos. Natal-RN: EDUFRRN, 2019.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem anos de solidão**. 94. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Record, 2016.

\_\_\_\_\_. **Crônica de uma morte anunciada**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.

\_\_\_\_\_. **Ninguém escreve ao coronel**. 28. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2014.

\_\_\_\_\_. **O Amor nos tempos do cólera**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.

\_\_\_\_\_. **Obras jornalísticas 3: 1955-1960**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2006.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Barroco: do quadrado à elipse**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.



PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SARDUY, Severo. **Escrito sobre um corpo**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

\_\_\_\_\_. El barroco y el neobarroco. In: MORENO, César Fernández. **América Latina en su literatura**. Siglo XXI; UNESCO, 1972. p. 168-188.

---

#### Para citar este artigo

---

FERREIRA, F. F.; LIMA, S. A. de O. O coronel em seu labirinto: operações neobarrocas em “Ninguém escreve ao coronel”. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 10, n. 1, 2021, p. 274-298.

---

#### Os Autores

---

FELIPE FRANÇA FERREIRA é graduado no curso de Licenciatura em Letras Espanhol do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte e professor de Espanhol Língua Estrangeira na rede privada de ensino do Rio Grande do Norte. Mestrando em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem/UFRN. Tem experiência na área de Letras, com ênfase na Literatura Latinoamericana e nos estudos (neo)barrocos a ela ligados.

SAMUEL ANDERSON DE OLIVEIRA LIMA é mestre (2008) e doutor (2013) em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte; fez pós-doutorado (2019) na Universidade Federal do Ceará com sanduíche na Universidade de Buenos Aires. Atualmente, é docente da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, atuando como professor e pesquisador do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, na linha de pesquisa Poéticas da modernidade e da pós-modernidade. Dentre suas publicações, estão os livros autorais “Gregório de Matos: do Barroco à Antropofagia” (EDUFRN, 2016), “Edifício de palavras: Gregório de Matos e seu corpus espanhol” (EDUFRN, 2017); os livros organizados “Literatura hispânica em pauta” (EDUFRN, 2018), “Tradição e contemporaneidade no barroco hispano-americano” (EDUFRN, 2020), além de artigos e capítulos de livros.