Modernidade/Pós-modernidade em Gabriel García Márquez

Selma Calasans Rodrigues

O propósito do meu trabalho é, por um lado discutir o conceito de pós-modernidade em especial aplicado à obra prima de Gabriel García Márquez, *Cem anos de solidão*¹ (1967), e, por outro lado, fazer referências (sobre a mesma questão) a obras posteriores (do mesmo autor), como *El general en su labirinto*² (1989), ou *Doce cuentos peregrinos*³ (1992) ou *El amor y otros demonios*⁴ (1994).

Cem anos de solidão tem sido considerado por alguns críticos, como Matei Calinescu, por exemplo, um romance pós-moderno. Não concordo com esta classificação e passo a discuti-la. Minha dificuldade maior em aceitar as ponderações a respeito, reside no fato de que este romance apresenta um conteúdo utópico insofismável, que a literatura pós-moderna já proscreeu nesses tempos pós-tudo, pós ideologias e, inclusive, pós-muro de Berlin...

Ao examinar o ponto de vista de Calinescu, exposto em um trabalho publicado em Lisboa (1991), observa-se que, para ele o pós-moderno caracteriza-se pelo desaparecimento da distinção entre cultura de massa e alta cultura, entre outras características. Os autores pós-modernos já não estariam “envergonhados” pelo fato de ser *best sellers*, diferente dos da Vanguarda, do modernismo, que se empenhavam em escrever para um público restrito e seletivo. Típicas obras do modernismo (vanguarda) seriam o *Ulisses*, de James Joyce, *To the light house*, de Virginia Woolf, ou mesmo a obra de Proust (sic). Da pós-modernidade, ou do pós-modernismo, seriam típicos os trabalhos paradoxalmente *best sellers*, porém muito sofisticados, como os de Umberto Eco (*O nome da rosa* ou *O pêndulo de Foucault*) ou os do alemão Patrick Susskind, *O perfume*, ou ainda John Fowles, com o seu *The French Lieutenant Woman*, ou ainda do português José Saramago, *O memorial do convento*, para exemplificar, e... *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez.

Calinescu discute ainda, em seu trabalho, uma nomenclatura de “tardo modernismo”, proposta pelo crítico Jenks (1987). Seria aplicada às obras em que encontramos a persistência do paradigma do experimentalismo vanguardista ou talvez a sua exageração, de tendência puristo-formalista. É assim o experimentalismo do *Finnegans Wake*, de James Joyce, além do *nouveau roman* francês e alguma parte da

obra de Beckett e eu acrescentaria, no Brasil, a obra muito refinada do poeta, Haroldo de Campos (penso em especial em *Galáxias*, por exemplo). O excesso de nomenclatura é discutido por Calinescu, que brincando e ironizando o assunto, dá como exemplo a incrível classificação feita por Borges, a partir da Enciclopédia chinesa e acaba por concluir pela importância da nomenclatura como convenção necessária, do ponto de vista didático.

Como se poderia examinar a questão da pós-modernidade/modernidade na obra de Gabriel García Márquez? Uma via para o exame é a da história, como ela é tratada na obra em questão. Ainda em Calinescu podemos ler algo sobre a matéria. Em verdade neste trabalho, Calinescu não discute propriamente a questão da história. Cita Eco, em seu livro *Pos-escrito a O nome da rosa*, no qual enfatiza as diferentes atitudes em relação ao passado, pois enquanto o moderno o rechaça, em nome do novo, o pós-moderno reconhece que: “O passado, como não pode ser destruído, porque a sua destruição levaria ao silêncio, deve então ser revisitado porém com ironia, não inocentemente.”(Eco, 1983:67).

Aqui trata-se de um passado enquanto texto, certamente, pois Eco alude ao recurso da citação com ironia. Não se trata de uma reflexão em torno da filosofia da história.

Nesse sentido parece-me mais abrangente a discussão sustentada por Gianni Vattimo, na obra *O fim da modernidade* (1985), ao sugerir que

“A modernidade pode caracterizar-se, de fato, como dominada por um pensamento da história como “iluminação” progressiva, que se desenvolve com base na, cada vez mais ampla, apropriação e reapropriação dos “fundamentos” - os quais amiúde são considerados também como “origens”, de modo que as revoluções teóricas e práticas, da história ocidental se apresentam e se legitimam, principalmente, como recuperações, renascimentos, retornos. (Vattimo, 1987: 8)

Assim vejo *Cem anos de solidão*, como um romance cujo tema volta-se exatamente para a recuperação das origens, com a firme utopia de que esta recuperação seria um meio de ajudar a uma revolução social, ou de superar uma situação de exploração dos povos latinoamericanos. Nada mais exemplar que a metáfora da leitura do Livro, ou seja dos manuscritos de Melquíades, o cigano sábio,

que leva a uma recuperação da Memória. Porém não apenas isso: o romance começa com a utopia de um novo mundo, uma terra sem males, sem governo e sem igreja.

Ao contrário, em se tratando do pensamento pós-moderno (Vattimo) acaba-se com toda crença metafísica em uma história unitária, portadora de uma reconstrução do passado na consciência e no imaginário coletivo. Desta maneira Vattimo vê a dissolução da História e a consequente disseminação das **histórias**. Isto se dá sobretudo em virtude das redes dos *media*, infiltrados em todo o planeta, terem multiplicado as potências capazes de recolher e transmitir a informação com base em uma visão, que ao fim e ao cabo representa uma escolha política. Já Jorge Luis Borges propunha uma idéia muitíssimo mais radical do fim da história com “h” maiúsculo, e no sentido metafísico. Leia-se no texto “A esfera de Pascal”: “Talvez a história universal seja a história de umas quantas metáforas”. No final deste mesmo texto ele radicaliza a idéia, ao propor: “Talvez a história universal seja a história das diversas entonações de algumas metáforas”

Todos sabem que *Cem anos de solidão* é um romance de estrutura complexa, em que temos o entrelaçamento de fios narrativos: os da história da Colômbia, com os da história da América, com os da história do Ocidente cristão (narrada pela *Bíblia*), com fios da história do homem em busca de sua identidade (cujo arquétipo se encontra no mito de Édipo). A mescla e o diálogo entre essas camadas textuais se estabelece através de um trabalho paródico-crítico exemplar.

Em verdade trata-se de uma metáfora civilizacional, a do incesto, que dá unidade ao romance, ao fazer a mediação dialética entre a identidade individual e a identidade coletiva, ou seja, entre o **eu** e a **história**. Do ponto de vista romanesco, é esta metáfora que empurra os seres de ficção para as suas realizações e fracassos. Como paródia de Édipo, todos os personagens Buendías são virtualmente incestuosos. Eles se apresentam em duplos, pelo nome e pelo seu destino, os José Arcádios e os Aurelianos.

Não há um herói. Os personagens-máscaras se disseminam pela narrativa, ora com um, ora com o outro nome. em seu conjunto realizam o périplo edipiano, no qual cada um desses eixos comparece com sua obsessão dominante. O périplo começa com o pai da ficção, José Arcadio Buendía que ama e comete o incesto (ao casar-se com uma prima) e funda a aldeia da ficção. Dedicar-se a um sem número de empresas delirantes, todas destinadas a colocar a aldeia na rota do progresso, tais como: buscar

a rota para o mar, separar o ouro da terra com o ímã, fotografar, reter a memória, encontrar a chave do movimento perpétuo, criar uma sociedade igualitária...

Todas as suas empresas fracassam sucessivamente. Sua descendência continua o périplo com a busca da realização amorosa e de atividades significativas, ou seja, buscam realizar atividades sociais de luta, com alto valor simbólico, tais como a guerra civil entre liberais e conservadores, ou a luta contra a exploração efetuada pela Companhia Bananeira que representa o imperialismo norte-americano, por exemplo.

Tal como no mito de Édipo, todos os personagens tentam uma fuga (de si mesmos), porém todos encontram-se com seus destinos de encarcerados. Também buscam decifrar o enigma da própria origem, no romance simbolizado pelo esforço de leitura dos manuscritos de Melquíades, o que se faz a partir de Arcádio (3ª geração) por todos os personagens masculinos Buendías. O périplo edipiano, destas criaturas de ficção, termina com a religação à mãe, com a volta à casa materna. Isto se dá perto da morte e do fracasso de todos os ideais. O final do périplo coletivo, entretanto, ao mesmo tempo que o final do romance dá-se com o apocalipse da “cidade dos espelhos”.

Os Aurelianos são os personagens encarregados de fazer história. O mais importante de todos, o Coronel Aureliano Buendía, foi o primeiro a nascer em Macondo. A narrativa promete algo de heróico em sua carreira pois reiteradamente, nos primeiros cinco capítulos, fala em um pelotão de fuzilamento, num processo de antecipação (flash forward) de um futuro da ação, a arqui-famosa frase: “Muitos anos depois, frente ao pelotão de fuzilamento, o Coronel Aureliano Buendía havia de recordar aquela tarde remota em que seu pai o levou para ver o gelo”. A narrativa cria a expectativa de que o Coronel vai ser o herói e mártir da justiça, como liberal que foi. Porém não tarda muito em desmistificar-se a si mesma, expondo ao leitor, em um único parágrafo, no quinto capítulo (dos vinte da narrativa), sua vida inteira até a velhice deseroicizada e desencantada na casa materna. Cito no original:

El Cel. Aureliano Buendía promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos. Tuvo diecisiete hijos varones de diecisiete mujeres distintas, que fueron exterminados uno tras otro en una sola noche, antes de que el mayor cumpliera treinta y cinco años. Escapó a catorce atentados, a setenta y tres emboscadas y a un pelotón de fusilamiento. Sobrevivió a una carga de estricnina en el café que habría bastado para matar un caballo. Rechazó la Orden del Mérito que le otorgó el presidente de la república. Llegó a ser

comandante general de las fuerzas revolucionarias con jurisdicción y mando de una frontera a otra y el hombre más temido por el gobierno, pero nunca permitió que le tomaran una fotografía. Declinó la pensión vitalicia que le ofrecieron después de la guerra y vivió hasta la vejez de los pescaditos de oro que fabricaba en su taller de Macondo.(...).Lo único que quedó de todo eso fue una calle con su nombre en Macondo. Sin embargo, como declaró pocos años antes de morir de viejo, ni siquiera eso esperaba la madrugada en que fue con sus veinte hombres a reunirse con las fuerzas del general Victorio Medina. (CAS: 94)

A história da Colômbia está toda representada ficcionalmente no romance. O episódio central que ocupa maior número de páginas é o da guerra entre liberais e conservadores. García Márquez, entretanto, não dedica páginas exclusivamente à sua descrição, ou seja não temos um romance histórico, no modelo do século dezenove. A guerra é narrada a partir da relativa percepção que dela têm os inocentes habitantes da aldeia de ficção e se faz em meio a mil pequenos incidentes do cotidiano. Apesar do Coronel ser a figura mais importante da guerra, a narrativa não se centra em nenhum de seus feitos heróicos, ao contrário, mostra-nos a crise de identidade deste herói desentronizado (cf Bakhtin) cujo idealismo se esvai, na medida em que deixa de crer na política partidária. Ao fim de muitas peripécias e sacrifícios, constata que seus companheiros de luta preparavam uma aliança com o governo em troca de postos no poder: “Estaremos perdiendo tiempo mientras los cabrones del partido estén mendingando un asiento en el congreso.”(CAS: 120).

Sua figura torna-se mítica, ubíqua, porém não tarda muito, a paixão pelo poder provoca um progressivo endurecimento: “Su rostro quarteado por la sal del Caribe, parecía horneada a fuego lento” (CAS: 128). Torna-se inclusive sanguinário. Mais solitário do que nunca ordena que façam um círculo de giz ao seu redor, para que ninguém se lhe aproxime a menos de três metros de distância. A guerra, a luta não haviam substituído seu vazio amoroso. O único ser humano que havia importado para ele foi sua mãe. Ao fazer a iniciação sexual com Pilar Ternera, na adolescência, foi a um substituto de mãe que buscou (Pilar era uma mulher mais velha). Na velhice o Coronel constata que

Úrsula era el único ser humano que había logrado desentrañar su miseria y por primera vez, en muchos años se atrevió a mirarla en la cara. (...) Hizo entonces un último esfuerzo para buscar en el corazón el sitio donde se le habían podrido los afectos, y no pudo encontrarlo. En otra época, al menos, experimentaba **un confuso sentimiento de vergüenza cuando sorprendía en su propia piel el**

olor de Úrsula, y en más de una vez sintió sus pensamientos interferidos por el pensamiento de ella. Pero todo eso había sido arrasado por la guerra.(CAS, 151-152)./O grifo é meu/.

A perda de rumo do Coronel denuncia a inocuidade da política partidária, tal como se fazia naquela época. A paródia e a carnavalização, a crítica, a ironia e o grotesco se tornam mais que nunca patentes na cena da assinatura do armistício de Neerlândia, a seguir à capitulação de todos os ideais. O ato se celebrou a vinte quilômetros de Macondo, em uma tenda de circo:

El Coronel Aureliano Buendía llegó en una mula embarrada. Estaba sin afeitar, más atormentado por el dolor de los golondrinos que por el inmenso fracaso de sus sueños, pues había llegado al término de toda esperanza, más allá de la gloria y de la nostalgia de la gloria. (CAS, 154)

Deste modo terminam os vinte anos de guerra civil. Do Don Quijote macondino fica apenas o nome e a recordação de suas lutas que serão também apagados da memória do povoado desgastado ao fim dos cem anos de solidão.

A circularidade estéril do périplo deste anti-herói que nasceu de olhos abertos e que chorou no ventre materno e que foi incapaz para o amor será significativamente representada por sua volta à casa materna, quando desiste de guerrear. Ali ele se entrega a uma tarefa simbólica: primeiro, porque volta à ouriversaria seu ofício da adolescência; segundo, porque não o realiza com uma finalidade prática, pois faz e desfaz os peixinhos de ouro. Estes peixinhos eram rigorosamente preparados para em seguida quando completava vinte e cinco, voltar a fundi-los no crisol, para outra vez voltar a fazê-los. Com essa tarefa circular, o tempo cronológico é anulado: passa a valer o eterno retorno do mesmo (do mesmo modo que seu pai para quem, antes de morrer, todos os dias eram terça-feira). Pouco tempo depois ele se entrega ao seio da mãe terra.

Sua morte deseroicizada acontece enquanto urinava, no castanheiro onde permanecia o fantasma de seu pai. Este foi o labirinto do herói das trinta e duas guerras. seus sonhos acabaram por fundir-se no crisol, no mesmo quartinho mágico onde Melquíades escreveu a história de Macondo.

Como se vê há uma coerência utópica na construção do romance. José Arcadio Buendía funda Macondo, um Novo Mundo que ele queria distinto do velho, não tocado por uma civilização viciada. Porém não foi possível evitar que enviassem para

lá um governo, que construíssem uma igreja. Não tardou muito para entrar em Macondo o vício da corrupção. Assim Aureliano, filho do fundador se tomou a tarefa de implantar a justiça social, lutando a favor dos liberais, contra os conservadores. No fim de vinte anos de guerras inócuas, o Coronel se dá conta de que não havia grande diferença entre eles e que ambos lutavam para conseguir cargos no governo. Seus sonhos abortam todos, e sua solidão se intensifica.

A tarefa de Aureliano segue com o sobrinho homônimo, que recebeu o nome de Aureliano Segundo, mas que teve seu nome trocado com o irmão gêmeo, por um dos jogos da narrativa, cujo ludismo constitui um importante elemento estrutural. Assim José Arcadio Segundo torna-se capataz da Companhia Bananeira e se encarrega de lutar numa outra página da história, que coincide em quase todos os países sul-e centro americanos: a luta contra o poder imperialista. Com o massacre dos operários que se rebelaram em greve, José Arcadio Segundo enlouquece. Porém na “lucidez” da sua loucura, dedica o resto de sua vida a denunciar o massacre numa repetição ritual, sem ser ouvido. É a memória dos mortos que a história oficial se empenhou em apagar: “Debían ser como tres mil” (...) “Los muertos. Debían ser todos los que estaban en la estación” (CAS, 261). Esta fração de memória passará ao último Aureliano, o Babilonia.

O último Aureliano, personagem síntese da narrativa, participa de todas as características da estirpe: ama e pratica o incesto sem culpa, como seu avô remoto José Arcadio Buendía. Pelo tipo físico “era un legítimo Aureliano Buendía, con sus pómulos altos, su mirada de asombro y su aire solitario” (CAS, 269). Ainda, como os José Arcádios possuía uma “masculinidade” descomunal; Como o seu tio-avô, Aureliano José liga-se incestuosamente a uma tia; como seu tio mais próximo, José Arcadio Segundo (na verdade Aureliano Segundo) prossegue a tradução dos manuscritos em reclusão; vê Melquíades e conversa com ele. Porém o último Aureliano vai adiante, pois deverá encerrar o périplo edípico: ao lograr a tradução completa dos manuscritos - ou seja, ao descifrar o “enigma da esfinge”, o que lhe fornece a história completa de Macondo, incluindo a sua própria por ele desconhecida (como Édipo) a recuperação de uma memória ameaçada. Isto se dá ao consumir o incesto e ao engendrar o filho com rabo de porco, o bode espiatório da estirpe.

Assim termina esta construção paródico-crítica que alude aos grandes problemas que afligem o nosso Continente: essa épica sem herói, essa outra história narrada do ponto de vista dos vencidos.

Walter Benjamin (citado por Vattimo) nos lembra que o processo histórico se apresenta unitário apenas quando é narrado do ponto de vista dos vencedores. Só nesse caso é dotado de sequência e de racionalidade. Os vencidos, seguindo o seu pensamento, não podem ver assim os fatos porque suas lutas são violentamente banidas da memória coletiva. Quem faz a gestão da história são os vencedores, que conservam na memória apenas o que lhes possa interessar para a imagem da mesma que possa legitimar o seu poder

Esta é uma tese que se aplica à narrativa de *Cem anos de solidão* visto que esta mantém uma crença na possibilidade de uma História justa e legítima. Muito diferente é o pensamento pós-moderno que já não crê na possibilidade de uma história unitária, e sim em vários níveis da história e em variados sistemas de reconstrução do imaginário coletivo. De fato as muitas reconstruções mais ou menos ficcionais do passado (com a história das mentalidades) apagaram de vez com o propósito maior - ideal - da História. Apenas nesse ponto acredito no fim da História (hegelianamente pensada).

Assim, creio eu, que com menos utopia, e menos intenção de totalidade e de verdade (e, menos ainda, de busca de um *telos*) e com um propósito de narrar fragmentariamente o ponto de vista do homem que certo ou errado se considerou vencido, apresenta-se a narrativa ficionalizada da biografia de Simón Bolívar, em *El General en su labirinto*.

O romance de 1989 mostra o Libertador irremediavelmente derrotado em seus sonhos de uma América unida, o sonho de uma federação. O ponto de vista da narração é passado pelo filtro de um grotesco. A abertura da trama se dá com a imagem arqui-grotesca do Libertador “flotando en las aguas depurativas de la bañera, desnudo, y con los ojos abiertos” (GL, 11). Seu corpo de quarenta e seis anos apresenta uma decrepitude prematura, com os ossos desordenados e a estatura diminuída.

O périplo do romance, ao revés de um Colombo, por exemplo, que chega à América por mar e descobre um continente novo, é o caminho de saída, de desistência: ele vai de Santa Fé de Bogotá até a foz do rio Magdalena no Norte, onde

pretende deixar definitivamente a América. “Aquí no nos quiere nadie”. Nas cidades onde para o seu barco para descanso, o personagem recorda em *flash back* todos os momentos gloriosos de sua carreira de libertador e dá-se conta de seu estado atual de derrição. Conta ele que quando jovem, e em Paris, encontrou-se com o barão de Humboldt. Este lhe advertiu de que as colônias espanholas da América estavam maduras para a independência e que apenas lhes faltava um homem para fazê-la. A história mostrou que homem era ele, Bolívar, pois tempos depois fez a independência.

No presente da narrativa, entretanto, considera-se fracassado por não ter alcançado fazer da América a república federativa, com que sonhou, e pelos lugares onde passa conta com um número maior de inimigos, (dentre os que não concordaram com sua idéia, preferindo os pequenos poderes locais), do que de eventuais antigos correligionários, fiéis à sua causa.

Já não tem a antiga confiança em si próprio, o que se mostra na sequência narrativa em que vê passar pelo seu barco, um grande navio a vapor do comodoro Elbers, que “resollando en sentido contrario puso en peligro los champanes, volteó él de las provisiones. En la corniza el nombre con letras grandes “El Libertador”. El general lo miró pensativo hasta que pasó el peligro y el buque se perdió de vista. “El Libertador, murmuró. Después, como quien pasa a la hoja siguiente, se dijo: !“Pensar que ese soy yo!” (GL, 134).

Esta história de derrição não tem, assim o creio, a pretensão e a força utópica de CAS. Apresenta-se tão somente como uma versão romanesca, um tanto desencantada, da biografia do Libertador da América, Simón Bolívar, em seus últimos e decrépitos momentos, até a morte.

As últimas obras do García Márquez são, portanto, as que mais se enquadram na proposta de Calinescu para o pós-moderno. Os contos de *Doce cuentos peregrinos* já não são mesmo situados na América. Destes saliento “Buen viaje, Señor Presidente!”, em que, como em *El general en su labirinto* temos uma perspectiva meio irônica e descrente em relação à história. Trata-se aqui também dos últimos momentos de um presidente deposto da Martinica que em viagem de tratamento de saúde em Genebra, encontra um martiniquense que, sem ter sido um grande aficionado a lutas políticas, finge ter sido um dos dirigentes das brigadas universitárias na campanha a favor da eleição do presidente. O seu propósito no

presente era de tirar algum proveito do presidente deposto, crendo-o dono de parte dos engenhos na Martinica. Este, porém, mostra-se tão pobre, e tão acabado fisicamente que acaba por merecer a dedicação dele e da mulher. O presidente tem sobre o Continente uma visão nada abonadora: “Así somos y nada podrá redimirnos” (...) “Un continente concebido por las heces del mundo entero sin un instante de amor : hijos de raptos, de violaciones, de tratos infames, de engaños, de enemigos con enemigos” (DCP, 44). Em seguida mostra um ponto de vista pelo menos cético em relação à grande utopia do século dezanove até meados do vinte, que foi a questão da crença na “raça cósmica”, proclamada pelo ideólogo mexicano José Vasconcelos e afagada por todos quantos têm lutado pela América (pelo menos de uma maneira mais romântica): “La palabra mestizaje significa mesclar las lágrimas con la sangre que corre. ¿Qué puede esperarse de semejante brebaje?” (DCP, 45).

Temos, portanto, aqui, um outro García Márquez, já não abandonado às generosas idéias dos anos cinquenta/sessenta, porém sobretudo cético em relação às mudanças no âmbito pessoal e social, e em relação à história como *telos*. Sua última obra romanesca publicada em 1994, *Del amor y otros demonios*, tal como tantas outras obras pós-modernas, segue a tendência acentuada nas últimas décadas, de se basear em um texto anterior, no caso em uma reportagem do próprio autor, sobre a abertura das criptas funerárias do convento de Santa Clara, no Peru, onde encontraram uma ossada de uma jovem com uma enorme cabeleira.

O romancista junta o texto da reportagem a uma lenda conhecida sua. Sua intenção parece ser tão só a de contar uma história de amor curiosa e bem narrada. Longe estamos, portanto, do neo-barroco complexo de *Cien años de soledad* cuja classificação de pós-moderna não satisfaz. Prefiro pensá-lo com um romance utópico, prefiro pensar no seu barroco que recolhe tudo, que aglutina, que engendra uma criatura única “todas las sangres, todas las nostalgias mezcladas” (Alicia Dujovne Ortiz, sobre o mestiço, em “Le mépris, la méprise, le métis”, 1992)

Referências Bibliográficas:

BAUDRILLARD, Jean. *L'effet Beaubourg*. Paris, Galilée, 1977.

CALINESCU, Matei. "Some Remarks on the Logic of Period Terms: Modernism, Late Modernism, Postmodernism". *Dedalus*. Lisboa, 1991: 279-291.

DUJOVNE ORTIZ, Alicia. "Le mépris, la méprise, le métis". *Magazine littéraire*. 1492, L'invention d'une culture. Paris, 1992.

ECO, Umberto. *Postscript to the Name of the Rose*. Trad William Weaver. San Diego, Harcourt Brace Javanovitch, 1983.

LYOTARD, Jean - François. *The Postmodern Condition*. Trad. Bennington e Massumi. Minneapolis, Un. of Minnesota Press, 1984.

RODRIGUES, Selma Calasans. *Macondamérica: a paródia no romance de Gabriel García Márquez*. Rio de Janeiro, Leviatã, 1993.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Trad. Maria de Fátima Boavida. Lisboa, Presença, 1987.

¹¹ Todas as referências à obra virão com a sigla CAS, seguida do número de página a partir da seguinte edição: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires, Sudamericana, 1972.

² _____ *El general en su labirinto*, Madrid, Mondadori, 1989. (sigla GL)

³ _____ *Doce cuentos peregrinos*. Madrid, Mondadori, 1992. (sigla DCP)

⁴ _____ *El amor y otros demonios*. Barcelona, Mondadori, 1994.