

Quando foi o pós-colonial na América Latina? Colômbia e Brasil; Gabriel García Márquez e Milton Hatoum

Telma Borges

Universidade Estadual de Montes Claros

RESUMO: Este trabalho objetiva refletir sobre a América Latina, especificamente Macondo (Colômbia) e Manaus (Brasil) a partir dos romances *Dois irmãos*, de Milton Hatoum e *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, analisando os filhos bastardos dessas narrativas, cuja atuação ajuda a pensar o modo como suas identidades podem ser compreendidas como uma alegoria da América Latina – Brasil e Colômbia – em contraponto àquela imposta pelo colonizador. No emaranhado das culturas brasileira, indígena e árabe, nasce Nael, personagem-narrador de *Dois irmãos*, que busca a identidade paterna, negada pela mãe e, posteriormente, por ele também. Esse curumim herda o nome árabe do bisavô paterno, mas opta por sua condição bastarda, fazendo seu relato nascer como um discurso não legitimado, sem a assinatura do pai. A falta dessa letra legitimadora é uma das marcas peculiares a esse narrador que, para contar sua história, precisa apoiar-se em relatos outros, ora saídos da boca de seu avô Halim e de sua mãe Domingas, ora observados pelas frestas e fendas de sua história familiar e concomitantemente da cidade de Manaus. Em *Cem anos de solidão* é a bastardia que condiciona o aparecimento de pergaminhos escritos em línguas impenetráveis, somente decifrados por aquele que, colocado à margem, busca algum sinal que possa indicá-lo como agente de uma história

que deseja ver recontada e na qual não esteja relegado ao porão, devendo figurar, portanto, no mesmo plano dos “donos” da História. Nessa perspectiva, a voz do bastardo emerge como um suplemento da voz oficial com a qual contaram sua história. A partir dessas vozes pretende-se problematizar quando foi e se existiu o pós-colonial na América Latina, metonimicamente representada por Macondo e Manaus.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura comparada. Milton Hatoum – *Dois irmãos*. Gabriel García Márquez – *Cem anos de solidão*. Bastardia – Tema literário.

ABSTRACT: The aim of this paper is to reflect on Latin America, specifically Macondo and Manaus through the analysis of the bastard children in the novels *One Hundred Years of Solitude* by Gabriel García Márquez and *The Brothers*, by Milton Hatoum. Their portrayal helps us to consider how their identities can be understood as an allegory of Latin America – Brazil and Colombia – in opposition to the identity imposed by the colonizer. In the interweaving of Brazilian, Indigenous and Arab cultures, we have the birth of Nael, the character-narrator of *The Brothers*, who seeks his paternal identity, first denied by his mother, and later by himself. This *curumim* inherits the Arabic name from the paternal great-grandfather, but opt for his bastard condition, bringing his story forth as a non-legitimized discourse, without his father’s name. The lack of this legitimizing signature is one of the peculiar traits of this narrator, who in order to tell his story, needs to rely on other stories, sometimes told by his grandfather Halim and his mother Domenica, other times seen through the cracks and fissures of his family history and, concomitantly, of the city of Manaus. In *One Hundred Years of Solitude* it is the bastardy that affects the appearance of parchment written in impenetrable language, deciphered only by the person, who while placed

in the margin, searches for some sign that might indicate him as an agent of a story whom he wants to see retold and in which he is not relegated to the basement, having, therefore, to stand in the same level as the “owners” of the history. From this perspective, the bastard’s voice emerges as a supplement to the official voice which had told his story. From these voices, we intend to discuss when and if there was the post-colonial in Latin America, metonymically represented for Macondo and Manaus.

KEYWORDS: Comparative Literature. Milton Hatoum – *The Brothers*. Gabriel García Márquez - *One Hundred Years of Solitude*. Bastardy – Literary Theme.

Pretendo refletir sobre a América Latina a partir dos romances *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez e *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, analisando os filhos bastardos dessas narrativas, a partir de seu papel decifratório de manuscritos nos quais podem entrever parte da sua identidade e consequentemente da América Latina, metonimicamente representada por Macondo e Manaus. Antes, porém, convém algumas considerações sobre as noções de colonial, pós-colonial e transculturação, categorias com as quais desejo ler os dois textos e demonstrar o papel fundamental desses filhos bastardos e a metáfora dos manuscritos decifrados por esses sujeitos.

O projeto colonial constitui-se numa estratégia de apropriação do espaço alheio. Para Said, um ato de violência geográfica, pois cada lugar é virtualmente mapeado, explorado e dominado (SAID, apud GONÇALVES, 1998, p. 248). O colonialismo, para o colonizado, tem início quando ele perde seu lugar de origem, vê seus costumes e línguas serem substituídos pelos hábitos culturais do estrangeiro.

O pós-colonialismo, porém, ao invés de ser encarado como um fenômeno situado num tempo posterior à independência política das nações colonizadas, deve ser pensado como um contraponto cujo início coincide com o da colonização. Sabe-se que as ocupações coloniais não foram pacíficas; sempre houve movimentos de resistência por parte dos povos submetidos.

De acordo com Stuart Hall, o termo “pós-colonial se refere ao processo geral de descolonização que, tal como a própria colonização, marcou com igual intensidade as sociedades colonizadoras e colonizadas.” Nessa conjuntura, a reflexão teórica de Hall explicita o quanto a colonização foi um processo de mão dupla, pois alterou não apenas a estrutura da colônia, mas também a própria estrutura da metrópole. Por paradoxal que possa parecer, é esse movimento ambivalente que rompe com os binarismos que pregavam “um conjunto puro de origens não-contaminadas” (HALL, 2003, p. 108). Assim, ocorre o que o crítico denomina “dupla inscrição”, desestruturadora das demarcações impostas pelo colonialismo. Para Hall, “o termo ‘pós-colonial’ não se restringe a descrever uma determinada sociedade ou época. Ele relê a ‘colonização’ como parte de um processo global essencialmente transnacional e transcultural – e produz uma escrita descentrada, diaspórica ou ‘global’ das grandes narrativas imperiais do passado, centradas na nação” (2003, p. 109). Por esse recurso, as relações transversais que se estabelecem deslocam as noções cartográficas de centro e periferia, nós e outro, e as reorganiza a partir da perspectiva de que há entre colonizador e colonizado um processo de mútua remodelação.

Se, ainda segundo Hall, o termo “colonial” sinaliza para ocupação e controle colonial direto, “pós-colonial” refere-se à inde-

pendência desse controle. Ou seja, caracteriza-se pela formação de estados-nação e por formas próprias de desenvolvimento econômico, mas numa relação de dependência neocolonial com o antigo colonizador. Mesmo após a independência política, fica um vestígio que não é removido, o que inviabiliza a afirmativa acima, de que a descolonização foi sentida na mesma intensidade pelos polos envolvidos. Portanto, essas relações são atravessadas por ambivalências, já que o colonial sobrevive através de seus “efeitos secundários” (HALL, 2003, p. 110). A impossibilidade de se sustentar, a partir de então, o “absolutismo étnico” (p. 114) demonstra que a colonização europeia, a despeito de seu projeto de submeter o outro a um projeto de “civilização”, faz emergir uma nova forma de mediação entre as culturas: a transculturação.

O termo transculturação, conceitualmente forjado pelo cubano Fernando Ortíz, em 1940, no âmbito da antropologia cultural, foi posteriormente adequado por Ángel Rama ao universo da literatura. De modo geral, o termo é compreendido como “o processo de trânsito de uma cultura a outra e suas repercussões sociais” (ORTÍZ, apud CUNHA, 2007, p. 114. Tradução minha). Não é, portanto uma mescla mecânica entre culturas, mas um mutualismo de trocas. É a síntese de duas situações: a desaculturação, como fase de perda de cultura; e a aculturação, como etapa de ganho cultural.

Ortíz, segundo Cunha, concebe a transculturação como uma espécie de “resposta da cultura já instalada”, no caso de Cuba, “ao contato com a do ocidental, ao impacto externo em vários âmbitos”. Ángel Rama, por sua vez, ao pensar a literatura como umas das manifestações da cultura, “percebe que esta também receberia um impacto externo, que lhe proporcionaria uma possibilidade de

transformação” (CUNHA, 2007, p. 129). Essa transformação é entendida como um processo ao qual ele denomina transculturação narrativa, que é uma possibilidade de resposta criativa à violência primeira da colonização.

Para Ortíz, o processo de transculturação tem três etapas: na primeira ocorre uma parcial desaculturação; na segunda ocorrem incorporações procedentes da cultura externa; na terceira há um esforço de recomposição, manejando os elementos sobreviventes da cultura original e das que vieram de fora (RAMA, apud CUNHA, 2007, p. 132). Mas a transculturação, conforme ajustada por Rama para pensar a literatura da América Latina é acrescida de aspectos do pensamento de outros estudiosos da cultura.

Pensando nisso, o autor uruguaio, no processo de adaptação do conceito de transculturação para a literatura, introduz as ideias do antropólogo italiano Vittorio Lanternari, segundo quem “o impacto modernizador constituiria um fator de desintegração cultural; mas não apresentaria apenas efeitos negativos, como se poderia supor. A desintegração cultural é por ele entendida como uma possível etapa a ser percorrida, dentro do processo de aculturação, para se alcançar uma revitalização da cultura interna” (CUNHA, 2007, p. 133).

Então, convém pensar que a ação colonial instala uma crise, ou seja, um impacto externo, que pode se somar às crises internas. Somadas, elas produzem diferentes desequilíbrios sociais e culturais. O importante para se entender esse processo é a focalização na cultura que sofre esses impactos de desintegração.

Em Gabriel García Márquez e em Milton Hatoum a “desintegração” é operacionalizada no âmbito biológico; se processa a partir de uma genealogia bastarda, que é literal no plano do enunciado

narrativo; metafórica no plano da enunciação e conceitual no plano da interpretação. A crise de degenerescência encenada tanto em *Cem anos de solidão* quanto em *Dois irmãos* explicita fatores negativos que podem se transformar em positivos (nova civilização) ou levar à destruição da cultura. Vejamos como isso se processa em cada uma das narrativas.

Para Jean-Marc Moura (1999), a propósito das literaturas ditas pós-coloniais, é importante estudar a escritura de uma identidade em formação, fundada sobre uma negociação cultural constante, [na qual] o reconhecimento de um eu plural, objeto de uma negociação permanente entre a origem e a cultura dominante e o exame de sua expressão literária constituiriam uma nova direção dos estudos pós-coloniais (MOURA, apud SARAMAGO, 2009, p. 32).

Victoria Saramago, ao estudar *Cem anos de solidão*, argumenta que

[...] a apropriação de um elemento exótico e sua consequente realocação no contexto macondiano, bem como diversos modos pelos quais os Buendía definem o gelo e os usos distintos que dele fazem, todos esses fatores sugerem que seria impossível conceber Macondo sem levar em conta os contatos culturais decorrentes da frequente chegada e assimilação de elementos estrangeiros. [...] os processos de hibridação e negociação cultural se encontram nas bases da identidade de Macondo (SARAMAGO, 2009, p. 32).

Essa identidade se processa, no decorrer dos 100 anos de história da família Buendía, com base no engendramento de uma árvore genealógica que problematiza a transculturação e o impacto desse

processo na cidade de Macondo. Portanto, ler essa árvore na sua extensão e espessura é explicitar um tipo especial de organização que nos permite vislumbrar não só as relações de parentesco, mas também o modo como enunciativamente o romance se organiza. Conforme Josefina Ludmer, “no parentesco por filiação as relações se estabelecem entre indivíduos”, enquanto “na rede que une um indivíduo a outro”, a relação constitutiva é dada pela posição, pelo “preceder”, “coexistir” e “suceder” (LUDMER, 1989, p. 8). No contexto do romance, temos pelo menos duas maneiras de estabelecer as relações de parentesco: por filiação e por adoção. Mas o parentesco por adoção previamente se institui por filiação. Tomo aqui a descrição que faz Ludmer da organização familiar dos Buendía:

Na organização dos vínculos de filiação, os irmãos José Arcadio, Aureliano e Amaranta, filhos do casal José Arcadio Buendía-Úrsula, situam-se na mesma linha horizontal de irmãos; Arcadio e Aureliano José, filhos de José Arcadio e de Aureliano respectivamente, seguem-se logo depois, como primos-irmãos entre si e como produtos, efeitos de seus pais. Ao longo de todo o romance só se encontram dois casais de pais casados entre si: José Arcadio Buendía-Úrsula e Aureliano Segundo-Fernanda; estes dois casais, situados um no começo (cap. 1) e outro no centro da narrativa (cap. 10), apresentam-se cada qual um princípio, uma inauguração de uma subnarração [...] (LUDMER, 1989, p. 8-9).

Em torno desses dois casais se processam os mais diferentes modos de organização da genealogia dos Buendía: netos são assumidos

como filhos, parentes distantes são assumidos como filhos. A alguns é dado o direito de conhecer sua origem; a outros não. O desconhecimento da origem leva a incestos figurados, sociais e literais. A narração, a partir daí, se abre para uma dupla interrogação: a daquele que, sabendo-se adotado, deseja saber quem é, como é o caso do último dos Aurelianos e da própria narrativa cuja enunciação, ao mesmo tempo, encena o relato e anuncia, ainda que de modo cifrado, sua escritura em sânscrito pelo cigano Melquíades, que vaticina sua decifração somente depois de cem anos de iniciada sua composição.

Dessa forma, a narrativa nasce somente quando o último dos Aurelianos, o filho de Meme e Babilônia, um operário da Companhia Bananeira, comete o incesto com a tia – Amaranta Úrsula – com quem tem um filho que nasce com o rabo de porco, maldição cem anos antes anunciada, quando do casamento dos primos José Arcadio Buendía e Úrsula, o casal fundador de Macondo e da narrativa que se escreve ao mesmo tempo em que é encenada.

O último Aureliano, o enjeitado, portanto, pode ser pensado como a síntese do processo de transculturação. Somente um indivíduo com essa característica tem acesso à história cifrada de sua família. Nessa perspectiva da transculturação, podemos dizer que essa personagem, ainda que desacreditada em Macondo (conta uma versão alucinada da história da Companhia Bananeira), é a possibilidade de se instituir sobre os escombros da cidade destruída, uma nova civilização; transculturada e bastarda. Leiamos, portanto, alguns trechos do romance que problematizam a existência dos manuscritos de Melquíades: “Aquele ser prodigioso (Melquíades) que dizia possuir as chaves de Nostradamus era um homem lúgubre, envolto numa aura triste, com um olhar asiático que parecia conhecer o outro lado das coisas” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p. 12).

A chave de Nostradamus constitui uma pista de que Melquíades conhece todo o transcurso da história da família, já que é ele o redator daquela narrativa. Na descrição a seguir, os manuscritos aparecem ao lado de livros antigos, que se assemelham à pele humana, têm seu lugar na casa dos Buendía e ainda figuram intactos: “nas prateleiras estavam os livros encadernados de uma matéria acartonada e pálida como pele humana curtida, e estavam os manuscritos intactos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p. 179).

Na medida em que novas gerações vão chegando, muitos se encorajam à tarefa hercúlea de decifrar os manuscritos, como demonstra o trecho a seguir:

Aureliano II se deu o trabalho de decifrar os manuscritos. Foi impossível. As letras pareciam roupas postas para secar num arame e se assemelhavam mais à escrita musical que à literária. Um meio-dia ardente, enquanto prescrutava os manuscritos, sentiu que não estava sozinho no quarto (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p. 180).

Melquíades aparece a Aureliano e com ele se encontra por vários anos, mas se nega a traduzir os manuscritos: “‘Ninguém deve conhecer a sua mensagem enquanto não passarem cem anos’” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p. 180). Tempos depois, o membro de uma outra geração empreende a façanha decifratória, mas sem sucesso: “José Arcadio Segundo continuava relendo os pergaminhos” (p. 319). Sua tarefa será a de transmitir à outra geração a curiosidade decifratória, como escreve Márquez:

[...] José Arcadio Segundo era naquele tempo o habitante mais lúcido daquela casa. Ensinou o pequeno Aureliano a ler e a escrever, iniciou-o nos estudos dos pergaminhos e incutiu-lhe a interpretação tão pessoal do que significou para Macondo a companhia bananeira que muitos anos depois, quando Aureliano se incorporasse ao mundo, haveria de pensar que contava uma versão alucinada, porque era radicalmente contrária à falsa que os historiadores tinham admitido e consagrado nos textos escolares (2005, p. 331).

Além de cumprir o vaticínio de que o incesto faria nascer um filho com rabo de porco, Aureliano, o enjeitado, classifica “o alfabeto dos pergaminhos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p. 338), escritos em sânscrito, tomando por base o livro *Sanskrit Primer* encontrado na livraria do sábio catalão.

O romance *Dois irmãos* pode ser pensado como uma narrativa que conta a história da origem e ruína de uma família de imigrantes libaneses em Manaus. Na medida em que o relato avança, o leitor acompanha as alterações do espaço manauara entrevistas através da história da família de Halim-Zana. Também pode ser pensado como uma reescrita da canônica rivalidade entre irmãos, desde a Bíblia – Caim e Abel; Esaú e Jacó – até a literatura: Machado de Assis, Gabriel García Márquez, dentre muitos outros. Nessa perspectiva, o embate entre os irmãos gêmeos no relato de Hatoum pode ser entrevisto como alegoria, Yaqub da prosperidade, portanto representa São Paulo, cidade para onde vai e se destaca como engenheiro; e Omar de Manaus, cidade que jamais prospera, a não ser quando da cria-

ção da Zona Franca de Manaus a partir do final da década de 1960. Dominado pela mãe, Omar vive à sombra desta.

A despeito de ser narrada em primeira pessoa, a história não é contada nem pelos irmãos, nem pela mãe destes, personagens centrais na trama, mas por Nael, um curumin, filho de Domingas, uma indígena, empregada da casa, que Zana levava para cuidar dos gêmeos e dos afazeres domésticos. Como Nael tem uma visão parcial dos acontecimentos, recorre à memória materna e à de Halim, além de espiar pelas frestas tudo que lhe for possível ver da história dessa família que é também, de alguma forma, sua. Somem-se a isso os manuscritos do professor de francês Antenor Laval, cujos fragmentos são recuperados por Nael para darem, de alguma forma, substância a seu relato.

Ao reunir os fragmentos de sua história, na medida em que conta a história alheia, Nael deixa entrever sua identidade bastarda: filho de uma índia e de um dos filhos da família libanesa à qual a mãe serve. Sua narrativa, portanto, emerge da margem: tanto sua voz quanto sua história aparece em segundo plano na estrutura narrativa. Mas, assim como em Gabriel García Márquez, somente essa voz transculturada, bastarda, é capaz de contar a história sob outra perspectiva. Ou seja, a voz narrativa não tendo o poder onisciente dos narradores tradicionais, pois falta-lhe a letra legitimadora, que seria o sobrenome paterno, apoia-se em relatos outros, ora saídos da boca de Halim – seu avô – e de sua mãe Domingas, ora observados pelas frestas e fendas; ou mesmo decorados para serem contados a Zana, a avó, que o estimula a contar logo o que viu e ouviu, mas sem pressa.

Assim como Aureliano Segundo ensina o neto, o último dos Aurelianos, a ler, a escrever e lhe dá condições para decifrar os ma-

nuscritos grafados em sânscrito pelo cigano Melquíades, a narrativa escrita/contada por Nael é resultado do que enxergou fora e às vezes distante daquele pequeno mundo. Primeiro ele é um ouvinte das histórias do avô, cujas revelações oferecidas “[...] em dias esparsos, aos pedaços, ‘como retalhos de um tecido’” (HATOUM, 2006, p. 39) ficaram impregnadas em sua memória. Depois, é ouvinte de Zana, que lê para ele as cartas do filho Yaqub e lhe mostra as fotos que este lhe envia com regularidade (HATOUM, 2006, p. 45). Nael é para toda vizinhança um garoto de fazer favores, levar e trazer recados, função que lhe permite ver e ouvir muitas histórias que, memorizadas, são repassadas a Zana. Em consequência, adquiriu o hábito de se “intrometer em tudo” (HATOUM, 2006, p. 67); de ver sem ser visto.

Além do estímulo oral, Nael é também instado à leitura e à escrita. Halim organiza em seu quarto os manuais rejeitados por Omar, o irmão gêmeo de Yaqub. Este, por sua vez, promete enviar-lhe livros de São Paulo. Nael ainda redige as cartas de Zana ao filho, além das correspondências comerciais da loja da família, a pedido de Rânia; nutre certo fascínio pelo professor de Literatura e de língua francesa, Antenor Laval, de quem guarda os manuscritos, após a morte deste, publicamente assassinado por membros da ditadura militar.

Na medida em que organiza o relato, Nael expõe o processo através do qual assumiu para si o papel de alinhar os fragmentos da história de uma família que, por fim, também é a dele. Esse narrador vive às margens do que conta e opta por nela continuar, desestabiliza o logocentrismo dos metarrelatos; faz ouvir sua própria

voz, mas como autor do rerrelato¹, porque narra o já narrado, histórias das quais ouviu falar. É um filho bastardo, porque não deseja legitimação. Sua herança é a ruína. É criado no seio de uma família sem, no entanto, sair da margem. Narra, portanto, a partir de um entrelugar que, por vezes, sofre alterações. Por ser um filho da casa, ele transita livremente por todos os espaços, mas aqueles que lhe cabem são ora a cozinha, ora o quarto dos fundos, situado entre o mundo globalizado, representado pela casa da família transformada em Casa Roshiram, de propriedade de um indiano de mesmo nome, e as palafitas tão características da Manaus do início do século XX.

Narradores bastardos

Nos manuais de Teoria da Literatura é comum encontrarmos discussões acerca da personagem-narrador, que é tradicionalmente apresentado como um narrador enganoso, pois tem o campo de visão extremamente subjetivo. Some-se a isso o fato de quase sempre relatar memórias que são trazidas à baila quando a maioria das personagens envolvidas já não pode oferecer seu testemunho como contraponto.

Há ainda o relato em primeira pessoa, no qual a voz narrativa não é a da personagem central, mas de uma personagem secundária, cuja visão parcial se reduz ainda mais, levando-se em conta a percepção particular dos fatos narrados.

Milton Hatoum forja um narrador que se compõe a partir de diferentes categorias, além das acima mencionadas. Nael narra em

¹ Termo criado por Salman Rushdie no romance *O último suspiro do mouro* (1995), cujo narrador-personagem utiliza para dizer do processo de escrita do texto literário contemporâneo, que se nutre de tantos outros, os quais ele reconta.

primeira pessoa, mas se posiciona nos espaços marginais do relato (a cozinha e o quintal), e também assume a postura de um narrador editor, porque narra o já narrado por Halim e por Domingas, ou seja, recolhe o relato oral, salvando-o do esquecimento (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 34). Ao final da narrativa, anuncia o trabalho inicial de juntar os fragmentos manuscritos de Antenor Laval, bem como os relatos do avô: “eu tinha começado a reunir, pela primeira vez, os escritos de Antenor Laval, e a anotar minhas conversas com Halim (HATOUM, 2006, p. 197). Acrescente-se ainda a sua função de narrador-copista, pois “exerce a função de tornar sua uma outra escrita” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 39).

Temos ainda os frequentes comentários de Nael, no decorrer do relato, sobre a composição da narrativa, produzindo uma voz independente no enredo e constituindo-se numa história alternativa, “aquela que se interroga sobre a escrita e sobre o lugar do sujeito na escrita” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 35). Essas “excedências” relativas à sua própria história – de como se transformou em narrador e a função de cada um daquela casa nesse processo – geram parte da matéria romanesca que tem, por assim dizer, um aspecto metalinguístico, pois reflete sobre o fazer literário e, nesse caso em específico, sobre as operações estéticas de desconstrução dos modelos logocêntricos de narrador.

O narrador-personagem de *Dois irmãos* encontra-se nessa situação que o singulariza dentro da sua categoria de narrador: primeiro porque joga com diferentes categorias teóricas de narrador e depois porque sua posição não é a de quem narra os fatos apenas observados; neles está emaranhada a história da sua identidade como narrador e como personagem, a qual ele deseja compreender.

A partir dessas considerações, podemos dizer que Nael, o filho da casa, age como personagem e como narrador, fazendo com que tanto uma quanto outra categoria se exhiba performaticamente como transculturada: emaranha à sua voz a voz do outro; engendra à sua escrita a escrita do outro.

Considerações finais

À guisa de conclusão, podemos dizer que a violência geográfica do projeto colonial, encenada nesses dois romances, ao mesmo tempo em que é uma perversidade, constitui-se como base para o processo de transculturação em que há, de um lado, perdas irreparáveis e, de outro, algum ganho cultural, se pensarmos na possibilidade de síntese, a partir da qual emerge uma nova civilização. No caso literário, um novo modelo narrativo.

No caso de *Cem anos de solidão*, o manuscrito sai das mãos de um cigano, escrito em língua estrangeira; é decifrado por um degenerado da espécie Buendía. A história da genealogia daquela família depende única e exclusivamente dele, o único sobrevivente. Sob os escombros da cidade de Macondo estão todos mortos. O relato decifrado, porém, salva-se e pode vir a se instituir como versão alternativa da história oficial, registrada nos Anais pela companhia bananeira e oficializada pelos manuais didáticos; ele é uma resposta criativa à cultura já instalada.

Em *Dois irmãos* Nael decifra os manuscritos e escreve seu próprio relato. Filho de uma indígena com um filho de libaneses que vivem em Manaus, é testemunha da ruína daquela família. Seu relato, assim como o de *Cem anos de solidão*, sobrevive à ruína. Também

como um degenerado da espécie, faz sua narrativa nascer como uma síntese criativa dos encontros culturais, da transculturação.

Dessa forma, podemos dizer que o termo pós-colonial, empregado contemporaneamente para se pensar as literaturas das nações cuja independência ocorreu ao longo do século XX, serve também para se pensar as nações da América Latina, aqui em específico Brasil e Colômbia, a despeito de seus processos de independência terem ocorrido em outro tempo histórico. Se o pós-colonial é um contra-discurso do colonialismo, então podemos responder à pergunta “quando foi o pós-colonial na América Latina?” da seguinte forma: o pós-colonial é o discurso da resistência à assimilação, mas é também o resultado do encontro inaugural e violento de onde emergem ainda hoje discursos que são o contracanto da voz colonizadora e oficial, porque se valem de vozes não-oficiais, de línguas outras, do fantástico, do maravilhoso, categorias com as quais a literatura da América Latina tem feito ecoar há pelo menos por dois séculos sua versão da história.

Referências

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

CUNHA, Roseli Barros. *Transculturação narrativa: seu percurso na obra crítica de Ángel Rama*. São Paulo: Humanitas, 2005.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cem anos de solidão*. Tradução de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LUDMER, Josefina. *Cem anos de solidão: uma interpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa; SANTOS, Luiz Alberto Ferreira Brandão. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1982.

SARAMAGO, Victoria. O de sempre e o de nunca: o gelo e a neve em *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, e "The Dead", de James Joyce. *Revista Letras*, Curitiba, n 78, p. 29-46, 2009.

Recebido em 15 de fevereiro de 2013

Aprovado em 29 de maio de 2013