



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA**

ANA CLÁUDIA CLAUDINO DUARTE

**A SINA COMO MANIFESTAÇÃO DO REAL MARAVILHOSO AMERICANO EM
CEM ANOS DE SOLIDÃO, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

**Cajazeiras – PB
2018**

ANA CLÁUDIA CLAUDINO DUARTE

**A SINA COMO MANIFESTAÇÃO DO REAL MARAVILHOSO AMERICANO EM
CEM ANOS DE SOLIDÃO, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

**Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Licenciatura em
Letras/Língua Portuguesa, do Centro de
Formação de Professores da Universidade
Federal de Campina Grande – *Campus* de
Cajazeiras – como requisito de avaliação
para obtenção do título de licenciado em
Letras.**

**Orientador: Prof. Dr. Elri Bandeira de
Sousa.**

Cajazeiras – PB

2018

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação - (CIP)

Josivan Coêlho dos Santos Vasconcelos - Bibliotecário CRB/15-764

Cajazeiras - Paraíba

D812s Duarte, Ana Cláudia Claudino.

A Sina como manifestação do real maravilhoso americano em Cem anos de solidão, de Gabriel García Márquez / Ana Cláudia Claudino Duarte. – Cajazeiras, 2018.

97 f. : il.

Bibliografia.

Orientador: Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa.

Monografia (Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa) UFCG/CFP, 2018.

1. Estudos literários. 2. Sina. 3. Real maravilhoso. 4. Marquez, Gabriel García. I. Sousa, Elri Bandeira de. II. Universidade Federal de Campina Grande. III. Centro de Formação de Professores. IV. Título.

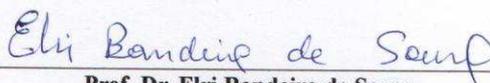
ANA CLÁUDIA CLAUDINO DUARTE

**A SINA COMO MANIFESTAÇÃO DA REAL MARAVILHOSO AMERICANO
EM CEM ANOS DE SOLIDÃO DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

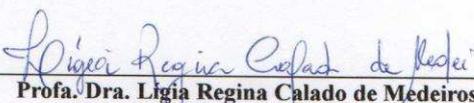
Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras/Língua Portuguesa, do Centro de Formação de Professores da Universidade Federal de Campina Grande – *Campus* de Cajazeiras – como requisito de avaliação para obtenção do título de licenciado em Letras.

Aprovado em: 19/12/2018

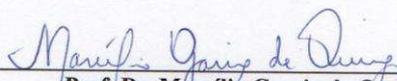
Banca Examinadora:



**Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa
(UAL/CFP/UFCG - Orientador)**



**Profa. Dra. Lígia Regina Calado de Medeiros
(UAL/CFP/UFCG – Examinador 1)**



**Prof. Dr. Marcílio Garcia de Queiroga
(UAL/CFP/UFCG – Examinador 2)**

Aos meus pais, Risolene e João Bosco (no
coração).

AGRADECIMENTOS

À minha família, suporte inabalável: Risolene, Oriel e meus irmãos, Ana Karla e João Carlos, aqueles que sempre cuidaram de mim.

A Marcos Aurélio Avelino, o que eu teria feito sem você?

A Menya Laicy e Matheus Dantas, membros do icônico grupo intitulado *Trindade Profana*, por todos esses anos de suporte mútuo e amor compartilhado.

Às gatinhas mais queridas, Jana Castro e Maria Alice.

Aos amigos Elionaldo, Keudo (Paixão), Lucas e Cleiton: eu sei, não foi fácil.

Ao professor Elri Bandeira de Sousa, meu digníssimo orientador.

À CAPES, pelo apoio financeiro dado a todos os estudantes, inclusive a mim, por longo tempo;

Ao grupo de pesquisa Mito, Discurso e Forma e ao GAEL, cujos membros me acolheram e em cujos encontros, discussões e realizações aprendi e cresci profissional e, mais importante, pessoalmente.

E, em especial, a todos os autores que tive o privilégio de ler e entender um pouco mais sobre essa realidade que nos cerca, cuja beleza já quase não é apreciada como deveria. A autores como Gabriel García Márquez, o Gabo entre sua família, que abriram meus olhos para o espetáculo real maravilhoso dessas terras ainda por descobrirem-se totalmente.

“Mas que será toda a história da América
senão uma crônica do real-maravilhoso?”

Alejo Carpentier

RESUMO

A partir do chamado “boom” da década de 1960, a nova narrativa hispano-americana, conhecida como real maravilhoso americano, ganhou notoriedade mundial, evidenciando-se autores e obras que circulavam pelo menos desde 1940, e assistindo-se a uma grande leva de novos títulos e escritores nas décadas seguintes. Essa nova tendência, todavia, apresenta-se timidamente entre os autores e a crítica brasileiros, o que se revela no desnível quantitativo na produção crítico-teórica produzida em língua portuguesa sobre o gênero, em comparação com a abundância de estudos encontrados em espanhol. Esta pesquisa, no afã de modificar esse cenário, adota uma metodologia exploratória, de natureza básica, cujo procedimento é o bibliográfico, uma vez que a construção crítico-teórica da pesquisa se alicerça em estudos tais como o de Eliade (1992), Chiampi (2015), Carpentier (2010), Llosa (2016), Fonseca (2015), Amorim (2016), e outros. Embora já tenham se debruçado sobre o assunto autores como Irlemar Chiampi, justificamos a pertinência da pesquisa realizada como uma contribuição ao material acadêmico brasileiro sobre o real maravilhoso. Assim, elegemos o romance *Cem anos de solidão* (2015), considerado um marco do real maravilhoso, como *corpus*, mas preocupando-nos, sobretudo, com os aspectos relacionados à crença numa maldição que se propaga através do sangue, atualizada no ideário latino-americano como Sina e sintetizada na mítica Macondo segundo o ponto de vista da matriarca dos Buendía, Úrsula Iguarán. Para isto, torna-se nosso objetivo principal estabelecer uma correlação entre a visão da Sina e o modo narrativo real maravilhoso no romance *Cem anos de solidão* (2015), do escritor colombiano Gabriel García Márquez; assim como discutir e confrontar o realismo maravilhoso, o realismo, o maravilhoso, o mágico e o fantástico (no âmbito da literatura), de modo a que os contornos do primeiro se tornem mais nítidos; identificar como ocorre o registro da Sina na obra pesquisada, tendo como referência a tradição literária ocidental; interpretar os mecanismos formais do romance em apreço como significativamente representantes dessa nova narrativa hispano-americana.

Palavras-chave: Sina. Real Maravilhoso. Gabriel García Márquez.

RESUMEN

A partir del llamado "boom" de la década de 1960, la nueva narrativa hispanoamericana, conocida como real maravilloso americano, ganó notoriedad mundial, evidenciándose autores y obras que circulaban por lo menos desde 1940, y asistiendo a una gran leva de nuevos títulos y escritores en las décadas siguientes. Esta nueva tendencia, sin embargo, aparece con timidez entre los autores y la crítica brasileña, que se revela en la brecha cuantitativa y cualitativa en la producción crítico-teórico producido en português em el género, en comparación con la abundancia de los estudios se encuentran en español. Esta investigación, en el afán de modificar ese escenario, adopta una metodología exploratoria, de naturaleza básica, cuyo procedimiento es el bibliográfico, una vez que la construcción crítico-teórica de la investigación se fundamenta en estudios tales como el de Eliade (1992), Chiampi (1992) (2010), Llosa (2016), Fonseca (2015), Amorim (2016), y otros. Aunque ya se han centrado en el tema autores como Irlemar Chiampi, justificamos la pertinencia de la investigación realizada como una contribución al material académico brasileño sobre lo real maravilloso. Así, elegimos la novela *Cien años de soledad* (2015), considerado un marco de lo real maravilloso, como corpus, pero preocupándonos, sobre todo, con los aspectos relacionados a la creencia en una maldición que se propaga a través de la sangre, actualizada en el ideario latinoamericano, como Sina y sintetizada en la mítica Macondo según el punto de vista de la matriarca de los Buendía, Úrsula Iguarán. Para ello, se convierte en nuestro objetivo principal establecer una correlación entre la visión de la Sina y el modo narrativo real maravilloso en la novela *Cien años de soledad* (2015), del escritor colombiano Gabriel García Márquez; así como discutir y confrontar el realismo maravilloso, el realismo, lo maravilloso, lo mágico y lo fantástico (en el ámbito de la literatura), de modo que los contornos del primero se vuelven más nítidos; identificar cómo ocurre el registro de la Sina en la obra investigada, teniendo como referencia la tradición literaria occidental; interpretar los mecanismos formales del romance en aprecio como significativamente representantes de esa nueva narrativa hispanoamericana.

Palavras-chave: Sino. Real Maravilloso. Gabriel García Márquez.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 ENTRE O SAGRADO E O REAL: RELAÇÕES HUMANAS	14
1.1 LIGAÇÕES PELO SANGUE: A SINA NUMA PERSPECTIVA OCIDENTAL	14
1.2 O REAL MARAVILHOSO E OUTRAS MANEIRAS DE OLHAR.....	25
2 GARCÍA MÁRQUEZ E A SOLIDÃO DA SUA AMÉRICA	41
2.1 UM AUTOR MEMORIALISTA	41
2.2 UMA REALIDADE MARAVILHOSA	48
3 SINA EM PERSPECTIVA: O OLHAR DE ÚRSULA	59
3.1 A CONSTRUÇÃO DO REALISMO MARAVILHOSO EM <i>CEM ANOS DE SOLIDÃO</i>	60
3.2 VISÃO EM RETROSPECTIVA: A SINA DOS BUENDÍA	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS: UMA NOVA CHANCE SOBRE A TERRA	89
REFERÊNCIAS	92
APÊNDICE	97

INTRODUÇÃO

“Ninguém sabe exatamente o que é a realidade”
(CORTÁZAR, 2015, p. 129)

A realidade, como o tempo, como *a* verdade, é algo de complexo e inatingível, posto que não se presta inteiramente ao homem para que a conceitue e a explique de modo satisfatório. Recordando o mito platônico, é dado aos homens apreender apenas uma sombra pálida e incompleta de algo que é muito maior. No entanto, aspectos disso que se chama realidade figuram na literatura, em menor ou maior grau, numa tentativa de representá-la, idealizá-la ou mesmo subvertê-la.

Predomina, no tocante à representação literária da experiência humana, a noção aristotélica de mimese, ou seja, a recriação da realidade – ou a criação de uma realidade – através de um sistema linguístico de acordo com regras próprias da *poiesis*, tais como a verossimilhança e a necessidade. A esse respeito, Candido (1989, p. 76) observa:

Na tradição aristotélica a imitação não era uma forma de cópia, mas de representação criativa, que se manifestava, por exemplo, na invenção do enredo, isto é, na urdidura da ação, concebida como organização ficcional dos sentimentos e dos pontos de vista narrativos, para formar o que se chamaria depois uma estrutura.

Dando prosseguimento ao raciocínio, para o autor é, pois, necessário que a estrutura criada possua sentido interno, conforme a disposição dada pelo escritor aos elementos constituintes da narrativa/poesia, e não que se transponham dados *ipsis litteris* da realidade para o texto. Percorrendo os postulados relativos ao tema, Andreu (2012) recorda não haver um procedimento linguístico capaz de transportar um fato ou um objeto para a literatura, cabendo a esta fazer apenas referência aos elementos do mundo palpável.

Desta forma, perspectivas diferentes foram adotadas ante a realidade durante a milenar trajetória da literatura no ocidente: mítica, mística, romântica, fantástica, etc. Em meados do século passado, somou-se a este rol de perspectivas o realismo mágico, termo estabelecido inicialmente por Franz Roh para singularizar um movimento das artes plásticas do pós-expressionismo alemão, sendo posteriormente transposto o conceito para a literatura por Uslar Pietri, em *Letras y Hombres de Venezuela*, de 1948. O conceito, então, passou a figurar como sinônimo da escrita de uma geração que se formava na América.

Ao termo “realismo mágico” veio confrontar-se outro, “realismo maravilhoso”, cunhado pelo escritor cubano Alejo Carpentier, um dos grandes entusiastas da nova narrativa hispano-americana, sendo o prólogo a *O reino deste mundo*, de 1949, considerado uma

espécie de manifesto do movimento. No referido texto, Carpentier (2010) avalia a América Latina como berço propício ao maravilhoso, posto que visualizasse no Novo continente uma predisposição à aceitação do prodigioso, em contrapartida ao que então se fazia na Europa sob o nome de realismo mágico, na opinião do autor uma aglutinação artística de elementos díspares cuja “mágica” seria fabricada.

Andreu (2012), que direciona sua pesquisa para a aplicabilidade do realismo maravilhoso em uma obra literária hispano-americana, *Concierto barroco*, do mesmo Carpentier, vê no conceito formulado pelo cubano o redimensionamento da representação do real no plano textual. Para o autor, o prólogo supracitado e o particular posicionamento ideológico de seu escritor põem em evidência essa nova orientação mimética que é o realismo maravilhoso frente à América Latina.

Percebe-se, pois, uma reorientação no campo contedudístico da literatura latino-americana, que encontra correspondência em um novo modo narrativo, isto é, na forma como os escritores buscaram transmitir a alteração perceptiva da própria realidade. Chiampi (2015) enfatiza sobremaneira a necessidade de focar os dois elementos, forma e conteúdo, para compreender o realismo maravilhoso, o que constitui frequentemente um problema.

O romance *Cem anos de solidão* (2015), do escritor colombiano Gabriel García Márquez, a nosso ver, permite analisar esse entrelace entre forma e conteúdo dentro do gênero realismo maravilhoso. Premiada pelo Nobel de Literatura de 1982, a obra trata essencialmente da solidão, temática universal, mas tratada sob uma perspectiva particular, que é a latino-americana. Desse modo, apresentamos um cotejo de elementos temáticos, como a solidão, a loucura e o incesto, com a forma real maravilhosa. Dito de outra forma, buscamos estabelecer uma correlação entre a visão da Sina e o modo narrativo real maravilhoso no romance originalmente intitulado *Cien años de soledad*, de 1967.

A perspectiva da Sina, enquanto maldição de sangue manifestada pela loucura, desejo incestuoso e outros motivos, constitui o elemento central de nossa pesquisa sobre *Cem anos de solidão* (2015), enquanto essencial na construção do realismo maravilhoso, o qual demonstra uma preocupação estilística em apresentar o cotidiano da América Latina com nuances de insólito ou mesmo do absurdo, dentro do que Camarani (2014) qualifica como crenças étnicas.

Na obra em questão, essa realidade maravilhosa está ligada às sete gerações da família Buendía, marcadas pelo signo da solidão, transcrita em loucura e incesto. De fato, quase todos os personagens que compõem essa estirpe caracterizam-se por um ensimesmamento e/ou vazio que faz questionar o rumo de suas ações.

Para a análise proposta, a construção crítico-teórica da pesquisa se alicerça, além dos autores supracitados, nos estudos de Martins (2004), Eliade (1992), Chiampi (2015), Llosa (2016), Amorim (2016), Fonseca (2015) e outros. A metodologia adotada é a pesquisa exploratória, de natureza básica, e o procedimento é o bibliográfico, conforme divisão preconizada por Gerhardt e Silveira (Org.), no livro *Métodos de pesquisa* (2009), uma vez que foram consultadas obras crítico-teóricas sobre *Cem anos de solidão* e os temas pertinentes à nossa hipótese, acima apresentada.

Nesse ínterim, nosso objetivo principal é estabelecer uma correlação entre a visão da Sina e o modo narrativo real maravilhoso no romance *Cem anos de solidão* (2015), do escritor colombiano Gabriel García Márquez; assim como discutir e confrontar o realismo maravilhoso, o realismo, o maravilhoso, o realismo mágico e o fantástico (no âmbito da literatura), de modo a que os contornos do primeiro se tornem mais nítidos; identificar como ocorre o registro da maldição familiar (Sina) na obra pesquisada, tendo como referência a tradição literária ocidental; interpretar os mecanismos formais do romance em apreço como significativamente representantes dessa nova narrativa hispano-americana.

Como justificativa para a escolha do tema proposto, apontamos o interesse em observar como a temática do romance relaciona-se com o realismo maravilhoso, transmitindo em dois níveis concepções sobre a latino-americanidade. Além disso, pesa a significativa representatividade que o nome e o trabalho do escritor colombiano alcançaram no âmbito dos estudos literários contemporâneos, sobretudo da literatura latino-americana.

Na América Latina houve um intenso desenvolvimento de uma literatura pautada na realidade, porém não com a tendência documentarista que se viu no Brasil dos anos 30, por exemplo. A exploração da realidade pelos escritores latino-americanos se deu, principalmente, na última metade do século XX, com apreço pelo maravilhoso e pelo alegórico, o que não significa menos preocupação com questões sociais. Um dos grandes representantes dessa vertente literária foi, sem dúvidas, García Márquez, o qual demonstra uma preocupação pungente com a história recente de seu país de origem, a Colômbia. Observando a mescla entre essa história, a realidade colombiana, ou, por que não, latino-americana, e os aspectos mais ligados à crença no místico e no sobrenatural em sua obra, é que buscamos enriquecer o estado da arte brasileiro sobre o tema do realismo maravilhoso, ao mesmo tempo em que valorizamos as raízes latino-americanas que possibilitaram seu surgimento.

Assim, estruturamos nossa pesquisa em três capítulos. No primeiro trataremos sobre a visão da Sina – maldição de sangue, *ananké*, ou outro nome que receba – ao longo da tradição ocidental que lhe consagrou algumas páginas de sua literatura. Mais especificamente, os

correlatos da Sina na tradição grega (na mitologia e na tragédia), na Era Cristã e no Novo Mundo, aproveitando o tocante a este último para referirmo-nos, também, à nova narrativa que nele vem se desenvolvendo, o realismo maravilhoso, sobretudo por oposição a outras categorias já bem delimitadas pela crítica: o realismo, o maravilhoso e o fantástico. Desta feita, o capítulo inicial será dividido em duas partes: *Ligações pelo sangue: a Sina numa perspectiva ocidental* e *O Real Maravilhoso e outras maneiras de olhar*.

No segundo capítulo direcionamos nosso olhar sobre Gabriel García Márquez e sua obra, selecionando aquelas que mantêm maior afinidade com *Cem anos...*, seja por se inscreverem no seio do mesmo movimento, seja por afinidade quanto aos traços que nos propomos examinar. Consideramos, para tanto, ser necessário em primeiro lugar situar a posição do escritor sobre sua realidade circundante e seu engajamento geopolítico. Desta feita, o segundo capítulo intitulado “García Márquez e a solidão da sua América” foi dividido em duas partes: *Um autor memorialista* e *Uma realidade maravilhosa*.

Quanto ao terceiro capítulo, nele concentramo-nos no olhar de Úrsula sobre a Sina que recai sobre sua família, entendendo a posição da personagem como contraponto essencial à despersonalização do discurso real-maravilhoso, uma vez que representa a visão do sincretismo religioso do povo latino-americano. Também este capítulo foi dividido em duas partes intituladas, respectivamente, *A construção do Realismo Maravilhoso em Cem anos de solidão* e *Visão em retrospectiva: a Sina dos Buendía*.

1 ENTRE O SAGRADO E O REAL: RELAÇÕES HUMANAS

Ao abordamos a questão da Sina em um romance como *Cem anos de solidão* (2015), estamos cientes de envolvermo-nos em um contexto específico: a mestiçagem religiosa neolatina, resultado da interação entre catolicismo ibérico e crenças africanas e indígenas, em que, inicialmente, predominava a opinião europeia da maravilha e do absolutamente possível.

A Sina, a nosso ver, assemelha-se à maldição grega imposta aos homens pelos deuses como forma de punição da *hamartia*, cujo exemplo literário pode ser dado ao invocarmos a loucura que acomete Orestes após matar a própria mãe, para vingar o pai; cena de forte sensibilidade das *Coéforas*, sob a lei: “— Nenhum mortal se torna criminoso impunemente. Todos são castigados, mais cedo ou mais tarde”. (ÉSQUILO, 2002, p. 70).

Além disso, Sina desenvolve-se como uma fatalidade, o que implica aproximações com o conceito de Fortuna, de Destino e Fado. No entanto, não se traduz da mesma forma, pois muito diferente é o que acomete uma Josefina (personagem de José Lins do Rego) daquilo que se abate sobre um Édipo [Rei], embora, estruturalmente, haja semelhanças entre a “Sina” daquela e o Destino deste.

Não esqueçamos, ainda, num primeiro estágio, a causalidade que constitui o cerne da Sina e sua identificação no mundo das sociedades arcaicas, assim como, noutro estágio, a tradução aproximada de “pecado”, termo judaico-cristão, para “*hamartia*”, noção grega já bem desenvolvida e aceita. A chave que liga todas essas noções, a nosso ver, é a restrição da liberdade humana, pelo temor ou pela superstição, mas sempre em submissão a uma força maior, geralmente de ordem divina.

1.1. LIGAÇÕES PELO SANGUE: A SINA NUMA PERSPECTIVA OCIDENTAL

Em linhas gerais, neste tópico discutimos a posição que o homem assumiu com relação ao Universo através de posicionamentos religiosos e/ou sociais, explorando preferencialmente contribuições crítico-literárias sobre o assunto, mas recorrendo a outras fontes quando necessário. Buscamos constatar uma correlação entre essas diversas sociedades, no que diz respeito ao Destino, Sina, Fado, que pode ser expressa pela sentença transcrita de Pereira (2012, p. 106): “Insurgir-se contra a especiosa vontade divina, ignorando a grandiosidade de seu arbítrio, ocasiona a desgraça e o sofrimento”.

O escritor e historiador Oliveira Martins (2004, p. 227), em pesquisa sobre os mitos das principais religiões animistas, naturalistas e idealistas, define a religião, muito

simplesmente, como “a teoria das relações entre o homem e o Universo”. A propósito dessa definição, indicamos que ela constitui o elo entre as sociedades que visamos contemplar, uma vez que, no seio de cada uma, o homem elaborou um sistema simbólico que o permitisse compreender sua posição e função no Cosmos

Nesse sentido, Eliade (1992), através de extensa pesquisa sobre os povos pré-modernos, identifica as sociedades arcaicas, ou tradicionais, como um determinado tipo de organização social que, apesar de conhecer certa forma de história, opta por desprezá-la, prendendo-se a uma anulação do tempo concreto e de sua passagem, ou mesmo vivendo num eterno círculo de começo-fim-recomeço: o eterno retorno ao *illo tempore*.

Este homem arcaico se diferenciaria do moderno, atrelado à História, justamente por essa rejeição, que o colocaria numa posição diferenciada de aproximação com o Cosmos. O ponto de cisão entre um e outro, grosso modo, seria anterior ao Novo Testamento, em que não há a necessidade de renovação periódica da vida, mas uma relação histórica pré-determinada (por Deus) em que as coisas acontecem umas após as/e em decorrência das outras, conforme Eliade (1992). Na verdade, o mitólogo romeno, bem como outros pesquisadores, aponta o gesto de Abraão, ainda no Antigo Testamento, ao acatar ordens que não compreende, como inaugurador da fé enquanto espécie de relação individual do homem com Deus.

Sir James Frazer (1982) apresenta um arrolado de dados sobre costumes e crenças dos povos ditos “selvagens”¹. Dentre estes costumes e crenças, dificilmente separados o âmbito social do religioso, o antropólogo britânico cita que, entre alguns desses povos, havia a crença difundida na transferência da culpa ou de um sofrimento de uma pessoa para um outro ser (animal ou humano) que o suportará em lugar do portador original.

A aparente confusão entre moral e físico detectada por Frazer (1982) nessas sociedades nos permite constatar um princípio para as maldições hereditárias, num estágio de desenvolvimento posterior das sociedades arcaicas. Transpassa o trabalho do autor a vaga distinção que o homem arcaico estabelece entre si próprio e o cosmos, ao que vem corroborar a pesquisa de Eliade (1992), a qual, por sua vez, aponta que esse homem arcaico somente se julgava real ao perder sua individualidade e participar ritualmente do momento da criação, como parte essencial do *Cosmos*.

Assim, observamos que, dada a possibilidade de transmitir a culpa/sofrimento de um ser para outro por meio de sortilégios, fica implícito o envolvimento total do homem na

¹ O termo “selvagem”, ou mesmo “primitivo”, para caracterizar o homem e a sociedade pré-modernos não é por nós bem visto, à luz dos novos estudos antropológicos que demonstram a complexidade de seu pensamento; entendemos que esses termos se tornaram, além de insuficientes, semanticamente pejorativos. Adotaremos, pois, os termos preferidos por Eliade (1992), quais sejam “arcaico” ou “pré-moderno”.

natureza, tornando-se viável transferir algo vagamente moral para algo material. No entanto, basta uma valorização da individualidade para que tal transferência se torne impraticável. Todavia, os filhos compartilham os genes, o sangue paterno, e, portanto, herdariam, também, suas culpas e seus sofrimentos; isto, de acordo com uma predisposição mental de uma sociedade que valoriza fortemente os laços sanguíneos e acredita que uma parte de si, de sua essência, é compartilhada com a prole.

Além dessa flutuação entre material e moral, assinalamos a causalidade vista pelos povos arcaicos em todos os acontecimentos. Frazer (1982) e Eliade (1992), a esse respeito, concordam que nada acontece por acaso no sistema de organização social pré-moderno. Assim, se há sofrimento, este deve ser o efeito maléfico de um feitiço, um castigo advindo de alguma ofensa contra uma divindade, da inobservância de algum tabu, ou o resultado de uma infinidade de variantes. Eliade (1992, p. 100, grifos do autor) observa que

Contra esse sofrimento, os primitivos lutam com todos os recursos mágico-religiosos de que dispõem — mas o toleram moralmente porque ele *não é absurdo*. O momento crítico do sofrimento está no seu aparecimento; o sofrimento só é perturbador enquanto sua causa permanecer desconhecida. Assim que o feiticeiro ou o sacerdote descobre o que está fazendo com que as crianças ou os animais morram, que a seca continue, a chuva aumente, a caça desapareça, o sofrimento começa a se tornar tolerável; adquire um significado e uma causa, podendo assim ser encaixado dentro de um sistema e explicado.

Dessa forma, podemos compreender a causalidade como substrato para a reversibilidade dos problemas (pessoais ou sociais) no mundo arcaico. O eterno retorno, a incansável tentativa de anulação do tempo, base da pesquisa desenvolvida pelo mitólogo romeno, evidenciam uma inabalável crença na reversibilidade dos acontecimentos. Assim, Todorov (2010), em pesquisa relacionada aos povos pré-colombianos e seus costumes, salienta a minuciosa organização de um microcosmos em cada cidade. Nestas, a vida seria “superdeterminada” e “superinterpretada”, no sentido em que tudo o que é grandioso ou fora do comum deve ser previamente anunciado, sentido ou revelado. Os sinais anunciadores de qualquer mudança se manifestam indubitavelmente, como prodígios ou presságios, e cabe aos homens interpretá-los, mesmo que *a posteriori*.

Ao perceber essa característica nos povos pré-colombianos, repetidamente descrita nos documentos consultados, Todorov (2010, p. 89) diz, a respeito dos presságios, que “qualquer acontecimento que saia um pouco do comum, afastando-se da ordem estabelecida, será interpretado como um prenúncio de um outro acontecimento, geralmente nefasto, por

acontecer”. Neste estágio, a causalidade permanece sob a forma presságio-acontecimento, causa-efeito, porém a reversibilidade da situação não é mais possível em todas as esferas. O exemplo explorado pelo ensaísta búlgaro é o do chefe-imperador asteca Montezuma, o qual parece deixar-se vencer pelos conquistadores espanhóis. Ao que parece, ele identifica a figura de Hernán Cortez com a de Quetzalcoatl, cujo retorno havia sido profetizado (TODOROV, 2010; VUILLEMIN, 2005). Aqui, a fatalidade pesa sobre os ombros daquele que percebeu os presságios e, assim, deixa-se abater, pois, há um destino cumprindo a si próprio.

Cortázar (2015, p. 76), sensível ao ideário latino-americano, aponta o que alguns chamariam de “fatalidade” e outros, “destino”, “essa noção que vem desde a memória mais ancestral dos homens de como certos processos se cumprem fatalmente, irremediavelmente apesar de todos os esforços que possa fazer aquele que está incluído neste ciclo”. Destarte, o homem que, posta a condição de acreditar em presságios e sua fatalidade, luta contra o destino que lhe é imposto, acaba por sucumbir a ele. A fatalidade pressupõe certa passividade. Do contrário, instaura-se a possibilidade de conflito trágico.

Ainda no prisma dos esforços empreendidos para fugir ao ciclo fatalista, encontramos nos mitos gregos e, posteriormente, na sua reformulação artística, sob a forma de tragédias, exemplos notáveis do que vimos falando, porém, com grandes diferenças. Os povos arcaicos possuíam uma organização social diferente da do período clássico grego, em que surgem as tragédias. Se, entre os primeiros, era possível lançar o sofrimento, em sentido amplo, sobre outra pessoa, entre os últimos, o sofrimento, enquanto consequência por um ato condenável, não é transferível, mas pode ser herdado. Tal é o caso da maldição dos atidas e tantas outras.

Por outro lado, percebemos que persiste até mesmo durante o apogeu da cultura romana uma orientação da vida com base no sistema interpretativo dos presságios, pelo menos em algumas camadas sociais, como aponta Eliade (1992, p. 75): “Também poderíamos observar que um povo destacadamente histórico, como o romano, vivia obcecado com o ‘fim de Roma’, procurando inúmeros sistemas de *renovatio*”. Isto porque, segundo explica, a memória da história mítica de Rômulo a avistar doze aves voando, ao lançar as bases do futuro Império, resistia. Tal medo só teria sido dissipado, e não totalmente, após a publicação da *Eneida*, de Virgílio, em que o poeta coloca na boca de Zeus a promessa de “um império sem fim”. (VERGILIUS MARO, 1983, I, v. 279).

Retornando à cultura grega, relembremos o mito das cinco raças, poeticamente contadas por Hesíodo (2012). Estruturalmente, acreditava-se que a vida deveria ser destruída, periodicamente, para que uma nova e melhor tomasse seu lugar na criação. As cinco raças descritas partilham um destino comum e, com exceção da raça de ouro, todas são varridas da

terra em decorrência de alguma falta. Mesmo que a raça de ouro, de acordo com o poema, seja composta de homens “bem-aventurados”, em cuja vida nada era tocado pela “débil velhice” e, na morte, tenha obtido “privilégio de reis”, ela teve de ceder seu lugar a uma nova raça, embora inferior. (HESÍODO, 2012, p. 73-75). Trata-se de resquícios de uma renovação periódica mantenedora da vida.

Apesar de o poeta julgar a quinta raça, da qual faz parte, a mais sofredora de todas², prevendo para ela um futuro desesperador, não podemos deixar de notar que ele expressa desejar ter nascido antes ou *depois*, para fugir ao flagelo imposto aos homens como um todo, ou seja, independentemente da possibilidade de não serem todos ímpios. No entanto, fica implícito que o poeta grego não descarta a possibilidade de uma nova raça tomar o lugar da sua, ainda que não fique clara a duração de nenhuma das raças.

Quanto à quarta raça, dos heróis, pretendemos ater-nos um pouco mais sobre esses seres a um passo entre o divino e o profano. Etimologicamente, o “herói” nasce para servir, ser um guardião, um defensor, conforme Brandão (1987). Possui um parente divino próximo (pai, mãe), um parentesco distante, ou, frequentemente, possui apadrinhamento divino, ou seja, a proteção de um deus durante seu período de “serviço”. Assim, o herói é identificado como um semideus, elo entre mortais e imortais, seja por possuir sangue de ambos, seja pelos serviços prestados a uns e outros.

Com a trajetória dos heróis, não pretendemos retomar a renovação periódica da vida, mas a presença de noções gregas muito específicas que, de certa forma, regulam a vida dos heróis e os tornam exemplares, embora, muitas vezes, o exemplo seja negativo. Referimo-nos a noções como *métron*, *hýbris*, *hamartia*, *génos* e *moîra*.

De forma sumária, podemos dizer que o *métron*, medida, é o limite estabelecido entre o que compete aos deuses, por um lado, e aos homens, por outro. O *métron*, o meio, é onde o herói deve permanecer. No entanto, este pode cometer/ser acometido por uma *hýbris*, ou seja, a *démesure*, e ultrapassar o limite estipulado. Neste caso, o herói deve ser punido de forma exemplar, geralmente pela divindade pessoalmente ofendida. Um exemplo é Níobe, rainha tebana que vangloriou-se por ter mais filhos que Leto (Latona, para os romanos). Ofendida, a deusa contou o sucedido aos filhos, Apolo e Ártemis, os quais castigam a rainha insensata. Os gêmeos, numa caçada aos filhos de Níobe, abatem-nos com suas flechas um a um. De acordo

²Eliade (1992, p. 127) observa que a tendência a desvalorizar o momento presente é uma característica comum aos “sistemas cíclicos espalhados pelo mundo helenista oriental: segundo a visão de cada um deles, o momento histórico contemporâneo (seja qual for a sua posição cronológica) representa uma decadência em relação aos momentos históricos precedentes”.

com a versão de Bulfinch (2002), Níobe, cercada pelos cadáveres, transforma-se numa pedra da qual ainda hoje verteriam lágrimas, tamanha foi a dor pelo que sua *hýbris* causou.

Exemplo mais didático, diríamos, é o de Ícaro, aquele que voou perto demais do sol. Ele e seu pai, Dédalo, artífice por trás do labirinto, estavam presos em uma torre. Porém, fazendo jus ao seu talento, Dédalo construiu dois magníficos pares de asas, atando-os com cera às suas costas e às de Ícaro para que pudessem fugir pelos céus. Antes, conta Bulfinch (2002), recomenda ao filho que não voe alto demais, pois o calor do sol derreteria a cera, nem muito baixo, pois a umidade prejudicaria o voo. Esquecido o conselho paterno de permanecer no meio, na medida certa, o jovem voa até perto do sol e a previsão de Dédalo se cumpre.

Assim se articula, também, o argumento aristotélico expresso na *Ética a Nicômaco* (1991), em que tanto o que concerne às virtudes quanto às paixões ou às ações humanas³ serão irrevogavelmente más se praticadas “em excesso” ou “em carência”. Por outro lado, será bom o que existir ou for feito moderadamente. “Assim, um mestre em qualquer arte evita o excesso e a falta, buscando o meio-termo e escolhendo-o — o meio-termo não no objeto, mas relativamente a nós”. (ARISTÓTELES, 1991, II, 6). Isto implica dizer que o pensamento grego, e não apenas a vida mítica de seus heróis, pauta-se pela justa medida.

O conselho é observar o *métron*. Sua não observância é uma *hýbris*, um excesso, cuja desmesura resulta numa espécie de “punição”, no caso, uma consequência pelo ato proibido, pela quebra do tabu – não voe alto/baixo demais. Na percepção de Pereira (2012, p. 105) a *hýbris* é “decorrente da paradoxal condição na qual a incumbência do dever e a potência do querer não se equilibra satisfatoriamente”. A lição, se alguma houver para colher, é de que cada um, mortal, imortal ou semideus, deve se contentar com a parte que lhe coube pelo destino, pela *moîra*. Aqui, diríamos nós, acatar a sua Sina, enquanto esta seja uma símile de destino.

O conceito de *hamartia* é algo mais complexo do que a *hýbris*. De modo geral, dizemos que uma ação condenável, maléfica ou vil, surgida de um erro ou do desconhecimento de sua condenação constitui *hamartia*. Segundo Brandão (1986), o verbo grego *hamartánein*, do qual provém o termo, significa errar o alvo, podendo ser ampliado para errar, errar o caminho, perder-se, cometer uma falta, por inadvertência ou irreflexão.

A Hércules, ou Hércules, são impostos doze trabalhos e, entre as razões pelas quais o herói teria se submetido a tal provação, a versão mais difundida é a exposta por Brandão (1987) sobre a necessidade de purificação após, enlouquecido por Hera, matar os filhos tidos

³ Há uma pequena ressalva feita por Aristóteles para algumas ações e paixões que são más em si mesmas, como o adultério e a inveja.

com Mégara. Tal assassinato impõe um longo e penoso processo de purificação ao herói. Contudo, o que importa assinalar, neste estudo, é que a ação praticada pelo filho de Zeus, na versão citada, se dá sob os encantos de Hera, o que não torna o herói inimputável. Cometer a *hamartia*, mesmo que fora da razão, não exclui o crime e, portanto, o castigo é aplicado.

Luna (2005) identifica, de forma simplificada, duas perspectivas distintas para o conceito do “erro trágico”. A primeira o colocaria como erro moral, implicando desvio de caráter, enquanto a segunda perspectiva tenderia a classificá-lo como um erro de julgamento, e, portanto, não recaindo culpa sobre o caráter daquele que erra, mas sobre seu intelecto. Em ambas as perspectivas esquematizadas pela autora, todavia, permanece o erro e, portanto, a discussão sensata que lhe sucede diz respeito à imputabilidade ou não da culpa e, nessa lógica, a aplicação de um castigo ou a concessão do perdão. No mesmo sentido, Aristóteles (1991, III, 1) divide as ações em três categorias: as voluntárias, as involuntárias e as mistas. As primeiras são as passíveis de condenação ou louvor, enquanto as segundas não podem sê-lo, pois se dão fora da vontade do indivíduo. As mistas constituem um problema filosófico somente apreensível quando dada uma situação concreta a ser examinada.

Para compreendermos quais ações podem ser incluídas no que se qualifica como *hamartia*, é necessário recorrer à *Poética* do mesmo Aristóteles (1993). Segundo o filósofo grego, o tragediógrafo também deve observar a medida que faz incorrer no efeito catártico, fim último do gênero. Quanto à situação trágica, a ação de homens muito maus ou muito bons que passam da felicidade para a infelicidade, ou desta para aquela não pode gerar o efeito esperado. Para Aristóteles (1993, p. 69), o Mito que compõe a ação deve mostrar uma sorte que passe “da dita para a desdita; e não por malvadez, mas por algum erro de uma personagem, a qual, como dissemos, antes propenda para melhor do que para pior”.

Sobre a ação, há um número limitado de situações que resultam em catástrofe, parte essencial da tragédia, posto que “age ou não age o ciente ou o ignorante”, mas, para o filósofo, para obtenção do efeito desejado, “melhor é, todavia, o do que age ignorando, e que, perpetrada a ação, vem a conhecê-la”. (ibid., p. 75-77). Desse modo, a *hamartia*, como erro trágico por excelência, será o ato praticado voluntariamente, mas na ignorância da vilania que daí resulta. Não é este o argumento do *Édipo Rei*, de Sófocles, que sem o saber cumpre o destino do qual fugia, matando seu pai e casando com sua mãe? Não é isto, mesmo que sem o efeito trágico, o que acontece a Aureliano Babilônia e sua tia, Amaranta Úrsula? Eles que, fingindo nada desconfiarem para não diminuir o brilho do amor, caem em relação incestuosa e cumprem um destino “irrepetível desde sempre e para sempre” (MÁRQUEZ, 2015, p. 447), gerando um filho com rabo de porco?

Aqui, deparamo-nos com outros dois conceitos do mundo grego a que nos propomos deter o olhar: *moîra* e *génos*. A primeira, *moîra* ou *aîsa*, seria a mantenedora dos ciclos da vida, ou seja, nascimento, vivências e morte; figura que se confunde com o próprio destino, particular ou não. Novamente recorrendo a Brandão (1986, p. 140, grifos do autor), temos que esse termo grego provém do verbo que designa “obter ou ter em partilha, obter por sorte, repartir, donde *Moîra é parte, lote, quinhão*, aquilo que a cada um coube por sorte, o *destino*”.

As três velhas fiandeiras, conhecidas como Parcas na tradição romana, são as Moîras gregas, responsáveis por tecer, fiar e cortar a linha da vida dos mortais e dos imortais, porque estes também possuem reinados cíclicos. As fiandeiras comparecem ao Ocidente para alimentar “em nós a inesgotável compreensão do desenrolar de toda existência, enquadrada pelo nascimento e pela morte”. (LIBOREL, 2005, p. 370). Essas três velhas representam o princípio ativo que retira das costas dos homens o peso do despropósito. O Destino, a vontade do Alto, as Escrituras de Melquíades, a Fortuna, são as noções ordenadoras que permitem ao homem concluir que tudo acontece por uma razão, posto que está ou pré-definido, ou sendo conduzido por um poder superior. Elas são um agente possível da causalidade que tantas sociedades enxergaram e enxergam no mundo.

Quanto a *génos*, Brandão (1986, p. 77) apresenta como tradução, na tradição grega, “descendência, família, grupo familiar”, definindo-se como “*personae sanguineconiunctae*, quer dizer, pessoas ligadas por laços de sangue”. Ainda de acordo com a tradição grega, os membros do *génos* estão ligados por um parentesco sagrado, avô, pai, filho e irmãos, ou profano, cônjuges, cunhados, sobrinhos e tios. Embora próximo do conceito ocidental atual de família, no conceito de *génos* está implicada uma série de obrigações, como a vingança.

O pesquisador brasileiro não deixa de observar a relação entre *génos* e *hamartia*:

A essa idéia do direito do *génos* está indissolúvelmente ligada a crença na maldição familiar, a saber: qualquer *hamartía* cometida por um membro do *génos* recai sobre o *génos* inteiro, isto é, sobre todos (sic) os parentes e seus descendentes “em sagrado” ou “em profano”. (BRANDÃO, 1986, p. 77).

Um importante aspecto a ser assinalado sobre essa crença numa maldição familiar, num castigo hereditário, é que ela não se restringe ao âmbito descrito, mas, como diz Brandão (1986, p. 87), esta é “uma das [crenças] mais enraizadas no espírito dos homens, pois a encontramos desde o *Rig Veda* até o Nordeste brasileiro, sob aspectos e nomes diversos”.

Na Grécia, é famosa a *hamartía* que pesava sobre os atridas, descendentes de Atreu, sem esquecer que este é um descendente de Tântalo, que matou e serviu aos imortais seu

próprio filho. Neste *gênos* aglutinam-se faltas como matricídio, canibalismo, fratricídio, filicídio, incesto e outras. A maldição que pesa sobre a família aumenta com os novos crimes, os quais demandam, sempre, nova vingança (por parte dos parentes mais próximos) ou castigo (dos deuses), pondo em movimento a *machina fatalis*, que somente cessa quando a falta transmitida pelo sangue é extirpada com o Voto de Minerva a conceder perdão a Orestes.

A família dos atridas, de fato, serviu como argumento, para várias produções tragediógrafas gregas, a exemplo da *Orésteia*, de Ésquilo, a *Electra*, a *Ifigênia em Táuris* e a *Orestes*, de Eurípedes, e, ainda, a *Electra*, de Sófocles. Não esgotando a fonte de inspiração, também Sêneca escreveu duas tragédias com base nesta família, *Agamemnon* e *Thyestes*.

A mesma ideia era plenamente aceita pelos judeus, como demonstram várias passagens do Antigo Testamento, a exemplo de Êxodo 20,5-6 (grifos nossos): “Não se prostre diante desses deuses, nem sirva a eles, porque eu, Javé seu Deus, sou um Deus ciumento; quando me odeiam, *castigo a culpa dos pais nos filhos, netos e bisnetos*; mas quando me amam e guardam os meus mandamentos eu *os trato com amor por mil gerações*”.

Voltemo-nos, enfim, ao mundo judaico-cristão, marcado pelo sincretismo, termo que indica “os fenômenos de sobreposição e fusão de crenças de origens diversas”, fenômeno já observado no paganismo romano, pautado na mitologia latina, cujas fontes são inumeráveis. (ABBAGNANO, 2007, p. 903).

Mesmo a noção de “pecado” não é circunscrita ao judaísmo-cristianismo. Gaarder (2000) aponta que, no Novo Testamento, a palavra grega *hamartia* é usada para traduzir pecado. Ainda que Brandão (1986) discorde da validade dessa tradução, observamos relações entre os termos, o que não significa dizer uma mera tradução, mas uma correlação.

Incorrer em pecado implica uma punição. Assim, o pecado de Eva é considerado o pecado original, pelo qual todos os seus descendentes pagam, e cuja punição foi e é a expulsão do Paraíso. E mais: “A noção semita de pecado e a penitência combinam-se no Cristianismo com a transmigração”, não bastando que os paguemos em vida, mas também no além-túmulo. (MARTINS, 2004, p. 200). Desse modo, cresce o medo cristão do inferno, mais próximo ao Tártaro do que ao Hades gregos, como considera ainda Martins (2004).

O judeu-cristianismo transformou “o mundo num teatro, a vida num drama, cujas peripécias o supremo autor combina, os homens são atores, e o que fazem é apenas aquilo que Deus destina”. (ibid., p. 128). De acordo, então, com esta ordenação do mundo, o homem encontra uma razão para os males nos mandatos divinos de Yahveh. A pesquisa de Eliade (1992) aponta exatamente neste sentido e, ao final, constata que esta etapa do judaísmo, nesse

quesito, operava ideologicamente como os demais povos pré-modernos, buscando sempre uma razão para os atos que fugissem à rotina cíclica.

Entre os hebreus, cada nova calamidade histórica era considerada como uma punição aplicada por Yahveh, irado por causa da orgia de pecado, à qual se tinha entregue o povo escolhido. Nenhum desastre militar parecia absurdo, nenhum sofrimento era em vão, porque, por trás do “acontecimento”, era sempre possível discernir a vontade de Yahveh. (ELIADE, 1992, p. 104).

Todavia, Eliade (1992) aponta a quebra efetuada pelo judeu-cristianismo com relação ao mundo pré-moderno com a instauração da linearidade temporal, ou seja, da História, ainda que escrita pelas mãos de Deus. A citação acima mencionada evidencia esse caráter linear, em oposição ao ciclo eternamente retornável das demais sociedades examinadas pelo mitólogo. No entanto, o livro do *Apocalipse*, o último do Novo Testamento, fala-nos sobre um fim dos tempos, sob a sedução do Dragão-Satanás, cujo início já teria sido dado; por outro lado, o mesmo livro fala-nos também sobre a instauração de um novo reino. Eis a descrição:

Nunca mais haverá maldições. Nela estará sempre o trono de Deus e do Cordeiro, e seus servos lhe prestarão culto. Verão sua face, e seu nome estará sobre suas fronteiras. Não haverá mais noite: ninguém mais vai precisar da luz da lâmpada, nem da luz do sol. Porque o Senhor Deus vai brilhar sobre eles, e eles reinarão para sempre. (BÍBLIA, 1990b, p. 1613).

Assim, mesmo encerrando com os ciclos infundáveis, permanece a divisão do mundo em Eras, e, ao final da última, a promessa de um reino de paz e prosperidade, uma nova Idade de Ouro. Por outro lado, ao que se depreende do texto, esse novo paraíso não terá lugar na terra, nem será para todos, mas para os que se mostrarem merecedores do Reino dos Céus.

A grande contradição bíblica repousaria justamente nesta questão: Deus-Yahveh, alfa e ômega, escreve a história e, portanto, traça todos os destinos, mas também concede o livre-arbítrio – imenso avanço do individualismo, com o qual não contavam os heróis gregos, mas não muito diferente da ínfima margem de escolha dada a Aquiles. Martins (2004) fala sobre o paradoxo da ação divina, cuja vontade e onipotência estão acima do bem e do mal. Porém, Ele as usaria para comprovar sua Justiça absoluta infringindo os mais dolorosos percursos.

O exemplo histórico do paradoxo da justiça divina é o surto de hanseníase, quando conhecida como lepra. Assumida como castigo, doença pecaminosa, marca dos pecados cometidos exposta na pele, sinal de corrupção da carne e do espírito entre os hebreus e cristãos até a Idade Média, assim como marca indelével do poder e da compaixão de Deus;

pois, ao mesmo tempo, “indica sua cólera e marca sua bondade” (FOUCAULT, 1972, p. 10). O seguinte trecho ritualístico atesta esse paradoxo: “Meu companheiro, diz o ritual da Igreja de Viena, apraz ao Senhor que estejas infestado por essa doença, e te faz o Senhor uma grande graça quando te quer punir pelos males que fizeste neste mundo”. (ibid., p. 10).

A doença foi a Sina dos que deviam pagar em vida seus pecados e, conformando-se, poderiam aspirar o paraíso como recompensa pelo sofrimento. Desse modo, Ele dá provas de sua justiça, ainda que ela se revele paradoxalmente. Assim, explicam-se os numerosos sofrimentos que padece o povo eleito, as guerras e as maldições.

Quanto a estas últimas, Kaiser (2003, p. 164) observa não existir “praticamente nenhuma maldição em todo o Saltério que não seja encontrada em outra parte da *Bíblia* sob forma de sentença declarativa ou de simples afirmação factual sobre o destino reservado as fontes do mal e aqueles que praticam a iniquidade”. Recordemos, a esse respeito, o poder atribuído à palavra, desde as sociedades arcaicas. Martins (2004, p. 204) a considera “um dos grandes fetiches primitivos” e questiona: “não é ela a representação mais viva de uma coisa?”.

Retornando à observação de Kaiser (2003) podemos inferir uma diferença basilar entre a maldição (*male + dicere*, do latim), relacionada diretamente à ação enunciativa, e a Sina, entendida como o destino humano, que se confunde com um castigo ou com a expiação de um pecado, sentida, porém não pronunciada por aquele que a estaria impondo. Aproxima-se mais da Sina a noção de pecado cristã. O pecado original foi, segundo essa tradição, transmitido aos descendentes adâmicos, os quais poderiam, cada um, expiar o pecado através da virtude ou agregar novos pecados ao original por más condutas, derivando em castigos maiores.

De acordo com o verbete registrado por Figueiredo (1913, p. 1864), a Sina é “O mesmo que signa. Fam. Fado, destino, sorte”, provindo, segundo o mesmo registro, diretamente do latim, *signa*. De forma similar, a segunda definição para Sina, de acordo com o Dicionário Houaiss (2001, p. 2575), a coloca como “fatalidade a que supostamente tudo no mundo está sujeito; destino, sorte, fado”. Restringindo-lhe o significado ao uso literário, podemos acrescentar a fatalidade negativa que se incorpora ao vocábulo, levando-nos a conceituá-lo tanto como destino, como má sorte ou mesmo uma maldição. Raramente há recorrências do termo com sentido positivo. A Sina é, pois, o sinal do Fado maléfico.

Moraes (2013, p. 86), a propósito da construção de Ponciá, personagem do romance *Ponciá Vicêncio*, da escritora brasileira Conceição Evaristo, conceitua a Sina daquela como ter o “destino traçado mesmo antes do nascimento”, uma herança, estar “predestinada”, pertencer a um “*génos* amaldiçoado”. A Sina da personagem é a loucura e o

ensimesmamento, exatamente como em *Cem anos de solidão* (2015), com exceção do incesto compulsório.

Percebe-se que, assim como nós, Moraes (2013) identifica a Sina não apenas como um destino do qual não se pode fugir, mas também como uma maldição sanguínea, um sofrimento herdado. Como o romance constitui uma paródia de *Bildungsroman*, a trajetória da personagem titular ao invés de simular a formação de caráter e a consolidação de um aprendizado humanizador apresenta-se como um “caminhar em círculos”, posto que nada pode alterar o trançado dos fios tecidos antes de seu nascimento. Assim, tentar fugir de sua sina “é esforço que não frutifica, consequência estéril de uma ação incapaz de alcançar efetiva mudança”. (MORAES, 2013, p. 78).

Destacamos, além do mais, o registro em espanhol do termo [*el*] *sino*, enquanto nome substantivo, que designa *destino, destino inmutable, fatalidad, suerte*; corresponde, portanto, à versão substantiva feminina utilizada em português, [a] *sina*, para designar o destino fatídico de uma pessoa, família ou toda uma comunidade.

Desse modo, diremos que, apresente-se como uma maldição sanguínea transmitida hereditariamente, ainda que não propriamente proferida, ou simplesmente como um destino penoso, a Sina é traduzida como sofrimento, castigo, punição, decorrente de um ato proibido (tabu), ou de alguma ofensa supostamente praticada pelo punido, por um seu ascendente ou por toda uma raça. Pelo menos, esta foi a explicação encontrada pelos povos latino-americanos, como o foi nas mais diversas sociedades, por nós apontadas, para justificar os percalços dolorosos e incompreensíveis aos quais o homem via-se subjugado, não muito tempo atrás, embora sob nomes diversos.

Assemelha-se, assim, ao pecado semita sempre punido por Yahveh; à maldição grega, herdada pela tradição latina, que pune a *harmatia*, mesmo que o erro seja involuntário, pois assim determina o Destino, a Fortuna, o Fado, ou quaisquer nomes que tenham sido dados a essa “ordem necessária do mundo”, dentre os quais: Sina. (ABBAGNANO, 2007, p. 243).

1.2 O REAL MARAVILHOSO E OUTRAS MANEIRAS DE OLHAR

“A realidade é, portanto, uma construção fictícia, uma simples invenção”. (ROAS, 2014, p. 69)

Enquanto dedicamo-nos, no tópico precedente, à relação do homem com o sagrado, neste propomos observar a relação do homem com o real, restringindo-nos ao âmbito literário dentro do realismo, fantástico, maravilhoso, realismo maravilhoso e do realismo mágico. Esperamos evidenciar, sob este prisma, as características inerentes à narrativa hispano-

americana surgida em meados do século passado, posto que “um gênero se define sempre em relação aos gêneros que lhe são vizinhos”. (TODOROV, 2007, 32).

Iniciando com o que confere ao realismo e ao construto cultural de realidade, acreditamos que eles constituam a base dos conceitos que se apresentarão, posto que o próprio Todorov (2007), assim como Roas (2014), apresenta a categoria do real como base para a definição do fantástico, e, a nosso ver, no que concerne aos demais gêneros literários, não é diferente, pela natureza ontológica da relação entre o escritor, o texto e o real.

J. R. R. Tolkien (2013) sintetiza essa necessidade do amparo de uma concepção do real, mesmo em se tratando de narrativas em que impera o mundo do imaginário, ou, como ele o nomeia, do Reino Encantado. Este Reino constitui um “mundo secundário” e seu escritor seria um subcriador, que não apenas deseja ser “um criador de verdade”, como

pretende estar se baseando na realidade: acha que a qualidade peculiar desse mundo secundário (se não todos os detalhes) seja derivada da Realidade, ou flua para ela. Se conseguir de fato uma qualidade que possa ser descrita honestamente pela definição de dicionário: “consistência interna da realidade”, é difícil conceber como isso poderá acontecer se a obra não tiver algumas características da realidade. (TOLKIEN, 2013, s/p).

Ao lado dessa teoria de um mundo primário, com um criador, e um secundário, com um subcriador, está a tese do deicídio, apresentada por Llosa (2016): um bom escritor é um suplantador de Deus, um deicida, pois constrói uma realidade que, ao passo em que nega a realidade real (extratextual), complementa-a e espelha-a com uma realidade fictícia (intratextual). Para o escritor, o que diferencia as duas realidades é o *elemento añadido*⁴, ou seja, um acréscimo, uma modificação essencial que transforma o real em fictício.

Ainda no prisma da tese llosiana, a realidade fictícia pode se desdobrar numa realidade objetiva (quando os elementos diegéticos são apresentados conforme as leis físicas, históricas ou causais da realidade real), numa realidade imaginária que engloba vários planos, como o mágico e o fantástico, e/ou, a nosso ver, uma junção não-disjuntiva dos dois elementos, o realismo maravilhoso. O narrador assume a função de um deus ao organizar esses elementos narrativos não excludentes, embora aparentemente adversos.

Houve momentos, todavia, em que se pretendeu amenizar o deicídio e usar a literatura como espelho da realidade extratextual, pelo desejo de denúncia ou como panfletagem, como

⁴ Elemento acrescentado, adicionado.

ocorreu com alguns escritores do movimento literário do século XIX denominado Realismo ou com o Realismo socialista do século XX, respectivamente.

Ao que consta, foi ao Realismo do século XIX e seus desdobramentos no século XX que Breton (2009, p. 223 et seq.) se opôs, pois, “a atitude realista” teria “um ar hostil a todo arrojo intelectual e moral” que não condissesse com seus princípios. O articulador do surrealismo exaltava a imaginação e a maravilha por oposição a essa atitude realista, que “sob as cores da civilização” e “a pretexto de progresso” teria banido toda forma “de superstição, de quimera” e proscrito “toda forma de pesquisa da verdade” que não estivesse de acordo com suas normas, segundo Breton (op. cit., p. 226). Mas esta é uma forma muito particular daquilo que se denomina realismo que, enquanto categoria literária, não é oposta à fabulação, nem à imaginação. Assim, há de se separar tendências literárias chamadas realistas de um realismo que nada mais é do que a presença de uma realidade objetiva dentro da realidade fictícia, em graus variados de entrelace com a realidade imaginária.

Outro ponto importante a ser assinalado sobre a tese do deicídio literário é o seu amparo na criação de uma “realidade total” efetuada por Márquez através de seus contos, novelas e romances, como veremos com maior profundidade. Por ora, adiantamos que, para Llosa (2016), a realidade fictícia torna-se total no momento em que a narrativa apresenta um mundo fechado, com nascimento, desenvolvimento e morte, tal como um deus o criaria.

Ademais, não podemos nos excetuar de associar a tese llosiana à aristotélica, em que consta não ser “ofício de poeta narrar o que aconteceu”, mas, sim, “o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 1993, p. 53). Assim, diferenciaria-se a figura do historiador, supostamente presa aos acontecimentos “reais”, do poeta/escritor como fabulador, como um imitador cuja arte incide sobre outros objetos: “coisas quais eram ou quais são, quais os outros dizem que são ou quais parecem, ou quais deveriam ser”, ainda conforme Aristóteles (1993, p. 133).

O excerto aristotélico se aplica a toda produção literária, o que explica a constante volta ao texto grego, porém, ao refletirmos sobre os modos através dos quais suplantou-se Deus, percebemos quão bem essas palavras se adequam ao uso do insólito na literatura, cuja presença alarga os limites conhecidos da realidade. O mesmo princípio é estabelecido por Llosa (2016, II, VI), para quem, na ficção, nada “puede parecer irreal”, tanto “lo posible” quanto “lo imposible, lo cotidiano y lo maravilloso, el objeto más sólito y los fantasmas” devem parecer absolutamente reais⁵. A este respeito, Amorim (2016) é categórica ao afirmar

⁵...nada “pode parecer irreal”, tanto “o possível” quanto “o impossível, o cotidiano e o maravilhoso, o objeto mais comum e os fantasmas devem parecer absolutamente reais”.

que as leis que regem o mundo “real” não podem ser aplicadas ao mundo intratextual, pois este se ancora em leis próprias, que garantem o prosseguimento da narrativa.

Por esse viés, compreendemos a literatura como uma tessitura, projetada pelo autor, em que os elementos *añadidos* são introduzidos quando necessário, e sempre a respeitar as regras impostas pelo novo mundo criado. O pacto entre leitor e texto⁶ confere o crédito inicial de que a história precisa para tornar crível sua veracidade. Deste pacto surge a posição deicida do autor, cuja autonomia textual permite criar um mundo tal qual o nosso, estranho ao nosso ou um meramente semelhante. Cada um destes posicionamentos, em conjunto com técnicas específicas, resulta em gêneros diversos, como o fantástico ou o maravilhoso.

Nesta linha de raciocínio, Todorov (2007) julga que o fantástico nasce em textos cujo referente extratextual o imediato é o mundo real, no qual adita-se um elemento aparentemente sobrenatural, levando o leitor a hesitar entre a) aconteceu algo realmente sobrenatural e as leis conhecidas pelo homem não correspondem à realidade e b) o elemento é, na verdade, de ordem natural, explicável segundo as leis deste mundo. A hesitação do leitor, compartilhada ou não pelos personagens, e a escolha entre uma explicação natural ou sobrenatural são as condições básicas elencadas pelo autor para a instauração do efeito pretendido pelo gênero.

O fantástico seria, pois, um gênero evanescente. Seu efeito surgiria numa ficção não-alegórica, enquanto persistisse no leitor a hesitação diante da natureza da situação narrativa. Ele seria, portanto, “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”. (TODOROV, 2007, p. 31).

Como se vê, a proposição todoroviana impõe limitações ao pleno desenvolvimento da narrativa fantástica, sendo alvo de duras críticas, dentre as quais destacamos a sua restrição a um limiar entre dois outros gêneros, o maravilhoso (escolha a) e o estranho (escolha b), e a dificuldade de encontrar um exemplar textual fantástico “puro”, para o que seria preciso que o texto obrigasse o leitor a chegar a uma percepção ambígua, através de uma linguagem igualmente ambígua, de que depende o efeito pretendido no texto, isto é, a hesitação entre o real e o ilusório ou imaginário.

Ceserani (2006), por sua vez, entende por fantástico uma modalidade⁷ literária de grande relevância no imaginário moderno para além da literatura, haja vista seu emprego no cinema, nas artes plásticas e, de forma banalizada, como modalizador de eventos pouco

⁶ Trata-se de uma “suspensão voluntária da incredulidade” baseada na “consistência interna da realidade” fictícia de que nos fala Tolkien (2013, s/p).

⁷ Sobre a discussão sobre a (in)adequação dos termos “modo/modalidade” ou “gênero/subgênero” aplicados às narrativas fantásticas, realistas, etc., indicamos a leitura de Ceserani (2007), cuja referência completa encontra-se ao final desse trabalho. Optamos pela adoção dos termos gênero e/ou categoria, abstendo-nos de uma discussão sobre diferenças terminológicas, todavia, respeitamos os termos empregados pelos diversos autores consultados.

habituais no dia a dia. Segundo o autor, todavia, seu ápice teria se dado entre os séculos XVIII e XIX; levando-nos a compreender dubiamente sua posição quanto à “morte” do fantástico, anunciada por Todorov (2007), diante dos estudos freudianos, os quais acabaram por reduzir o fantástico a uma válvula de escape para assuntos como medo da castração, complexo edipiano e outros assuntos que não poderiam, até então, ser tratados abertamente.

Roas (2014, p. 90), por outro lado, não admite a “morte” do gênero. Partindo de quatro conceitos básicos para o mapeamento do seu território (realidade, impossível, medo e linguagem), o autor conclui que o fantástico é uma “transgressão do paradigma real vigente no mundo extratextual”. De modo a ampliar e complementar a teoria todoroviana, o autor postula que

[...] o fantástico se define e se distingue por propor um conflito entre o real e o impossível. E o essencial para que tal conflito gere um efeito fantástico não é a vacilação ou a incerteza [hesitação] em que muitos teóricos (a partir de Todorov) continuam insistindo, e sim a inexplicabilidade do fenômeno. (ROAS, 2014, p. 89).

Assim, o fantástico *ameaça* aquilo que culturalmente se estabeleceu como possível, desestabilizando o leitor ao ponto de levá-lo a questionar seus conceitos de realidade. Nessa linha de raciocínio, não há razões que impliquem na perda de função do gênero, pois enquanto a realidade for um construto sociocultural, há a possibilidade de transgressão.

Nesse prisma, a inquietude e o medo, enquanto efeitos discursivos, são fundamentais à instauração do efeito fantástico, uma vez que o leitor sente ameaçado seu conhecimento do mundo real, em vista do sobrenatural do mundo intratextual. Essa inquietude é sentida durante a leitura de *It*, de 1986, assim como da maioria dos textos de Stephen King, pois o escritor estadunidense serve-se das técnicas narrativas do realismo, de lugares e fatos conhecidos, para recriar o nosso mundo e, nele, insere esse elemento inconcebível, essa coisa tão monstruosa e antiga que não pode ser assimilada numa “forma” conhecida ou receber um nome adequado.

Tal sentimento não é experimentado nem no maravilhoso, nem no real maravilhoso, os quais assimilam o sobrenatural ao cotidiano. Quando não há uma “ruptura” com os esquemas da realidade não pode haver fantástico, e é aí que reside o maravilhoso: na irrupção do sobrenatural que não ameaça nenhuma ordem estabelecida pelo leitor. Aceita-se o mundo maravilhoso como outro mundo, onde o insólito faz parte das leis naturais. Assim, nenhum espanto causa ao leitor que Lúcia entre por um guarda-roupa e, ao invés de tocar o usual fundo de madeira, encontre-se num país assolado por um inverno sem fim, pois já sabemos

que ela está em Nárnia, já vimos o nascimento desse mundo pelo canto de Aslam no primeiro livro de *As crônicas de Nárnia*, de C. S. Lewis.

Tolkien (2013) considera que os contos de fadas, um gênero textual que se serve do maravilhoso, não são meramente histórias *sobre* fadas, mas histórias que acontecem na terra delas, o Reino Encantado (*Faërie*). Camarani (2014, p. 55), lucidamente, mas noutro sentido, estabelece o feérico como “um universo maravilhoso que se acrescenta ao mundo real da narrativa sem atacá-lo, nem destruir sua coerência, isto é, o mundo feérico e o mundo real diegético se interpenetram sem choque nem conflito”.

Sobre esta questão, Todorov (2007) pactua da consideração do renomado escritor britânico. Em verdade, é um ponto fundamental da proposição todorovina que o maravilhoso se apresente num mundo autônomo e com regras estranhas ao nosso. Assim, atendo-se à figura do dragão, Tolkien (2013, s/p) diz-nos: “Fosse qual fosse o mundo em que ele tinha existência, era um Outro mundo”, e, por nossa vez, inclinamo-nos por esta perspectiva.

Encontramo-nos, também, em acordo com a teoria exposta por Roas (2014, p. 45), a esse respeito também condizente com Tolkien (2013), com exceção a sua insistente repetição da inexistência de impossibilidades nos mundos da narrativa maravilhosa, “um mundo absolutamente irreal, onde tudo é admissível”. A narrativa maravilhosa, como comentado, atende às necessidades de verossimilhança como em qualquer outra ficção, sem o que estaria fadada ao caos, e, conseqüentemente, poderia não ser aceita pelo leitor. Na Terra Média, local onde se desenvolvem as ações dos livros de Tolkien e exemplo mais explorado por Roas (2014), é verossímil a presença de elfos, hobbits, magos, etc., mas o mesmo não seria verdade se os animais se dispusessem a falar, do modo como ocorre em *As crônicas de Nárnia*.

Como podemos inferir, é imprescindível ao maravilhoso, aquele do qual nos fala Tolkien (2013) como originário do Reino Encantado, que ele seja retratado como verdadeiro, verossímil. Isto é, deve-se saber que a verdade está no mundo das fadas, no Reino Encantado do “era uma vez”, do longínquo “naquele tempo”, porém, para alcançar o *status* de verdade diegética é preciso uma consistência interna.

Ele [o escritor] faz um Mundo Secundário no qual nossa mente pode entrar. Dentro dele, o que ele relata é “verdade”, concorda com as leis daquele mundo. Portanto acreditamos, enquanto estamos por assim dizer do lado de dentro. No momento em que surge a incredulidade, o encanto se rompe; (TOLKIEN, 2013, s/p).

À semelhança do que o escritor britânico nomeia encantamento (estar “do lado de dentro”), Carpentier (2010, p. 13) assevera que “a sensação do maravilhoso pressupõe uma

fé”, a qual direciona de forma completamente proposital todo o enredo da narrativa e que se encontra na base do conceito por ele apresentado para nomear a nova narrativa hispano-americana, o real maravilhoso americano, também cunhado realismo maravilhoso. O primeiro termo remete, sobretudo, às pesquisas que seguem as considerações carpentierianas, em que o maravilhoso figura como um sentimento e uma forma de percepção regional do mundo, enquanto o segundo remeteria, conforme pudemos averiguar, ao gênero propriamente delimitado por especificidades formais e conteudísticas, elencadas após a análise das obras que surgiram durante o *Boom!*.

A nosso ver, os termos não são excludentes, pois significam o projeto estético e a análise da execução desse projeto, levando-nos a utilizar a abreviatura RM para indicar a não necessidade de distinção e os termos propriamente ditos quando houver tal necessidade. No entanto, cabe esclarecer que optamos por manter no título o termo real maravilhoso americano pela significância que o sentimento de pertencimento e unidade, além da questão da identificação, têm dentro das obras do RM. Por essa mesma razão não falamos em real maravilhoso hispano-americano, nem latino americano, pois julgamos contraproducente alinhar tais sentimentos a termos que, politicamente, carregam um quê de sub-américa.

Podemos dizer, em consonância com Chiampi (2015), que existem duas ordens renovadoras no discurso ficcional hispano-americano a partir de meados do século XX. A primeira corresponde à renovação temática e traduz-se pelo desejo de representatividade, em outras palavras, a expressão romanesca de uma identidade cultural. A segunda é formal, identificada pela experimentação técnica, sobretudo no rompimento com o engessamento do realismo-naturalismo. O RM operaria a partir da junção dessas duas ordens.

No que concerne estritamente ao termo carpentieriano, Monegal (2015, p. 11) o considera inapropriado, pois “o maravilhoso é um conceito literário europeu”, e acrescenta que “poucos viram o erro de Carpentier ao atribuir um conceito cultural (o maravilhoso) a uma realidade específica”. Recorda também que o conceito, antes de ser aplicado ao Novo Mundo pelos conquistadores, fora atribuído aos mitos gregos e às narrativas de Marco Polo sobre a China. Todavia, Carpentier (2010) não esquece a origem do termo e, como contorno ao impasse, propõe a sua conversão em identidade americana, com emprego metafórico do maravilhoso a uma realidade histórica e cultural estranha aos padrões racionais dos estrangeiros (cf. CHIAMPI, 2015).

Esclarecido o assunto, Monegal (2015, p. 13) não se isenta de definir o RM como “um tipo de discurso que permite determinar as coordenadas de uma cultura, de uma sociedade, de uma linguagem hispano-americanas”. Tal posicionamento favorece o de Chiampi (2015) e o

de Amorim (2016), as quais tomam o RM como uma forma e um conteúdo identitário e ideológico e, por conseguinte, não passageiro. Esta última, embasada nas considerações de Elena González sobre o erro contumaz de identificar o *Boom!* latino-americano e o RM, como se este fosse um movimento literário, ou seja, substituível, considera-o como

[...] uma expressão poética de alcance de todos os níveis da textualidade, não se restringindo a temáticas narrativas específicas, mas a partir de uma construção textual. E desse discurso, há implicações ideológicas profundas, sobretudo por se tratar de uma expressão artística que busca uma construção simbólica da identidade da América Latina. (AMORIM, 2016, p. 59).

Embora Carpentier (2010) opte por ater-se a um lado positivo da história das Américas para o nascimento do RM, em prólogo a *O reino deste mundo*, já mencionado, nem a sua obra, nem a categoria em tela isentam-se de um compromisso com a história de lutas da realidade que busca ficcionalizar, contornando-a de maravilha. Esse novo realismo, como aponta SchØllammer (2009) sobre as novas tendências em ficção, continua preocupado com o social, porém de modo distante do feito no século XIX e também do decênio de 1930.

Essa mudança de abordagem é óbvia, haja vista a completa mudança de perspectiva orientada pelos acontecimentos dos primeiros anos do século XX, conforme indica Candido (1989). Do mesmo modo, Galeano (2010, p. 5) coloca de modo enfático que a América “já não é o reino das maravilhas, onde a realidade derrotava a fábula e a imaginação era humilhada pelos troféus das conquistas, as jazidas de ouro e as montanhas de prata”.

Desse modo, alertamos o leitor de que embora o termo maravilhoso, agregado ao real/realismo, possa remeter ao sentido restrito de belo e bom, popularmente vinculado ao feérico, tal redução semântica não corresponde ao emprego do maravilhoso como elemento ontológico de uma realidade, no caso a latino-americana. Em texto proveniente de uma conferência realizada no Ateneo de Caracas, Carpentier (1984, p. 347), identifica o maravilhoso ao extraordinário e, este, “no es bello ni hermoso por fuerza”; ao contrário, “es más que nada asombroso por lo insólito. Todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que se sale de las normas establecidas es maravilloso”⁸.

Carpentier (1984) defende o RM e sua autenticidade diferenciando-o do realismo mágico cunhado por Franz Roh e do surrealismo bretoniano. Quanto ao primeiro, destaca o fundo expressionista alemão do qual emerge o mágico, disposto tão somente a sobrepor elementos díspares e aleatórios à realidade. Para o autor, o realismo mágico não é mais do que

⁸... não é belo nem agradável à força, ao contrário, nada mais é do que surpreendente por causa do incomum. Tudo o que é incomum, incrível, tudo o que sai das normas estabelecidas é maravilhoso.

o expressionismo em pinturas “ajenas a una intención política concreta” ou “una pintura donde se combinan formas reales de una manera no conforme a la realidad cotidiana”⁹. (CARPENTIER, 1984, p. 349).

Já o surrealismo, pautado na parte bela do maravilhoso, desconsiderando a premissa hugoana da vida como uma junção do grotesco e do sublime, recorre a um mistério fabricado, o qual choca-se com o RM, “que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente, en todo lo latinoamericano”¹⁰, de acordo com a visão de Carpentier (1984, p. 351). Todavia, Carpentier não rechaça nem o surrealismo, nem o europeu, conforme conclui Alves (2010), mas propaga que só pode captar bem determinada cultura aquele que dela faz parte. Assim, sua crítica se traduz na incoerência de utilizar um elemento especificamente americano, o maravilhoso, fora da América, ainda que os europeus façam uso do termo desde muito antes da conquista.

Além do mais, apesar de o autor cubano minimizar as ligações entre o real maravilhoso americano e os movimentos vanguardistas europeus, ao enfatizar as raízes mítico-legendárias ainda profundas na América latina, por oposição ao já histórico Velho continente, nota-se no Surrealismo, com o qual teve ligações quando residia em Paris, uma perspectiva sobre o maravilhoso que anula as distinções entre o mundo do imaginário e o mundo dito real. Na verdade, com a escrita automática, o pensamento falado e a valorização do onírico e do irracional como técnicas “reveladoras da falácia que seria a oposição entre sonho e realidade”, o maravilhoso aparece aos olhos surrealistas como integrante de uma realidade que o homem comum não enxerga. (ALVES, 2010, p. 13).

De volta ao realismo mágico e à sua relação normalmente estabelecida com o RM, Chiampi (2015, p. 28-29) aponta que “o problema da construção poética do novo realismo hispano-americano não pode ser pensado fora da linguagem narrativa, vista em suas relações com o narrador, o narratário e o contexto cultural”, ao que não atende essa perspectiva “mágica”. De fato, a autora constata através da análise da formulação do conceito por Roh e sua retomada direcionada à América Hispânica por Flores e Leal que em nenhum destes o realismo mágico preenche teoricamente a forma literária que as obras de Carpentier, Vargas Llosa, Márquez e outros propunham.

Contudo, Chiampi (2015, p. 19-21) considera que o realismo mágico veio a suprir uma necessidade de “denominação que significasse a crise do realismo que a nova orientação

⁹ pinturas “alheias a uma intenção política concreta” ou “uma pintura onde se combinam formas reais de uma maneira que não está em conformidade com a realidade cotidiana”.

¹⁰ “que encontramos em estado bruto, latente, omnipresente, em tudo o que é latinoamericano”.

narrativa patenteava”; mais especificamente, que comportasse a “ruptura com o esquema tradicional do discurso realista”, representada pela estética realista-naturalista, que até então predominava nas Américas. Para tanto, efetuou-se uma “nova atitude” do narrador ao captar os aspectos *mágicos* da realidade e introduzi-los na diegese. Trata-se, portanto, de uma ruptura, de um novo posicionamento diante do discurso realista canônico, cujas soluções formais mais representativas elencadas pela autora são a

[...] desintegração da lógica linear de consecução e de consequência do relato, através de cortes na cronologia fabular, da multiplicação e simultaneidade dos espaços da ação; caracterização polissêmica dos personagens e atenuação da qualificação diferencial do herói; maior dinamismo nas relações entre o narrador e o narratário, o relato e o discurso, através da diversidade das focalizações, da auto-referencialidade e do questionamento da instância produtora da ficção. (CHIAMPI, 2015, p. 21).

Estas soluções formais são compartilhadas, frequentemente, com o RM, em que acresce a confusão entre os dois gêneros. Como exemplo, em estudo compilatório de importantes teorias sobre o fantástico e gêneros vizinhos, Camarani (2014) opta por caracterizar o realismo mágico em seu campo ideológico, mais especificamente no que tange à concepção do real. Segundo a autora,

[...] as crenças religiosas e as superstições – probabilidades racionais e meta-empíricas – ultrapassam as fronteiras do real; [mas] se forem tidas como reais, se considerarmos a ampliação da realidade estendendo seus limites, sem que haja dúvidas, transgressões, conflitos, incertezas, adentraremos o universo do realismo mágico. (CAMARANI, 2014, p. 105-106).

Antes de chegar a tal posicionamento, a autora comenta sobre essa nova modalidade literária, reconhecendo nela a mesma conformação binária da ordem do real junto a do sobrenatural, identificada também no fantástico, com o acréscimo da eliminação da “contradição entre o real e o sobrenatural ou insólito”, ou seja, “há a naturalização do sobrenatural ou a sobrenaturalização do real” (CAMARANI, 2014, p. 8). Todavia, estes são procedimentos também cunhados por Chiampi (2015), porém aplicados ao RM.

Ademais, Camarani (2014) contribui para a flutuação terminológica em torno dos dois gêneros não só ao reaplicar os termos referentes aos procedimentos formais de neutralização da disjunção real/sobrenatural, como por utilizá-los para caracterizar tanto o RM quanto o realismo mágico, com a única observação de que o primeiro estaria centrado em crenças étnicas, gerando conflito com o excerto acima exposto. A autora, posteriormente, comentando

sobre a sentença de morte do fantástico dada por Todorov, diante dos textos de Kafka, conclui que o autor estava “remetendo ao que Sartre chama de fantástico contemporâneo e que, mais tarde, a crítica especializada denominará realismo mágico”. (CAMARANI, 2014, p. 72).

Para a autora, pois, o “fantástico contemporâneo”, o chamado “neofantástico” e o que a crítica, sobretudo de língua inglesa, chamou realismo mágico são termos equivalentes e, portanto, remeteriam a um fenômeno literário de mesmo tipo. A pluralidade terminológica para englobar um mesmo fenômeno ou, como parece ser mais preciso, vários fenômenos com estreita afinidade, revela a difusão desse novo olhar sobre o real entre os escritores e seu reconhecimento pela crítica.

Focando outro aspecto desta questão, a inevitável confusão, cuja gênese provém das distinções mínimas entre cada gênero, faz muitas vezes incorrer em equívocos, coisa que esperamos ao máximo evitar. Deixamos desde logo enfatizado, portanto, que nossa maior preocupação não é “enquadrar” *Cem anos* numa caixinha terminológica. Acreditamos, isto sim, que a técnica por trás do RM é um ponto chave para a compreensão do romance em toda a sua intrincada tessitura.

Citamos ainda Sutherland (2017) e sua breve exposição sobre os realismos mágicos, no plural: uma postura globalizante diante da nomenclatura. Os autores citados são os latino-americanos J. L. Borges e García Márquez, separados pelo alemão Günter Grass e pelo indiano Salman Rushdie. Interessa chamar atenção, todavia, para a aparente constatação de que o termo realismo mágico, associado à narrativa hispano-americana, de uma hora para outra, teria se tornado corrente em 1980, apesar do experimentalismo praticado com essa categoria por quase meio século antes disso. “Mas foi só na reta final do século XX que o realismo mágico decolou como um gênero literário poderoso”, sustenta Sutherland (2017, p. 267-8). É de se estranhar o posicionamento do autor, haja vista ele conhecer o chamado “*Boom* latino-americano” (1960), além de citar Borges e o seu *Labirintos*, de 1962, como o “primeiro realista mágico a conquistar renome mundial nos anos 1960”.

As razões expostas pelo autor para o reconhecimento mundial de um gênero da força do realismo mágico¹¹, apesar da delonga, são: 1) reconhecimento na Europa e na América (EUA) da qualidade e novidade do que aqui se produzia; 2) publicação de romances pertencentes ao novo gênero em outros países – cujo principal precursor apontado pelo autor é *O tambor* (1959), de Grass; e 3) o engajamento geopolítico registrado pelo gênero na mescla

¹¹ Sutherland (2017) expõe suas considerações utilizando o termo realismo mágico, todavia, julgamos que os postulados do autor remetem, na verdade, ao âmbito do realismo maravilhoso no que diz respeito às obras de Borges e Márquez e ao *Boom!* latino americano.

entre a realidade e os elementos mágicos explorados, enfatizado pela participação direta de autores, como Fuentes e Llosa, na política de seus países de origem, ou na diplomacia mundial, caso de Márquez.

Analisando tais suposições, teríamos, primeiramente, a subordinação da literatura à eurocentrização do cânone literário e, mais recentemente, à “americanização”. Dito isto, entendemos que Sutherland (2017) date o início do RM a partir de 1960-70, mesmo que o movimento já estivesse se desenvolvendo pelo menos desde a década de 1940, uma vez que nesse momento os olhos europeus e estadunidenses voltaram-se avidamente para o Caribe e a Revolução Cubana, além de ser o momento em que grandes obras representantes da Nova Narrativa surgiam em meio a entusiásticos elogios, como *Cem anos de solidão*. Por essa e outras razões, Costa (2009) entrelaça a Revolução Cubana e o momento intelectual-literário dos escritores latino-americanos, como Márquez, Llosa e Cortázar, que certamente não estavam menos atentos à particular situação política de todo o continente.

A ficção tem fronteiras muito mais fluidas que a história e não tem limites para a imaginação. Portanto, do ponto de vista dos seus respectivos princípios de organização, história e literatura são formações discursivas diferenciadas. É crucial compreendermos que ficção não se confunde com falsidade, ela também é capaz de captar o real. (COSTA, 2009, p. 33).

O excerto vai ao encontro da terceira justificativa exposta por Sutherland (2017). Afinal, o engajamento geopolítico é um grande diferencial do gênero (o RM), pois apresenta uma forma de ruptura com a estética realista vigente. Acrescentamos, ademais, a necessidade de encontrar uma identidade que englobe o pluralismo dos países americanos, considerando a usurpação estadunidense do nome América e a consequente condição de ilegitimidade relegada aos demais países do continente, a que se soma a condição de exilados, por necessidade ou opção, em que muitos escritores latino-americanos encontraram-se em meados do século XX em decorrência dos regimes ditatoriais instalados no continente. Daí, talvez, a necessidade de expressar a sua realidade. Os países ditos hispano-americanos, latino-americanos, ibero-americanos, mas raramente apenas americanos, passaram, então, pela crise identitária e pela necessidade de encontrar no insólito cotidiano essa identidade perdida.

A pressuposição de uma identificação entre América Latina e escritor, enquanto pertencente àquele lugar, pode ser o ponto de partida para compreender o sentimento – mais do que estilo ou tendência – que Carpentier (2010) buscou delimitar. O surgimento desse

sentimento de identificação, embora sem utilizar o termo realismo maravilhoso, foi descrito, assim, por Cortázar (2015, p. 23):

No decorrer das últimas três décadas, a literatura de tipo exclusivamente individual [...], essa literatura pela arte e pela literatura cedeu terreno a uma nova geração de escritores muito mais implicados nos processos de combate, de luta, de discussão, de crise de seu próprio povo e dos povos em conjunto.

Extraí-se do fragmento o compartilhamento das ideias defendidas por Carpentier, bem como delimita o aspecto combativo dessa nova narrativa hispano-americana, uma literatura que se pode dizer engajada, mas não panfletária. O autor de *O jogo de amarelinha* sublinha, nesse sentido, o alto grau a que chega essa nova geração de escritores, os quais, mesmo os filiados à literatura “mais imaginativa”, tentam “uma busca em profundidade no destino, na realidade, na sorte de cada um dos seus povos”. (CORTÁZAR, 2015, p. 24).

De certa forma, muitas das passagens utilizadas pelo escritor argentino com referência ao fantástico podem ser facilmente melhor concebidas no ideário real-maravilhoso, a exemplo da anulação da contradição realidade/não-realidade:

[...] acho que eu já era nessa época profundamente realista, mais realista que os realistas, uma vez que os realistas como o meu amigo aceitavam a realidade até certo ponto, e a partir daí tudo era fantástico. Eu aceitava uma realidade maior, mais elástica, mais expandida, em que tudo cabia. (CORTÁZAR, 2015, p. 51).

O fragmento reflete uma percepção diferenciada da realidade, sobretudo sobre o que ela significa, e, por nosso lado, não podemos deixar de notar similaridades com as características descritas por Carpentier (2010, p. 13), ao afirmar que muitos escritores europeus

se esquecem, com disfarces de magos de pouca monta, que o maravilhoso o começa a ser, de modo inequívoco, sempre que surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação pouco habitual ou singularmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e das categorias da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito, capaz de nos conduzir a um «estado limite».

O RM, conforme sua denominação ambígua indica desde logo, parte de uma percepção da realidade, especificamente a da América Latina. A citação acima fornece uma ideia das particularidades dessa percepção, haja vista o uso exacerbado da adjetivação ser

proporcional à nova representação do real que se pretendia efetuar através da experimentação formal e conteudística, revelada pelos verbos escolhidos. “Revelar”, “iluminar” e “perceber” implicam a mimetização de uma realidade modificada, alterada, ampliada pelo “milagre”, o maravilhoso, que, de um lado, “aparece como produto da percepção deformadora do sujeito” (forma), de outro, “como um componente da realidade” (referente, conteúdo), de acordo com a leitura de Chiampi (2015, p. 33-34).

Andreu (2012) reconhece neste quesito a importância de Alejo Carpentier para o movimento por unificar as narrativas que então começavam a surgir no continente sob uma bandeira comum: a busca pela identidade. Assim, foi preciso redefinir o que se entendia por representação do real, pois, em meados do século XX, veio somar-se uma nova perspectiva:

A rigor, a literatura do realismo maravilhoso questionou a noção clássica de representação, uma vez que seu conceito não abrangia o potencial da realidade americana, havendo, então, a necessidade de alargá-la, para aproximá-la das suposições e justaposições que o campo narrativo vinha proporcionando: isto é, as obras começavam a movimentar os estudos da mimese literária e não o contrário. (ANDREU, 2012, p. 18-19).

Por “potencial da realidade americana” inferimos que o autor se refere às descrições feitas por Carpentier (2010) do continente, desde a paisagem idílica que encantou os conquistadores europeus até o homem americano e seus atos correspondentes a uma lógica inerente à sua percepção da realidade, com um caudal de mitologias por se descobrir. É a América solitária descrita por Márquez em seu agradecimento pelo prêmio Nobel de literatura. É aquela que o colonizador europeu não pôde compreender e, por isso, chamou-a maravilhosa. Trata-se da América em sua busca por uma identidade própria, dada sua história ímpar de colonização-exploração, mestiçagem, transculturação e a profusão de mitologias, lendas, superstições e fés ainda inexploradas.

Não se trata, como dissemos, de um conflito entre as duas ordens narrativas, a realista e a maravilhosa, mas de um discurso que as organiza num mesmo plano. Poderíamos dizer, conjuntamente com Cortázar (2015, p. 360), que naqueles meados do século XX surge “um novo sentimento da realidade”. Conforme indica Andreu (2012) o termo maravilhoso tão somente complementa a noção de realismo, sem anulá-la ou transgredi-la. Na mesma linha de raciocínio, Chiampi (2015, p. 32) entende como RM “a união de elementos díspares, procedentes de culturas heterogêneas”, de modo a configurar “uma nova realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental”.

Percebe-se nas narrativas do RM o entrelace de dois planos: o histórico (realidade objetiva) e o imaginário. Assim, em *O reino deste mundo*, de Alejo Carpentier, temos parte da história política e das lutas pela independência do Haiti de um lado, e a licantropia do outro. O elemento não-real, o imaginário, o maravilhoso, irrompe na narrativa sem desestabilizar ou comprometer a verossimilhança dos dados objetivos ficcionalizados, tornando-o mais um elemento a compor a paisagem haitiana e latino-americana, posto que a licantropia aparece como um componente das crenças étnicas do povo escravizado.

Chiampi (2015) considera dois modos pelos quais é possível instaurar o elemento maravilhoso dentro da realidade fictícia. Um deles, e o mais comum, é o uso de elementos sobrenaturais, tais como fantasmas (*Pedro Páramo*) e lobisomens (*Reino deste mundo*). O outro é a hipérbole, que coloca o possível em dúvida, não pela natureza do fenômeno, mas pelas proporções que alcança. Em ambos os modos, encontramos uma sobrenaturalidade aparençial, posto que todas as causas são expostas, porém, explicar o fenômeno não o torna menos prodigioso ou insólito, à diferença do fantástico de Roas (2014), no qual imperaria a inexplicabilidade do fenômeno como condição imprescindível.

Todos os eventos aparentemente sobrenaturais aparecem no discurso do RM dotados de probabilidade causal interna, ainda que a causalidade seja descontínua (maravilhosa), seja no espaço, no tempo ou na ordem de grandeza. No RM, o medo cede lugar ao encantamento e o insólito é racionalizado, ou seja, “deixa de ser o ‘outro lado’, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é(está) (n)a realidade”. (CHIAMPI, 2015, p. 59-60).

No que concerne à relação pragmática entre texto e enunciador, isto é, o narrador (e não o autor), o RM se evidencia pela enunciação problematizada, em que o narrador enquanto voz narrativa questiona sua performance como foco narrativo, rompendo mais uma vez com o sistema canônico realista de discurso, ainda predominante na América Latina nas décadas de 1920 e 1930, em que há o predomínio da instância do onisciente ou da “validação” do discurso do narrador através de estratégias que visam a “enganar” o leitor com uma suposta veracidade ou objetividade.

O RM, por sua vez, estaria ao nível da *metadiégese*, posto que o narrador problematiza a própria narração, através de uma construção metadieética explícita ou implícita, quando não combina as duas formas, conforme Chiampi (2015). Em *Pedro Páramo*, por exemplo, Rulfo (2016) opera por uma problematização implícita em que a voz enunciativa acaba diluída pela inexatidão tempo-espacial do relato e, quase sempre, pela não identificação do narrador quando em primeira pessoa. Já a problematização explícita vai ao encontro da

necessidade de encontrar um vocabulário adequado para expressar a realidade maravilhosa americana, em nível fenomenológico e ontológico, capaz de “encantar” o leitor.

Dito de outra forma, problema enunciativo explícito opera ao nível do problema da nomeação, isto é, denominar aquilo que ainda não possui um nome. Depararam-se com tal problema os conquistadores, a exemplo de Cortés que encerra uma de suas cartas a Carlos V por faltarem-lhe as palavras certas para a descrição das novas terras. (cf. TODOROV, 2010). Nomear, um ritual sagrado que confere veracidade às coisas, torna-se, pois, uma necessidade do homem latino-americano, posto que “para entender, interpretar este nuevo mundo hacía falta un vocabulario nuevo al hombre, pero además – porque sin uno no existe lo otro – una óptica nueva”¹². (CARPENTIER, 1984, p. 352).

O problema da nomeação, contudo, foi resolvido com a consolidação do RM, através da recuperação do *espírito barroco*, segundo Carpentier (1984), perfeito para descrever uma realidade igualmente barroca. O barroquismo descritivo consiste na composição que não admite o espaço vazio e, portanto, preza pelo acúmulo, simultaneísmo, exagero, simbiose; extremamente condizente com a paisagem americana, múltipla, gigante, e com o homem americano, branco, índio, negro, mestiço, do pampa, gaúcho, litorâneo, sertanejo, etc.

Assim, para Carpentier (1984, p. 344-7), o eterno retorno do barroquismo marca a culminação expressiva de uma civilização. E, para ele, a América, “continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes”, foi, desde sempre, barroca, posto que “la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo; y el espíritu criollo de por sí es un espíritu barroco”¹³.

Chiampi (2015, p. 87), por sua vez, considera a necessidade de designação dos objetos naturais e fatos históricos ainda carentes de registro verbal, característica inerente a boa parte dos romancistas do RM, como um “modo dilemático e barroco de interpretar uma sociedade mergulhada em violentos contrastes sociais e brutais anacronismos econômicos”, sendo, pois, necessária uma translinguística, um método de estabelecer verbalmente as relações semânticas entre o texto real-maravilhoso e seu referente extralinguístico, a hispano-América. Ou seja, um método (o barroquismo) capaz de responder à questão “o que é a América?”, cuja resposta foi obsessivamente buscada pelos hispano-americanos, de uma forma a que nem a reflexão brasileira, nem a norte-americana, procedeu com igual veemência.

¹²“para entender, interpretar este novo mundo faltava um vocabulário novo ao homem, além de – porque sem um não existe o outro – uma óptica nova”

¹³“continente de simbioses, de mutações, de vibrações, de mestiçagens”, foi, desde sempre, barroca, posto que “a consciência de ser outra coisa, de ser uma coisa nova, de ser uma simbiose, de ser um crioulo; e o espírito crioulo por si mesmo é um espírito barroco”.

2 GARCÍA MÁRQUEZ E A SOLIDÃO DA SUA AMÉRICA

Pretendemos nas linhas que seguem adentrarmos o universo ficcional de Gabriel García Márquez, refletindo inicialmente sobre os traços memorialísticos de sua obra, bem como sobre o papel do autor no cenário geopolítico no qual atuou através de seus livros e da diplomacia que exerceu durante anos.

A sugestão de adjetivar a narrativa marqueziana como memorialista parte da percepção de que diversos episódios e anedotas presentes em sua produção, além de repetirem-se em graus variados, encontram paralelo em acontecimentos biográficos de sua infância e juventude. A este respeito, é-nos valioso o minucioso trabalho elaborado por Llosa (2016) sobre a realidade real de Márquez, primeira parte da tese de doutoramento do escritor, jornalista e político peruano.

Como o Márquez se auto intitula realista, à semelhança de Cortázar (2015), cabe examinar o que o autor compreende por “realidade” e como ela aparece em sua obra, muito embora tenhamos que proceder a uma restrita seleção de títulos, a fim de não extrapolarmos os limites físicos e objetivos deste estudo. Buscaremos examinar, também, a comparência do RM em algumas obras do escritor colombiano, no afã de evidenciar os recursos técnicos e temáticos explorados. Nossa expectativa é que, a partir deste procedimento, encontremos maior subsídio para a análise proposta do romance principal de Márquez.

2.1 UM AUTOR MEMORIALISTA

“... *todos los niños son los niños más solitarios del mundo*”¹⁴.
(MÁRQUEZ, 1995, 25:08)

Gabriel García Márquez nasceu em 1928, em Aracataca, região norte da Colômbia, e, de lá, parece ter colhido inspiração para a criação da sua Macondo. Desde a sua primeira infância viveu com os avós maternos, o coronel Nicolás Ricardo Márquez Mejía e Tranquilina Iguarán Cotes, importantes figuras para a construção de seus personagens. Suas tias, que completavam a casa de mulheres onde viveu, suas histórias sobre os mortos que supostamente ainda viviam com eles, também foram decisivos para a formação do menino e do escritor.

As personagens de Márquez assemelham-se a quebra-cabeças, montados com pedaços de pessoas e personagens outras as mais diversas e, assim como há um pouco de Gabriel em cada um dos Aurelianos, D. Tranquilina emprestou muitas de suas qualidades à personagem

¹⁴ “... todas as crianças são as crianças mais solitárias do mundo”. Todas as traduções apresentadas em notas são livres e de nossa autoria.

Úrsula Iguarán, como a várias outras. Interessante, todavia, é observar uma certa inversão de qualidades que inspiraram o autor a partir das memórias de seus avós para a montagem do casal fundador de Macondo, Úrsula e José Arcádio Buendía (1G)¹⁵.

Segundo os relatos do próprio autor (1983, p. 15), enquanto o avô, “era para mí la seguridad absoluta dentro del mundo incierto de la abuela”¹⁶, posto que ele fosse “realista, valente, seguro”, diferentemente da incerteza imaginativa na qual vivia o primeiro José Arcádio de Macondo, a avó era a portadora das superstições da casa, como também é Úrsula. Entretanto, era dela, Tranquilina, de onde provinham as histórias cheias de situações fantasmagóricas, sobrenaturais, insólitas, cujo tom o escritor afirmou ter utilizado como base para escrever sua obra principal.

Por esse viés, Amorim (2016) destaca os aspectos biográficos transbordantes em toda a obra de García Márquez, reelaborados a partir de uma visão alegorizante e lírica da vida. Conforme dito em *La vida según Gabriel García Márquez* (1995, 2:54-3:05), o escritor teve muito, em si e em sua obra, da influência dos lugares em que viveu e das pessoas com quem conviveu, “y por se fuera poco nació en un país donde lo absurdo es cotidiano y además acontece con la misma fuerza todos los días”¹⁷. Impossível não cotejar essa afirmação com todas as definições apresentadas para o RM no capítulo anterior, sopesando a mescla do biográfico pessoal com o impessoal, isto é, o histórico, o coletivo caribenho.

Comentando sobre a fantasia criada sobre o passado colombiano, a glorificação dos anos de exploração da terra pelas empresas estrangeiras, Vargas Llosa (2016, I, I) diz-nos que “Aracataca vivía de mitos, de fantasmas, de soledad y de nostalgia”¹⁸, e que quase toda a obra ficcional de García Márquez foi elaborada com estes materiais. A título de exemplificação, transcrevemos um trecho de *El olor de la guayaba* (MÁRQUEZ, 1983, p. 9), em que Mendonza descreve as origens de Márquez antes de iniciar a entrevista com seu compatriota:

El tren, un tren que luego recordaría amarillo y polvoriento y envuelto en una humareda sofocante, llegaba todos los días al pueblo a las once de la mañana, luego de cruzar las vastas plantaciones de banano. Junto a la vía, por caminos llenos de polvo, avanzaban lentas carretas tiradas por bueyes y cargadas de racimos de bananos verdes, y el aire era ardiente y húmedo, y cuando el tren llegaba al pueblo había mucho

¹⁵ Indicamos por meio das abreviaturas 1G, 2G, etc., a qual geração da família Buendía os personagens aos quais nos referimos pertencem, uma vez que a repetição dos nomes pode gerar confusão na identificação do leitor. Ao final do trabalho apresentamos uma árvore genealógica dos Buendía de Macondo, à qual o leitor pode visitar para localizar a posição dos personagens.

¹⁶ “era para mim a segurança absoluta dentro do mundo incerto da avó”.

¹⁷ “e como se fosse pouco, nasceu em um país onde o absurdo é cotidiano, além de acontecer com a mesma força todos os dias”.

¹⁸ “Aracataca vivia de mitos, de fantasmas, de solidão e de nostalgia”.

calor, y las mujeres que aguardaban en la estación se protegían del sol con sombrillas de colores.¹⁹

O excerto ecoa a descrição do trem amarelo trazido por Aureliano Triste a Macondo como sinônimo de modernização do povoado, contudo, refere-se ao trem de Aracataca, cuja reminiscência ainda persistia em Márquez anos após ter partido da casa onde passou sua infância. Ao longo de sua produção, conforme o autor afirmou reiteradas vezes, Márquez insere elementos que remontam ao seu passado no referido povoado colombiano, onde morou até os oito anos. À influência de reminiscências, tais quais a do trem amarelo, talvez se deva a confissão do escritor, na entrevista supracitada: “No hay en mis novelas una línea que no esté basada en la realidad”²⁰. (MÁRQUEZ, 1983, p. 30).

De fato, o autor assegura sua convicção de que os bons romances, as boas novelas, devem ser uma transposição poética da realidade, em que a contribuição deicida do escritor encontra-se justamente no elemento *añandino* detectado por Llosa (2016), a poesia, além de um modo peculiar de entender a realidade latino-americana, a qual, em rigor, é a que inspirava a prosa marqueziana.

A este respeito, Mendonza chama a atenção sobre a perspectiva dos leitores europeus sobre a obra marqueziana, em especial *Cem anos de solidão* e *El otoño del patriarca*, nas quais esses leitores não teriam dificuldades de identificar os elementos mágicos, mas encontrariam dificuldade em reconhecer a realidade que os inspira. Márquez (1983, p. 30) afirma que o racionalismo dos leitores europeus os impede de ver a realidade além do preço dos objetos, quando, em contrapartida, a vida cotidiana dos latino-americanos se encontraria repleta de coisas extraordinárias, e completa ao dizer que, após publicado *Cem anos de solidão*,

[...] apareció en Barranquilla un muchacho confesando que tiene una cola de cerdo. Basta abrir los periódicos para saber que entre nosotros cosas extraordinarias ocurren todos los días. Conozco gente del pueblo raso que ha leído *Cien años de soledad* con mucho gusto y con mucho cuidado, pero sin sorpresa alguna, pues al fin y al cabo no les cuento nada que no se parezca a la vida que ellos viven.²¹

¹⁹O trem, um trem que logo recordaria amarelo, empoeirado e envolto em uma fumaça sufocante, chegava todos os dias ao povoado às onze da manhã, após cruzar as vastas plantações de banana. Ao longo da estrada, por caminhos cheios de poeira, avançavam carrinhos lentos puxados por bois e carregados com cachos de bananas verdes, o ar era quente e úmido e, quando o trem chegava à cidade, fazia muito calor e as mulheres que esperavam na estação protegiam-se do sol com guarda-chuvas coloridos.

²⁰“Não há em meus romances uma linha que não esteja baseada na realidade”.

²¹[...] apareceu em Barranquilla um garoto confessando ter um rabo de porco. Basta abrir os periódicos para saber que entre nós acontecem coisas extraordinárias todos os dias. Conheço pessoas comuns que leram *Cien*

Percebe-se, diante do trecho acima, a sintonia entre a perspectiva do escritor colombiano e o projeto estético a que sua obra se vincula, o RM. Notamos, ainda, uma conexão entre o discurso de Márquez (1983) e o de Carpentier (1984), qual seja o de identificar como inerente à captação tácita do real maravilhoso americano fazer parte do lugar em que ele se apresenta cotidianamente, a América.

Carpentier (2010) relata essa sua “descoberta” das maravilhas americanas como proveniente de uma revelação privilegiada da realidade durante uma visita sua ao Haiti, muito embora seja mais provável que sua teoria do RM tenha começado realmente a ganhar contorno a partir de sua estadia na França e de seu contato com o Surrealismo. (ANDREU, 2012). Márquez, por sua vez, e como mencionado, sofre a influência constante de sua própria identidade cultural e geográfica, o Caribe, e da histórica mestiçagem da América.

—Yo creo que el Caribe me enseñó a ver la realidad de otra manera, a aceptar los elementos sobrenaturales como algo que forma parte de nuestra vida cotidiana. El Caribe es un mundo distinto cuya primera obra de literatura mágica es el *Diario de Cristóbal Colón*, libro que habla de plantas fabulosas y de mundos mitológicos. Sí, la historia del Caribe está llena de magia, una magia traída por los esclavos negros de África, pero también por los piratas suecos, holandeses e ingleses, que eran capaces de montar un teatro de ópera en Nueva Orleans y llenar de diamantes las dentaduras de las mujeres [...].²² (MÁRQUEZ, 1983, p. 42).

Complementando seu raciocínio reflexivamente sobre as particularidades do pensamento latino-americano sobre sua própria realidade e as maneiras adotadas para representá-la, considerando a presença da mestiçagem caribenha indubitavelmente transcrita poeticamente em sua obra, Márquez (1983, p. 42) salienta que essa “aptitud para mirar la realidad de cierta manera mágica es propia del Caribe y también del Brasil. De allí han surgido una literatura, una música y una pintura como las de Wilfredo Lam, que son expresión estética de esta región del mundo”²³.

años de soledad com muito prazer e cuidado, mas sem surpresa alguma, pois ao fim e ao cabo não lhes conto nada que não se pareça com a vida que eles levam.

²² — Creio que o Caribe me ensinou a ver a realidade de outra maneira, a aceitar os elementos sobrenaturais como algo que forma parte de nossa vida cotidiana. O Caribe é um mundo distinto cuja primeira obra de literatura mágica é o *Diario de Cristóbal Colón*, livro que fala de plantas fabulosas e de mundos mitológicos. Sim, a história do Caribe está cheia de magia, uma magia trazida pelos escravos negros da África, mas também pelos piratas suecos, holandeses e ingleses, que eram capazes de montar um teatro de ópera em Nova Orleans e preencher de diamantes as dentaduras das mulheres [...].

²³ “atitude para encarar a realidade de certa maneira mágica é própria do Caribe e também do Brasil. Dali surgiram uma literatura, uma música e uma pintura como as de Wilfredo Lam, que são a expressão estética desta região do mundo”

Falar sobre García Márquez é, assim, falar sobre um autor profundamente consciente de seu lugar sócio-histórico enquanto latino-americano e, potencialmente, porta-voz da história, cultura, padecimentos e esquecimento do seu país, a Colômbia, e também de seu continente de origem, a América Latina. Se Jorge Luís Borges tem como característica de sua escrita o labirinto, a prosa marqueziana pode ser descrita como um quebra-cabeça em que as peças são de três ordens experienciais distribuídas de forma equilibrada, de acordo com a análise proposta por Vargas Llosa (2016, I, II): “su obra se alimenta en dosis parecidas de hechos vividos por él, de experiencias colectivas de su mundo, y de lecturas”²⁴.

É capital tomar, evidentemente, muito cuidado para não cairmos em simplificações da obra marqueziana, mesmo que o autor considere necessário, na narrativa, medir a imaginação e a invenção, para que não se acabe por dizer mentiras, “y las mentiras son más graves en la literatura que en la vida real”, sendo válido, contudo, se abster um pouco do racionalismo, mas sem chegar ao caos, posto que dentro “de la mayor arbitrariedad aparente, hay leyes”²⁵. (MÁRQUEZ, 1983, p. 26). Destarte, a opinião do autor pode ser vista de forma flexível, em primeiro lugar em razão da inexatidão do significado de “mentir” dentro da obra literária - seria não atender aos princípios de verossimilhança e necessidade? Depois, pelos exemplos tomados de sua própria obra, como a curiosa cena em que Remédios, a Bela, é alçada aos céus, versão ficcionalizada da mentira de uma mulher para explicar o sumiço de sua filha, a qual, em verdade, havia fugido com um homem.

A desculpa, aparentemente inverossímil, toma parte na realidade americana em toda a desmesura que Márquez, Carpentier ou Cortázar enxergaram. Nesse sentido, e muito embora o escritor não possa conceber “una lengua más rica, más maravillosa, más radiante que la lengua castellana”²⁶ (MÁRQUEZ, 1995, 10:36), o colombiano também se encontra encurralado pelo problema da nominação, descrito por ele mesmo como “la insuficiencia de las palabras” para transmitir as dimensões exacerbadas “de la naturaleza que existen en nuestro mundo”²⁷, o mundo americano. (MÁRQUEZ, 1983, p. 46-47).

Fato é que Márquez (2015) reconhece a realidade latino-americana de uma forma singular, o que podemos constatar ao analisarmos os adjetivos escolhidos para modalizá-la, em seu discurso de 1982, quais sejam: “realidade descomunal”, conotando a superlativação do

²⁴“sua obra se alimenta em doses parecidas de fatos vividos por ele, de experiências coletivas de seu mundo, e de leituras”.

²⁵“e as mentiras são mais graves na literatura que na vida real”, sendo válido, contudo, se abster um pouco do racionalismo, mas sem chegar ao caos, posto que dentro “da maior arbitrariedade aparente, existem leis”.

²⁶“uma língua mais rica, mais maravilhosa, mais radiante do que a língua castelhana”.

²⁷“a insuficiência das palavras” para transmitir as dimensões exacerbadas “da natureza que existem em nosso mundo”.

continente, e “realidade desaforada”, por querer fazer-se acreditável aos olhos da já histórica Europa, posto que, na América Latina, é mais fácil fazer crer nos romances que na realidade, conforme *La vida según Gabriel García Márquez* (1995).

Trazendo o assunto para o eixo do ativismo que, segundo Nepomuceno (2015), o escritor sempre exerceu, mesmo que secretamente, Márquez (2015) aproveitou o destaque advindo com o prêmio Nobel para pedir o reconhecimento mundial da legitimidade das lutas latino-americanas por mudanças sociais, pedir pela vida que é constantemente ameaçada pela “realidade assombrosa” do poder de destruição detido pelas grandes potências mundiais.

Percebemos, assim, o quão defensor da vida demonstrou ser, principalmente através do seu engajamento político, o qual começou a ser formado no escritor ainda na infância, haja vista a força com que as histórias das guerras colombianas das quais seu avô tomou parte adentraram sua imaginação, sendo transpostas para seus livros a partir dos temas da guerra, do poder, da espera dos ex-combatentes pelas pensões do Estado. Todavia, o autor soube ficcionalizar magistralmente os relatos de uma experiência pessoal, transmutando-a num sentimento universal, embora particularmente significativo para os americanos. Fonseca (2015, p. 43) sintetiza tal sentimento a partir da presença constante de coronéis e generais como personagens das narrativas marquezianas, os quais

[...] geralmente traduzem os intermináveis conflitos sociais e guerras civis que desfiguraram a América Latina, assim como a instauração de regimes totalitários no próprio continente latino-americano e em alguns países da Europa, a exemplo da Espanha. São personagens que estão relacionados à repressão, à violência, ao despotismo, ao abandono, à corrupção, à decadência e à solidão.

Tais personagens aparecem numa parcela significativa da obra do escritor, com destaque para *La Hojarasca*, seu primeiro romance; *El coronel no tiene quien le escriba*; *Cem anos de solidão*; *El otoño del patriarca*; e *El general en su laberinto*. Relacionando a presença constante desses personagens, coronéis e generais, verdadeiros patriarcas, aos temas apontados por Fonseca (2015), conjuntamente com os episódios violentos que arrasaram a Colômbia por duas décadas, entendemos o que Llosa (2016, I, II) chama de “un sentimiento de insatisfacción contra la vida”, que estaria na raiz da vocação de Márquez, tornando cada texto seu “un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad”²⁸.

Contudo, esse assassinato simbólico rende muitas homenagens à realidade. Tomemos como exemplo na obra marqueziana, a similitude entre a descrição da fundação de Macondo,

²⁸ “un sentimiento de insatisfacción con a vida”, que estaria na raiz da vocação de Márquez, tornando cada texto seu “um deicidio secreto, um assassinato simbólico da realidade”.

narrada nos primeiros capítulos de *Cem anos de solidão* (2015) e a fundação de Aracataca, efetuada, supostamente, pelo avô de García Márquez, conforme Llosa (2016). Na realidade e na ficção, a saída dos locais de origem das famílias Márquez e Buendía se deu em decorrência de um assassinato, qualificado como crime de honra, mas que deixou um peso na consciência dos patriarcas: ambos sabiam o quanto pesava um morto.

A mesma história está narrada em *La Hojarasca* (1979), ambientada em um povoado localizado numa terra que ninguém havia prometido e igualmente fundado por um coronel, espécie de patriarca juvenil, o qual passa a gozar, junto à sua família, de bom prestígio e certos ares aristocráticos. Ambos os romances, *La Hojarasca* (1979) e *Cem anos de solidão* (2015), se prestam à verificação do compromisso do escritor com a obra literária, mais especificamente com o processo de escrita, que para alcançar êxito requer técnica, cuidado com a linguagem e uma visão global da narrativa.

Vargas Llosa (2016, I, II) diz que o “esclavo es un ser absolutamente libre en el dominio de la forma, y es precisamente en este dominio-el del lenguaje y el orden de una ficción- en el que se decide su victoria o su fracaso como suplantador de Dios”²⁹. Márquez demonstra consciência e domínio de tais atributos, aperfeiçoando sua técnica narrativa ao longo dos anos, esmerando-se em detalhes significativos que diferenciam suas obras ascendentemente, mesmo com a repetição de temas, motivos, nomes e situações. Encontramos o uso do exagero como uma das ferramentas imagético-linguísticas utilizadas pelo escritor em benefício do tom maravilhoso que doura a realidade de sua obra, como o episódio do dilúvio de quatro anos, onze meses e dois dias, em *Cem anos de solidão* (2015), cujos estragos catastróficos são narrados com uma beleza melancólica.

No mesmo sentido, no conto “Um senhor muito velho com umas asas muito grandes”, o qual abre a coletânea *A Incrível e Triste História da Cândida Eréndira e da sua Avó Desalmada* (2003), é claramente observável o gosto de Márquez pelo RM como efeito do exagero somado ao elemento insólito absolutamente naturalizado. Desde o título, com o duplo uso do advérbio de intensidade “muito” o leitor é orientado para a hipérbole. No conto, o contato inicial com o insólito é, também, duplo. Sem qualquer modalizador, ou seja, no mesmo tom realístico e corriqueiro com que o narrador nos descreve o trabalho enfadonho de Pelayo por causa da chuva, é relatado o encontro que este tem com um homem caído no fundo do pátio da casa que “apesar dos seus grandes esforços, não podia levantar-se, porque lho impediam as suas enormes asas”. Por sua vez, Pelayo e sua esposa, chamada para

²⁹“esclavo é um ser absolutamente livre no domínio da forma, e é precisamente neste domínio – o da linguagem e ordem de uma ficção - em que se decide sua vitória ou seu fracasso como suplantador de Deus”.

compartilhar daquela “visão aflitiva”, observam-na “com um silencioso pasmo”, mas rapidamente assimilam-na ao cotidiano de suas vidas e, inclusive, aborrecem-se com os curiosos que chegam para ver o anjo de carne e osso. (MÁRQUEZ, 2003, p. 7).

Recordamos que Chiampi (2015) considera dois modos pelos quais opera o elemento maravilhoso dentro da realidade fictícia: o uso de elementos sobrenaturais e a hipérbole, que em Márquez converte-se em “aumentar, hiperbolizar hasta convertir lo probable en improbable, lo ordinario en extraordinario”³⁰. (LLOSA, 2016, II, VI). Márquez utiliza-se dos dois modos, em separado ou simultaneamente, em quase todos os seus textos, como veremos a seguir, contudo, *Cem anos de solidão* (2015) é reconhecidamente exemplar na produção do escritor e na própria produção dita real-maravilhosa.

Dentro de sua obra, *Memória de minhas putas tristes*, dado a público em 2004, foi o último livro publicado em vida por Márquez, cuja despedida da literatura foi confirmada oficialmente em 2009. Em 2012, o irmão do escritor, Jaime García Márquez, declarou numa conferência em Cartagena das Índias que ele fora diagnosticado com demência senil, sofrendo com lapsos de memória e dificuldades para elaborar pensamentos. O funeral do rei aconteceu no dia 17 de abril de 2014, em Bogotá; na ocasião e na rememoração de um ano da despedida, a Colômbia teve seu céu invadido pelas borboletas amarelas que marcaram a obra do escritor.

2.2 UMA REALIDADE MARAVILHOSA

A compreensão de uma realidade mais larga do que habitualmente se admite transpassa grande parte da obra de Márquez, podemos dizer, desde os primeiros momentos de sua carreira literária. O primeiro conto que publicou, em 1947, demonstra já esse elemento em sua narrativa, ainda que não apresente o tom tão prosaico de contar o absurdo, marcante em *Cem anos de solidão* (2015). Em “A terceira renúncia”, o único personagem sabe-se morto, porém encontra-se no aguardo de uma morte definitiva, por assim dizer, até que, na proximidade desta, descobre-se vivo, mas incapaz de reviver seu próprio corpo. Desse modo, pela terceira vez, resigna-se a morrer.

Estranhamente, causa maior espanto a naturalidade com que o semimorto encara sua semivida ou semimorte: “Toda aquela terrível realidade, porém, não lhe causava nenhuma inquietação; pelo contrário, era feliz ali, só com sua solidão”. (MÁRQUEZ, 1974, p. 12).

³⁰ “aumentar, hiperbolizar até converter o provável em improvável, o ordinário em extraordinário”.

Trata-se não só da naturalização do sobrenatural, mas de uma relação não-conflitiva e não-disjuntiva destes elementos dentro do relato.

Diante deste enredo e do excerto selecionado parece-nos oportuno recordar que, para Márquez (1983), todos os escritores escrevem um único livro, do qual todos os textos são tentativas de terminá-lo, e o seu, como não poderia ser diferente, é o livro da solidão. Para Nepomuceno (2015), todavia, a obra marqueziana reúne três grandes temas: o amor, o poder e a solidão. Examinando os três temas dentro dos textos marquezianos, é possível entrever uma relação substancial entre os dois primeiros, o poder e o amor, com o terceiro, a solidão. Como se aqueles fossem uma espécie de fonte desta. Os exemplos mais notáveis dentro desse tema são o coronel Aureliano Buendía e sua irmã, Amaranta, respectivamente, sobre cujas vidas Úrsula detém um especial olhar nos anos de sua lúcida cegueira, conforme discutiremos no tocante à retrospectiva da matriarca sobre a Sina de sua família em Macondo.

O mesmo tema repete-se, não obstante, em diversas obras do escritor. Em *Do amor e outros demônios* (1994), como anuncia o título, o amor, ou antes sua falta, desencadeia uma vida insípida para o marquês de Casaldueiro e o reflexo de sua impotência é perceptível na vida de sua filha, Sierva María de Todos los Ángeles, e na solidão a que a menina é condenada pelo repúdio da mãe, pela marginalização de sua criação mestiça, pelo encarceramento num convento para tratar de uma possessão demoníaca que o marquês sabe não existir. Por outro lado, com um nome tão inverossímil quanto o de Santa Sofía de la Piedad, Sierva María diverge da mãe dos gêmeos e de seu próprio pai pela força de sua vontade e seus modos quase animais, muito embora torne-se quase submissa quando em contato com o amor verdadeiro, compartilhado com o padre Cayetano Delaura, real exorcista dos “demônios” que a acompanham.

Desse modo, a solidão do marquês evidencia-se pela falta do amor e do poder, tornando-o refém de sua vida mesquinha. De modo oposto, o amor e o poder simbólico sobre si mesma tornam Sierva María uma figura notável na prosa marqueziana, uma vez que sua solidão e o enclausuramento físico, emocional e psicológico fortalecem-na suficientemente para libertar-se numa morte tão insólita quanto sua própria vida: morre de amor ao desejar assim morrer, apressando o presságio de um sonho dentro de outro sonho, regenerando-se miraculosamente das marcas físicas das sessões de exorcismo.

No romance supracitado, pois, encontramos notavelmente a presença de temas relevantes dentro da obra marqueziana, na perspectiva de Nepomuceno (2015), como elementos vinculados à produção do RM, quais sejam a inserção do insólito amparado pelas crenças étnicas na narrativa; o exagero, aqui apreciado nas ações e na captação do significado

dos atos de Sierva María, comparados ora a provas da possessão demoníaca, ora a possíveis milagres; recuperação de parte da história identitária do referente, isto é, a ideia americana de maravilha, transcrita na mestiçagem do negro, do índio e do branco que é a criação da menina da longa cabeleira, na demonização da raiva e do médico que trata dessa doença na cidade.

Retomando brevemente o exposto no tópico precedente, parte da obra de Márquez é marcada pela presença do patriarcado e o mundo bélico. Em obras como *El coronel no tiene quien le escriba*, *El otoño del patriarca* e *El general en su laberinto*, fica nítida a presença de um atraente, porém perigoso poder centralizador, bem como de sua queda e dissolução. As figuras masculinas em posição de mando possuem grande relevância na ficção marqueziana, talvez pela história da Colômbia, e da América em geral, estar marcada por ditadores, conflitos bélicos e pelos homens que guerreiam pela vaidade do poder, conforme a leitura de Fonseca (2015), tal como acontece ao Coronel Aureliano Buendía, em *Cem anos de solidão* (2015), e de certa forma com os protagonistas dos livros supracitados, o que oferece um contraponto aos aspectos místicos e mágicos da ficção do autor, ao mostrar aspectos mais violentos do referente principal do RM, a América Latina.

Convém destacar, ainda, que essas figuras protagonizam/vam posições de mando dentro das narrativas, porém a detenção de tamanho poder resulta, na prosa marqueziana, invariavelmente, em ensimesmamento e conseqüente sentimento de solidão, detectável a partir da escolha significativa dos títulos, onde *outono*, *labirinto* e *não tem quem lhe escreva* dão a dimensão daquilo que nos enredos comparece como a decadência de figuras marcadamente dominantes de um mundo patriarcal, acentuada pelo esquecimento, pelo envelhecimento, pelo assombramento da morte, e pela perda do controle social diretamente relacionada a perda do poder fálico, isto é, a disfunção sexual, de caráter pessoal, contribui para o declínio do poder social.

Examinando outro aspecto da temática da solidão, consideramos emblemática a figura do menino recluso a um canto de um cômodo em razão do medo inspirado pela presença dos mortos. O menino de *La Hojarasca* (1979), assim como o último José Arcádio (5G) de *Cem anos de solidão* (2015), mantêm em comum com Márquez a solidão da infância: os medos do menino Gabo, o manter-se preso a um canto de um cômodo para fugir à presença dos mortos. Compare-se as lembranças do aspirante a Sumo Pontífice, abaixo, com o trecho subsequente da entrevista concedida por Márquez (1983, p. 10) a seu amigo Apuleyo Mendonza, o qual faz, também, uma sintética biografia do autor.

Para ter certeza de não perdê-lo nas trevas, ela tinha dedicado a ele um canto do quarto, o único onde poderia estar a salvo dos mortos que perambulavam pela casa a partir do entardecer. “Qualquer coisa de errado que você fizer – dizia Úrsula – os santos me contam”. As noites assombradas de sua infância se reduziram a esse canto, onde permanecia imóvel até a hora de ir dormir, suando de medo [...]. (MÁRQUEZ, 2015, p. 402).

Cuando la noche [...] caía brusca sobre la casa, la abuela inmovilizaba en una silla a Gabriel, entonces un niño de cinco años de edad, asustándolo con los muertos que andaban por allí: con la tía Petra, con el tío Lázaro o con aquella tía Margarita, Margarita Márquez, que había muerto siendo muy joven y muy linda, y cuyo recuerdo habría de arder en la memoria de dos generaciones de la familia. «Si te mueves -le decía la abuela al niño- va a venir la tía Petra que está en su cuarto. O el tío Lázaro.»³¹.

Com base nos dois excertos selecionados evidencia-se a correlação substancial entre a realidade real e a realidade fictícia, isto é, entre o biográfico e o ficcional, em García Márquez. Evidencia-se, também, e conforme nomeia Llosa (2016), o elemento *añandino*, a exemplo dos santos delatores, essenciais para a construção literária. Em verdade, talvez fosse mais acertado considerar a inserção dos aspectos da realidade real do escritor como os elementos extra que vêm a somar-se ao eixo narrativo ficcional, todavia transfigurados pelo olhar poético do autor.

A inserção do insólito na narrativa como reflexo de um referente em que o elemento sobrenatural deixa de ser mero terror infantil para tomar parte no ideário coletivo americano é outro aspecto a ser considerado na obra marqueziana. Guiados por uma credulidade quase infantil, os personagens marquezianos raramente contestam a realidade em que são inseridos, a não ser quando ironicamente exasperam-se com os aspectos banais do mundo concreto:

As crianças haveriam de recordar pelo resto de sua vida a augusta solenidade com que o pai sentou-se à cabeceira da mesa, tremendo de febre, devastado pela prolongada vigília e pela ferida aberta de sua imaginação, e revelou a eles sua descoberta:

— A terra é redonda como uma laranja.

Úrsula perdeu a paciência. “Se é para ficar louco, pois que fique você, sozinho”, gritou. “Não trate de pregar nas crianças as suas ideias de cigano.” (MÁRQUEZ, 2015, p. 46).

³¹ Quando a noite [...] caía brusca sobre a casa, a avó imobilizava Gabriel, então um menino de cinco anos de idade, em uma sala, assustando-o com os mortos que andavam por ali: com a tia Petra, com o tio Lázaro ou com aquela tia Margarita, Margarita Márquez, que havia morrido ainda muito jovem e muito linda, e cuja recordação haveria de arder na memória de duas gerações da família. «Se sair do lugar - dizia a avó ao menino - vai acabar vendo a tia Petra que está em seu quarto. Ou o tio Lázaro.»

Muito embora Llosa (2016 II, I) não qualifique a obra de Márquez como realista maravilhosa, nem mesmo mágica, em determinado momento comenta sobre a primeira leva da produção contística do autor ser de exemplares considerados “real imaginários”, isto é, privilegiam o aspecto imaginário, maravilhoso ou mágico da realidade em detrimento dos dados objetivos, indo gradativamente dos mítico-legendários aos puramente fantásticos³².

Por nossa vez, acreditamos que a obra de Márquez vinculada ao RM pode ser caracterizada a partir de uma frase de *O amor nos tempos do Cólera*, quando Fermina Daza está a bordo de um navio sobre o Magdalena e avista uma mulher toda de branco, mas que, segundo o comandante, não passa de uma aparição de más intenções. Diz-nos o narrador sobre a reação da personagem: “e não duvidou de que na realidade não existisse, mas seu rosto lhe pareceu conhecido”. (MÁRQUEZ, 2009, p. 248).

Na realidade da obra marqueziana não só os leitores ficam “encantados”, isto é, compactuam com a verdade diegética ao suspender seus conhecimentos téticos do mundo, mas também os personagens entram nesse jogo. Mais precisamente, a credulidade invertida dos personagens atua como uma espécie de armadilha para o leitor, o qual acaba por aderir à mesma perspectiva que eles. Os feitos maravilhosos e/ou sobrenaturais podem não constituir uma “verdade” intra- ou extratextual, contudo, isto pouco importa haja vista a familiaridade e naturalidade com que são inseridos e reconhecidos na narrativa.

Embora Márquez não tenha escrito manifestos, nem compilado teorias da narrativa, em geral ou da hispano-americana em cujo programa estético suas obras encontraram ressonância, é inegável a consciência técnica demonstrada pelo escritor, como já comentamos. Em entrevista à Llosa, reaproveitada por este em sua tese de doutoramento, Márquez disse que começou a contar a história de Macondo aos dezesseis anos, porém sempre faltou algo até a imprecisa terça-feira de 1965, da qual Nepomuceno (2015) fala em sua introdução à 92ª edição do romance principal de Márquez. A razão, para o escritor, foi a de que não dispunha antes da técnica e da linguagem adequadas para contar esta história.

Yo mismo no creía lo que estaba contando, me di cuenta también que la dificultad era puramente técnica, es decir que no disponía yo de los elementos técnicos y del lenguaje para que esto fuera creíble, para que fuera verosímil. Entonces lo fui dejando y trabajé cuatro libros mientras tanto. Mi gran dificultad siempre fue encontrar el tono y el

³²Não fica claro qual a filiação teórica de Llosa (2016) para o termo *fantástico*, sendo provável que não mantenha relação substancial com o gênero fantástico tal qual procuramos conceituá-lo no capítulo anterior.

*lenguaje para que esto se creyera.*³³(MÁRQUEZ; LLOSA, 1968 apud LLOSA, 2016, I, II).

O tom encontrado foi aquele com que sua avó, D. Tranquilina, lhe contava suas histórias maravilhosas, assim como terríveis, especialmente sobre seus antepassados já falecidos. Além do empréstimo ao seu tom prosaico de relatar o insólito, a própria figura de sua avó foi incorporada às suas narrativas. Como Úrsula, como Fermina Daza, ela foi também a governante de sua casa; casa esta que assume vital importância para a história de Macondo, como já mencionado, tendo o autor chegado a considerar nomear *La Hojarasca*, segundo Llosa (2016), ou *Cem anos de solidão*, segundo Nepomuceno (2015), provavelmente ambos, como *La casa*, uma vez que em ambos os romances, mas sobretudo este último, a casa exemplar do povoado dirige o destino da comunidade.

Diante de tantas informações, consideramos que a obra marqueziana não constitui apenas o livro da solidão, mas busca simbolizar a solidão especificamente vivida pelos latino-americanos. Sua obra retrata o nó e o tamanho da solidão da América, simbolizada pelos povoados sem nome que compõem sua obra, por Cartagena das Índias, por Bogotá, a cidade fúnebre, e tantos outros espaços. Todavia, nenhum destes simboliza tão bem a América de Márquez, enquanto referente metaforizado, quanto Macondo, a cidade dos espelhos, das ilusões, da simbiose americana. Sobre Macondo, Fonseca (2015, p. 21) coloca:

É a cidade de espelhos vislumbrada por José Arcadio Buendía. É a babel de ciganos, prostitutas, turcos, guajiros, forasteiros e aventureiros. É, enfim, o lugar do idílio, do pecado, dos excessos, do fabuloso, dos desperdícios, do massacre, do milagroso, do dilúvio e da destruição total.

Macondo é, por excelência, um mundo total e sua criação foi ensaiada na obra de Márquez, até sua concretização em *Cem anos de solidão* (2015). Os aspectos que singularizam o povoado às margens das águas diáfanas de uma região encantada, desde os históricos (as guerras, a “Companhia Bananeira”), os geológicos (as chuvas, o calor, a poeira), os culturais (a mestiçagem, as crenças, os mitos e os ritos), e outros, podem ser vislumbrados, em partes, na obra anterior e, com outras ambições, na posterior ao romance principal do escritor, compondo, dessa maneira, um quadro possível do RM dentro da produção marqueziana.

³³Eu mesmo não acreditava no que estava contando, me dei conta também de que a dificuldade era puramente técnica, isto é, que não dispunha dos elementos técnicos e da linguagem para torná-lo crível, torná-lo verossímil. Então o fui deixando e trabalhei quatro livros enquanto isso. Minha grande dificuldade sempre foi encontrar o tom e a linguagem para torná-lo crível.

Los Funerales de la Mamá Grande (2001), se passa entre Macondo e o *Pueblo*, que guarda certa afinidade com a cidade dos espelhos. Alguns dos contos da coleção, a exemplo de “La siesta del martes”, primam por um neorealismo enxuto ao extremo do estranhamento. Com relação ao conto supracitado, inclusive, o motivo do enredo é narrado uma segunda vez em *Cem anos de solidão* (2015): o ladrão morto por Rebeca Buendía, o que significa que o povoado poeirento onde mãe e filha desembarcam é Macondo.

Outros contos, como “En este pueblo no hay ladrones”, embora permaneçam no âmbito preciso do realismo, isto é, mais próximos à realidade real, apresentam aspectos que prenunciam a procura pelo real maravilhoso americano. Note-se em “y sus movimientos tenían esa suave eficacia de *la gente acostumbrada a la realidad*” e “hasta que se encendió la luz y los espectadores se miraron entre sí, *como asustados de la realidad*”³⁴ o estado-limite tênue entre o que seria a realidade e o fato dos habitantes dessa região encantada não compreenderem bem quais seus limites ou sua função. (MÁRQUEZ, 2001, p. 12 et seq., grifos nossos).

Por fim, no conto que intitula a coletânea, vê-se a inserção do elemento real maravilhoso americano de forma mais substancial na história de “los funerales más grandes del mundo”³⁵, no qual Márquez (2001, p. 53; 46) opera através da hiperbolização do poder da “soberana absoluta del reino de Macondo”³⁶, a Mamá Grande, a cujo funeral comparece o próprio Sumo Pontífice e o presidente da República.

Em bens materiais, o inventário fornecido por Mamá Grande é substancialmente sólido, porém não ultrapassa limites de plausibilidade do mundo objetivo. Todavia, a lista dos seus bens morais, isto é, seu patrimônio invisível, em que consta a “riqueza del subsuelo, las aguas territoriales, los colores de labandera, la soberania nacional, los partidos tradicionales, los derechos del hombre, las libertades ciudadanas”, além de itens como “los discursos trascendentales, las grandiosas manifestaciones”, “la pureza del lenguaje, los ejemplos para el mundo” e “la opinión pública”³⁷, insinua um poder para além do tempo, do espaço e da individualidade. (MÁRQUEZ, 2001, p. 49). Neste conto, evidencia-se também o tom real maravilhoso dourado pelo exagero que será imortalizado em *Cem anos de solidão* (2015), bem como a subjugação dos valores ou mesmo sua inversão e banalização.

³⁴ “e seus movimentos tinham essa suave eficácia das *peessoas acostumbradas à realidade*” e “até que se acendeu a luz e os espectadores se olharam entre si, *como asustados pela realidade*”.

³⁵ “os maiores funerais do mundo”.

³⁶ “soberana absoluta do reino de Macondo”.

³⁷ “riqueza do subsolo, as águas territoriais, as cores da bandeira, a soberania nacional, os partidos tradicionais, os direitos do homem, as liberdades do cidadão”, além de itens como “os discursos transcendentais, as grandiosas manifestações”, “a pureza da linguagem, os exemplos para o mundo” e “a opinião pública”.

Em *Doze contos peregrinos* (1992), por outro lado, outra característica da escrita de Márquez é realçada: a importância da América Latina para os latino-americanos. Nesta coletânea, os contos ambientam-se em países europeus, à exceção de “Me alugo para sonhar” que começa e termina em Havana, Cuba, mesmo que entre as pontas o enredo acompanhe um latino-americano pela Europa e seus encontros ocasionais com uma misteriosa mulher que, literalmente, vive de sonhar até sua catastrófica morte.

Segundo Llosa (2016, I, II), em consonância com Márquez (1986), há autores que fazem toda a sua obra em torno de uma quase obsessão por um tema, ou temas, que constituem seu(s) demônio(s) particulares da vida privada. Em García Márquez, esse tema seria, segundo o autor peruano, uma realidade fechada, o mundo de sua infância transformado na mítica Macondo de seu romance principal, de alguns de seus contos, de *La Hojarasca* (1979). O lugar de que seus personagens exilados na Europa recordam nostalgicamente em seus *Doze contos peregrinos* (1992), ou seja, a América e sua majestosa e solitária realidade.

O artista Henrique Ramírez estampou em neón a frase “*Las personas son de los lugares y llevan su tierra junto a ellas*” na Mostra “Los Durmientes: el Exilio Imaginado”³⁸. Esta frase retrata perfeitamente o efeito extraído da leitura dos contos peregrinos aos quais nos referimos. Exilados voluntária ou involuntariamente, em férias ou mudança definitiva, os personagens destes contos carregam consigo uma compreensão e um modo de se comportar ante a realidade que, metaforizando a predicação do “maravilhoso” ao real, pode ser entendida como latino-americana por excelência.

Relacionando esta característica que, de certa forma, estende-se por sua obra, ao abordado no tópico 1.2 do capítulo anterior, encontraremos uma ligação com o real maravilhoso americano promovido por Carpentier ao longo de sua carreira. Não se trata, evidentemente, de mero ufanismo, mas de um sentimento comunitário basilar na unificação dos escritores hispano-americanos em torno de um objetivo coletivo: ressignificação da identidade americana.

A esse respeito, não podemos deixar de assinalar a notória importância dos contos peregrinos de Márquez no terreno da identidade cultural, uma vez sendo a cultura marcada por “sistemas partilhados de significação”, conforme discute Woodward (2009, p. 41), cuja assimilação se torna possível apenas no aspecto relacional com outras culturas, isto é, através das marcas deixadas pela diferença. Assim, as peregrinações de latino-americanos na Europa, narradas por Márquez na coletânea supracitada, conferem um destaque maior à identidade dos

³⁸“As pessoas são dos lugares e levam sua terra consigo”. Mostra “Os Dormentes: o exílio imaginado”. Exposta no *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*, de 21 de abril a 23 de agosto, Santiago, Chile.

protagonistas através da diferença realçada pela sua inserção num ambiente cujo referente não compactua nem propícia a maravilha do ser e interpretar americanos.

Na coletânea “A incrível e triste história de Cândida Eréndira e sua avó desalmada” (2003), por sua vez, os contos ambientam-se num espaço desértico, ainda que à beira-mar, um mar cruel, ao redor do qual as pessoas acabam, embora nem todas, por tornarem-se desérticas também. No já citado “Um senhor muito velho com umas asas muito grandes”, Pelayo e Elisenda, sua esposa, chegam à conclusão de que o “anjo despeitoso que mal se dignava olhar para os mortais” não era, uma criatura sobrenatural, mas um animal de circo, e alegraram-se tanto pela substituição por outro espetáculo para os curiosos, como pela sua inevitável partida, jamais relacionando a presença do anjo à súbita melhora na qualidade de vida da família, muito embora a relação seja explicitamente de exploração do milagre indesejado.

Esta “sensata conclusão” foi tomada após um longo e atento contato com o prodígio, o qual acabou por familiarizá-lo e torná-lo um aborrecimento diário. Apenas através de uma familiaridade tal com o prodígio, com o maravilhoso, se pode tornar verossímil uma reunião de tipos como:

[...] uma pobre mulher que desde criança estava a contar os latejos do seu coração e já não tinha números que lhe chegassem, um jamaicano que não podia dormir porque o atormentava o ruído das estrelas, um sonâmbulo que se levantava de noite para desfazer as coisas que tinha feito acordado, e muitos outros de menor gravidade. (MÁRQUEZ, 2003, p. 9).

Em todos os demais contos impera a inserção do elemento insólito, à maneira de familiaridade conquistada em meio às personas que habitam essas paragens marinhas-desérticas. Em “O mar do tempo perdido” há o cheiro de rosas que se alastra por todo o vilarejo à beira-mar, e do qual se aproveita *mr.* Herbert para explorar a população; o sono ininterrupto do *mr.* Herbert que pode ter durado dias, anos ou séculos; a cidade com terraços cheios de flores no fundo do mar e a viagem por suas profundezas.

O tamanho e a beleza inconcebível do cadáver que assoma em “O afogado mais formoso do mundo”, um morto altivo que “Não somente era o mais alto, o mais forte, o mais viril e o melhor armado que jamais tinham visto, como ainda, apesar de o estarem a ver, não lhes cabia na imaginação”. (MÁRQUEZ, 2003, p. 27). Neste conto, prevalece um recurso, como dissemos, explorado sobremaneira por Márquez e pelo RM, a hipérbole, também detectada através do imenso transatlântico *halalcsillag* em “A última viagem do navio fantasma” e, principalmente, na reação exagerada da avó desalmada de Cândida Eréndira em

virtude dos estragos causados pelo incêndio acidentalmente provocado pela menina no conto que nomeia a coletânea.

Vargas Llosa (2016, II, VI), examinando alguns dos contos que nós julgamos oportuno também selecionar, observa que embora irrompam elementos insólitos nas narrativas marquesianas desde *La hojarasca*, apenas a partir do livro *A incrível e triste história da Cândida Eréndira e da sua avó desalmada*, ou seja, na localidade marítima, “lo insólito ha pasado a ser elemento dominante en la realidad ficticia”³⁹.

Mais do que isso, o pitoresco cede lugar ao sobrenatural, agora incorporado decididamente ao espaço e às personagens. Nesta localidade marinha, “las personas, las costumbres, aun las cosas son diferentes; lo inusitado y extraordinario en la realidad real, aquí es lo cotidiano, lo usual”⁴⁰. Desse modo, embora não faça uso expresso do termo, Llosa (2016, II, VI) também detecta a presença do RM na coletânea, reforçado nesta como nas demais, pela identidade latino-americana em processo de evidenciação; pelo uso da hipérbole como ferramenta para transformar o possível em impossível sem, todavia, torná-lo inverossímil; pela assimilação do insólito, identificado com o real maravilhoso americano, à realidade fictícia, simbolização da América.

Mesmo sem uma visão completa da obra de Márquez, é notável a retomada de personagens e temas, momentos decisivos em uma narrativa estão embrionariamente em alguma anterior ou, fragmentariamente, numa posterior, em reminiscências de cunho memorialístico ou puramente ficcional. Llosa (2016, II, VI) classifica essa edificação da realidade fictícia marqueziana como partogênica, isto é, cada “ficción se compone de fragmentos que, al desarrollarse, generan las ficciones siguientes, las que, a su vez, modifican a las ficciones anteriores y sientan las bases de las ficciones futuras que las modificarán”⁴¹.

Essa ciclicidade, verdadeira dialética entre a fragmentação e a proliferação, torna-se essencial na consolidação de uma “marca” para a prosa de Márquez. Evidentemente, o passeio panorâmico efetuado serviu para evidenciarmos os aspectos que nos serão essenciais também na análise do romance principal de García Márquez, de modo a percebermos que elementos, técnicas, temas e aparatos não aparecem de forma isolada em *Cem anos de solidão* (2015), de acordo com a leitura proposta, mas como parte de um sistema narrativo orgânico batizado por Vargas Llosa (2016) como uma realidade total.

³⁹“o insólito passa a ser elemento dominante na realidade fictícia”.

⁴⁰“as pessoas, os costumes, até as coisas são diferentes; o inusitado e o extraordinário da realidade real, aqui é o cotidiano, o usual”.

⁴¹“ficción se compõe de fragmentos que, ao desenvolverem-se, geram as ficções seguintes, as que, por sua vez, modificam as ficções anteriores e firmam as bases das ficções futuras que as modificarão”.

Para finalizar este seguimento, citamos, ainda, mais um romance de Márquez, todavia não para resgatarmos os procedimentos que viabilizam uma leitura do RM em sua prosa, mas para verificar a pulsão da presença do destino, da sina e da fatalidade como tema recorrente em sua produção. Dentre todas as possibilidades, ressaltamos *O amor nos tempos do Cólera* (2009), em virtude do destaque que o tema assume dentro de um romance sobre um amor que supera todos os imprevistos do tempo e do temperamento por mais de meio século.

Se pudéssemos resumir a obstinação do amor de Florentino Ariza por Fermina Daza, a despeito de todos os indícios e da própria recusa da moça, em uma construção sintática, certamente optaríamos por “mas nada teria podido fazer para impedi-lo, porque sentia que aquela noite bárbara estava escrita desde sempre no destino de ambos”. (MÁRQUEZ, 2009, p. 207). A imutabilidade das coisas, afirmada pelo fato de o destino estar escrito; o uso da conjunção adversativa “mas” ao início da sentença, denotando a impotência das adversidades diante da predestinação que, note-se, une os dois numa ordem imutável “desde sempre”, reforçam a expressividade da sentença, em especial na obra marqueziana, em que tal recurso não é meramente retórico, mas um dado palpável dentro da realidade fictícia do universo marqueziano, conforme buscaremos demonstrar no próximo capítulo.

3 SINA EM PERSPECTIVA: O OLHAR DE ÚRSULA

“São as mulheres que, por toda parte, guardam o tesouro das superstições –isto é, das crenças arcaicas”. (MARTINS, 2004, p. 120, grifos nossos).

Como expressei anteriormente, procedemos a uma leitura do romance *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, em que a loucura e o incesto a afligir os membros da família Buendía-Iguarán são resultado da Sina familiar, uma maldição consanguínea baseada na crença étnica americana de que os filhos de relações endógamas nascem com partes animais. Embora a predição se cumpra, ao longo do romance o resultado do entrecruzamento secular entre duas raças se presta ao exame sob outras atipicidades que não um rabo de porco, como temeu sempre Úrsula Iguarán e as mulheres de sua família.

O sustentáculo para a construção da intrincada trama parte do redimensionamento do real no plano textual, efetuado através das técnicas comumente exploradas no realismo maravilhoso (RM). Enveredando por esta linha de raciocínio, nossa análise entrelaça a presença da sina à aplicação do RM, mais especificamente aprofundando-nos no olhar que Úrsula poussa sobre sua própria estirpe.

Em nossa ótica, a personagem Úrsula Iguarán, matriarca dos Buendía de Macondo, é centralizadora dos principais acontecimentos da obra em apreço, posto que ela seja a responsável pela primeira modernização do povoado, fazendo uso do peso de seu nome para se tornar uma personalidade de respeito e influência na comunidade. Somado a isso, Úrsula, em seus últimos anos de sanidade, reconstitui toda a trajetória familiar, através de um labirinto de recordações, seu círculo vicioso particular, reconhecendo em que momento seus filhos, netos e bisnetos foram se perdendo para ela e para o mundo ao tomarem parte na herança familiar: a loucura, o incesto, a morte.

A reconstrução tardia do passado familiar, num eterno ciclo de recordações a aprisionar a personagem, permite-nos compreender a Sina dos Buendía, presos à loucura, ao incesto e a um profundo ensimesmamento, até o desfecho de uma morte solitária e sem doenças. Nestes termos, e é isto o que buscaremos averiguar no capítulo que segue, a Sina dos Buendía-Iguarán confunde-se entre a maldição sanguínea herdada pela constante prática do incesto, transcrita pela loucura e pela solidão compartilhadas pelos membros da estirpe, e a própria necessidade endógama, como se essa fosse a verdadeira Sina, cuja culminância é a destruição do povoado inteiro e o varrimento de quaisquer vestígios de sua existência pelo vento profético.

3.1 A CONSTRUÇÃO DO REALISMO MARAVILHOSO EM *CEM ANOS DE SOLIDÃO*

A pesquisa ora proposta aborda a presença da Sina dentro do romance *Cem anos de solidão* (2015), enquanto norteadora na construção do real maravilhoso americano, categoria esta que demonstra uma preocupação estilística em apresentar o cotidiano da América Latina com nuances de insólito ou mesmo do absurdo, dentro do que Camarani (2014) qualificou como crenças étnicas, embora, como discutido, o RM não esteja limitado a este aspecto.

Na obra em questão, essa realidade maravilhosa está intimamente ligada às sete gerações da família Buendía, a mais ilustre de Macondo, talvez justamente por estarem todas elas marcadas pelo signo da solidão, transcrita em loucura e incesto. De fato, quase todas as personagens que compõem essa estirpe caracterizam-se por um ensimesmamento e/ou vazio que faz questionar o rumo de suas ações, muito embora o contexto em que elas agem seja muitas vezes identificável com algum aspecto cultural e/ou histórico da latino-americanidade circundante ao enredo.

Esta não era, todavia, a preocupação inicial de García Márquez nos primórdios de sua carreira como escritor, embora já fosse latente o despontar de uma veia para esse tipo de expressão artística, como se pode depreender da rápida análise dos primeiros contos que publicou, feita no capítulo anterior. Essa mudança de perspectiva foi notada, também, por Mendonza ao entrevistar Márquez (1983, p. 45), ao que questiona:

—¿Qué te hizo cambiar de rumbo?

—La reflexión sobre mi propio trabajo. Una larga reflexión, para comprender al fin que mi compromiso no era con la realidad política y social de mi país, sino con toda la realidad de este mundo y del otro, sin preterir ni menospreciar ninguno de sus aspectos.⁴²

Desse modo, sem menosprezar nenhum dos aspectos deste e “del otro” mundo, é que Márquez considera-se um autor realista, posto que aceite uma realidade mais ampla do que habitualmente se admite, para manter uma correlação com a afirmação similar proferida por Cortázar (2015, p. 114) de que a “fantasia, o fantástico, o inimaginável [...] é tudo o que no fundo serve para projetar com mais clareza e com mais força a realidade que nos cerca”.

Na prática, essa afirmação traduz-se na mescla dos planos denominados por Llosa (2016) como realidade objetiva e realidade imaginária, ambas ligadas à experiência adquirida

⁴² — O que te fez mudar de rumo? — A reflexão sobre meu próprio trabalho. Uma profunda reflexão, para compreender, ao fim, que meu compromisso não era com a realidade política e social do meu país, mas com

com a realidade real do escritor, isto é, aos aspectos biográficos que moldaram sua escrita desde os mais pessoais, como sua infância, até os mais públicos, como o apoio a Fidel Castro e à Revolução Cubana, seu trabalho como repórter e seus anos de peregrinação e diplomacia. Esse redimensionamento do real está intimamente ligado ao RM, na obra marqueziana, e, por isso mesmo, contribui para um novo modo de engajamento literário, o qual rompe com a estética naturalista, sem abrir mão do realismo, nem dos aspectos mágicos captados.

Nesta linha de raciocínio, Maggioni (2007), em estudo pautado em literatura comparada e intertextualidade, destaca o caráter histórico de *Cem anos de solidão* (2015). Comentando sobre o país retratado por Márquez e Botero, autores por ela cotejados, a pesquisadora escreve: “Esse país, marcado pela violência, serve de pano de fundo para a obra de Gabriel García Márquez, que apresenta fatos históricos como a greve da Cia. bananeira, a guerra dos mil dias, a guerra civil, as disputas entre os partidos liberal e conservador, entre outros”. (MAGGIONI, 2007, p. 47). Essa franca tendência ao realismo, à realidade objetiva, mesmo quando ficcionalizada pelo viés alegórico ou maravilhoso, como é o caso, revela um posicionamento social do autor, dentro da corrente do RM, que se desenvolveu fortemente por quase todo o continente.

Assim, dois planos podem ser identificados na obra em pauta, os quais seguem entrelaçados: o plano “histórico”, realidade objetiva, presente nas cenas onde é possível identificar a ficcionalização de fatos ocorridos na Colômbia entre os séculos XIX e XX, o qual serve como pano de fundo para o segundo, o plano “maravilhoso”, mítico ou místico, realidade imaginária, no qual optamos por inserir todas as cenas insólitas, como o grande dilúvio que “foi exterminando sem misericórdia uma fortuna que em seu tempo foi considerada a maior e mais sólida de Macondo, e da qual não sobrava nada além da pestilência” e ao cabo de três anos assinalou a promessa de morte da centenária matriarca da família Buendía, o poder premonitório do Coronel, a visita da Morte, os mortos que envelhecem dentro da própria morte, dentre outras tantas cenas. (MÁRQUEZ, 2015, p. 355).

As personagens centrais do plano maravilhoso pertencem à família Buendía e, podemos dizer, uma explicação plausível para os estranhos incidentes que acometem todos os seus membros vem de uma firme convicção supersticiosa de Úrsula: o incesto constantemente praticado entre os Buendía e os Iguarán deve resultar num filho com partes animais, mas até lá outros castigos vão se abatendo sobre a estirpe, no âmbito sexual (os desejos incestuosos, o membro descomunal de José Arcádio, 2G, o inebriante perfume exalado por Remédios, a Bela, etc.) atrelado ao excesso (maximizado em Aureliano Segundo, 4G) e à loucura, que em *Cem anos de solidão* (2015) é mostrada sob uma nova ótica, a da lucidez, ainda que signifique

também uma “morte em vida que resulta num afastamento do convívio familiar e social”. (FONSECA, 2015, p. 213).

Essa associação entre dois planos, conforme sugere o ambíguo nome do gênero, está de acordo com as premissas do RM. O plano histórico, dessa forma, está para o realismo, como o plano mítico/místico está para o maravilhoso, ambos permeados pela captação da identidade latino-americana, cuja busca foi potencializada pela Revolução Cubana e o vislumbre de possibilidades e destaque concedido ao continente, haja vista a explosão chamada, onomatopoeicamente, *Boom!* da literatura latino-americana.

O RM, embora seja associado ao *Boom!* e realmente não seja possível desagregá-lo do momento histórico em que ganhou notoriedade mundial não configura um “movimento literário” ou um “estilo histórico”, mas um gênero que se serve concomitantemente de técnicas renovadas do realismo, formando uma versão de neorealismo no continente americano, de motivos e temas do maravilhoso e do fantástico, do barroquismo descritivo enquanto manifestação do “espírito barroco” que Carpentier (1984) encontra na produção artístico-cultural da América anterior mesmo à conquista.

Como dissemos anteriormente, o espírito barroco, nomeado barroquismo descritivo no RM, tem como constante o horror ao vazio, ao desnudo, ao absolutamente geométrico ou estático, ou seja, trata-se de “un arte en movimiento, un arte de pulsión, un arte que va de un centro hacia afuera y va rompiendo, en cierto modo, sus propios márgenes”⁴³. (CARPENTIER, 1984, p. 338). Tais características, colocadas em apreço numa obra literária como *Cem anos de solidão* (2015), podem ser identificadas pelos constantes ciclos narrativos identificados por Llosa (2016), os quais dinamizam a narrativa, uma vez que um ciclo pode conter o início, o final ou outros ciclos completos dentro de si.

Tomemos como exemplo a frase de abertura do enredo: “Muitos anos depois, diante do pelotão de fuzilamento, o Coronel Aureliano Buendía havia de recordar aquela tarde remota em que seu pai o levou para conhecer o gelo”. (MÁRQUEZ, 2015, p. 43). Essa frase, embora se apresente no pretérito, contém uma prolepse: o Coronel Aureliano Buendía será condenado ao fuzilamento, numa apresentação abrupta que, de certa forma, orienta o leitor a aguardar esse acontecimento, o qual será narrado apenas nas páginas 167-8 da edição consultada.

Da mesma forma, o narrador não nos conta de imediato sobre “aquela remota tarde” em que o Coronel conheceu o gelo, isso é postergado até que sejamos informados sobre o

⁴³“uma arte em movimento, uma arte de pulsão, uma arte que vai de um centro até o exterior e vai rompendo, de certo modo, suas próprias margens”.

tempo em que aquilo transcorrerá, a situação da então aldeia, Macondo, em relação substancial com o seu fundador e maior benfeitor, José Arcádio Buendía, em suas frustradas febres empreendedoras, a “descoberta” dos filhos, as visitas anuais dos ciganos com seus objetos mágicos, as novas invenções do mundo além da região encantada, entre as quais, ao final do capítulo inicial, é apresentado o gelo (p. 59-60 da edição consultada).

É interessante notar, todavia, entre a frase inicial e a final do primeiro capítulo, o encaixe de uma significativa profusão de eventos e informações, fragmentariamente apresentados, o qual nos leva a desviar o foco, ou fragmentá-lo, também, numa tentativa de registrar tudo, esquecendo-nos da informação inicial sobre o fuzilamento do Coronel. Desse modo, os espaços vazios são quase inexistentes na narrativa, havendo ações que, sob as fórmulas “foi nessa época”, “por esse tempo”, etc., aparentam acontecer concomitantemente, recurso que denota a pretensão do escritor em iludir o leitor para parecer que diversos eventos ocorrem num círculo, isto é, ao mesmo tempo, mesmo quando são repetições.

O narrador fornece diversos vislumbres do “futuro”, muito embora reste a dúvida se na verdade o que temos não seriam longas incursões ao “passado”, em sucessivos flashbacks, gerando uma ambiguidade propositalmente desorientadora. Torna-se imprescindível, pois, compreender o “como” os fatos são mimetizados: fragmentos diversos que, como um quebra-cabeças, tem suas peças espalhadas e fora da ordem linear, posto que estão dispostas em círculos sobrepostos, às vezes em narrativas anteriores.

No que tange às categorias temporais, podemos afirmar que a diegese transcorre num período superior a cem anos, apesar da indicação precisa contida no título, e se aplicam, prioritariamente, sobre a família Buendía, cujos membros tendem a repetir incessantemente ações similares às de seus antepassados. Tal temática, a dos seres repetidos, prolonga-se ao longo das páginas, fazendo-se necessário ressaltar que o romance em perspectiva apresenta uma intrincada sequência temporal “espelhada”, conforme Maggioni (2007, p. 51):

Há por tanto [sic] uma dualidade estrutural em *Cem anos de solidão*, como se pudéssemos traçar duas linhas retas que só se cruzarão ao final. Josefina Ludmer vê a obra com a seguinte estrutura: são duas metades, uma frente a outra, as linhas da segunda parte correspondem as da primeira, como um espelho. Os dez primeiros capítulos narram uma história e os outros voltam a narrá-la invertida [...].

Quanto à velocidade impressa, percebemos que tudo é extremamente acelerado, posto que sete gerações de uma mesma família sucedem-se em cerca de cem anos, quando, normalmente, apenas três ou quatro gerações teriam lugar nesse espaço de tempo. Além disso,

a história vai desde a fundação de Macondo (ou seria desde a criação dos manuscritos de Melquíades?) até sua destruição, e, por vezes, um mesmo evento é contado duas ou mais vezes. Mesmo ocupando um espaço de mais de 400 páginas, na edição adotada, logo se percebe que muito sobre as sete gerações da família Buendía e de Macondo é elipsado ou francamente acelerado.

Enquanto alguns eventos são retomados sob diferentes perspectivas, outros passam totalmente despercebidos para as próprias personagens:

E [Úrsula] andava tão ocupada em suas prósperas aventuras, que uma tarde olhou distraída o pátio, enquanto a índia a ajudava a adoçar a massa, e viu duas adolescentes desconhecidas e formosas bordando no bastidor à luz do crepúsculo. Eram Rebeca e Amaranta. (MÁRQUEZ, *ibidem*, p. 96).

O excerto selecionado demonstra a aceleração do tempo e a surpresa ao percebê-lo também para a personagem, que desconhece as próprias filhas, tão alheia esteve do seu crescimento. Observemos, ainda, que esses cortes temporais, verificada sua alta taxa de ocorrência, pode implicar corroboração na construção da solidão existencial vivida pelas personagens de Márquez.

Num momento de meta-reflexão, Úrsula, agora centenária, afirma “Os anos já não chegam como os de antes”. (IDEM, *ibidem*, p. 282). Numa mimetização da modernização, a impressão reinante é a de que, mesmo com um grande número de acontecimentos e ações, não houvesse tempo para mais nada, ou, antes, como se o tempo passasse mais depressa. Essa intrincada sequência temporal pode ser inserida no aspecto do RM identificado por Chiampi (2015) como uma enunciação problematizada, não enquanto uma voz narradora que questiona sua própria performance, mas uma performance e uma tentativa de enunciação por si sós problemáticas, posta a dificuldade de inserir os planos sobrepostos dentro dos limites infligidos pela ordem do discurso convencional que não pode ser de todo rompido, embora possa ser, como o é, manipulado.

Ainda no prisma das técnicas e temáticas exploradas por Márquez (2015), em sua obra real maravilhosa sobressai o aceite do sobrenatural de forma tranquila, isto é, a naturalização do sobrenatural, no que incluiríamos a firme convicção da sobreposição de mundos, ou mesmo dimensões, que, sem espantos, não restringe a interação entre os habitantes do mundo real diegético e o dos mortos; à exceção do Coronel Aureliano Buendía, incapaz de ver o falecido pai debaixo da castanheira, e do oficial cuja visão não capta a claridade da estagnação do tempo (vitória sobre a morte) do quarto de Melquíades, nem a presença quase

fantasmagórica de José Arcádio Segundo (4G), refugiado naquele quarto após a morte dos três mil grevistas.

Da mesma forma, recordamos a predominância do tom neutralizador do discurso em *Cem anos de solidão* (2015) que contribui para a absoluta naturalização dos eventos sobrenaturais do romance, o qual é espelhado pela reação igualmente neutra das personagens ante as mesmas cenas insólitas. Assim é que Remédios, a Bela, é alçada aos céus sem quaisquer questionamentos, lamentações ou espanto similar de seus familiares. Entretanto, neste evento em particular levantam-se vozes questionadoras daquilo que o narrador nos mostra como verdade, como um acontecimento similar aos demais.

Fernanda del Carpio de Buendía reluta em aceitar o prodígio, porém, convencida, apenas roga que lhe devolvam os lençóis, enquanto “Os forasteiros, claro, acharam que Remédios, a Bela, havia enfim sucumbido ao seu irrevogável destino de abelha rainha e que sua família tratava de salvar a honra com o engodo da levitação”. (MÁRQUEZ, 2015, p. 274). A partir das duas perspectivas, a da família e a dos forasteiros, notamos claramente o que Tolkien (2013) expõe sobre o *estar do lado de dentro*, que na perspectiva de Carpentier (1984) se traduz em pertencer ao local em que a maravilha tem lugar, pressupor uma fé como necessária à aceitação do prodígio, do sobrenatural como um dado concreto daquela realidade, válido para o (s) escritor (es), os potenciais leitores e para as personagens.

Em sentido inverso, a sobrenaturalização do natural está presente, na obra, através do constante espanto e revolta das personagens com a modernização do povoado, como a chegada do trem amarelo, “feito um fogão arrastando uma cidade”, o cinema, tido como uma “trapaça inaudita”, o gramafone, o telefone, os homens e mulheres *outsiders* que “fingiam atitudes comuns e correntes”, mas, segundo o entender dos espantados macondianos, “na realidade pareciam gente de circo”. Diante de tamanha alteração nos moldes quase arcaicos da sociedade macondiana, escreve Márquez (2015, p. 260-162):

Era como se Deus tivesse resolvido pôr à prova toda a sua capacidade de assombro, e mantivesse os habitantes de Macondo num permanente vaivém entre o alvoroço e o desencanto, a dúvida e a revelação, até o extremo de ninguém conseguir saber ao certo onde estavam os limites da realidade.

Tais limites da realidade começam a parecer esgarçados quando a sociedade semi-tradicional e, portanto, a-histórica que é Macondo, entra em contato com o mundo histórico, não mais através dos ciganos e suas histórias maravilhosas sobre os inventos magníficos de sábios de terras longínquas, mas através da logicidade abstrata dos avanços tecnológicos, os

quais, as mais das vezes, não visam contribuir com o progresso da sociedade, mas tão somente entreter, lucrar ou até mesmo ludibriar.

Recordando o estudo realizado por Eliade (1992), em *O Mito do eterno retorno*, no qual o autor sugere a posição metafísica do homem primitivo das sociedades pré-modernas em relação ao cosmos através do que é possível depreender suas concepções de ser e realidade, os habitantes de Macondo rechaçam o aspecto histórico do mundo que vem em conjunto com a modernidade. Após as ondas de modernização do anteriormente pacífico povoado e dos macondianos não reconhecerem seu próprio lar após as reformas efetuadas pela Cia. Bananeira e do abandono (simbolizado pelo dilúvio) em que fica a localidade após o desmantelamento da companhia, numa ficcionalização da história recente do país,

Os sobreviventes da catástrofe, os mesmos que já viviam em Macondo antes que tudo fosse sacudido pelo furacão da companhia bananeira, estavam sentados no meio da rua desfrutando os primeiros sóis. Ainda conservavam na pele o verde de alga e o cheiro de caverna que a chuva impregnara neles, mas no fundo de seus corações pareciam satisfeitos por terem recuperado o povoado em que nasceram. (MÁRQUEZ, 2015, p. 365).

Em suma, Macondo não retrata uma sociedade tradicional exatamente como nos moldes identificados por Eliade (1992), porém, é possível detectar uma anulação do tempo histórico, em determinados momentos, a exemplo do contato entre vivos e mortos, além da preferência pelo manutenção das estruturas sociais tais como foram estabelecidas no início pelo patriarca José Arcádio Buendía (1G). Sob a máscara da loucura e do espírito perturbado, ou do alcance de uma elevação espiritual, permanece a ambiguidade, os vivos entram em contato com os mortos e, mesmo com o véu abaixado, os mortos, como José Arcádio Buendía e Melquíades, continuam a vagar e sentir sua solidão, rondando aquela casa de loucos, como a ela se refere Úrsula, porém a estrutura que embasa a possibilidade desse contato vai se perdendo aos poucos, com as guerras, com as modas estrangeiras, com a lenta deterioração das pessoas, do espaço e do tempo.

Outro ponto importante que deve ser assinalado ao considerarmos a inserção do romance principal de Márquez (2015) no âmbito do RM é que *Cem anos de solidão* constitui, dentro da obra marqueziana, o que Llosa (2016) veio a denominar realidade total. Ou seja, constrói uma realidade fictícia com começo, meio e fim, em todas as ordens que o compõem: vemos a peregrinação que resultou na fundação de Macondo, assim como acompanhamos todos os eventos significativos que levaram a narrativa ao desfecho irrepitível de sua

destruição, num ciclo espelhado de nascimento e morte que se quebra ao cumprir-se a profecia.

Se trata de una novela total por sumateria, en la medida en que describe un mundo cerrado, desde su nacimiento hasta su muerte y en todos los órdenes que lo componen —el individual y el colectivo, el legendario y el histórico, el cotidiano y el mítico—, y por su forma, ya que la escritura y la estructuración tienen, como la materia que cuaja en ellas, una naturaleza exclusiva, irrepetible y autosuficiente. (LLOSA, 2016, II, VII).⁴⁴

Devemos acrescentar que essa realidade total erigida no romance complementa as realidades abertas, como poderíamos chamá-las, presentes nas narrativas precedentes, as quais, como vimos, contêm embrionariamente fragmentos de episódios desenvolvidos e/ou complementados em *Cem, anos...* (2015). Essa realidade total ancora-se na realidade circundante da América Latina, mas o elemento *añadido* torna Macondo mais que uma representação mimética do continente, por metonímia à Aracataca. Torna-a uma realidade *per se*, um novo mundo com regras autônomas que participam daquilo que Chiampi (2015) qualifica como causalidade descontínua, isto é, uma causalidade mágica, porém inerente a esse outro mundo, ainda que continue sendo o nosso próprio: paradoxo irremediável.

É necessário recordar Candido (1989) e Andreu (2012) no que ambos postulam sobre a estrutura literária enquanto representação criativa de um referente. Neste caso, o RM sistematiza uma representação da América Latina, todavia, não do seu espaço físico e geográfico concreto (embora também utilize esses dados). Segundo Chiampi (2015), a América representada pelo RM é um referente metaforizado, preenchido pelos discursos que lhe recobrem de maravilha-extraordinário, tais quais o dos conquistadores, dos cronistas e o de diversos escritores mais atentos a essa particularidade que envolveu o Novo Mundo desde que os mapas passaram a incluí-lo. A natureza do mundo fictício marqueziano constitui, no entender de Llosa (2016, I, II), “una realidad donde lo real objetivo y lo real imaginario se confunden en una sustancia irreductible”⁴⁵, criando, dessa forma, uma alteração essencial que converte o impossível no dado verossímil naturalizado.

García Márquez, como já vimos brevemente, possui uma visão sobre a América Latina em acordo com o que sistematiza Chiampi (2015) sobre sua conversão literária num referente

⁴⁴ Se trata de un romance total por su materia, en la medida en que describe un mundo cerrado, desde su nacimiento hasta su muerte e en todas las órdenes que lo componen — el individual e o coletivo, o lendário e o histórico, o cotidiano e o mítico—, e por sua forma, já que a escrita e a estrutura têm, como a matéria que as compõe, uma natureza exclusiva, irrepetível e autossuficiente.

⁴⁵ “una realidad donde lo real objetivo y lo real imaginario se confunden en una sustancia irreductible”.

metaforizado, dentro do RM, muito embora o escritor não coloque suas opiniões nesses termos conciliatórios. Em entrevista a Vargas Llosa, regatada por Zavaleta (2010, p. 349), Márquez reafirma sua visão sobre seu continente de origem, além de relacioná-lo com a literatura e sua importante contribuição para com ela:

VLL. ...Tal vez podrías llegar a hablarnos del realismo en la literatura, cuáles son los límites del realismo y, ante un libro como el tuyo, donde ocurren cosas muy reales, muy verosímiles junto a cosas aparentemente irreales, [...] ¿Tú crees que eres un escritor realista, o un escritor fantástico o crees que no se puede hacer esta distinción?

GM. No. No. Yo creo que particularmente en “Cien años de soledad”, soy un escritor realista, porque creo que en América Latina todo es posible, todo es real. Creo que tenemos que trabajar en la investigación del lenguaje y de formas técnicas del relato, a fin de que toda fantástica realidad latino-americana forme parte de nuestros libros...⁴⁶

Diante do excerto selecionado duas observações nos parecem pertinentes para os objetivos propostos. Em primeiro lugar, nota-se no discurso veiculado a compreensão da obra marqueziana dentro dos moldes do que veio a definir-se como RM, a exemplo do que Llosa diz sobre a reunião de aspectos reais com coisas aparentemente irreais e a posição da Márquez sobre a realidade latino-americana e a necessidade de uma maior exploração no campo da linguagem e das formas técnicas da narrativa para captá-la e transmiti-la.

Em segundo lugar, percebemos, mais uma vez, o quanto o pensamento de García Márquez está relacionado ao discurso de Alejo Carpentier, considerando que ambos exaltam as possibilidades maravilhosas da realidade americana, de forma não-disjuntiva quanto aos aspectos realistas introduzidos na diegese ou na própria realidade circundante. Ambos os autores enfatizam, nesse sentido, a necessidade de expressar essa realidade de forma autêntica, posto que a forma, a palavra e o tom exatos são tão importantes na narrativa quanto a própria trama ao se procurar expressar a identidade de um lugar, de um povo.

Tal perspectiva sobre a linguagem não está restrita, claro está, ao RM. Em verdade, e já discutimos brevemente essa questão, essa preocupação está presente em textos basilares dos

⁴⁶ VLL. ... Talvez possamos falar sobre o realismo na literatura, quais são os limites do realismo e, diante um livro como o seu, em que ocorrem coisas muito reais, muito verossímeis ao lado de coisas aparentemente irreais, [...] Você acredita ser um escritor realista ou um escritor fantástico? ou crê que não é possível fazer uma distinção?

GM. Não, não. Eu acredito que, particularmente em “Cien años de soledad”, sou um escritor realista, porque acredito que na América Latina tudo é possível, tudo é real. Acredito que temos de trabalhar na investigação da linguagem e das formas técnicas do relato, a fim de que toda a fantástica realidade latino-americana torne-se parte de nossos livros...

valores ocidentais, como a Bíblia com o verbo que se faz carne e o “contrato verbal” das alianças entre Yahweh e o seu povo; como também está presente similarmente em narrativas americanas, a exemplo do *Popol Vuh*, em que a criação também é feita através da palavra.

Além do âmbito das narrativas sagradas, o ritual de nomeação que confere status de realidade, no sentido de passar a existir ou tomar forma, pode ser visto durante o período de conquista da América, conforme a pesquisa de Todorov (2010) revela, a partir da leitura de cartas que instituía a posse das terras por reis que jamais as viram ou veriam, a atribuição de nomes a cada nova localidade, a necessidade de interromper missivas por falta das palavras adequadas para vivificar a realidade recém descoberta e tantas outras situações.

Aspecto similar pode ser visto em *Cem anos de solidão* (2015, p. 43), exatamente quando o “mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome, e para mencioná-las era preciso apontar com o dedo”, porém a terra que ninguém havia prometido, mas para a qual partem José Arcádio Buendía, seus vinte e um companheiros e suas famílias, recebe um nome antes de tornar-se um lugar habitável, o que recorda as descrições feitas por Eliade (1992) sobre os rituais dos povos pré-modernos vistas no capítulo deste trabalho. Num sonho profético, em tom irônico, o nome Macondo ressoa sobrenaturalmente, mesmo que não tivesse nenhum significado para o patriarca juvenil, e a partir desse sonho, quase como um capricho do destino, ali ao lado do rio de águas diáfanas fundam a aldeia onde, mais tarde, desenrolar-se-iam tantos eventos sangrentos, belos, sacramento profanos, os quais perfazem um monumento do real maravilhoso americano.

Llosa (2016) não deixa de notar aspectos daquilo que chamaríamos uma sociedade tradicional em *Cem anos de solidão* (2015), em que a religião católica não entra em conflito com as demais crenças que circundam a narrativa porque ela não supera um estágio superficial e artificial. Apenas com Fernanda del Carpio, esposa do suposto Aureliano Segundo (4G) e, portanto, uma estranha, esse aspecto ganha profundidade, embora permaneça isoladamente, posto que a aspirante à rainha não possui, de fato, quaisquer qualidades cristãs. Sendo mesquinha e plástica, não consegue ultrapassar a submissão por costume.

No que concerne ao romance em apreço, todavia, o âmbito familiar tecido é tão restrito que o incesto torna-se uma prática comum, quase esperada e natural, embora vista pelas mulheres como pecaminosa, mesmo que não estritamente no sentido religioso do palavra, mas cuja punição, tão aguardada e temida, só se concretiza nos termos profetizados não se sabe por quem exatamente quando a relação incestuosa não é de conhecimento dos envolvidos, os únicos que de fato se relacionam por amor.

É necessário assinalar, todavia, que precedentes familiares levam membros da família a entenderem como tabu as relações incestuosas fatalmente praticadas ou desejadas entre os clãs Buendía e Iguarán. Tal interdição apresenta uma punição à sua inobservância, contudo, não fica explícito quem é o agente punitivo. Trata-se tão somente de uma consequência aparentemente descontínua para uma causa. Numa sociedade em que descobrir que a terra é redonda como uma laranja constitui motivo de pasmo, não espanta haver o desconhecimento dos estudos genéticos que apontam cientificamente os riscos decorrentes da endogamia. Desse modo, continua como um tabu vagamente divino, o qual, mesmo que as personagens saibam da interdição, não se furtam à prática, aguardando, pois, a punição.

A esta altura, parece-nos perfeitamente claro que a ideia central sobre a Sina que se teria abatido sobre os Buendía como uma maldição sanguínea, de acordo com o pensamento associado à personagem Úrsula, remeta aos incestos constantemente praticados ou desejados – frequentemente com investidas dos homens e fugas, as vezes falhas, das mulheres. A prática incestuosa constitui um tabu em diversas sociedades, dentre as quais a latino-americana, em diferentes graus de proibições.

Antes, porém, que a profecia da qual zombou o patriarca e fundador de Macondo se concretizasse, a ilustre família foi submetida a desmembramentos e reencontros, disputas e guerras declaradas, incontáveis lutos, mesmo que nenhum de seus membros tenha falecido em decorrência de qualquer doença natural, como reflete Úrsula, voz da consciência no romance, além de um ensimesmamento particular de cada um de seus membros, guiados por seus próprios medos e solidões, pois também estes são hereditários, advindos quer do poder, do amor e/ou da loucura que se apresenta como um esclarecimento.

Sobre essa solidão de que tanto já se falou a respeito dentro da obra marqueziana, tendo o próprio autor afirmado que ela é o cerne do livro de sua vida, julgamos que Fonseca (2015, p. 58) sintetiza muito bem tal aspecto em *Cem anos de solidão* (2015), por partir justamente da noção de hereditariedade do ensimesmamento.

Uma solidão expansiva (poderíamos dizer até mesmo genética) que se amplia e se corporifica ao longo dos anos e atinge a maioria dos membros de todas as gerações. Solidão do sujeito que, consciente de sua incapacidade de fugir aos efeitos da morte (seja física ou emocional) ou às torturas da memória, se vê continuamente enredado em um destino que se faz circular e monótono até que seu próprio eixo entre em desgaste. Solidão que dialoga com um tempo igualmente circular que termina por ser devorado pelo tempo histórico o qual em

sua linearidade constitui os trilhos onde estão o vício e as repetições dos personagens até reduzi-los ao pó do esquecimento.

O tempo circular em que as personagens se encontram presas é devorado pelo tempo histórico, simbolicamente representando o processo de historicização das sociedades, do arcaico ao pós-moderno, e, nesse consumir e ser destruído, os membros das comunidades que permaneceram atrelados ao a-historicismo, à circularidade de suas próprias existências, agora não mais ressignificadas pela presença do sagrado, acabam por sucumbir. Antes, porém, que isso aconteça, inúmeras tentativas de fugir ao enclausuramento da solidão, que ao fim das contas era o desejo dos Buendía desde as febres empreendedoras do patriarca juvenil, são efetuadas, mesmo que apenas os condenados a dar fim à estirpe consigam ao menos compartilharem sua solidão fugindo do mundo, das memórias e da iminência da morte certa.

Além disso, podemos sugerir um quadro geral, baseados nos conceitos teóricos de Maffesoli (2003) em que o ritmo frenético da Macondo ocupada pela Cia. Bananeira, durante a decrepitude de Úrsula, quando os dias já não chegavam como antes, pode ser visto como uma mácula da velocidade característica da Modernidade. Todavia, a avidez instantaneísta de Aureliano Segundo (4G), herdada por sua filha, Meme, revela a transição para as aspirações pós-modernas.

Em última análise, pois, da profusão de eventos incomuns a se abaterem sobre os Buendía-Iguarán, devemos acordar que eles certamente constituem uma “inesperada alteração da realidade”, o arrebatamento aos ares de Remédios, a Bela; “uma revelação privilegiada da realidade”, as profecias de Melquíades; “uma iluminação pouco habitual ou singularmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade”, a clareza mental a que chegam Úrsula em sua decrepitude, José Arcádio Buendía louco debaixo do Castanheiro e Remédios, a Bela, enquanto retardada; e “uma ampliação das escalas e das categorias da realidade”, como todos os excessos em que figurou o suposto Aureliano Segundo (4G), conforme as definições elencadas por Carpentier (2010, p. 13) para explicar o que ele denominou real maravilhoso americano.

Resta-nos, então, adentrarmos na construção da personagem Úrsula Iguarán que, a despeito de todas as restrições que lhe são feitas no seio de uma sociedade patriarcal e machista, segue sendo “el verdadero soporte, la columna vertebral de la familia”, a guiar “esa casa de locos con puño firme a través de todas sus peripecias, y sólo se resigna a morir

después del diluvio, cuando ya el desastre final parece inevitable”⁴⁷. (LLOSA, 2016, II, VI). Para além do rabo de porco que fazia parte da superstição local, Úrsula detecta outras formas através das quais se manifesta a maldição sanguínea advinda do incesto, Sina dos Buendía-Iguarán de Macondo, as quais veremos a seguir, sempre correlacionando a perspectiva da personagem à construção do discurso real maravilhoso dentro da obra em tela.

3.2 VISÃO EM RETROSPECTIVA: A SINA DOS BUENDÍA

Úrsula Iguarán, matriarca da família Buendía de Macondo, é “Ativa, miúda, severa”, uma “mulher de nervos inquebrantáveis” e que inspira um grande respeito, não apenas pelo peso de seu sobrenome, mas como algo inerente à personagem. (MÁRQUEZ, 2015, p. 50). Diferentemente de José Arcádio Buendía (G1), seu marido, “cuja desaforada imaginação ia sempre mais longe que o engenho da natureza, e muito além do milagre e da magia”, Úrsula é uma mulher prática. (IDEM, *ibidem*, p. 43).

Considerando a divisão preconizada por Llosa (2016), ela centra-se no componente real objetivo da realidade fictícia, enquanto seu marido atém-se aos dados reais imaginários da diegese. Complementamos essa consideração, ressalte-se, ao passo em que a personagem Úrsula comparece como portadora do medo arcaico, mas sempre presente, de gerar um monstro, no contexto narrativo: um filho com partes animais fruto das relações endógamas. Todavia esse medo faça parte do ideário mítico/místico latino-americano, trata-se de uma crença que compõe a realidade objetiva e imaginária, concomitantemente, dentro da narrativa.

Em verdade, diríamos que Úrsula conjuga em si aspectos que sintetizam a realidade americana a partir da perspectiva do RM, adotada por Márquez, embora o autor não faça uso do termo. A praticidade e o senso comercial a colocam em contato com o real, enquanto as superstições, a religiosidade cristã mesclada às crenças aborígenes, e a inspiração para os remédios naturais, em nível suficiente para disputar (e vencer) um enfermo com a morte, colocam-na em contato com o mítico, o místico e o maravilhoso encontrados no continente.

A visão da personagem será destacada com relação à sua família, enquanto matriarca e figura consideravelmente respeitável, no que diz respeito à sua posição, palavra e autoridade. Iniciemos, todavia, recordando mais algumas palavras de García Márquez (apud AMORIM, 2016, p. 65), no que respeita aos seres que circulam por suas obras: “(...) os personagens de

⁴⁷“o verdadeiro suporte, a coluna vertebral da família”, a guiar “essa casa de loucos com punho firme através de todas as suas peripécias, e só se resigna a morrer depois do dilúvio, quando o desastre final parece inevitável”.

minhas novelas não caminhavam com seus próprios pés enquanto não tivessem um nome que se identifiquem com o seu modo de ser”.

Assim, perguntamo-nos, o que pode significar o nome Úrsula? Sua etimologia remonta ao latim, do diminutivo de *ursa*, que por sua vez é o feminino da forma *ursus*, i, literalmente “urso”, cujo simbolismo remete não apenas à sua habilidade de ressuscitar após o inverno, isto é, acordar da hibernação, como também representa força, ferocidade e resistência. Desse modo é a personagem Úrsula, quem, mesmo centenária e a ponto de ficar cega por causa da catarata, “conservava intactos o dinamismo físico, a integridade de caráter e o equilíbrio mental”. (MÁRQUEZ, 2015, p. 226).

Além disso, a personagem enfrenta um conselho de guerra, presidido pelo Coronel Aureliano, para interceder pelo inimigo, e, nesta ocasião, “Sua dignidade melancólica, o peso de seu nome, a convincente veemência de sua declaração fizeram vacilar, por um momento, o equilíbrio da justiça”. (MÁRQUEZ, 2015, p. 198). Antes disso, enfrenta o déspota Arcádio (3G), na época, chefe civil e militar de Macondo: “Antes que Arcádio tivesse tempo de reagir, ela soltou a primeira chibatada. ‘Se atreve só, assassino!’, gritava. ‘E me mate também, filho da mãe. Porque aí não terei olhos para chorar a vergonha de ter criado um fenômeno’”, o que demonstra o poder que ela chega a deter no auge de sua influência, ainda que isto não lhe conceda nenhuma felicidade. (IDEM, ibidem, p. 146).

Somados a estes episódios, Úrsula demonstra sua imensa força de vontade, após o dilúvio em que fica completamente à mercê de seus tataranetos, entregue à cegueira e às trevas da nostalgia e da decrepitude, ao conseguir recuperar-se, ainda que momentaneamente, e mais uma vez tentar empreender uma reforma na casa que os resgatasse do túmulo em que Fernanda e os anos de chuva os enterraram vivos. No entanto, sua “ressurreição” nada tem de gloriosa, haja vista o eixo que fazia com que todos os eventos tendessem a se repetir num eterno ciclo já estivesse desgastado, ridicularizando dessa forma sua tentativa de repetir seus momentos de vivificação daquela casa de loucos e fazendo-a curvar-se ao peso dos anos.

Desse modo, após empreender a descoberta da rota comercial que põe Macondo em contato com o mundo, fazer a fortuna da família com a venda de animaizinhos de caramelo, criar e perder para o ensimesmamento e a solidão todos os filhos, netos, bisnetos e tataranetos (até a 5ª geração), sobreviver a dezenas de enterros e lutos sobrepostos, suportar as guerras do Coronel Aureliano, manter de pé uma casa de loucos e sem homens vivos por todo um século, ou mais, Úrsula resigna-se a morrer quando já não há salvação para sua família, nem para Macondo, mas não sem antes refletir sobre os males que se abateram sobre todos eles.

Segundo suas conjecturas, apresentadas desde o início da narrativa, mas somente elucidadas próximo a sua morte, os males que afetam sua família seriam provenientes das constantes relações incestuosas entre os Buendía – o que parece não passar de credice, porém, ao final se concretiza a maldição nos termos anunciados. Se levarmos em consideração a proposição de Camarani (2014) sobre a importância das crenças étnicas para a tessitura do RM, seremos, portanto, levados a compreender como indissociáveis o gênero narrativo adotado e a Sina que, em última instância, move todo o enredo.

Devemos, antes de prosseguir, destacar que uma análise que enveredasse por outras perspectivas poderia enxergar na figura do Coronel Aureliano Buendía a personagem “principal” do romance. Não obstante, e de modo a atender uma das marcas do RM, entendemos que há uma dissolução do papel da personagem protagonista, uma vez que a ciclicidade dos fenômenos coloca os acontecimentos e o espaço acima das personagens. Dessarte, tal dissolução leva-nos a considerar a casa exemplar de Macondo e a família Buendía, em conjunto, como as figuras verdadeiramente centrais do romance, cujo destaque que não chega ao protagonismo é Úrsula, secundada em espírito de diligência pela única herdeira de seu nome, Amaranta Úrsula.

Macondo funciona, por esse viés, como metaforização da América, posto que “no que pesem as particularizações regionais ou as do tempo apresentado”, transcende largamente “os limites geográficos e históricos” de um lugar, para funcionar como uma síntese significativa da “totalidade de um universo cultural”, características essas reunidas por Chiampi (2015, p. 152) para amenizar a idealização carpentieriana de uma América maravilhosa *a priori*, dentro e fora da ficção. Desse modo, podemos dizer que a relação entre o signo narrativo, *Cem anos de Solidão* (2015), e o referente extralinguístico, o real maravilhoso da história colombiana, é moldada sob a perspectiva realista, contudo, uma essência da entidade cultural “América” é inserida no relato, isto é, a realidade real é preenchida pela imaginária.

A cidade dos espelhos, ou das miragens, serve, assim, de palco propício ao desenvolvimento das peripécias em que se envolvem as sete gerações da família Buendía, passadas em revista por Úrsula ao recordar seu passado, os atos dos seus descendentes, as mortes dos entes queridos, vivendo novamente tudo, com o passado “cada vez mais recente na memória, com a lucidez perversa da nostalgia”, tal como Márquez (2009, p. 68) disse de outra personagem, num romance posterior, *O amor nos tempos do Cólera*.

Aprisionada pelas trevas, seu vício particular são as recordações, tal como o do Coronel são os peixinhos de ouro e o de Amaranta, sua primorosa mortalha. Fazendo para desfazer, Úrsula acaba por conhecer melhor do que qualquer outro os membros de sua

família, enquanto noutros tempos surpreendia-se ao descobrir os filhos e netos já crescidos, ensimesmados e além do seu alcance. O efeito resultante é o de que a personagem se perde, como o leitor, dentro do turbilhão de acontecimentos, e somente ao reduzir a marcha com a estagnação de Macondo e com a lucidez advinda com a velhice fosse possível assimilar todos os eventos e, em retrospectiva, atribuir-lhes significado.

Em seu ensimesmamento rodeado de mortos, os principais vivos de que se ocupa através da memória são seus filhos: Amaranta, Aureliano e Rebeca. José Arcádio (2G) fica de fora, não apenas por estar morto, mas também porque não há o que lembrar dele, pois ele parte logo ao perder-se e quando retorna é expulso do convívio familiar por envolver-se com Rebeca, sua “irmã”. Ela, que reúne todas as características que Úrsula desejou para os seus descendentes, é um caso particular.

Seu nome provém do hebraico, Ribhqah, e significa “ligação”, “união”, ainda que Martins (2004) encontre uma correlação entre “Ribhkâ” e a Terra, a ligação primordial, o que explicaria sua fome ancestral e o fato de seu ventre só encontrar repouso nos braços do seu “irmão”, igualmente representante das forças telúricas. As aspas fazem-se necessárias, pois eles não compartilham quaisquer laços, e ainda assim são banidos da casa por quebrarem o tabu, que não deveria ser aplicado a eles, mas o é, porque o peso do nome fala mais alto, neste caso, do que a lógica ou o parentesco sanguíneo em que repousa a maldição familiar.

Recordamos, dada à deixa, que diversos povos acreditavam na possibilidade de transmitir a culpa/sofrimento de um ser para outro através de sortilégios, assim como outros, a exemplo dos gregos, acreditavam na hereditariedade da *hamartia*, isto é, do erro, da culpa e do castigo imputado. A Sina compartilhada pelos Buendía, em nosso entender, é transmitida através do sangue, uma maldição sanguínea que leva quase todos os membros da estirpe a buscarem seu próprio sangue ou a sucumbirem ao peso da elucidação que é a loucura, quando não dos dois. Todavia, como é o caso de José Arcádio e Rebeca, o incesto é meramente simbólico, tanto que, quando o peso da idade começa a se abater sobre a matriarca, Úrsula se arrepende de tê-los expulsado e começa a

[...] mencionar Rebeca, a evocá-la com um velho carinho exaltado pelo arrependimento tardio e pela admiração repentina, tendo compreendido que somente ela, Rebeca, a que nunca se alimentou de seu leite mas da terra e cal das paredes, a que não levou nas veias o sangue de suas veias mas o sangue desconhecido de desconhecidos cujos ossos continuavam chocalhando na tumba, Rebeca, a do coração impaciente, a do ventre desaforado, foi a única que teve a valentia sem freios que Úrsula havia desejado para sua estirpe. (MÁRQUEZ, 2015, p. 286).

Assim, Úrsula arrepende-se da injustiça cometida contra Rebeca, a autêntica Buendía que só encontrará outra igual quando Amaranta Úrsula (5G) atingir a vida adulta, porém a matriarca já não estará presente para ver esse momento. Afinal, Úrsula é a consciência que não permite aos seus descendentes engendrarem um filho com rabo de porco, tanto que somente após sua morte a profecia se cumpre, uma vez que já não resta ninguém que oriente e infunda o medo ancestral no coração dos jovens solitários.

Também a relação entre Aureliano Buendía (2G) e sua esposa, Remédios Moscote, encarna simbolicamente os aspectos do incesto, posto que a menina pudesse ser filha do Coronel e, após seu a-natural amadurecimento, toma posse do nome Buendía com dignidade reconhecida e reafirmada pelo retrato que Úrsula põe na sala, quando da ocasião de sua morte precoce. A pedofilia, prática infelizmente ainda não erradicada, é um dos temas abjetos tratados por Márquez (2015) como comuns ao dia a dia, mesmo que não o sejam, pois causam repulsa quando percebidos dentro do amontoado de dados que são jogados sobre o leitor.

Tal é o caso do relato de José Arcádio (2G) sobre o canibalismo que praticou ao ver-se à deriva; de Cândida Eréndira obrigada a deitar-se com 70 homens todas as noites para cobrir os gastos de um incêndio; dos bordéis em que os cinco amigos se reúnem, nos últimos tempos de Macondo, em que a única coisa real é a fome pela qual as meninas deitam-se com os homens ou os animais com os quais esses mesmos homens praticam a zoofilia. Como dissemos, o maravilhoso explorado pelo RM não se atém nem ao belo, nem ao bom.

As descrições, às vezes cruas, às vezes veladas, mas quase sempre com nítidas imagens corporais em relevo evidenciam a participação do abjeto na prosa marqueziana, no sentido que se pode depreender do estudo efetuado por Bataille (1987) sobre o erotismo, no qual o autor trata da coesão social como um sistema de atração e repulsão, em que o interdito (abjeto) encontra seu contraponto no desejo que inspira sua transgressão.

Neste sentido, o incesto, a prostituição e a cafetinagem, a zoofilia e temas similares que compõem *Cem anos de solidão* (2015) encontram-se num mesmo plano, em que a transgressão, diríamos nós, “não é a negação do interdito, mas o ultrapassa e o completa” (BATAILLE, 1987, p. 42). Essas imagens de transgressão, embora longe do ar festivo da Idade Média, podem ser aproximadas também do que Bakhtin (1987) denominou “realismo grotesco”, posto que também visem a uma inversão dos valores sociais vigentes, numa carnavalização de riso amargo, através da hiperbolização, do sarcasmo, do rebaixamento do homem e valorização dos aspectos corporais e fisiológicos que aparecem no romance.

Nesta linha de raciocínio se insere o *protomacho* José Arcádio e seu membro descomunal, primeiro sinal que Úrsula percebe de que há outros modos pelos quais pudesse ser punida por transgredir o interdito de relacionar-se com alguém do mesmo sangue: “Pensava que sua desproporção [o bárbaro falo do primogênito] era algo tão desnatural como a cauda de porco do primo”. (MÁRQUEZ, op. cit., p. 67).

O primogênito coaduna em si dois desejos incestuosos primários, pois conforme Freud (1996, p. 35): “A psicanálise nos ensinou que a primeira escolha dos objetos para amar feita por um menino é incestuosa e que esses são objetos proibidos: a mãe e a irmã”. Assim acontece com José Arcádio (2G), afinal, chega a desejar que Pilar Ternera, sua iniciadora, seja sua mãe e se envolve com Rebeca (2G) enquanto ambos ainda acreditam serem irmãos.

Não podemos nos esquecer, ainda no que concerne a esse José Arcádio, que ele sintetiza a hipérbole tão apreciada por Márquez (2015) através da força e tamanho descomunais, sua fome inverossímil, as tatuagens que recobrem todo o seu corpo, a intrepidez e o apetite sexual, satisfeito como uma potência ciclônica. Além dessas características, existia “a lenda incorporada nele”, com uma pulseira dos *niños-em-cruz* a fechar um talho no pulso, em que uma cruz depositada conferiria invulnerabilidade ao portador. Trata-se da comunhão de aspectos que remetem ao real maravilhoso americano previsto pelo discurso carpenteriano e sistematizado por Chiampi (2015) como realismo maravilhoso.

No que concerne ao modo impulsivo dos Buendía, Fonseca (2015, p. 82) reflete que “não apenas ações, amores e ciúmes são imoderados, mas os próprios personagens, os quais são caracterizados por um transbordamento físico e comportamental”. Úrsula, em suas reflexões, chega a uma conclusão parecida, o que pode ser depreendido do que até agora vimos, como com relação aos seus dois outros filhos: o Coronel e Amaranta (2G), cujas solidões emanam do poder e do amor, ou, antes, do poder sem amor e do amar sem poder.

Os irmãos coadunam tanto aspectos históricos, principalmente o Coronel e suas tantas guerras, quanto maravilhosos, a exemplo dos poderes premonitórios de Aureliano e a visita que a Morte concede a Amaranta, bordando juntas e preparando a mortalha para o dia de sua morte. Todavia, interessa perceber como a solidão de ambos é percebida por Úrsula. Em primeiro lugar, dados os acontecimentos que se abatem sobre o Coronel, como sua paixão avassaladora pela infante Remédios Moscote, a morte desta com um par de gêmeos no ventre e o desencadeamento das inacreditáveis trinta e duas guerras em que ele esteve na linha de frente, nas quais perdeu amigos e as quais lhe afastaram do seio familiar para torná-lo uma lenda de ubiquidade e ameaça sempre lembrada pelo Governo, sempre se pensou que ele fosse um homem cheio de sentimentos e ressentimentos, de paixões irreprimíveis.

A verdade, todavia, percebeu Úrsula é que o Coronel sempre foi incapaz de amar, pois “a lucidez da velhice lhe permitiu ver, e assim o repetiu muitas vezes, que o choro das crianças no ventre da mãe” é, na verdade, “um sinal inequívoco de incapacidade para o amor” e esse foi o caso do Coronel, movido por orgulho, pela raiva cega, por desejo ou desdém pelo poder, mas jamais por amor. (MÁRQUEZ, 2015, p. 286).

Essa é, de fato, a base para a solidão fatídica de todos os Buendía, porém potencializada na figura do lendário guerreiro e ourives. O próprio Márquez (1983, p. 58) afirma que os Buendía “no eran capaces de amar, y ahí está el secreto de su soledad, de su frustración”⁴⁸, o que pode ser confirmado pela trajetória individual de todos os membros da família até os últimos representantes a permanecerem na casa. Os incestos, assemelhados a amor, mas que não passam de um desejo desencadeado pela maldição consanguínea, o claustro endógamo, a Sina de suas vidas, são um reflexo dessa falta de amor, dessa necessidade de encontrar um paliativo para a solidão junto a outra alma igualmente só.

Assim é o caso de Amaranta (2G), de quem todos pensavam que houvesse torturado Pietro Crespi por vingança contra a rejeição depois de tantos anos passados, que frustrara a vida do Coronel Gerineldo Márquez por causa da maldade ditada pelo seu duro coração, mas, compreendeu-a Úrsula “no último exame como a mulher mais terna que jamais pudesse haver existido”. E, se havia submetido esses homens a um martírio tão prolongado, como submeteu seu sobrinho Aureliano José e, ao que indica a narrativa, seu sobrinho-neto, José Arcádio (5G), essas “ações tinham sido uma luta de morte entre um amor sem medidas e uma covardia invencível, e triunfara finalmente o medo irracional que Amaranta sempre tivera do seu próprio e atormentado coração”. (MÁRQUEZ, 2015, p. 286).

Amaranta, pois, não herda a intrepidez que sua mãe desejava para sua estirpe, nem as características que fazem com que as mulheres caribenhas do universo ficcional marqueziano, com “un sabio dominio de la realidad”, constituam “el verdadero poder detrás del poder”⁴⁹, como Mendonza, ao entrevistar Márquez (1983, p. 70), bem averiguou. Os irmãos, assim, encarnam e sintetizam dois modos opostos pelos quais a solidão se alastra como uma maldição pelo romance: a falta de amor compensada pelo poder sem medidas e o amor sem medidas impossibilitado pelo medo sem justificativas.

Já Arcádio (3G) encarna os dois modos pelos quais a Sina é transcrita na família: através da loucura e do incesto. Filho de José Arcádio (2G) e Pilar Ternera, jamais conhece o segredo de sua filiação, porém chega a nutrir desejos pela mãe, ainda que estes não venham a

⁴⁸ “não eram capazes de amar, e aqui eis o segredo de sua solidão, de sua frustração”

⁴⁹ com “um sábio domínio da realidade”, constituam “o verdadeiro poder por trás do poder”.

concretizar-se. Tal como o Coronel, refugia-se de sua solidão no poder. Entretanto, no seu caso, este não passa de uma ilusão megalomaniaca que resulta na sua lembrança como o mais cruel dos governantes de Macondo. Suas dezenas de decretos, os diversos cidadãos fuzilados por capricho e a tentativa absurda de tentar defender Macondo de uma invasão das tropas conservadoras – que reduz a força do jovem governante a zero, em minutos –, são anúncios de um comportamento imoderado que beira a loucura. Em seu caso, ela “se opõe à estabilidade luminosa e adulta do espírito”, conforme Foucault (1972, p. 18) sintetiza a loucura do ponto de vista dos vários pesquisadores por ele consultados. Nos demais familiares, Úrsula, José Arcádio (1G), Remédios (4G) e José Arcádio Segundo (4G), a loucura não se apresenta dessa forma, mas como uma lucidez mais sã do que a própria razão, posto que “o louco, pelo contrário, lembra a cada um sua verdade” e, aqui, a verdade de todos. (IDEM, *ibidem*, p. 19).

Quanto a Aureliano José (3G) e seus 17 irmãos, todos Aurelianos e filhos de mulheres diferentes, são casos a parte. O primeiro nutre uma paixão pela tia e tenta de todas as formas que ela o aceite. Sem sucesso, parte para a Guerra, mas a Guerra se parece demasiado com Amaranta. Lá descobre que é permitido no mundo fora de Macondo casar-se com uma tia (pois o mundo desconhece o medo ancestral, o mundo não se encaixa na região encantada onde mais tarde se plantarão bananas e onde é possível que chova flores amarelas em homenagem ao funeral do Rei e que os filhos nasçam com rabo de porco ou totalmente incapazes de viver plenamente o amor). Ao retornar, assedia a tia ainda mais intensamente, trocam carícias, perdem-se, mas Amaranta e seus dois medos insuperáveis não permitem que o incesto seja completamente realizado.

As duas rejeições, o fato de assim como Arcádio jamais haver se sentido como um verdadeiro Buendía, dadas suas criações bastardas, relegam-no ao ensimesmamento que é o abismo da solidão, porém a sua é compartilhada com Pilar Ternera, sua mãe e complemento da figura de Úrsula, no romance. Ele é o homem que o baralho sempre prometeu à mulher que jamais se negou a nenhum homem. Contudo, quando o amor lhe chega, ele não tem tempo sequer de percebê-lo, pois já estava marcado pelo signo da morte, assim como seus irmãos são literalmente marcados com cruces de cinza para morrerem, dissipando a impressão de que os Buendía tinham sementes para perpetuarem-se por séculos e séculos.

Todos os Buendía compartilham um ar solitário, traço suficientemente característico para identificar como filhos do Coronel Aureliano Buendía os dezessete meninos que são levados a casa para serem batizados por Úrsula durante a guerra: “Levaram meninos de todas as idades, de todas as cores, mas todos varões, e todos com um ar de solidão que não permitia pôr em dúvida o parentesco”. (MÁRQUEZ, 2015, p. 190). Mais do que uma característica

física, a solidão e o ensimesmamento constituem um momento decisivo para a consolidação da personalidade dos personagens da casa, além de, em última instância, assinalarem o desfecho de suas vidas, como é o caso especialmente dos dezessete filhos do Coronel.

Estas três gerações de sua família, contando com a sua própria, são mais do que suficientes para que Úrsula saiba que “os filhos herdam as loucuras dos pais” e se convença de que “as extravagâncias de seus filhos eram algo tão espantoso como um rabo de porco”, e talvez algo muito pior, como vem a descobrir. (MÁRQUEZ, 2015, p. 81). Diante da trajetória da personagem e todas as perdas e reflexões a que se submete, comparece uma significativa frase da semi-inexistente Santa Sofía de la Piedad, quando tanta explicar porque batizou sua filha mais velha com o nome de Remédios, apesar de seu companheiro, o despótico Arcádio (3G), ter pedido em frente ao pelotão de fuzilamento que a batizassem com o nome da bisavó: “Tenho certeza de que foi isso o que Arcádio quis dizer”, alegou. ‘Não vamos pôr Úrsula, porque *sofre-se demais com esse nome*’”. (ibid., p. 170, grifos nossos).

De fato, se assumirmos, como o fazem as personagens do universo ficcionalizado por Márquez (op. cit., p. 146), uma relação entre o nome e sua significação, Santa Sofía estava completamente certa em seu julgamento, posto que uma das sentenças que poderiam refletir os padecimentos da matriarca é: “Mas, apesar de sua imensa fortaleza, continuou chorando a desdita de seu destino”, que é tentar impedir os relacionamentos incestuosos dentro de sua estirpe, enquanto lida com as consequências dos incestos já praticados anteriormente, incluso o dela, e que se sentem nos atos desmedidos dos Buendía de Macondo. Aliás, a análise de seus descendentes a partir da repetição conjunta entre seus nomes, personalidades e ações é uma das primeiras reflexões que a personagem faz a respeito de sua prole.

A matriarca observa uma anormalidade, dentro da já anormal dinâmica familiar, no comportamento dos gêmeos de Santa Sofía, José Arcádio Segundo e Aureliano Segundo (4G), os quais foram na infância dois mecanismos tão sincrônicos que, na realidade, funcionavam como um só. Os gêmeos, ao tomarem conhecimento de que eram exatamente iguais, criaram um intrincado jogo de espelhos, trocaram e destroçaram suas personalidades, talvez para enganar, talvez porque também não soubessem quais os limites entre eles mesmos, no entanto, “Mesmo quando cresceram e a vida os fez diferentes, Úrsula continuava perguntando a si mesma se eles em algum momento não teriam cometido um erro qualquer em seu intrincado jogo de confusões, e ficado trocados para sempre”. (MÁRQUEZ, 2015, p. 220).

O questionamento surge uma vez que os José Arcádios sempre foram impulsivos e empreendedores, mas fadados a um destino trágico, enquanto os Aurelianos foram retraídos, ósseos, mas lúcidos, segundo o entender da matriarca. Porém, o suposto Aureliano Segundo e

seu irmão invertem essas características, conservando em comum tão somente o ar solitário da família e amalgamando características que exasperam sua bisavó, fazendo-a acreditar que eles “tivessem concentrado todos os defeitos da família, e nenhuma de suas virtudes. Então decidiu que ninguém tornaria a se chamar Aureliano e José Arcádio”. (IDEM, *ibidem*, p. 227).

A decisão de proibir a repetição dos nomes pode parecer absurda quando vista de fora do sistema causal que rege os acontecimentos da narrativa, contudo, ao considerarmos a (des)continuidade mágica entre causa-efeito basilar para o RM e o insistente pensamento, jamais efetivado, de que a interrupção da sequência cíclica de nomes pudesse colocar a família dentro de uma ordem linear, isto é, “normal” no mundo, nos impulsiona a perceber cada personagem de acordo com o peso que as ações de quem carregou o nome anteriormente implica. Além do mais, a ideia do homem repetido corrobora na visão do Destino que, escrito desde sempre e para sempre, precisa se cumprir, irremediavelmente e que está na gênese de várias crenças populares e/ou étnicas, como a da Sina.

Desse modo, todas as ações das personagens, ainda mais por repetirem-se, aprisionam-nas dentro da *machina fatalis*, pois, como observa Maffesoli (2003, p. 65), “Repetir faz entrar no tempo mítico ou, como observou Gilbert Durant, em um ‘não-tempo’ mítico”. E isto propicia a continuação da Sina: a loucura e a consumação da endogamia que realizará a profecia de Melquíades: “O primeiro da estirpe está amarrado a uma árvore e o último está sendo comido pelas formigas”. (MÁRQUEZ, 2015, p. 445). Apesar de haver uma distância de, pelo menos, cem anos entre a primeira parte da sentença e a segunda, ambas têm lugar ao mesmo tempo e no mesmo espaço, que é o do princípio e, na lógica mítica, o do fim.

A premissa por trás da possibilidade desse evento que põe princípio e fim no mesmo instante é a mesma descrita por Eliade (1992), como mostramos no primeiro capítulo, através da abolição do tempo histórico a que procediam as sociedades pré-modernas a fim de viverem dentro do tempo sagrado, o do eterno retorno. No entanto, a mimetização do longo processo de historicização do Novo Continente, sintetizada na construção de Macondo, impede, no romance, que a vida continue a ser constantemente renovada e repetida por nomes, atos, palavras e situações, tanto é que a última tentativa de Úrsula, após o dilúvio, é falha, bem como a de sua tataraneta, Amaranta Úrsula (5G), anos depois, ao tomar sua posição na casa de loucos agora praticamente vazia.

Desse modo, não é possível que surjam novos Buendía-Iguarán, nem nenhuma outra raça para substituir a primeira, varrida da face da terra pelo vento profético. Assim, o profundo temor que originou todas as peripécias que desembocam no destino fatídico, o de

gerar um monstro, mostra-se duplamente fundamentado, ainda que completamente irracional, mas não menos real, do ponto de vista do a-cientificismo em que vivem as personagens.

Esse medo que diríamos ancestral é compartilhado pelas mulheres da família Buendía-Iguarán, mas não pelos homens, apesar de precedente inequívoco, como visto. Ele está na gênese da travessia da serra cuja culminância foi a fundação de uma nova aldeia. Aterrorizada pela mãe e sua severa observação de que, casada com um primo, acabaria por ter um filho com rabo de porco, Úrsula nega-se a consumir seu casamento, do que resulta um “crime de honra” e a viagem rumo à terra que ninguém havia prometido.

Os Buendía-Iguarán são raças descritas como secularmente entrecruzadas, o que nos faz compreender que todas as relações consanguíneas acabam por tornarem-se incestuosas e, portanto, tabu. A sua inobservância resulta em punição, e Úrsula, assim como suas ancestrais, bem o sabe, apesar de casar-se com um primo e, depois de muito resistir, consumir o ato incestuoso. Observemos que o termo *secularmente* indica, sobretudo, a constância desse envolvimento, o que nos leva a questionar quais as razões para a inobservância do interdito, uma vez que se descarta o desconhecimento de suas consequências em todos os planos.

A resposta mais plausível é que o sangue que busca o próprio sangue é um sinal fatídico, o qual prende os Buendía no que Llosa (2016) chega a chamar de claustro endógamo e está previsto nos manuscritos de Melquíades. Em verdade, há mais casos que prenunciam o desejo do que casos concretamente incestuosos, como o são, de fato, somente a relação entre Úrsula e José Arcádio Buendía (1G); entre Amaranta (2G) e seu sobrinho, Aureliano José (3G); e entre Aureliano Babilônia (6G) e sua tia, Amaranta Úrsula (5G). A virgindade atestada de Amaranta não anula sua relação com o sobrinho, haja vista as noites em que “dormiram juntos, nus, trocando carícias esgotadoras”. (MÁRQUEZ, 2015, p. 182).

O desejo incestuoso “pula” apenas uma geração dos Buendía, a quarta. Embora esta seja a mais atípica das gerações. Remédios, a Bela, não possui quaisquer interesses terrenos que não comer e dormir. Não é uma criatura deste mundo, pois parecia que “uma lucidez penetrante permitia que ela visse a realidade muito além de qualquer formalismo”, o que, é claro, fez com que ela fosse tratada sempre e por todos, à exceção do Coronel, como uma retardada, ainda que fosse desde o despontar da adolescência a criatura mais bonita que jamais existiu. (MÁRQUEZ, 2015, p. 236).

Úrsula, feliz por surgir na família um ser tão excepcionalmente puro, mas apreensiva quanto à beleza exacerbada da bisneta, desconcertada pelo hálito inebriante de morte que exalava da moça (como depois se comprova) e que fazia com que os homens enlouquecessem por ela, resolve salvaguardá-la do mundo: escondê-la dos dezessete primos, dos forasteiros,

dos homens de Macondo. Todas as medidas que toma, no entanto, são desnecessárias e acabam por aguçar o interesse masculino pela jovem. Porém, o *não pertencer a esse mundo*, referido no romance, mostra-se mais do que uma figura de linguagem quando Remédios, a Bela, é alçada aos céus de corpo e alma, e somente Úrsula tem serenidade para compreender “a natureza daquele vento irreparável” e que ela se perdera “para sempre nos altos ares onde não podiam alcançá-la nem os mais altos pássaros da memória”. (IDEM, *ibidem*, p. 274).

O episódio da ascensão de Remédios, a Bela, é um dos mais significativos dentro do plano maravilhoso da obra. Sua beleza descomunal, o descaso dado por aqueles que não a compreendem em contrapartida à temeridade desperta nos homens por seu cheiro, são apenas detalhes que adornam um evento absolutamente sobrenatural e, de certa forma, contribuem para naturalizá-lo, haja vista servirem para reafirmar uma justificativa para o desfecho do ciclo de Remédios, a Bela. Esse episódio centra-se, dentro do RM, pelo uso do elemento insólito, porém, como já observamos muitas vezes, a hipérbole pode resultar no mesmo efeito. Tal é o caso do suposto José Arcádio Segundo, ainda que a parte principal dos ciclos em que ele se destaca ancore-se no plano histórico: a Cia. Bananeira, a exploração da terra e dos trabalhadores, a greve, os desaparecidos, o massacre e o esquecimento.

Apesar de um rápido envolvimento amoroso com Petra Cotes, ele é uma figura pálida como a mãe, Santa Sofía de la Piedad, a qual tinha o dom de somente existir quando se precisasse dela e, por isso, “Úrsula o considerava o exemplar mais apagado que a família havia gerado em toda a sua história”, o que, literalmente, acaba se tornando uma espécie de verdade quando, obcecado pelo massacre dos trabalhadores, pelos pergaminhos de Melquíades e pela ideia de não ser enterrado vivo, tranca-se em vida no antigo quarto de alquimia e vive como um fantasma. (MÁRQUEZ, 2015, p. 232).

Antes disso, entretanto, enquanto dirigente sindical, promove uma grande greve que mimetiza a de 1928, na Colômbia, sobre a qual Eduardo Galeano (2010, p. 106) afirma:

Os trabalhadores bananeiros foram aniquilados a tiros, na frente de uma estação ferroviária. Um decreto oficial tinha sido publicado: “Os homens de força pública estão autorizados a castigar pelas armas...”, e depois não houve necessidade de editar nenhum decreto para apagar a mancha da memória oficial do país.

Ainda segundo Galeano (2010), não se sabe exatamente quantos foram os mortos, embora seja certo que os houve, mesmo que muitas pessoas neguem veementemente. García Márquez nasceu no mesmo ano em que esse massacre se deu, porém ouviu sobre isso nas histórias de seu avô, ao que transpõe para o seu romance, mantendo alguns nomes e trechos

do decreto, uma versão hiperbolizada do episódio em que José Arcádio Segundo repete exaustivamente: foram três mil mortos, dispostos como cachos de banana, jogados ao mar. Objetificados e esquecidos instantaneamente.

Assim, José Arcádio Segundo (4G) concentra em si muitos aspectos que o relacionam ao Coronel, colaborando com a ideia de Úrsula de que os gêmeos estivessem vivendo em papéis trocados desde a infância. Ambos se envolvem em situações que remetem ao plano histórico da obra, apresentado sob a faceta da hiperbolização, a qual arrasta os acontecimentos do polo real objetivo (guerras, greves, mortos) para o real imaginário: trinta e duas guerras, nenhum ferimento; uma greve com três mil mortos completamente esquecidos na manhã seguinte à execução.

Quanto ao suposto Aureliano Segundo, sua construção também está pautada no exagero, desde o seu tamanho exacerbado até a louca proliferação de seus animais e as farras ruidosas para comemorar a fartura. No seu caso, a hipérbole é a glorificação do desperdício, sempre presente quando há muito dinheiro fácil, ainda que tão facilmente quanto veio, ele possa acabar. E acaba, não sem antes escandalizar Úrsula, a qual acredita que o desperdício é o rabo de porco desse seu neto, uma vez que tamanha exaltação do luxo, da carne, do dinheiro não poderia ser bem vista por Deus e apenas reforçaria o castigo sobre eles todos.

Dito isto, retornamos à sina familiar, a solidão, pautada na loucura e no incesto. Seus irmãos, como vimos, enquadram-se entre os considerados loucos e Aureliano Segundo deveria, pois, encarnar o incesto. Contudo, é necessário que ele prossiga com a estirpe, afinal é o único apto da geração. Se isso acontecesse por incesto, a estirpe estaria condenada. Porém, não era seu destino decifrar os manuscritos, posto que o tempo correto não havia transcorrido. Desse modo, ele tem três filhos com sua amante, Fernanda del Carpio de Buendía, pois os Buendía de Macondo, isto é, nascidos em Macondo, só se perpetuam pelas relações extraconjugais, do que o casamento entre Aureliano Segundo e Fernanda não é exceção, posto que sua vida espelhada o põe amante da esposa e marido da concubina, Petra Cotes.

De seus filhos, a quinta geração composta por Meme, José Arcádio e Amaranta Úrsula, muito pouco podemos dizer. O aspirante a Sumo Pontífice, ao que se depreende, teve algum tipo de relação com Amaranta (2G), para além do “normal” entre uma tia-avó e seu sobrinho-neto. Mas isso passa totalmente despercebido para a matriarca da família, a qual lutava contra a própria decrepitude enquanto o preparava para ingressar no sacerdócio como uma última tentativa de livrar sua família do que lhe aparece como sucessivos males encadeados, como uma punição, como uma maldição.

Suas irmãs, por outro lado, apresentam maior importância para a economia do relato, no que concerne à figura feminina que, em *Cem anos de solidão* (2015), é a mulher latino-americana. Parece-nos haver uma distinção nítida entre as mulheres e os homens no romance em perspectiva, no sentido da aparente liberdade da qual usufruem estes em comparação com a reclusão ao lar em que vivem as mulheres. Todavia, percebemos pequenos detalhes, quase ocultos pelo turbilhão de acontecimentos e detalhes apresentados, que nos permitem questionar parcialmente a submissão feminina na obra.

Indicamos que é um questionamento parcial, posto que a realidade total criada por Márquez é inegavelmente patriarcal, com forte estereotipação do masculino (José Arcádio, 2G, é um *protomacho*) e do feminino, como os ensinamentos de Úrsula direcionados à Remedios, a bela, “tratando de adestrá-la para a felicidade doméstica” (MÁRQUEZ, 2015, p. 272-273), ou a preconceção de José Arcádio, 1G, sobre Pietro Crespi com base em suas calças e sapatilhas de dança: “Este homem é marica”. (IDEM, *ibidem*, p. 102). Além do mais, percebe-se claramente uma distinção entre mulheres ditas “respeitáveis” e, portanto, com quem é válido casar-se, e mulheres rebaixadas socialmente, a quem é lícito manter apenas como amante ou concubina (Petra Cotes) ou ter noites casuais (Pilar Ternera).

Contudo, Meme Buendía (5G) goza de certa liberdade, antes de desafiar Fernanda, pois pode 1) sair com suas amigas, 2) estudar fora, 3) trazer quatro freiras e sessenta e oito colegas como convidadas para casa nas suas terceiras férias. Além do mais, parece-nos que o real motivo da cólera de Fernanda não é o namoro de Meme, mas o sujeito com quem a filha se encontra, pois, como observa o próprio Vargas Llosa (2016), Maurício Babilônia não corresponde ao nível de realeza em que os Buendía-Iguarán vivem em Macondo.

Sua irmã, Amaranta Úrsula, obtém um nível ainda maior de liberdade social. Ainda que o seu marido seja apenas exteriormente submisso, de acordo com as explicações de seu sistema a Aureliano (6G), Amaranta Úrsula impõe suas vontades como inquebrantáveis, além de possuir uma liberdade sexual não experimentada por nenhuma de suas ascendentes “respeitáveis”: ela tem, ao longo da vida, dois parceiros sexuais, seu marido (com quem mantinha relações sexuais mesmo antes do casamento) e seu sobrinho.

Os dois exemplos são de personagens pós-invasão da Cia. Bananeira e, portanto, da “pós-modernidade” macondiana, entenda-se, um estágio em que a modernização está presente, contudo, o espírito mítico sente-se de forma intensa. Em todo caso, assim como sucedeu com José Arcádio (5G), Úrsula já se encontra no estágio final de suas forças, estorvando por todos os lados, ainda que tenha sido a única a dar-se conta da mudança

comportamental de Meme, suas mentiras, sua real personalidade por baixo do manto de cordeiro que a menina usava para despistar a intransigência de Fernanda.

Contudo, já na infância de Amaranta Úrsula e de Aureliano (6G), fruto de uma relação de Meme com um funcionário da Cia. Bananeira inspirada muito mais pelo espírito de rebeldia da moça do que por amor, paixão ou outro sentimento similar, a matriarca da família não é a mesma da fundação. Muitos anos passados do seu centenário, o vento árido que lhe inspira lucidez após o dilúvio é somente o último suspiro antes da morte certa. Sua lucidez senil cede lugar à confusão das lembranças. Ela já não sabe quem são os vivos, quem são os mortos, confunde as gerações de Aurelianos, Arcádios e outros familiares dispersos para sempre, perdidos cada um em um ensimesmamento particular.

Conforme o passar dos anos, na história, a impressão reinante, na verdade, é a de uma intensificação de vazio em todas as personagens, que gradativamente vão alterando a realidade enquanto ela se esvai e desmorona, exatamente como a “casa de loucos” e Macondo ao final do romance. As personagens, por outro lado, estão repletos de sentimentos particulares tão intensos que os sufocam e impedem um contato real ou qualquer identificação. Mesmo os irmãos ou primos mais unidos na infância, como o são praticamente todas as personagens, não conseguem se reconectar com o passar dos anos.

O Coronel Aureliano Buendía foi quem percebeu essa impossibilidade de reconexão, antes mesmo de partir pela primeira vez para a guerra. Ele estava repleto de orgulho e seu irmão, José Arcádio, de silêncio. O silêncio interior dessa personagem contrasta com sua superfície descomunal e barulhenta, que não permite qualquer aproximação que não a da ansiosa Rebeca (2G), que só conhece a paz interior anos após a emblemática morte de seu marido/irmão, no silêncio da solidão não apenas de quem foi esquecida pelo mundo, mas a de quem também não se lembra dele.

O relacionamento amoroso, bem como incestuoso, entre Aureliano Babilônia (6G) e Amaranta Úrsula (5G), sua tia legítima, apresenta algumas particularidades que o diferenciam de todos os outros, desde o da própria Úrsula e José Arcádio Buendía. Em primeiro lugar, o que os une, de fato, é amor, enquanto os demais mais se assemelhavam aos arroubos de uma paixão desenfreada. Depois, eles não tinham conhecimento de sua relação sanguínea, o que acarreta, diretamente, na terceira diferença: eles chegam, de fato, a consumir seu amor na cama e, de acordo com a profecia de Melquíades, por causa disso toda a Macondo deve ser punida. Sua estirpe não teria uma segunda chance sobre a terra e nenhum rastro de sua existência pode permanecer intacto.

Apesar de em todo o romance a palavra *sino*, com acepção de sina, só aparecer no romance uma única vez: “Pero al contrario de Amaranta, al contrario de todos, Meme no revelaba todavía el sino solitario de la familia, y parecía enteramente conforme el mundo”⁵⁰ (MÁRQUEZ, 1968, p. 223) –, sustentamos o uso do termo em decorrência da construção narrativa cíclica, em que os personagens encontram-se encerrados pela fatídica Sina familiar, habitante de um povoado que pode muito bem simbolizar a história da Colômbia ou da América Latina, onde o termo é corrente.

Assim, temos, de um lado, personagens que enveredam pelas trilhas da loucura, no romance vista como uma espécie de transcendência, ou percepção privilegiada da realidade que culmina no afastamento social e familiar, como acontece com José Arcádio (1G), o primeiro a perceber a estagnação do tempo efetuada graças à fórmula de Melquíades para vencer a morte e preso debaixo da castanheira; Arcádio (3G), o déspota que enlouquecido pelo poder e com o peso de não-ser um Buendía isola-se de Úrsula e, portanto, da casa, ao ponto de jamais criar vínculos com seus familiares, à exceção de José Arcádio e Rebeca, entretanto apenas quando estes estão banidos do convívio familiar; com Remédios, a Bela, tida como retardada, mas que na verdade apenas posicionava-se de uma maneira diferente ante as regras sociais vigentes, com uma mania simplificadora ingênua, ainda que provocativa, e por isso é alçada aos céus; José Arcádio (4G) e seu conhecimento da “verdade” esquecida sobre os três mil mortos na estação, carregados como cachos de banana para o mar e seu exílio voluntário dentro do quarto de Melquíades; e a própria Úrsula, embora sua “loucura” seja interpretada tão somente como “desvario senil”, ainda que saibamos que, em sua velhice, ela permanece como a pessoa mais lúcida de toda a casa, embora aprisionada pelas trevas do passado.

Do outro lado, temos os personagens que se encontram presos no claustro endógamo, como vimos, quase todos, com exceção da quarta geração e da sétima, a qual, na verdade, mal chega a existir. O último Aureliano, filho da única relação em um século que envolve amor e cumplicidade verdadeiros, vive apenas umas poucas horas, na mais completa solidão e, como vimos, termina devorado pelas formigas ruivas a fim de atender à previsão dos manuscritos. O primeiro, amarrado debaixo do castanheiro; o último, devorado pelas formigas.

Convém ainda observar que as análises de Úrsula podem ser consideradas, até certo ponto, como mostras de um autor intruso. Como o narrador do RM deve manter-se neutro, no afã de gerar a ilusão necessária à sobrenaturalização do natural e naturalização do

⁵⁰ “Porém, ao contrário de Amaranta e de todos os demais, Meme não revelava a sina solitária da família, e parecia inteiramente de acordo com o mundo”.

sobrenatural, a inserção do ponto de vista do autor, que visa a influenciar o olhar do leitor, só poderia ser efetivada através da exploração de uma personagem com a qual o leitor identifique-se e, mais importante, confira credibilidade às elucidações transmitidas.

Apesar de todos os acontecimentos dolorosos, absurdos, alguns até sangrentos, a inserção de sete gerações cheias de peripécias, feitos quase sobrenaturais ou mesmo francamente maravilhosos, num período de supostamente cem anos é por si só um ato insólito que conota a extrema vitalidade com que a América Latina responde às intempéries, à opressão, ao saqueio e ao abandono que provocam sua imensa solidão. Como disse Márquez (2015, p. 11): “nossa resposta é a vida”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: UMA NOVA CHANCE SOBRE A TERRA

Recapitulando nossos passos até aqui, procedemos a uma tentativa de conceituação da Sina, a partir da revisão bibliográfica de sociedades, costumes e crenças que apresentassem, a nosso ver, similitude com essa noção; apresentamos as principais características dos gêneros realismo, fantástico, maravilhoso, realismo mágico e realismo maravilhoso, com destaque para este último; além de termos apreciado características da ficção marqueziana, evidenciando aspectos de sua produção que fossem relevantes para a análise proposta de *Cem anos de solidão* (2015); por fim, analisamos a presença da Sina, a partir da ótica da personagem Úrsula Iguarán, transcrita em loucura e incesto, como inerente à construção do discurso real maravilhoso americano.

Ainda assim, muito longe de esgotarmos o tema da sina, da maldição carregada no sangue e transmitida hereditariamente, ou mesmo o tema do incesto, da loucura, da decrepitude; antes mesmo de tocarmos outros tantos temas ainda inexplorados em *Cem anos de solidão* (2015), apesar de ser uma obra tão abundantemente trabalhada, precisamos encerrar um ciclo, para que outra “volta redonda” possa ser dada no tempo.

Embora o romance seja encerrado com uma sentença fatídica, “irrepetível desde sempre e para sempre”, conforme leu e desencadeou o último Aureliano, “pois estava previsto que a cidade dos espelhos (ou das miragens) seria arrasada pelo vento e desterrada da memória dos homens [...], porque as estirpes condenadas a cem anos de solidão não tinham uma segunda chance sobre a terra”, acreditamos que seja possível entrever uma salvação e uma chance de renovação da vida, tal como acreditavam as sociedades pré-modernas que estudamos. (MÁRQUEZ, 2015, p. 447).

A morte de Úrsula, representante do medo arcaico de engendrar um monstro, pode ser vista como, simbolicamente, o fim de todo um mundo em que o mítico e o místico têm seu lugar de existência e a destruição de Macondo seria tão somente o arremate do fim dessa etapa e daqueles que dela tomam parte. Contudo, não podemos deixar de assinalar que somente após sua morte o que antes era um medo e uma impressão de que ele se cumpria de outras formas passa a ser uma verdade palpável dentro da diégese, ainda que os responsáveis por cumprir com a profecia e encerrar a Sina ao quebrar o eterno ciclo de repetições encarem com naturalidade a situação insólita.

O nascimento, nas últimas páginas do romance, de uma criança com rabo de porco parece-nos um forte indicativo da validade das crenças populares, das superstições, se o termo for preferível, ainda que já não suscite o terror ou mesmo a vergonha que se expressa nas

primeiras páginas. Mas, que significa essa confirmação destituída de importância? Como compreender como “castigo”, se recai sobre os dois únicos exemplares da família que desconhecem os temores de uma tataravó, os precedentes familiares e até mesmo seu intrincado parentesco?

Nossa tentativa de resposta parte da mimetização, efetuada no livro, da dinâmica de historicização da sociedade através da fundação, modernização e destruição de Macondo, colocando os Buendía como correlacionados a esse processo. Se aceitarmos Úrsula como uma força orientadora e reguladora, mas ainda assim arraigada aos aspectos místicos e míticos da vida, entendemos que o medo arcaico não se torna menos válido ou seu efeito menos verdadeiro apenas em razão de já não haver quem os recorde e os expresse.

Para Maffesoli (2003, p. 21), “todas as coisas que inscrevem o homem em um contexto que o determina, que o predestina a ser tal ou qual” é o Destino, a Moíra, a Sina, como a identificamos, e, em todos os lugares esse poder mantenedor da ordem teve sua importância medida. Até mesmo durante a modernidade o destino foi reintroduzido frente ao agigantamento do livre-arbítrio e da individualidade através das *obrigações sociais* e dos interditos não-ditos, mas estabelecidos, os tabus. A importância do destino cresce, ademais, com a “renovação de um politeísmo que necessita, em correspondência de um vigoroso paganismo de espírito”, características da pós-modernidade, estudada pelo mesmo Maffesoli (2003, p. 10).

Diante de tais informações, podemos compreender a consumação da Sina fatídica que encerra os ciclos sobrepostos de seres repetidos não necessariamente como um fim irreparável, mas como um fim necessário a uma etapa da modernidade e que retornará, sob outros aspectos, na pós-modernidade vindoura, com a reintrodução do fatalismo no mundo. Dessa forma é que pode surgir um ser quase mitológico quando aparentemente essa porta havia sido fechada para sempre.

Assim, percebemos que os ciclos sobrepostos da narrativa sobre Macondo e os Buendía permanecem intactos, uma vez que em um só momento coexistem o arcaico, o moderno e a semente da pós-modernidade. A sina, transcrita em loucura e incesto, cuja representação mais visível é o ensimesmamento que desencadeia, isto é, a solidão hereditária, aprisiona todos os personagens que vivem na casa de loucos, a casa exemplar, seja num espaço, seja psicologicamente, seja pela própria estrutura narrativa em que uma ou várias histórias estão enclausuradas dentro de outra história da qual não se pode escapar: a da própria solidão.

Prosseguindo com nossas considerações, ressaltamos ser consenso entre aqueles que abordam o realismo maravilhoso (assim como o mágico) colocar *Cem anos de solidão* como romance exemplar do gênero e como obra-prima de Márquez. A partir da leitura que procedemos, é perceptível o encaixe de temas e técnicas, ou seja, o uso dos conteúdos e das formas experimentais do RM dentro do romance em apreço, no gosto pelo hiperbólico, na singularidade da inserção do insólito na narrativa, no tom despersonalizado do discurso do narrador, na sobrenaturalização do natural e na naturalização do sobrenatural, assim como no resgate da identidade latino-americana efetuada a partir da reelaboração de crenças, costumes, história e demais aspectos da América Latina.

Em *Cem anos de solidão* (2015), numa intercalação do plano histórico e do plano a-histórico ou mítico/místico, temos a denúncia de uma solidão secular, que é da América Latina, mas que também é dos homens, levada ao extremo, e que, na obra, se traduz na loucura – que é antes elevação – e no incesto, amor proibido que ceifa qualquer oportunidade de uma segunda chance sobre a terra.

Solidão, incesto, loucura. Sentimento, busca pelo próximo, transcendência. Medo. São todas palavras que preenchem páginas e mais páginas dessa realidade maravilhosa ficcionalizada por Gabriel García Márquez em *Cem anos de solidão*. São termos a serem explorados e compreendidos dentro de um romance que é espelho, que é denúncia, que é pedido de socorro e de atenção. É um romance sobre a América Latina, mas também sobre o homem.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução dos novos textos Ivone Castilho Benedetti. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALVES, L. da S. **O real maravilhoso americano: conflitos e contradições na proposta de Carpentier**. 2010. 41f. Monografia. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, 2010. Disponível em:
<<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/29104/000775598.pdf?sequence=1>>. Acesso em 13 nov 2018.

AMORIM, M. I. F. de. **De *El amor en los tiempos del cólera* para *Love in the time of cholera*: entre diálogos, deslocamentos e silenciamentos**. 2016. 147 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em:
<http://www.bdtd.uerj.br/tde_busca/processaPesquisa.php?pesqExecutada=1&id=7057&PHPSESSID=j1p0jqbjnruq2jp9hfhti6uko3>. Acesso em: 20 maio 2018.

ANDREU, T. M. **(Des)concerto: o realismo maravilhoso em *Concierto barroco***. 2012. 106 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, SP, 2012. Disponível em:
<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/99173/andreu_tm_me_arafcl.pdf?sequence=1>. Acesso em: 13 maio 2018.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os pensadores; v. 2)

_____. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Ars Poética, 1993.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo; HUCITEC (Brasília): Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BATAILLE, G. **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BÍBLIA SAGRADA. **Êxodo**. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 1990a. p. 68-115.

_____. **Apocalipse de São João**. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 1990b. p. 1590-1614.

BRANDÃO, J. de S. **Mitologia grega: vol. I**. Petrópolis: Vozes, 1986.

_____. **Mitologia grega: vol. III**. Petrópolis: Vozes, 1987.

BRETON, A. Manifesto do Surrealismo (1924). In: TELES, G. M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro; apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos,**

prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 19. ed. rev. e ampl. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

BULFINCH, T. **O livro de ouro da mitologia**: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis. Tradução de David Jardim Júnior. 26. ed. Rio de Janeiro: Ediouro 2002.

CAMARANI, A. L. S. **A literatura fantástica**: caminhos teóricos. São Paulo, SP: Cultura Acadêmica, 2014.

CANDIDO, A. **Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CARPENTIER, A. **Reino deste mundo**. Tradução de José Manuel Lopes. S. Pedro, Portugal: Saída de Emergência, 2010.

_____. Lo Barroco y lo Real Maravilloso. In: _____. **Ensayos**. Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984. Conferência proferida no Ateneo de Caracas, em 22 de maio de 1975, sobre a relação do *barroco* com o *real maravilloso americano*. p. 333-356. Disponível em: <<http://www.hamalweb.com.ar/hamal/textos/carpentier%20a%201975%20lo%20barroco%20y%20lo%20real%20maravilloso.pdf>>. Acesso em 13 nov 2018.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.

CHIAMPI, I. **O realismo maravilhoso**: forma e ideologia no romance hispano-americano. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CORTÁZAR, J. **Aulas de literatura**. Tradução de Fabiana Camargo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

COSTA, A. V. **Intelectuais, política e literatura na América Latina**: o debate sobre revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa (1958-2005). 2009. 413f. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/VCSA-9NBHUX/tese_adriane_vidal.pdf?sequence=1>. Acesso em 08 jul 2018.

ELIADE, M. **O mito do eterno retorno**: arquétipos e repetição. Tradução de José A. Ceschin. São Paulo: Mercury, 1992.

ÉSQUILO. **Coéforas**. Versão digitalizada: eBooksBrasil, 2002. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/coeforas.pdf>>. Acesso em: 12 maio 2018.

FIGUEIREDO, C. de. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 1913. Disponível em <<http://dicionario-aberto.net/dict.pdf>>. Acesso em: 24 jun 2018.

FONSECA, S. C. **Os espaços de memória e a morte como imagem em *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez**. 2015. 239 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada). Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-9U3NQG>>. Acesso em 13 nov 2018.

FOUCAULT, M. **História da loucura na Idade Clássica**. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FRAZER, J. G. **O Ramo de Ouro**. Versão ilustrada. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Zahar, 1982.

FREUD, S. **Toten e Tabu e outros trabalhos (1913-1914)**. In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standard* brasileira. Vol. III. Tradução de Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GAARDER, J. **O livro das religiões**. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GALEANO, E. **As veias abertas da América Latina**. Trad. Sergio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 2010.

GERHARDT, T. E.; SILVEIRA, D. T. (Org.). **Métodos de pesquisa**. Coordenado pela Universidade Aberta do Brasil. UAB/UFRGS e pelo Curso de Graduação Tecnológica. Planejamento e Gestão para o Desenvolvimento Rural da SEAD/UFRGS. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Tradução de Alessandro Rolim de Moura. Curitiba, PR: Segesta, 2012.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KAISER JR., W. C. Hermenêutica legítima. In: GEISLER, N. L. **A inerrância da Bíblia**. Tradução de Antivan Guimarães Mendes. São Paulo: Editora Vida, 2003. p. 141-180.

LIBOREL, H. Fiandeiras (As). In: BRUNEL, P. (Dir.) **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind et al. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 370-384

LLOSA, M. V. **García Márquez: historia de um deicídio**. Versão digitalizada: pepitogrillo, 2016. Disponível em: <https://drive.google.com/open?id=1Nm-4itQAEvFd6_1uGkweVeZdke62HDGN>. Acesso em 10 mar 2019.

LUNA, S. **Arqueologia da ação trágica: o legado grego**. João Pessoa: Ideia, 2005.

MAFFESOLI, M. **O instante eterno: o retorno do trágico na sociedade pós-moderna**. Tradução de Rogério de Almeida e Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.

MAGGIONI, A. P. **Arte e interpretação da realidade em Gabriel García Márquez e Fernando Botero**. 2007. 121f. Dissertação (Mestrado em Teorias Literárias e Intertextualidade). Instituto de Letras de UFRS, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/11110/000604488.pdf?...1>>. Acesso em 21 jul 2018.

MÁRQUEZ, G. G. **Cien años de soledad**. 8. ed. Buenos Aires: Sudamerica, 1968. (Colección Grandes Novelas).

_____. “A terceira renúncia”. In: _____. **Olhos de cão azul**. Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Record, 1974.

_____. **La Hojarasca**. Barcelona: Plaza & Janés, 1979.

_____. **El olor de laguayaba**: conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza. Entrevistador Plinio Apuleyo Mendoza. Barcelona: Editorial Bruguera, 1983.

_____. **Do amor e outros demônios**. Tradução de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Record, 1994.

_____. **La vida según Gabriel García Márquez**. [set. 1995]. Entrevistadora: Ana Cristina Navarro. Colômbia: RTVE, 1995. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2FW4K2Npjl&index=1&list=WL>>. Acesso em: 06 set 2018.

_____. **Los funerales de la Mamá Grande**. 44. ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001.

_____. **A Incrível e Triste História da Cândida Eréndira e da sua Avó Desalmada**. Tradução de Pilar Delvaux. Lisboa: D. Quixote, 2003.

_____. **Cem anos de solidão**. Tradução de Eric Nepomuceno. 92. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

_____. **O amor nos tempos do Cólera**. Tradução de Antônio Callado. 35. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. **Doze contos peregrinos**. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio do Janeiro: Record, 1992.

MARTINS, J. P. O. **Mitos da religião**. São Paulo: Madras, 2004.

MONEGAL, E. R. Apresentação. In: CHIAMPI, I. **Realismo maravilhoso**: forma e ideologia no romance hispano-americano. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 9-14.

MORAES, J. L. M. de. **Da sina de caminhar em círculos**. Contexto, n. 24, 2013. p. 77-122. Disponível em: <<http://www.portaldepublicacoes.ufes.br/contexto/article/view/8262/5876>>. Acesso em: 07 jul 2018.

NEPOMUCENO, E. Introdução. In: MÁRQUEZ, G. G. **Cem anos de solidão**. Tradução de Eric Nepomuceno. 92. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015. p. 15-38.

PEREIRA, J. B. Jó, I. In: SEVERO, S. (Org.). **Philosophare**: ensaios sobre literatura, arte e filosofia. João Pessoa: Ideia, 2012. p. 89-112.

ROAS, D. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Unesp, 2014.

RULFO, J. **Pedro Páramo**. Tradução e prefácio de Eric Nepomuceno. 4. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

SCHØLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2009. (Coleção contemporânea: Filosofia, literatura e artes).

SUTHERLAND, J. **Uma breve história da literatura**. Tradução Rodrigo Breunig. Porto Alegre, RS: L&PM, 2017.

TODOROV, T. **A Conquista da América: a questão do outro**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

_____. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TOLKIEN, J. R. R. Sobre histórias de fadas. In: TOLKIEN, J. R. R. **Árvore e Folha**. Tradução de Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

VERGILIUS MARO, P. **Eneida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Brasília, Editora Universidade de Brasília; São Paulo, A Montanha, 1983.

VUILLEMIN, A. Ditador. In: BRUNEL, P. (Dir.) **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind et al. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 249-254.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

ZAVALETA, J. **La entrevista de Mario Vargas Llosa a García Márquez cuando aún eran amigos**. *Marginales, Pueblo cont.* 21(2) 2010, p. 348-350. Disponível em: <<http://journal.upao.edu.pe/PuebloContinente/article/download/492/457>>. Acesso em: 06 jun 2018.

APÊNDICE – Árvore genealógica dos Buendía-Iguarán de Macondo

