

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE LETRAS

Suziane Carla Fonseca

Os espaços de memória e a morte como imagem em *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez

Belo Horizonte
2015

Suziane Carla Fonseca

Os espaços de memória e a morte como imagem em *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural (LHMC)

Orientadora: Prof^a Dr^a Sara del Carmen Rojo de la Rosa.

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2015

Tese intitulada Os espaços de memória e a morte como imagem em *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, de autoria da doutoranda SUZIANE CARLA FONSECA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural (LHMC).

Banca examinadora constituída pelos professores:

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa – Orientadora

Profa. Dra. Miriam Viviana Garate – Unicamp

Prof. Dr. Jorge Hernán Yerro – UFBA

Profa. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez – FALE/UFMG

Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex – FALE/UFMG

Profa. Dra. Carla Dameane Pereira de Souza – UFBA

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre – FALE/UFMG

Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 25 de fevereiro de 2015.

A Darío Bravo, amor e grande companheiro de jornada.

AGRADECIMENTOS

Confiando em minha memória, mas certa de que o esquecimento quase sempre prega peças em nossas vidas, agradeço a todas as pessoas que, direta ou indiretamente, colaboraram para que este trabalho pudesse ser realizado.

Agradeço à minha orientadora, professora Sara Rojo, por demonstrar a sabedoria de quem espera a maturidade do fruto, e aos professores Marcos Alexandre, Márcia Arbex, Graciela Ravetti, Miriam Garate e Hernán Yerro, pelas valiosas observações feitas durante e após o exame de qualificação e a banca examinadora.

Agradeço a meus familiares e amigos, a quem devo todo meu amor e consideração, pela compreensão, carinho e incentivo em todas e diferentes horas. Em especial desejo expressar meu reconhecimento a meu marido (Darío Bravo), meus filhos (Melissa e Paulo), meus pais (Silvio e Sandra), irmãos (Fabiana, Alan e Cristiano), cunhados (Rogério, Kátia e Daniel) e sogros (Sylvia e Darío Pérez).

Somente ao cruzar o portal é possível olhar para trás e ver que o percurso, por mais sinuoso que tenha sido, trouxe realizações colhidas no momento adequado. E só ao passar esse limiar é que percebemos que é possível acalentar novos e instigantes sonhos.

Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo. (CAS¹, [s/d], p. 3).²

¹ Em conformidade com o *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*, da Editora UFMG, publicado em 2013, nesta tese apresentarei as citações bibliográficas no corpo do texto ou, quando se fizer necessário, no rodapé, destacando entre parênteses o sobrenome do autor, o ano e o número da página. As obras literárias vão obedecer ao mesmo padrão, com as iniciais do título dos livros de Gabriel García Márquez seguidas do ano e da página. Logo, para os livros em espanhol adoto as seguintes siglas: *Cien años de soledad* (CAS, [s/d]); *Del amor y otros demonios* (DAOD, 1994) e *La hojarasca* (LH, 2000). Para as versões publicadas em português, opto por: *Cem anos de solidão* (CAS, 1996); *Do amor e outros demônios* (DAOD, 1994) e *O enterro do diabo* (OED, 1980). É preciso assinalar que *La hojarasca* recebeu dois títulos no Brasil: *A revoada* e *O enterro do diabo*. Salvo indicação em contrário, a versão consultada para este trabalho tem o título de *O enterro do diabo*; daí as iniciais que constam nas citações. Saliente-se também que a grafia dos excertos de todas as obras utilizadas neste estudo será modernizada conforme o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa firmado em 1990 e que vigora desde 2009.

² “Macondo era então uma aldeia de vinte casas de barro e taquara, construídas à margem de um rio de águas diáfanas que se precipitavam por um leito de pedras polidas, brancas e enormes como ovos pré-históricos. O mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome e para mencioná-las se precisava apontar com o dedo.” (CAS, 1996, p. 7).

RESUMO

Os espaços de memória e a morte como imagem em *Cien años de soledad* são o tema desta tese, que busca compreender como é representada a memória individual e a coletiva no principal romance do escritor colombiano Gabriel García Márquez, além de problematizar uma concepção que traz a morte como potência visual, naquilo que apresenta de possibilidades para se refletir sobre algumas das questões cruciais da América Latina no século XX, no contexto de transição para a modernidade. Tais temáticas se fundamentam no fato de que García Márquez soube transpor para sua literatura importantes fatos históricos da Colômbia e, por extensão, do continente latino-americano, valendo-se da recuperação de um vigoroso passado familiar. Soube, ao mesmo tempo, elaborar uma ficção que apresenta uma sólida condição artística e de posicionamento intelectual, que se expande para além do âmbito das literaturas de língua espanhola. No que diz respeito ao tema da morte, muito mais que criar imagens de terror e de denúncia, o escritor logrou potencializar a “imagem literária” (na acepção de Bachelard) por meio do uso da alegoria (no sentido benjaminiano), do exagero (de linhagem bakhtiniana) e de recursos estéticos que evidenciam diferentes níveis de uma realidade que no romance potencia seus aspectos objetivo e imaginário – conforme concepção de Vargas Llosa. Nesse sentido, *Cien años de soledad*, em diálogo com algumas obras anteriores e posteriores de García Márquez, se afigura como um romance que, em um só espaço narrativo, reúne elementos distintos, porém comunicáveis, de uma matéria que simultaneamente abarca o local e o universal, o popular e o erudito, o lendário/o mítico e o factual, o profano/grotesco e o sagrado, entre outras várias facetas constituintes da própria condição humana. Partindo desses aspectos, a tese busca analisar as diversas estratégias textuais que evidenciam a multiplicidade das imagens e seus modos de significação no interior da narrativa, tomando a memória e a morte, que são temas recorrentes em vários livros de Gabriel García Márquez, como pontos de articulação com a própria noção de “imagem literária”.

Palavras-chave: García Márquez, *Cien años de soledad*, espaços de memória, morte como imagem

RESUMEN

Los espacios de memoria y la muerte como imagen en *Cien años de soledad* son el tema de esta tesis, que busca comprender como es representada la memoria individual y la colectiva en la principal novela del escritor colombiano Gabriel García Márquez, además de problematizar una concepción que trae la muerte como potencia visual, en lo que presenta de posibilidades para reflexionar acerca de algunas cuestiones fundamentales de América Latina en el siglo XX en el contexto de transición para la modernidad. Estos temas se fundamentan en el hecho de que García Márquez supo transponer para su literatura importantes hechos históricos de Colombia y, como consecuencia, del continente americano, tomando como inspiración la recuperación de un vigoroso pasado familiar. Supo, a la vez, elaborar una ficción que presenta una consistente condición artística y de posicionamiento intelectual, que va más allá del ámbito de las literaturas de lengua española. En lo que dice respeto a la temática de la muerte, más que crear imágenes de terror y de denuncia, el escritor logró potencializar la “imagen literaria” (en la acepción del Bachelard) a través del uso de la alegoría (en el sentido benjaminiano), de la exageración (de linaje bakhtiniano) y de recursos estéticos que evidencian diferentes niveles de una realidad que en la novela potencia en sus aspectos objetivo e imaginario –según la concepción de Vargas Llosa. En este sentido, *Cien años de soledad*, en diálogo con algunas obras anteriores y posteriores de García Márquez, se muestra como una novela que, en un sólo espacio narrativo, abarca aspectos distintos, pero comunicables, de una profundidad que simultáneamente reúne lo local y lo universal, lo popular y lo erudito, lo legendario/lo mítico y lo factual, lo profano/grotesco y lo sagrado, entre otras distintas facetas que constituyen la propia condición humana. A partir de estos aspectos, la tesis busca hacer un análisis de las distintas estrategias textuales que evidencian la multiplicidad de imágenes y sus modos de significación en el interior de la narrativa, tomándose la memoria y la muerte, que son temas recurrentes en varios libros de Gabriel García Márquez, como ejes de articulación con la propia noción de “imagen literaria”.

Palabras-clave: García Márquez, *Cien años de soledad*, espacios de memoria, muerte como imagen

ABSTRACT

The memory spaces and death as image in *Cien años de soledad* are the theme of this thesis, that seeks to understand how the individual memory and the collective memory are represented along the main novel by the colombian writer Gabriel García Márquez, in addition to dealing with a conception that brings death as visual potency, in what presents possibilities to reflect about some of the crucial issues in Latin America in the twentieth century in the context of the transition to modernity. These themes are anchored in the fact that García Márquez knew how to transpose into his literature important historical facts of Colombia and, by extension, the Latin American continent (making use of a strong family background) and at the same time, elaborate a fiction that presents a solid artistic condition and intellectual position, which expands beyond the ambit of spanish-language literature. With regard to the theme of death, much more than create horror and denunciation images, the writer knew enhance the “literary image” (within the meaning of Bachelard) through the use of allegory (in Benjamin's sense), of exaggeration (of Bakhtin's lineage) and aesthetic resources that show different levels of a reality that is expressed in the novel in its objective and imaginary aspects (as Vargas Llosa designs). In this sense, *Cien años de soledad*, in dialogue with some earlier and later works of García Márquez, appears as a novel that, in one narrative space, brings together different aspects, however communicated, a matter which encompasses at the same time, the local and the universal, the popular and the erudite, the legendary/mythical and the factual, the profane/grotesque and the sacred, as the various constituents facets of the human condition. Based on these aspects, the thesis aims to analyze the various textual strategies that show the multiplicity of images and their modes of meaning within the narrative, taking the memory and death, recurrent themes in several Gabriel García Márquez's books, as articulation points with the very notion of “literary image”.

Keywords: García Márquez, *Cien años de soledad*, memory spaces, death as image

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	O ROMANCE DE UMA VIDA: <i>CIEN AÑOS DE SOLEDAD</i> À LUZ DA FORTUNA CRÍTICA DE GARCÍA MÁRQUEZ	25
2.1	As raízes da inspiração: a família e os amigos como pedra fundamental	28
2.2	Coronéis, padres, artistas e prostitutas: personagens das “Macondos” de García Márquez.....	45
2.3	O <i>boom literário</i> : propostas de ruptura e novas direções na América Latina.....	50
2.4	A Revolução Cubana e o socialismo como aspectos propícios ao <i>boom</i>	53
2.5	O <i>boom</i> e a perda da aura da literatura.....	56
2.6	Uma pretensa modernidade que ficou à sombra da <i>United Fruit</i>	60
2.7	Nuances da “realidade total” em <i>Cien años de soledad</i>	68
2.8	A alegoria e o exagero como recursos literários para expressar uma realidade “caída”	76
2.9	Alguns aspectos do <i>realismo grotesco</i> em García Márquez	83
3	ENTRE LABIRINTOS DA MEMÓRIA E TEIAS DA IMAGINAÇÃO: A CONSTRUÇÃO DOS <i>ESPAÇOS DE MEMÓRIA</i> EM GARCÍA MÁRQUEZ... ..	94
3.1	História em memória: vertentes que dialogam.....	101
3.2	Fabulação e memória: duas presenças em García Márquez.....	105
3.3	O esquecimento como arte da memória	134
3.4	O tempo narrativo como ruína dos <i>espaços de memória</i>	138
3.5	Rastros, marcas e resíduos da memória: signos e significações	142

4	AS INSTÂNCIAS DA MORTE EM <i>CIEN AÑOS DE SOLEDAD</i>	146
4.1	Em busca de um entendimento sobre a morte.....	147
4.2	<i>A morte como imagem em Cien años de soledad</i>	158
4.3	O poder transgressor e político das imagens no romance	163
4.4	A violência fundadora e o sagrado em <i>Cien años de soledad</i>	172
4.5	A potência destrutiva da <i>morte como imagem</i>	178
4.6	A morte e seus intrincados labirintos	185
4.7	Entre Eros e Tânatos: o amor, o ódio e a morte	189
4.8	A morte profetizada nos pergaminhos: ruína da casa e o fim de Macondo	195
4.9	A morte rediviva em <i>Del amor y otros demonios</i>	199
4.10	Possíveis interfaces entre as obras	208
4.11	O sangue como signo da violência e da morte.....	209
4.12	Para além de excessos e loucuras: os mecanismos de poder e dominação	213
4.13	Entre igrejas e cemitérios: o homem face a face com a morte.....	219
4.14	O cadáver: terror e evidência da morte	220
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	226
	REFERÊNCIAS	233

1 INTRODUÇÃO

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. (CAS, [s.d], p. 3).³

A literatura do escritor colombiano Gabriel García Márquez é composta por imagens que possuem uma verdadeira “potência visual”⁴ e que revelam a capacidade artística do autor ao trabalhar importantes questões da América Latina no século XX.

São imagens que ficam impressas em nossa memória tal qual a marca indelével da passagem do tempo em nosso corpo. Imagens que permanecem inscritas profundamente em nós como a doce melodia da infância, a qual não nos abandona mesmo na velhice, ou como o virtual espinho que nos molesta nos mais recônditos lugares da consciência. Imagens de solidão, de loucura, de violência, de tragédias de amor e de morte, que perduram a despeito das estratégias e tentativas de esquecê-las.

Refiro-me a imagens como as do romance *Cien años de soledad* que remetem a situações extraordinárias (ainda que tomadas com naturalidade pelos personagens), como a do homem cujo fio de sangue atravessa todo um povoado para se anunciar na cozinha da casa da mãe; a do alucinante massacre de trabalhadores em uma praça de Macondo; a da peste da insônia que imerge toda uma comunidade no mais profundo atoleiro do esquecimento; a do fantasma que, com uma ferida aberta na garganta, continua a visitar seu assassino; a do homem, enlouquecido e solitário, amarrado ao tronco de um castanheiro, ladrando em língua estranha; e tantas outras que transitam entre a realidade e a ficção.

³ “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.” (CAS, 1996, p. 7).

⁴ O filósofo, historiador e crítico de arte Georges Didi-Huberman chama de “potencia visual” a apropriação que Bertold Brecht fazia de distintos documentos, como materiais fotográficos, iconográficos e escritos, que eram utilizados em seu famoso “*Diario de trabajo*”. No romance de García Márquez, essa potência visual pode ser depreendida da reunião de ricos elementos que compõem a história, o folclore, a cultura latino-americana (especialmente da Colômbia caribenha) num trabalho que, a exemplo do ato de Brecht de “*deconstruir y luego remontar por su propia cuenta, para exponerlo mejor, el material visual que había elegido examinar*” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 33-34, grifos do autor), resulta num complexo mosaico artístico. [De agora em diante, a tradução de passagens de textos teóricos, artigos e outros materiais que foram vertidos do espanhol para o português serão de minha inteira responsabilidade, salvo orientação em contrário]. Desse modo, “potência visual”, “Diário de trabalho”, “desconstruir e logo remontar por sua própria conta, para expor melhor o material visual que havia elegido examinar.”

Levando-se em conta a profusão dessas imagens no romance e sua função artístico-política (como se verá adiante), este estudo tem como objetivo refletir sobre a construção dos *espacios de memoria* e da *morte como imagem* em *Cien años de soledad*, principal obra do escritor colombiano. Trata-se de analisar as diversas estratégias textuais que evidenciam a multiplicidade das imagens e seus modos de significação no interior da narrativa, tomando-se a memória e a morte, temas recorrentes em vários livros de Gabriel García Márquez, como pontos de articulação e de diálogo com a própria noção de “imagem literária”, aqui considerada no sentido proposto por Gaston Bachelard.

Uma imagem literária é um *sentido* em estado nascente; a palavra – a velha palavra – recebe aqui um novo significado. Mas isso ainda não basta: a *imagem literária* deve se enriquecer de um *onirismo novo*. **Significar outra coisa e fazer sonhar diferentemente**, tal é a dupla função da imagem literária [...]. A imagem literária não vem revestir uma imagem nua, não vem dar a palavra a uma imagem muda. [...] A imaginação se encanta com a imagem literária. A literatura não é, pois, o sucedâneo de nenhuma outra atividade. Ela preenche um desejo humano. Representa uma *emergência* da imaginação. (BACHELARD, 2001, p. 257, grifos meus).

Grávidas de novos sentidos, as palavras de García Márquez se tornam imagens literárias que estimulam a “emergência da imaginação”. Por exemplo, quantos não se lembram de Remedios, a bela, que ascende ao céu envolta em lençóis que parecem asas? Ou das borboletas amarelas que antecedem a presença de Mauricio Babilonia e já anunciam sua tragédia de amor? Ou da criança com um rabo de porco, fruto de uma relação incestuosa, que acaba devorada por formigas? Ou ainda das “pedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos” que eternizam a mítica Macondo da abertura do romance? Ou do assombroso redemoinho que traga o já arruinado povoado enquanto os pergaminhos de Melquíades são decifrados?

Exatamente esse *onirismo novo*, essa capacidade de sonhar e de fazer sonhar de maneira distinta, de que nos fala Bachelard, é que constitui uma das principais qualidades da obra de García Márquez, um escritor que sempre procurou invocar “los espíritus esquivos de la poesía” como forma de vencer “los sordos poderes de la muerte”, conforme destacou no discurso da cerimônia de recebimento do Prêmio Nobel de Literatura, em 1982:

En cada línea que escribo trato siempre, con mayor o menor fortuna, de invocar los espíritus esquivos de la poesía, y trato de dejar en cada

palabra el testimonio de mi devoción por sus virtudes de adivinación, y por su permanente victoria contra los sordos poderes de la muerte. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1982).⁵

Trinta e dois anos após a entrega do prêmio, Víctor García de la Concha comenta essa virtude do universo literário de García Márquez:

La prosa es exactitud, pero existen escritores que dotan a su manera de narrar de una **trascendencia poética** capaz de preñar cada palabra de diversos contenidos. No es otra, sino esa, la virtud de la poesía y García Márquez trasladó el reto al lenguaje desde que en el complejo proceso de escritura de *Cien años de soledad* lograra aquella revelación. (CONCHA, 2014, grifos autor).⁶

Alcançar essa “transcendência poética” foi uma tarefa que exigiu do autor colombiano rigor e disciplina. A extensa bagagem de leituras e o incansável processo de escrita e reescrita foram estratégias importantes que forneceram parâmetros técnicos para a consolidação de um estilo próprio. García Márquez trabalhou como um esgrimista das palavras, manuseando, como poucos, temas comuns na literatura, de modo a demonstrar novas possibilidades estéticas em sua “prosa poética”. Para ele, não bastava falar da morte, dos mortos, de sangue e da violência, ou da beleza, do amor e das maravilhas; era preciso reinventar o modo de dizer, de duelar com os vocábulos criando, como dito anteriormente, imagens com grande apelo visual.

Ressalte-se que esta tese incorpora distintos conceitos de imagem que, em certa medida, dialogam entre si permitindo uma visão mais aprofundada de *Cien años de soledad*. Desse modo, busco, por meio de um recorte específico, relacionar a noção de *potência visual* (de Didi-Huberman) com o conceito de *imagem literária* (proposta

⁵ “Em cada linha que escrevo trato sempre, com maior ou menor sucesso, de invocar os espíritos esquivos da poesia, e trato de deixar em cada palavra o testemunho de minha devoção por suas virtudes de adivinhação, e por sua permanente vitória contra os surdos poderes da morte.” Disponível em: http://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/audios/gm_nobel.htm. Acesso: 01 de ago. de 2014. Ainda que seja reconhecido por sua prosa, García Márquez nunca deixou de celebrar a fecunda imaginação que advém da poesia. Sobre a influência da poesia na vida de García Márquez, Cf. SALDÍVAR (2000).

⁶ “A prosa é exatidão, mas existem escritores que dotam a sua maneira de narrar de uma transcendência poética capaz de engravidar cada palavra de diversos conteúdos. Não é outra, senão essa, a virtude da poesia, e García Márquez transpôs o desafio para a linguagem desde que o complexo processo de escrita de *Cien años de soledad* alcançara aquela revelação.” Disponível em: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/04/18/actualidad/1397774300_767496.html. Acesso: 08 de jul. de 2014.

por Bachelard⁷), e também com o de *alegoria*⁸ (na perspectiva Walter Benjamin), como forma de subsidiar a interpretação das imagens no romance de García Márquez.

Considerando-se o fato de que muitas imagens de *Cien años de soledad* foram bastante analisadas pelos estudiosos do romance, a escolha delas para a elaboração da tese evidencia uma recorrência de memória de leitura que se mostrou produtiva para o desenvolvimento das análises. Isso explica como, ao longo da tese, algumas imagens, que podem ser vistas como “cristalizadas”, “saturadas” pela tradição literária e/ou visual, são insistentemente recuperadas com o objetivo de destacar outros percursos de leitura, não somente canônicos, tais como os que trazem o inacabamento, a irrupção, a diferença ou o desvio no contexto mais amplo das instâncias aqui propostas.

É preciso considerar ainda o papel performático assumido por García Márquez quando, em suas narrativas, busca alcançar o real por meio de uma condição estética elaborada. O talento de depurar fatos do passado (por meio de uma profícua vivência familiar), aliado a uma particular capacidade criativa, resultou na consolidação de uma literatura que opera com elementos advindos do popular e do erudito, do profano/grotesco e do sagrado, do mítico/lendário e do factual, do oral e do escrito, do clássico e do moderno.

Notadamente, em *Cien años de soledad* (assim como em obras anteriores e posteriores) há marcas biográficas⁹ que podem ser reconhecidas na autobiografia *Vivir para contarla*. Isso evoca uma questão interessante: não se sabe qual dos dois textos traz o “disparador” daquilo que é de fato tomado como autobiográfico. García Márquez estabelece um jogo em que aquilo que é narrado ficcionalmente anos antes (no romance) encontra grande ressonância na posterior tentativa de reconstituição do passado (na autobiografia, publicada em 2002). Ressalvando-se a impossibilidade de todo escritor deixar de ser ele mesmo (ainda que se esforce para alcançar tal propósito), García Márquez assume a condição de um sujeito que tenta produzir sentido, que

⁷ Em sua obra, a imagem adquire uma natureza dinâmica, explosiva. Nesse sentido, a imagem nos convida a uma viagem imaginária, mas também à sua materialização. A teorização que o filósofo faz sobre a imaginação material dos quatro elementos da natureza (fogo, terra, ar e água) apresenta-se como uma ferramenta bastante útil para se pensar em um dos conceitos de imagem que perpassa o romance do escritor colombiano.

⁸ Aspecto que será detalhado no primeiro capítulo.

⁹ Não é o objetivo desta tese fazer um estudo pormenorizado das marcas biográficas em *Cien años de soledad*, e sim estabelecer um diálogo entre as vertentes que deram embasamento à elaboração do romance. Logo, a nomenclatura teórica própria dos estudos biográficos não será utilizada, ainda que aspectos desse tipo de estudo sejam evidenciados ao longo do texto.

procura, por meio de sua obra (ou depois dela), destacar a leitura peculiar de sua própria vida.

Assim, fica a pergunta: qual texto guarda os aspectos históricos/vivenciais do autor: o romance ou a autobiografia? Para a elaboração da tese o que importa são as recorrências históricas na ficção do autor colombiano e as relações que surgem dessa imbricação. Isso porque a análise do romance repousa substancialmente nesse movimento que, por meio das imagens, coloca a ficção e a realidade lado a lado.

No que diz respeito à temática da memória, a proposta deste estudo é verificar quais estratégias narrativas se configuram como experiências vivenciadas/recordadas (ou mesmo esquecidas) pelos personagens de *Cien años de soledad* e que se expandem como modos de representação¹⁰ de espaços afetivos e simbólicos, os quais por sua vez se materializam no corpo físico, individual (de cada personagem); no corpo mítico/místico e coletivo (da família Buendía); e, metaforicamente, em uma nação ou no próprio continente latino-americano.

A memória dos personagens e o esquecimento que os afeta estão vinculados tanto a objetos especiais (peixinhos de ouro, pergaminhos, mortalha, pianola, saco de ossos, penico de ouro, daguerreótipo etc.) que materializam os afetos desses personagens, quanto a seres imaginados/imaginários/misteriosos (Judeu Errante, ciganos, criaturas exóticas, mortos desconsolados e aparições) que tanto podem representar elementos relacionados à passagem do tempo e à ruína, como trazer a marca do extraordinário, daquilo que ultrapassa o sentido comum. Os peixinhos de ouro, por exemplo, remetem a um tempo de repetições, de intermináveis guerras promovidas pelo coronel Aureliano Buendía e à necessidade de se preencher o vazio que os próprios episódios bélicos haviam produzido:

Con su terrible sentido práctico, ella no podía entender el negocio del coronel, que cambiaba los pescaditos por monedas de oro, y luego convertía las monedas de oro en pescaditos, y así sucesivamente, de modo que tenía que trabajar cada vez más a medida que más vendía, para satisfacer un círculo vicioso exasperante. En verdad, lo que le

¹⁰ Tomo os conceitos de *representação* e de *real* com base na noção de *mimesis* desenvolvida por Luiz Costa Lima, na obra *Mimesis: desafio ao pensamento*. Segundo esse autor, “o ato de leitura crítica implica a recolha de sinais e marcas que, *sem recuperar o real*, como implicitamente se afirma na concepção antiga da *mimesis*, o indiciam. O real assim não é nem o que se põe diante de mim e exige uma linguagem que o torne transparente, nem tampouco o que se embaralha em uma cadeia deslizante de significantes, i.e., de promessas de sentidos, sempre autodestruidas. O real é isso e aquilo; algo que está aí e algo que se constrói. Por isso, a *mimesis* não é uma adequação – uma *imitatio* – mas um processo que, independente do real, contudo contrai, absorve, deforma as formas como o real historicamente aparece para o autor e o leitor.” (COSTA LIMA, 2000, p. 398).

interesaba a él no era el negocio sino el trabajo. Le hacía falta tanta concentración para engarzar escamas, incrustar minúsculos rubíes en los ojos, laminar agallas y montar timones, que **no le quedaba un solo vacío para llenarlo con la desilusión de la guerra** (CAS, [s/d], p. 83, grifos meus).¹¹

Assim como outros objetos, os peixinhos de ouro fazem parte da “engranaje de repeticiones irreparables” (CAS, [s/d], p. 163)¹² que se associa à memória dos personagens e também às obsessões (como será visto no capítulo sobre memória). Além disso, alguns personagens se relacionam afetivamente com determinados objetos que guardam em si a ideia de passagem temporal e materializam a decadência econômica de toda uma estrutura social. Esse é o caso do penico de ouro¹³ de Fernanda del Carpio, objeto que paradoxalmente remete a um mundo de ostentação e carrega a vergonha dos Del Carpio, então obrigados a sobreviver da confecção de coroas fúnebres, produtos que por sua vez prefiguram a completa degradação social e material da família. Entre outras coisas, o penico de ouro da donzela simboliza o trono caído. Aqui é preciso lembrar que, filha de um cavaleiro da Ordem do Santo Sepulcro, Fernanda foi criada para ser uma legítima rainha, porém consegue ser apenas a bela soberana de um dos carnavais de Macondo e a esposa de Aureliano Segundo.

Também importante na composição do romance, a morte será analisada não apenas em seu caráter temático (representação de mortos e mortes), mas principalmente em sua potência visual. Ou seja, *a morte como imagem* condensa um poder de mostrar, de denunciar, assim como demonstra uma vitalidade e uma autonomia em relação às demais imagens descritivas/narrativas do romance. Neste trabalho serão priorizadas aquelas “imagens literárias” que fazem com que esse livro de García Márquez seja tomado como um universo poético que não deixa de figurar, muitas vezes

¹¹ “Com o seu incrível senso prático, ela não podia entender o comércio do coronel, que trocava os peixinhos por moedas de ouro, e em seguida transformava as moedas de ouro em peixinhos, e assim sucessivamente, de modo que tinha que trabalhar cada vez mais à medida que vendia, para satisfazer um círculo vicioso exasperante. Na verdade, o que interessava a ele não era o negócio e sim o trabalho. Precisava de tanta concentração para engastar escamas, incrustar minúsculos rubis nos olhos, laminar barbatanas e montar nadadeiras que não sobrava um só vazio para encher com a desilusão da guerra.” (CAS, 1996, p. 193).

¹² “engrenagem de repetições irreparáveis” (CAS, 1996, p. 375).

¹³ Curiosamente, quase no final da obra os leitores ficam sabendo que na verdade o penico não era de ouro: só o escudo de armas da família que o ornamentava é que era feito desse valioso metal. Ou seja, até mesmo o símbolo máximo de distinção de Fernanda era uma farsa, como atesta o trecho: “[...] bacinilla heráldica que a la hora de la verdad sólo tuvo de oro las incrustaciones del escudo.” (CAS, [s/d], p. 152). Traduzindo: “[...] penico heráldico que na hora da verdade só teve de ouro as incrustações do escudo” (CAS, 1996, p. 350).

alegoricamente, os conflitos que se expressam em vários pontos e momentos da América Latina.

Não obstante a peculiaridade de cada vertente, existe a possibilidade de se estabelecer uma interessante conexão entre “memória-imagem-morte”. É como se os dois eixos temáticos (*espacios de memoria e morte como imagen*) pudessem ser tomados como vasos comunicantes, como facetas dialógicas, o que permite uma leitura mais completa e mais complexa do romance. Em *Cien años de soledad*, o massacre dos grevistas numa praça de Macondo é o grande exemplo desse tipo de imagem que se torna simultaneamente um *espacio de memoria*, especialmente para o único sobrevivente da chacina (José Arcadio Segundo), e apresenta a potência visual da *morte como imagen*, como será analisado posteriormente.

Portanto a escolha geral do tema se justifica, primeiramente e num sentido mais amplo, pela significativa representatividade que as obras de Gabriel García Márquez têm no cenário dos estudos literários contemporâneos em geral e das literaturas de língua espanhola de modo específico. Publicado em 1967, *Cien años de soledad* representa um marco dessas literaturas.

Em 2007, durante o IV Congresso Internacional de Língua Espanhola, realizado em Cartagena das Índias (Colômbia), a Real Academia Espanhola e a Associação das Academias de Língua Espanhola lançaram uma edição para homenagear os 40 anos da primeira edição¹⁴ desse romance e os 80 anos de vida do autor. A importância de tal homenagem pode ser percebida na apresentação dessa publicação especial:

[...] novela que a lo largo de cuarenta años (1967-2007) millones de lectores en más de cuarenta lenguas han ido consagrando como **obra literaria universal**. Sin duda, porque, firmemente arraigada su acción en un rincón de América, en ella palpitan experiencias universales de humanidad: **Macondo es un lugar que contiene todos los lugares** [...]. La creación de García Márquez integra los registros de la mejor tradición literaria oral y escrita, en la que, en efecto, resuenan algunas voces, ya hispanizadas, que proceden del arahuaco, del náhuatl, del quechua o de otros dialectos caribes, y que, amalgamadas con las

¹⁴ A primeira edição foi produzida em Buenos Aires pela Sudamericana e contava com oito mil exemplares, que se esgotaram rapidamente. Em relato feito à jornalista Fietta Jarque, que consta no artigo “*Cien años de soledad*, treinta años de leyenda”, o primeiro editor do romance, Francisco Porrúa, afirma que a qualidade do livro sempre foi inquestionável: “Fue fácil darme cuenta que tenía en mis manos algo fuera de lo común. Uno se daba cuenta a primera vista que esta novela era muy innovadora, tanto en aspectos como la sintaxis y el estilo, como por la imaginación y el mundo que retrataba.” Disponível em: http://elpais.com/diario/1997/06/06/cultura/865548001_850215.html. Acesso em: 29 de out. de 2014. “Foi fácil me dar conta de que tinha em minhas mãos algo fora do comum. A gente se dava conta à primeira vista de que o romance era muito inovador, tanto em aspectos como a sintaxe e o estilo, como pela imaginação e o mundo que retrataba.”

viejas palabras castellanas, enriquecen el español universal. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. ix-x, grifos meus).¹⁵

Além disso, é preciso salientar que *Cien años de soledad* se conecta de modo bastante produtivo a outras obras¹⁶ do autor, anteriores e posteriores, como é o caso do romance de estreia, *La hojarasca*¹⁷ (também conhecido em português como *A revoada* ou *O enterro do diabo*), publicado em 1955, e da novela *Del amor y otros demonios*, publicada em 1994 – livros que nesta tese deverão, em maior ou menor medida, dar suporte a algumas das análises do romance de 1967.

É relevante apontar que a escolha desses livros foi feita com base na similaridade/reincidência de eixos temáticos. Em *Cien años de soledad* e *Del amor y otros demonios* destacam-se traços como: uma presença feminina possuidora de uma beleza misteriosa e quase inefável (Remedios, a bela, e a menina Sierva María de Todos los Ángeles), a sensualidade e a volúpia excepcionais (de Petra Cotes e de Bernarda Cabrera), a avassaladora paixão que se torna perdição (a do italiano Pietro Crespi por Amaranta, e a do padre Cayetano Delaura por Sierva María), quesitos que se relacionam ao amor desmedido, à loucura, à destruição e à morte.

Por sua vez, *La hojarasca* traz uma Macondo embrionária,¹⁸ que irá se expandir e florescer em toda sua exuberância em *Cien años de soledad*. Em que pesem a extensão de cada narrativa e suas especificidades, no primeiro romance o leitor trava contato com personagens que em obras posteriores terão mais destaque e papéis mais bem definidos, como é o caso do coronel Aureliano Buendía, de Rebeca e de Meme.

¹⁵ “[...] romance que, ao longo de quarenta anos (1967-2007) milhões de leitores em mais de quarenta línguas consagraram como obra literária universal. Sem dúvida, porque, firmemente arraigada sua ação em um canto da América, nela palpitam experiências universais de humanidade: Macondo é um lugar que contém todos os lugares [...]. A criação de García Márquez integra os registros da melhor tradição literária oral e escrita, em que, com efeito, ressoam algumas vozes, já hispanizadas, que procedem do arahuaco, do náuatle, do quéchua ou de outros dialetos caribenhos, e que, amalgamadas com as velhas palavras castelhanas, enriquecem o espanhol universal.”

¹⁶ Eventualmente, outras obras de García Márquez que abordam a temática da memória e da morte, como *El olor de la guayaba* (EOG, 1993) e *Los funerales de la Mamá Grande* (LFMG, 2001), também terão algumas passagens citadas nesta tese, como forma de subsidiar as análises sobre *Cien años de soledad*. Tomarei para a tradução do segundo título a edição da José Olympio, de 1975. Desse modo, no texto constará: (OFMG, 1975).

¹⁷ Literalmente a palavra “*hojarasca*” significa ‘conjunto de hojas, generalmente secas, que han caído de los árboles y que cubren el suelo.’ (SEÑAS, 2006, p. 658). Traduzindo: “conjunto de folhas, geralmente secas, que caem das árvores e que cobrem o chão.” O termo adquire o sentido de ‘tempestade de folhas’ se considerarmos que é construído com base em *hoja* (folha) e *asca*, sufixo que consta em termos como “borrasca” e “nevasca”, no espanhol e no português. Por extensão de sentido, García Márquez utiliza o vocábulo para expressar a alvoroçada afluência de pessoas a Macondo durante a “febre da banana”.

¹⁸ Após sua publicação, o próprio García Márquez teria definido *La hojarasca* como “una breve imagen fragmentaria de ese mundo [de Macondo].” (VARGAS LLOSA, 1971, p. 35). Traduzindo: “uma breve imagem fragmentária desse mundo [de Macondo].”

Afora isso, a própria contextualização das narrativas se dá em um espaço comum (Macondo) que é descrito concisamente em *La hojarasca* e com muito mais detalhamento em *Cien años de soledad*.

A temática do estrangeiro também está presente nos dois livros. A diferença é que, na primeira narrativa, o forâneo é um médico que se isola de todos e se nega a prestar atendimento aos moradores feridos em um momento de terror que toma conta de Macondo, enquanto no principal romance os estrangeiros, com toda sua inicial amabilidade e interesse econômico pelo exótico fruto da bananeira, provocam profundas e irreversíveis mudanças no povoado.

A morte também se constitui no principal assunto de *La hojarasca*, que condensa outros temas e subtemas ampliados posteriormente no romance mais conhecido de García Márquez, como: a solidão, a loucura e a violência. Um coronel, sua filha e o neto dele são as três figuras centrais do primeiro livro, que trabalha com o monólogo interior para abordar a morte de um homem misterioso que havia chegado ao povoado de Macondo e todas as conexões dessa morte com o momento histórico e social do lugarejo.

Em *Cien años de soledad*, por sua vez, a morte é representada de muitas maneiras, ocorrendo tanto em situações extraordinárias (a morte/ressurreição de Melquíades nas dunas de Cingapura e a morte dentro da morte de Prudencio Aguilar), quanto em circunstâncias misteriosas (a morte de José Arcadio, abatido com um tiro no ouvido, no quarto de casa). Há também aquelas mortes que se dão em condições de prévio aviso (a morte anunciada de Amaranta), ou de maneira trágica (como no caso dos trabalhadores metralhados, dos fuzilados de guerra, do assassinato dos 17 filhos do coronel Aureliano Buendía, do suicídio de Pietro Crespi ou das mortes estúpidas dos apaixonados admiradores de Remedios, a bela). Há ainda mortes simultâneas como as dos gêmeos José Arcadio Segundo e Aureliano Segundo, ou a bizarra morte do recém-nascido devorado pelas formigas, além de tantos outros tipos e representações da morte. Enfim, o tema oferece múltiplas perspectivas para se analisar a “potência visual” na obra, naquilo que tenho denominado de *morte como imagem*.

Outro aporte para a estruturação deste trabalho é a análise do espaço narrativo em diálogo com o contexto de criação de *Cien años de soledad*. Saliente-se que nesta tese o espaço será compreendido como “categoria de representação”, como “conteúdo social – portanto reconhecível extratextualmente – que se projeta no texto.” (BRANDÃO, 2007, p. 207). Nesse sentido, a representação do espaço está ligada às

características físicas e concretas (cenários), bem como aos “lugares de pertencimento e/ou trânsito dos sujeitos ficcionais”, e ainda ao “recurso de contextualização da ação” (BRANDÃO, 2007, p. 208). Esta abordagem relaciona-se também ao “espaço social” (conjuntura histórica, econômica, cultural e ideológica) e ao “espaço psicológico” (abarcando as “atmosferas, ou seja, projeções, sobre o entorno, de sensações, expectativas, vontades, afetos de personagens e narradores”, consoante distintas linhagens de abordagem da subjetividade), conforme analisado por Luis Alberto Brandão em artigo da revista *Aletria*.¹⁹

Sendo assim, em *Cien años de soledad* a representação do espaço está normalmente ligada à noção de um espaço mítico/idealizado: Macondo,²⁰ o centro irradiador de toda a energia criativa de García Márquez. O povoado é o território multifacetado que guarda a aldeia mítica com um rio repleto de pedras polidas e brancas como ovos pré-históricos (como descreve a epígrafe que abre esta tese). 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. Além do mais, Macondo se integra ao estado psicológico dos personagens (por meio dos espaços de lembranças e das lacunas de memória), e ainda se vincula a espaços de afeição e de violência (onde acontecem os encontros e desencontros de amor e também onde se dão os mais trágicos embates sociais).

¹⁹ Cf. BRANDÃO (2007).

²⁰ Em *Gabriel García Márquez: viagem à semente*, Dasso Saldívar esclarece: “O nome Macondo tem uma história imemorial, impossível de ser seguida com maiores detalhes ao longo de suas venturas e desventuras até chegar ao Caribe colombiano. Mas sabe-se que veio da África centro-oriental, da língua milenar dos bantos: ‘macondo’ é uma denominação botânica procedente do banto *makonde*, plural do substantivo *likonde*, que é o nome da banana nesse idioma e que os bantos consideram e traduzem como sendo ‘alimento do diabo’. A palavra viajou para o Caribe com os escravos africanos durante o século XVI, para mais tarde chegar na (*sic*) costa atlântica colombiana. Parece indubitável que os escravos a preservaram, mais além da extinção de sua língua original, ao continuar chamando aqui a banana, um dos frutos básicos de sua alimentação, de *makondo* ou *likondo*. Com o tempo, a palavra passou a designar uma árvore que até as primeiras décadas do século XX era abundante no norte do Magdalena. [...] Macondo é também o nome de um jogo de azar que foi muito comum na zona bananeira durante as feiras e festas do padroeiro [...]. Portanto, as circunstâncias em que García Márquez escutou pela primeira vez o nome de Macondo podem ter sido as mais diversas, pois suas muitas aplicações davam à palavra uma presença permanente no vocabulário dos habitantes da zona bananeira. [...] Seja qual for o lugar e o momento em que escutou-a pela primeira vez, a verdade é que esta palavra se aninharia na memória do futuro autor de *Cem anos de solidão* com uma certa aura de distância, com o enigma sonoro de um tambor africano.” (SALDÍVAR, 2000, p. 99-101). Antes de se firmar como a fabulosa aldeia de *Cien años de soledad*, Macondo já havia sido o berço e o palco para os personagens de *La hojarasca* e de outros três livros do autor colombiano: *El coronel no tiene quien le escriba*, *La mala hora* e *Los funerales de la Mamá Grande*.

Reitere-se que em alguns momentos *Cien años de soledad* será estudado comparativamente a outras narrativas de García Márquez também com o propósito de se evidenciar a rede de significações que abrange os *espacios de memoria* e a *morte como imagem*. Essa abordagem pressupõe um diálogo entre as obras que é sustentado sobretudo pelas leituras críticas e pela interpretação dos textos literários.

Considerando-se a variedade de opções interpretativas que a obra delinea, esta tese está estruturada da seguinte maneira:

O primeiro capítulo, intitulado “O romance de uma vida: *Cien años de soledad* à luz da fortuna crítica de García Márquez”, traz uma reflexão sobre algumas das principais correntes de pesquisa (especialmente as da tradição crítica estabelecida) que examinaram a obra de García Márquez, e também apresenta um delineamento dos aspectos biográficos presentes na trajetória literária do autor colombiano, com atenção especial para a relação entre o primeiro romance publicado, *La hojarasca*, e o mais conhecido, *Cien años de soledad*, como forma de trabalhar a dimensão das experiências vividas por García Márquez e seu papel na elaboração ficcional. Além disso, o capítulo aborda as condições e o momento histórico para o surgimento do romance do colombiano no contexto daquilo que foi denominado como o “boom literário”²¹ da América Latina, e também assinala alguns procedimentos técnicos de relevância na obra. Desse modo, o capítulo assume um duplo movimento: o de rememoração ou evocação seletiva (da tradição crítica) e o de superação/atualização da mesma.

O segundo capítulo, “Entre labirintos da memória e teias da imaginação: a construção dos *espacios de memoria* em García Márquez”, apresenta uma abordagem mais específica sobre essa instância, por meio de uma relação analítica de conceitos teóricos (“memória”, “lembrança”, “testemunho” e “esquecimento”) em contraponto com passagens tanto do romance, quanto das obras de suporte, visando a distinguir: a manifestação das memórias individual e coletiva, o potencial da memória como repositório de aspectos do passado, o esquecimento como ferramenta para a aquisição de novas memórias, entre outros. Na mesma parte são tratadas algumas diferenças entre história e memória, rastros, marcas e resíduos. O capítulo ainda analisa como a coexistência das estruturas de circularidade (mítica/sagrada) e de linearidade

²¹ Fenômeno de alcance internacional que ocorreu em meados da década de 1960 e início da de 70. Marcou profundamente o cenário das literaturas latino-americanas e foi determinante para que García Márquez obtivesse grande êxito literário e editorial (como se verá adiante).

(profana/secular) do tempo narrativo²² constitui um dos possíveis fatores para a ruína dos *espacos de memória*.

A proposta do terceiro e último capítulo, “As instâncias da morte em *Cien años de soledad*”, é desenvolver a noção de *morte como imagem* enquanto uma espécie de operador analítico que permite tomar imagens relacionadas à loucura, à solidão e à violência como paradigmas da representação da morte (simbólica ou não) nos romances e na novela de García Márquez. Nesse sentido, a *morte como imagem* também pode ser apreendida por meio daquelas imagens que criam uma espécie de senso de morte e que são alimentadas pela própria memória.

O objetivo do capítulo é tanto dar vulto às principais passagens das obras que se relacionam com a representação literária da morte, quanto mostrar como o impacto dessa representação acaba por refletir uma posição política de Gabriel García Márquez perante os acontecimentos de seu tempo (em *La hojarasca* e em *Cien años de soledad*) e diante de episódios que deixaram profundas cicatrizes na história da humanidade, como a Inquisição (em *Del amor y otros demonios*).

Após traçar um panorama sobre a morte na sociedade ocidental (baseado principalmente na obra do antropólogo Louis-Vincent Thomas), o capítulo apresenta questões como: a aproximação entre Eros e Tânatos (amor e morte); a destruição de Macondo (decrepitude material); o sangue como signo da violência e da morte; a morte e a ressurreição; os excessos e as loucuras provocados pelo amor e pelo ódio; o poder e suas formas de manifestação.

Esse último capítulo remarca ainda outros elementos como: a relação inevitável do homem com a morte, a presença pungente do cadáver, e as evidências da morte (de que modo o morto traz o signo do sagrado, do grotesco e também do profano). Assim como o anterior, o terceiro capítulo ainda estabelece uma interface entre os livros selecionados, assinalando similitudes e distinções conforme os eixos temáticos acima apontados.

Em suma, minha perspectiva é a de selecionar aquelas imagens dos romances e da novela que se apresentam como verdadeiras “mônadas da morte”²³ dentro

²² Sobre a temática do tempo em *Cien años de soledad*, cf: VARGAS LLOSA (1971); LUDMER (1989); CONCHA (2007); GUILLÉN (2007); entre outros.

²³ Lembrando que o termo “mônada” advém da teoria do filósofo e matemático Leibniz para definir ‘as substâncias simples indivisíveis de que são constituídos todos os seres’ (HOUAISS; VILLAR, 2009). Nesta tese, a expressão “mônadas da morte” abarca a ideia de imagens literárias que possuem um sentido autossuficiente. Isso significa que, diferentemente das demais, tais imagens apresentam uma espécie de coesão em torno daquilo que representam. Indo além, é como se essas cenas da *morte como*

de uma estruturação complexa de cenas que abrangem outros aspectos, os quais por sua vez e em certo sentido se aproximam, como a violência e a loucura, temas que também possuem grande incidência nas demais obras de García Márquez. Essas imagens servem para descortinar outros sentidos e possibilidades de reflexão sobre *Cien años de soledad*. Assim, nos três capítulos buscarei empreender uma pesquisa analítica que se valha das proposições teóricas num prisma interdisciplinar, no intuito de ampliar o debate a respeito das categorias determinantes para esta tese, tanto no contexto dos estudos literários, como no da teoria da literatura em geral.

Esta tese propõe uma perspectiva peculiar sobre esse importante romance latino-americano, que foi estudado por vários pesquisadores ao longo das mais de quatro décadas desde sua publicação. O objetivo não é apenas coadunar as diversas proposições teóricas e analíticas aqui utilizadas, e sim extrair de cada uma delas parâmetros que sirvam para subsidiar a elaboração de um trabalho acadêmico consistente, que possa abrir estimulantes caminhos para novas leituras de *Cien años de soledad*.

Destaque-se que minha inspiração para a realização deste trabalho se deve especialmente ao fascínio que tenho pela literatura do escritor García Márquez. Uma instigante descoberta que ocorreu quando eu estava com 18 anos. Vinte e cinco anos depois, continuo a nutrir a mesma admiração e espanto pelas inúmeras imagens que seus textos foram capazes de deixar gravados em minha memória. Uma experiência que promete continuar ao longo da vida...

Ao se completar um ano da morte de Gabriel García Márquez (06/03/1927-17/04/2014), nada mais significativo que manter viva a memória de seus feitos literários, que não deixam de estar intimamente ligados a experiências particulares do autor. É no conjunto dessas e de outras reflexões que pretendo investigar a construção dos *espaços de memória* e da *morte como imagem* em *Cien años de soledad*.

imagem guardassem uma intensidade, uma potência e uma unidade dentro da diversidade maior de imagens comuns apresentadas pelo autor colombiano em suas obras.

2 O ROMANCE DE UMA VIDA: *CIEN AÑOS DE SOLEDAD* À LUZ DA FORTUNA CRÍTICA DE GARCÍA MÁRQUEZ

[...] él dedicará su vida a desmentir a la realidad,
a suplantarla con otra que creará a imagen y semejanza
del modelo ilusorio de sus recuerdos,
y que nacerá contaminada de la terrible desilusión,
de la compacta soledad de este instante.
(VARGAS LLOSA, 1971, p. 99).²⁴

Este capítulo tem como principal diretriz o resgate de alguns elementos da trajetória pessoal de Gabriel García Márquez e a comparação deles a aspectos técnicos destacados por estudiosos de sua obra. Não se trata apenas de recuperar fatos da infância ou da vida adulta do escritor, mas, sobretudo, de examinar o que foi determinante para a estruturação e consolidação de sua literatura de um modo geral, e, em específico, para a criação de *Cien años de soledad*.

Tal perspectiva abre espaço para os temas desenvolvidos no segundo e terceiro capítulos (que versam, respectivamente, sobre os *espacios de memoria* e a *morte como imagen*) e é justificada pelo fato de o principal romance de García Márquez apresentar uma vivacidade que tem apoio exatamente no ponto de convergência entre a história/memória (respaldadas por suas experiências em família) e os “deslimites” da criadora imaginação do autor. Isso significa que o resgate de parte da trajetória pessoal de García Márquez também oferece instrumentos para a retomada de sua trajetória literária e de concepção de suas obras. É como se pudéssemos recuperar, pelo menos em parte, o fazer literário do escritor colombiano por meio dessas vivências particulares que dizem muito do seu ato criativo e que, por si próprias, se configuram como exemplos de *espacios de memoria*.

No que diz respeito à *morte como imagen*, esse resgate contempla eventos que se tornaram catalisadores para a elaboração de imagens ficcionais impactantes, algumas delas com força de denúncia e de questionamento das estruturas de poder

²⁴ “[...] ele dedicará sua vida a desmentir a realidade, a suplantá-la com outra que criará à imagem e semelhança do modelo ilusório de suas lembranças, e que nascerá contaminada da terrível desilusão, da compacta solidão desse instante.” Tal epígrafe faz referência ao fato de Vargas Llosa considerar Gabriel García Márquez um deicida, ou seja, um suplantador de Deus, aquele que teria criado uma “realidade total” (como será explicado no primeiro capítulo). “Ese proyecto es el de erigir una realidad cerrada sobre sí misma, el de agotar literalmente a lo largo de la vocación la descripción de esta realidad.” (VARGAS LLOSA, 1971, p. 155). “Esse projeto é o de erigir uma realidade fechada em si mesma, o de esgotar literalmente ao longo da vocação a descrição desta realidade.”

vigentes, outras com o impulso visceral da “imagem literária” bachelardiana. Isso pelo caminho da abordagem de temas recorrentes que se respaldam em traços da memória familiar e em marcantes acontecimentos históricos (relacionados especialmente à violência e à morte na Colômbia). Sendo assim, defendo que os *espacios de memoria* e a *morte como imagem* emergem, no romance, da ficcionalização criativa de passagens da vida do autor e também de sua posição intelectual e política. Quanto a este último quesito, é possível dizer que García Márquez, como atento observador das questões relevantes de seu tempo, soube trabalhar artisticamente as manifestações culturais e políticas de seu país, sem deixar de se posicionar criticamente.

Os esforços literários do colombiano foram reconhecidos tanto do ponto de vista técnico quanto do temático, e permitiram que sua obra tivesse vasto alcance sobre diversos públicos. Vale destacar que *Cien años de soledad* foi considerado um dos livros mais importantes da língua espanhola desde a publicação de Dom Quixote, de Cervantes,²⁵ tendo sido traduzido para mais de 40 idiomas. Compartilho da opinião de Vargas Llosa quando explica que “*Cien años de soledad* es uno de los raros casos de obra literaria mayor contemporánea que todos pueden entender y gozar.” (VARGAS LLOSA, 2007, p. xxvi).²⁶

É preciso salientar ainda que desde o lançamento o romance propiciou um caudal de estudos. Às análises com um viés linguístico, psicológico ou histórico, vieram se juntar outras, de natureza biográfica ou sobre o estilo do autor. Todos esses trabalhos continuam se multiplicando e fazendo com que o mundo narrativo, mítico e mágico de Macondo não pare de instigar a curiosidade de novos (e antigos) leitores.

Referir-se a *Cien años de soledad* como um clássico²⁷ já se tornou lugar-comum, contudo convém inquirir: o que torna o principal romance de García Márquez a expressão de um tempo, a síntese de um modo de se fazer literatura na América Latina? O que há de peculiar na maneira de o autor colombiano transpor criativamente fatos de

²⁵ Como foi destacado durante o IV Congresso Internacional de Língua Espanhola realizado na Colômbia em 2007.

²⁶ “*Cem anos de solidão* é um dos raros casos de obra literária contemporânea maior que todos podem entender e desfrutar.”

²⁷ Em *Por que ler os clássicos*, Italo Calvino propõe 14 definições para o termo, entre as quais destaco: “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” e “Os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual.” (CALVINO, 2005, p. 10-11). É com base nessas duas definições que percebo *Cien años de soledad* como um clássico.

sua infância e juventude para o plano da literatura? De que modo os temas da morte e da memória se manifestam em sua obra maior?

Para responder a essas perguntas, é necessário destringir os meandros de *Cien años de soledad* e as condições de sua criação, assinalando, como propõe Gonzalo Celorio, “su significación en la historia de la narrativa latinoamericana” (CELORIO, 2007, p. 515),²⁸ e retomando as considerações propostas por algumas expressivas linhas da fortuna crítica²⁹ (consolidada ao longo das décadas), sem deixar de lado a perspectiva do próprio autor a respeito de seu principal livro.

O presente capítulo tem como referência estudos que analisaram *Cien años de soledad* por um enfoque não apenas literário, mas em sua relação com o contexto sociopolítico e econômico da América Latina. São textos que permitem compreender o modo como a obra passou a representar o ápice de um longo processo de amadurecimento técnico-literário do autor, que teve como alicerce o exercício da criatividade e da imaginação. Ainda que com estilos e perspectivas diferenciadas, esses trabalhos têm em comum a apreensão e o destaque de elementos significativos.

Entre as principais obras que compõem o recorte para se trabalhar este capítulo, estão: a tese *García Márquez: historia de un deicidio*, de Mario Vargas Llosa; a biografia *Gabriel García Márquez: viagem à semente*, de Dasso Saldívar; o livro *El olor de la guayaba – conversaciones con Plinio Apuleyo Mendonza*; e a autobiografia *Vivir para contarla*.³⁰ Artigos variados e textos críticos (incluindo os que integram a edição comemorativa dos 40 anos do romance)³¹ também completam esse conjunto, que não desconsidera outras valiosas contribuições.

Saliente-se que os textos de referência para a estruturação deste capítulo têm como enfoques a estreita relação entre a vida e a obra do escritor colombiano, e o detalhamento de procedimentos técnicos importantes utilizados em *Cien años de soledad*. Antes, porém, é preciso revelar de que modo os laços familiares se conformam como solo fecundo para a existência das obras de García Márquez.

²⁸ “sua significação na história da narrativa latino-americana.”

²⁹ Não é objetivo deste estudo esmiuçar as inúmeras correntes críticas que examinaram profundamente o romance de García Márquez, mas realçar algumas vertentes que tiveram e ainda têm pertinência para compreender o projeto literário do autor colombiano.

³⁰ Para a tradução de trechos da autobiografia *Vivir para contarla*, tomarei como referência a edição publicada pela Editora Record em 2009.

³¹ Essa edição de *Cien años de soledad* foi publicada em 2007 pela Real Academia Española e pela Asociación de Academias de la Lengua Española. Ao livro foram incorporados importantes estudos de teóricos, críticos e amigos de García Márquez, sobre diversos aspectos formais e literários do romance.

2.1 As raízes da inspiração: a família e os amigos como pedra fundamental

A admiração, o afeto e o respeito que Gabriel García Márquez tinha por seus avós maternos, Nicolás Ricardo Márquez Mejía e Tranquilina Iguarán Cortés, foram primordiais em sua vida. De seu nascimento até os dez anos de idade, Gabito, como o futuro escritor era chamado pela família, viveu com esses e outros parentes em uma ampla casa de Aracataca, município localizado no departamento de Magdalena (no norte da Colômbia), que se tornaria o eterno lugar de suas lembranças ao ser transformado na mítica e inesquecível Macondo.

Nessa residência, palco de alegrias e pavores,³² o menino teve formado o substrato emocional para as futuras experiências literárias.

No puedo imaginarme un medio familiar más propicio para mi vocación que aquella casa lunática, en especial por el carácter de las numerosas mujeres que me criaron. Los únicos hombres éramos mi abuelo y yo, y él me inició en la triste realidad de los adultos con relatos de batallas sangrientas y explicaciones escolares del vuelo de los pájaros y los truenos del atardecer [...]. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p. 94).³³

Além disso, García Márquez admite que sua essência de ser e de pensar se deve em grande parte às mulheres de sua família, bem como às várias empregadas que conduziram sua infância com “carácter fuerte y corazón tierno”, como afirma:

Creo que la esencia de mi modo de ser y de pensar se la debo en realidad a las mujeres de la familia y a las muchas de la servidumbre que pastorearon mi infancia. Eran de **carácter fuerte y corazón tierno**, y me trataban con la naturalidad del paraíso terrenal. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p. 78, grifos meus).³⁴

³² Em sua biografia, Gabriel García Márquez destaca o terror e a solidão que sentia durante a noite na casa de sua infância: “Nunca pude superar el miedo de estar solo, y mucho menos en la oscuridad, pero me parece que tenía un origen concreto, y es que en la noche se materializaban las fantasías y los presagios de la abuela. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p. 93). Traduzindo: “Nunca superei o medo de ficar sozinho, e muito menos na escuridão, mas acho que tinha uma origem concreta, e que é a seguinte: de noite, as fantasias e presságios da avó se materializavam.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 81).

³³ “Não consigo imaginar um meio familiar mais propício para a minha vocação que aquela casa lunática, em especial pelo caráter das numerosas mulheres que me criaram. Os únicos homens eram o avô e eu, e ele me iniciou na triste realidade dos adultos com relatos de batalhas sangrentas e explicações escolares para o voo dos pássaros e os trovões do entardecer [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 82).

³⁴ “Acho que, na verdade, eu devo a essência da minha maneira de ser e de pensar às mulheres da família e às muitas empregadas que pastorearam a minha infância. Eram de gênio forte e coração terno, e me

A convivência com os avós proporcionou a junção de dois aspectos que, aparentemente antagônicos, vieram potencializar as características marcantes da literatura de García Márquez: o misticismo³⁵ e a facticidade. O modo inventivo e mágico de sua avó Tranquilina se contrapunha ao senso prático e objetivo do avô coronel. “Enquanto as histórias do avô eram realistas e estavam recheadas de mortos que morriam de verdade, as da avó estavam povoadas de mortos que viviam e tentavam paliar sua solidão buscando os vivos [...]” (SALDÍVAR, 2000, p. 84). A relação umbilical com os avós marcou profundamente a visão do menino sobre as relações familiares e sociais estabelecidas em Aracataca e forneceu os instrumentos adequados para o surgimento de sua ficção.

Ainda que desde uma perspectiva localizada, García Márquez soube examinar questões próprias da condição humana. *Cien años de soledad*, por exemplo, é uma narrativa que congrega o que há de mais regional (até na linguagem) e de mais universal (como temas clássicos da literatura). Um dos principais êxitos de Gabriel García Márquez foi levar para a literatura a capacidade de dizer coisas extraordinárias com a maior naturalidade, com “a cara de pau” de sua avó Tranquilina:

Esta maneira natural e imaginativa de encarar a vida mesmo nas situações mais insólitas e dramáticas é o que o romancista chamaria de “cara de pau”, a mesma com a qual a avó contava a ele os contos mais fantásticos, sempre imutável. E este seria o discurso literário mais providencial de García Márquez, porque graças a ele escreveria trinta anos mais tarde *Cem anos de solidão*, ao adotá-lo como uma das chaves essenciais de sua arte de narrar. (SALDÍVAR, 2000, p. 86-87).

A avó Tranquilina e as tias concebiam um mundo que não dispunha de fronteiras fixas entre os vivos e os mortos. Uma “pararrealidade” que de modo geral era constituída por fantasias e superstições que viriam a compor “o subsolo mais fértil das ficções de García Márquez” (SALDÍVAR, 2000, p. 83). Na verdade, o caráter crédulo e fantasioso da avó (segundo Saldívar, em razão até de sua origem guajira e ascendência galega) também era próprio da maioria dos colombianos e latino-americanos daquela época.

tratavam com a naturalidade do paraíso terrenal.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 68). Curiosamente García Márquez valorizou personagens femininos que tinham tais características, como, por exemplo, Úrsula e Amaranta. Para além da rigidez do caráter, essas mulheres possuíam um profundo sentimento de amor à família, ainda que no caso de Amaranta esse amor fosse entremeado pelo ciúme exacerbado.

³⁵ Aqui tomado no sentido de ‘inclinação para acreditar em forças e entes sobrenaturais’ (HOUAISS; VILLAR, 2009).

Essa “realidade praticamente endêmica na América Latina” (SALDÍVAR, 2000, p. 83) significou para os leitores de García Márquez o reconhecimento de um território familiar onde até os acontecimentos mais banais eram relatados da mesma maneira que aqueles que pertenciam à esfera do sobrenatural. Talvez exatamente por representar ficcionalmente em *Cien años de soledad* um espaço de conforto (ao trazer para a cena literária elementos da cultura de seu povo), García Márquez tenha alcançado uma perspectiva mais produtiva, uma vez que mais completa, a qual oferece um leque de opções para a compreensão e o deleite da narrativa. O que em parte justificaria a ampla recepção da obra por diversos tipos de leitores.

Por sua vez, a relação com o avô Nicolás tinha base nos fatos, no cotidiano. O avô representava para o neto a ordem e a segurança. Sua concepção de mundo trazia tranquilidade e inspirava o interesse pelas questões históricas, como explica o autor: “En medio de aquella tropa de mujeres evangélicas, el abuelo era para mí la seguridad completa. Sólo con él desaparecía la zozobra y me sentía con los pies sobre la tierra y bien establecido en la vida real.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p. 88).³⁶

Entretanto isso não impedia que o território fantástico da avó e das tias continuasse a seduzir e a forjar o pequeno Gabriel: “Lo raro, pensándolo ahora, es que yo quería ser como él, realista, valiente, seguro, pero nunca pude resistir la tentación constante de asomarme al mundo de la abuela.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p. 88-89).³⁷ Essa identificação com os contrastantes mundos dos avós também se evidencia no seguinte trecho:

Só mesmo com o avô teve Gabito uma comunicação e um entendimento plenos. Enquanto o mundo da avó e das tias o desorientava e volta e meia causava pavor, o do avô lhe proporcionava ordem e segurança [...]. Mas, apesar da segurança do avô, o menino não aguentava de curiosidade e espiava o mundo da avó. O avô pertencia ao mundo das coisas que realmente acontecem, historicamente, e no qual existem uma ordem e um progresso; no mundo da avó e das tias, pelo contrário, o que havia era um mundo fantástico, cheio de superstições, com um tempo **estancado girando em círculos viciosos**, onde imperava uma outra lógica, que o menino não conseguia entender com a facilidade com que entendia as coisas do avô. (SALDÍVAR, 2000, p. 87, grifos meus).

³⁶ “No meio daquela tropa de mulheres evangélicas, o avô era, para mim, a segurança completa. Só com ele a aflição desaparecia e eu me sentia com os pés na terra e bem situado na vida real.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 77).

³⁷ “O estranho, pensando agora, é que eu queria ser como ele, realista, valente, seguro, mas nunca pude resistir à tentação constante de espiar e me aproximar do mundo da minha avó.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 77).

Considerando isso, acredito que uma das principais marcas de *Cien años de soledad* seja exatamente a representação de um “mundo fantástico, cheio de superstições, com um tempo estancado girando em círculos viciosos”. E que a relação de proximidade do menino Gabito com a avó e as mulheres da casa onde nasceu tenha instigado sua imaginação a ponto de fazer com que anos mais tarde esse mundo pudesse em grande parte ser resgatado, vindo a compor as bases da “cosmovisión literaria”³⁸ do escritor (DELGADO, 2008, p. 296). Cosmovisão essa que, conforme sugere o excerto anterior, também possui muito da perspectiva factual/histórica do avô. Na verdade, penso que o autor colombiano soube fundir e, ao mesmo tempo, tensionar as visões de mundo do avô e da avó, trazendo para sua literatura uma perspectiva dialógica para essas distintas perspectivas.

Em se tratando de “mundos fantásticos”, não apenas as histórias da avó Tranquilina causaram forte impressão no menino, mas também a leitura de *As mil e uma noites*, obra que iria abrir ainda mais sua mente para os inesgotáveis e maleáveis poderes da imaginação. Naquela época, aos nove anos de idade, “o taciturno e tímido neto do coronel Márquez era praticamente um leitor ensimesmado” (SALDÍVAR, 2000, p. 104) e ficou totalmente absorvido por “um livro amarelado, desencadernado e incompleto” (*Ibidem*, p. 104) que havia encontrado ao remexer os baús da casa dos avós, e que somente anos depois saberia se tratar de *As mil e uma noites*. Esse teria sido “um dos fatos mais transcendentais de sua vida”, pois “[...] as histórias de Xerazade significaram uma confirmação e uma ampliação do mundo da avó. [...] E ambas, Xerazade e Tranquilina, narravam impávidas suas histórias, com a mais pura ‘cara de pau’.” (*Ibidem*, p. 104).

Em certa medida essa experiência de encantamento acabou sendo transferida para *Cien años de soledad*. Os contos árabes foram mencionados direta ou indiretamente em mais de uma ocasião no romance, como, por exemplo, em trechos como: “[...] de los tiempos en que leía en el cuarto de Melquíades las prodigiosas fábulas de los tapices volantes y las ballenas que se alimentaban de barcos con tripulaciones.” (CAS, [s/d], p. 131).³⁹ Ou em: “Se aprendió de memoria las leyendas fantásticas del libro desencuadernado [...]” (CAS, [s/d], p. 147).⁴⁰

³⁸ “cosmovisión literaria”

³⁹ “[...] dos tempos em que lia no quarto de Melquíades as prodigiosas histórias dos tapetes voadores e das baleias que se alimentavam de navios com tripulações.” (CAS, 1996, p. 301).

⁴⁰ “Aprendeu de cor as lendas fantásticas do livro sem capa [...]” (CAS, 1996, p. 337).

Aliás, nada mais sugestivo que a descoberta das fábulas se desse no quarto do cigano/mago, um dos personagens que dilataram o horizonte dos Buendías e os alçaram a outras realidades, muito mais instigantes e impalpáveis. Os aposentos de Melquíades são um universo à parte na casa dos Buendías; constituem um espaço que contém uma atmosfera especial e que por muitos e muitos anos foi totalmente imune à passagem do próprio tempo. Uma clara indicação de que era não somente um lugar consagrado aos estudos (leitura), mas também um local de contato com a magia e a imaginação.

Assim como Dasso Saldívar, acredito que esse encontro literário tenha sido extremamente significativo para o escritor colombiano, por permitir um efetivo alargamento da realidade vivenciada na casa de Aracataca. Isso significa que a diversidade e riqueza de *As mil e uma noites* – uma reunião de narrativas originárias dos folclores árabe, persa e indiano – vieram não apenas intensificar o interesse de García Márquez por esse modo de contar, mas tiveram o poder de descortinar um mundo ainda mais vasto e fabuloso que o já exótico e quimérico apresentado ao menino pela avó Tranquilina. Desse modo García Márquez descobriu que a própria realidade latino-americana, com todos os absurdos, poderia ser descrita/reinventada com a mesma naturalidade com que a avó, no intuito de espantar os maus espíritos, havia queimado um singular ovo de galinha no quintal de casa, como se se tratasse de um ovo de animal mítico.

Poco después, la hoguera del patio volvió a encenderse cuando una gallina puso un huevo fantástico que parecía una bola de pimpón con un apéndice como el de un gorro frigio. Mi abuela lo identificó de inmediato: “Es un huevo de basilisco.” Ella misma lo arrojó al fuego murmurando oraciones de conjuro. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p. 86).⁴¹

Reitere-se que, não obstante o intenso envolvimento de García Márquez com esse prodigioso aspecto de sua vida, a cumplicidade dele com o avô se consolida paralelamente e pela via da historicidade, em especial naquilo que resulta de fatos do dia a dia do povo colombiano, e torna-se o outro lado da moeda na obra do escritor. Essa cumplicidade chega a ser tão grande que anos depois o autor confessaria que, após a morte do coronel, “nada interessante” teria acontecido em sua vida.

⁴¹ “Pouco depois, a fogueira do quintal tornou a ser acesa quando uma galinha pôs um ovo fantástico que parecia uma bola de pingue-pongue com um apéndice como o de um gorro frígio. Minha avó identificou-o de imediato: ‘É um ovo de basilisco’. Ela mesma atirou-o no fogo murmurando orações de esconjuro.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 75).

[...] O coronel Nicolás Ricardo Márquez Mejía foi a pessoa que mais concentrou os sentimentos de García Márquez. O escritor disse que ele foi a única pessoa com quem teve comunicação na infância, e a pessoa com quem melhor se entendeu, que é a figura mais importante de sua vida e que desde que ele morreu não aconteceu nada interessante e que até as alegrias de sua vida de adulto são alegrias incompletas simplesmente porque o avô não tomou conhecimento delas. (SALDÍVAR, 2000, p. 88).

Considerando-se esse estreito vínculo, um dos incidentes históricos que mais repercutiram na vida e na obra de García Márquez foi a participação do avô na Guerra dos Mil Dias, um dos conflitos mais sangrentos da história da Colômbia, ocorrido entre 17 de outubro de 1899 e 21 de novembro de 1902, cujo saldo foi de mais de cem mil mortos. Esse evento bélico representou um dos acontecimentos mais impressionantes para o menino, especialmente pelo resgate memorialístico que o avô, na condição de ex-combatente, fazia enquanto os dois caminhavam pelas ruas de Aracataca ou quando atravessavam as plantações de banana para tomar banho nos riachos de Sierra Nevada de Santa Marta.

Além de ter arrasado o país completamente, o conflito provocou uma fissura e uma mácula na estrutura política do país, ao colocar como “grandes inimigos históricos o liberalismo e o conservadorismo, [...] duas faces cúmplices da mesma moeda política” (SALDÍVAR, 2000, p. 29), as quais mediram forças durante muito tempo, com a mesma persistência e brutalidade. Foi exatamente absorvendo essa atmosfera de luta armada que, já adulto, García Márquez encontrou um dos principais eixos temáticos de algumas de suas narrativas, até chegar a *Cien años de soledad*. Lembremos que o romance recupera muito da acirrada disputa pelo poder entre liberais e conservadores nas mais de trinta guerras civis que provocaram um constante e sangrento caos em Macondo.

Em meio aos atos de tirania, fuzilamentos, mortes diversas e todo o tipo de desordem econômica, política e social, as ações do coronel Aureliano Buendía, de seus aliados e adversários emergem no romance com a marca indelével das histórias que o avô Nicolás contava sobre os heróis e vilões da Guerra dos Mil Dias. Distinção de ideologias que, no fim das contas, foi negada pelo próprio coronel Aureliano Buendía ao afirmar ironicamente: “La única diferencia actual entre liberales y conservadores es que los liberales van a misa de cinco y los conservadores van a misa de ocho.” (CAS,

[s/d], p. 100).⁴² Um posicionamento que revela muito da decepção que o escritor tem em relação às infundáveis disputas motivadas basicamente pela ambição.

O fato é que a estreita convivência e identificação com os avós maternos, com as tias e demais parentes que viviam em Aracataca (e também a curiosidade e a profícua imaginação), foram matéria essencial para que anos mais tarde García Márquez pudesse eternizar a cidade natal, e assim transformar pessoas, diálogos, testemunhos de sobreviventes sobre os mortos e acontecimentos domésticos, em uma torrencial fonte de inspiração, a qual por sua vez não desprezava as oficiais estruturas de poder (seja a familiar, seja a social)⁴³ de seu tempo.

Alcançar o ponto de ebulição foi para García Márquez um processo lento e progressivo. Após escrever seus primeiros contos, entre 1947 e 1950 (enquanto exercia o jornalismo no *El espectador*, de Bogotá), teve de trabalhar bastante para que o sonho de ser escritor pudesse se concretizar.⁴⁴ A profissão de jornalista ofereceu as condições para a têmpera do exímio narrador, especialmente por se tratar de um ofício que proporcionava “un medio propicio y estimulante” para exercer sua “inclinación psicológica”, como esclarece Vargas Llosa:

[...] el periodismo fue para García Márquez algo más que una actividad alimenticia, que lo ejerció con alegría e incluso pasión. Muestra también qué lo sedujo en el periodismo: no la página editorial sino la labor del reportero que se moviliza tras la noticia y, si no la encuentra, la inventa. Es el aspecto aventurero del periodismo lo que lo entusiasmó, pues cuadraba perfectamente con un rasgo de su personalidad: **la fascinación por los hechos y personajes inusitados, la visión de la realidad como una suma de anécdotas**. Esta inclinación psicológica encontró en el periodismo un medio propicio y estimulante y, simultáneamente, el periodismo la acentuó. (VARGAS LLOSA, 1971, p. 38, grifos meus).⁴⁵

⁴² “A única diferença atual entre liberais e conservadores é que os liberais vão à missa das cinco e os conservadores à das oito.” (CAS, 1996, p. 233).

⁴³ “Os esquemas econômicos, sociais e culturais da aristocracia de Aracataca nos quais se moviam os Márquez Iguarán seriam transpostos quase que literalmente por García Márquez aos seus romances, especialmente em *Cem anos de solidão*, onde os Buendía são seu correlato, a referência obrigatória de toda sociedade macondiana.” (SALDÍVAR, 2000, p. 50-51).

⁴⁴ “García Márquez ha dispuesto su vida entera al servicio de la vocación literaria [...]” (CELORIO, 2007, p. 513-514). Traduzindo: “García Márquez tem disposto sua vida inteira ao serviço da vocação literária [...]”.

⁴⁵ “[...] O jornalismo foi para García Márquez algo mais que uma atividade alimentícia [de sustento], que ele exerceu com alegria e inclusive paixão. Mostra também o que o seduziu no jornalismo: não a página editorial senão o trabalho do repórter que se mobiliza em busca da notícia e, se não a encontra, a inventa. É o aspecto aventureiro do jornalismo o que o entusiasmou, pois se enquadrava perfeitamente com um traço de sua personalidade: a fascinação pelos feitos e personagens inusitados, a visão da realidade como uma soma de anedotas. Esta inclinação psicológica encontrou no jornalismo um meio propício e estimulante e, simultaneamente, o jornalismo a acentuou.”

É interessante observar que as mesmas motivações da infância foram encontradas pelo jovem na profissão de jornalista, ou seja, uma realidade que tinha um caráter anedótico e apresentava “hechos y personajes inusitados” (como destacado no trecho acima), a qual poderia se converter em um material bastante rico e estimulante para que ele elaborasse sua ficção.

Além disso, já naquela época a produção de reportagens permitiu que García Márquez conhecesse diversas pessoas e estabelecesse amizades que se mostrariam duradouras, lhe renderiam prestígio e abririam portas para a inserção no mercado editorial. Um dos encontros mais frutíferos foi com os jornalistas Alfonso Fuenmayor, Álvaro Cepeda Samudio e Germán Vargas, além do “sábio catalão” Ramón Vinyes, um ex-livreiro que exerceu grande influência na formação literária de todos eles, incluindo Márquez.

[...] “o velho que tinha lido todos os livros” [...] afinou seus olfatos, indicando-lhes em conversas de café os livros e autores que teriam de ser lidos em cada circunstância e momento, enquanto ia ensinando-os a desmontar os contos e romances dos grandes escritores universais, identificando e separando as peças para tornar a armá-las com o prazer de ver os truques revelados. (SALDÍVAR, 2000, p. 207).

Juntos, esses jornalistas formavam “o grupo de Barranquilla”, que foi diretamente responsável pela considerável ampliação dos conhecimentos técnicos do escritor colombiano na área das letras, especialmente em decorrência do constante estímulo para que García Márquez se familiarizasse tanto com os grandes mestres quanto com aqueles que estavam tendo suas obras publicadas naquele momento. A curiosidade e a admiração por tais autores levaram aos exercícios de decomposição da estrutura de algumas obras e ao desenvolvimento de um estilo próprio.

Esse contato com os amigos foi tão profundo que, mais uma vez, realidade e ficção se misturariam na vida-obra do autor. Em *Cien años de soledad*, “os quatro rapazes desatinados” apareceram para beber e falar a respeito de tudo com Aureliano Babilonia já nos últimos dias de Macondo. Na vida real, tanto quanto na vida fictícia, todos estariam ligados pelo afeto e pelos ensinamentos de um sábio catalão. Em suas discussões intermináveis sobre literatura e sobre a vida, muita coisa acabou por ser incorporada ao pensamento e à visão de mundo de cada um deles. Esse constante cruzamento entre as fronteiras da realidade e da ficção possibilitou que a criatividade de García Márquez fosse sendo aumentada de maneira progressiva.

Para além de sua convivência com profissionais da área jornalística, García Márquez se relacionou com vários escritores de sua época. Uma das mais expressivas amizades do autor foi com o poeta e romancista colombiano Álvaro Mutis. Os dois se conheceram pessoalmente no fim de 1947 ou início de 1948 e “[...] pelo resto de sua vida, os dois amigos continuariam falando não tanto de literatura, mas da ‘vaina’, ou seja, da vida [...]” (SALDÍVAR, 2000, p. 192).

No prólogo da edição especial dos 40 anos de *Cien años de soledad*, Álvaro Mutis é quem declara a importância dessa amizade: “Todo lo vivido con él ha sido para mí como un premio extraordinario en el oscuro azar de los días.” (MUTIS, 2007, p. xiv).⁴⁶ Além disso, o poeta reconhece o valor literário do amigo quando afirma que duas coisas o impressionaram desde que ambos se conheceram e que, até aquele instante, representavam traços definidores da personalidade de García Márquez: “una indulgencia inteligente para todos sus semejantes y un sentido de vigilante servicio en la amistad” (MUTIS, 2007, p. xiii)⁴⁷ e, o que interessa mais diretamente a este estudo:

[...] una devoción sin límites por las letras, desorbitada, febril, insistente, insomne entrega a las secretas maravillas de la palabra escrita (solo don Quijote en su discurso sobre ‘las armas y las letras’ había demostrado parecido fervor) y una madurez varonil [...]. (MUTIS, 2007, p. xiii).⁴⁸

Álvaro Mutis teve o privilégio de acompanhar muito de perto o desenvolvimento profissional de García Márquez tanto na área do jornalismo, quanto na da literatura. Foi um companheiro em diversos momentos difíceis⁴⁹ e decisivos na vida do amigo, como ele confessa: “Hemos compartido juntos, Gabriel y yo, muchas horas de felicidad desbordada y no pocas de incertidumbre y estrechez.” (MUTIS, 2007, p. xiv).⁵⁰

O grande companheiro assistiu ao processo de gestação de *Cien años de soledad*, conforme relata Dasso Saldívar: “Durante catorze meses, os dois casais [Álvaro Mutis e Carmen Miracle, Jomí García Ascot e María Luisa Elío] seriam as

⁴⁶ “Tudo vivido com ele tem sido para mim como um prêmio extraordinário no obscuro azar dos dias.”

⁴⁷ “uma indulgência inteligente para todos seus semelhantes e um sentido de vigilante serviço na amizade.”

⁴⁸ “[...] uma devoção sem limites pelas letras, exorbitante, febril, insistente, insone entrega às secretas maravilhas da palavra escrita (só Dom Quixote em seu discurso sobre ‘as armas e as letras’ havia demonstrado parecido fervor) e uma maturidade varonil [...]”

⁴⁹ Cf. SALDÍVAR (2000); GARCÍA MÁRQUEZ (2009).

⁵⁰ “Temos compartilhado juntos, Gabriel e eu, muitas horas de felicidade transbordante e não poucas de incerteza e aperto.”

testemunhas privilegiadas da concepção e evolução das mil e uma histórias dos Buendía e do destino apocalíptico de Macondo.” (SALDÍVAR, 2000, p. 392). E, como não poderia deixar de ser, Mutis também esteve presente no momento de maior reconhecimento dos esforços do autor, quando este foi laureado com o Nobel de Literatura:

Compartí con él las primeras horas de su Premio Nobel. Luchaba contra el entusiasmo, tratando de ser el mismo de siempre. Lo logró en pocos minutos. Bebimos hasta pasada la media noche. Evocamos amigos ausentes y tornamos a reír en compañía de nuestras esposas, Mercedes y Carmen, de las mismas gozosas remembranzas con las que está tejido nuestro destino común. (MUTIS, 2007, p. xiv).⁵¹

Além de dimensionar o papel dessas amizades (especialmente na formação literária e no reconhecimento técnico do autor), é preciso trazer à luz um fato determinante para a definição da vida literária de García Márquez, que foi a viagem feita com a mãe, Luisa Santiaga, a Aracataca, em 1950, para vender a casa onde o autor nascera e passara parte da infância. O episódio teria sido o catalisador da necessidade recorrente de escrever sobre esse imóvel e a família. A relevância de tal viagem somente pôde ser apreendida tempos depois. Em *Vivir para contarla* o autor relata:

Ni mi madre ni yo, por supuesto, hubiéramos podido imaginar siquiera que aquel cándido paseo de sólo dos días iba a ser tan determinante para mí, que la más larga y diligente de las vidas no me alcanzaría para acabar de contarlo. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p. 11).⁵²

A irreprimível vontade de redigir sobre o que viu durante a decisiva viagem é reveladora do processo visceral vivenciado por García Márquez a partir daquele momento.

Cada cosa, con sólo mirarla, me suscitaba una ansiedad irresistible de escribir para no morir. La había padecido otras veces, pero sólo aquella mañana la reconocí como un **trance de inspiración**, esa palabra abominable pero tan real que arrasa todo cuanto encuentra a su paso para llegar a tiempo a sus cenizas. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p. 111, grifos meus).⁵³

⁵¹ “Compartilhei com ele as primeiras horas de seu Prêmio Nobel. Lutava contra o entusiasmo, tratando de ser o mesmo de sempre. Consegui isso em poucos minutos. Bebemos até depois de meia noite. Evocamos amigos ausentes e tornamos a rir na companhia de nossas esposas, Mercedes e Carmen, das mesmas prazerosas lembranças com as quais está tecido nosso destino comum.”

⁵² “Nem minha mãe nem eu, é claro, teríamos podido nem mesmo imaginar que aquele cándido passeio de dois únicos dias seria tão determinante para mim que nem a mais longa e diligente de todas as vidas não me bastaria para acabar de contá-lo.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 9).

⁵³ “Cada coisa, só de olhar, me suscitava uma ansiedade irresistível de escrever para não morrer. Tinha padecido essa mesma sensação outras vezes, mas só naquela manhã a reconheci como sendo um transe de inspiração, essa palavra abominável mas tão real que arrasa tudo que encontra pela frente para chegar a tempo às suas próprias cinzas.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 97).

Nesse contexto, a viagem a Aracataca representou não apenas um nostálgico retorno ao passado, mas a chave para que García Márquez pudesse efetivamente se assumir como escritor.⁵⁴ Por essa época, trabalhando no jornal *El Herald*, o jovem estava envolvido com a escrita de uma história que guardava fatos significativos de sua vida familiar, mas que não possuía o tom desejado por ele. Isso porque García Márquez ainda não tinha encontrado o modo de ficcionalizar a história familiar sem parecer uma mera artificialidade. Esse jeito ou tom deveria ser semelhante ao que a avó Tranquilina utilizava ao narrar as histórias cotidianas, isto é, uma maneira extraordinária, e/ou tal como as fábulas de *As mil e uma noites* lhe haviam ensinado, fazendo-o “viajar” por mundos distantes muitos anos antes... Entretanto, somente após se deparar com uma realidade que fora de sua infância, e que agora divergia de como ele a havia memorizado, García Márquez soube como alcançar aquele modo de dizer as coisas.

Assim, por mais paradoxal que possa parecer, o retorno à já arruinada Aracataca serviu para redefinir sua trajetória literária, uma vez que aí começou a fermentar no escritor a capacidade de recriar aquela específica atmosfera de suas reminiscências nas narrativas que começava a escrever:

Hasta entonces había escrito unos relatos abstractos y artificiosos, pero luego del viaje a Aracataca con su madre su actitud literaria se transformó radicalmente. Fue allí, en Barranquilla, en su cueva del último piso de “El Rascacielos” donde intentó por primera vez escribir una novela con todos los demonios de su infancia y de Aracataca. La novela, que se iba a llamar “La casa”, se titularía finalmente “La Hojarasca” cuando apareció, varios años después. (VARGAS LLOSA, 1971, p. 33-34).⁵⁵

⁵⁴ O autor conta que durante toda a viagem a Aracataca sua mãe insistiu para que ele promettesse que iria voltar a cursar direito e assim não contrariar as expectativas do pai, e que já na despedida, ao ser perguntado sobre o que ela diria a seu marido sobre o assunto, ele havia respondido: “– Dígame que lo quiero mucho y que gracias a él voy a ser escritor. – Y me anticipé sin compasión a cualquier alternativa: – Nada más que escritor.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p. 112). Traduzindo: “– Diga que eu gosto demais dele e que graças a ele vou ser escritor – e sem a menor compaixão me antecipei a qualquer alternativa: – E nada mais que escritor.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 98).

⁵⁵ “Até então, havia escrito uns relatos abstratos e artificiosos, mas depois da viagem a Aracataca com sua mãe sua atitude literária se transformou radicalmente. Foi ali, em Barranquilla, em sua cova do último andar do ‘El Rascacielos’ onde tentou pela primeira vez escrever um romance com todos os demônios de sua infância de Aracataca. O romance, que se chamaria *La casa*, se intitularia, finalmente, *La hojarasca*, quando apareceu vários anos depois.” Eric Nepomuceno, amigo e tradutor de alguns livros de García Márquez para o português, afirma que *Cien años de soledad* é que teria se originado do livro *La casa*. “Muito tempo depois, ele diria que o livro tinha começado a ser escrito em 1948, em longas tiras de papel jornal, em Cartagena das Índias. E que durante dezessete anos havia passado por diferentes versões, sempre com o título *La casa*, sem que nunca tivesse surgido a estrutura correta, a atmosfera necessária, e principalmente o tom convincente da narração, aquele mesmo tom com que sua avó materna contava histórias inacreditáveis.” (NEPOMUCENO, 2014, p. 21-22).

Acredito que foram exatamente esses “demônios de sua infância” que proporcionaram os elementos mais proveitosos para que García Márquez pudesse alcançar seus objetivos. Ao que parece, as histórias familiares e as imagens marcantes de muitos de seus espaços afetivos e de traumas foram recuperadas e, ao mesmo tempo, vertidas para as inúmeras folhas de rascunho que costumava carregar para cima e para baixo. O terror noturno que ele sentia na casa de infância é simbólico daquilo que foi resgatado dos aposentos de sua memória.

En aquel dormitorio había también un altar con santos de tamaño humano, más realistas y tenebrosos que los de la Iglesia. Allí durmió siempre la tía Francisca Simodosea Mejía [...]. Yo dormí en la hamaca de al lado, aterrado con el parpadeo de los santos por la lámpara del Santísimo que no fue apagada hasta la muerte de todos [...]. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p. 44).⁵⁶

Em outra passagem de *Vivir para contarla*, o escritor confessa que, mesmo tendo se passado várias décadas, aquela casa mítica e seus fantasmas continuavam a assombrá-lo nas noites de insônia. Sublinhe-se que muitas das marcantes imagens e sensações de sua infância foram revividas na ficção, como, por exemplo, a de um jasmineiro que, mesmo depois de morrer, continuou a exalar perfume por muitos e muitos anos, ou a dos fantasmas que habitavam dormitórios da residência da família. Lembranças inquietantes que o acompanharam desde e para sempre.

Todavía a los setenta años he vislumbrado en sueños el ardor de los jazmines en el corredor y el fantasma de los dormitorios sombríos, y siempre con el sentimiento que me estropeó la niñez: el pavor de la noche. Muchas veces he sentido, en mis insomnios del mundo entero, que yo también arrastro la condena de aquella casa mítica en un mundo feliz donde moríamos cada noche. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p. 93).⁵⁷

Talvez seja por situações como essas que García Márquez tenha finalmente conseguido expurgar os fantasmas de seu passado (ou torná-los mais vivos?) e ordenar

⁵⁶ “Naquele dormitório também havia um altar com santos de tamanho humano, mais realistas e tenebrosos que os da Igreja. Foi ali que sempre dormiu a tia Francisca Simodosea Mejía [...]. Eu dormia na rede ao lado, apavorado com o piscar dos santos pela lâmpada do Santíssimo que não foi apagada até que todos morreram [...]”. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 37-38).

⁵⁷ “Até hoje, aos setenta anos, vislumbro em sonhos o ardor dos jasmíns no corredor e o fantasma dos dormitórios sombrios, e sempre com o sentimento que estropeou a minha infância: o pavor da noite. Muitas vezes pressenti, em minhas insônias do mundo inteiro, que eu também arrasto a condenação daquela casa mítica num mundo feliz onde morríamos todas as noites.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 81-82).

os fios da memória. De qualquer forma o retorno dessas imagens e atmosferas da casa natal proporcionou um redirecionamento de suas ambições literárias e o facear de medos que havia muito tempo ele tentava relegar ao esquecimento, mas que se tornaram uma das frutíferas bases de sua literatura.

Um caso emblemático em *Cien años de soledad* ocorre quando Úrsula, já praticamente cega, colocava José Arcadio (filho de Fernanda del Carpio) sentado a um canto para não perdê-lo de vista. Nessa passagem temos a ficcionalização de parte daquela lembrança marcante, que traz a dimensão do impacto causado pela presença dos santos naquele quarto da infância do autor.

Para estar segura de no perderlo en las tinieblas, ella le había asignado un rincón del dormitorio, el único donde podría estar a salvo de los muertos que deambulaban por la casa desde el atardecer. “Cualquier cosa mala que hagas –le decía Úrsula– me la dirán los santos.” Las noches pálidas de su infancia se redujeron a ese rincón, donde permanecía inmóvil hasta la hora de acostarse, sudando de miedo en un taburete, bajo la mirada vigilante y glacial de los santos acusetas. (CAS, [s/d], p. 152).⁵⁸

Ao buscar as sensações e o tom das histórias de seus tempos de criança, o autor colombiano desvelou novos rumos para sua literatura. Grínor Rojo, no texto “1967: Gabriel García Márquez en busca de *Cien años de soledad*”, confirma tal mudança de direção. Segundo o teórico, a dura constatação da ruína dos espaços de infância (da casa, do povoado e das próprias pessoas), apesar de lamentável, foi “una contrapartida fecunda en la carrera del escritor”:

[...] porque fue la que reorientó en él la brújula de su creación de fines de los años cuarenta [...]. El reencuentro de García Márquez con el lugar de sus experiencias infantiles fue lo que lo sacó del estado de perplejidad en que se hallaba sumido hasta entonces, demostrándole la feliz conveniencia de proceder a un reencuentro con su propósito “de los dieciséis años” y es de ahí de donde surge la primera de sus ficciones mayores, *La hojarasca*, ésta ya con una voz inconfundiblemente suya. (ROJO, 2011, p. 246).⁵⁹

⁵⁸ “Para estar certa de não perdê-lo nas trevas, ela tinha assinalado um canto do quarto, o único onde poderia estar a salvo dos mortos que perambulavam pela casa desde o entardecer. ‘Qualquer coisa ruim que você fizer’, dizia-lhe Úrsula, ‘os santos me contam.’ As noites de terror da sua infância reduziram-se a este canto, onde permanecia imóvel até a hora de se deitar, suando de medo num tamborete, sob o olhar vigilante e gelado dos santos delatores.” (CAS, 1996, p. 349).

⁵⁹ Traduzindo: “uma contrapartida fecunda na carreira do escritor; [...] porque foi a que reorientou nele a bússola de sua criação de fins dos anos quarenta [do século XX] [...]. O reencontro de García Márquez com o lugar de suas experiências infantis foi o que o tirou do estado de perplexidade em que se achava submetido até então, demonstrando-lhe a feliz conveniência de proceder a um reencontro com seu

Dasso Saldívar também dá ênfase aos resultados obtidos com a viagem a Aracataca. Segundo o biógrafo, García Márquez precisava reencontrar as raízes de sua história para alcançar uma “perspectiva mais ampla”, que conferisse mais consistência (quicá mais verossimilhança) à recuperação de seu passado, para a conseqüente elaboração de suas narrativas.

Este “retorno à semente” também significou a exploração de povoados e lugares de seus antepassados, principalmente durante as viagens às regiões de Valledupar e La Guajira, locais onde o jovem jornalista, além de vender livros e enciclopédias, pôde obter detalhes sobre a vida de seus avós e daí conhecer, por exemplo, um dos fatos mais marcantes de sua história familiar: a morte de Medardo Pacheco Romero em decorrência de um desentendimento de honra com o avô Nicolás Márquez. Uma fatalidade que provocou o “êxodo dos Márquez Iguarán” (SALDÍVAR, 2000, p. 39) de Barrancas e “uma peregrinação incerta através de Riohacha, Santa Marta e Ciénaga” (SALDÍVAR, 2000, p. 43), que teria durado 22 meses, até o estabelecimento definitivo da família em um novo e desconhecido território: Aracataca.

Décadas depois o incidente ocorrido entre Medardo Pacheco e Nicolás Márquez seria transposto para a ficção e reencenado na pele dos personagens José Arcadio Buendía e Prudencio Aguilar. O fato deixaria profundas marcas na consciência do avô – cicatrizes que seriam eternizadas na frase confessional dita ao neto quando este tinha seis ou sete anos: “Você não sabe quanto pesa um morto!” (SALDÍVAR, 2000, p. 37), a qual ressoaria em *Cien años de soledad* na boca do patriarca dos Buendías: “Los muertos no salen” dijo –. “Lo que pasa es que no podemos con el peso de la conciencia.” (CAS, [s/d], p. 11).⁶⁰

É relevante assinalar também que na vida cotidiana (e mesmo com as oscilações de sua situação financeira no início da carreira), Gabriel García Márquez soube transitar em várias esferas da sociedade e conviver com distintas personalidades do mundo político e econômico de cidades como Cartagena das Índias, Barranquilla e Bogotá.⁶¹ Ao longo dos anos, com talento e determinação, ele se fez respeitado como escritor (e também como repórter), extraindo dessa convivência importantes materiais para realizar seu trabalho de modo comprometido:

propósito ‘dos dezesseis anos’, e é daí de onde surge a primeira de suas ficções maiores, *La hojarasca*, esta já com uma voz inconfundivelmente sua.”

⁶⁰ “Os mortos não saem”, disse, “O que acontece é que não aguentamos com o peso da consciência.” (CAS, 1996, p. 27).

⁶¹ Onde exerceu o jornalismo em veículos de grande circulação, como: *El Universal* (Cartagena das Índias), *El Heraldo* (Barranquilla) e *El Espectador* (Bogotá), nos anos 40 e 50 do século XX.

[...] Gabo, al igual que tantos otros escritores ilustres, sentía una apasionada curiosidad por el poder en ejercicio, fruto del compromiso político que desde muy joven había adoptado, y que mantuvo hasta el final. (CEBRIÁN, 2014).⁶²

A identificação e a proximidade com o poder⁶³ permitiram que o autor trabalhasse questões complexas da América Latina (especialmente aquelas relacionadas aos regimes ditatoriais e às lutas de classe) que passariam a ser amplamente conhecidas por meio de sua obra e de outros autores latino-americanos:

[...] Los pueblos necesitan algún tipo de épica que los movilice, incluso si se trata de una épica de la destrucción. Los creadores y artistas son los encargados de construirla. García Márquez, junto con los escritores del boom, fue el responsable en gran medida de que los ojos del mundo volcaran su atención en la década de los setenta sobre las venas abiertas de América Latina, para usar las palabras de Eduardo Galeano.” (CEBRIÁN, 2014).⁶⁴

Com o tempo, e assim como outros intelectuais e artistas de seu tempo, Gabriel García Márquez passou a exercer uma espécie de “diplomacia secreta” (NEPOMUCENO, 2014, p. 30), ao se envolver em “intrincadas negociações políticas” (*Ibidem*, p. 29) com governos de países latino-americanos, da Europa e dos Estados

⁶² Disponível em: http://elpais.com/elpais/2014/04/20/opinion/1398007823_649987.html /. Acesso em 28 jul. 2014. Traduzindo: “[...] Gabo, igual a tantos outros escritores ilustres, sentia uma apaixonada curiosidade pelo poder em exercício, fruto do compromisso político que desde muito jovem havia adotado, e que manteve até o final.” Conforme consta no artigo “Gabo, o poder e a literatura”, publicado no *El País* em 20 de abril de 2014. Nesse texto, Juan Luis Cebrián, presidente do jornal e membro da Real Academia Espanhola, explica a admiração que García Márquez teria pelo poder em geral e por ditadores (como Fidel Castro) de modo específico.

⁶³ Em A fascinação de García Márquez pelo poder, artigo publicado no *site* da BBC Brasil, no dia da morte do autor, 17 de abril de 2014, Juan Carlos Pérez Salazar afirma: “Uma das críticas mais frequentes ao homem Gabriel García Márquez era sua proximidade com personagens poderosos como o ex-presidente espanhol Felipe González ou os ex-líderes dos Estados Unidos e da França, Bill Clinton e François Mitterrand. E esta proximidade, diziam alguns, poderia ser completamente acrítica, no caso do líder cubano Fidel Castro.” Ressalte-se que esse interesse por ditadores e caudilhos configura-se como uma estratégia de García Márquez para analisar “através de diferentes perspectivas e personagens, os usos e abusos do poder. Em especial, o exercido pelo homem. Pelo patriarca”. Além disso, Salazar destaca que “[...] é preciso lembrar ainda que o fascínio de García Márquez era com o poder e não pelo poder. Nos anos 1980, insinuaram que o escritor poderia ser candidato à presidência colombiana. Era possível que ele tivesse vencido as eleições, mas não aceitou. O que o atrai no poder são suas entrelinhas, seus meandros, seus personagens. Algo que, inevitavelmente, está vinculado à criação literária [...]. O exercício do poder político nunca interessou a Gabo.” Disponível em: http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2014/04/140417_garcia_marquez_poder_jcs_cc.shtml. Acesso em: 09 set. 2014.

⁶⁴ Disponível em: http://elpais.com/elpais/2014/04/20/opinion/1398007823_649987.html /. Acesso em 28 jul. 2014. Traduzindo: “Os povos necessitam de algum tipo de épica que os mobilize, inclusive se se trata de uma épica da destruição. Os criadores e artistas são encarregados de construí-la. García Márquez, juntamente com os escritores do *boom*, foi o responsável em grande medida pelos olhos do mundo voltarem sua atenção, na década de setenta [século XX], sobre as veias abertas da América Latina, para usar as palavras de Eduardo Galeano.”

Unidos. Sua ação sempre foi marcada pelo interesse em ajudar as pessoas, daí sua “credibilidade e eficácia como negociador” (*Ibidem*, p. 30). O escritor utilizava “seu prestígio e sua fama para defender posições que achava justas e corretas”. Além disso, “sempre agiu nos bastidores, em silêncio, e suas andanças só vieram a público quando ele julgou conveniente.” (NEPOMUCENO, 2014, p. 29).

No artigo “Dez problemas para o romancista latino-americano”, publicado em 1964, o escritor e crítico uruguaio Ángel Rama explicita o significado da produção literária de Gabriel García Márquez para a realidade da Colômbia. De acordo com ele,

[...] ninguém penetrou melhor – mais objetivamente – na totalidade da realidade colombiana de nosso tempo, ninguém foi capaz de exibir com maior sutileza o semblante trágico da violência colombiana que semeou o país de milhares de mortos [...]. A pequenez, a fraqueza das criaturas, sua falta de heroísmo proclamado não dissimulam a profundidade veraz; porém, ao mesmo tempo, essas condições estão situadas no próprio centro da sociedade: em seu comportamento vemos a presença sutil, velada, contraditória, até equívoca das grandes forças que estão movendo a história de um determinado tempo. (RAMA, 1964, p. 92).

García Márquez nunca escondeu as preferências políticas (simpatizante que foi de uma esquerda mais clássica), todavia fez da literatura uma sátira ao poder nos mais diversos planos da sociedade. As figuras emblemáticas desse poder são sem dúvida alguma as do coronel e do general,⁶⁵ personagens que ganharam corpo e destaque em alguns de seus livros e remetem a fatos memoráveis de sua infância e juventude.

Esses personagens 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. Obras como *El coronel no tiene quien le escriba* (1958), *El otoño del patriarca* (1975) e *El general en su labirinto* (1989) já trazem no título a perspectiva de um fascinante e perigoso poder centralizador, bem como de sua queda e dissolução.⁶⁶

⁶⁵ Conforme Vargas Llosa: o “arquetípico dictador sudamericano, omnívoro y pintoresco, sanguinario y ridículo” (VARGAS LLOSA, 1971, p. 187). Traduzindo: “o arquetípico ditador sul-americano, totalitário e pitoresco, sanguinário e ridículo”.

⁶⁶ O primeiro desses livros é o prelúdio do que seria mais bem aproveitado em *Cien años de soledad*: a figura do militar reformado cujas façanhas foram esquecidas. O segundo é uma visceral ficção satírica

Em suas conversações com Plinio Apuleyo Mendoza, publicadas em *El olor de la guayaba*, García Márquez sintetiza seu interesse pelo poder, “un tema que ha estado latente en todos mis libros.” (EOG, 1993, p. 62).⁶⁷ Tema sobre o qual pôde refletir de modo bastante aprofundado: “[...] siempre he creído que el poder absoluto es la realización más alta y más compleja del ser humano, y que por eso resume a la vez toda su grandeza y toda su miseria.” (EOG, 1993, p. 62).⁶⁸

Um episódio fornece argumentos para se considerar a postura de Gabriel García Márquez perante o poder militar já na época da infância. Conforme um relato biográfico, quando menino, García Márquez foi capaz de ficar imóvel no escritório do avô ouvindo durante muito tempo e sem conseguir se afastar, uma conversa entre o coronel Nicolás e outro ex-militar. O detalhe anedótico é que sob uma das botas do visitante estava preso o pé da criança, que não reclamava e nem tampouco parava de piscar (um tique que possuía naquela época), como relata o trecho:

Uma das histórias que seus irmãos mais haveriam de recordar é a do ex-militar que um dia chegou e começou a rememorar histórias da guerra com o avô. Gabito, que sempre estava ao lado do avô, desandou a piscar, continuou com um estranho movimento dos olhos, e só quando o visitante levantou-se para ir embora começou a chorar, pois o homem tinha ficado o tempo inteiro pisando um dos pés do garoto, com sua bota pesada. É possível que, desde então, o menino associasse inconscientemente a bota militar ao mundo das guerras e do poder. (SALDÍVAR, 2000, p. 81).

Além de oferecer um colorido pitoresco à vida de García Márquez, passagens como essa guardam algumas chaves de leitura para a extensa obra do autor colombiano, pois revelam fatos expressivos de seu caráter e ajudam na compreensão de seus personagens.

Desse modo, é importante recorrer aos textos da fortuna crítica, pois eles servem como parâmetro para delimitar esse traço marcante de sua literatura, bem como para apresentar o contexto literário do surgimento de *Cien años de soledad*. Antes, porém, é necessário fazer algumas considerações sobre os personagens que sobressaíram em vários de seus livros.

sobre o poder desmesurado. O terceiro retrata os últimos e mais decadentes dias do militar, líder político e revolucionário venezuelano Simón Bolívar.

⁶⁷ “um tema que esteve latente em todos meus livros.”

⁶⁸ “[...] sempre acreditei que o poder absoluto é a realização mais alta e mais complexa do ser humano, e que por isso resume, ao mesmo tempo, toda sua grandeza e toda sua miséria.”

2.2 Coronéis, padres, artistas e prostitutas: personagens das “Macondos” de García Márquez

Nas obras de García Márquez, personagens como o coronel Aureliano Buendía derivam de uma necessidade do autor de trasladar para o espaço da literatura as experiências vivenciadas em família e também com amigos. O avô Nicolás Márquez e o general liberal Rafael Uribe Uribe⁶⁹ condensam as características dos generais e coronéis que têm papel relevante em vários de seus livros, com destaque para sua representação em *Cien años de soledad*. “Don Nicolás y Uribe son el modelo de toda una genealogía en el mundo ficticio de García Márquez: los coroneles.” (VARGAS LLOSA, 1971, p. 23-24).⁷⁰ Ou como explica o autor peruano em outra parte de seu estudo:

La gran figura histórica de la guerra de los mil días es Rafael Uribe Uribe, junto a quien combatió don Nicolás, y cuyo nombre y cuyas hazañas escuchó García Márquez mil veces en boca de su abuelo. El general Uribe Uribe es también modelo de los coroneles, y, por lo menos en un caso, de manera premeditada. Hasta *Cien años de soledad*, Aureliano Buendía es un nombre y algunas anécdotas; sólo en esa novela conocemos su cara y lo vemos de cerca. García Márquez describió físicamente a Aureliano Buendía utilizando como modelo los retratos del célebre caudillo liberal que murió asesinado a machazos en las calles de Bogotá. (VARGAS LLOSA, 1971, p. 135).⁷¹

Em suas conversas com Plinio Apuleyo, García Márquez esclarece que, para a representação do coronel Aureliano Buendía, ele teria recorrido a características do general Uribe Uribe e não de seu avô, como muitos, inclusive o próprio Apuleyo, consideravam.

⁶⁹ “Uribe Uribe combatió en las guerras civiles de 1885, 1895 y 1899, de las cuales saldría derrotado. Su papel como general estaría marcado por importantes victorias durante la Guerra de los Mil Días desde el punto de vista táctico, las cuales le dieron una reputación como el principal general liberal [...]” Disponível em: http://es.wikipedia.org/wiki/Rafael_Urbe_Urbe. Acesso em: 11 de set. 2014. “Uribe Uribe combateu nas guerras civis de 1885, 1895 e 1899, das quais sairia derrotado. Seu papel como general estaria marcado por importantes vitórias durante a Guerra dos Mil Dias sob o ponto de vista táctico, as quais lhe deram uma reputação como o principal general liberal [...]”

⁷⁰ “Dom Nicolás e Uribe são o modelo de toda uma genealogia no mundo fictício de García Márquez: os coronéis”.

⁷¹ “A grande figura histórica da Guerra dos Mil Dias é Rafael Uribe Uribe, junto a quem combateu dom Nicolás, e cujo nome e cujas façanhas escutou García Márquez mil vezes da boca de seu avô. O general Uribe Uribe é também modelo dos coronéis, e, pelo menos em um caso, de maneira premeditada. Até *Cem anos de solidão*, Aureliano Buendía é um nome e algumas anedotas; somente neste romance conhecemos sua cara e o vemos de perto. García Márquez descreveu fisicamente Aureliano Buendía utilizando como modelo os retratos do célebre caudilho liberal que morreu assassinado a machadadas nas ruas de Bogotá”.

[...] El coronel Aureliano Buendía es el personaje opuesto a la imagen que yo tengo de mi abuelo. Este era rechoncho y sanguíneo, y era además el comilón más voraz que recuerde y el fornicador más desaforado, según supe mucho más tarde. El coronel Buendía, en cambio, no sólo responde más bien a la estampa huesuda del general Rafael Uribe Uribe, sino que tiene su misma tendencia a la austeridad. (EOG, 1993, p. 10).⁷²

Figura inteligente, introspectiva e insensível, o coronel Aureliano Buendía é ao mesmo tempo o combatente obstinado que lutou em mais de 30 guerras civis, o eterno inimigo dos conservadores, o filho muitas vezes frio e sarcástico, o sujeito que despistou a morte em mais de uma ocasião, o homem que se apaixonou por uma menininha, o pai de 17 filhos ilegítimos, o artista primoroso, o ex-militar que dispensou uma vitalícia pensão de guerra; enfim, o homem de palavra, que não se impressionava com os convites e bajulações dos políticos poderosos, nem tampouco suportava os advogados vestidos de negro que sempre o assediaram: “[...] los abogados de trajes oscuros que en otro tiempo revolotearon como cuervos en torno al coronel.” (CAS, [s/d], p. 89).⁷³

El coronel Aureliano Buendía representa la dignidad del combatiente que se hace fuerte en la derrota [...]. En su progresión como personaje **él llega a tener el poder absoluto, lo que se traduce en una soledad absoluta**, que está representada en la novela por medio de un círculo de tiza que lo separa del resto de los hombres. (DELGADO, 2008, p. 301, grifos meus).⁷⁴

Após desistir de lutar em guerras que já não faziam mais sentido para ele, o coronel Aureliano Buendía se afasta totalmente das questões políticas para se dedicar exclusivamente à ourivesaria. Em sua “soledad absoluta”, o ex-militar passa a desprezar qualquer tentativa de ser homenageado pelos poderosos:

Lo que más le indignó fue la noticia de que el propio presidente de la república pensaba asistir a los actos de Macondo para imponerle la Orden del Mérito. El coronel Aureliano Buendía le mandó a decir, palabra por palabra, que esperaba con verdadera ansiedad aquella

⁷² “[...] O coronel Aureliano Buendía é o personagem oposto à imagem que eu tenho de meu avô. Este era rechonchudo e sanguíneo, e era também o comilão mais voraz que eu me lembre e o fornicador mais desaforado, segundo soube muito mais tarde. O coronel Buendía, em compensação, não só responde melhor à imagem ossuda do general Rafael Uribe Uribe, como tem sua mesma tendência à austeridade.”

⁷³ “[...] os advogados de terno escuro que em outra época esvoaçavam como corvos em torno do coronel.” (CAS, 1996, p. 207).

⁷⁴ “O coronel Aureliano Buendía representa a dignidade do combatente que se faz forte na derrota [...]. Em sua progressão como personagem, ele chega a ter o poder absoluto, o que se traduz em uma solidão absoluta, que está representada no romance por meio de um círculo de giz que o separa do resto dos homens”.

tardía pero merecida ocasión de darle un tiro no para cobrarle las arbitrariedades y anacronismos de su régimen, sino por faltarle el respeto a un viejo que no le hacía mal a nadie. (CAS, [s/d], p. 45).⁷⁵

Além de explicitar o rígido caráter do coronel, a passagem acima dá realce à ironia do personagem.

Ainda que o próprio coronel Aureliano tenha cometido uma série de arbitrariedades em suas mais de três dezenas de guerras (inclusive sendo injusto com seu companheiro de armas, o coronel Gerineldo Márquez), outros generais, coronéis e oficiais de alta patente personificam com muito mais propriedade o poder de implacáveis ditadores que conduziram com mão de ferro a política de seus territórios e povoados. Figuras que trazem a morte na ponta de suas armas e de suas canetas, esses militares têm propósitos descabidos, e a ambição desmedida os transforma em verdadeiros tiranos.

Arcadio Buendía (filho de Pilar Ternera com José Arcadio) corresponde a tal perfil. Após ser nomeado chefe civil e militar de Macondo (em uma rebelião contra o poder conservador), o jovem, com seus companheiros de escola, passa a exercer um domínio cruel sobre as pessoas do povoado, até que, algum tempo depois, acaba por ser fuzilado em praça pública. No ímpeto de mandar, Arcadio comete excessos próprios dos que acreditam ser superiores a tudo e a todos, como atesta o seguinte trecho:

Pero una noche, al entrar Arcadio en la tienda de Catarino, el trompetista de la banda lo saludó con un toque de fanfarria que provocó las risas de la clientela, y Arcadio lo hizo fusilar por irrespeto a la autoridad. A quienes protestaron, los puso a pan y agua con los tobillos en un cepo que instaló en un cuarto de la escuela. “¡Eres un asesino!” –le gritaba Úrsula cada vez que se enteraba de alguna nueva arbitrariedad. [...] Arcadio siguió apretando los torniquetes de un rigor innecesario, hasta convertirse en el más cruel de los gobernantes que hubo nunca en Macondo. (CAS, [s/d], p. 45).⁷⁶

⁷⁵ “O que mais o indignou foi a notícia de que o próprio Presidente da República pensava em assistir aos atos de Macondo para lhe oferecer a Ordem do Mérito. O Coronel Aureliano Buendía mandou-lhe dizer, palavra por palavra, que esperava com verdadeira ansiedade aquela tardia mas merecida ocasião de lhe dar um tiro, não para cobrar as arbitrariedades e anacronismos do seu regime, mas por faltar com o respeito a um velho que não fazia mal a ninguém.” (CAS, 1996, p. 207-208).

⁷⁶ “Mas certa noite, ao entrar na taberna de Catarino, o trompetista da banda saudou Arcadio com um toque de fanfarra que provocou o riso da clientela, e Arcadio o mandou fuzilar por falta de respeito à autoridade. Aos que protestaram, pôs a pão e água, com os tornozelos no tronco que instalara num quarto da escola. ‘Você é um assassino!’, gritava-lhe Úrsula cada vez que sabia de alguma nova arbitrariedade. [...] Arcadio continuou apertando as cravelhas com um rigor desnecessário, até se converter no mais cruel dos governantes que passaram por Macondo.” (CAS, 1996, p. 105).

Note-se que a “genealogia” dos coronéis repercute em várias obras do colombiano e está interligada aos aspectos históricos e violentos (em contraposição ao mítico, lendário etc.) presentes em sua narrativa. Livros como *El coronel no tiene quien le escriba* e *El otoño del patriarca* associam a figura do militar a dois modos distintos, e até antagonísticos, de representação nas narrativas.

No primeiro caso, o coronel é uma figura quixotesca⁷⁷ que com a dignidade da velhice aguarda uma pensão que nunca será recebida. Nós leitores nos sentimos conectados a essa figura que simboliza a autoridade que passa a ser desprezada, pois que esquecida por todos. A velhice, e acima dela a decrepitude, é a marca do personagem que, em sua resignada espera, não obtém o reconhecimento por seu trabalho. Isso remete aos aposentados, aos desvalidos que hoje não são a sombra daquilo que foram. Aí também reside uma crítica da García Márquez às estruturas de poder que relegam ao esquecimento aquele que um dia foi considerado um prócer da nação.

No segundo livro, a figura em destaque é a do ditador sanguinário que, após um exacerbado exercício do poder, tem como “recompensa” a decadência, a solidão e a morte. Aqui, nós leitores chegamos a nos regozijar com tal destino. É como se as truculências praticadas pelo personagem pudessem ser minimamente compensadas pela via da punição de seu autor. Essa dualidade de perfis está presente nessas obras e permite uma compreensão mais ampla da condição humana daqueles que se enveredam pelos ambíguos caminhos do poder.

Há ainda o livro *El general en su laberinto*, em que García Márquez mostra os últimos dias de José Antonio de la Santíssima Trinidad Simón Bolívar y Palacios, o revolucionário, em sua viagem de exílio e morte. Assolado pela tuberculose, arrebatado por febres e vitimado por delírios, já quase sem amigos, Bolívar é desenhado como um homem que prova o gosto das duas piores solidões: a de um homem que finalmente enxerga que seu sonho de libertar a América Latina estava corrompido desde o nascimento, e outra, a de quem já não tem mais o poder nas mãos.

Na cartografia do autoritarismo não é possível esquecer a ação mortal de militares de outras patentes que, em nome da “ordem”, executaram centenas e até

⁷⁷ “El coronel se presenta ante el lector como un viejo hidalgo quijotesco capaz de resistir ante la adversidad económica y política, agravada aún más si cabe por el asesinato de su único hijo [...]”. (DELGADO, 2008, p. 300). Traduzindo: “O coronel se apresenta ante o leitor como um velho fidalgo quixotesco capaz de resistir à adversidade econômica e política, agravada ainda mais pelo assassinato de seu único filho.”

milhares de trabalhadores que desafiavam o *status quo*. Além disso, governadores, prefeitos, papas, bispos e madres, senhores feudais, patriarcas, matriarcas, outros membros do clero e da alta sociedade são figuras frequentes e representativas da manifestação desse poder desmesurado e truculento.

Outro aspecto sintomático em várias obras de García Márquez é a presença de personagens marginalizados que, em determinadas circunstâncias, transitam em diversos espaços e camadas da sociedade, tais como: prostitutas, ladrões, vigaristas, andarilhos, anões, ciganos, videntes, índios, feiticeiros, curandeiros, escravos, mestiços, negros, viúvas, loucos, velhos, crianças, artistas, monstros e muitos outros que, por variadas razões, encontram-se distanciados do poder oficial.

Essa multiplicidade de caracteres proporciona uma visão integral do mundo com suas virtudes e defeitos, ou com mais defeitos que virtudes, independentemente da classe ou círculo social a que pertença cada personagem. Desse modo, na literatura de García Márquez é possível haver um ladrão muito mais ético que um bispo, ou uma prostituta mais amorosa e maternal que uma donzela de família.

Nesse contexto, os temas da memória, da solidão e da morte assomam como distintivas marcas do autor e são reincidentes já nos primeiros contos. Como destaca Dasso Saldívar, ao se referir ao conto “A terceira renúncia”:

[...] Era tudo isso e muito mais: o despontar e o compêndio de alguns dos principais temas e subtemas de sua obra posterior, como a casa, a solidão, o medo, a nostalgia, a morte, o afã de transcendência da morte, as mortes superpostas, a clausura (SALDÍVAR, 2000, p. 159).

Esses “temas e subtemas” são apresentados por Gabriel García Márquez de um modo bastante peculiar e fazem de sua literatura a expressão de distintas formas de relacionamento e de poder. Para compreender um pouco as especificidades de *Cien años de soledad*, é necessário pôr em evidência alguns procedimentos técnicos adotados pelo autor tanto num romance e num conto precedentes (como é o caso de *La hojarasca* e de “Los funerales de la Mamá Grande”), quanto em sua obra mestra. Antes, porém, é preciso apresentar o contexto histórico e literário que propiciou o aparecimento de *Cien años de soledad* e sua importância no contexto da América Latina.

2.3 O *boom literário*: propostas de ruptura e novas direções na América Latina

É relevante contextualizar em que circunstâncias surge a literatura de Gabriel García Márquez. Um momento que pode ser traduzido como a tentativa de assumir uma “identidade latino-americana” que desse conta de se afirmar perante o cânone europeu por meio de traços específicos da modernidade e também pela valorização de estilos próprios de escritores de vários países do continente.

Designado como *boom literário*, esse movimento reúne autores da década de 1960 e início dos anos 1970 que simultaneamente tanto promoveram uma ruptura com a “tradição literária”⁷⁸ de seu tempo, quanto contribuíram com a perda da aura da literatura, uma vez que se adequaram às próprias leis de mercado. Entre os principais autores do *boom* estão, além do colombiano García Márquez, o peruano Vargas Llosa, o mexicano Carlos Fuentes, o cubano Alejo Carpentier, o argentino Júlio Cortázar.

O que importa visualizar é o pano de fundo para o surgimento das condições do *boom* e como o fenômeno expressava um projeto diferenciado até então. Em seu estudo crítico para a edição comemorativa dos 40 anos de *Cien años de soledad*, Gonzalo Celorio explica que a década de 1960 teria sido marcada por um florescimento da narrativa latino-americana, que foi “bautizado con el explosivo nombre de ‘el boom’; o castizamente, con la denominación ‘nueva novela latinoamericana’ (CELORIO, 2007, p. 515).⁷⁹ Essas designações assinalavam uma inquestionável efervescência da produção literária naquela conjuntura, mas também se prestavam a más interpretações. Isso porque tais denominações poderiam sugerir que as obras desses novos romancistas fariam parte de um “fenómeno literario nacido por generación espontánea, a despecho de la obra de los escritores precedentes.” (CELORIO, 2007, p. 515).⁸⁰

Gonzalo Celorio descreve a importante relação entre os autores do *boom* e seus precursores:

Sería impensable la obra de Cortázar sin el antecedente de Borges, del mismo modo que sería impensable la obra de Borges si el antecedente de Macedonio Fernández. O la de Fuentes sin la novela de la

⁷⁸ É preciso destacar que, a despeito dessa ruptura, os jovens autores do *boom* dialogavam com os autores considerados como “antigos”. Esse é o caso, por exemplo, de Júlio Cortázar em relação a Jorge Luis Borges. Isso significa que, se por um lado houve uma tentativa de negação da tradição literária, por outro houve uma inevitável incorporação das contribuições de autores precursores.

⁷⁹ “batizado com o explosivo nome de ‘o boom’; ou, castiçamente, com a denominação ‘novo romance latino-americano’.”

⁸⁰ “fenômeno literário nascido por geração espontânea, a despeito da obra de escritores precedentes.”

revolución mexicana. O la de Vargas Llosa sin José María Arguedas o el Inca Garcilaso de la Vega.” (CELORIO, 2007, p. 515-516).⁸¹

Isso significa que, embora cada autor do *boom* procure subverter a dita “tradición literaria latinoamericana” em nome de uma modernidade e de uma linguagem própria, a produção desses autores é tributária dessa mesma tradição. Nesse sentido, segundo Celorio, a obra de García Márquez não teria sido o que é sem as crônicas da Conquista,

en las cuales los prodigios que relatan las novelas de caballerías cobran realidad histórica; sin las consideraciones de Alejo Carpentier a propósito de lo real-maravilloso americano, que abren nuestra novelística a la épica moderna; sin la obra capital de Juan Rulfo, donde coinciden, en un mismo plano, la realidad objetiva y la realidad imaginaria. (CELORIO, 2007, p. 516).⁸²

Do ponto de vista da produção cultural, nunca havia sido tão fácil dar visibilidade a um autor, e editar sua obra (com tiragens que suplantavam e muito as impressões “domésticas” dos anos 40 e 50 do século XX).

[...] es cierto que el *boom* fue un fenómeno editorial que encendió sobre el decurso de nuestras letras un gigantesco reflector y lanzó a los escritores latinoamericanos al éxito comercial: ediciones de inusitados tirajes, leídas multitudinariamente, reseñadas en numerosas revistas y muy pronto traducidas a diversos idiomas. (CELORIO, 2007, p. 516).⁸³

No entanto essa consolidação do mercado editorial trouxe como um reverso da moeda a crença em uma espécie de mercantilização da arte (conforme será discutido em outra seção deste capítulo).

Não obstante o sucesso indiscutível de vários desses autores e da profícua rede de circulação de ideias e produtos literários que passou a existir entre a América Latina e a Europa (com o epicentro em países como a Espanha), o *boom* não deixou de

⁸¹ “Seria impensável a obra de Cortázar sem o antecedente de Borges, do mesmo modo que seria impensável a obra de Borges sem o antecedente de Macedonio Fernández. Ou a de Fuentes sem a novela da revolução mexicana. Ou a de Vargas Llosa sem José Maria Arguedas ou o Inca Garcilaso de la Vega.”

⁸² “nas quais os prodígios que relatam os romances de cavalaria cobram realidade histórica; sem as considerações de Alejo Carpentier a propósito do real maravilhoso americano, que abrem nossa novelística à épica moderna; sem a obra capital de Juan Rulfo, onde coincidem, em um mesmo plano, a realidade objetiva e a realidade imaginária.”

⁸³ “[...] é certo que o *boom* foi um fenômeno editorial que acendeu sobre o decurso de nossas letras um gigantesco refletor e lançou os escritores latino-americanos ao êxito comercial: edições de inusitadas tiragens, lidas multitudinariamente, resenhadas em numerosas revistas e muito rapidamente traduzidas a diversos idiomas.”

criar uma espécie de estigma em relação à literatura produzida no continente latino. Em parte porque os autores do *boom* passaram a ser identificados com uma circunstância histórica marcante na qual a modernidade tanto anunciava suas promessas de um mundo melhor, quanto escancarava as discrepâncias existentes nos diversos setores da sociedade.

Convém considerar ainda que o *boom* foi um fenômeno próprio da cultura de massas e que por isso traz em seu esteio as qualidades, mas também os defeitos e as limitações próprios de um sistema de produção voltado especialmente para a larga escala e com o foco principal no popular (não que isso em si seja um desmerecimento). Como dito anteriormente, *Cien años de soledad* pode ser pensado como uma das expressões dessa quebra de paradigmas elitistas, ao reunir um material heterogêneo que contempla aspectos díspares, de culturas distintas, e que consegue atingir públicos amplos como poucas vezes foi possível em se tratando de uma obra literária.

Considero que a valorização do *boom literário* é adequada principalmente porque tal movimento direcionou para a cena literária latino-americana os holofotes que havia muito tempo estavam voltados exclusivamente para Europa e Estados Unidos. Entretanto percebo que é necessário realocar ou redimensionar suas significações no panorama mais largo e rico das literaturas latino-americanas. Isso pressupõe uma leitura mais crítica sobre o fenômeno (por meio do reconhecimento de possíveis visões equivocadas e reducionistas), sem deixar de reconhecer o papel que assumiu na história da literatura.

Por esse viés, também busco respaldo nas considerações de Eduardo Becerra, para quem o *boom* significou a oportunidade de se conhecer “valiosísimos narradores, pero también toda una literatura de enormes dimensiones que había permanecido oculta, más bien olvidada, casi por completo.” (BECERRA, 2008, p. 16).⁸⁴ Ele esclarece:

Así, no sólo el presente sino un pasado igualmente rico comienza a salir a la luz y no es extraño que el acontecimiento que lo impulsa condicione las interpretaciones que suscita, no sólo las referentes al propio proceso del *boom*, sino asimismo a una literatura contemplada a menudo desde su prisma, lo que afectaría sobre todo, al ser un proceso exclusivamente novelesco, al enjuiciamiento de la producción anterior dentro de ese mismo género. (BECERRA, 2008, p.16).⁸⁵

⁸⁴ “valiosísimos narradores, mas também toda uma literatura de enormes dimensões que havia permanecido oculta, ou melhor, esquecida, quase por completo.”

⁸⁵ “Assim, não só o presente, senão um passado igualmente rico começa a sair à luz, e não é estranho que o acontecimento que o impulsiona condicione as interpretações que suscita, não só as referentes ao próprio processo do *boom*, senão também a uma literatura contemplada frequentemente a partir de seu

Não se deve desconsiderar a importância do *boom literário* para os autores latino-americanos, nem negligenciar os efeitos redutores que o fenômeno propiciou ao eleger como ícones apenas alguns expoentes do romance das décadas de 60 e 70 do século XX (e, portanto, sem valorizar na mesma medida outros autores qualificados), e também ao não abarcar os demais gêneros literários, como, por exemplo, conto e poesia.

Minha intenção neste estudo é contextualizar o instante de surgimento e consolidação da obra de García Márquez, ressaltando a contribuição dela no panorama maior das literaturas latino-americanas. Por isso cabe destacar as relações que o autor travou com alguns movimentos políticos da época.

2.4 A Revolução Cubana e o socialismo como aspectos propícios ao *boom*

Na tese intitulada *Intelectuais, política e literatura na América Latina: o debate sobre revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa (1958-2005)*, a historiadora Adriane Vidal Costa esclarece que o processo revolucionário cubano, “num contexto e conjuntura particulares” (COSTA, 2009, p. 22), teria possibilitado, especialmente nas décadas de 1960 e 70, um vigoroso debate sobre revolução e socialismo, eventos capazes de agrupar intelectuais, literatos e críticos literários que “se engajaram em relações recíprocas, mas nem por isso menos tensas, em defesa da Revolução.” (COSTA, 2009, p. 22).

Adriane Costa afirma que quase todos os escritores listados na abertura desta seção⁸⁶ já vinham publicando seus romances na América Latina e Europa antes do *boom*. “Contudo, eram obras que não alcançavam uma difusão massiva e eram conhecidas apenas por um pequeno círculo de leitores.” (COSTA, 2009, p. 133).

É preciso considerar que, antes dos anos 1960, as obras de Cortázar, Asturias, Onetti ou Borges “apenas alcançavam edições de 2.000 exemplares”, e que ficavam encalhadas nas livrarias por longos anos. No entanto, com o *boom* “as mesmas obras alcançaram tiragens de 20.000 exemplares anuais e com bastante frequência se esgotavam, o que exigia duas ou três edições ao ano.” (COSTA, 2009, p. 133).

prisma, o que afetaria, sobretudo, por ser um processo exclusivamente romanesco, o julgamento da produção anterior dentro desse mesmo gênero.”

⁸⁶ A esses nomes podem ser acrescentados outros como: Miguel Ángel Asturias e José Donoso, além de “Juan Rulfo, Adolfo Bioy Casares, Ernesto Sábato, Alejo Carpentier e Guillermo Cabrera Infante [que] ganharam projeção internacional em seguida.” (COSTA, 2009, p. 132).

Para se ter uma ideia de tal mudança, é preciso destacar que somente em seis anos (de 1962 a 1968) foram publicados os livros *Rayuela*, *Cien años de soledad*, *Sobre héroes y tumbas*, *La ciudad y los perros*, entre outros. Foram obras que, além de significarem uma radical tentativa de experimentação, apresentavam características bastante peculiares no que dizia respeito a forma, estrutura e linguagem, e ultrapassavam o tradicional realismo (fórmula bastante presente na narrativa latino-americana até então).

O *boom* teria funcionado como uma espécie de ímã que atraiu a atenção sobre alguns autores novos e sobre seus mestres e antecessores, criando desse modo um mapa estratégico que permitia a leitura e a compreensão da literatura latino-americana, especialmente do gênero romance.

Para muitos, o que motivou o boom, a nível (*sic*) comercial, além da qualidade literária das obras, foi o impulso das editoras (sobretudo europeias) e a irrupção da Revolução Cubana, que motivou inúmeros leitores, pelo mundo afora, a conhecer a literatura, a cultura e a história latino-americanas. (COSTA, 2009, p. 134).

Para muitos escritores, o *boom* não foi apenas um fenômeno com caráter mercantilista, e sim a oportunidade de apoiar decididamente as revoluções e os projetos socialistas na América Latina. “Nesse período, foram produzidos vários livros de alto valor literário que ganharam projeção internacional.” (COSTA, 2009, p. 132).

Nesse contexto, a criação da Casa de las Américas e da Prensa Latina, os discursos de Fidel Castro e Che Guevara, os encontros realizados em Cuba e as “cartas abertas” entre os “agentes” da Revolução e os intelectuais latino-americanos foram uma tentativa do governo revolucionário, com suas instituições e atividades político-culturais, de moldar a “capacidade de ação e de decisão dos intelectuais latino-americanos de esquerda.” (COSTA, 2009, p. 22), como ela explica:

Tudo isso possibilitou a formação de um espaço comum – o qual podemos chamar de rede – de intervenção intelectual em revistas, jornais, conselhos editoriais, editoras, reuniões, encontros, conferências e correspondências que, por sua vez, promoveu a formação de uma rede de sociabilidade e solidariedade intelectual que foi fundamental para alimentar o debate sobre revolução e socialismo, e oportunizar o boom da literatura latino-americana nos anos sessenta. (COSTA, 2009, p. 22).

A Revolução Cubana teria sido um “acontecimento fundador” (COSTA, 2009, p. 25) para o surgimento de uma geração intelectual fundamentalmente política, da qual faziam parte autores como Gabriel García Márquez, Vargas Llosa e Julio Cortázar.

A identificação do autor colombiano com a Revolução, assim como sua postura crítica em relação a esse evento e seus desdobramentos, já foi mencionada no início deste capítulo. Vale ressaltar que, para além do caráter positivo ou negativo do regime socialista, García Márquez fez uma opção por defender o que para ele detinha a natureza de uma verdade: a de que “a solidão será sempre o contrário da solidariedade.” (SALDÍVAR, 2000, p. 344). E que era preciso tomar uma atitude, fazer determinadas escolhas para coibir as arbitrariedades dos poderosos.

Curiosamente essa postura é mais evidente na arquitetura de suas narrativas que propriamente em sua vida social. Ainda que o autor se tenha movido em várias esferas do poder e a despeito de ter colaborado (como dito anteriormente) como uma espécie de negociador político em questões melindrosas, sempre preferiu agir nos bastidores, fazendo de sua literatura um elaborado meio de expressão de ideias que compartilhava com amigos mais próximos.

Desse modo a Revolução Cubana se configurou como “uma instância identificadora de máxima autoridade para um amplo e diverso segmento da esquerda socialista” (COSTA, 2009, p. 43), composto por socialistas, comunistas ortodoxos, marxistas independentes, teólogos revolucionários, nacionalistas e anti-imperialistas de vários matizes.

Muitos intelectuais latino-americanos, nos anos 60, acreditavam que o socialismo era a única possibilidade de suprimir as diversas formas de dependência que vinculavam a América Latina aos países centrais do Norte capitalista, principalmente aos Estados Unidos. Nesse caso, Cuba revolucionária, ao resistir a todas as pressões dos Estados Unidos, passou a representar idealmente toda a América Latina e adquiria um prestígio enorme e duradouro perante as esquerdas. (COSTA, 2009, p. 43).

É preciso considerar que neste trabalho destaco algumas questões que julgo pertinentes para a compreensão do cenário de surgimento das obras de García Márquez. Acredito que a Revolução Cubana tenha efetivamente sido um dos paradigmas para uma discussão a respeito das configurações sociais, culturais, econômicas e políticas que naquele período ressoaram como sendo as mais adequadas para a América Latina, aos ouvidos do jovem escritor colombiano. Para além de identificações e críticas ao regime

(com ou sem razão), o que remanesceu foi a tentativa de questionar as estruturas consolidadas do capitalismo e também vislumbrar novas possibilidades para o continente latino-americano.

Em seu estudo, Adriana Costa afirma que tanto García Márquez quanto Cortázar e Vargas Llosa teriam articulado e defendido não apenas uma literatura latino-americana, mas também uma política, uma cultura e uma revolução (real ou imaginária) latino-americanas. Além disso, os três escritores teriam promovido, por meio de contos, romances, ensaios, correspondências, debates e polêmicas, “a construção de uma representação cultural e política, com o intuito de valorizar e legitimar o que eles concebiam como América Latina.” (COSTA, 2009, p. 394).

É por esse viés que analiso a obra *Cien años de soledad*, ou seja, por um prisma que não só reúne as condições ideais para o questionamento do *status quo*, como se vale de mecanismos que contemplam o que há de mais regional e também de mais inovador e moderno no contexto literário da Colômbia de meados do século XX.

2.5 O boom e a perda da aura da literatura

Em seu livro *Alegorias⁸⁷ da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*, Idelber Avelar discute “o lugar do literário na esteira das ditaduras” latino-americanas (AVELAR, 2003, p. 37) tomando o boom como “pano de fundo histórico.” Segundo o autor, é necessário reavaliar criticamente o legado estético, cultural e político do período designado como *boom literário* (no qual se insere *Cien años de soledad*), para compreender como ocorreu a reestruturação das sociedades civis latino-americanas após os regimes autoritários.

Para Idelber Avelar, a narrativa de autores como Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar e Emir Rodríguez Monegal (aqui

⁸⁷ Idelber Avelar considera que a palavra “alegoria” assume uma acepção diferente da definição clássica, romântica e goethiana, que a conceitua como a “relação convencional entre uma imagem ilustrativa e um sentido abstrato.” (AVELAR, 2003, p. 17) De acordo com ele, ao escrever sobre o barroco alemão, Walter Benjamin teria tomado a “alegoria [como algo que] floresce num mundo abandonado pelos deuses, mundo que, não obstante, conserva a memória desse abandono e não se rendeu, todavia, ao esquecimento [...]” (AVELAR, 2003, p. 17). Ressalte-se que existe um vínculo irreduzível que une o luto à alegoria. “A energia semântica do cadáver emblemático impõe, na conclusão do drama barroco, uma consciência apremiante da transitoriedade: o cadáver se afirma como objeto alegórico por excelência porque o corpo que começa a se decompor remete inevitavelmente a essa fascinação com as possibilidades significativas da ruína que caracterizam a alegoria. O luto é a mãe da alegoria. Daí o vínculo, não simplesmente acidental, e sim constitutivo, entre o alegórico e as ruínas e destroços: a alegoria vive sempre em tempo póstumo.” (AVELAR, 2003, p. 17).

também incluo Gabriel García Márquez) apresenta uma gama de recorrências, como, por exemplo: “a reivindicação sistemática de sua própria literatura como realização definitiva da modernidade estética da América Latina, numa narrativa evolucionista na qual o presente surge como a inevitável superação de um passado falido”; “o estabelecimento de uma genealogia seletiva da produção literária anterior ao cânone estético ocidental”; “a repetida associação do rural a um passado primitivo, pré-artístico e, em termos mais estritamente literários, naturalista”; e, por último, “a combinação de uma retórica *adâmica* – a retórica do ‘pela primeira vez’ – como uma vontade *edípica*, segundo a qual o pai europeu se encontraria superado, rendido ao fato de que seus filhos latino-americanos se apossaram de sua coroa literária.” (AVELAR, 2003, p. 37-38).

Tais recorrências podem ser facilmente identificadas em *Cien años de soledad*. O principal romance do colombiano, que é ambientado num espaço semirrural, contém traços dessa corrente de pensamento que se autodenominava como “nova narrativa hispano-americana” (AVELAR, 2003, p. 37). O romance tem notadamente algumas das características alegóricas assinaladas anteriormente (examinadas neste capítulo), tais como: a presença de um mundo inaugural (com muitas coisas sem nome e que precisavam ser apontadas com o dedo), onde o poder demiurgo de José Arcadio Buendía se faz indispensável para a consolidação do novo território (o que será mais bem abordado no capítulo sobre a morte), e, sobretudo, onde a escrita simboliza a anunciada ruína do povoado.

Por essa perspectiva, a morte e a memória (e, conseqüentemente, o cadáver como sua evidência e a lembrança que suscita) funcionam como algumas das melhores alegorias utilizadas por García Márquez. Não somente por sua recorrência na obra, mas, principalmente, por sua função reveladora, indicadora do processo que provocou a decadência de um espaço ficcional – espaço este que condensa o início e o fim de uma família, e que, no panorama da realidade histórica, corresponde à própria Colômbia e, em alguma medida, ao continente latino-americano.

A relação que se estabelece entre alegoria e luto é fundamental para a compreensão do modo como a narrativa de García Márquez projeta no corpo de uma família aquilo que reverbera nas linhas de seu principal romance: o sentimento de derrota, de fracasso de um projeto de coletividade (de nação?) que tinha tudo para dar certo e que no entanto foi abortado após opções malsucedidas (por meio de escolhas equivocadas, viciadas ou tendenciosas) que tentavam encaixar, sem uma avaliação crítica, modelos e propostas de desenvolvimento em total disparidade com o espaço em

questão – vide os sucessivos empreendimentos que prometem trazer a modernidade para Macondo e que se transformam em peripécias de alucinados.

Logo, a família Buendía surge como figura estratégica para a experimentação do autor, especialmente por ela representar uma organização social praticamente autônoma. Nesse microcosmo de tensões, de desencontros e de fracassos, emerge a solidão como o principal traço identitário dos personagens. 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. Solidão que contraria exatamente a ideia de solidariedade⁸⁸ (assinalada anteriormente por García Márquez), responsável por fazer com que um grupo, uma coletividade, possa ter êxito na realização de seus projetos.

O que fica desse processo de luto é um gosto amargo. A sensação de que algo esteve muito perto do êxito, mas que, por força das circunstâncias e por motivos “inexplicáveis”, resultou num desengano magistral. Diante disso, acredito que García Márquez, ao tomar a alegoria como um profícuo recurso de sua obra, trouxe para a cena literária um debate a respeito de questões que concernem a um tempo póstumo – e desperdiçado. Aqui os pergaminhos que Melquíades oferece aos Buendías como um enigma funcionariam como a materialidade dessa verdade que fora escrita com cem anos de antecedência: a de que ao homem cabe tanto o poder das escolhas quanto as consequências de seus atos.

Retomando as considerações de Idelber Avelar, é pertinente afirmar que o *boom* literário pode ser enxergado de duas maneiras: de um lado o fenômeno permitiu uma tomada de consciência por parte dos intelectuais da época (que com suas narrativas empreenderam um árduo trabalho de valorização de suas regiões e países de origem), e, por outro, o excesso de exposição desses autores e de suas obras teria provocado todo um processo de assimilação das forças do mercado capitalista. Nesse sentido, “[...] o

⁸⁸ Aqui tomada no sentido de ‘identidade de sentimentos, de ideias, de doutrinas’ (HOUAISS; VILLAR, 2009).

boom emerge como a culminação de um processo de amadurecimento da literatura latino-americana” (AVELAR, 2003, p. 38), mas presencia simultaneamente o processo de “desaturatização”⁸⁹ da própria literatura.

Ao tentar compensar não só o subdesenvolvimento social do continente latino-americano, mas também a perda da aura do objeto literário, as obras desse período possuem um tom “retumbante, apoteótico, [próprio] da escrita do boom” (*Ibidem*, p. 44). Conforme é explicado a seguir:

Talvez seja esta a alegoria mais apropriada para o boom, emblematizada repetidamente na ficção do período, desde Melquíades, o escriba de *Cem anos de solidão*, ao narrador-protagonista de *Os passos perdidos*: imagens de escritores-fundadores que oferecem um contraponto ficcional às autorrepresentações canonizadas nos escritos críticos do boom. Esta negação da tradição, entretanto, mais que inventar uma novidade radical ou ‘queimar o museu’, tenta retornar ao momento prístino em que a escrita inaugura a história, em que nomear as coisas equivale a fazê-las ser [...]. (AVELAR, 2003, p. 44-45).

Esses argumentos de Idelber Avelar devem ser considerados se o pacto a ser celebrado é o de se analisar o *boom* enquanto um fenômeno que trouxe uma série de mudanças na cena literária, mas que não teria sido possível sem o contínuo processo de amadurecimento, ruptura e inovação que os autores precursores já vinham implementando desde as décadas iniciais do século XX. Isso confere ao movimento uma carga de inovação e relevância, porém não uma exclusividade na busca de uma literatura com características próprias (e crítica dos modelos literários importados).

Ainda que os autores do *boom* tentem restaurar a aura literária, a “integração cada vez mais estreita no mercado mundial” somente irá permitir que a literatura seja “*postulada como a depositária desta aura fantasmática*” (AVELAR, 2003, p. 46, grifos do autor):

O boom [...] pode ser definido como o momento em que a literatura latino-americana, ao incorporar-se ao cânone ocidental, formula uma compensação imaginária por uma identidade perdida, identidade que, é óbvio, só se constrói retrospectivamente, isto é, só tem existência enquanto identidade perdida. [...] A literatura oferecia essa ficção retrospectiva, narrando modernamente uma esfera pré-moderna, pré-lapsária [...]. A possibilidade de tal compensação, ou seja, a possibilidade de reinscrever a identidade perdida, o luto pela aura, no interior de uma teleologia modernizadora, receberia seu fecho

⁸⁹ A perda da “aura religiosa do estético” está diretamente relacionada à “autonomização do campo literário” por meio do “desenvolvimento das forças do mercado e da profissionalização” dos escritores. (AVELAR, 2003, p. 42-43).

histórico com as ditaduras militares dos anos setenta, e por isso a decadência do boom coincide com a chegada dos regimes militares. (AVELAR, 2003, p. 47).

Nessas condições, *Cien años de soledad* afigura-se como uma “imagem alegórica da disjunção que define o boom” (AVELAR, 2003, p. 46). Isso porque traz em sua constituição “a necessidade de reconciliação entre fábulas de identidade e teleologias da modernização, entre o tempo circular da anedota mítica e o tempo linear, progressivo, da história secular” (AVELAR, 2003, p. 46). É nesse movimento, aparentemente paradoxal, que o romance de García Márquez ingressa, numa tentativa de congregar aspectos à primeira vista inconciliáveis, mas que na obra dialogam, mesmo que em tensão em alguns momentos.

Ainda que o *boom* seja associado à ampliação exponencial do mercado editorial latino-americano, é inegável a qualidade literária das obras originadas no período. Tanto é assim que a produção desses autores, mesmo depois de várias décadas, continua a se destacar no cenário mundial.

2.6 Uma pretensa modernidade que ficou à sombra da *United Fruit*

Em *García Márquez: historia de un deicidio*, Vargas Llosa explana o contexto histórico de quando a família Márquez Iguarán (dos antepassados do autor colombiano) se estabelece em Aracataca e também revela como aquele diminuto povoado passou em pouco tempo a usufruir de um repentino progresso em decorrência do plantio da banana em larga escala, uma atividade que teria trazido a prosperidade e a decadência para o lugar.

Cuando el coronel Nicolás Márquez y su esposa llegaron al pueblo, al finalizar la sangrienta guerra de los mil días (1899-1902), que devastó al país y lo dejó en bancarrota, Aracataca era un pueblecito minúsculo, situado en la provincia del Magdalena, entre el mar y la montaña, en una región de bochornoso calor y aguaceros diluviales. Pero poco después, en el primer decenio de este siglo [XX], durante el régimen del general Rafael Reyes (1904-1910), la costa atlántica colombiana tuvo un **súbito esplendor**, al iniciarse el cultivo del banano en gran escala en toda la cuenca del Magdalena. La “fiebre del banano” atrajo millares de forasteros; la United Fruit Company sentó sus reales en la región y comenzó la explotación extensiva de las tierras. (VARGAS LLOSA, 1971, p. 8, grifos meus).⁹⁰

⁹⁰ “Quando o coronel Nicolás Márquez e sua esposa chegaram ao povoado, ao término da sangrenta Guerra dos Mil Dias (1899-1902), que devastou o país e o deixou na bancarrota, Aracataca era um lugarejo minúsculo, situado na província de Magdalena, entre o mar e a montanha, em uma região de sufocante calor e aguaceiros diluviais. Mas, pouco depois, no primeiro decênio deste século [XX],

Além de apresentar um panorama das condições históricas, sociais e econômicas de um dos pós-guerras na Colômbia e uma breve descrição da terra natal de García Márquez, o trecho acima oferece uma chave de leitura do papel desempenhado pela multinacional norte-americana United Fruit Company já naqueles idos dos 1900.

Dasso Saldívar reitera o poder da transnacional:

Esta companhia, que mudaria radicalmente a história de Aracataca e de Macondo, havia sido fundada em Boston, no final do século XIX, com o objetivo de absorver as outras companhias que tivessem dificuldades financeiras, e desde que plantou seus pés de gigante na região do Magdalena, em 1901, não tardou em cristalizar seus propósitos. (SALDÍVAR, 2000, p. 46).

A poderosa firma, protegida por interesses dos governos locais, se expandiu de forma assombrosa por vários países da América Latina (inclusive a Colômbia) e foi responsável por uma série de arbitrariedades, especialmente relacionadas aos assuntos trabalhistas.

Esse poder permitiu que a United Fruit, apoiando-se nas leis trabalhistas estabelecidas durante o governo do general Rafael Reyes (1904-1909), fizesse tudo que é tipo de manobras políticas, comerciais e trabalhistas na região. [...] Os baixos salários, as precárias e anti-higiênicas moradias e os serviços médicos quase inexistentes terminaram por deteriorar as frágeis e manipuladas relações sociotrabalhistas entre os empobrecidos trabalhadores e a United Fruit Company. Mas, acima de tudo, terminaram por despertá-los e lançá-los a uma greve que terminaria tragicamente no dia 6 de dezembro de 1928 – **um dos demônios históricos que mais influência teria na vida e na obra de García Márquez.** (SALDÍVAR, 2000, p. 47-48, grifos meus).

Ao longo de duas décadas, todas as manifestações de um desenvolvimento tão súbito não possibilitaram prever a voracidade com que Aracataca sucumbiria a partir do terrível massacre das bananeiras. Entretanto não era difícil perceber o resultado desse progresso desordenado. Vários indícios corroboram a compreensão de que era questão de pouco tempo até que toda a estrutura começasse a se desfazer.

Nesse panorama sobressai o fato de Gabriel García Márquez, conforme aponta Grínor Rojo, ter conseguido que sua literatura extrapolasse a política panfletária dos chamados “*novelistas sociales*” (ROJO, 2011, p. 252), fazendo-a alcançar um

durante o regime do general Rafael Reyes (1904-1910), a costa atlântica colombiana teve um súbito esplendor, ao iniciar-se o cultivo da banana em grande escala em todo vale do Magdalena. A ‘febre da banana’ atraiu milhares de forasteiros; a United Fruit Company investiu seus reais [tipo de moeda] na região e começou a exploração extensiva das terras.”

refinamento que a tornou muito mais perene que aquelas ancoradas na imediata denúncia das questões sociopolíticas de seu tempo. O teórico discorda do ponto de vista de outros críticos que:

[...] o se empeñan en desvincular su obra [a de García Márquez] de la **tradicción de la literatura social latinoamericana** o ponen en un costado la que ellos consideran su escritura política y en otro la que sería su escritura propiamente literaria. Pienso, por el contrario, que ni en *La hojarasca* ni en su producción narrativa posterior Gabriel García Márquez ha dejado de hacer literatura social, solo que la ha hecho en un tiempo que no es el de los novelistas sociales que lo antecedieron o fueron sus contemporáneos sino en otro distinto cuyo rasgo diferencial es el de ser una prolongación tardía de las **vanguardias históricas**. (ROJO, 2011, p. 253, grifos meus).⁹¹

Para Rojo, García Márquez teria alcançado, por meio das vanguardas históricas, uma “manera diferente, más incisiva y reveladora, de acceder a lo real” (ROJO, 2011, p. 253).⁹² Ao tomar mestres da literatura universal como referência, como é o caso de Jorge Luis Borges, James Joyce, John Steinbeck, Ernest Hemingway, Virginia Woolf, William Faulkner, entre outros,⁹³ Gabriel García Márquez teria buscado para além de uma “tentación mimética ingenua”⁹⁴ (armadilha na qual teriam caído vários de seus predecessores e contemporâneos), o cruzamento entre o programa de “lo ficcional verdadero” e de “lo ficcional verosímil”.

[...] En *La hojarasca*, para narrar la historia de Macondo, él se haya resistido a la tentación de representar nada más que un conjunto de noticias históricamente averiguables, vistas con los ojos de un narrador en tercera persona, omnisciente o en cualquier caso abastecido con un saber superior al de sus personajes, y optado en cambio por un procedimiento de extrema subjetivación y de extrema condensación, eliminando así las mediaciones y devolviéndonos un discurso novelesco compuesto por tres monólogos interiores que descubren respectiva, alternada y también generacionalmente las

⁹¹ “Ou se empenham em desvincular sua obra da tradição da literatura social latino-americana, ou colocam em um lado o que eles consideram sua escritura política, e em outro a que seria sua escritura propriamente literária. Penso, pelo contrário, que nem em *La hojarasca* nem em sua produção narrativa posterior Gabriel García Márquez deixou de fazer literatura social, somente a fez em um tempo que não é o dos romancistas sociais que o antecederam ou foram seus contemporâneos, senão em outro distinto, cujo traço diferencial é o de ser um prolongamento tardio das vanguardas históricas”.

⁹² “maneira diferente, mais incisiva e reveladora, de ter acesso ao real”.

⁹³ Eric Nepomuceno oferece um interessante relato a respeito da admiração do colombiano pelo escritor Juan Rulfo, autor das obras *Chão em chamas* e *Pedro Páramo*: “Rulfo era o escritor vivo mais admirado por García Márquez. As leituras de seus dois únicos livros [...] tinham provocado nele um impacto de terremoto. Repetiria, ao longo da vida, que só outros dois autores haviam sacudido tanto seus alicerces: Franz Kafka e Sófocles. E mais: disse que a partir de Rulfo sua própria literatura, que andava meio à deriva, encontrou novo rumo.” (NEPOMUCENO, 2014, p. 18).

⁹⁴ “tentação mimética ingênua”. Mais adiante: “o ficcional verdadeiro” e “o ficcional verossímil”.

consciencias de un viejo coronel en las guerras civiles de su país [...], la hija de éste, la melancólica, treintona y abandonada Isabel, y un muchachito de diez años. (ROJO, 2011, p. 255).⁹⁵

É exatamente com base na ação devastadora dessa empresa no povoado de Macondo que Gabriel García Márquez escreve passagens decisivas de seu primeiro romance, *La hojarasca* (título que remete, como visto anteriormente, a um vento descontrolado), e, anos depois, de *Cien años de soledad*. Observe-se que a companhia bananeira assoma inicialmente como uma grande oportunidade de os trabalhadores exercerem uma atividade remunerada e de os avanços da modernidade chegarem a um longínquo lugar da Colômbia. Todavia, já nas primeiras referências, a multinacional faz questão de estabelecer os limites sociais e físicos, por meio da construção de casas amplas guardadas por cercas eletrificadas, procedimento que definia o *status* dos forasteiros em relação aos moradores de Macondo.

Esse aparente detalhe, que de partida demarca os espaços de poder, não deixa de impressionar o escritor, que, em *Cien años de soledad*, descreve ironicamente os “galinheiros eletrificados”, como ficaram conhecidas as propriedades dos gringos, onde viviam mulheres lânguidas e bem-cuidadas.

Los gringos, que después llevaron mujeres lânguidas con trajes de muselina y grandes sombreros de gasa, hicieron un pueblo aparte al otro lado de la línea del tren, con calles bordeadas de palmeras, casas con ventanas de redes metálicas, mesitas blancas en las terrazas y ventiladores de aspas colgados en el cielorraso, y extensos prados azules con pavorreales y codornices. El sector estaba cercado por una malta metálica, como un gigantesco gallinero electrificado que en los frescos meses del verano amanecía negro de golondrinas achicharradas. (CAS, [s/d], p. 94).⁹⁶

⁹⁵ “[...] em *La hojarasca*, para narrar a história de Macondo, ele resistiu à tentação de representar nada mais que um conjunto de notícias historicamente averiguáveis, vistas com os olhos de um narrador em terceira pessoa, onisciente ou, em qualquer caso, abastecido com um saber superior ao de seus personagens, e optado, por outro lado, por um procedimento de extrema subjetivação e de extrema condensação, eliminando assim as mediações e devolvendo-nos um discurso romanesco composto por três monólogos interiores que descobrem respectiva, alternada e também *geracionalmente* [isto é, relativo a três gerações] as consciências de um coronel nas guerras civis de seu país [...], da filha deste, a melancólica, trintona e abandonada Isabel, e de um menininho de dez anos.”

⁹⁶ “Os americanos, que depois trouxeram as suas mulheres lânguidas com roupas de musselina e grandes chapéus de gaze, fizeram uma aldeia à parte do outro lado da linha do trem, com ruas orladas de palmeiras, casas com janelas com tela metálica, mesinhas brancas nos terraços e ventiladores de pás pendurados no teto, e extensos prados azuis com pavões e codornas. O setor estava cercado por uma rede metálica, como um gigantesco galinheiro eletrificado que nos frescos meses de verão amanhecia negro de andorinhas esturricadas.” (CAS, 1996, p. 219-220).

O clima de transformação promovido pela United Fruit também fica explícito na proposta e no tom de *La hojarasca* – o da própria modernidade com todas as virtudes e defeitos.

[...] nótese que el estímulo histórico que gatilla *La hojarasca* es el mismo que mueve a muchas otras obras importantes de la tradición literaria del continente: el de un proceso de modernización, que arrancando desde un “afuera” se desplaza hasta un sitio remoto de la región latinoamericana, a primera vista sin explicaciones plausibles [...] que sobreviene de pronto y cambia de raíz el modo de vida de la comunidad que allí reside y que hasta ese instante se mantenía protegida de las depredaciones del espíritu moderno gracias a las ventajas de su oscuridad y su abandono. [...] García Márquez pondera las consecuencias de un proceso de cambio que preludia, durante las primeras décadas del siglo XX, se diría que no solo en Colombia sino en América Latina en general, el advenimiento de la sociedad de masas. (ROJO, 2011, p. 251).⁹⁷

De fato, já na abertura de *La hojarasca* temos a dimensão do que significa essa multidão com seu “revuelto olor multitudinario, olor de secreción a flor de piel y de recóndita muerte” (*LH*, 2000, p. 9)⁹⁸ que se apodera de um lugar pacato e, depois de alvoroçar o cotidiano dos habitantes do povoado, desaparece juntamente com todas as chances de manter de pé o sonho de enriquecimento e fartura (o qual aparentemente estava ao alcance de todos). Assim é descrito esse vendaval humano: “Era una hojarasca revuelta, alborotada, formada por los desperdicios humanos y materiales de los otros pueblos: rastros de una guerra civil que cada vez parecía más remota e inverosímil.” (*LH*, 2000, p. 9).⁹⁹

Após a paralisação das atividades por parte dos trabalhadores, que resultou em uma matança generalizada de grevistas (cena de *Cien años de soledad* que será analisada no último capítulo), a empresa deixa de atuar na região, ficando ainda mais evidentes os efeitos perversos dessa modernidade às avessas:

⁹⁷ “[...] note-se que o estímulo histórico que prepara *La hojarasca* é o mesmo que move muitas outras obras importantes da tradição literária do continente: o de um processo de modernização que, provindo de um ‘fora’, se movimenta até um lugar remoto da região latino-americana, à primeira vista sem explicações plausíveis [...], que sobrevém de repente e muda na raiz o modo de vida da comunidade que ali reside e que até esse instante se mantinha protegida das depredações do espírito moderno graças às vantagens de sua obscuridade e abandono. [...] García Márquez pondera as consequências de um processo de mudança que preludia, durante as primeiras décadas do século XX, dir-se-ia que não somente na Colômbia senão na América Latina em geral, o advento da sociedade de massas.”

⁹⁸ “revolto odor multitudinário, odor de secreção à flor da pele e de recôndita morte.” (*OED*, 1980, p. 7).

⁹⁹ “Era um aluvião revoltado, alvoroçado, formado pelas sobras humanas e materiais dos outros povoados: restolhos de uma guerra civil que cada vez parecia mais remota e inverossímil.” (*OED*, 1980, p. 7).

Macondo estaba en ruinas. En los pantanos de las calles quedaban muebles despedazados, esqueletos de animales cubiertos de lirios colorados, últimos recuerdos de las hordas de advenedizos que se fugaron de Macondo tan atolondradamente como habían llegado. Las casas paradas con tanta urgencia durante la fiebre del banano habían sido abandonadas. La compañía bananera dismanteló sus instalaciones. De la antigua ciudad alamburada sólo quedaban los escombros. Las casas de madera, las frescas terrazas donde transcurrían las serenas tardes de naipes, parecían arrasadas por una anticipación del viento profético que años después había de borrar a Macondo de la faz de la tierra. (CAS, [s/d], p. 136).¹⁰⁰

Considero que García Márquez assumiu efetivamente uma perspectiva crítica ao representar nos dois romances o corrosivo modo de atuação da empresa estado-unidense.¹⁰¹ Suas narrativas possuem inúmeras passagens¹⁰² que demonstram o desmedido poder da companhia (suas artimanhas de persuasão e estratégias de dominação) e sublinham o desnível socioeconômico entre os trabalhadores locais e os que vieram de fora.

En cualquier caso, “la horajasca” de la que habla el título de la obra es la imagen por medio de la cual se metaforiza/alegoriza en ella el significado que García Márquez le asigna a su referente histórico prioritario. El escritor colombiano la selecciona para dar cuenta del rebase de una humanidad ansiosa, ávida y pululante, que se desparramó por la región de Magdalena, en la costa atlántica de Colombia durante el *boom* bananero que comienza en la primera década del siglo pasado y cuyo término coincide con la huelga y matanza de obreros de la United Fruit, posterior en un año a su propio nacimiento (1927 y 1928 respectivamente). (ROJO, 2011, p. 248).¹⁰³

¹⁰⁰ “Macondo estava em ruínas. Nas valas das ruas restavam móveis espedaçados, esqueletos de animais cobertos de lírios vermelhos, últimas lembranças das hordas de imigrantes que tinham fugido de Macondo tão atabalhoadamente como tinham chegado. As casas erguidas com tanta urgência durante a febre da banana tinham sido abandonadas. A companhia bananeira dismantelara as suas instalações. Da antiga cidade cercada só restavam os escombros. As casas de madeira, frescos terraços onde transcorriam as serenas tardes de jogo de cartas pareciam arrasados por uma antecipação do vento profético que anos depois haveria de apagar Macondo da face da terra.” (CAS, 1996, p. 314).

¹⁰¹ Considerar que a história da fictícia Macondo pode por extensão emblemar a história da Colômbia e, em certo sentido, do continente latino-americano é estar em sintonia com Sergio Ramírez (2007) quando aborda a questão das *banana republics* na primeira metade do século XX, o crescimento dos movimentos sindicais, o amparo destes por partidos comunistas, e as consequências: as demissões em massa, o desaparecimento de pessoas, os assassinatos e as manifestações reprimidas com armas de fogo. Em face disso, o massacre dos grevistas em Macondo encontra um fiel eco nos numerosos movimentos sociais, vários deles de cunho operário, que integram a história de cada país, numerosos não só antes da edição de *Cien años de Soledad*, em 1967, como depois. É necessário destacar que a questão da banana em Macondo espelha o que historicamente se deu com as culturas da cana-de-açúcar nas Antilhas, do cacau na Venezuela, do café na Colômbia e no Brasil, com a produção pecuária na Argentina e no Uruguai, assim como com a extração de prata, estanho e petróleo na Bolívia, ou de cobre no Chile, entre outros.

¹⁰² Como assinalado em outro momento desta tese, em *La hojarasca* os efeitos perversos da multinacional são tratados de modo muito mais sutil que em *Cien años de soledad*.

¹⁰³ “De qualquer modo, “la horajasca” da que fala o título da obra é a imagem por meio da qual se metaforiza/alegoriza nela o significado que García Márquez atribui a seu referente histórico

Grínor Rojo explica que em *La hojarasca* García Márquez buscou representar a problemática histórica relacionada ao desenvolvimento do capitalismo e às transformações da modernidade, mas que nem por isso o autor colombiano teve a intenção de transformar sua literatura num discurso social e político direto (muito comum na literatura de vários autores da primeira metade do século XX), como mostra o trecho:

No obstante compartir explícitamente la (*sic*) convicciones políticas de los novelistas sociales [...], puede suponerse ahora que a Gabriel García Márquez lo asistía más de una sospecha respecto de los aprietos en que esas convicciones podían ponerlo debido a su potencialidad jibarizadora de mundo, y que fue obedeciendo a esa intuición recelosa que no prestó oídos ni al fundamento ideológico ni a las recomendaciones de la estética respectiva. Es fácil argumentar, y no ha faltado quien lo haga, que en aquel su *debut* novelístico García Márquez se dio maña para no convertir su literatura en lo que íntimamente él sentía que no era ni tenía por qué ser: un **discurso social y político directo** o, en cualquier caso, una traslación lo menos elaborada posible de los datos de la realidad exterior (ROJO, 2011, p. 252, grifos meus).¹⁰⁴

Talvez porque o que estivesse em jogo não fosse apenas “o que se diria”, mas “como se diria” e quais os desdobramentos isso teria nas relações que se estabeleceriam entre ficção e realidade. Assim, García Márquez consegue “transponer poéticamente la realidad”¹⁰⁵ (ROJO, 2011, p. 253), e realizar um “desejo” que, segundo Grínor Rojo, aparece com frequência em suas entrevistas. É igualmente sustentável dizer que García Márquez não apenas estava se sentindo incomodado com esse tipo de discurso com “significaciones comprometidas” (ROJO, 2011, p. 252), como também

[...] se daba cuenta de que el discurso social y político puede decir muchas cosas más y mejor que el discurso literario, pero que no puede decir con la misma eficacia aquellas otras cosas que solo el

prioritário. O escritor colombiano a seleciona para dar conta da ultrapassagem de uma humanidade ansiosa, ávida e pululante que se esparramou pela região de Magdalena, na costa atlântica da Colômbia durante o *boom* bananeiro que começa na primeira década do século passado e cujo término coincide com a greve e matança de operários da United Fruit, posterior em um ano a seu próprio nascimento (1927 e 1928 respectivamente).”

¹⁰⁴ “Não obstante compartilhar explicitamente das convicções políticas dos romancistas sociais [...], é possível supor agora que Gabriel García Márquez era tomado por mais de uma suspeita sobre os apertos em que essas convicções podiam colocá-lo devido à sua potencialidade redutora do mundo, e que foi obedecendo a essa intuição receosa que ele não deu ouvidos nem ao fundamento ideológico, nem às recomendações da estética respectiva. É fácil argumentar, e não tem faltado quem o faça, que naquela estreita romanesca García Márquez deu um jeito de não converter sua literatura naquilo que íntimamente ele sentia que não era e nem tinha que ser: um discurso social e político direto ou, em qualquer caso, uma transposição o menos elaborada possível dos dados da realidade exterior.”

¹⁰⁵ “transpor poeticamente a realidade”.

discurso literario se encuentra en condiciones de decir. (ROJO, 2011, p. 252-253, grifos do autor).¹⁰⁶

Considerando aspectos como os destacados anteriormente, defendo que Gabriel García Márquez contribuiu para o êxito de uma literatura muito mais “engajada” que as que assim se intitulavam. Em vez de se enveredar por um caminho exclusivamente denunciatório (em nome da “tradición de la literatura social latinoamericana”, como destacado por Rojo na página 62 deste trabalho) e com efeitos redutores, o autor de *Cien años de soledad* obrou para que houvesse em seus textos a qualidade do trabalho artístico (com suas possibilidades interpretativas) que perdura em qualquer tempo e espaço.

Nesse sentido, além de dilatar os horizontes de seus leitores, o autor pôde consolidar os principais traços de seu estilo literário. Isso porque a tessitura de sua obra revela toques de uma realidade própria da Colômbia naquele momento do século XX, perpassada pelo poderoso fio da imaginação criativa:

[...] él da vida a un Macondo que nos es Aracataca *pero que alude a Aracataca*, a una casa que no es la de sus abuelos *aunque también aluda a ella* y a unos personajes que están modelados a partir de los que él conociera durante su niñez y que evocan a esos otros sin duda, *pero que también existen como creaciones que se desenvuelven recurriendo a sus propias virtualidades expansivas, en la libertad así como también en la ambigüedad que les otorga su transferencia al espacio semiautónomo de la ficción literaria.* (ROJO, 2011, p. 254-255, grifos do autor).¹⁰⁷

É pensando exatamente nessas “virtualidades expansivas” do autor que considero a arquitetura de *Cien años de soledad* a resultante de uma série de procedimentos técnicos (inerentes ou não à literatura). Procedimentos que, como discutido neste capítulo, estão apoiados não apenas na convivência com a família ou os amigos, mas, sobretudo, estão relacionados ao manejo objetivo de técnicas e ferramentas que foram capazes de trazer para a cena não as costuras da narrativa, e sim

¹⁰⁶ Traduzindo: “significações comprometidas”; “[...] se dava conta de que o discurso social e político pode dizer muito mais coisas e melhor que o discurso literário, mas que não pode dizer com a mesma eficácia outras coisas que só o discurso literário se encontra em condições de dizer.”

¹⁰⁷ “[...] Ele dá vida a uma Macondo que não é Aracataca, *mas que alude a Aracataca*, a uma casa que não é a de seus avós *ainda que também aluda a ela* e a uns personagens que estão modelados a partir dos que ele conhecera durante sua infância e que evocam a esses outros sem dúvida, mas que também existem como criações que se desenvolvem recorrendo a suas próprias virtualidades expansivas, na liberdade assim como também na ambiguidade que lhes outorga sua transferência ao espaço semiautônomo da ficção literária.”

as condições de compreensão do laborioso processo de elaboração do romance. Não é objetivo deste trabalho um aprofundamento desses aspectos técnicos, mas o resgate daqueles que contribuíram para a composição da obra, sempre com o intuito de destacar os temas aqui delimitados.

Vale ressaltar que em *Cien años de soledad* o tema da modernidade é explorado com muito mais minúcia que em *La hojarasca*, ficando evidente o decisivo papel destinado à multinacional na obra. O que está em pauta é a significação de uma modernidade que traria concomitantemente o desenvolvimento e a crise para o povoado, e está representada por aparatos técnicos, com destaque para os mecanismos óticos (lupa, daguerreótipo, cinema etc.) e as máquinas de transporte (automóvel, trem, navio, bicicleta), e pelas multidões de ambiciosos estrangeiros que transtornariam a rotina do povoado. “Da mesma forma que ocorreria em Macondo, o trem havia trazido de tudo: os bananais e a ‘folharada’ (os recém-chegados), o progresso e a decadência.” (SALDÍVAR, 2000, p. 46).

2.7 Nuances da “realidade total” em *Cien años de soledad*

Como poucos, Vargas Llosa soube dimensionar a importância de *Cien años de soledad* no contexto das literaturas de língua espanhola. Em sua tese de doutorado intitulada *García Márquez: historia de un deicidio*,¹⁰⁸ um minucioso estudo com mais de setecentas páginas, o escritor peruano analisou vários aspectos do romance e a relação deste com precedentes textos do próprio autor colombiano. Neste trabalho interessam alguns quesitos técnicos relacionados às distintas noções de realidade perceptíveis na obra de García Márquez.

Cien años de soledad é a culminação de um processo já anunciado em textos como “Isabel viendo llover en Macondo”, publicado no livro de contos *Ojos de perro azul*, e *La hojarasca*, pois representa “una síntesis superior a las ficciones anteriores” (VARGAS LLOSA, 2007, p. xxv),¹⁰⁹ ao descrever uma “realidad total”¹¹⁰

¹⁰⁸ A edição comemorativa dos 40 anos de *Cien años de soledad* contém um texto crítico de Vargas Llosa que, na realidade, é um excerto de sua tese de doutorado com sutis modificações. Para efeitos deste estudo, e salvo orientação em contrário, adotarei o texto crítico como fonte de citação.

¹⁰⁹ “una síntesis superior às ficções anteriores.”

¹¹⁰ Vargas Llosa adverte: “La materia narrativa es una sola, en ella se confunden esas dos dimensiones que ahora aislamos artificialmente para mostrar la naturaleza ‘total’, autosuficiente, de la realidad ficticia. (VARGAS LLOSA, 1971, p. 612). Traduzindo: “A matéria narrativa é uma só, nela se confundem essas duas dimensões que agora isolamos artificialmente para mostrar a natureza ‘total’,

que abarca vários planos e níveis do “real objetivo” (o qual trabalha com a crônica histórica e social, com a história de uma família e com uma história individual) e também do “real imaginário” (composto pelo mágico, pelo milagroso, pelo mítico-lendário e pelo fantástico), conforme explicado no seguinte trecho:

Cien años de soledad es esa totalidad que absorbe retroactivamente los estadios anteriores de la realidad ficticia, y, añadiéndoles nuevos materiales, edifica una realidad con un principio y un fin en el espacio y en el tiempo: ¿cómo podría ser modificado o repetido el mundo que esta ficción destruye después de completar? *Cien años de soledad* es una novela total, en la línea de esas creaciones demencialmente ambiciosas que compiten con la realidad real de igual a igual, enfrentándole una imagen de una vitalidad, vastedad y complejidad cualitativamente equivalentes. (VARGAS LLOSA, 2007, p. xxv-xxvi).¹¹¹

Ao representar a “historia completa de un mundo desde su origen hasta su desaparición”, *Cien años de soledad* cria, uma realidade fictícia total, completa e que estabelece uma relação estreita com as etapas anteriores “que esta novela recupera, enlaza y reordena, y en relación a sí misma [...]” (VARGAS LLOSA, 2007, p. xxvi-xxvii).¹¹² Alguns temas de ficções anteriores (como o amor, a solidão, o poder e a morte, em *La hojarasca*, em *El coronel no tiene quien le escriba* e em *Los funerales de la Mamá Grande*) aparecem no principal romance às vezes desenvolvidos, às vezes como uma simples menção de algo acontecido em narrativas antecedentes. Isso se traduz em uma incorporação, em um “proceso [que] es, literalmente, una *canibalización*: esos materiales son digeridos plenamente por la nueva realidad, trocados en una sustancia distinta y homogénea [...]”. (VARGAS LLOSA, 2007, p. xxvii, grifos meus).¹¹³

autossuficiente, da realidade fictícia.” Nesse sentido, apesar de todo o valor que a expressão adquire na teorização de Llosa, a tomarei de modo relativo. Isso significa que o termo “realidade total” (que engendra uma noção de acabamento) neste trabalho não invalida a marcante presença daquilo que pode ser considerado inacabado, incompleto (numa perspectiva de abertura bakhtiniana), ou ainda que se apresenta em tensão, como, por exemplo, a própria noção de “potência visual” que está incorporada ao longo do texto.

¹¹¹ “*Cien años de soledad* é essa totalidade que absorve retroativamente os estados anteriores da realidade fictícia, e acrescentando-lhes novos materiais, edifica uma realidade com um princípio e um fim no espaço e no tempo. Como poderia ser modificado ou repetido o mundo que essa ficção destrói depois de completar? *Cien años de soledad* é um romance total, na linha dessas criações demencialmente ambiciosas que competem com a realidade real de igual para igual, arriscando um tipo de imagem de uma vitalidade, vastidão e complexidade qualitativamente equivalentes.”

¹¹² Traduzindo: “história completa de um mundo desde sua origem até seu desaparecimento”; “que este romance recupera, enlaza e reordena, e em relação a si mesmo [...]”

¹¹³ “processo [que] é, literalmente, uma **canibalização**: esses materiais são digeridos plenamente pela nova realidade, trocados em uma substância distinta e homogênea [...]”

Essa canibalização na maioria dos casos é simples e direta, ou seja, personagens, histórias e símbolos passam das realidades preambulares (das ficções anteriores a *Cien años de soledad*) à nova realidade, sem nenhum tipo de modificação ou disfarce. Contudo em outros casos o aproveitamento é indireto: não com a transposição de personagens, mas de nomes¹¹⁴ desses personagens; com a alteração de certos feitos enigmáticos (de outras narrativas) que passam a ser explicados no romance, ou ainda com a correção de dados em uma reestruturação dos componentes da realidade fictícia.

De acordo com Vargas Llosa, o romance não é apenas a soma coerente de materiais anteriores. Consiste em algo que se torna mais rico em quantidade e qualidade, pois é capaz de revelar a construção de uma realidade que é autossuficiente (porque esgota um mundo) e que abarca em vários níveis a amplidão desse mundo que retrata.

La integración de materiales nuevos y antiguos es tan perfecta que el inventario de asuntos y personajes retomados de la obra anterior da una remotísima idea de lo que esta construcción verbal es en sí misma: la descripción de una realidad total. *Cien años de soledad* es autosuficiente porque agota un mundo. La realidad que describe tiene principio y fin, y, al relatar esa historia completa, la ficción abraza toda la anchura de ese mundo, todos los planos o niveles en los cuales esa historia sucede o repercute. Es decir, *Cien años de soledad* narra un mundo en sus dos dimensiones: la vertical (el tiempo de su historia) y la horizontal (los planos de la realidad). (VARGAS LLOSA, 2007, p. xxviii).¹¹⁵

As implicações disso na obra são bastante claras: García Márquez teria encontrado, segundo Vargas Llosa, um eixo ou núcleo de dimensões apreensíveis por uma estrutura narrativa, no qual se refletem, tal como em um espelho, o individual e o

¹¹⁴ Ao analisar as repetições de nomes de personagens e cenários (como, por exemplo, no caso do coronel Aureliano Buendía e no de Macondo) na literatura inaugural de García Márquez antes da publicação de *Cien años de soledad*, Grinor Rojo afirma que “Macondo es, como se probará en las obras posteriores de García Márquez, solo el punto más frecuentado de una geografía cuya representación abarca la totalidad de la comarca atlántica colombiana y cuyo centro neurálgico pudiera ser el eje que une a Barranquilla con Cartagena [...].” (ROJO, 2011, p. 256). Traduzindo: “Macondo é, como se provará nas obras posteriores de García Márquez, só o ponto mais frequentado de uma geografia cuja representação abarca a totalidade da comarca atlântica colombiana e cujo centro nevrálgico poderia ser o eixo que une Barranquilla a Cartagena [...].”

¹¹⁵ “A integração de materiais novos e antigos é tão perfeita que o inventário de assuntos e personagens retomados da obra anterior dá uma remotíssima ideia do que esta construção verbal é em si mesma: a descrição de uma realidade total. *Cien años de soledad* é autossuficiente porque esgota um mundo. A realidade que descreve tem princípio e fim, e, ao relatar essa história completa, a ficção abraça toda a amplidão desse mundo, todos os planos ou níveis nos quais essa história sucede ou repercute. Quer dizer, *Cien años de soledad* narra um mundo em suas duas dimensões: a vertical (o tempo de sua história) e a horizontal (os planos da realidade).”

coletivo, pessoas concretas e a sociedade inteira (ainda que esta seja uma abstração). Esse eixo é a família, “institución que está a medio camino del individuo y de la comunidad” (VARGAS LLOSA, 2007, xxviii).¹¹⁶ Com suas sete gerações, os Buendías constituem essa instituição. Eles carregam a força individual de cada um dos integrantes (suas características e peculiaridades) e também são o microcosmo da sociedade local.

La historia total de Macondo se refracta –como la vida de un cuerpo en el corazón– en ese órgano vital de Macondo que es la estirpe de los Buendía: ambas entidades nacen, florecen y mueren juntas, entrecruzándose sus destinos en todas las etapas de la historia común. Esta operación, confundir el destino de una comunidad con el de una familia, aparece en *La hojarasca* y en “Los funerales de la Mamá Grande”, pero solo en *Cien años de soledad* alcanza su plena eficacia: aquí sí es evidente que la interdependencia de la historia del pueblo y la de los Buendía es absoluta. (VARGAS LLOSA, 2007, p. xxviii-xxix).¹¹⁷

Em *Cien años de soledad* são inúmeros os exemplos do “real objetivo” e do “real imaginário” que resultam nesta “realidade fictícia totalizadora”. Aliás, a composição da narrativa se ancora em um movimento simultâneo e complementar que conduz o leitor ora ao “real objetivo”, ora ao “real imaginário”.

Concretamente o “real objetivo” é representado nas seguintes circunstâncias: na descrição dos elementos históricos (especialmente aqueles que envolvem fatos políticos e sociais, como, por exemplo, os relacionados às diversas guerras civis e ao desenvolvimento e à ruína do povoado), e na descrição dos acontecimentos cotidianos de Macondo (nascimentos, festas, casamentos, concubinato, separações conjugais, mortes, enterros etc.).

Os quatro planos do “real imaginário” (mágico, mítico-lendário, milagroso e fantástico) também podem ser identificados no romance em situações bastante recorrentes e se equilibram com o conceito de real objetivo. Vargas Llosa destaca que a presença de personagens com poderes fora do comum (Melquíades, Pilar Ternera, Petra Cotes, coronel Aureliano Buendía, Mauricio Babilonia etc.) é a principal marca daquilo que é mágico no romance. As artes secretas de Melquíades, que domina “conocimientos

¹¹⁶ “instituição que está a meio caminho do indivíduo e da comunidade”.

¹¹⁷ “A história total de Macondo se refrata – como a vida de um corpo no coração – nesse órgão vital de Macondo que é a estirpe dos Buendía: ambas as entidades nascem, florescem e morrem juntas, entrecruzando seus destinos em todas as etapas da história comum. Esta operação, confundir o destino de uma comunidade com o de uma família, aparece em *La hojarasca* e em ‘Los funerales de la Mamá Grande’, mas só em *Cien años de soledad* alcança sua plena eficácia: aqui sim é evidente que a interdependência da história do povo e a dos Buendía é absoluta.”

marginales y esotéricos” (VARGAS LLOSA, 2007, p. li),¹¹⁸ como a alquimia, são responsáveis por acontecimentos notáveis que deslumbram o patriarca José Arcadio Buendía, ainda que este nunca consiga apreendê-los sem distorção.

El pobre José Arcadio Buendía trata desesperadamente de dominar esas artes mágicas, de adquirir esos poderes, y no lo consigue: no va nunca más allá de las realizaciones científicas (real objetivas), como su descubrimiento de que la tierra es redonda [...] o su conversión en “mazacote seco y amarillento” de las monedas coloniales de Úrsula [...]. (VARGAS LLOSA, 2007, p. li).¹¹⁹

Pilar Ternera por sua vez é a mulher que com cartas de baralho tenta interpretar o destino de outros personagens, fazendo a leitura de um futuro que é “tan confuso que casi nunca lo interpreta correctamente” (*Ibidem*, p. li).¹²⁰ Os dois são considerados por Vargas Llosa como “agentes *deliberados y conscientes*”, pois “su capacidad mágica es en buena parte obra de ellos mismos, resultado de artes y conocimientos adquiridos, y es una sabiduría que ejercitan con premeditación y cálculo.” (VARGAS LLOSA, 2007, p. li, grifos do autor).¹²¹

No caso de Petra Cotes, o mágico se manifesta de modo diferente, já que ela é um “agente *involuntario y casi inconsciente* de lo imaginario” (VARGAS LLOSA, 2007, p. l-li, grifos do autor).¹²² Os orgasmos que tem com o amante provocam uma extraordinária fecundidade nos animais de criação “sin que ella se lo haya propuesto ni sepa por qué ocurre.” (VARGAS LLOSA, 2007, p. li).¹²³ Nesse sentido, Petra Cotes “no es una maga que domina la magia: es magia en sí misma, objeto mágico, agente imaginario pasivo.” (*Ibidem*, p. li).¹²⁴

Essa também seria a condição de outros “personajes de *Cien años de soledad*, que tienen virtudes mágicas, no conocimientos mágicos, y que no pueden gobernar esa facultad sobrenatural que hay en ellos, sino, simplemente, padecerla.”

¹¹⁸ “conhecimentos marginais e esotéricos”.

¹¹⁹ “O pobre José Arcadio Buendía trata desesperadamente de dominar essas artes mágicas, de adquirir esses poderes, e não consegue: não vai nunca além das realizações científicas (real objetivas), como seu descobrimento de que a terra é redonda [...] ou a conversão em ‘emplastro seco e amarelado’ das moedas coloniais de Úrsula.”

¹²⁰ “tão confuso que quase nunca o interpreta corretamente”.

¹²¹ “agentes *deliberados y conscientes*”; “sua capacidade mágica é, em boa parte, obra deles mesmos, resultado de artes e conhecimentos adquiridos, e é uma sabedoria que exercitam com premeditação e cálculo.”

¹²² “involuntário e quase inconsciente do imaginário”.

¹²³ “sem que ela se tenha proposto isso, nem saiba por que ocorre”.

¹²⁴ “não é uma maga que domina a magia: é magia em si mesma, objeto mágico, agente imaginário passivo.”

(*Ibidem*, p. li),¹²⁵ como acontece com o coronel Aureliano Buendía e suas adivinhações; com Mauricio Babilonia e sua nuvem de borboletas amarelas; ou ainda com José Arcadio Buendía, que, num momento após sua morte, provoca uma chuva de minúsculas flores também amarelas.

Já o “milagroso” apresenta personagens e feitos imaginários cuja natureza extraordinária se associa à fé religiosa (ao culto, à simbologia ou ao folclore cristãos), à superstição e a outras religiões (doutrina da reencarnação, espiritismo, crenças esotéricas), especialmente naquilo que tem a ver com a morte: “describir lo que ocurre en el más allá, en esa otra vida que comienza después de la muerte, presupone una fe, las experiencias de los muertos son todas milagrosas.” (VARGAS LLOSA, 2007, p. lii-liii).¹²⁶

Isso significa que a tônica dessa vertente do “real imaginário” é o facear com o sobrenatural,¹²⁷ com os mortos, como, por exemplo, nas descrições físicas e de comportamento de fantasmas familiares que vivem ou vagueiam nas dependências da casa dos Buendías, em situações que descrevem o cheiro pungente de um jasmineiro que foi cortado há muitos anos, ou ainda o morto que não suporta a solidão e que por isso visita seu assassino. Ou seja,

Macondo está lleno de seres que resucitan por breves o largas temporadas: Prudencio Aguilar, Melquíades, José Arcadio Buendía, la bisabuela de Fernanda del Carpio, y hay un ser de dudosa condición vital o mortal, José Arcadio Segundo, quien después de la matanza de trabajadores parece primero un sobreviviente y luego un fantasma. (VARGAS LLOSA, 2007, p. liii).¹²⁸

A morte é uma dimensão que pode adquirir características de espaço e de tempo. “Dotada de espacio y de tiempo, la muerte es, como la vida, una dimensión donde se sufre físicamente, [...] y, sobre todo, moral y emocionalmente [...].” (*Ibidem*, p. liv).¹²⁹ No romance, é o “endereço” para onde os macondinos encaminham suas cartas e

¹²⁵ “personagens de *Cien años de soledad*, que têm virtudes mágicas, não conhecimentos mágicos, e que não podem governar essa faculdade sobrenatural que há neles, senão, simplesmente, padecê-la.”

¹²⁶ “descrever o que ocorre no mais além, nessa outra vida que começa depois da morte, pressupõe uma fé, as experiências dos mortos são todas milagrosas”.

¹²⁷ Aqui considerado no sentido daquilo ‘que não é conhecido senão pela fé’ (HOUAISS; VILLAR, 2009).

¹²⁸ “Macondo está cheio de seres que ressuscitam por breves ou extensas temporadas: Prudencio Aguilar, Melquíades, José Arcadio Buendía, a bisavó de Fernanda del Carpio, e há um ser de duvidosa condição vital ou mortal, José Arcadio Segundo, que depois da matança de trabalhadores parece primeiro um sobrevivente e logo um fantasma.”

¹²⁹ “Dotada de espaço e de tempo, a morte é, como a vida, uma dimensão onde se sofre fisicamente [...], e, sobretudo, moral e emocionalmente [...].”

mensagens escritas destinadas a seus entes mortos, às quais serão entregues por Amaranta, quando esta anuncia a data e a hora exata de seu falecimento. E ainda comporta uma dimensão de tempo que transcorre, como no envelhecimento que acomete Prudencio Aguilar em sua extensa busca até reencontrar José Arcadio, ou seja, num envelhecer dentro da própria morte.

Outra vertente do “real imaginário”, o “mítico-lendário” relaciona-se a uma tradição literária presente em diversas culturas e que alimentou várias literaturas. “La realidad ficticia, además de utilizar el mito y la leyenda (en su sentido histórico, religioso y literario) como materiales, muestra también cómo surgen, se conservan y mueren.” (VARGAS LLOSA, 2007, p. lvi).¹³⁰ O grande exemplo disso no romance é o do Judeu Errante, figura que teria golpeado Jesus Cristo em seu caminho até a crucificação e que por isso carrega a maldição de cruzar vivo as idades e a deambular sem descanso. Essa lenda aparece com mudanças em *Cien años de soledad*.

Este proceso de disolución de lo histórico en lo mítico-legendario se puede acelerar brutalmente, mediante el uso de la represión, del terror, de la manipulación del espíritu de las gentes, como sucede con la matanza de trabajadores, que, inmediatamente después de ocurrida, pasa a ser mito o leyenda debido a la incredulidad forzada de los macondinos. (VARGAS LLOSA, 2007, p. lvi-lvii).¹³¹

A última das vertentes constitutivas do “real imaginário” é a que trata do fantástico. Para o autor peruano, os episódios fantásticos

[...] son una pura objetivación de la fantasía, estricta invención [...] bordean lo real objetivo, del que parecen apenas una discreta exageración, y podrían ser considerados solo insólitos (es decir, aún dentro de la realidad objetiva), en tanto que otros, por su ruptura total con las leyes físicas de causalidad, pertenecen a lo imaginario sin la menor duda. (VARGAS LLOSA, 2007, p. lvii).¹³²

¹³⁰ “A realidade fictícia, além de utilizar o mito e a lenda (em seu sentido histórico, religioso e literário) como materiais, mostra também como surgem, se conservam e morrem.”

¹³¹ Este processo de dissolução do histórico no mítico-lendário pode se acelerar brutalmente, mediante o uso da repressão, do terror, da manipulação do espírito das pessoas, como sucede com a matança de trabalhadores, que, imediatamente depois de ocorrida, passa a ser mito ou lenda devido à incredulidade forçada dos macondinos.”

¹³² “[...] são pura objetivação da fantasia, estrita invenção [...], margeiam o real objetivo, do qual parecem apenas um discreto exagero, e poderiam ser considerados somente insólitos (ou seja, ainda dentro da realidade objetiva), enquanto outros, por sua ruptura total com as leis físicas de causalidade, pertencem ao imaginário sem a menor dúvida”.

Exemplos desse fantástico no romance dizem respeito à matéria do livro que “hieren más vivamente al lector por su plasticidad, su libertad y su carácter risueño” (VARGAS LLOSA, 2007, p. lvii),¹³³ como é o caso das crianças que nascem com rabo de porco, da água que ferve sem fogo, da peste da insônia e do esquecimento, do menino que chora no ventre da mãe, entre tantos outros.

Destaque-se o fato de que, na perspectiva de Vargas Llosa, García Márquez teria buscado nos dois tipos de realidade (a objetiva e a imaginária) um amparo para a produção de uma “obra total”.¹³⁴ Nesse sentido, o transitar constante entre o “real objetivo” e o “real imaginário” produz uma imbricação criativa.

[...] los relatos sobre las guerras civiles en las que participó su abuelo, sobre la opulencia de Aracataca, llegaron a él contaminados de ‘irrealidad’, por los recuerdos de una viejecita para quien los milagros eran tan objetivos como el agua y el pan, y por la memoria de una colectividad propensa a la fantasía como cualquier región antillana, que, además, por las condiciones de su vida presente, tendía a enriquecer imaginariamente su pasado. En la memoria colectiva de Aracataca ese pasado era tan prodigioso como la realidad de “Las mil y una noches”; así, la ‘historia’ del pueblo contribuía a dar verosimilitud a los prodigios de la ficción, y, a la inversa, ésta proyectaba en el espíritu del niño su propia fantasmagoría sobre la historia del pueblo. (VARGAS LLOSA, 1971, p. 207-208).¹³⁵

O que há de mais instigante na obra é exatamente o jogo de alternâncias ou o inventivo calidoscópico de misturas que o autor estabelece entre os tipos de realidade. Aos olhos dos moradores de Macondo, episódios corriqueiros (como o uso de uma dentadura) podem adquirir um caráter muito mais fabuloso que a levitação do Padre Nicanor ao consumir chocolate, ou mesmo a ascensão de Remedios, a bela – ocorrências estas que foram tomadas com toda a naturalidade pelos habitantes do

¹³³ “ferem mais vivamente o leitor por sua plasticidade, sua liberdade e seu caráter risonho.”

¹³⁴ É preciso considerar que o romance extrapassa esse limite que condensa uma ideia de acabamento e se projeta exatamente para um alargamento de fronteiras, de inacabamento (especialmente naquilo que traz de abertura proporcionada pela presença da hipérbole irônica ou do *realismo grotesco*, como se verá em breve). Acredito que a noção de totalidade proposta por Vargas Llosa não perca sua validade com essa perspectiva dialógica que se apresenta com os elementos citados anteriormente. Inclusive o conceito da imagem como “potência visual” (adotada em vários momentos deste estudo) também traz essa ideia de abertura, de algo que rompe os limites. Em minha opinião, isso serve para reiterar o papel proeminente que o romance assume em se configurar como um espaço de múltiplas tendências.

¹³⁵ “[...] os relatos sobre as guerras civis nas quais participou seu avô, sobre a opulência de Aracataca, chegaram a ele contaminados de ‘irrealidade’, pelas lembranças de uma velhinha para quem os milagres eram tão objetivos como a água e o pão, e pela memória de uma coletividade propensa à fantasia como qualquer região antilhana, que, além do mais, pelas condições de sua vida presente, tendia a enriquecer imaginariamente seu passado. Na memória coletiva de Aracataca esse passado era tão prodigioso como a realidade de *As mil e uma noites*; assim, a ‘história’ do povo contribuía para dar verossimilitude aos prodígios da ficção, e, inversamente, esta projetava no espírito do menino sua própria fantasmagoria sobre a história do povo.”

povoado. Esse pacto ímpar que se estabelece com o leitor é o que torna o romance um espaço para a suspensão dos sentidos comuns e gera a oportunidade de literalmente aproveitarmos os meandros da narrativa, fazendo uma viagem que alcança muitos níveis das realidades aqui referidas.

2.8 A alegoria e o exagero como recursos literários para expressar uma realidade “caída”

Grínor Rojo defende que as grandes obras de García Márquez, já a partir da publicação de *La horajasca*, carregam uma “visión alegórica”¹³⁶ (qualificada de complexa e poderosa) que confere às imagens “amplitud, profundidad y eficacia al despliegue de un excedente expresivo que la narración realista típica no puede entregar.” (ROJO, 2011, p. 259).¹³⁷ Esse tipo de visão é uma “característica capital de su ficción” e tem como um de seus traços decisivos a representação de uma “realidad ‘caída’, [que] permanecerá con García Márquez en todas y cada una de sus grandes obras posteriores.” (ROJO, 2011, p. 259).¹³⁸

Considerando a associação que Walter Benjamin faz entre a alegoria e o luto (conforme destacado anteriormente por Idelber Avelar), é possível constatar que várias obras de García Márquez carregam nas imagens do cadáver, especialmente naquelas dos corpos em deterioração, a pungente representação da decadência do ser humano e evidenciam o profundo poder imagético oferecido pela alegoria em sua relação com a morte. Valer retomar as palavras de Idelber Avelar quando diz que: “o cadáver se afirma como objeto alegórico por excelência porque o corpo que começa a se decompor remete inevitavelmente a essa fascinação com as possibilidades significativas da ruína que caracterizam a alegoria.” (AVELAR, 2003, p. 17). Sob esse aspecto, em *Del amor y otros demonios*, os corpos desfigurados pela lepra ou os inflados cadáveres dos escravos envenenados que boiam no porto já assinalam, além do arruinamento corporal/material em si, a condição irreversível do aniquilamento de uma estrutura de poder que se colocava para além dos limites da humanidade (no caso, a Igreja com a

¹³⁶ Esse aspecto alegórico foi explicitado, neste capítulo da tese, quando foram comentadas as relações entre a alegoria e o luto nas literaturas representativas do *boom literário*.

¹³⁷ “visión alegórica”/ “amplitude, profundidade e eficácia no desdobramento de um excedente expressivo que a narração realista típica não pode oferecer.”

¹³⁸ “característica capital em sua ficção”; “realidade caída [que] permanecerá con García Márquez em todas e cada uma de suas grandes obras posteriores.”

Inquisição). Esses corpos e suas deformidades – com feridas e colorações repugnantes – materializam a derrota de se elevar a matéria a uma condição de incorruptibilidade (própria do que acontece com alguns santos mortos). Na novela, a tentativa de purificação paradoxalmente tem como veículo toda a violência empreendida no ato de “exorcizar” o demônio e os maus espíritos.

Também os fluidos, os excrementos e as “ventosidades” que saem desses corpos mortos ou até mesmo dos vivos são indicativos da tentativa de o autor satiricamente mostrar uma realidade decaída. Visão que está em consonância com traços do *realismo grotesco*, como se verificará ainda neste capítulo. Isso porque, por mais nobres que sejam a origem e a situação do personagem (um bispo, um padre, um marquês e sua mulher), todos são constituídos da mesma matéria que se degrada na implacabilidade da ação do tempo e da morte.

Em *Cien años de soledad*, a principal alegoria que associa o luto à degradação é a dos cadáveres dos grevistas amontoados na praça de Macondo, os quais, depois de várias horas, são levados como cachos de bananas apodrecidas para serem arremessados ao mar. Esses corpos são os restos indesejados que devem ser descartados para não “conspurar”¹³⁹ aquilo que precisa estar em consonância com uma dada ordem política vigente.

Outra imagem que carrega tal condição alegórica é a que descreve o corpo de uma criatura capturada: Judeu Errante. Trata-se de uma verdadeira aberração da natureza, que, segundo o Padre Antonio Isabel, seria um cruzamento de bode com mulher herege. Tal fera estaria levando à morte milhares de pássaros e ainda estaria determinando a concepção de monstros pelas mulheres recém-casadas, em Macondo.

Pesaba como un buey, a pesar de que su estatura no era mayor que la de un adolescente, y de sus heridas manaba una sangre verde y untuosa. Tenía el cuerpo cubierto de una pelambre áspera, plagada de garrapatas menudas, y el pellejo petrificado por una costra de rémora, pero al contrario de la descripción del párroco, sus partes humanas eran más de ángel valetudinario que de hombre, porque las manos eran tersas y hábiles, los ojos grandes y crepusculares, y tenía en los omoplatos los muñones cicatrizados y callosos de unas alas potentes,

¹³⁹ A relação que se estabelece entre a sujeira e os cadáveres é explorada de maneira interessante no livro *Higiene e ilusão*. Ao descrever a “visão de mundo” contemporânea em contraste com a cosmovisão medieval, José Carlos Rodrigues defende que a instauração das dicotomias entre “espírito e matéria, corpo e alma” é uma condição preliminar para “a suposição de que algo seja dejetado: algo do corpo ou algo do mundo [...] o lixo é aquilo que sobra da vida dos objetos, assim como o cadáver é o que sobra da vida do espírito. Dejetado dos objetos e lixo do espírito têm relação de parentesco.” (RODRIGUES, 1995, p. 29).

que debieron ser desbastadas con hachas de labrador. (CAS, [s/d], p. 142).¹⁴⁰

O fato de tal ente ter tido o corpo deixado à vista de todos para que não fosse esquecida a condição que propiciou sua existência (a quebra de valores morais) é indiciativo de uma dificuldade de aceitar uma realidade que mistura elementos advindos de níveis díspares. O Judeu Errante consiste na própria alegoria da corrupção desses valores: a do ato de se engendrar sexualmente uma criatura pela via do bestialismo.¹⁴¹ Ainda que na realidade essa concepção de um “homem/animal” (e menos ainda homem/animal/anjo) seja improvável geneticamente, no romance sua captura simboliza o confronto com um ser de outra esfera. Depois que apodrece, essa criatura híbrida termina por ser queimada, pois “no se pudo determinar si su naturaleza bastarda era de animal para echar en el río o de cristiano para sepultar.” (CAS, [s/d], p. 142).¹⁴²

Observe-se que a representação de vários personagens de García Márquez vem acompanhada de situações inusitadas, repletas de exagero e daquilo que foi definido por Grínor Rojo como “hipérbole irônica”, um recurso retórico já incidente em outras obras do autor colombiano, mas que, em *Cien años de soledad*, assume uma considerável importância, pois serve para dar hegemonia ao romance do ponto de vista formal.

[...] los excesos que se perciben en su fábula, no importa de qué índole, tamaño o proveniencia ellos puedan ser, desde los cuarenta y cuatro hombres que se necesitaron para arrastrar al senil José Arcadio Buendía hasta el castaño del patio de su casa hasta las alfombras que

¹⁴⁰ “Pesava como um boi, apesar da sua estatura não ser maior que a de um adolescente, e das suas feridas manava um sangue verde e viscoso. Tinha o corpo coberto por um pelo áspero, cheio de carrapatos miúdos, e a pele petrificada por uma crosta de caracas, mas ao contrário da descrição do pároco, as suas partes humanas eram mais de anjo doente do que de homem, porque as mãos eram limpas e hábeis, os olhos grandes e crepusculares, e tinha nas omoplatas os cotocos cicatrizados e calosos de asas potentes, que deveriam ter sido desbastadas com machado de lavrador.” (CAS, 1996, p. 327).

¹⁴¹ Ressalte-se que a condição de hibridismo do Judeu Errante assinala ainda a perspectiva de um autor que expande seu campo criativo para além dos limites daquilo que é visto como normal, aceitável, familiar. Ao trazer a figura do Judeu Errante para o seu romance, García Márquez dialoga com o que é diferente, com o que se configura como “estranho” (e que para nós guarda algo de familiar – como acreditava Freud ao analisar em um artigo de 1919 o termo alemão “*unheimlich*”). Entre os “diferentes matizes de significado” da palavra, estão: estrangeiro, inquietante, suspeito, de mau agouro, lúgubre, sinistro, demoníaco, horrível, pertencente à casa, não-estranho, sereno, isolado, familiar, doméstico, íntimo, amistoso, escondido, oculto da vista, por trás das costas de alguém, misterioso, sobrenatural, que desperta horrível temor, livre de influência de fantasmas, amigável, franco, algo oculto e perigoso. Freud conclui que o significado do termo é verdadeiramente plural, chegando a coincidir com seu oposto, “*heimlich*”. Assim, por meio dessa presença ambivalente daquilo que é familiar no estranho ou vice-versa, é possível depreender o que a figura do Judeu Errante representa no romance: uma tentativa de García Márquez estabelecer uma interface entre forças aparentemente opostas que podem conviver ainda que em constante estado de tensão.

¹⁴² “não se pôde determinar se a sua natureza bastarda era de animal para jogar no rio ou de cristão para sepultar.” (CAS, 1996, p. 327).

vuelan y los muertos que regresan desde la tumba, pueden procesarse mejor como manifestaciones variopintas de un modelo novelesco que su autor utiliza estratégicamente, junto con el de “lo verdadero” y el de “lo verosímil”, y cuyas instrucciones “son distintas de la realidad efectiva y no son semejantes a ella”, por lo que sus contenidos “ni son ni pueden ser parte de la realidad efectiva”. (ROJO, 2011, p. 296).¹⁴³

De acordo com Grínor Rojo, García Márquez havia reconhecido a hipérbole irônica como “una *falsa* exageración”, já que “[...] es, según piensa este escritor, una figura que se destruye a sí misma porque, en el proceso de su hiperbolizar, ‘se cae’ [...] ‘por su propio peso’.” (ROJO, 2011, p. 292).¹⁴⁴ Em *Cien años de soledad* um exemplo de hipérbole irônica é o quanto choveu (quatro anos, onze meses e dois dias) e o fato de os peixes navegarem no ar dos aposentos, brotarem flores nas engrenagens das máquinas e algas na roupa das pessoas.

Outro exemplo é o que descreve as ilibadas virtudes do pai de Fernanda del Carpio, dom Fernando:

un santo varón, un cristiano de los grandes, Caballero de la Orden del Santo Sepulcro, de esos que reciben directamente de Dios el privilegio de conservarse intactos en la tumba, con la piel tersa como raso de novia y los ojos vivos y diáfanos como las esmeraldas. (CAS, [s/d], p. 134).¹⁴⁵

Nesse caso a hipérbole irônica aponta para algo que aparenta grandiosidade, aquilo que é incomum, e que, entretanto, não procede justamente por não se revelar verdadeiro. Essa contraposição é verificada se considerarmos que esse homem tido como quase santo (que recebe as graças diretamente de Deus) tem, após a morte, o corpo apodrecido tal como o de um simples mortal: “con la piel reventada en eructos pestilentes y cocinándose a fuego lento en un espumoso y borboritante caldo de perlas

¹⁴³ “[...] os excessos que se percebem em sua fábula, não importa de que índole, tamanho ou proveniência eles possam ser (dos quarenta e quatro homens que foram necessários para arrastar o senil José Arcadio Buendía até o castanheiro do pátio de sua casa, até os tapetes que voam e os mortos que regressam da tumba) podem ser melhor processados como manifestações diversas de um modelo romanesco que seu autor utiliza estrategicamente, junto como ‘o verdadeiro’ e o ‘verossímil’, e cujas instruções ‘são distintas da realidade efetiva e não são semelhantes a ela’, pelo que seus conteúdos ‘nem são nem podem ser parte da realidade efetiva.’”

¹⁴⁴ “falsa exageração”; “[...] é, segundo pensa este escritor, uma figura que destrói a si mesma porque, no processo de seu hiperbolizar, ‘cai’ [...] ‘por seu próprio peso’.”

¹⁴⁵ “um santo varão, um cristão dos grandes, Cavaleiro da Ordem do Santo Sepulcro, desses que recebem diretamente de Deus o privilégio de se conservarem intactos na cova, com a pele esticada como cetim de noiva e os olhos vivos e diáfanos como as esmeraldas.” (CAS, 1996, p. 309).

vivas” (CAS, [s/d], p. 89),¹⁴⁶ o que negaria exatamente a concepção santificada que a filha sempre lhe tinha atribuído.

Geralmente existe um rebaixamento provocado pela hipérbole irônica, ao promover uma subversão dos valores elevados e construir uma crítica ao que é próprio da ordem e da hierarquia oficiais. Outro exemplo que traz explicitamente essa ideia de rebaixamento está na mesma parte que compõe o romance e se expressa na interminável ladainha que Fernanda del Carpio profere para comparar suas virtudes e de sua família com o comportamento rústico e grosseiro dos Buendías. A personagem dá ênfase ao rebaixamento que a própria filha (Meme) faz do fato de ela possuir um penico de ouro:

[...] y para que Renata, su propia hija, que por indiscreción había visto sus aguas mayores en el dormitorio, contestara que de verdad la bacinilla era de mucho oro y de mucha heráldica, pero que lo que tenía dentro era pura mierda, mierda física, y peor todavía que las otras porque era mierda de cachaca, imagínese, su propia hija, de modo que nunca se había hecho ilusiones con el resto de la familia [...].” (CAS, [s/d], p. 133-134).¹⁴⁷

Em outra situação, a mesma Fernanda del Carpio é escarnecida por Amaranta quando esta se irrita com os eufemismos utilizados pela cunhada para definir cada coisa. Após remedar o modo como Fernanda pronunciava as palavras e expressões, Amaranta escancara: “– Digo – dijo – que tú eres de las que confunden el culo con las tēmporas.” (CAS, [s/d], p. 88).¹⁴⁸

¹⁴⁶ “com a pele arrebatada em bolhas fedorentas e se cozinhando a fogo lento num espumoso e borbulhante caldo de pérolas vivas.” (CAS, 1996, p. 207). É preciso lembrar que o excerto em realce é parte de uma ladainha interminável que Fernanda del Carpio profere nessa parte do romance, ou seja, a enumeração exagerada das virtudes de sua família.

¹⁴⁷ “[...] e para que Renata, sua própria filha, que por indiscrição tinha visto o seu número dois no quarto, respondesse que realmente o penico era de muito ouro e de muita heráldica, mas o que tinha dentro era pura merda, merda física, e pior ainda que as outras, porque era merda de gente metida a besta, imaginem, a sua própria filha, de modo que nunca tivera ilusões com o resto da família [...]” (CAS, 1996, p. 308).

¹⁴⁸ “Estou dizendo – disse – que você é das que confundem o cu com as tēmporas.” (CAS, 1996, p. 204). Curiosamente a exata frase de Amaranta é uma “pérola” resgatada por García Márquez das histórias familiares. Ela foi pronunciada pela autoritária Tia Mama (Francisca Simodosea) ao se dirigir a uma freira e professora da mãe de García Márquez, como relembra o autor: “Al contrario del purismo castizo de la abuela, la lengua de Mama era la más suelta de la jerga popular. No la disimulaba ante nadie ni en circunstancia alguna, y a cada quien le cantaba las verdades en su cara. Incluida una monja, maestra de mi madre en el internado de Santa Marta, a quien paró en seco por una impertinencia baladí: ‘– Usted es de las que confunden el culo con las tēmporas.’” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p. 83). Traduzindo: “Ao contrário do purismo castiço da avó, a linguagem de Mama era a mais solta da gíria popular. Não a dissimulava diante de ninguém nem em circunstância alguma, e a cada um dizia na lata o que pensava. Incluída uma freira, professora de minha mãe no internado de Santa Marta, a quem deixou plantada por uma impertinência meio frívola: ‘A senhora é dessas que confundem o rabo com as tēmporas.’” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 72-73).

Nesse sentido, há momentos em que na narrativa se dá, por meio do exagero, o destronamento da realidade cotidiana e a entronização de uma realidade decaída (isto faz parte do *realismo grotesco*, como se verá em breve), o que se constitui como uma estratégia do escritor colombiano para tratar de assuntos e personagens que transitam do sério ao cômico, e que claramente remete ao “gusto por la exageración” (ROJO, 2011, p. 292) do próprio autor.

Assim como em algumas passagens de *Cien años de soledad*, no conto “Los funerales de la Mamá Grande” a hipérbole irônica é marcada por compridas e heterogêneas enumerações, que servem para demonstrar o “afán totalizador” (ROJO, 2011, p. 292)¹⁴⁹ do relato. Isso pode ser identificado em vários momentos, como, por exemplo, no trecho que descreve o extenso patrimônio invisível da Mamã Grande:

La riqueza del subsuelo, las aguas territoriales, los colores de la bandera, la soberanía nacional, los partidos tradicionales, los derechos del hombre, las libertades ciudadanas, el primer magistrado, la segunda instancia, el tercer debate, las cartas de recomendación, las constancias históricas, las elecciones libres, las reinas de la belleza, los discursos trascendentales, las grandiosas manifestaciones, las distinguidas señoritas, los correctos caballeros, los pundonorosos militares [...]. (LFMG, 2001, p. 49).¹⁵⁰

Grínor Rojo frisa que nesse conto o autor colombiano cria uma relação que de um lado articula a protagonista e a ideia que ela tem de si mesma, e, de outro, apresenta a cumplicidade irônica que se estabelece entre narrador e leitor. Na verdade o que se depreende dessa oposição é a anacrônica condição da figura da matriarca no interior da própria narrativa, o que produz a exibição de uma sátira histórica que parte do narrador e é ao mesmo tempo direta e indireta. Considerando o círculo originário da narrativa moderna, “se assiste por primera vez al quiebre epistémico entre el conocimiento que el mundo contemplado tiene de sí y el que tienen aquéllos que lo contemplan desde afuera.” (ROJO, 2011, p. 293).¹⁵¹

¹⁴⁹ “gosto pelo exagero”; mais adiante: “afã totalizador”.

¹⁵⁰ “A riqueza do subsolo, as águas territoriais, as cores da bandeira, a soberania nacional, os partidos tradicionais, os direitos do homem, as liberdades do cidadão, o primeiro magistrado, a segunda instância, a terceira discussão, as cartas de recomendação, as contingências históricas, as eleições livres, as rainhas da beleza, os discursos transcendentais, as grandiosas manifestações, as distintas senhoritas, os corretos cavalheiros, os pundonorosos militares [...]” (OFMG, 1975, p. 159).

¹⁵¹ “se assiste pela primeira vez à quebra epistêmica entre o conhecimento que o mundo contemplado tem de si e o que têm aqueles que o contemplan de fora.”

No texto “Algunas literariedades de *Cien años de soledad*”,¹⁵² Claudio Guillén já havia destacado o papel da hipérbole como um instrumento de “liberación” que permite vislumbrar em *Cien años de soledad* aspectos simultâneos do conto e do romance. Para ele a hipérbole é um recurso “con la que se describe mejor una realidad desbordante, sin cercas ni barandillas, exenta de convenciones y cortapisas, tanto más significativa cuanto más y mejor se intensifica.” (GUILLÉN, 2007, cx).¹⁵³

Conforme aponta esse teórico, não apenas ações, amores e ciúmes são imoderados, mas os próprios personagens, os quais são caracterizados por um transbordamento físico e comportamental. O primogênito dos Buendías, por exemplo, é considerado “rabelaisiano en todos sus excesos” (GUILLÉN, 2007, p. cxi), e por isso é chamado de “hombre-hipérbole”. O tamanho de seu corpo e sua natureza indomável são emblemáticos para se compreender o papel do exagero em *Cien años de soledad*. A descrição do físico do “hombre descomunal” impressiona:

Sus espaldas cuadradas apenas si cabían por las puertas. Tenía una medallita de la Virgen de los Remedios colgada en el cuello de bisonte, los brazos y el pecho completamente bordados de tatuajes crípticos [...]. Tenía el cuero curtido por la sal de la intemperie, el pelo corto y parado como las crines de un mulo, las mandíbulas férreas y la mirada triste. Tenía un cinturón dos veces más grueso que la cincha de un caballo, botas con polainas y espuelas y con los tacones herrados, y su presencia daba la impresión trepidatoria de un sacudimiento sísmico. (CAS, [s/d], p. 39).¹⁵⁴

O exagero está muito longe de ser gratuito na obra de García Márquez, porque compõe a espinha dorsal de várias de suas histórias. É a exageração que promove o saudável “confronto” entre as realidades objetiva e imaginária e que possibilita que os fatos mais extraordinários sejam vistos como simples acontecimentos do cotidiano. Como destaca Guillén, as hipérboles “lanzan los hechos enérgicamente hacia el ámbito de lo imaginario y lo legendario, desfamiliarizándolos, pero no sin esa

¹⁵² Outro importante texto crítico que acompanha a edição comemorativa dos 40 anos do romance.

¹⁵³ “com a que se describe melhor uma realidade transbordante, sem cercas nem grades, isenta de convenções e restrições, tanto mais significativa quanto mais e melhor se intensifica.”

¹⁵⁴ “Os seus ombros quadrados mal cabiam nas portas. Trazia uma medalhinha da Virgem dos Remedios pendurada no pescoço de búfalo, os braços e o peito completamente bordados de tatuagens enigmáticas [...]. Tinha o couro curtido pelo sal da intempérie, o cabelo curto e aparado como a crina de uma mula, as mandíbulas férreas e o olhar triste. Usava um cinturão duas vezes mais largo que a barrigueira de um cavalo, botas com polainas e esporas, os saltos reforçados com chapinhas de metal, e a sua presença dava a impressão trepidante de um abalo sísmico.” (CAS, 1996, p. 90).

nota de ambigüedad, de feliz perplejidad, que acompaña muchas veces la lectura de *Cien años*.” (GUILLÉN, 2007, p. cxii).¹⁵⁵

2.9 Alguns aspectos do *realismo grotesco* em García Márquez

Ampliando as considerações de Grínor Rojo e de Claudio Guillén, acredito que haja uma aproximação de aspectos dessa hiberbolização com traços específicos do chamado “realismo grotesco”, que foi definido por Mikhail Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, como um “sistema de imagens da cultura cômica popular” no qual

[...] o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo. (BAKHTIN, 2008, p. 17).

Minha convicção de que as obras de García Márquez têm como uma das facetas o grotesco¹⁵⁶ se ancora no fato de o escritor ter buscado estratégias que quebram com a noção de hierarquia (já que é possível rir de ou rebaixar qualquer instituição ou pessoa, por mais insigne e eminente que seja), e isso também funciona como fonte de denúncia dos abusos por parte das oficiais estruturas de poder. Além disso, o autor valorizou mecanismos que pudessem dar conta da estruturação de uma “realidade total”, o que contemplaria (como visto anteriormente) aspectos do “realismo objetivo” e do “realismo imaginário”. Ambos os realismos se acham simultaneamente mesclados a características do universo grotesco, que contém a própria hipérbole irônica, o riso cômico¹⁵⁷ e o rebaixamento, isto é, o deslocamento ao plano material e corporal de tudo

¹⁵⁵ “lançam os feitos energeticamente para o âmbito do imaginário e do lendário, desfamiliarizando-os, mas não sem essa nota de ambigüidade, de feliz perplexidade, que acompanha muitas vezes a leitura de *Cem anos*.”

¹⁵⁶ “O grotesco, no seu sentido dicionarizado, aponta para um tipo de ornamento de artes plásticas considerado de ‘graciosa fantasia’. No entanto, por derivação, por extensão de sentido, quando se referindo às artes em geral, passou a ser entendido como aquela ‘categoria estética cuja temática ou cujas imagens privilegiam, em seu retrato, análise, crítica ou reflexão, o disforme, o ridículo, o extravagante e, por vezes, o *kitsch*’ [...]” (FONSECA, 2010, p. 37). Vale ressaltar que o fenômeno grotesco não teve seu surgimento num século específico e demonstrou uma existência que, embora mais expressiva na Idade Média e no Renascimento, como defende Bakhtin, compreende um intervalo histórico muito mais amplo.

¹⁵⁷ Riso este que para Bakhtin está representado na obra de Rabelais, sendo relacionado ao Carnaval, com seus festejos e obras cômicas ocorridos e/ou encenados em praças públicas. Suas figuras simbólicas são anões, gigantes, bufões, palhaços dos mais variados naipes. Nesse cenário, o riso cômico era responsável pela difusão das forças dúbias e criadoras relacionadas ao destronamento de esferas do

que é elevado, espiritual, ideal e abstrato. Isso pode ser percebido tanto em *Cien años de soledad* como em *La hojarasca* e no conto “Los funerales de la Mamá Grande”, que dá nome ao livro.

Ressalte-se que um dos aspectos mais essenciais do grotesco concerne às imagens do corpo. A estrutura física do organismo humano, tanto com a parte concreta quanto com suas funções fisiológicas, consiste no veículo para a manifestação do grotesco. O chamado “princípio da vida material e corporal”, descrito por Bakhtin a propósito da obra de Rabelais,¹⁵⁸ tem como base as imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, incluindo a vida sexual – imprescindíveis para se compreender tal categoria.

O teórico russo salienta que, no *realismo grotesco*, o elemento material e corporal não se encontra à parte de outros aspectos da vida, sendo um constituinte positivo, percebido como universal e popular. Por esta última característica, apresenta-se em oposição à separação das raízes materiais e corporais do mundo e ao confinamento em si mesmo, já que não aparece sob uma forma isolada.

O *corpo grotesco* ainda pode ser definido em termos de sua dinâmica e de sua interpenetração com outros corpos e no mundo, como algo em movimento, eternamente inconcluso, pois protagoniza um processo de elaboração no qual ele mesmo constrói outro corpo, assimilando o mundo e sendo absorvido por ele.

[...] Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação das necessidades naturais, que

poder, de tudo o que se apresentava como oficial e que dava margem à manifestação do realismo grotesco. Como reforça José Carlos Rodrigues em *História e ilusão*: “esta cultura espontânea, pagã, ‘bárbara’, é totalmente distinta da cultura séria, oficial, dos nobres e do alto clero. Ela até mesmo se contrapõe a esta última, pela ironia, pelo deboche, pela provocação, pela paródia, pela desmoralização, pelo rebaixamento, pela banalização, pelo colocar terra a terra, pela desmistificação...” (RODRIGUES, 1995, p. 31).

¹⁵⁸ Em seu estudo sobre *Cien años de soledad*, Vargas Llosa reconhece a presença de elementos comuns entre algumas narrativas de García Márquez e o universo rabelaisiano de Gargântua e Pantagruel. De qualquer maneira, ainda que assinala vários deles, Vargas Llosa opta por não taxar de *realismo grotesco* o(s) realismo(s) presente(s) na obra. Até por sua original classificação (que foi descrita anteriormente neste capítulo), o escritor peruano ressalta que, apesar das diferenças, existem semelhanças entre os mundos ficcionais do autor francês e do colombiano: “Y en ambos mundos los elementos exagerados coinciden: los apetitos físicos, los fenómenos naturales, la violencia humana. En ambos, las pasiones de la carne, las proezas del vientre y del falo han sido tan vertiginosamente ampliadas [...]. (VARGAS LLOSA, 1971, p. 194). “E em ambos os mundos os elementos exagerados coincidem: os apetites físicos, os fenômenos naturais, a violência humana. Em ambos, as paixões da carne, as proezas do ventre e do falo foram tão vertiginosamente ampliadas [...].”

o corpo revela sua essência como princípio que ultrapassa seus próprios limites. (BAKHTIN, 2008, p. 23).

Essas são as razões pelas quais os detalhes da anatomia, a exemplo dos seios, do ventre e do falo, desempenham um papel primordial, pois extrapassam os próprios extremos. Essas e outras partes (como a boca, o nariz e o traseiro) possibilitam a manifestação do *exagero positivo*, da hiperbolização. As partes podem, elas mesmas, se apresentar separadas da totalidade corporal, levando uma vida *independente* na qual se sobrepõem ao restante deste corpo. Ou seja, as trocas e orientações recíprocas se dão a partir das excrescências e dos orifícios de corpos que excedem os limites entre si e com o mundo.

As funções fisiológicas propriamente ditas, com as secreções, os fluxos, os odores, o hálito, as lágrimas, entre outros humores aquosos e viscosos, são essenciais para a apreensão da imagem grotesca do corpo, explicitando uma perspectiva para além da visão clássica, que é a do corpo apolíneo, perfeito, comportado, contido, elegante, silencioso e acabado. E justamente os órgãos e sua funcionalidade são os que executam um múltiplo acontecimento: os chamados “atos do drama corporal” (BAKHTIN, 2008, p. 277) que acontecem nas fronteiras do corpo e do mundo, ou do corpo antigo e do novo, e revelam a imbricação indissolúvel entre o início e o fim da vida.

No *realismo grotesco*, o ato de rebaixamento, isto é, o ato de subversão das forças dominantes, consiste em entrar em comunhão com a terra, esta concebida como um princípio de absorção (o túmulo) e, ao mesmo tempo, de nascimento (o ventre). Essa simultaneidade é recorrente, por exemplo, em imagens, cenas e descrições nas quais o mesmo organismo que está vivenciando uma excessiva longevidade e, por consequência, a esterilidade e a morte, é também aquele que abriga sementes ou proles, ou seja, é um inacreditável veículo para a vida. Em o *Outono do patriarca*, por exemplo, o longevo general-presidente cresce até os cem anos e, já na idade dos 150, pode se vangloriar de ter uma terceira dentição (sem mencionar o detalhe de que esse homem possui, desde o nascimento, uma hérnia escrotal cujas dimensões, estados de ânimo e ruídos são dignos de um personagem à parte).

É preciso lembrar que, como foi dito em outros momentos deste trabalho, García Márquez nunca se furtou a trazer para suas narrativas as descrições dos fluidos e humores do corpo humano e de seus estados bizarros, seja para realçar a condição de corpos intumescidos e transfigurados após a morte, seja para tornar natural na sua

literatura aquilo que não poderia ou não deveria ser nomeado, como os genitais e seu uso.

Considere-se a potência visual que advém dessa postura estética: na ficcionalização de corpos desmensurados, supertatuados, vorazes (por alimento, por bebida ou por sexo), na representação de criaturas fantásticas e amaldiçoadas (frutos de incesto e marcas da bestialidade), na demonstração de forças de uma natureza implacável e incontrolável (dilúvio, seca, mortandade de aves, pragas, ciclone). Com isso e mais, o autor alcança o objetivo de multiplicar sua perspectiva narrativa, de colorir um mundo que outros autores tornam, muitas vezes deliberadamente, insípido e incolor, pois “purificam” sua escrita isentando-a das manifestações corporais.

Esses aspectos do *realismo grotesco* oferecem uma dimensão mais plural na obra do escritor colombiano e remarcam a necessidade de incorporação do mais amplo número de situações que expressem essa pluralidade. Desse modo, não apenas o belo, o sublime, o puro, o limpo têm espaço na obra, mas também seu contrapeso: o feio, o disforme, o sujo, o tosco, o indiscreto, aquilo que sugere um extrapolar de limites, entre eles o da realidade oficial, o da memória e o da morte.

No artigo “Dez problemas para o romancista latino-americano”, Ángel Rama cita a ocorrência do grotesco no conto “Los funerales de la Mamá Grande”.

E quando o autor se entrega à fantasmagoria da Mama Grande, isso se torna ainda mais visível, até desembocar no grotesco, porque só o riso em forma de careta é capaz de expressar simultaneamente a realidade percorrida verazmente e o desesperador sofrimento que provoca. (RAMA, 1964, p. 92).

De fato a Mamãe Grande é por si só a personificação do exagero, da sobreabundância e da soberania absoluta. Ela é natural e divinamente superlativa em tudo, não só em sua estrutura corporal, como em seu poder exacerbado, que ‘se cae por su propio peso’¹⁵⁹ (conforme já citado por Grínor Rojo na página 79 desta tese). Na estrutura narrativa, embora a Mamãe Grande não seja apenas uma matriarca portentosa em uma sociedade com traços feudais, no “reino de Macondo” ela se torna uma alegoria da própria América Latina – que, a despeito de todos os seus inúmeros recursos materiais e imateriais, nunca conseguiu saciar a gula dos que buscavam tais tesouros, e foi e continua sendo espoliada por muitos.

¹⁵⁹ ‘cai por seu próprio peso’.

O conto revela que, com o passar do tempo, todo o esplendor da Mamãe Grande, exibido especialmente nas colossais festas de seu aniversário, transforma-se em memória para as futuras gerações. Isso indica as transformações que acontecem no seio daquela comunidade e anuncia o início da derrocada da matriarca, o que terminará com sua morte. A grandiosidade dos preparativos para os funerais da Mamãe Grande e a presença maciça de autoridades da Igreja e do governo, incluindo até o Papa e o presidente da república, denotam a dimensão do acontecimento. Nem bem o cortejo fúnebre cumpre sua trajetória (seguido de perto pelos urubus), a partilha da casa e dos bens é empreendida pelos ávidos parentes da morta. Do início ao fim o autor trabalha essa dimensão grotesca (já na descrição dos tratamentos com que se tentava aliviar as dores da matriarca), passando por sua história descomunal (e totalmente abrangente) até o desfecho, que por sua vez vaticina a perpetuação da lenda:

Sólo faltaba entonces que alguien recostara un taburete en la puerta para contar esta historia, lección y escarmiento de las generaciones futuras, y que ninguno de los incrédulos del mundo se quedara sin conocer la noticia de la Mamá Grande, que mañana miércoles vendrán los barrenderos y barrerán la basura de sus funerales, por todos los siglos de los siglos. (*LFMG*, p. 53).¹⁶⁰

Vargas Llosa afirma que o “excesso retórico” presente nesse conto é responsável por uma maior aceitação, de parte do leitor, da ambiguidade que se expressa no relato.

En “Los funerales de la Mamá Grande” el lenguaje grotesco, esa materia superlativizada, no aparece como una cualidad objetiva del mundo ficticio, sino como una interpretación, como una deformación de un nivel de la realidad –lo objetivo– por otro –lo legendario o mítico–, que hace las veces de espejo deformante en el que el lector ve distorsionarse la historia. Esta ambigüedad imprime al relato un poder de persuasión mayor; esta estrategia permite que el exceso retórico, que podía haber convertido la ficción en una parodia rígida y desvitalizada, se justifique, se explique y sea aceptado por el lector. (VARGAS LLOSA, 1971, p. 189-190).¹⁶¹

¹⁶⁰ “Só faltava então que alguém encostasse um tamborete na porta para contar esta história, lição e escarmiento das gerações futuras, e que nenhum dos incrédulos do mundo ficasse sem conhecer a notícia da morte da Mamãe Grande, porque, amanhã, quarta-feira, virão os varredores e varrerão o lixo de seus funerais, por todos os séculos dos séculos.” (*OFMG*, 1970, p. 170-171).

¹⁶¹ “Em ‘Os funerais da Mamãe Grande’ a linguagem grotesca, essa matéria superlativizada, não aparece como uma qualidade objetiva do mundo fictício, senão como uma interpretação, como uma deformação de um nível da realidade –o objetivo– por outro –o lendário ou mítico–, que faz as vezes de espelho deformante no qual o leitor vê se distorcer a história. Esta ambiguidade imprime ao relato um poder de persuasão maior; esta estratégia permite que o excesso retórico, que podia haver convertido a ficção em uma paródia rígida e desvitalizada, se justifique, se explique e seja aceito pelo leitor.”

Outro aspecto do *realismo grotesco* que interessa a este estudo é o riso carnavalesco. Bakhtin argumenta que, durante o Renascimento, o riso destronador foi uma “arma filosófica” com uma significação positiva e regeneradora, o que o diferenciaria das teorias e filosofias do riso posteriores. Para esse teórico, o riso carnavalesco é antes de tudo universal, pois atinge todos, inclusive quem ri, e por meio dele o mundo inteiro se torna cômico. Esse riso é visto e considerado no seu aspecto jocoso, num alegre relativismo, jamais consistindo numa reação individual e isolada – é, por essência, coletivo. Nesse momento da história, o riso teria um profundo valor de concepção do mundo, sendo crucial para a expressão da verdade sobre esse mesmo mundo em sua totalidade, sobre a história e sobre o ser humano. Nesse sentido o riso é um ponto de vista ao mesmo tempo particular e abrangente sobre a vida, não menos importante (talvez o seja até mais) que o sério, e em função disso se encontra presente em toda literatura que se queira universal.

Para Bakhtin, somente com base no riso é que realmente se pode ter acesso a certos aspectos do mundo que são extremamente importantes. A noção de totalidade alcançada por meio do riso é ambígua. Dúbio, o riso é “alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente.” (BAKHTIN, 2008, p. 10).

Ademais, o riso conjuga duas forças aparentemente antagônicas, a vida e a morte, em uma síntese que guarda os potenciais de cada um desses fenômenos mediante o surgimento de uma nova força, sempre inacabada. A cômica encenação da morte nas festas de Carnaval, o diálogo dos mortos na literatura, a recorrência do destronamento e da morte nas burlescas peças de teatro de rua etc., ilustram isso: a travessia, o trânsito entre os limiares e o acesso à plenitude.

Paradoxalmente, o riso carnavalesco presente no conto “Los funerales de la Mamá Grande” é o “riso mais grave” (SALDÍVAR, 2000, p. 345) de García Márquez, ou seja, um riso menos jocoso, quiçá amargo. Por meio dele o autor empreende uma crítica profunda “sobre a história e a política de seu país”, como explica Dasso Saldívar:

Mais que em *O enterro do diabo*, esta história é contada a partir da perspectiva do rumor popular, que, ao exagerá-la e manipulá-la, a converte em mito e lenda, na realidade hiperbólica, torrencial, atingindo a sonoridade de um riso carnavalesco. No entanto, este talvez seja o riso mais grave que vamos encontrar na obra de García Márquez, pois constitui, em si, a raiva disfarçada e a visão mais crítica do autor sobre a história e a política de seu país. Além da anedota, o que lemos em “Os funerais de Mamãe Grande” é que o tempo da

história de Macondo foi congelado graças ao absoluto poder econômico, político e espiritual de Mamãe Grande e de seus familiares, ficando apenas um tempo paradoxal, sem base histórica, que corrói e mata para que tudo continue igual. (SALDÍVAR, 2000, p. 344).

É possível perceber uma semelhança entre essa perspectiva no conto e a que se dá no romance. Em *Cien años de soledad*, não obstante o riso carnavalesco seja menos escancarado, também aponta para essa condição de fazer humor com as próprias desgraças. Afinal o que está por trás dos disparates (divertidos?) da família Buendía é a condição alegórica do desperdício, do abuso de poder, do completo abandono a que está sujeito o continente latino-americano, que continua a sofrer com as mazelas provocadas por um modelo de desenvolvimento socioeconômico equivocado.

Por sua vez, *La hojarasca* traz uma noção do grotesco associada ao súbito inchaço populacional ocorrido em um pequeno povoado da costa atlântica (Macondo). Desordenadamente, o povoado passa a receber forasteiros de todos os lugares e quilates, em busca de oportunidades nas plantações de banana. É uma invasão de proporções inimagináveis e própria das iniciais tentativas de modernizar a região.

Reitere-se que esse desbordamento humano é a própria folharada, vento que arrasta e arrasa a localidade e não deixa nada em seu lugar original. A descrição desses homens e mulheres e de suas condições e atribuições apresenta a magnitude grotesca pela força incontrolável que toma conta de Macondo na forma de um redemoinho que se apodera de tudo com uma potência centrípeta que pressagia o próprio colapso. E o resultado é uma absurda e indistinta mistura de coisas e gente, que assume uma condição de destroços:

Era una hojarasca revuelta, alborotada, formada por los desperdicios humanos y materiales de los otros pueblos [...]. En menos de un año arrojó sobre el pueblo los escombros de numerosas catástrofes anteriores a ella misma [...]. Allí vinieron, confundidos con la hojarasca humana, arrastrados por su impetuosa fuerza, los desperdicios de los almacenes, de los hospitales, de los salones de diversión, de las plantas eléctricas, desperdicios de mujeres solas y de hombres que amarraban la mula en un horcón del hotel, trayendo como un único equipaje un baúl de madera o un atadillo de ropa [...]" (LH, 2000, p. 9).¹⁶²

¹⁶² “Era um aluvião revoltado, alvoroçado, formado pelas sobras humanas e materiais dos outros povoados [...] Em menos de um ano, arremessou sobre o povoado os escombros de numerosas catástrofes anteriores a si mesmo [...]. Ali vieram, confundidos com a revoada humana, arrastados pela sua impetuosa força, os detritos dos armazéns, dos hospitais, dos salões de festas, das centrais elétricas; detritos de mulheres sozinhas e de homens que amarravam a mula a um poste do hotel, trazendo como única bagagem um baú de madeira ou uma trouxa de roupa.” (OED, 1980, p. 7-8).

Não é difícil verificar como o materialismo grotesco está presente em *Cien años de soledad*. Alguns personagens são descritos com corpos que apresentam o que é disforme, sem limites, ou com deformações excepcionais (como é o caso daquele que tem um pênis exagerado ou dos que possuem uma extraordinária fome sexual, como, respectivamente é o caso de José Arcadio, e de Petra Cotes com Aureliano Segundo). Além do corpo desmensurado (e totalmente tatuado) do primogênito dos Buendías, há o exemplo da gigantesca e gluttona Elefanta, a personagem que disputa com Aureliano Segundo quem seria capaz de devorar a maior quantidade de comida.

As situações de exagero em *Cien años de soledad* são facetas do “rebaixamento” que o grotesco propõe ao retirar das elevadas instâncias oficiais tudo o que se constitui como preceito da ordem, do poder rígido e das hierarquias institucionalizadas. Por meio do riso, do extrapolar e da ridicularização, o grotesco traz o contraponto para a fixidez de aspectos da vida, e provoca o destronamento das velhas verdades, conceitos e dogmas. É um movimento de denúncia do enrijecimento das estruturas políticas e sociais e, por isso, permite uma maior maleabilidade de comportamentos.

Esse voltar-se para o que é corpóreo pode ser fácil e erroneamente encarado como uma simples negação do que é superior, ativo, ilustre, nobre. Bakhtin, ao contextualizar tais parâmetros, impede que essa carnalidade seja vista como um simplório “decaimento”. Ele ressalta que a característica essencial do realismo grotesco é conjugar forças que estão numa contradição apenas aparente, uma vez que na realidade se complementam.

Em minha opinião, em *Cien años de soledad* o melhor exemplo dessa hiperbolização é o que relaciona Petra Cotes à uma superfertilidade. Somente pela via sexual a personagem alcança a prodigalidade material, que se concretiza por meio da extraordinária reprodução de seus animais de criação. Desse modo, Aureliano Segundo e sua amante repercutem na narrativa o poder do exagero, da abundância ilimitada, como ilustra a seguinte passagem do romance:

Se sacrificaban tantas reses, tantos cerdos y gallinas en las interminables parrandas, que la tierra del patio se volvió negra y lodosa de tanta sangre. Aquello era un eterno tiradero de huesos y tripas, un muladar de sobras, y había que estar quemando recámaras

de dinamita a todas horas para que los gallinazos no les sacaran los ojos a los invitados. (CAS, [s/d], p. 106).¹⁶³

Curiosamente, após anos de excessos, organizando festas com todo tipo de perdularismo imaginável, a dupla tem a sina de transitar pelo espectro da mais dura miséria, quando então passa a vender rifas tanto para se sustentar como casal amante, como quanto para manter a legítima família de Aureliano. A própria sobrevivência da velha e esquelética mula que deveria ser sorteada para tal propósito é garantida por meio das cortinas do quarto de Petra.

Estaba con el pellejo pegado a los huesos, como la dueña, pero tan viva y resuelta como ella. Petra Cotes la había alimentado con su rabia, y cuando no tuvo más hierbas, ni maíz, ni raíces, la albergó en su propio dormitorio y le dio a comer las sábanas de percal, los tapices persas, los sobrecamas de peluche, las cortinas de terciopelo y el palio bordado con hilos de oro y borlones de seda de la cama episcopal. (CAS, [s/d], p. 137).¹⁶⁴

A “violencia salvaje” do patriarca José Arcadio também está na esfera do grotesco e é descrita durante uma de suas crises de loucura. “Se necesitaron diez hombres para tumbarlo, catorce para amarrarlo, veinte para arrastrarlo hasta el castaño del patio, donde lo dejaron atado, ladrando en lengua extraña y echando espumarajos verdes por la boca.” (CAS, [s/d], p. 34).¹⁶⁵ Assim como é grotesca a força descomunal de seu filho primogênito (homônimo do pai) que traz nos punhos os *niños-en-cruz*.¹⁶⁶ No caso desse filho, além do vigor físico, o que fica remarcado é sua potência sexual. Ele é caracterizado como aquele que possui um pênis fora do comum, órgão que é

¹⁶³ “Sacrificaram-se tantas reses, tantos porcos e galinhas nas intermináveis festas que a terra se tornou negra e lodosa de tanto sangue. Aquilo era um eterno depósito de ossos e tripas, um monturo de sobras, e tinha que se estar queimando cartuchos de dinamite a toda hora para que os urubus não bicassem os olhos dos convidados.” (CAS, 1996, p. 245).

¹⁶⁴ [...] Estava com a pele colada aos ossos, como a dona, mas tão viva e decidida quanto ela. Petra alimentara-a com a sua raiva, e quando não teve mais capim nem milho, nem raízes, abrigou-a no próprio quarto e lhe deu de comer os lençóis de percal, os tapetes persas, as colchas de pelúcia, as cortinas de veludo e o dossel bordado com fios de ouro e borlas de seda da cama episcopal. (CAS, 1996, p. 316).

¹⁶⁵ “violência selvagem”; “Foram necessários dez homens para subjugar-lo, quatorze para amarrá-lo, vinte para arrastá-lo até o castanheiro do quintal, onde o deixaram amarrado, ladrando em língua estranha, e deitando espuma verde pela boca.” (CAS, 1996, p. 80).

¹⁶⁶ Conforme esclareceu García Márquez à tradutora de sua obra para o português: “Segundo uma lenda popular, alguns homens fazem abrir o pulso e ali meter uma pequena cruz especial fechando-o depois com uma pulseira de ferro ou cobre. Isto, segundo a lenda, lhes dá uma força extraordinária.” (CAS, 1996, p. 90).

descrito como uma “masculinidad inverosímil, enteramente tatuada con una maraña azul y roja de letreros en varios idiomas” (CAS, [s/d], p. 39).¹⁶⁷

Além disso, seu corpo tatuado do pescoço até os dedos do pé remete a essa esfera do grotesco que tem a ver com o bizarro, com o ignorar dos limites (um corpo literalmente desenhado, rasurado por suas experiências de homem que havia dado nada menos que 65 voltas ao redor do mundo). Quando retornou de suas intermináveis viagens, José Arcadio dormiu por três dias e se alimentou de 16 ovos crus. A mãe, Úrsula, tinha dificuldades em conceber que o rapaz levado pelos ciganos era o mesmo bruto da família, aquele que “comía medio lechón en el almuerzo y cuyas ventosidades marchitaban flores.” Ademais, José Arcadio provocava repugnância em Amaranta ao soltar seus “eructos bestiales” (CAS, [s/d], p. 39).¹⁶⁸

Isso sem falar que, para sobreviver a um naufrágio, chegara a comer a carne de um companheiro morto.

Había naufragado y permanecido dos semanas a la deriva en el mar del Japón, alimentándose con el cuerpo de un compañero que sucumbió a la insolación, cuya carne salada y vuelta a salar y cocinada al sol tenía un sabor granuloso y dulce. (CAS, [s/d], p. 39).¹⁶⁹

Outro exemplo de *realismo grotesco* no romance é o que ocorre durante o gastronômico duelo entre Elefanta e Aureliano Segundo, quando os dois fabulosos comilões testam, pelo simples prazer da disputa, sua capacidade e resistência ao devorar, cada um, uma vitela com aipim, inhame e bananas assadas, o suco de cinquenta laranjas, oito litros de café, trinta ovos crus, um peru assado, entre outras coisas.

Igualmente grotesco é o fato de haver uma jovem mulher que precisa se deitar diariamente com nada menos que setenta homens (durante mais de dez anos) para que possa quitar sua “dívida” por ter provocado um incêndio na casa da avó.

Según los cálculos de la muchacha, todavía la faltaban unos diez años de setenta hombres por noche, porque tenía que pagar además los

¹⁶⁷ “masculinidade inverossímil, totalmente tatuada num emaranhado azul e vermelho de letreiros em vários idiomas.” (CAS, 1996, p. 91).

¹⁶⁸ “comia meio leitão no almoço e cujas ventosidades murchavam as flores”; “arrotos bestiais” (CAS, 1996, p. 92).

¹⁶⁹ “Tinha naufragado e permanecido duas semanas à deriva no mar do Japão, alimentando-se com o corpo de um companheiro que sucumbiu à insolação, cuja carne salgada e tornada a salgar e cozinhada ao sol tinha um sabor granuloso e doce.” (CAS, 1996, p. 92).

gastos de viaje y alimentación de ambas y el sueldo de los indios que cargaban el mecedor. (CAS, [s/d], p. 24).¹⁷⁰

Tampouco pode ser esquecida a referência a fluidos sobrepujantes: ao receber o virgem Aureliano em seu quarto, a mulher tinha de torcer os lençóis para então continuar com sua desoladora função, como ilustra o trecho:

La mulata adolescente, con sus teticas de perra, estaba desnuda en la cama. Antes de Aureliano, esa noche, sesenta y tres hombres habían pasado por el cuarto. De tanto ser usado, y amasado en sudores y suspiros, el aire de la habitación empezaba a convertirse en lodo. La muchacha quitó la sábana empapada y le pidió a Aureliano que la tuviera de un lado. Pesaba como un lienzo. La exprimieron, torciéndola por los extremos, hasta que recobró su peso natural. Voltearan la estera, y el sudor salía del otro lado. (CAS, [s/d], p. 23-24).¹⁷¹

Assim, García Márquez faz com que seus personagens transitem do mais alto ao mais baixo, numa hipotética escala de prodigalidades e penúrias, dando a eles a oportunidade de expressar uma maior gama de aspectos da condição humana. Isso tudo em um cenário que se apresenta, por si só, amplificado e intenso: um lugar onde os números são multitudinários, exponenciais e inacreditáveis, e os acontecimentos, transbordantes e também incríveis.

O que se pretende aqui, portanto, não é apenas explicitar a existência do realismo grotesco na obra de García Márquez, mas, sobretudo, destacar que isso concorre para a dilatação do campo de visão artística do autor, que se enriquece de protuberâncias, orifícios, fluidos, cheiros abomináveis, assim como de aspectos inatos da chamada “bela literatura”. Como se verá no capítulo sobre a morte, García Márquez, a exemplo ou por influência de Rabelais, não se eximiu de mostrar a integralidade do corpo humano em muitas, senão todas, suas possibilidades estéticas.

¹⁷⁰ “Pelos cálculos da moça, ainda lhe faltavam uns dez anos de setenta homens por noite, porque tinha a pagar além do mais os gastos de viagem e alimentação das duas, e o ordenado dos índios que carregavam a maca.” (CAS, 1996, p. 55-56).

¹⁷¹ “A mulata adolescente, com as suas tetazinhas de cadela, estava nua na cama. Antes de Aureliano, nessa noite, sessenta e três homens tinham passado pelo quarto. De tanto ser usado, e amassado com suores e suspiros, o ar da alcova começava a se transformar em lodo. A moça tirou o lençol ensopado e pediu a Aureliano que o segurasse por um lado. Pesava como uma cortina. Esprememam-no, torcendo-o pelos extremos, até que voltou ao seu peso natural. Viraram a esteira, e o suor saía pelo outro lado.” (CAS, 1996, p. 55).

3 ENTRE LABIRINTOS DA MEMÓRIA E TEIAS DA IMAGINAÇÃO: A CONSTRUÇÃO DOS *ESPAÇOS DE MEMÓRIA* EM GARCÍA MÁRQUEZ

*La vida no es la que uno vivió,
sino la que uno recuerda
y cómo la recuerda
para contarla.*
(GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.7).¹⁷²

Para além de *Mnemosine*,¹⁷³ a antiga deusa dos gregos, e dos efeitos mnemônicos da *ars memoriae*,¹⁷⁴ a *memória* a ser trabalhada neste capítulo está baseada nas reflexões de autores contemporâneos.¹⁷⁵ Entre os pensadores que convoco para estabelecer um diálogo, estão Paul Ricœur, Henri Bergson, Pierre Nora, Tzvetan Todorov, Jacques Le Goff, Maurice Halbwachs, Jeanne Marie Gagnebin e Márcio Seligmann-Silva. Todos eles traçam um percurso teórico que poderá contribuir bastante com as análises de *Cien años de soledad* pela perspectiva da construção daquilo que classifico como *espaços de memória*,¹⁷⁶ aqui compreendidos como formas de representação que remetem ao passado e à sua evocação.

¹⁷² “A vida não é a que a gente viveu, e sim a que a gente recorda, e como recorda para contá-la.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 5).

¹⁷³ Em *História e memória*, Le Goff explica: “Os gregos da época arcaica fizeram da memória uma deusa, *Mnemosine*. É a mãe das nove musas, que ela procriou no decurso de nove noites passadas com Zeus. Lembra aos homens a recordação dos heróis e de seus altos feitos, preside a poesia lírica. O poeta é, pois, um homem possuído pela memória, o aedo é um adivinho do passado, como o adivinho o é do futuro. É a testemunha inspirada dos ‘tempos antigos’, da Idade Heroica e, por isso, da idade das origens.” (LE GOFF, 2003, p. 433).

¹⁷⁴ No livro *A arte da memória*, Frances Yates revela como a *ars memoriae* foi responsável por uma verdadeira revolução no modo de memorização ao longo dos séculos. Essa “memória artificial” (que pode ser comparada à “memória-hábito” de Henri Bergson) teve grande destaque na obra de gregos, latinos e pensadores como Santo Agostinho, Ramon Llull, Giordano Bruno, Leibniz, entre outros. De acordo com Yates, a obra de referência sobre a arte da memória, durante a Antiguidade e a Idade Média, foi o *Ad Herennium*, um manual prático que foi compilado por um “professor de retórica desconhecido”. Conforme explica a autora, com base nesse manual, “há dois tipos de memória [...], uma natural e outra artificial. A natural é aquela inserida em nossas mentes, que nasce ao mesmo tempo que o pensamento. A memória artificial é aquela reforçada e consolidada pelo treinamento.” (YATES, 2007, p. 21).

¹⁷⁵ Isso não significa que todo o percurso teórico empreendido pelos antigos seja desconsiderado, mas que tão somente opto por um recorte epistemológico mais conciso, que possa dar conta da profundidade exigida pelo tema sem que se tenha de retornar a fontes as mais diversas ao longo dos séculos. Ademais, os autores contemporâneos convocados para esse “diálogo” por si só têm um histórico consolidado em bases tradicionais.

¹⁷⁶ Em certo sentido, tal expressão remete aos “lugares de memória” de Pierre Nora, definidos como elementos constitutivos de uma memória impossibilitada de ser reconstruída de forma íntegra (se é que poderíamos ter realmente uma memória total); logo, manifestada como uma memória que se apresenta em perspectiva ou fragmentação. Nesse sentido *os lugares de memória* “são, antes de tudo, restos [...] que nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar

Por ser objeto de múltiplas áreas de conhecimento,¹⁷⁷ o tema da *memória* apresenta uma amplitude teórica que pode conduzir a generalizações e distorções. No campo específico dos estudos literários, buscarei desenvolver o conceito em algumas frentes como as que relacionam a memória à capacidade de retomar (ainda que parcialmente) o passado, e como uma categoria que pode ser trabalhada em comparação a outros termos como, por exemplo, o ‘esquecimento’ e o ‘testemunho’ – sempre com o intuito de evidenciar como essa(s) memória(s) pode(m) ser problematizada(s) no principal romance de García Márquez.

Aliás, a abordagem teórica do tema suscita algumas questões instigantes, que já foram respondidas pela filosofia: existem fatos que podem ser resgatados integralmente pela memória? Até que ponto a memória não é uma seleção de acontecimentos vivenciados por um sujeito já fragmentado? Quanto da memória coletiva resulta da reunião (simplificação/nivelamento) de memórias individuais? A memória pode ser acionada a qualquer tempo e em qualquer circunstância? Quanto de memória se encontra intocável sob as camadas do esquecimento? Qual a função do esquecimento na manutenção da própria memória?

E ainda cabe questionar: é possível falar em uma memória inteiramente individual, uma vez que estamos imersos numa coletividade? Sem a pretensão de responder a esta última questão, minha proposta é refletir sobre esse complexo tema com respaldo no pensamento dos autores aqui citados e com a certeza de que a construção das análises dependerá de uma interface entre várias áreas que abordam o assunto.

Minha hipótese é a de que os *espaços de memória* na obra *Cien años de soledad* servem para compor uma “memória viva” (para tomar de empréstimo a

arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais.” (NORA, 1993, p. 12-13). Alguns exemplos desses lugares de memória são: um depósito de arquivos investido de uma “aura simbólica” (do ponto de vista material); um manual de aula, um testamento, uma associação de combatentes (enquanto objetos de um ritual), ou mesmo “um minuto de silêncio” (numa perspectiva extrema de significação simbólica). (NORA, 1993, p. 21). Nesta tese, os *espaços de memória*, além de assumirem essa condição de restos de uma memória viva, paradoxalmente guardam em si mesmos a possibilidade de acesso a essa própria memória.

¹⁷⁷ Em seu livro *História e memória*, Jacques Le Goff assinala o caráter multidisciplinar do conceito: “[...] o estudo da memória abarca a psicologia, a psicofisiologia, a neurofisiologia, a biologia e, quanto às perturbações da memória, das quais a amnésia é a principal, a psiquiatria [...]” (LE GOFF, 2003, p. 419-420).

expressão recuperada por Jeanne Marie Gagnebin),¹⁷⁸ que pode ser revelada por meio de traços, rastros e objetos que são recuperados e/ou (re)criados por Gabriel García Márquez no romance. É como se, em um ato de revivescência de acontecimentos do passado no próprio presente, esses elementos carregassem um poder de reatualização das lembranças. Assim, por exemplo, cada peixinho de ouro feito e refeito guardaria o ato presente do fazer artístico do coronel Aureliano Buendía (na narrativa), bem como a reencenação de vários momentos pretéritos da vida do personagem, principalmente eventos de combate militar, lembrando que a ourivesaria é o sucedâneo do fazer bélico: o coronel produz peixes para não deflagrar mais guerras.

Também a mortalha de Amaranta concentra o ato de fazer-e-desfazer como substancial marca da imbricação entre passado e presente. Amaranta, que pode ser vista como uma Penélope moderna, tece e destece, trazendo para o momento do agora, ou seja, do ponto que está sendo cerzido, as frustrações pretéritas – isto é, das laçadas desfeitas e não mais recuperáveis das experiências.

Nesse sentido, importa destacar como a memória nessa obra é capaz de emergir de escombros do passado e nos trazer o frescor dos acontecimentos que marcam de modo indelével a trajetória dos personagens em sua relação com a passagem do tempo. Numa perspectiva mais ampla, esses *espaços de memória* podem ser pensados por meio de imagens (como as da violência e da morte), de objetos (que suscitam lembranças e recordações) e de paisagens (espaços habitados ou vazios de memórias) – enfim, aspectos estratégicos para a compreensão da temática no romance em questão.

Em *Cien años de soledad* a construção dos *espaços de memória* envolve elementos distintos que vão desde o que denomino de “objetos de memória”, passando pelas “imagens-lembrança”, até chegarmos a uma reelaboração ficcional de certos acontecimentos comprovadamente históricos, como demonstra o livro autobiográfico *Vivir para contarla*, de García Márquez.

Utilizo expressões que, acredito, podem elucidar um pouco mais o emaranhado de variantes relacionadas à noção de memória. Levando isso em conta, o primeiro passo é compreender que os “objetos de memória” conservam simbolicamente a noção de temporalidade e de sua evocação (os peixinhos de ouro remetendo a ciclos em que há repetição do fazer artístico, em vários momentos da narrativa).

¹⁷⁸ Ao se referir à obra *A memória, a história e o esquecimento*, de Paul Ricœur, a autora indaga: “Será que a escrita da história, essa ‘memória de papel’, não termina por destruir a memória viva [como diz Platão] em vez de servi-la?” (GAGNEBIN, 2006, p. 180).

As “imagens-lembrança”, por sua vez, servem para reconstituir ou desencadear recordações que são extremamente determinantes para os personagens. Um exemplo em *Cien años de soledad* refere-se à cena/imagem em que o coronel Aureliano Buendía aguarda a morte diante do pelotão de fuzilamento. Essa “imagem-lembrança” é retomada por García Márquez (com modificações) em pelo menos duas ocasiões, e ela é sempre acompanhada de uma recordação/traço marcante da vida do personagem. Na primeira delas temos: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo.” (CAS, [s/d], p. 3).¹⁷⁹

Já a segunda ocorrência pode ser ilustrada por:

Aquellas alucinantes sesiones quedaron de tal modo impresas en la memoria de los niños, que muchos años más tarde, un segundo antes de que el oficial de los ejércitos regulares diera la orden de fuego al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía volvió a vivir la tibia tarde de marzo en que su padre interrumpió la lección de física, y se quedó fascinado, con la mano en el aire y los ojos inmóviles, oyendo a la distancia los pífanos y tambores y sonajas de los gitanos que una vez más llegaban a la aldea, pregonando el último y asombroso descubrimiento de los sabios de Memphis.” (CAS, [s/d], p. 9-10).¹⁸⁰

Observe-se que no romance temos rastros/objetos/marcas (mais específicos) desencadeando lembranças,¹⁸¹ as quais podem compor uma memória individual (no caso de cada personagem) ou coletiva (de personagens que assumem uma relação social entre si e com a própria história) – aqui, em um contexto mais geral. Não se pode desconsiderar que os estudos sobre a memória normalmente transitam entre os polos individual e coletivo, porém sua abrangência, restrição ou mediação dependerá da perspectiva adotada pelo pesquisador. O interesse de tais estudos pode ser fixado no resgate da memória de uma personalidade histórica, ou ainda em grupos normalmente marginalizados em relação a um poder institucional.

¹⁷⁹ “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.” (CAS, 1996, p. 7).

¹⁸⁰ “Aquelas alucinantes sessões ficaram de tal modo impressas na memória dos meninos, que muitos anos mais tarde, um segundo antes de que o oficial dos exércitos regulares desse a ordem de fogo ao pelotão de fuzilamento, o Coronel Aureliano Buendía tornou a viver a suave tarde de março em que seu pai interrompeu a lição de Física e ficou fascinado, com a mão no ar e os olhos imóveis, ouvindo a distância os pífanos e tambores e guizos dos ciganos que uma vez mais chegavam à aldeia, apregoando a última e assombrosa descoberta dos sábios de Mênfis.” (CAS, 1996, p. 21).

¹⁸¹ Ressaltando que para Ricœur a lembrança pode se dar como afecção (*pathos*) e como “objeto de uma busca geralmente denominada recordação [...], num cruzamento de uma semântica com uma pragmática [lembrar é fazer alguma coisa].” (RICŒUR, 2007, p. 24).

Michael Pollak, no texto “Memória, esquecimento, silêncio”, coloca esse segundo aspecto nos seguintes termos: “Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à ‘Memória oficial’, no caso a memória nacional.” (POLLAK, 1989).¹⁸² Exatamente a oposição entre esses dois tipos de memória representa um dos eixos para análise da obra escolhida para esta tese. Em *Cien años de soledad*, a memória dos trabalhadores configura-se como um espaço rasurado, um espaço de excluídos, daqueles que não possuem voz ativa nas tomadas de decisão do poder oficial. Tanto é assim que, a despeito de recorrerem ao poder judiciário para dirimir seus entraves com a multinacional bananeira, os sindicalistas de Macondo são presos e tratados como malfetores, como pessoas que antes de tudo desejam desestabilizar a estrutura social preestabelecida.

No plano da memória isso provoca um apagamento dos rastros (pela via da violência extrema) daqueles que desafiaram o *status quo* e que ameaçam o sistema organizado em torno dos interesses dos poderosos. Sob esse aspecto, a repressão e o silenciamento surgem como atitudes que conduzem a um esquecimento forçado, mais especificamente a uma “memória impedida” (como se verá ainda neste capítulo).

Ainda assim, e mesmo que precariamente, o único sobrevivente da chacina da praça de Macondo, José Arcadio Segundo, será aquele que se tornará um portador da memória que foi usurpada. O personagem aparece como um mártir incompleto (na verdade, ele passa a ocupar um entrelugar desconfortável, já que assume uma condição de vivo-morto). Talvez exatamente por essa condição ambígua, e por meio de seu insistente testemunho, José Arcadio possa devolver às demais vítimas as vozes que elas tiveram caladas.

Concordo com o ponto de vista de Tzvetan Todorov quando explica que a memória e o esquecimento não devem ser tomados como vocábulos opostos, excludentes, e que a verdadeira oposição deve ser feita entre supressão (esquecimento) e conservação.

[...] la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos. **El restablecimiento integral del pasado es algo por supuesto imposible** [...] y, por otra parte, espantoso; la memoria, como tal, es forzosamente una selección: algunos rasgos del

¹⁸² Disponível em: http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf. Acesso em: 29 out. 2011.

suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados, y luego olvidados. (TODOROV, 2000, p. 16, grifos meus).¹⁸³

Ressalte-se que não temos condições de abarcar a totalidade de nossas lembranças, ou seja, não se pode atingir uma memória total, pois sempre nos escapa algo das pessoas, das coisas e das situações. Considerando isso, nossa identidade depende do nosso posicionamento no mundo com base nas lembranças. E esse posicionar-se tem muito daquilo que recordamos de nós mesmos e das pessoas com quem nos relacionamos.

Eu não poderia ser quem sou se não fizesse parte da complexa rede de relações que estabeleço (por meio da memória e também do esquecimento) e que se renova em vários momentos da vida. Ou, melhor dizendo, meu estar no mundo depende daquilo que me chega à memória (as impressões de infância, o aprendizado cotidiano, as situações extremas – felizes ou traumatizantes –, aquilo que os outros me ajudam a recordar direta ou indiretamente) e também do que deixo escapar, consciente ou inconscientemente.

Isso provavelmente explica por que nosso repertório de memórias parece tão completo e, ao mesmo tempo, tão lacunar. O fato de vivermos em grupo ajuda nossas memórias a serem recompostas ou recobertas pelas memórias alheias. Especialmente em família e entre amigos, temos a chance constante de, com as lembranças uns dos outros, preencher falhas, hiatos, vácuos. Sob esse aspecto, a existência de uma memória coletiva acaba por preencher os constantes “brancos” de nossa memória individual. Com efeito, é possível dizer que, embora exista uma linha tênue a apartar a memória individual da coletiva, ambos os tipos possuem traços específicos.

Levando isso em conta, considero que García Márquez soube, como poucos, fazer uso literário de fatos e acontecimentos da infância para recuperar, restabelecer o passado. Evidentemente muitas ocorrências foram recriadas com o auxílio de parentes e amigos, e dessa forma o que era uma tentativa de apreensão de um passado individual passou a se constituir numa “memória coletiva”.¹⁸⁴ *Cien años de soledad* guarda essa

¹⁸³ “A memória é, a todo o momento e necessariamente, uma interação de ambos. O restabelecimento integral do passado é algo sem dúvida impossível [...] e, por outra parte, espantoso; a memória, como tal, é forçosamente uma seleção: alguns traços do acontecimento serão conservados, outros imediata e progressivamente deixados de lado, e logo esquecidos.”

¹⁸⁴ A distinção entre memória individual e memória coletiva será feita ao longo do capítulo. Interessa neste momento evidenciar o modo como as vivências familiares puderam ser transpostas por García Márquez para a ficção.

força biográfica que vai além e alcança um grupo que reconhece nas recordações compartilhadas de uma família suas próprias e inesquecíveis lembranças.

Em *A memória, a história, o esquecimento*, Paul Ricœur defende que desde seu início a herança grega contém o problema do esquecimento “como apagamento dos rastros e como falta de ajustamento da imagem presente à impressão deixada como que por um anel na cera.” (RICŒUR, 2007, p. 27). Em outro momento de sua obra, o teórico francês afirma que “[...] O esquecimento é o desafio por excelência oposto à ambição de confiabilidade da memória.” (RICŒUR, 2007, p. 425). A ideia é pertinente, pois a perspectiva grega associa a memória e o esquecimento a uma materialidade (ao anel de cera) que irá determinar um ou outro aspecto. No que diz respeito a *Cien años de soledad*, também existe uma dependência de objetos que remetem a lembranças e memórias, cujo desaparecimento ou destruição provoca uma quebra de vínculo com o passado.

É ilustrativa desse fenômeno a pianola que os Buendías compraram para o primeiro baile de Rebeca e de Amaranta. Montado cuidadosamente por Pietro Crespi, o instrumento musical simboliza uma materialidade cuja existência e funcionamento são indicativos de prestígio social. Ele assinala o período áureo vivenciado pelos Buendías em Macondo. Observe-se que, após José Arcadio Buendía desmontar a pianola e depois tentar remontá-la (com imperfeição), o efeito de uma memória a ser projetada no futuro (o inesquecível baile) perde sua eficácia, e o próprio esquecimento recai sobre o objeto, que posteriormente é vendido por Aureliano Segundo (já em tempos de ruína da família) para que sua filha Amaranta Úrsula possa estudar em Bruxelas. “[...] Había logrado economizar en los meses anteriores, y el muy escaso que obtuvo por la venta de la pianola, el clavicordio y otros corotos caídos en desgracia” (CAS, [s/d], p. 145).¹⁸⁵

Trazendo outras reflexões para o romance, é possível afirmar que em *Cien años de soledad* os lugares de memória (a que prefiro denominar *espaços de memória*, reitere-se, numa expressão decorrente da de Pierre Nora) são representados por elementos que produzem forte impacto sensorial nos leitores. Memórias com traços visuais (especialmente nas imagens que expressam a presença implacável da morte – metralhadoras giratórias, um insistente fio de sangue que atravessa toda a aldeia, corpos deteriorados), auditivos (no “matraquear” das metralhadoras, nos guizos e pífaros que anunciam a chegada dos ciganos, na fanfarra das bandas em ocasiões cívicas), olfativos

¹⁸⁵ “tinha conseguido economizar nos meses anteriores e o muito escasso que obtivera na venda da pianola, do clavicórdio e de outros cacarecos caídos em desgraça.” (CAS, 1996, p 334)

(no perfume do jasmim-fantasma que cheira mesmo após extinto, no misterioso feromônio de Remedios a bela), gustativas (um chocolate que faz levitar, na banana que encantou os gringos, no cardápio dos eventos gastronômicos de Aureliano Segundo), e táteis (na sensação de curiosidade e assombro diante do primeiro toque do gelo, no manuseio dos peixinhos de ouro e dos pergaminhos de Melquíades).

Esses *espaços de memória* carregam sensações nítidas e marcantes, como por exemplo aquelas que se concentram na imagem das metralhadoras matraqueando na praça de Macondo “escupitajos incandescentes” enquanto a multidão vai “girando em un torbellino gigantesco” e pouco a pouco vai sendo reduzida, porque as armas estavam “pelando una cebolla, por las tijeras insaciables y metódicas de la metralla” (CAS, [s/d], p. 126).¹⁸⁶ Essa é com certeza uma das cenas mais fortes do romance. Imagem que carrega uma lembrança traumatizante (uma marca indelével de atrocidade) que insiste em perdurar num personagem-sobrevivente. Delicados fios da memória e do esquecimento que compõem uma tessitura que irrompe para além das gerações de Buendías.

A epígrafe que abre este capítulo revela a dimensão da memória na vida dos homens (aquilo que basicamente nos diferencia do restante dos animais). Isso porque nossas lembranças e/ou recordações constituem a principal marca de nossa existência no tempo e no espaço. É a noção – individual e/ou coletiva – da passagem do tempo que nos torna seres atuantes no presente, com reais possibilidades de evocar o passado e projetar ações para o futuro.

3.1 História em memória: vertentes que dialogam

Em *História e memória*, Jacques Le Goff adota o conceito de memória na perspectiva de “um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (LE GOFF, 2003, p. 419). O autor defende que a memória é uma categoria que está intrinsecamente relacionada à noção de história. Isso porque memória e história estão assentadas em uma base temporal, ou seja, tanto uma como outra dizem respeito às relações que se estabelecem entre os homens e seu “passado/presente (e/ou presente/passado)” (LE GOFF, 2003, p. 9). Considerando esse pressuposto, é possível

¹⁸⁶ “cusparadas incandescentes”; “girando num torvelinho gigantesco”; “descascando uma cebola, pela tesoura insaciável e metódica da metralha”. (CAS, 1996, p. 290).

dizer que o diálogo entre memória e história submete o ser humano a uma escala temporal da qual ele não se pode afastar. Por mais que as pessoas desconheçam sua própria história, elas estão inseridas em um tempo comum de rememoração que costuma resultar em percepções normalmente semelhantes (embora bastante distintas em alguns casos) sobre a realidade que os circunda.

Segundo o historiador francês, o fato de a história incorporar “dados da filosofia, da ciência, da experiência individual e coletiva” faz com que sejam introduzidos, “junto destes quadros mensuráveis do tempo histórico, a noção de duração, de tempo vivido, de tempos múltiplos e relativos, de tempos subjetivos ou simbólicos”. Isso significa que “o tempo histórico encontra, num nível muito sofisticado, o velho tempo da *memória*, que atravessa a história e a alimenta.” (LE GOFF, 2003, p. 13).

A íntima relação entre memória e história é bastante pertinente ao estudo aqui proposto. Em menor ou maior medida, as obras analisadas trazem uma bagagem histórica de contextualização e de desdobramento. Bagagem essa que salienta tanto o papel da memória sobre esse olhar que se volta para o passado, como o desses “tempos subjetivos ou simbólicos” que são representados por uma mescla da história convencional com toques míticos ou de carregado simbolismo.

De fato esse parece ser um dos principais movimentos feitos por García Márquez ao compor sua obra. Ao mesmo tempo em que fatos históricos espreitam pelas frestas da imaginação, a memória é capaz de se alimentar dessa história tomada como simples registro factual (ainda que esse factual deva a todo momento ser questionado). Com isso temos uma espécie de imbricação de modos de narrar que resulta na produção de um material rico e heterogêneo em relação às duas categorias. Desse modo a mistura entre uma memória viva e uma história factual parece se estabelecer como o ponto de equilíbrio procurado pelo autor colombiano.

Ao analisar algumas diferenças e oposições entre memória e história, Pierre Nora afirma que a primeira se apresenta como a vida que é sempre carregada por grupos vivos e que, por estar em permanente evolução, fica aberta “à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações” (NORA, 1993, p. 9). Logo, a memória “é um fenômeno sempre atual” que instala a lembrança no sagrado – esse eterno presente vivido.

Pierre Nora considera (assim como Halbwachs) que a memória emerge de um grupo que ela une. Isso significa que “há tantas memórias quantos grupos existem, e também quer dizer que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada.” (NORA, 1993, p. 9). Além disso, a memória está enraizada “no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto”. (*Ibidem*, p. 9).

A história, por sua vez, é de acordo com Pierre Nora “a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais” e configura-se como “uma representação do passado”. Ele acredita que a história não pertence a ninguém, o que lhe daria uma “vocação para o universal”. Por trata-se de uma “operação intelectual e laicizante, a história demanda análise e discurso crítico”. Afora isso, ela “só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas.” (*Ibidem*, p. 9).

As colocações de Le Goff e de Nora oferecem material para refletirmos sobre o romance. Enquanto temos uma memória viva (ainda que imperfeita) a ser detectada na obra, não nos surpreende que a história apareça como que “editada” em seu conteúdo.

Se a todo momento somos convocados a vislumbrar o fantástico¹⁸⁷ presente na literatura do autor colombiano, não é menos verdadeiro que, nos interstícios ou dobras dessa ficção, espreitem fatos que podem ser resgatados diretamente da história colombiana – e, por extensão, de algumas localidades latino-americanas. Como, por exemplo, o assassinato de trabalhadores grevistas da empresa transnacional *United Fruit* numa praça de Aracataca. Transpondo isso para a ficção, temos Macondo como o palco para a tragédia, como atestam as seguintes passagens: “El capitán dio la orden de fuego y catorce nidos de ametralladoras le respondieron en el acto.” (CAS, [s/d], p. 126);¹⁸⁸ “De pronto, a un lado de la estación, un grito de muerte desgarró el encantamiento: ‘Aaaay, mi madre.’ Una fuerza sísmica, un aliento volcánico, un rugido de cataclismo, estallaron en el centro de la muchedumbre [...]” (CAS, [s/d], p. 126).¹⁸⁹

Em seu principal romance, García Márquez estabelece uma interface entre aspectos de sua memória familiar e os da história da Colômbia (como foi minuciado no

¹⁸⁷ Aqui tomado no sentido dado por Vargas Llosa e que foi explicitado na parte introdutória deste estudo. Reitero que não é minha intenção discutir tais categorias (o fantástico, o maravilhoso e o irreal), mas destacar que são recursos que normalmente são atribuídos à literatura de Gabriel García Márquez.

¹⁸⁸ “O capitão deu a ordem de fogo e quatorze ninhos de metralhadoras responderam imediatamente.” (CAS, 1996, p. 290).

¹⁸⁹ “De repente, de um lado da estação, um grito de morte quebrou o encantamento: ‘Aaaai, minha mãe.’ Uma força sísmica, uma respiração vulcânica, um rugido de cataclismo arrebataram no centro da multidão [...]” (CAS, 1996, p. 291).

primeiro capítulo), associando outras vertentes, como o mito, as lendas, os símbolos e as crenças folclóricas, num complexo¹⁹⁰ movimento de criação literária.

Nesse painel que reúne memória e história, é difícil não pensarmos sobre o modo como ambas as instâncias se entrecruzam muitas vezes sem distinção. Afinal é possível se alcançar uma história “universal”, como destacado por Nora? Ou seria mais conveniente sugerirmos que a história se constrói de outra forma, com fragmentos de uma memória imperfeita, difusa e – por que não? – tendenciosa?

À luz das considerações feitas anteriormente, pode-se asseverar que o romance de Gabriel García Márquez traz essa rearticulação de fatos históricos (sejam inspirados nas reminiscências de familiares ou de grupos sociais), que na ficção terminam por estimular a compreensão dos próprios acontecimentos que se acomodaram na espessa poeira do esquecimento. Com certeza tais fatos são restos de um passado que não pode ser totalmente recuperado – e que jamais será completamente resgatado pela literatura –, mas esses mesmos fatos retornam de modo latente e instigante nesse que é o maior romance de García Márquez.

Mais uma vez tomo as considerações de Le Goff para comentar a relação umbilical que se institui entre as duas instâncias aqui cotejadas.

A memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens. (LE GOFF, 2003, p. 471).

Encontro ressonância das palavras de Le Goff na narrativa de García Márquez. Por mais que a história sobre a matança dos trabalhadores grevistas possa ser escamoteada (como será mais bem detalhado em outros momentos deste texto), ela seguirá sendo alimentada pela memória popular. Assim a memória cumpre sua função de manter vivas as relações que, perigosamente, correm o risco de se cristalizar sob o selo oficial da história.

¹⁹⁰ Conforme assinala Pedro Luis Barcia, García Márquez promove “una mitificación de la realidad cotidiana sacralizada” em que podem ser identificados “la pareja fundacional, el pecado original, el eterno retorno, el árbol como *axis mundi*, el paraíso perdido, la madre arquetípica, etc.” (BARCIA, 2007, p. 487). Traduzindo: “uma mitificação da realidade cotidiana sacralizada”; “o casal fundacional, o pecado original, o eterno retorno, a árvore como *axis mundi*, o paraíso perdido, a mãe arquetípica etc.”

3.2 Fabulação e memória: duas presenças em García Márquez

Em uma de suas acepções dicionarizadas, a palavra “fabulação” designa o ‘ato ou efeito de contar histórias fantasiosas como verdade; falsificação assistemática da memória’. (HOUAISS; VILLAR, 2009). Em seu livro biográfico, García Márquez admitiu que a versão do massacre dos trabalhadores das bananeiras numa praça de Macondo já continha certa fabulação, uma vez que não se sabia o preciso número de mortos. O que importa é que, quando o autor colombiano se refere a três mil mortos (na verdade o número exato de vítimas jamais será conhecido), ele está erigindo um monumento simbólico, literário, que passa a existir em um espaço concreto que é o livro – por sua vez criador e difusor de memórias. Além disso, ele está recuperando, ainda que parcialmente, elementos essenciais de um acontecimento brutal, como será visto logo adiante.

Em *A arte de esquecer*, o neurocientista Iván Izquierdo faz o apontamento de que o próprio García Márquez em sua autobiografia valorizou a capacidade de falsificar memórias com o intuito de reconstruí-las em toda sua vivacidade. Segundo ele, as “memórias falsas [são feitas] a partir da mistura de memórias verdadeiras”, involuntariamente ou não (IZQUIERDO, 2010, p. 71). Logo, esse exercício de fabulação é simultaneamente uma possibilidade de recriação ficcional dos fatos e um mecanismo próprio de constituição da(s) memória(s).

Reitere-se que:

Graças à prática incessante da arte de esquecer, conscientemente ou não, nosso acervo de memórias consiste mais de fragmentos ou de memórias extintas ou quase extintas, do que de memórias reais e completas. Mas com esses fragmentos e uma boa dose de imaginação – ou falsificação – podem se construir até obras-primas, como a genial autobiografia de García Márquez. (IZQUIERDO, 2010, p. 126).

Em *Vivir para contarla*, García Márquez parece corroborar isso quando confessa: “El día en que fui con mi madre a vender la casa recordaba todo lo que había impresionado mi infancia, pero no estaba seguro de qué era antes y qué era después, ni qué significaba nada de eso en mi vida.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p. 72).¹⁹¹ Interessante notar que o divisor de águas entre o antes e o depois na infância de García

¹⁹¹ “No dia em que fui com minha mãe vender a casa eu recordava tudo que me havia impressionado na infância, mas não tinha certeza do que tinha acontecido antes e o que aconteceu depois, nem o que significava nada daquilo na minha vida.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 63).

Márquez irá determinar sua trajetória como um escritor que lança mão de parte de suas memórias e de uma boa dose de fantasia.

Isso talvez explique por que, na obra de García Márquez, os *espacios de memoria* se fundamentam em situações consideradas absurdas. Por esse viés, o exagero existente em várias cenas do romance pode ser tomado como um recurso literário do autor colombiano para relevar certos fatos de sua infância e juventude.

Se por um lado a autobiografia de García Márquez confirma essa ancoragem em acontecimentos verídicos presente em *Cien años de soledad*, por outro lado isso já foi desmentido pelo menos uma vez. Como é o caso da curiosa informação obtida do próprio García Márquez durante uma oficina de cinema e televisão realizada em Cuba, em 1998, mais de uma década antes da publicação de suas memórias:

Queres que te diga uma coisa? *Cien años de soledad* é ficção da primeira à última página, mas desde há anos os professores de literatura, os turistas e não poucos leitores adotaram o costume de ir a Aracataca – a aldeia onde nasci, para ver com os seus próprios olhos como é Macondo. E exploraram-na minuciosamente, a tal ponto que encontraram a árvore onde amarraram o coronel Aureliano Buendía e o jardim donde Remedios subiu ao céu. (ABREU, 2004, p. 13).

Em certa medida, tal afirmação torna ambígua ou pouco confiável aquela que foi posta no livro de memórias, principalmente a respeito do morticínio de grevistas na praça de Macondo, cena de *Cien años de soledad*:

La versión de mi madre tenía cifras tan exiguas y el escenario era tan pobre para un drama tan grandioso como el que yo había imaginado, que me causó un sentimiento de frustración. Más tarde hablé con sobrevivientes y testigos y escarbé en colecciones de prensa y documentos oficiales, y me di cuenta de que la verdad no estaba de ningún lado. Los conformistas decían, en efecto, que no hubo muertos. Los del extremo contrario afirmaban sin un temblor en la voz que fueron más de cien, que los habían visto desangrándose en la plaza y que se los llevaron en un tren de carga para echarlos en el mar como el banano de rechazo. Así que mi verdad quedó extraviada para siempre en algún punto improbable de los dos extremos. Sin embargo, fue tan persistente que en una de mis novelas referí la matanza con la precisión y el horror con que la había incubado durante años en mi imaginación. Fue así como la cifra de muertos la mantuve en tres mil, para conservar las proporciones épicas del drama [...]. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p. 72-73).¹⁹²

¹⁹² “A versão da minha mãe tinha cifras tão exíguas e o cenário era tão pobre para um drama tão grandioso como o que eu havia imaginado, que me causou um sentimento de frustração. Mais tarde falei com sobreviventes e testemunhas e revirei coleções de jornais e documentos oficiais, e percebi

Seria nesse caso uma manobra do autor, a de misturar o factual e o ficcional para compor uma “real fabulação” ou uma “fabulosa realidade”, intencionalmente híbrida, e deixar assim seus leitores em dúvida quanto ao que aconteceu realmente?

Algumas palavras e expressões em García Márquez costumam ser grandiosas (pela presença da hipérbole irônica, como destacado por Grínor Rojo no primeiro capítulo) e os atos triviais se transformam em verdadeiras aventuras. Em diversas ocasiões do romance, o autor adota por exemplo o adjetivo “multitudinário” como expressão da potência de suas descrições. Desse modo, são multitudinários um naufrágio no estreito de Magalhães, um grito que estremeceu a noite, o trem que traz o sr. Brown, o quarto de Nigromanta e o aposento de uma menina que, obrigada a se prostituir, recebia setenta homens por noite.

Em *Del amor y otros demonios*, a figura de Sierva María também se mostra grandiosa, pujante. No pensamento da abadessa Josefa Miranda e de várias internas do Convento de Santa Clara, a menina é a responsável pela ocorrência de fatos sobrenaturais, tais como o alvoroço das colmeias, a derrubada da cerca dos estábulos e currais, o envenenamento de porcos, entre outras coisas. “No ocurrió nada desde entonces que no fuera atribuido al maleficio de Sierva María. Varias novicias declararon para las actas que volaba con unas alas transparentes que emitían un zumbido fantástico.” (DAOD, 1994, p. 45).¹⁹³

Em *A memória, a história e o esquecimento*, Paul Ricœur propõe, como um de seus principais temas “cívicos”, a busca de uma “política da justa memória” que possa resolver (ou minimizar) os efeitos provocados pelo “excesso de memória aqui, o excesso de esquecimento acolá, sem falar da influência das comemorações e dos erros de memória – e de esquecimento.” (RICŒUR, 2007, p. 17). Perpassando os conceitos de “memória individual”, “memória coletiva”, “memória impedida”, “memória manipulada”, “esquecimento voluntário”, “esquecimento de reserva”, entre outros,¹⁹⁴ o

que a verdade não estava em lado algum. Os conformistas chegavam a dizer que não houve morto algum. Os do extremo contrário afirmavam sem tremer a voz que foram mais de cem, que tinham sido vistos esvaindo-se em sangue na praça e que foram levados num trem de carga para serem jogados no mar que nem banana podre. Assim, minha verdade ficou extraviada para sempre em algum ponto improvável dos dois extremos. No entanto, foi tão persistente que num de meus livros me referi à matança com a precisão e com o horror que durante anos eu havia incubado na minha imaginação. E foi assim que mantive a cifra de mortos em três mil, para conservar as proporções épicas do drama [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 63-64).

¹⁹³ “Daí por diante não aconteceu nada que não fosse atribuído ao maleficio de Sierva María. Várias noviças declararam para as atas que ela voava com umas asas transparentes que emitiam um zumbido fantástico.” (DAOD, 1994, p. 104-105).

¹⁹⁴ Conceitos que deverão ser desdobrados conforme a necessidade das análises deste estudo.

filósofo francês constrói uma complexa obra que relaciona as três instâncias referidas no título do seu livro.

Tais conceitos engendram uma extensa rede de relações com teorias e concepções filosóficas que se situam desde a Antiguidade grega até a contemporaneidade. Na primeira parte do livro, ao se basear em uma “fenomenologia da memória” (no “sentido husserliano do termo”),¹⁹⁵ Ricœur defende uma dissociação entre memória e imaginação. De acordo com ele, a memória não pode ser considerada como uma “província da imaginação”, postulado de uma longa tradição filosófica, mas deve ser tomada pela “anterioridade que constitui a marca temporal por excelência da ‘coisa lembrada’, do ‘lembrado’ como tal”; ao passo que a imaginação “está voltada para o fantástico, a ficção, o irreal, o possível, o utópico” (RICŒUR, 2007, p. 25-26).

Para Ricœur, a “confusão entre memória e imaginação” repousa sobre duas posições, “dois *topoi* rivais e complementares, um platônico, outro aristotélico” (RICŒUR, 2007, p. 27), como nos esclarece:

O primeiro, centrado no tema da *eikon*,¹⁹⁶ fala de representação presente de uma coisa ausente; ele advoga implicitamente o envolvimento da problemática da memória pela da imaginação. O segundo, centrado na representação de uma coisa anteriormente percebida, adquirida ou aprendida, preconiza a inclusão da problemática da imagem na lembrança. É com essas versões da aporia da imaginação e da memória que nos confrontamos sem cessar. (RICŒUR, 2007, p. 27).

É possível dizer que a aporia que Ricœur assegura existir entre memória e imaginação também não se harmoniza em García Márquez, ainda que haja um movimento nessa direção. Ou seja, ao mesmo tempo em que suas obras se configuram como “redutos”, espaços para o exercício da imaginação, elas propõem o resgate dos lugares lembrados quase em ruína¹⁹⁷ (principalmente se considerarmos alguns fatos da

¹⁹⁵ Ricœur explica que sua obra “comporta três partes nitidamente delimitadas pelo tema e pelo método. A primeira enfoca a memória e os fenômenos mnemônicos [...]. A segunda, dedicada à história, procede de uma epistemologia das ciências históricas. A terceira, que culmina numa meditação sobre o esquecimento, enquadra-se numa hermenêutica da condição humana dos seres humanos que somos.” (RICŒUR, 2007, p. 17).

¹⁹⁶ Para os gregos, a noção de *eikon* não era um consenso, podendo estar relacionada com a imagem (semelhança, forma, aparência), ou com a ideia de impressão (*tupos*), sugerida pela clássica metáfora do bloco de cera. Ressalte-se que essa metáfora, segundo Ricœur, “conjuga as duas problemáticas, a da memória e a do esquecimento” (RICŒUR, 2007, p. 27).

¹⁹⁷ Não posso deixar de observar que os acontecimentos traumáticos vivenciados por personagens de *Cien años de soledad* e de outras obras (como *El otoño del patriarca*) parecem recompor, em certo sentido e sob circunstâncias específicas, o “mosaico de memórias” da própria América Latina.

vida do autor que ressurgem ficcionalizados em seus textos), ou reconstruídos de modo conscientemente exagerado.¹⁹⁸ Contudo, recuperando a noção de “potência visual” (explicitada na página 12 desta tese) é plausível pensarmos que a relação que se estabelece entre memória e imaginação surja na obra de García Márquez como uma espécie de explosão, de inacabamento proporcionado pela noção de imagem literária aqui considerada. Por sua própria natureza, essa relação (memória e imaginação) não se concretiza sem deixar à mostra as possíveis arestas que advêm da proximidade e da diferença das duas instâncias.

Isso significa que tanto o romance *Cien años de soledad* quanto a novela *Del amor y otros demonios* possuem, em constante estado de tensão, elementos da “coisa lembrada” juntamente com traços do “irreal”, do “utópico”.¹⁹⁹ O trecho a seguir, extraído da novela, é exemplar dessa espécie de mescla dialógica entre memória e imaginação. Já nas primeiras páginas de abertura da novela, temos uma espécie de crônica (localizada e datada) ou relato jornalístico/memorialístico²⁰⁰ que serve como ponto de apoio para o caráter imaginativo tão próprio das obras de García Márquez, mas que ainda assim sugere uma distinção entre as categorias:

En la tercera hornacina del altar mayor, del lado del Evangelio, allí estaba la noticia. La lápida saltó en pedazos al primer golpe de la piocha, y una cabellera viva de un color de cobre intenso se derramó fuera de la cripta. El maestro de obra quiso sacarla completa con la ayuda de sus obreros, y cuanto más tiraban de ella más larga y abundante parecía, hasta que salieron las últimas hebras todavía prendidas a un cráneo de niña. En la hornacina no quedó nada más que unos huesecillos menudos y dispersos, y en la lápida de cantería carcomida por el salitre sólo era legible un nombre sin apellidos: Sierva María de Todos los Ángeles. Extendida en el suelo, la cabellera espléndida medía veintidós metros con once centímetros. (DAOD, 1994, p. 8).²⁰¹

¹⁹⁸ Acerca dessa estratégia, é o próprio autor quem revela: “O que eu queria era trasladar ao espaço imaginário de *Cien años de soledad* o impacto que a evocação desse acontecimento [Bogotazo] tinha produzido em mim quando eu era pequeno.” (GARCÍA MÁRQUEZ *apud* ABREU, 2004, p. 14).

¹⁹⁹ É imprescindível fazer a seguinte anotação: com suas hipérboles irônicas, seu realismo grotesco, sua fabulação, enfim, com sua escrita de estilo fantástico, irreal ou mágico, Gabriel García Márquez consciente ou inconscientemente está em admirável harmonia com técnicas mnemônicas apregoadas no antiquíssimo *Ad Herennium* (manual grego escrito entre 86-82 a.C) as quais consistiam em recorrer a imagens com cores e formas esdrúxulas, posturas bizarras, misturas insólitas – ou seja, aquilo que é mirabolante, excêntrico, esquisito e extravagante –, por ser esse tipo de imagem o mais passível de impressionar a mente e, por conseguinte, o mais memorizável. Cf. YATES (2007).

²⁰⁰ Não devemos perder de nosso horizonte de leitura o fato de que Gabriel García Márquez exerceu a função de jornalista durante muito tempo e que o relato factual feito por ele pode ter sido o ponto de partida para a construção ficcional da novela.

²⁰¹ “No terceiro nicho do altar-mor, do lado do Evangelho, é que estava a notícia. A lápide saltou em pedaços ao primeiro golpe de picareta, e uma cabeleira viva, cor de cobre intensa, se espalhou para

Por mais que possamos considerar possível, embora muitíssimo pouco provável, a existência de uma cabeleira tão extensa, fica evidente por parte do escritor a valorização de uma medida extraordinária, que foge ao que pode ser considerado factual e autêntico. Entretanto, numa tentativa de conferir verossimilhança ao relato, o autor acrescenta: “El maestro de obra me explicó sin asombro que el cabello humano crecía un centímetro por mes hasta después de la muerte, y veintidós metros le parecieron un buen promedio para doscientos años.” (DAOD, 1994, p. 8).²⁰²

O relato só passa a ter um ganho verídico pelo viés criativo, da imaginação – e, claro, do exagero. Vale destacar que exatamente o salto do real (uma catacumba aberta e seus restos mortais) para o imaginativo (uma “cabeleira esplêndida” de mais de 22 metros) nos coloca numa rota mais complexa para distinguir o intrincado jogo entre realidade e ficção.

Logo, é possível afirmar que os livros aqui cotejados apresentam um processo de reelaboração de aspectos do real entremeados com a mais criativa fantasia de que Gabriel García Márquez foi capaz de conceber. Ao buscar reconstruir o real em sintonia com o imaginário, Gabriel García Márquez também parece se entregar ao exercício de uma “política da justa memória”, como propõe Ricœur (RICŒUR, 2007, p. 17). Por mais incríveis que pareçam determinadas passagens de seus livros, sempre há espaço para um infiltrar de memórias de infância, de fatos vivenciados pelos colombianos especificamente, e pelos latino-americanos de modo geral. Tudo numa perspectiva mais próxima do historicamente ocorrido e que, reiteradas vezes, foi negado pelo próprio Estado e por instituições de poder e de prestígio.

Na novela, por exemplo, a rigidez imposta pela Igreja Católica sobre tudo aquilo que fugisse aos dogmas do cristianismo resultava em temor e destruição. Os desvios eram vistos como artimanha do demônio, e por isso havia uma patente tentativa de apagamento dos fatos e das diferenças. “Sierva María imitaba voces de ultratumba, voces de degollados, voces de engendros satánicos, y muchas se creyeron sus picardías

fora da cripta. O mestre de obras quis retirá-la inteira, com a ajuda de seus operários, e quanto mais a puxavam, mais comprida e abundante parecia, até que saíram os últimos fios, ainda presos a um crânio de menina. No nicho ficaram apenas uns ossinhos miúdos e dispersos, e na pedra carcomida pelo salitre só se lia um nome, sem sobrenomes: Sierva María de Todos los Ángeles. Estendida no chão, a cabeleira esplêndida media vinte e dois metros e onze centímetros.” (DAOD, 1994, p. 11).

²⁰² “O mestre de obras me explicou sem espanto que o cabelo humano crescia um centímetro por mês até depois da morte, e vinte e dois metros lhe pareciam um boa média para duzentos anos.” (DAOD, 1994, p. 11).

y las sentaron como ciertas en las actas.” (DAOD, 1994, p. 46).²⁰³ Por meio dessa situação que envolve a personagem principal, o autor narra o que pode ter acontecido a milhares de mulheres que, sem sequer terem deixado rastros de sua existência, foram ou presas, ou torturadas, ou expatriadas, ou queimadas vivas por serem vistas como endemoniadas pela Igreja.²⁰⁴

A permanência do passado por meio da escrita se constitui como uma das possibilidades de se compreender aquilo que é da ordem do modelo, do padrão (a escrita) e também daquilo que é da ordem do desvio, da oralidade em *Cien años de soledad*. Somente pelo resgate da memória/história oculta nos pergaminhos do personagem Melquíades será possível ao leitor perceber a conexão entre o início e o fim da obra, assim como a estrutura circular do enredo. A “escritura impenetrable” (CAS, [s/d], p. 32)²⁰⁵ do cigano, que é inicialmente comparada às encíclicas cantadas,²⁰⁶ e que no final do romance se revela como uma intrincada combinação entre a língua materna de Melquíades, o sânscrito, com “los versos pares con la clave privada del emperador Augusto, y los impares con claves militares lacedemonias” (CAS, [s/d], p. 171),²⁰⁷ remete exatamente à ideia do *phármakon* grego (remédio e veneno), ao se revelar simultaneamente como peça fundamental para compreender essa estrutura circular e como dispositivo que deflagra a destruição final.

No plano ficcional, enquanto permaneceram indecifráveis, os manuscritos guardaram a vida e também a morte de todos os Buendías. Nada mais paradoxal que uma história que vai se desenvolvendo à revelia de os sinais gráficos que a representam serem ou não compreendidos, e que se vai autodestruindo quando é finalmente lida e interpretada. Trata-se de uma memória que arrasta consigo a história das sete gerações dos Buendías até a mais completa pulverização. E que se torna mais viva no próprio ato de seu deciframento:

²⁰³ Sierva María imitava vozes de além-túmulo, vozes de degolados, vozes de monstros satânicos, e muitas acreditavam nas peças que pregava e as deram como certas nas atas.” (DAOD, 1994, p. 106).

²⁰⁴ Apesar das tentativas de exterminar a memória acerca de Sierva María, a extensa cabeleira da menina, para além de figurar como uma materialidade de sua existência, se mantém como uma espécie de memória (rastros/resto) que continua a dar mostra de sua vitalidade e presença impetuosa mesmo após a morte. “Los troncos de los cabellos le brotaban como burbujas en el cráneo rapado, y se les veía crecer.” (DAOD, 1994, p. 91). “Os fios de cabelo brotavam-lhe como borbulhas no crânio raspado, e era possível vê-los crescer.” (DAOD, 1994, p. 221). Observe-se que tais mechas se mantêm em latência: existe uma tentativa de domesticação, vencida depois por uma irrupção. Além disso a cabeleira parece se desenrolar como uma serpente, ou uma cauda de animal, insinuando uma natureza mais instintiva, mais silvestre.

²⁰⁵ “escrita impenetrável” (CAS, 1996, p. 74).

²⁰⁶ ‘carta circular do papa abordando algum tema da doutrina católica’ (HOUAISS; VILLAR, 2009).

²⁰⁷ “os versos pares com o código privado do imperador Augusto e os ímpares com os códigos militares lacedemônios.” (CAS, 1996, p. 393).

Macondo era ya un pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la cólera del huracán bíblico, cuando Aureliano saltó once páginas para no perder el tiempo en hechos demasiado conocidos, y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado. (CAS, [s/d], p. 172).²⁰⁸

Desse modo os pergaminhos são elevados à categoria de “memória viva em ruína”, a qual vai se corporificando (ao sopro da hereditariedade passada de um personagem a outro) e, ao mesmo tempo, se desmanchando com o avançar da narrativa.

Quando Le Goff se refere à passagem da oralidade à escrita, é impossível não reconhecermos traços do que acontece no romance de García Márquez.

Nas sociedades sem escrita, a memória coletiva parece ordenar-se em torno de três grandes interesses: a idade coletiva do grupo, que se funda em certos mitos, mais precisamente nos mitos de origem; o prestígio das famílias dominantes, que se exprime pelas genealogias; e o saber técnico, que se transmite por fórmulas práticas fortemente ligadas à magia religiosa. (LE GOFF, 2003, p. 427).

O que é pormenorizado logo acima pelo historiador francês encontra um paralelismo imediato com aspectos presentes em *Cien años de soledad*. Desde o início do romance até o processo de aquisição da escrita (especialmente por meio dos pergaminhos de Melquíades), evidencia-se o mito da origem ou fundação como um dos constituintes da base narrativa do romance: “El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo.” (CAS, p. 3).²⁰⁹ Ou como demonstra o seguinte trecho:

José Arcadio Buendía soñó esa noche que en aquel lugar se levantaba una ciudad ruidosa con casas de paredes de espejo. Preguntó qué ciudad era aquella, y le contestaron con un nombre que nunca había oído, que no tenía significado alguno, pero que tuvo en el sueño una resonancia sobrenatural: Macondo. Al día siguiente convenció a sus hombres de que nunca encontrarían el mar. **Les ordenó derribar los**

²⁰⁸ “Macondo já era um pavoroso rodaminho de poeira e escombros, centrifugado pela cólera do furacão bíblico, quando Aureliano pulou onze páginas para não perder tempo com fatos conhecidos demais e começou a decifrar o instante que estava vivendo, decifrando-o à medida que o vivia, profetizando-se a si mesmo no ato de decifrar a última página dos pergaminhos, como se estivesse vendo a si mesmo num espelho falado.” (CAS, 1996, p. 394).

²⁰⁹ “O mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome e para mencioná-las se precisava apontar com o dedo.” (CAS, 1996, p. 7).

árboles para hacer un claro junto al río, en el lugar más fresco de la orilla, y allí fundaron la aldea.” (CAS, [s/d], p. 12, grifos meus).²¹⁰

É importante destacar que o centro vital desse espaço instaurado por García Márquez é a família Buendía, especialmente seu fundador e patriarca, José Arcadio Buendía. Essa linhagem se converte no eixo principal da vida em Macondo e por isso acaba em certa medida desempenhando um papel sagrado²¹¹ na comunidade. Isso se consideramos o significado que o historiador das religiões Mircea Eliade atribui ao termo:

O homem das sociedades arcaicas tem a tendência para viver o mais possível no sagrado ou muito perto dos objetos consagrados. Essa tendência é compreensível, pois para os ‘primitivos’, como para o homem de todas as sociedades pré-modernas, o *sagrado* equivale *ao poder* e, em última análise à *realidade* por excelência. (ELIADE, 2001, p. 18, grifos do autor).²¹²

Além de permitir a identificação do primeiro quesito da memória coletiva para Le Goff, a passagem acima é relevante para refletirmos sobre o fato de o sagrado se apresentar como uma instância do romance. Logo no primeiro parágrafo de *Cien*

²¹⁰ “José Arcadio Buendía sonhou essa noite que naquele lugar se levantava uma cidade ruidosa, com casas de paredes de espelhos. Perguntou que cidade era aquela, e lhe responderam com um nome que nunca tinha ouvido, que não possuía significado algum, mas que teve no sonho uma ressonância sobrenatural: Macondo. No dia seguinte, convenceu os seus homens que nunca encontrariam o mar. Ordenou-lhes derrubar as árvores para fazer uma clareira junto ao rio, no lugar mais fresco das margens, e ali fundaram a aldea.” (CAS, 1996, p. 29).

²¹¹ Ainda que o sagrado normalmente venha acompanhado de seu contraponto, o profano. Não é demais recordar que, ao longo de toda a narrativa, os Buendías tanto realizaram atos sagrados (como a consagração de território, a criação em vários planos), quanto atos profanos (como a prática do incesto, a geração de filhos adúlteros, a promoção da guerra e da matança).

²¹² No principal romance de García Márquez reverberam questões diretamente ligadas à ordem do sagrado. Acredito que a fundação de um mundo totalmente novo (Macondo) representa uma experiência quase mágica, de surgimento de uma espécie de território consagrado, de organização de um “Cosmos”. Do ponto de vista de uma aproximação com o mito, Macondo surge como uma “hierofania”, aqui compreendida como “*algo de sagrado [que] se nos revela*” (ELIADE, 2001, p. 17). A própria imagem do castanheiro e a das amendoeiras simbolizam a organização desse cosmo, desse espaço. Não é coincidência que cruciais episódios da narrativa aconteçam no entorno dessas árvores (como, por exemplo, o aprisionamento de José Arcadio já com indícios de loucura e os instantes que antecedem a morte do coronel Aureliano Buendía). O castanheiro e a amendoeira são figuras recorrentes no romance. São símbolos da resistência à passagem do tempo e são espaço para fatos curiosos. Daí as amendoeiras de Macondo sobreviverem aos ímpetos de reconstrução da aldea: “[...] almendros polvorientos destinados a resistir a las circunstancias más arduas” (CAS, [s/d], p. 80). “[...] amendoeiras empoeiradas, destinadas a resistir às circunstâncias mais árduas” (CAS, 1996, p. 188) e também servirem para dependurar uma estranha criatura: “Lo colgaron por los tobillos en un almendro de la plaza, para que nadie se quedara sin verlo y cuando empezó a pudrirse lo incineraron en una hoguera, porque no se pudo determinar si su naturaleza bastarda era de animal para echar en el río o de cristiano para sepultar.” (CAS, [s/d], p.142). “Penduraram-no pelos tornozelos numa amendoeira da praça para que ninguém ficasse sem vê-lo e quando começou a apodrecer incineraram-no numa fogueira, porque não se pôde determinar se a sua natureza bastarda era de animal para jogar no rio ou de cristão para sepultar” (CAS, 1996, p. 327).

años de soledad temos uma descrição que mostra Macondo como uma sociedade primitiva (arcaica):

[...] Era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. (CAS, [s/d], p. 3).²¹³

Não é à toa também que temos como elementos organizadores do espaço em Macondo o castanheiro e a casa dos Buendías. Nesse sentido os dois se transformam em pontos fixos para a instauração de um “Cosmos” que até esse momento se apresenta com características do sagrado.

O segundo aspecto apontado por Le Goff para a configuração de uma memória coletiva diz respeito à marcante presença de uma família (no caso desta tese, os Buendías), com todo o prestígio de seu “[...] patriarca juvenil, que daba instrucciones para la siembra y consejos para la crianza de niños y animales, y colaboraba con todos, aun en el trabajo físico, para la buena marcha de la comunidad.” (CAS, [s/d], p. 6).²¹⁴ E, por último, a aquisição progressiva de um “saber técnico”, como evidenciado na passagem:

[...] Había dispuesto de tal modo la posición de las casas, que desde todas podía llegarse al río y abastecerse de agua con igual esfuerzo, y trazó las calles con tan buen sentido que ninguna casa recibía más sol que otra a la hora del calor. En pocos años, Macondo fue una aldea más ordenada y laboriosa que cualquiera de las conocidas hasta entonces por sus 300 habitantes. (CAS, [s/d], p. 6).²¹⁵

Ressalte-se que, se os pergaminhos de Melquíades atuam como a materialidade da história dos Buendías, ao mesmo tempo indiciam o colapso desse mesmo passado. Assim como está escrito no último parágrafo do livro:

[...] Antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos

²¹³ “[...] Era então uma aldeia de vinte casas de barro e taquara, construídas à margem de um rio de águas diáfanas que se precipitavam por um leito de pedras polidas, brancas e enormes como ovos pré-históricos.” (CAS, 1996, p. 7).

²¹⁴ “[...] patriarca juvenil, que dava instruções para o plantio e conselhos para a criação de filhos e animais, e colaborava com todos, mesmo no trabalho físico, para o bom andamento da comunidade.” (CAS, 1996, p. 14).

²¹⁵ “[...] Determinara de tal modo a posição das casas que, a partir de cada uma, se podia chegar ao rio e se abastecer de água com o mesmo esforço; e traçara as ruas com tanta habilidade que nenhuma casa recebia mais sol que a outra na hora do calor. Dentro de poucos anos, Macondo se tornou uma aldeia mais organizada e laboriosa que qualquer das conhecidas até então pelos seus 300 habitantes.” (CAS, 1996, p. 15).

(o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irreplicable desde siempre y para siempre porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra. (CAS, [s/d], p. 172).²¹⁶

Cien años de soledad novamente se presta a meditarmos sobre esse aspecto. Mesmo que os pergaminhos de Melquíades sejam o veículo para uma escrita que preserva e oculta o passado e o futuro dos Buendías, temos a oralidade como a primordial fonte de passagem das experiências e transmissão dos conhecimentos. É por meio dos ensinamentos do cigano que o patriarca José Arcadio²¹⁷ trava contato com alguns dos grandes inventos da humanidade provenientes dos mais remotos rincões do mundo. Logo, José Arcadio pode ser tomado, no povoado, como o primeiro receptáculo para as novas e exóticas ideias. Mesmo que seja descrito como excêntrico ou até mesmo louco em alguns momentos da obra, o patriarca continua a guiar os amigos e os vizinhos em empreitadas de descobrimento:

No faltó quien lo considerara víctima de algún extraño sortilegio. Pero hasta los más convencidos de su locura abandonaron trabajo y familias para seguirlo, cuando se echó al hombro sus herramientas de desmontar, y pidió el concurso de todos para abrir una trocha que pusiera a Macondo en contacto con los grandes inventos. (CAS, [s/d], p. 6).²¹⁸

José Arcadio Buendía é a figura que reúne os três aspectos apontados por Le Goff como responsáveis pela transmissão da memória coletiva: ele é o fundador de Macondo, o patriarca da principal família e também o detentor dos saberes técnicos. Apesar de ser um dos personagens centrais na cosmogonia de Macondo, José Arcadio Buendía (aquele que é o esteio da memória coletiva de seu povo) tem sua experiência, e de alguma forma sua autoridade, questionada. A memória do patriarca de *Cien años de*

²¹⁶ “[...] Antes de chegar ao verso final já tinha compreendido que não sairia nunca daquele quarto, pois estava previsto que a cidade dos espelhos (ou das miragens) seria arrasada pelo vento e desterrada da memória dos homens no instante em que Aureliano Babilonia acabasse de decifrar os pergaminhos e que tudo o que estava escrito neles era irrepetível desde sempre e por todo o sempre, porque as estirpes condenadas a cem anos de solidão não tinham uma segunda oportunidade sobre a terra.” (CAS, 1996, p. 394).

²¹⁷ O sobrenome Arcadio parece advir da palavra “arquê” cuja etimologia é ‘o que está na frente’ e também ‘começo, origem, princípio’ (HOUAISS; VILLAR, 2009).

²¹⁸ “Não faltou quem o considerasse vítima de algum estranho sortilégio. Mas até os mais convencidos da sua loucura abandonaram o trabalho e a família para segui-lo, quando atirou ao ombro as foices e machados, e pediu a participação de todos para abrir uma picada que pusesse Macondo em contato com os grandes inventos.” (CAS, 1996, p. 15-16).

soledad é posta em dúvida, por exemplo, por um de seus filhos (Aureliano Buendía), que por muitos anos atribuiu a um engenho da imaginação do pai a notícia de um galeão espanhol que possuía um exuberante bosque de flores em seu interior e que estava “firmemente enclavado en un suelo de piedras” (CAS, [s/d], p. 7).²¹⁹ Somente a passagem do tempo traz à tona a verdade contida na voz do pai. Por mais fantástico que possa parecer a imagem do galeão encalhado:

Frente a ellos, rodeado de helechos y palmeras, blanco y polvoriento en la silenciosa luz de la mañana, estaba un enorme galeón español. Ligeramente volteado a estribor, de su arboladura intacta colgaban las piltrafas escuálidas del velamen, entre jarcias adornadas de orquídeas. El casco, cubierto con una tersa coraza de rémora petrificada y musgo tierno, estaba firmemente enclavado en un suelo de piedras. Toda la estructura parecía ocupar un ámbito propio, un espacio de soledad y de olvido, vedado a los **vicios del tiempo** y a las costumbres de los pájaros. En el interior, que los expedicionarios exploraron con un fervor sigiloso, no había nada más que un apretado bosque de flores. (CAS, [s/d], p. 7, grifos meus).²²⁰

Uma memória mais fantástica ainda fala do mesmo galeão, mas já devorado pelo fogo, cercado por um campo de amapolas quando, décadas depois, Meme parte de Macondo.

No miró a través de la ventanilla ni siquiera cuando se acabó la humedad ardiente de las plantaciones, y el tren pasó por la llanura de amapolas donde estaba todavía el costillar carbonizado del galeón español, y salió luego al mismo aire diáfano y al mismo mar espumoso y sucio donde casi un siglo antes fracasaron las ilusiones de José Arcadio Buendía. (CAS, [s/d], p. 121).²²¹

Trata-se de uma repetição, uma espécie de retomada em diferença, se assim é possível dizer. Importante lembrar ainda que o galeão é a própria metáfora para a solidão e o esquecimento, duas vertentes que se cruzam incessantemente na obra,

²¹⁹ “[...] firmemente encravado num chão de pedras.” (CAS, 1996, p. 17).

²²⁰ “Diante deles, rodeado de fetos e palmeiras, branco e empoeirado na silenciosa luz da manhã, estava um enorme galeão espanhol. Ligeiramente inclinado para estibordo, de sua mastreação intacta penduravam-se os fiapos esquálidos do velame, entre a enxárcia enfeitada de orquídeas. O casco, coberto por uma lisa couraça de caracas e musgo tenro, estava firmemente encravado num chão de pedras. Toda a estrutura parecia ocupar um âmbito próprio, um espaço de solidão e esquecimento, vedado aos vícios do tempo e aos maus hábitos dos pássaros. No interior, que os expedicionários exploraram com um secreto fervor, não havia nada além de um espesso bosque de flores.” (CAS, 1996, p. 17).

²²¹ “Não olhou pela janela nem sequer quando acabou a umidade ardente das plantações e o trem passou pela planície de amapolas onde ainda estava o esqueleto carbonizado do galeão espanhol e saiu em seguida para o mesmo ar diáfano e para o mesmo mar espumoso e sujo onde quase um século antes tinham fracassado as ilusões de José Arcadio Buendía.” (CAS, 1996, p. 281).

atravessando o tempo e a alma de vários personagens. A imagem do galeão pode ser vista como símbolo anunciante da própria história dos Buendías, de Macondo e de seus cem anos de confusão: um objeto, ou seja, a embarcação, que, vindo da costa, encalhou no interior, viveu circunstâncias que talvez não integrem mais que instantes de singular e exuberante estagnação, e por fim sucumbiu a chamas destruidoras. Trata-se de um espelho antecipado da sina dos Buendías.

Não sem razão, as principais memórias dos Buendías parecem repassadas como herança a cada membro e são tomadas como algo já visto, percebido anteriormente. Em *Matéria e memória*, Henri Bergson esclarece que “o sentimento de *déjà vu* viria de uma justaposição ou de uma fusão entre a percepção e a lembrança”. (BERGSON, 1999, p. 100). É como se, através das gerações, a imagem de Melquíades ou a do galeão encalhado fossem uma contínua réplica de vivências que se instalam e se reativam na memória das descendências dos Buendías.

É também por meio das predições efetuadas por Pilar Ternera (por via das cartas de baralho) que a história dos Buendías se apresenta como um apanhado de situações vividas e revividas, já vaticinadas:

No había ningún misterio en el corazón de un Buendía que fuera impenetrable para ella [Pilar Ternera], porque un siglo de naipes y de experiencia le había enseñado que la historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje. (CAS, [s/d], p. 163).²²²

Curiosamente os pergaminhos, assim como as lâminas de baralho,²²³ parecem remeter a uma memória que, mesmo estando materializada em documentos antigos (criptografados pela escrita enigmática de Melquíades ou pelo hermético simbolismo do baralho), necessita de um impulso da oralidade para que possa ser devidamente compreendida.

Nesse sentido é possível falar de um caráter performático por parte dos guardiões da palavra e dos símbolos. É como se o cigano Melquíades (a figura masculina) e Pilar Ternera (a figura feminina) desempenhassem, juntos, o papel de

²²² “Não havia nenhum mistério no coração de um Buendía que fosse impenetrável para ela [Pilar Ternera], porque um século de cartas e de experiência lhe ensinara que a história da família era uma engrenagem de repetições irreparáveis, uma roda giratória que continuaria dando voltas até a eternidade, se não fosse pelo desgaste progressivo e irremediável do eixo”. (CAS, 1996, p. 374-375).

²²³ O ato de embaralhar (misturar cartas) supõe um intrincado jogo que reúne fatos passados, presentes e futuros. Uma ruptura com o sistema temporal linear.

oráculos,²²⁴ de sacerdotes que enunciam o futuro, interpretam o presente e resguardam o passado por meio de uma leitura do mundo.²²⁵

Outro exemplo dessa transmissão da memória oral por meio do suporte escrito é concernente à advertência sobre o nascimento de crianças com rabo de porco, que seria um dos efeitos do relacionamento sexual entre parentes consanguíneos. Essa censura tem suas raízes ainda no início do romance, quando os parentes dos jovens José Arcadio e Úrsula “tenían el temor de que aquellos saludables cabos de dos razas secularmente entrecruzadas pasaran por la vergüenza de engendrar iguanas.” (CAS, [s/d], p. 10).²²⁶ Observe-se que há uma tradição que assinala um interdito e estipula um castigo – ainda que não haja base científica que explique a ocorrência de cauda animal ou a aparência de lagarto em filhos que são fruto de incesto. O curioso é que, por mais que a proibição seja posta em dúvida, no final do romance sua veracidade é confirmada. Os últimos Buendías, numa relação incestuosa,²²⁷ terminam por engendrar uma criança com rabo suíno.

Já no que diz respeito ao poder da palavra falada e sua relação com a memória, em *Del amor y otros demonios* o padre Cayetano Delaura declama, durante seus devaneios de amor, os versos românticos de Garcilaso de la Vega até que ele e Sierva María passam a recitá-los a seu bel prazer, “saltando versos, pervirtiendo y tergiversando los sonetos por conveniencia, jugueteando con ellos a su antojo con un dominio de dueños. (DAOD, 1994, p. 79).²²⁸ Esse jogo que se estabelece entre ambos os personagens evidencia o poder da memória, conforme defende Iván Izquierdo. Esse

²²⁴ A palavra “oráculo” diz respeito a ‘indivíduo cujas palavras, conselhos, opiniões etc. inspiram total confiança’, ou ainda ‘a divindade consultada ou sacerdote encarregado da consulta à divindade e transmissão de suas respostas.’ (HOUAISS; VILLAR, 2009). Como sábios, os dois personagens extrapolam a noção de um comum tempo de vida. Coincidentemente ou não, tanto Melquíades quanto Pilar Ternera alcançam idades extraordinárias. Ela morre com mais de 145 anos, enquanto o cigano chega a ser dado como morto, mas ressurge para se inscrever de modo indelével na memória dos Buendías, quase como uma espécie de presença eterna.

²²⁵ É importante lembrar que, por ocasião da peste da insônia, “[...] cuando concibió el artificio de leer el pasado en las barajas como antes había leído el futuro” (CAS, [s/d], p. 22), Pilar Ternera foi a responsável por mistificar a realidade do povoado que se afogava no esquecimento. “[...] Quando concebeu o artificio de ler o passado nas cartas como antes tinha lido o futuro” (CAS, 1996, p. 51). Ainda que por acessos distintos, Pilar Ternera e Melquíades se aproximam da imagem do *aedo*, pessoa que na Grécia Antiga cantava ou recitava epopeias e composições religiosas, acompanhada de cítara ou lira. É preciso sublinhar que o aedo era um “adivinho do passado” (LE GOFF, 2003, p. 433).

²²⁶ “Tinham medo de que aqueles saudáveis fins de duas raças secularmente entrecruzadas passassem pela vergonha de engendrar iguanas.” (CAS, 1996, p. 25).

²²⁷ De acordo com Josefina Ludmer, “*Cem anos de solidão* está construído sobre uma árvore genealógica e sobre o mito de Édipo. Esses dois eixos constituem o fundamento da narrativa, mas também o fundamento da atividade da leitura.” (LUDMER 1989, p. 7).

²²⁸ “Saltando trechos, pervertendo e tergiversando os sonetos conforme a conveniência, brincando com eles à vontade, com um domínio de donos.” (DAOD, 1994, p. 190).

especialista afirma que “o processo de ler ou de ouvir o que nos leem [...] coloca em jogo várias formas de memória das coisas mais diversas. Coloca no centro a linguagem, que é aquilo que nos distingue dos animais. Com a linguagem, lida ou ouvida, podemos fazer os seguintes milagres: gerar ideias, fazer e desfazer conceitos, opiniões, leis, normas e regras, mudá-las etc.” (IZQUIERDO, 2006, p. 87-88). Essa tentativa de jogar com as palavras ocorre ao mesmo tempo em que se rompem as regras preestabelecidas por uma pretensa ordem de leitura. Assim, Cayetano e Sierva María se apropriam dos versos de Garcilaso e devolvem um para o outro novas formas de expressar a poesia – e por conseguinte o próprio amor.

As cerimônias e monumentos de recordação dos mortos também adquirem um significado relevante em *Cien años de soledad*. Melquíades é aquele que possui uma aura de imortalidade (chegou a ser considerado morto nas dunas de Cingapura e depois ressuscitou misteriosamente), e também ele é quem, simbolicamente, coloca Macondo como um “puntito negro en los abigarrados mapas de la muerte” (CAS, [s.d], p. 34).²²⁹ Apesar de não ter nascido no povoado, foi enterrado como um dos maiores benfeitores do lugar. Foi sepultado em “una tumba erigida en el centro del terreno que destinaron para el cementerio, con una lápida donde quedó escrito lo único que se supo de él: MELQUÍADES.” (CAS, [s.d], p. 75).²³⁰

Em *Del amor y otros demonios*, curiosamente a cripta de onde os ossos e a cabeleira de Sierva María foram retirados após mais de 200 anos de seu fechamento também só trazia inscrito seu nome (ainda que envolto por uma lenda que perdurou em todo o Caribe). Ou seja, para além de um esperado esquecimento por parte dos vivos, esses mortos deixaram vestígios de sua passagem pelo mundo e, ao mesmo tempo, tornaram sua existência transcendental.

O ponto geográfico onde os corpos dos dois são enterrados também é revelador: Melquíades, de modo inaugural, é posto no centro do cemitério de Macondo, em torno de onde as outras mortes vão “gravitar”, efetuar seus movimentos de “translação” – me refiro aqui à própria disposição que os túmulos da família Buendía passam a ocupar. É lícito supor que, se há “disparatados mapas da morte”, há também toda uma virtual cartografia da morte, a qual a memória precisa aprender e considerar em seus movimentos de trânsito. Neste caso faço referência ao modo como a família

²²⁹ “Pontinho negro nos disparatados mapas da morte.” (CAS, 1996, p. 79).

²³⁰ “Numa tumba erigida no centro do terreno que destinaram ao cemitério, com uma lápide onde ficou escrita a única coisa que se soube dele: MELQUÍADES.” (CAS, 1996, p. 75).

guardaria na lembrança os lugares específicos onde estariam enterrados os parentes, assim como a natureza e as nuances de afeto que cada um deles viria a despertar.

Essa relação entre espaço e morte também pode ser observada em *Del amor y otros demonios*. O cadáver da menina dos cabelos de cobre, uma figura por sua vez “demoníaca”, foi destinado ao cemitério do convento, como se as freiras com esse ato dissessem: “o amor é um demônio, e temos que deixá-lo cercado, sob rigorosa vigilância do sagrado, para que deixe de nos profanar e atormentar”.

É interessante o fato de as pedras tumulares só conterem os respectivos nomes. Cada lápide ecoa a si própria – Melquíades e Sierva María –, constituindo, cada uma, as letras de um mistério que foi e não foi decifrado. Parecem sagradas as duas figuras. Quem é Sierva María? Sierva María. Quem é Melquíades? Ele mesmo. Pode-se supor ainda que o laconismo nas pedras tumulárias resulte de um silêncio voluntário (em parte não se quis dizer nada sobre esses mortos) e de um silêncio involuntário (não havia exatamente o que falar deles, pois o segredo deveria continuar sendo indefinível, implícito).

Ricœur estabelece uma incitante distinção entre lembrança e recordação. Para ele “a lembrança [deve ser tomada] como uma espécie de imagem e a recordação como uma empreitada de busca, coroada ou não pelo reconhecimento” (RICŒUR, 2007, p. 134-135).

Ao ponderar sobre essas proposições à luz das obras de García Márquez, percebemos no romance várias lembranças (imagens) que se colocam como significativas de um passado que já se encontra em aniquilamento (como por exemplo a do patriarca José Arcadio amarrado ao castanheiro), assim como recordações que exigem muito esforço por parte dos personagens para serem acionadas (como no caso da obstinação de Amaranta em jamais se esquecer de Rebeca). O trecho a seguir dimensiona esse árduo trabalho de memória:

La única que no había perdido un solo instante la conciencia de que estaba viva, pudriéndose en su sopa de larvas, era la implacable y envejecida Amaranta. Pensaba en ella al amanecer, cuando el hielo del corazón la despertaba en la cama solitaria, y pensaba en Ella cuando se jabonaba los senos marchitos y el vientre macilento, y cuando se ponía los blancos pollerines y corpiños de olán de la vejez, y cuando se cambiaba en la mano la venda negra de la terrible expiación. Siempre, a toda hora dormida y despierta, en los instantes más sublimes y en los más abyectos, Amaranta pensaba en Rebeca, porque la soledad le había seleccionado los recuerdos, y había incinerado los entorpecedores montones de basura nostálgica que la vida había

acumulado en su corazón, y había purificado, magnificado y eternizado los otros, los más amargos. (CAS, p. 91).²³¹

A força dessas imagens, a evocação e a manutenção dessa memória doentia somente podem ser comparadas à torrente de um rio que aos borbotões transpõe os montanhosos limites entre a racionalidade e a irracionalidade, para daí desaguar em calmaria no mar. Amaranta apazigua seu coração quando por fim deixa que a morte a leve brandamente. “Amaranta no revelaba trastorno alguno, ni el más leve signo de dolor, y hasta se notaba un poco rejuvenecida por el deber cumplido.” (CAS, p. 115).²³²

Em *Del amor y otros demonios* a memória também está relacionada com o rancor gerado pelo desencontro entre os personagens, ainda que a solidão venha para reverenciar um passado que nunca foi tão bom como aquele que foi imaginado.

El marqués no se repuso jamás. Tentaleando en el tremedal de la memoria buscó un refugio contra el terror, y sólo encontró el recuerdo de Bernarda enaltecido por la soledad. Trató de conjurarlo con las cosas que más odiaba de ella, sus vientos fétidos, sus repostadas ríspidas, sus juanetes de gallo, y cuanto más quería envilecerla más se la idealizaban los recuerdos. (DAOD, p. 86).²³³

Ao tratar dos usos e abusos da memória natural, Paul Ricœur distingue três tipos básicos: a memória impedida, a memória obrigada e a memória manipulada (RICŒUR, 2007, p. 83).

Em linhas gerais, a “memória impedida” está relacionada a um “nível patológico-terapêutico” ou a transtornos advindos de lembranças traumáticas. Enquanto

²³¹ “A única que não tinha perdido por um só instante a consciência de que estava viva, apodrecendo na sua sopa de larvas, era a implacável e envelhecida Amaranta. Pensava nela ao amanhecer, quando o gelo do coração a acordava na cama solitária, e pensava nela quando ensaboava os seios murchos e o ventre macilento, e quando vestia as brancas anáguas e camisetas de cambraia da velhice, e quando trocava na mão a venda negra da terrível expiação. Sempre, a toda hora, adormecida e acordada, nos momentos mais sublimes e nos mais abjetos, Amaranta pensava em Rebeca, porque a sua solidão havia selecionado as lembranças e incinerado as entorpecentes montanhas de lixo nostálgico que a vida acumulara no seu coração e havia purificado, magnificado e eternizado as outras, as mais amargas.” (CAS, 1996, p. 212).

²³² “Amaranta não revelava nenhuma perturbação, nem o mais leve sinal de dor e até parecia um pouco rejuvenescida pelo dever cumprido.” (CAS, 1996, p. 268).

²³³ “O marquês nunca mais se refez. De rastos no pantanal da memória, procurou um abrigo contra o terror e só encontrou a lembrança de Bernarda engrandecida pela solidão. Procurou conjurá-la com as coisas que mais odiava nela, suas ventosidades fedorentas, suas respostas ríspidas, seus joanetes de galo, e quanto mais queria aviltá-la mais suas recordações a idealizavam.” (DAOD, 1994, p. 209). Ou ainda em “Teve que remontar os afluentes da memória. A fazenda, que tinha sido a melhor do vice-reinado, estava reduzida a nada. Era impossível distinguir a estrada no meio do capinzal. Do engenho só restavam as ruínas, as máquinas carcomidas pela ferrugem, as ossadas dos dois últimos bois ainda unidas pela canga ao braço do trapiche. O poço dos suspiros era a única coisa que parecia com vida à sombra das cuieiras.” (DAOD, 1994, p. 209-210).

pathos, essa memória pode ser mais bem compreendida por meio da análise combinada de dois importantes textos de Freud,²³⁴ e tem íntima ligação com o “trabalho de luto” decorrente dos “excessos e deficiências da memória coletiva” (RICŒUR, 2007, p. 93).

Por sua vez, a “memória manipulada” relaciona-se a um nível prático e à problemática da ideologia que busca legitimar a autoridade da ordem e do poder, numa relação que distingue governados e governantes.

Por último temos a “memória obrigada”, que para Ricœur se encontra no “nível ético-político” e diz respeito a “um conselho extremamente judicioso de Todorov [que é] o de extrair das lembranças traumatizantes o valor exemplar que apenas uma inversão da memória em projeto pode tornar pertinente.” (RICŒUR, 2007, p. 99). Isso significa que o “dever de memória” se situa “numa problemática moral”, que também tem como ponto articulatório a meditação sobre o esquecimento tanto como um direito, quanto como uma abertura para o próprio perdão. Essa “memória obrigada” carrega alguns aspectos como o da “obsessão comemorativa” apontada por Pierre Nora (em *Os lugares da memória*), e que para Ricœur representa o caráter da época em que vivemos, com “essa inversão do histórico em comemorativo [...] e que consistiria na recuperação das tradições defuntas, de fatias do passado das quais estamos separados.” (RICŒUR, 2007, p. 103).

Trazendo tais conceitos para a análise das obras, não é possível deixar de enxergar uma “memória obrigada” nas tentativas de comemoração do jubileu do coronel Aureliano Buendía (e que foi duramente recusada por ele mesmo), ou ainda na tradição da família de Fernanda del Carpio em confeccionar coroas de palmas fúnebres, uma atividade já extinta, mas que exige sua continuidade em um grupo que se isolava completamente dos assuntos mundanos.

No romance de García Márquez esse “dever de memória” (como denominado por Ricœur) sugere um esvaziamento do sentido da comemoração (no caso do jubileu) e do ato tradicional familiar (o de fazer coroas fúnebres). Sob esse aspecto a memória passa a estar ancorada não em uma necessidade legítima de celebração dos feitos históricos de um herói de guerra (como hipocritamente o poder oficial faz pensar), mas na “obsessão comemorativa” de não “deixar passar em branco” a data (que serve, na verdade, para ridicularizar a posição de um combatente que perdeu inúmeros conflitos e terminou por assinar um tratado nada glorioso para os de seu partido). Já a

²³⁴ “Rememoração, repetição, perlaboração”, de 1914; e “Luto e melancolia”, de 1915.

confeção das coroas fúnebres remete a algo que por si só já guarda a ideia do esfacelamento, da ruína simbolizada pelas flores e folhas colhidas para adornar o local de permanência de uma matéria já morta e em decomposição (os cadáveres).

No que concerne à *memória impedida*, considero emblemática a passagem que evidencia a negação do massacre dos grevistas em Macondo. Já de volta ao povoado, logo após escapar do trem, José Arcadio Segundo se depara com pessoas que dizem desconhecer tal atrocidade: “Aquí no ha habido muertos [...]. Desde los tiempos de tu tío, el coronel, no ha pasado nada en Macondo.” (CAS, [s/d], p. 127).²³⁵ Muito mais que uma ocorrência casual, a negativa de tal acontecimento tanto pode demonstrar uma convivência ante a pressão do poder instituído em manter as aparências de normalidade, quanto significar uma reação natural após o evento traumático que foi o morticínio para os demais moradores do povoado.

Las calles estaban desiertas bajo la lluvia tenaz e las casas cerradas, sin vestigios de vida interior. La única noticia humana era el primer toque para misa. Llamó en la puerta de la casa del coronel Gavilán. Una mujer encinta, a quien había visto muchas veces, le cerró la puerta en la cara. “Se fue – dijo asustada –. Volvió a su tierra.” (CAS, [s/d], p. 127).²³⁶

A simples decisão do corregedor Apolinar Moscote de pintar de azul as casas de Macondo para celebrar a independência nacional, como a necessidade de uma exteriorização da nova ordem que passa a vigorar no povoado, sugere a hierarquia que se estabelece com a *memória manipulada*. A despeito de ser algo do âmbito do simbólico, o ato de pintar de branco ou de azul a parede das casas revela o momento em que forças antagônicas começam a atuar no povoado de Macondo. Se antes os moradores seguiam as instruções de um patriarca sobre o traçado das ruas, a distância das casas até o rio, o plantio, a criação dos filhos e tudo o mais que concernia à uma vida coletiva,²³⁷ após a chegada do corregedor os moradores ficam sujeitos a um poder advindo de fora e que se vale da argumentação política, da força da lei e das armas de

²³⁵ “Aqui não houve mortos [...]. Desde a época do seu tio, o coronel, não acontece nada em Macondo”. (CAS, 1996, p. 293).

²³⁶ “As ruas estavam desertas sob a chuva tenaz e as casas fechadas, sem vestígios de vida interior. O único sinal humano era o primeiro toque para a missa. Bateu na porta da casa do Coronel Gavilán. Uma mulher grávida, que tinha visto muitas vezes, fechou-lhe a porta na cara. ‘Foi-se embora’, disse assustada. ‘Voltou para a terra dele’.”

²³⁷ Essa autoridade de José Arcadio Buendía era reconhecida como naturalmente legítima e era exercida com justiça. Por exemplo, todas as casas de Macondo eram equidistantes do rio e recebiam a mesma quantidade de luz solar.

fogo para impor o modo de se comportar em sociedade. Outro momento que revela a condição de uma memória manipulada diz respeito à adulteração dos resultados de uma eleição que se propunha democrática, mas que na verdade escondia os estratagemas para se alcançar o poder.

Trazidos para a discussão dos *espacios de memória*, esses conceitos servem para delinear o modo como o tema se expande de distintas maneiras na obra. As especificidades de cada tipo de memória remetem a uma pluralidade de perspectivas que a instância aqui definida assume e também a uma necessidade de se pensar como esses *espacios de memória* definem as relações entre os personagens, o papel dos objetos e também a forma como o tempo deixa suas marcas diferenciadas na própria narrativa.

Em seu livro póstumo *A memória coletiva*, Maurice Halbwachs propõe a existência de uma *memória individual* determinada por uma *memória coletiva*, reflexo dos comportamentos e mentalidades do indivíduo perante o grupo social. “[...] Cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (HALBWACHS, 1990, p. 51) e tende a mudar conforme o lugar que o indivíduo ocupa e conforme as relações que estabelece.

O estreito vínculo entre “memória individual” e “memória coletiva” se deve ao fato de ser impossível separar nossas lembranças das do grupo que integramos. Paul Ricœur ressalta as dificuldades epistemológicas que envolvem a pretensa existência de um “sujeito coletivo” na teoria de Halbwachs, mesmo reconhecendo a importância da memória coletiva.

Para Ricœur, na noção de “memória coletiva” desenvolvida por Halbwachs no livro de 1950, existem algumas premissas importantes, como a que considera que “uno no recuerda solo, sino con ayuda de los recuerdos de otro”, ou ainda a que afirma que “nuestros recuerdos se encuentran inscritos en relatos colectivos que, a su vez, son reforzados mediante conmemoraciones y celebraciones públicas de los acontecimientos destacados de los que dependió el curso de la historia de los grupos a los que pertenecemos”. (RICŒUR, 1999, p. 17).²³⁸ No entanto “é por analogias apenas, e em relação à consciência individual e à sua memória, que se considera a memória coletiva como uma coletânea de rastros deixados pelos acontecimentos que afetaram o curso da história dos grupos envolvidos.” (RICŒUR, 2007, p. 129). Seguindo essa linha, o

²³⁸ “Ninguém se recorda sozinho, senão com a ajuda das lembranças do outro”; “nossas lembranças se encontram inscritas em relatos coletivos que, por sua vez, são reforçados mediante comemorações e celebrações públicas de acontecimentos destacados dos quais dependeu o curso da história dos grupos a que pertencemos.”

filósofo francês chama a atenção para a necessidade de considerarmos a memória uma instância que se constrói não apenas nas relações entre o eu e o outro, mas também na solidão de uma individualidade.

O romance de García Márquez engendra a possibilidade, entre várias outras, de se analisar os *espacios de memoria* pelos pontos de vista da “memória individual” e da “memória coletiva”, como entende Maurice Halbwachs, porque sua narrativa opera com dois movimentos que, apesar de aparentemente antagônicos, na verdade revelam uma espécie de complementaridade. Já na novela ocorre um fechamento naquilo que poderíamos denominar de corpo-sujeito,²³⁹ pois é possível perceber as instâncias de uma memória que se manifesta em um corpo que, antes exuberante, torna-se arruinado, e que passa tanto a carregar as marcas indeléveis da passagem do tempo, quanto a portar uma difusa materialidade de fatos e recordações que se mesclam à própria deterioração dos objetos.

Ahora todo esplendor pertenecía al pasado. Bernarda estaba extinguida por su vicio insaciable, y el patio reducido a dos barracas de madera con techos de palma amarga, donde acabaron de consumirse los últimos saldos de la grandeza.” (DAOD, 1994, p. 11).²⁴⁰

Ou ainda neste trecho:

Entonces abrió la ventana y la luz metálica de las cuatro se la mostró en carne viva, desnuda y abierta en cruz en el suelo, y envuelta en el fulgor de sus flatos letales. Su piel tenía el color mortecino de la atrabilis rebosada. (DAOD, 1994, p. 32).²⁴¹

Por sua vez, *Cien años de soledad* parece propor com suas imagens (especialmente sobre a violência, a loucura e a morte) um extravasamento do jogo entre a memória e o esquecimento, jogo esse que não pertence apenas a uma pessoa, mas a uma família inteira (com suas sete gerações) e sua rede de relações no espaço comunitário direto e estendido, o que emblema, quiçá, essa configuração na própria América Latina. Uma história (re)escrita à revelia dos mais fracos, que traz, porém, nas imagens-lembrança toda sua força narrativa.

²³⁹ Considero que essa expressão sugere algo do âmbito do individual, daquilo que se refere à materialidade corporal tomada em si mesma e dirigida por uma consciência própria do sujeito.

²⁴⁰ “Agora todo esplendor era coisa do passado. Bernarda estava aniquilada pelo vício insaciável, e o pátio reduzido a dois barracões de madeira com tetos de folhas de palmeira, onde acabaram de se consumir os últimos restos de grandeza.” (DAOD, 1994, p. 19).

²⁴¹ “Então abriu a janela, e a luz metálica das quatro mostrou-a no chão, em carne viva, nua e aberta em cruz, cercada pelo fulgor de suas flatulências letais. Sua pele tinha a cor mortiça da atrabile rejeitada”. (DAOD, 1994, p. 73-74).

Ricœur critica ainda a concepção de Halbwachs sobre a memória estar alicerçada apenas em uma intuição sensível. E defende que a memória tem um caráter pragmático: “Lembrar-se, dissemos, é fazer algo: é declarar que se viu, fez, adquiriu isso ou aquilo. E esse fazer memória inscreve-se numa rede de exploração prática do mundo, de iniciativa corporal e mental que faz de nós sujeitos atuantes.” (RICŒUR, 2010, p. 134).

De fato, ao fazermos escolhas diárias, estamos construindo nosso estar no mundo e conseqüentemente nossas memórias. Se a memória também está baseada na seleção daquilo que desejamos lembrar, é porque de alguma forma tomamos atitudes práticas para guardar ou esquecer fatos e imagens que nos impressionaram.

Assim, acontecimentos traumáticos exigem um esforço de memória, necessitam que nos concentremos numa busca (às vezes infrutífera) da verdade. Páginas e páginas da história foram escritas com base em erros, mas também em nossa displicência e conformismo em aceitar as versões oficiais. Milhares foram os que se calaram/esqueceram involuntariamente. Portanto a noção de uma memória pragmática serve para apontar alternativas a esse embotamento forçado dos sentidos.

O episódio do massacre dos trabalhadores das bananeiras é exemplar para se pensar essas ideias. Como se não bastasse a própria matança, depois temos a tentativa de apagamento da memória sobre tal evento. Ou, para usarmos os termos de Ricœur, para a instauração de uma “memória manipulada”²⁴² que, em um nível “prático”, se relaciona aos diversos níveis ideológicos para se obter o domínio das ações públicas. Também é possível considerarmos a presença de uma “memória impedida”, relacionada ao “nível patológico-terapêutico”, “atestado por expressões correntes como traumatismo, ferimento, cicatrizes, etc.” (RICŒUR, 2007, p. 83) e que resultam em uma “memória ferida” ou “enferma”. Com efeito, todo o episódio que envolveu os grevistas e sua trágica morte remete a uma tentativa de ocultar a verdade dos fatos (pelas manobras repressoras do Estado).

No contexto da violência e do testemunho, Márcio Seligmann-Silva refere-se a uma “topografia da memória” que contrariaria a ideia de deslocamento no tempo, uma vez que existe uma “construção do Ser como memória, como função ativa de

²⁴² A “memória manipulada”, assim como a “memória impedida” e a “memória obrigada” fazem parte da “tipologia dos *usos* e *abusos* da memória natural”. Ricœur fala de um “percurso de nível em nível” que se torna um “percurso de figura em figura”, o qual assim se coloca: “Desde a memória *impedida* até a memória *obrigada*, passando pela memória *manipulada*”, numa escala que parte de uma “abordagem francamente patológica” até atingir um “ponto de vista normativo, francamente ético-político”. (RICŒUR, 2007, p. 83).

montar/desmontar as suas imagens” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 416). O autor também fala da necessidade que os sobreviventes de grandes tragédias têm de rasurar ou eliminar os fatos históricos. De acordo com Seligmann-Silva, o testemunho²⁴³ pode ser compreendido da seguinte maneira:

[...] Coloca-se desde o início sob o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade. Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o “*real*”) com o verbal. (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 46-47).

Ao destacar a “literatura de testemunho”, Seligmann-Silva descortina um relevante aspecto relacionado à temática da memória, o qual serve para a leitura especialmente do romance de García Márquez e que diz respeito à figura do mártir²⁴⁴ enquanto “alguém que sofre uma ofensa que pode significar a morte” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 47), mas que, por isso mesmo, tem condições de romper a “incredulidade do público” (*Ibidem*, p. 51). A figura de José Arcadio Segundo, que escapa ao assassinato em massa em Macondo, é a de um duplo-mártir. Não só é o único sobrevivente da chacina, como é o solitário portador da memória do incidente, destinado a carregar as recordações como se fossem uma cruz, porque ninguém mais as quer.

Com certeza, Sierva María se adéqua mais à condição mártir propriamente dita. A menina sofre diversos tipos de abuso de poder por parte da Igreja e termina morta em nome da “purificação” de sua alma pretensamente corrompida pelo demônio.

Vale lembrar que para Ricœur o testemunho não deve ser visto como algo proferido por alguém para ser “colhido por outro, mas enquanto recebido por mim de outro a título de informação sobre o passado.” (RICŒUR, 2007, p. 131).

Efetivamente a história mais recente tem nos oferecido inúmeros exemplos do empenho em se resgatar o testemunho daqueles que vivenciaram situações de horror (nos campos de concentração nazistas, durante as ditaduras militares e também nas situações de guerras e conflitos). Acredito que, a despeito de o testemunho desses sobreviventes servir como tentativa de trazer à tona o relato daquelas vozes sufocadas,

²⁴³ Beatriz Sarlo nos adverte: “Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no *comum*.” (SARLO, 2007, p. 24-25, grifo da autora).

²⁴⁴ ‘Pessoa que sofreu torturas, ou mesmo morte, por não renunciar a qualquer outra crença, religiosa ou política’ (HOUAISS; VILLAR, 2009).

abafadas pelo poder, isso servirá apenas como uma espécie de catarse atrasada. Isso porque existe um descompasso entre o tempo (já perdido) dos horrores sofridos e o tempo da exteriorização das emoções que são desencadeadas. O que resta é a certeza de que nunca seremos capazes de colocar em palavras aquilo que a alma não tem condições de esquecer. Acredito ainda que nossa obrigação mínima para com cada vítima é a de não deixar que esse estratégico e deliberado esquecimento, instaurado por forças externas, se instale como um poder preponderante e que apague definitivamente os últimos lampejos de uma pessoa atormentada pelas lembranças.

Esse parece ser exatamente o sentido criado por García Márquez em *Cien años de soledad* ao descrever a perspectiva do personagem José Arcadio Segundo ante as tentativas generalizadas de negação do massivo extermínio dos grevistas das plantações bananeiras.

É importante ressaltar que há dois fatos marcantes na vida do escritor Gabriel García Márquez, descritos em seu livro de memórias, que parecem ter inspirado a famosa cena do massacre²⁴⁵ de grevistas em *Cien años de soledad*. O primeiro deles remete diretamente à matança de trabalhadores das plantações bananeiras pertencentes à poderosa empresa transnacional *United Fruit Company*, ocorrida em dezembro de 1928.²⁴⁶ Conhecido como “Massacre das bananeiras”, o evento teve entre as vítimas as mulheres e crianças dos operários.

²⁴⁵ No livro autobiográfico, García Márquez afirma: “La matanza de las bananeras fue la culminación de otras anteriores, pero con el argumento adicional de que los líderes fueron señalados como comunistas, y tal vez lo eran. [...] La única discrepancia entre los recuerdos de todos fue sobre el número de muertos, que de todos modos no será la única incógnita de nuestra historia.” (CAS, [s/d], p. 73). Traduzindo: “A matança dos peões dos bananais foi a culminação de outras anteriores, mas com o argumento adicional de que seus líderes foram apontados como sendo comunistas, e talvez até fossem. [...] A única divergência entre as lembranças de todos foi sobre o número de mortos, que afinal de contas não será a única incógnita da nossa história.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 64). Neste capítulo, a matança dos trabalhadores será vista sob a perspectiva da memória, enquanto que no capítulo sobre a morte passará por outro enfoque analítico. Logo, alguns trechos (especialmente dessa parte do romance) poderão ser retomados a título de uma maior compreensão de sua complexidade.

²⁴⁶ Em *García Márquez: historia de un deicidio*, Vargas Llosa afirma: “La huelga del año 28 quedaría grabada en la memoria de toda la región, por la ferocidad con que fue reprimida por el ejército. Un decreto expedido por el Jefe Civil y Militar de la provincia, general Carlos Cortés Vargas, declaró ‘malhechores’ a los huelguistas y autorizó al ejército a intervenir. La matanza se llevó a cabo en la estación de ferrocarril de Ciénaga, donde los huelguistas fueron ametrallados. Murieron muchos y luego se diría que la cifra de víctimas se elevó a centenares o a miles.” (VARGAS LLOSA, 1971, p. 11-12). Traduzindo: “A greve do ano 28 ficaria gravada na memória de toda a região pela ferocidade com que foi reprimida pelo exército. Um decreto expedido pelo Chefe Civil e Militar da província, general Carlos Cortés Vargas, declarou ‘malfeitores’ os grevistas e autorizou ao exército a intervenção. A matança aconteceu na estação ferroviária de Ciénaga, onde os grevistas foram metralhados. Morreram muitos e logo se diria que a cifra de vítimas se elevou a centenas ou milhares.”

O segundo fato se refere ao assassinato do líder liberal e candidato à presidência da Colômbia, Jorge Eliécer Gaitán, em 9 de abril de 1948, durante o governo do presidente Mariano Ospina Pérez. Após a morte, houve uma série de protestos e desordens que resultaram no extermínio de milhares de pessoas (o número de mortos não é consenso). O incidente ficou conhecido como “Bogotazo” e foi narrado com minúcias por García Márquez na autobiografia.²⁴⁷

Ao que tudo indica (e como é assinalado em outros momentos desta tese), tais fatos históricos foram alguns dos principais motivadores para que García Márquez criasse sua conhecida passagem sobre a violência praticada pelas forças do Estado em uma praça de Macondo. Dessa forma o escritor colombiano também pode ser visto como um portador da memória do massacre. O autor (transformado em *persona* em *Vivir para contarla*) imortaliza o fato na literatura. García Márquez relata a impossibilidade de se recuperar totalmente a cena do massacre dos grevistas, especialmente pela quantidade indefinida de mortos; mesmo assim, existe (por parte do avô Nicolás Márquez e também do neto, Gabo) uma necessidade de contar e recontar um fato que carrega minudências que, por si só, são inolvidáveis:

Fue allí, según me precisó mi madre aquel día, donde el ejército había matado en 1928 un número nunca establecido de jornaleros del banano. Yo conocía el episodio como si lo hubiera vivido, después de haberlo oído contado y mil veces repetido por mi abuelo desde que tuve memoria: el militar leyendo el decreto por el que los peones en huelga fueron declarados una partida de malhechores; los tres mil hombres, mujeres y niños inmóviles bajo el sol bárbaro después que el oficial les dio un plazo de cinco minutos para evacuar la plaza; la orden de fuego, el tableteo de las ráfagas de escupitajos incandescentes, la muchedumbre acorralada por el pánico mientras la iban disminuyendo palmo a palmo con las **tijeras metódicas e insaciables de la metralla**. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p. 21-22, grifos meus).²⁴⁸

²⁴⁷ Sobre os “antecedentes” de violência na Colômbia (especialmente entre os anos 1940 e 60), que teriam condicionado “admitidamente” a escritura de obras como *El coronel que no tiene quien le escriba*, *La mala hora* e *Los funerales de Mamá Grande*, o crítico Grínor Rojo defende que podem ter contribuído para reforçar a perspectiva de García Márquez como um escritor preocupado com as questões de seu tempo. (ROJO, 2011, p. 266-269). À fala de Rojo acrescento: um escritor preocupado tanto com o passado quanto com o futuro.

²⁴⁸ “Foi ali, de acordo como o relato preciso de minha mãe naquele dia, que o exército havia matado em 1928 um número jamais sabido de diaristas dos bananais. Eu conhecia o episódio como se o tivesse vivido, depois de ter ouvido meu avô contá-lo e repeti-lo mil e uma vezes desde que tive memória: o militar lendo o decreto que os peões em greve eram oficialmente uma quadrilha de malfeitores; os três mil homens, mulheres e crianças imóveis debaixo de um sol bárbaro depois que o oficial deu a todos um prazo de cinco minutos para esvaziar a praça; a ordem de fogo, o repicar das rajadas de cuspidas incandescentes, a multidão encurralada pelo pânico enquanto ia sendo diminuída palmo a palmo, pelas tesouras metódicas e insaciáveis da metralha. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 18).”

Além de narrar de modo memorialístico o que foi descrito reiteradas vezes pelo avô de García Márquez, o excerto acima demonstra como a ficcionalização do evento serve para revivificar o passado por meio da “potência visual”. Isso porque a força das imagens reside exatamente na faculdade de expandir os sentidos para o que está sendo denunciado: a crueldade e a implacabilidade de um poder que fica cego (metralhadoras girando de modo ininterrupto) diante de pessoas desarmadas.

Observe-se que tanto em sua condição de contador de uma história que marcou seu avô, quanto na de romancista, García Márquez fez questão de valorizar a distinção das forças que se mediam naquela praça: de um lado a fragilidade humana (especialmente na figura das mulheres e crianças); de outro, o poder bruto, duro, das máquinas de matar (as metralhadoras), que são comparadas a uma criatura mítica (dragão) de ação incontrolável e fatal.

Na verdade o que se discute e se denuncia é o poder aniquilador de um governo que literalmente avilta, corta a carne de seu povo. Na ignorância e falta de diálogo estão os maiores perigos a que se expõem os trabalhadores, à ação das “tijeras insaciables y metódicas de la metralla”, como é minuciado no trecho:

Ya los de las primeras líneas lo habían hecho, barridos por las ráfagas de metralla. Los sobrevivientes, en vez de tirarse al suelo, trataron de volver a la plazuela, y el pánico dio entonces un coletazo de dragón, y los mandó en una oleada compacta contra la otra oleada compacta que se movía en sentido contrario, despedida por el otro coletazo de dragón de la calle opuesta, donde también las ametralladoras disparaban sin tregua. Estaban acorralados, girando en un torbellino gigantesco que poco a poco se reducía a su epicentro porque sus bordes iban siendo sistemáticamente recortados en redondo, como pelando una cebolla, por las tijeras insaciables y metódicas de la metralla. (CAS, [s/d], p. 126).²⁴⁹

Mesmo partindo de uma memória individual, o massacre se afigura como a legítima experiência de uma memória coletiva que o poder oficial precisa exterminar a qualquer custo.

José Arcadio Segundo, como o único sobrevivente, é aquele que pode relatar o acontecido na legítima condição de testemunha ocular, direta. Com isso o

²⁴⁹ “Já os das primeiras linhas o tinham feito, varridos pelas rajadas da metralha. Os sobreviventes, em vez de se atirarem no chão, tentaram voltar à praça e o pânico deu uma rabanada de dragão, e os mandou numa onda compacta contra a outra onda compacta que se movimentava em sentido contrário, despedida pela outra rabanada de dragão da rua oposta, onde também as metralhadoras disparavam sem tregua. Estavam encurralados, girando num torvelinho gigantesco que pouco a pouco se reduzia ao seu epicentro, porque os seus bordos iam sendo sistematicamente recortados em círculo, como descascando uma cebola, pela tesoura insaciável e metódica da metralha.” (CAS, 1996, 291).

personagem é alçado à categoria de repositório, como espaço de memória do morticínio dos operários. Ele pode ser encarado como o guardião da memória do grupo social, pois é o único que tenta passar adiante o terrível acontecimento, a despeito da descrença alheia e das tentativas de negação oficial.²⁵⁰

O esquecimento total só não se instaura devido à convicção do personagem sobre manter sua versão. “– Acuérdate siempre de que eran más de tres mil y que los echaron al mar.” (CAS, [s/d], p. 146)²⁵¹ é a frase que ecoa de José Arcadio quando ele tomba morto, com os olhos abertos, diante de Aureliano, filho de Meme. A única maneira de assegurar seu testemunho da história é relatar a (depositar em outro espaço) outro membro da família, no caso ao pequeno Aureliano, que dá continuidade ao rememorar:

[...] El niño describió con detalles precisos y convincentes cómo el ejército ametralló a más de tres mil trabajadores acorralados en la estación, y cómo cargaron los cadáveres en un tren de doscientos vagones y los arrojaron al mar. (CAS, [s/d], p. 144).²⁵²

No livro *Los abusos de la memoria*, Todorov afirma que as tiranias ocorridas no século XX promoveram uma verdadeira apropriação da memória. Em algumas situações, “los vestigios del pasado fueran eliminados con éxito”. Assim, “los cadáveres de los campos de concentración son exhumados para quemarlos y dispersar luego las cenizas.” (TODOROV, 2000, p. 12).²⁵³ Apesar de forte, a afirmação faz jus à tentativa de apagamento de qualquer rastro das violências praticadas. Se na ficção os corpos são tratados como bananas estragadas que devem ser engolidas pelas águas do mar, na vida real (nos martírios empreendidos durante o Holocausto, ou durante as ditaduras latino-americanas, por exemplo) os corpos sequer podem deixar vestígios de sua existência. É como se com essa ação os torturadores e assassinos acreditassem que a “sujeira pudesse de fato ser varrida para debaixo do tapete”, sendo que o que se esconde

²⁵⁰ Vale apontar: tal como os personagens Melquíades e Pilar Ternera, o escritor Gabriel García Márquez pode ser distinguido como um aedo moderno, lembrando que o aedo era aquele que, empunhando uma cítara ou uma lira, narrava ou cantava as epopeias ou peças religiosas na Grécia Antiga – e que Le Goff chamou de “adivinho do passado”. O escritor colombiano é aquele que adivinha fatos que o antecederam, tanto por se debruçar sobre eles e ler a história que se esquia nas entrelinhas do esquecimento, quanto por cantá-las com sua escrita, imortalizando assim determinados eventos.

²⁵¹ “– Lembra-te sempre de que eram mais de três mil e que os jogaram ao mar.” (CAS, 1996, p. 335).

²⁵² “[...] O menino descreveu com detalhes precisos e convincentes como o exército metralhara mais de três mil trabalhadores encurralados na estação e como carregara os cadáveres num trem de duzentos vagões e os atirara ao mar.” (CAS, 1996, p. 331).

²⁵³ “os vestígios do passados foram eliminados com êxito”. “Os cadáveres dos campos de concentração são exumados para serem queimados e dispersar rapidamente as cinzas.”

por detrás das cinzas dos milhares de corpos queimados é uma verdadeira hecatombe que não pode nem deve ser esquecida.

Essa passagem do livro de Todorov remete diretamente ao que em parte foi transformado em ficção por García Márquez em *Cien años de soledad*. É patente a aproximação com o que ocorre após o massacre na praça de Macondo, quando os corpos dos trabalhadores são arrojados ao mar como refugo. É preciso apagar todas as reminiscências que possam comprometer os poderosos. Nessa lógica, as vítimas deviam desaparecer da História sem deixar evidências, enquanto seus algozes passariam a receber todas as honras do Estado. Afinal “[...] el ejército había sido encargado de restablecer el orden público” (CAS, [s/d], p. 124),²⁵⁴ nem que para isso fosse preciso cometer barbaridades. Reitere-se que a matança dos grevistas precisa ser completamente eliminada das memórias oficiais, como bem ilustra o trecho a seguir:

Aquellas veleidades de la memoria eran todavía más críticas cuando se hablaba de la matanza de los trabajadores. Cada vez que Aureliano tocaba el punto, no sólo la propietaria, sino algunas personas mayores que ella, repudiaban la patraña de los trabajadores acorralados en la estación, y del tren de doscientos vagones cargados de muertos, e inclusive se obstinaban en lo que después de todo había quedado establecido en expedientes judiciales y en los textos de la escuela primaria: que la compañía bananera no había existido nunca (CAS, [s/d], p. 161).²⁵⁵

Ainda nesse episódio, o narrador de *Cien años de soledad* se vale da ironia²⁵⁶ para dar seu testemunho. Isso fica manifesto especialmente nas frases: “veleidades de la memoria” e “había quedado establecido en expedientes judiciales y en los textos de la escuela primaria”,²⁵⁷ demonstrando, principalmente neste segundo caso, uma necessidade de fazer com que tal acontecimento fosse negado repetidas vezes,²⁵⁸ num perverso pacto de silêncio:

²⁵⁴ “[...] o exército havia sido encarregado de restabelecer a ordem pública”.

²⁵⁵ “Aquelas veleidades da memória eram ainda mais críticas quando se falava da matança dos trabalhadores. Cada vez que Aureliano tocava nesse ponto, não só a proprietária, mas também algumas pessoas mais velhas do que ela, repudiavam a patranha dos trabalhadores encurralados na estação e do trem de duzentos vagões carregados de mortos, e inclusive se obstinavam em afirmar o que afinal de contas tinha ficado estabelecido nos expedientes judiciais e nos textos da escola primária: que a companhia bananeira nunca existira.” (CAS, 1996, p. 369).

²⁵⁶ A ironia neste caso se estabelece como recurso de ridicularização da tentativa de apagamento da história/memória, imposta pelas autoridades. Ao lançar mão da ironia, o autor chama a atenção para o absurdo da situação e para o modo como os poderosos tentam encobrir ou negar sua arbitrariedade.

²⁵⁷ Traduzindo: “veleidades da memória”; “tinha ficado estabelecido nos expedientes judiciais e nos textos da escola primária.”

²⁵⁸ No que diz respeito ao “negacionismo” dos fatos ocorridos durante o Holocausto (*Shoah*, para Seligmann-Silva), observe-se por exemplo a necessidade que os “perpetradores do genocídio” têm de

La versión oficial, mil veces repetida y machacada en todo el país por cuanto medio de divulgación encontró el gobierno a su alcance, terminó por imponerse: no hubo muertos, los trabajadores satisfechos habían vuelto con sus familias, y la compañía bananera suspendía actividades mientras pasaba la lluvia. (CAS, [s/d], p. 127).²⁵⁹

Há ainda a opção do cinismo por parte dos militares: “Seguro que fue un sueño –insistían los oficiales–. En Macondo no ha pasado nada, ni está pasando, ni pasará nunca. Este es un pueblo feliz.” (CAS, [s/d], p. 127-128).²⁶⁰

A esse respeito, o neurocientista Iván Izquierdo também tem um parecer:

Se há uma ‘arte’ especialmente maldita é esta, a de forçar, pela propaganda, o esquecimento de coisas importantes a povos inteiros, substituindo-as por mentiras. Intoxicados pelas mentiras, esses povos podem ser levados a cometer as piores barbaridades. (IZQUIERDO, 2010, p. 83).

Por detrás das inúmeras barbáries que são escamoteadas todos os dias, estão aquelas cometidas em nome da ordem pública. A tentativa de impor uma única versão (normalmente a dos dominantes) resulta em constantes atentados físicos e psíquicos. Nesse contexto, esquecer e calar ocupam muitas vezes a linha tênue entre continuar vivo ou morto. Assim nos diz Tzvetan Todorov: “Los regímenes totalitarios del siglo XX han revelado la existencia de un peligro antes insospechado: la supresión de la memoria.” (TODOROV, 2000, p. 11).²⁶¹

Essa supressão tem com certeza um efeito muito mais nocivo que o do esquecimento espontâneo, pois revela a força e o poder de manipulação por parte daqueles que desejam construir uma história editada conforme seus interesses. Ou seja, o esquecimento forçado nos impede de exercer nossa condição de cidadãos.

apagar “os rastros de seus atos”. O mais terrível é que eles “sabiam que podiam contar com a incredulidade do público diante das barbaridades daquela escala.” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 51).

²⁵⁹ “A versão oficial, mil vezes repetida e repisada em todo o país por quanto meio de divulgação o Governo encontrou ao seu alcance, terminou por se impor: não houve mortos, os trabalhadores satisfeitos tinham voltado para o seio das suas famílias, e a companhia bananeira suspendia as suas atividades até passar a chuva.” (CAS, 1996, p. 294-295). Mais um trecho que atesta o papel crítico do autor no modo de conduzir sua versão dos fatos.

²⁶⁰ “‘Claro que foi um sonho’, insistiam os oficiais. ‘Em Macondo não aconteceu nada, nem está acontecendo nem acontecerá nunca. É um povoado feliz.’” (CAS, 1996, p. 295). Isso significa que, em se tratando de regimes totalitários, “los vestigios del pasado han sido eliminados con éxito.” (TODOROV, 2000, p. 12) “Os vestígios do passado têm sido eliminados com êxito.”

²⁶¹ “Os regimes totalitários do século XX revelaram a existência de um perigo antes insuspeitado: a supressão da memória.”

Não devemos desconsiderar, no entanto, que o esquecimento também pode ser uma arte para sobrevivermos em tempos difíceis ou após eventuais tragédias.

3.3 O esquecimento como arte da memória

Esquecer para lembrar. A importância do esquecimento na constituição do próprio espaço de memória é algo detectável no romance. É preciso considerar que, para além desse esquecimento voluntário (apagar deliberadamente as lembranças), García Márquez fala de outros tipos de esquecimento: aquele que nos permite viver (apesar das dores e traumas), e aquele outro, que arrasta seus personagens a um limbo profundo, por meio de um fenômeno misterioso.

Em *Cien años de soledad*, a peste da insônia se constitui numa verdadeira ameaça para a sobrevivência dos moradores de Macondo. Perigo que chega com a figura do estrangeiro (Rebeca) e se espalha por todo o povoado. No começo chega a ser celebrado o fato de não mais ser necessário dormir. “Al principio nadie se alarmó. Al contrario, se alegraron de no dormir, porque entonces había tanto que hacer en Macondo que el tiempo apenas alcanzaba.” (CAS, [s/d], p. 21).²⁶² O trecho a seguir exemplifica o grau de esquecimento a que os habitantes de Macondo se renderam e a necessidade de assinalar até as coisas mais triviais e domésticas:

Entonces las marcó con el nombre respectivo, de modo que le bastaba con leer la inscripción para identificarlas. Cuando su padre le comunicó su alarma por haber olvidado hasta los hechos más impresionantes de su niñez, Aureliano le explicó su método, y José Arcadio Buendía lo puso en práctica en toda la casa y más tarde la impuso a todo el pueblo. Con un hisopo entintado marcó cada cosa con su nombre: *mesa, silla, reloj, puerta, pared, cama, cacerola*. Fue al corral y marcó los animales y las plantas: *vaca, chivo, puerca, gallina, yuca, malanga, guineo*. (CAS, [s/d], p. 22).²⁶³

Esse esquecimento mordaz se estende não apenas à materialidade dos objetos, mas abarca as próprias palavras e os conceitos que elas carregam. Existe uma

²⁶² “No princípio, ninguém se alarmou. Pelo contrário, alegraram-se de não dormir, porque havia então tanto o que fazer em Macondo que o tempo mal chegava.” (CAS, 1996, p. 49).

²⁶³ “Então, marcou-as com o nome respectivo, de modo que bastava ler a inscrição para identificá-las. Quando seu pai lhe comunicou o seu pavor por ter-se esquecido até dos fatos mais impressionantes da sua infância, Aureliano lhe explicou o seu método, e José Arcadio Buendía o pôs em prática para toda a casa e mais tarde o impôs a todo o povoado. Com um pincel cheio de tinta, marcou cada coisa com o seu nome: *mesa, cadeira, relógio, porta, parede, cama, panela*. Foi ao curral e marcou os animais e as plantas: *vaca, cabrito, porco, galinha, aipim, taioba, bananeira*.” (CAS, 1996, p. 50).

espécie de diluição do mundo concreto, que acaba por deflagrar um processo de não apreensão do próprio nome das coisas. Chama a atenção o fato de, aos olhos de José Arcadio, o esquecimento recair não somente sobre os objetos comuns, mas “hasta los hechos más impresionantes de su niñez”(CAS, [s/d], p. 22).²⁶⁴ Isso parece assinalar que tal desmemoriamiento concorre para se apoderar de algo muito mais precioso, que diz respeito à própria identidade de José Arcadio. Recorrendo novamente a Izquierdo, eu diria que a dissolução desse eu (totalmente ligado às lembranças mais profundas da infância, assim como às das demais fases da vida) é mais perigosa que a perda da memória das coisas imediatas, pois, sem esse “eixo” organizador que é o próprio eu, tudo perde sentido.

Seguindo a imposição de José Arcadio Buendía, o povo de Macondo passa a renomear os objetos para deter o poder implacável do esquecimento, ainda que essa tentativa tenha tudo para fracassar. Como é verificado no seguinte trecho: “Así continuaron viviendo en una realidad escurridiza, momentáneamente capturada por las palabras, pero que había de fugarse sin remedio cuando olvidaran los valores de la letra escrita”. (CAS, [s/d], p. 22).²⁶⁵ Ou ainda em:

En todas las casas se habían escrito claves para memorizar los objetos y los sentimientos. Pero el sistema exigía tanta vigilancia y tanta fortaleza moral, que muchos sucumbieron al hechizo de una realidad imaginaria, inventada por ellos mismos, que les resultaba menos práctica pero más reconfortante. (CAS, [s/d], p. 22).²⁶⁶

É pertinente notar que a peste da insônia, que por sua vez desencadeia uma peste do esquecimento, conduz o povoado de Macondo a um “redescender”, no sentido de ‘voltar novamente ao ponto mais baixo’,²⁶⁷ já que seus habitantes retornam à sua antiguidade, quando o mundo é descrito como tão recente que muitas coisas careciam de nome, e para mencioná-las era preciso indicá-las com o dedo. Isso desenha a ideia de que, uma vez sem memória, ocorre o regresso a um estado primordial, arcaico, rústico, talvez abrutalhado.

²⁶⁴ “fatos mais impressionantes da sua infância” (CAS, 1996, p. 50).

²⁶⁵ “Assim, continuaram vivendo numa realidade escorregadia, momentaneamente capturada pelas palavras, mas que haveria de fugir sem remédio quando esquecessem os valores da letra escrita.” (CAS, 1996, p. 51).

²⁶⁶ “Em todas as casas haviam escrito lembretes para memorizar os objetos e os sentimentos. Mas o sistema exigia tanta vigilância e tanta fortaleza moral que muitos sucumbiram ao feitiço de uma realidade imaginária, inventada por eles mesmos, que acabava por ser menos prática, porém mais reconfortante.” (CAS, 1996, p. 51).

²⁶⁷ Cf. (HOUAISS; VILLAR, 2009).

Daí que a criação da “máquina de la memoria” (CAS, [s/d], p. 22)²⁶⁸ se torna uma tentativa desesperada de não deixar que o estar no mundo se perca em meio aos intrincados labirintos do esquecimento.

Derrotado por aquellas prácticas de consolación, José Arcadio Buendía decidió entonces construir la **máquina de la memoria** que una vez había deseado para acordarse de los maravillosos inventos de los gitanos. El artefacto se fundaba en la posibilidad de repasar todas las mañanas, y desde el principio hasta el fin, la totalidad de los conocimientos adquiridos en la vida. Lo imaginaba como un diccionario giratorio que un individuo situado en el eje pudiera operar mediante una manivela, de modo que en pocas horas pasaran frente a sus ojos las nociones más necesarias para vivir. (CAS, [s/d], p. 22, grifos meus).²⁶⁹

O narrador do romance assinala que o pior esquecimento, aquele que ultrapassa qualquer esperança, é o que conduz ao fingimento. O encontro de um Melquíades completamente decrépito com o já desmemoriado José Arcadio revela o desconforto da situação:

Lo saludó con amplias muestras de afecto, temiendo haberlo conocido en otro tiempo y ahora no recordarlo. Pero el visitante advirtió su falsedad. Se sintió olvidado, no con el olvido remediable del corazón, sino con otro olvido más cruel e irrevocable que él conocía muy bien, porque era el olvido de la muerte. (CAS, [s/d], p. 22).²⁷⁰

É bom destacar que a amizade entre o cigano e o patriarca possui uma base antiga, que se relaciona ao tema da tradição. Mesmo que os novos ciganos continuem a trazer as mais fabulosas descobertas, Melquíades deu ao longo dos anos provas suficientes de sua amizade por José Arcadio. A lembrança da troca de experiências entre ambos se corporifica como um vínculo entre memória e tradição, tão presentes na literatura de um modo geral.

²⁶⁸ “máquina da memória” (CAS, 1996, p. 51).

²⁶⁹ “Derrotado por aquelas práticas de consolación, José Arcadio Buendía decidiu então construir a máquina da memória, que uma vez tinha desejado para se lembrar dos maravilhosos inventos dos ciganos. A geringonça se fundamentava na possibilidade de repassar, todas as manhãs, e do princípio ao fim, a totalidade dos conhecimentos adquiridos na vida. Imaginava-a como um dicionário giratório que um indivíduo situado no eixo pudesse controlar com uma manivela, de modo que em poucas horas passassem diante dos seus olhos as noções mais necessárias para viver.” (CAS, 1996, p. 51).

²⁷⁰ “Cumprimentou-o com amplas demonstrações de afecto, temendo tê-lo conhecido em outra época e agora não se lembrar mais dele. Mas o visitante percebeu a falsidade. Sentiu-se esquecido, não com o esquecimento remediável do coração, mas com outro esquecimento mais cruel e irrevogável que ele conhecia muito bem, porque era o esquecimento da morte.” (CAS, 1996, p. 52).

Neste ponto recorro às considerações do escritor e teórico argentino Ricardo Piglia. Ele defende que “para un escritor la memoria es la tradición”,²⁷¹ nesse caso “una memoria impersonal, hecha de citas, donde se hablan todas las lenguas” – sendo que os “los fragmentos y los tonos” de outras escrituras voltam como “recuerdos personales”, às vezes com mais nitidez que os “recuerdos vividos” (PIGLIA, 1991, p. 60).²⁷² Piglia afirma que “la tradición tiene la estructura de un sueño: restos perdidos que reaparecen, máscaras que encierran rostros queridos” (PIGLIA, 1991, p. 60).²⁷³ Nessa perspectiva os roubos na literatura são como as lembranças: “nunca de todo deliberados, nunca demasiados inocentes” (*Ibidem*, p. 60). O argentino assim esclarece seu pensamento:

La esencia de la literatura consiste en la ilusión de convertir el lenguaje en un bien personal. La relación entre memoria y tradición puede ser vista como un pasaje a la propiedad y como un modo de tratar a la literatura escrita con la misma lógica con la que tratamos el lenguaje: todo es de todos, la palabra es colectiva y es anónima. (PIGLIA, p. 60).²⁷⁴

Vista à luz dessa abordagem, a tradição comporta ainda a ideia de que “la identidad de una cultura se construye en la tensión utópica entre lo que no es de nadie y es anónimo y ese uso privado del lenguaje al que hemos convenido en llamar literatura.” Pode-se dizer que essa tradição é “el residuo de un pasado cristalizado que se filtra en el presente.”²⁷⁵ Nesse sentido, [...] “un escritor trabaja en el presente con los rastros de una tradición perdida [...], trabaja con la *ex-tradición* e esta “supone una relación forzada con un país extranjero.” (PIGLIA, p. 60).²⁷⁶

Acredito que essa foi uma das posturas políticas adotadas por García Márquez ao tornar sua Macondo e seu reino do Caribe espaços alegóricos – e, sob alguns aspectos, míticos – para a representação de fatos relacionados à violência e à morte. Especialmente no segundo caso, temos o transbordamento de uma memória

²⁷¹ “Para um escritor a memória é a tradição”.

²⁷² “Uma memória impessoal feita de citações em que todas as línguas são faladas”; “fragmentos e os tons”; “recordações pessoais”; “lembranças vividas”.

²⁷³ “a tradição tem a estrutura de um sonho: restos perdidos que reaparecem, máscaras incertas que encerram rostos queridos”; “nunca de todo deliberados, nunca demasiado inocentes”.

²⁷⁴ “A essência da literatura consiste na ilusão de converter a linguagem num bem pessoal. A relação entre memória e tradição pode ser vista como uma passagem à propriedade e como um modo de tratar a literatura escrita com a mesma lógica com a qual tratamos a linguagem. Tudo é de todos; a palavra é coletiva e é anônima.”

²⁷⁵ “a identidade de uma cultura se constrói na tensão utópica entre o que não é de ninguém e é anônimo e esse uso privado da linguagem a que temos concordado em chamar [de] literatura”; “o residuo de um passado cristalizado que se filtra no presente”.

²⁷⁶ “um escritor trabalha no presente com os rastros de uma tradição perdida [...], trabalha com a *ex-tradición*”; “supõe uma relação forçada com um país estrangeiro”.

ancorada na tradição, mas com elementos bem próprios de um *topos* latino-americano. Em *Del amor y otros demonios* o marquês de Casaldueiro sobrevive em meio aos escombros de um casarão senhorial cujo passado mal fundado (ou mal reproduzido em terras caribenhas) resulta em algo que só pode crescer e se desenvolver de forma anômala. Assim como não é surpreendente que em *Cien años de soledad* sete gerações de uma família se vejam reduzidas a menos que pó. Tudo parece derivar de um encadeamento de enganos, de ilusões desfeitas e, sobretudo, de sucessivas crises de solidão. García Márquez faz questão de trazer para a ficção esses rastros, deixando nos leitores a impressão de que desde sempre tudo estava destinado à mais completa perdição.

Se memória e tradição apresentam pontos de confluência, não é absurdo cogitar que, mais próxima ou não dos fatos ocorridos, a reconstrução do passado requer uma boa dose de imaginação, não como forma de preenchimento aleatório das naturais lacunas proporcionadas pelas modalidades de esquecimento, nem como meio de conservar as dimensões épicas do drama, e sim como forma de encontrar alento e uma identidade que deem sentido à vida. Sendo assim, e bem ao estilo benjaminiano, García Márquez também adverte logo na inscrição de abertura do seu livro de memórias: “La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p.7).²⁷⁷

3.4 O tempo narrativo como ruína dos *espacios de memoria*

Ao mesmo tempo em que surgem como o espaço de inscrição da memória das gerações dos Buendías, os pergaminhos de Melquíades representam o aniquilamento dessa própria memória, que deve ser decifrada para que então se apague definitivamente. Movimento paradoxal se considerarmos que até a materialidade dos pergaminhos, sua resistência ao tempo, se desfaz com o implacável transcórrer das décadas. É uma memória que, ainda enquanto está sendo decifrada, já está deixando de existir, uma vez que a narrativa é interrompida. Pode-se dizer que a circularidade temporal presente no romance evidencia a corrosão da própria memória, que na história familiar dos Buendías é reinscrita a cada ciclo de vida e de morte, inserida em um ciclo maior que se completa nos cem anos de sua existência.

²⁷⁷ “A vida não é a que a gente viveu, mas a que a gente recorda, e como recorda para contá-la.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 5).

Em *História e memória*, Jacques Le Goff ressalta a importância dos monumentos para a manutenção da memória. “O *monumento* tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos.” (LE GOFF, 2003, p. 526). Na raiz da palavra está o sentido de “fazer recordar”. Isso significa que o “*monumentum* é um sinal do passado”, um ato de evocar e perpetuar a recordação. (*Ibidem*, p. 526). Logo, não se pode deixar de observar que a história do autor colombiano erige uma série de monumentos para a manutenção da memória, ou que sua ficção consiste num monumento que guarda as memórias vivas (da solidão) de uma família inteira – e conseqüentemente tudo o que pode representar, isto é, uma localidade interiorana, um país, um continente.

Em vez de erigir lajes tumulares ou escrever epígrafes tradicionais, os personagens guardam em seus corpos as marcas do tempo, como se eles próprios fossem os monumentos dessa memória que se transfere de um a outro, ao longo das descendências. Da escrita de Gabriel García Márquez surgem corpos que se mostram eles mesmos como *espaços de memória*, como por exemplo um totalmente tatuado, que é o de José Arcadio (monumento vivo de uma memória transgressora e deambulante), e o intocável (de Remedios, a bela), e os estigmatizados, como os dezessete Aurelianos e sua cruz de cinza na frente, em *Cien años de soledad*; assim como o corpo de Bernarda Cabrera (degradado pelo vício e pela perversão), e o que carrega a multiplicidade sagrada e cultural, que é o da menina branca de alma negra (Sierva María), em *Del amor y otros demonios*.

Nessa esfera também podem ser mencionados os corpos sofridos, mutilados, ulcerados, exorcizados e marcados, que assumem a condição de monumentos de memória. A pele queimada das mãos de Amaranta remete ao “eterno” sofrimento da personagem por causa das desditas de amor (memória viva na carne machucada). Assim como a tez chagada e decrépita de Melquíades monumentaliza sua condição de homem que desafia as doenças e o próprio tempo (numa encenação que traduz certa imortalidade do cigano). O fantasma de Prudencio Aguilar é outro cujo corpo se torna um monumento da morte que se transforma dentro da morte, pois que o personagem continua a envelhecer mesmo depois do falecimento.

O corpo açoitado do padre Cayetano ergue-se como monumento de um homem que tenta ferir as tentadoras lembranças sobre a “menina-demônio.” E é de uma parte específica de Sierva María que vemos brotar outro monumento – aquele que nos

faz recordar que a força vital da menina não poderia ser “exorcizada” pela Igreja. Isso sem falar na fronte marcada dos 17 Aurelianos, monumentos que têm na cruz de cinza a certeza da perseguição e da crua sentença de morte. E o que parece mais óbvio: os pergaminhos ciganos (feitos de pele animal, portanto corpórea) que possuem a mais instigante memória sobre todos os Buendías.

O tempo é outro elemento que surge como uma das instâncias fundadoras nas duas obras. No romance temos o tempo da criação, da iniciação e da destruição completa. Já na novela o autor parte de um tempo e de um espaço em evidente ruína, escombros que se instalam nas frestas de uma casa senhorial e que se expandem em direção ao convento das clarissas, à casa do bispo e também ao próprio povoado (que somente em um período do ano, com a chegada de navios negreiros, parece manifestar algum tipo de vida). Os destroços do passado persistem de forma insidiosa na vida do marquês de Casaldüero. A começar pelo estado deplorável da residência que um dia tinha sido uma das mais luxuosas de todo o lugar, como bem ilustra o seguinte trecho:

La casa había sido el orgullo de la ciudad hasta principios del siglo. Ahora estaba arruinada y lóbrega, y parecía en estado de mudanza por los grandes espacios vacíos y las muchas cosas fuera de lugar. En los salones se conservaban todavía los pisos de mármoles ajedrezados y algunas lámparas de lágrimas con colgajos de telaraña. Los aposentos que se mantenían vivos eran frescos en cualquier tiempo por el espesor de los muros de calicanto y los muchos años de encierro, y más aún por las brisas de diciembre que se filtraban silbando por las rendijas. Todo estaba saturado por el relente opresivo de la desidia y las tinieblas. Lo único que quedaba de las ínfulas señoriales del primer marqués eran los cinco mastines de presa que guardaban las noches. (DAOD, 1994, p. 11).²⁷⁸

Esse passado arruinado também toma de assalto personagens como a (suposta) louca que quase se casou com o marquês de Casaldüero:

Vencida por los desaires del pretendido, Dulce Olivia se consoló con la añoranza de lo que no fue. Se escapaba de la Divina Pastora por los portillos del huerto cada vez que podía. Amansó e hizo suyos los mastines de presa con cebos de buen amor, y dedicaba sus horas de

²⁷⁸ “A casa tinha sido o orgulho da cidade até o começo do século. Agora estava arruinada e lóbrega, parecendo em estado de mudança, com grandes espaços vazios e muitas coisas fora do lugar. Nos salões ainda restavam os pisos de mármore axadrezados e alguns lampiões de lágrimas com teias de aranha penduradas. Os aposentos que se mantinham vivos eram frescos em qualquer tempo, graças à espessura das paredes de alvenaria e aos muitos anos fechados, e mais ainda graças aos ventos de dezembro que se infiltravam assobiando pelas frestas. Tudo estava saturado pela umidade opressiva do abandono e pela escuridão. A única coisa que sobrava das veleidades senhoriais do primeiro marquês eram os cinco mastins de presa que vigiavam as noites.” (DAOD, 1994, p. 18-19).

sueño a cuidar de la casa que nunca tuvo, a barrerla con escobas de albahaca para la buena suerte y a colgar ristras de ajo en los dormitorios para espantar a los mosquitos.” (DAOD, 1994, p. 28).²⁷⁹

Trata-se de loucura por excesso de memória. Dulce Olivia é uma presença fantasmagórica na antiga mansão. “El marqués no supo nunca, ni lo supo nadie, en qué momento Dulce Olivia había dejado de ser ella, y sólo seguía siendo una aparición en las noches de la casa.” (DAOD, 1994, p. 86).²⁸⁰ Personagem amargurada pela passagem do tempo e por seus amores malfadados, a mulher segue uma trajetória que deixa em dúvida sua loucura (seus *insights* de lucidez desabonam qualquer laudo conclusivo), como no seu derradeiro diálogo com o marquês:

“Te pareces en tu sano juicio”, le dijo. “Siempre lo he estado”, dijo ella. “Fuiste tú el que no me vio nunca como era”. “Yo te distinguí entre la montonera cuando todas eran jóvenes y bellas y era difícil distinguir a la mejor”, dijo él. “Me distinguí yo misma para ti”, dijo ella. “Tú no. Siempre fuiste como ahora: un pobre diablo” (DAOD, 1994, p. 85).²⁸¹

Esse é mais um exemplo de como a literatura de García Márquez se mostra como um espaço para o desencontro e a decadência. Um declínio que se prenuncia já nas primeiras páginas da novela (antes mesmo da narrativa propriamente dita), quando despojos e esqueletos há muito descarnados ficam expostos em montículos, aguardando que alguém os reclame, uma vez que todo o restante será destinado à vala comum. Tudo isso faz parte de um tempo que apaga as hierarquias e crenças religiosas, e que deixa somente a singela perenidade das histórias, como a da marquesinha de 12 anos que carregava uma exuberante cabeleira acobreada, a qual continua a impressionar mesmo após mais de 200 anos.

²⁷⁹ “Vencida pelo pouco-caso do seu pretendido, Dulce Olivia se consolou com a nostalgia do que não acontecera. Sempre que podia, escapava da Divina Pastora pelas brechas da cerca do pomar. Amansou e fez amizade como os mastins de presa, cevando-os com comedorias, e dedicava suas horas de sono a cuidar da casa que nunca teve, a varrê-la com vassouras de alfavaca para dar sorte e a pendurar réstias de alhos nos quartos para espantar os mosquitos” (DAOD, 1994, p. 61).

²⁸⁰ “O marquês nunca soube, nem ninguém soube, em que momento Dulce Olivia deixara de ser ela própria e só continuava sendo uma aparição nas noites da casa.” (DAOD, 1994, p. 208).

²⁸¹ “— Estás parecendo em teu juízo normal — disse. — Sempre estive — disse ela. — Tu é que nunca me viste como sou. — Eu te distingui no baile quando todas eram moças e bonitas e era difícil distinguir a melhor — disse ele. — Eu me distingui a mim mesma para ti — disse ela. — Tu, não. Sempre foste como agora: um pobre-diabo.” (DAOD, 1994, p. 207).

3.5 Rastros, marcas e resíduos da memória: signos e significações

Normalmente partirmos da perspectiva de que a memória deixa rastros, marcas,²⁸² resíduos, cuja constituição fragmentária serve para indiciar a passagem implacável do tempo, ainda que haja uma pontual permanência de elementos pertencentes ao passado, este considerado, sob alguns aspectos, como um tempo em ruínas.

As obras de Gabriel García Márquez comportam imagens que se configuram como imagens-lembrança, desencadeadoras de recordações. Um dos vestígios mais importantes dessa memória que transcende o(s) espaço(s) e a(s) temporalidade(s) de *Cien años de soledad* certamente se encontra nos pergaminhos de Melquíades. A memória codificada nessas peles (geralmente de caprino e ovino) se vê consubstanciada antes mesmo do seu completo decodificar por parte do último dos Buendías.

São sinais e traços indeléveis de um passado que foi se descortinando à medida que a história se constituía como tal. Se ao mesmo tempo os pergaminhos guardam e ocultam a genealogia e as peripécias dos Buendías (com as tormentas, as vicissitudes que afetam a trajetória dos personagens), por outro lado são a chave para a compreensão de uma estrutura temporal que se fecha em si mesma: um mundo (história) que se esgota em sua própria dimensão compreensiva.

Assim os pergaminhos podem ser concebidos como signos do desvelamento de um espaço que se desdobra para além da história. Afinal, Macondo está inscrita no entrelugar do mito, com a representação de fatos verídicos que ocorreram na história da América Latina (conforme assinalado em outros momentos deste texto). Macondo existe simultaneamente em três níveis: é uma cidade idealizada por Gabriel García Márquez, é a alegoria de um país latino-americano, e é um lugar que se presta a ser o modelo sobre o qual as relações de poder capitalista têm em si os meios de engendrar a mais completa destruição de um mundo antes tido como originário e original, mas que sucumbe à ganância dos poderosos.

A imagem de Melquíades viaja através da memória das gerações e é um resquício de tempos imemoriais: “Aureliano Segundo lo reconoció de inmediato, porque

²⁸² Curiosamente, entre as diversas acepções para a palavra “marca”, temos: ‘sinal ou qualquer coisa para avivar a lembrança a respeito de algo, ou que serve para reconhecer ou encontrar algo’ (HOUAISS, 2009).

aquel recuerdo hereditario se había transmitido de generación en generación, y había llegado a él desde la memoria de su abuelo.” (CAS, [s/d], p. 77).²⁸³ Melquíades é o rastro de um tempo quando os ciganos enchiam a cidade de Macondo e a vida de seus habitantes com as mais disparatadas e curiosas invenções de outras partes do mundo.

Também podemos tomar como rastros de uma memória muito pulsante, viva, aquilo que passa por transformações em sua forma, ainda que não perca sua essência. Aqui me refiro especialmente aos peixinhos de ouro do coronel Aureliano Buendía, que, a despeito de serem continuamente derretidos e refeitos, apontam para a dinâmica de uma memória que extravasa seus limites e se renova a cada ação do ourives. Esses rastros, essas marcas de uma permanência memorial, podem ser percebidos ainda em atitudes repetitivas de outros personagens. Isso porque “la historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje.” (CAS, [s/d], p. 163).²⁸⁴ Assim o “vicio de hacer para deshacer”²⁸⁵ acomete mais de um personagem. Amaranta prega e desprega botões, ou tece e destece sua mortalha (remoendo as amarguras que nutriu por Rebeca), cumprindo o dever de acumular montanhas “de lixo nostálgico” enquanto se nega o direito a ser feliz. José Arcadio Segundo tenta reiteradas vezes decifrar os pergaminhos, enquanto Úrsula, além de reformar e reconstruir *ad infinitum* a casa dos Buendías, segue com as mesmas lembranças recorrentes por décadas a fio.

Em *Del amor y otros demonios*, esses vestígios são de uma natureza distinta, quiçá mais sutil que no romance. Em vez de uma roda de repetições, o que se observa é uma memória que se perde deliberadamente nos meandros do desencontro entre os personagens. Existe quase que uma maldição que não permite que a harmonia e o entendimento se estabeleçam ou durem significativamente. Não apenas Sierva María se vê aprisionada no convento das clarissas; seu pai é um enclausurado em sua mansão decadente. Bernarda Cabrera, a segunda mulher deste, é outra que não consegue se livrar dos desatinos do passado (cujos resíduos se mantêm no vício de consumir drogas

²⁸³ “Aureliano Segundo reconheceu-o imediatamente, porque aquela lembrança hereditária se havia transmitido de geração em geração e tinha chegado a ele partindo da memória do seu avô.” (CAS, 1996, p. 180).

²⁸⁴ “A história da família era uma engrenagem de repetições irreparáveis, uma roda giratória que continuaria dando voltas até a eternidade, se não fosse pelo desgaste progressivo e irremediável do eixo.” (CAS, 1996, p. 375).

²⁸⁵ “Vício de fazer para desfazer” (CAS, 1996, p. 300).

e por último cacau) e termina sozinha na antiga fazenda do marido, propriedade que outrora era sinônimo de opulência.

Os objetos servem para a evocação de um tempo e de um espaço que, no instante do agora, dizem muito a respeito da memória a ser preservada. Por exemplo o antigo daguerreótipo da jovem Remedios, da obra *Cien años de soledad*, é a metonímia de um tempo que já deixou de existir, mas que ainda assim encontra sua revelação no presente, por meio de um objeto²⁸⁶ que escapou ao devastar do tempo. O retrato sugere até certo anacronismo, na figura de uma menina-bisavó que desconcerta os descendentes:

[...] y puso el daguerrotipo de Remedios en el lugar en que se veló el cadáver, con una cinta negra terciada y una lámpara de aceite encendida para siempre. Las generaciones futuras, que nunca dejaron extinguir la lámpara, habían de desconcertarse ante aquella niña de faldas rizadas, botitas blancas y lazo de organdí en la cabeza, que no lograban hacer coincidir con la imagen académica de una bisabuela. (CAS, [s/d], p. 38).²⁸⁷

Considero que essa mínima materialidade que sobrevive ao tempo nos faculta a afirmar ou crer que tal ou qual fato se deu realmente. Não é à toa que normalmente as pessoas passam objetos de estima e valor a cada novo membro de sua geração, numa demonstração de que tais pertences portam uma carga memorial e histórica, da família, e que, mais que tudo, servem de indício, evidência ou prova para embasar a verdade de fatos e situações passadas.

Nas obras de Gabriel García Márquez temos imagens fundadoras e paisagens que inauguram essa identidade própria dos habitantes de Macondo (em *Cien años de soledad*), ou que evidenciam o caráter peculiar dos rituais religiosos e culturais praticados pelos escravos (em *Del amor y otros demonios*), instaurando o que tenho denominado como *espaços de memória*. Considere-se que tanto o romance quanto a novela têm inúmeros aspectos que se inserem no contexto da memória coletiva, ainda que haja passagens explícitas de uma memória individual. São livros que abarcam um sentido amplo da memória viva de uma comunidade e de um tempo. Assim temos em

²⁸⁶ O retrato de Remedios não serve apenas para rememorar, mas como objeto testemunhal da existência daquela menina-bisavó. Por sua vez, ao evitar que a fotografassem, Úrsula se recusa a legar para a posteridade o rastro de sua existência.

²⁸⁷ “[...] e pôs o daguerreótipo de Remedios no lugar em que se velou o cadáver, com uma fita negra em diagonal e uma lâmpada de azeite acesa para sempre. As gerações futuras, que nunca deixaram apagar a lâmpada, haveriam de se desconcertar diante daquela menina de saia pregueada, botinhas brancas e laço de organdi na cabeça, que não conseguiam fazer coincidir com a imagem acadêmica de uma bisavó.” (CAS, 1996, p. 89).

Cien años de soledad um povo de origem quase mítica que se sobrepõe às leis políticas e sociais; e em *Del amor y otros demonios* percebemos um resgate (ou esfacelamento?) da memória coletiva de um decadente reino do Caribe às voltas com as truculências do Santo Ofício.

Esses e outros aspectos aqui arrolados devem ser tomados como formadores do que já denominei de *espacios de memoria*, tanto por sua materialidade e significação, quanto por aquilo que guardam de ausência, frustração e derrocada. Afinal, se até o esquecimento pode ser considerado necessário, é porque a memória não pode ou não deve ser tomada como a única instância para se pensar/acessar o passado. Este deve ser visto em sua relação dialógica com o tempo, a história, a imaginação e, por que não?, com o próprio esquecimento. A todo o momento somos tentados a alinhar o passado como se este não guardasse hiatos e incongruências. Na história da humanidade nunca foi difícil aos mais fortes e poderosos proclamar como oficiais seu modo de escrever a história, sua maneira de lembrar o passado, com suas mentiras e omissões, como se se tratasse de um tecido a ser cerzido à força e à custa de muita dor e sofrimento.

4 AS INSTÂNCIAS DA MORTE EM *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*

[...] *Estamos sembrados a este suelo por el recuerdo de los muertos remotos cuyos huesos ya no podrán encontrarse a veinte brazas bajo la tierra. Los baúles están en el cuarto desde los últimos días de la guerra; y allí estarán esta tarde, cuando regresemos del entierro, si es que entonces no ha pasado todavía ese viento final que barrerá a Macondo, sus dormitorios llenos de lagartos y su gente taciturna, devastada por los recuerdos.* (LH, 2000, p. 37).²⁸⁸

[...] *el hombre es el animal que entierra a sus muertos.*²⁸⁹
Louis-Vincent Thomas (1983, p. 11, grifos do autor).

Tomar a morte como conceito teórico decerto exige uma difícil escolha em meio à infinidade de rotas que podem ser percorridas. Coerente com o recorte epistemológico proposto neste estudo, o tema da morte será abordado com base na reflexão de teóricos como Edgar Morin, Louis-Vincent Thomas, Philippe Ariès, René Girard, Jean Baudrillard, entre outros – autores que tentaram alcançar um esclarecimento sobre essa questão num plano mais amplo.

Ao propor uma análise da *morte como imagem* em *Cien años de soledad*, o objetivo é tanto destacar as principais passagens da obra que se relacionam com a representação literária da morte (contemplando ainda *Del amor y otros demonios* e, em alguns momentos, *La hojarasca*), quanto mostrar como, por meio do impacto, essa representação acaba por se tornar uma posição política²⁹⁰ de Gabriel García Márquez ante os acontecimentos de seu tempo (no caso específico dos romances) e diante de

²⁸⁸ Traduzindo: “Estamos plantados neste solo pela lembrança dos mortos remotos cujos ossos já não poderiam ser encontrados vinte braças debaixo da terra. Os baús estão no quarto desde os últimos dias da guerra; e ali estarão esta tarde, quando voltarmos do enterro, se é que, então, já não terá passado esse vento final que varrerá Macondo, seus quartos de dormir cheios de lagartos e sua gente taciturna, devastada pelas recordações.” (OED, 1980, p. 146).

²⁸⁹ “[...] o homem é o animal que enterra seus mortos.” Observe-se que Edgar Morin compartilha de tal proposição: “Nas fronteiras da terra-de-ninguém antropológica, o dado primeiro, fundamental e universal da morte humana é a sepultura.” Ou ainda em: “Não existe praticamente qualquer grupo arcaico, por muito primitivo (*sic*) que seja, que abandone seus mortos ou que os abandone sem ritos.” (MORIN, 1970, p. 24-25).

²⁹⁰ Muito mais que fazer uma literatura panfletária ou exclusivamente estética, Gabriel García Márquez buscou posicionar-se intelectualmente. Conforme discutido anteriormente, ele não deixa de denunciar (ainda que alegoricamente) várias das problemáticas da América Latina.

episódios que deixaram profundas cicatrizes na história da humanidade, como a Inquisição²⁹¹ (no caso da novela).

Meu objetivo é o de selecionar e analisar especialmente em *Cien años de soledad* e em *Del amor y otros demonios* imagens que se apresentam como verdadeiras “mônadas da morte” dentro de uma complexa estruturação de cenas que abrange outros aspectos, os quais em certo sentido se aproximam de temas de grande incidência em ambas as obras de García Márquez, que são a violência e a loucura.²⁹² Essas imagens poderão desse modo descortinar outros sentidos e possibilidades de reflexão do tema a *morte como imagem*.

4.1 Em busca de um entendimento sobre a morte

Se para o homem das sociedades ditas “primitivas” a morte deveria ser vivenciada por meio de rituais (entre os quais o de iniciação em uma “vida após a morte”), o homem contemporâneo muitas vezes prefere negá-la. É como aponta Edgar Morin:

[...] Embora conhecendo a morte, embora ‘traumatizados’ pela morte, embora privados dos nossos mortos amados, embora certos da nossa morte, vivemos igualmente cegos à morte, como se os nossos parentes, os nossos amigos e nós próprios não tivéssemos nunca de morrer. (MORIN, 1970, p. 60).

Essa afirmação de Morin abre caminho para alguns questionamentos: que relações há entre morte e vida? Até que ponto o homem contemporâneo é capaz de

²⁹¹ O *Dicionário de Conceitos Históricos* destaca que a Inquisição “é menos um conceito que uma instituição” responsável pela investigação e pela repressão instituídas pela Igreja Católica durante dois grandes períodos quase independentes, a Idade Média e a Idade Moderna. Neste último período, que nos interessa diretamente, a Inquisição (especialmente na Península Ibérica) se tornou “uma das mais importantes instituições de apoio ao estabelecimento e ao fortalecimento do Estado nacional e da monarquia centralizada”, sendo que “a mais famosa das inquisições modernas foi a espanhola, devido a sua grande influência social e política e sua massiva perseguição aos judeus e cristãos novos, ou seja, judeus convertidos ao Cristianismo na Península Ibérica e nas Américas.” É importante ressaltar ainda que, segundo o dicionário, a “Inquisição espanhola funcionava diariamente no México, em Lima e em **Cartagena de las Indias, na Colômbia**”, local onde se desenvolve a novela de García Márquez. Quanto aos “instrumentos de confissão” utilizados pelos inquisidores, a tortura foi o principal. “Não devemos esquecer o caráter de extrema violência desse tribunal. Para alcançar confissões de hereges, judeus, feiticeiras, entre outros indivíduos tidos como perigosos para a Igreja, a tortura era considerada um instrumento **apropriado** de investigação. Acreditavam então que uma confissão obtida sob tortura era uma confissão **legítima**.” (SILVA; SILVA, 2005, p. 234-236, grifos meus).

²⁹² Acredito que tanto a loucura quanto a violência possam ser identificadas como estágios da própria morte. A loucura, como uma espécie de morte social; a violência, como um passo seguro em direção à interrupção da vida.

facear a morte? Quais os parâmetros entre a “boa morte” e a morte trágica? Se os mortais carregam a certeza da morte, como conviver com o medo que a antecede? Com base nessas e noutras indagações, tentarei confrontar algumas perspectivas que irão contribuir com a elucidação do tema.

O antropólogo Louis-Vincent Thomas discute a questão da morte apoiando-se numa comparação entre “el mundo tradicional negro-africano” (considerado por ele como uma “sociedad arcaica actual”) e a nossa ocidental “sociedad industrial, mecanizada, productivista”²⁹³ para propor uma *antroposofía* que, segundo ele, é a “síntesis del arte de bien vivir y bien morir.” (THOMAS, 1983, p. 15).²⁹⁴ Em seu meticuloso estudo, Thomas esquadrinha aspectos essenciais para a abordagem e a compreensão do assunto. Com base em linhas mestras como as indicadas pelos títulos e subtítulos dos capítulos e das sessões (“Muerte física y muerte biológica”, “La muerte social”; “Socialización de la muerte: la institución y el código”; “La experiencia de la muerte: realidad, límite”, “El hombre ante la muerte”, “La muerte y los símbolos”, “Ritos de duelo y muerte simbólica”²⁹⁵ etc.), o autor cria um panorama substancial sobre a complexa rede que se estabelece entre vida e morte. E, exatamente por essa abrangência, a obra de Thomas será a maior referência para a composição teórica deste capítulo.

Entre as razões que o autor aponta como relevantes e que o levaram a eleger tal temática, estão exatamente o fato de a morte ser um “acontecimiento universal e irrecusable por excelencia.” (THOMAS, 1983, p. 7, grifos do autor)²⁹⁶ e a responsabilidade de o ser humano assumir a existência da morte em sua indissociabilidade com a vida, conforme explica:

De hecho, vida y muerte, aunque antinómicas, se muestran curiosamente indisociables: el niño que nace lleva en sí una promesa de muerte, es ya *un-muerto-en-potencia*; pero la persona que fallece puede esperar sobrevivir en la memoria de los que aún quedan con vida, y en todo caso mantenerse parcialmente en el patrimonio genético que lega a su descendencia. (THOMAS, 1983, p. 7, grifos do autor).²⁹⁷

²⁹³ “o mundo tradicional negro-africano”; “sociedade industrial, mecanizada, produtivista”.

²⁹⁴ “síntese da arte de bem viver e bem morrer”.

²⁹⁵ “Morte física e morte biológica”, “A morte social”; “A socialização da morte: a instituição e o código”, “A experiência da morte: realidade, limite”, “O homem diante da morte”, “A morte e os símbolos”, “Ritos de luto e morte simbólica”.

²⁹⁶ “acontecimento universal e irrecusável por excelência”.

²⁹⁷ “De fato, vida e morte, ainda que opostas, se mostram curiosamente indissociáveis: a criança que nasce leva em si uma promessa de morte, é já um-morto-em-potência; mas a pessoa que falece pode

Enquanto dois fenômenos inseparáveis, a morte e a vida carregam uma ideia de complementaridade, de sistema que inclui ciclos que se estabelecem mediante o contínuo nascimento-perecimento-renascimento (seja do ponto de vista simbólico, seja do biológico) que se verifica em todas as escalas da natureza.

Nesse sentido, aceitar a ideia de que um recém-nascido seja “un muerto-en-potencia” é reconhecer a efetiva condição de seres mortais que cada pessoa possui. Por outro lado (como foi visto no capítulo sobre a memória), é plausível pensar que nós, como parte de uma extensa rede de relações sociais, estejamos de antemão inseridos em uma cadeia de memória que se expande para além de nossa existência, ainda que biologicamente a herança genética deva ser considerada como uma espécie de imortalidade (de caráter restrito), e a despeito de que as descobertas científicas façam crer que possamos, durante um período muito breve, ser literal e totalmente recriados (imortalizados) por meio de técnicas de engenharia genética. Até lá, nos resta o consolo de sermos alguém que perdura na lembrança dos parentes e amigos.

A negação da morte (assinalada por Morin) é própria daquilo que Thomas classifica como uma “conducta de evasión” adotada pelo homem moderno, sendo que essa conduta chega a adquirir um “estilo tragicómico” (THOMAS, 1983, p. 8)²⁹⁸ por sua infrutuosidade. De acordo com ele, “la manera más torpe de negar la muerte” é tomá-la apenas como uma “potencia negadora”, o que faz com que ela adquira um caráter ambíguo, porque “*se le concede demasiado, puesto que, como suele decirse, ella ‘nadifica’ al ser; pero no se le otorga lo bastante*” (THOMAS, 1983, p. 8, grifos do autor).²⁹⁹ Isso se deve ao fato de a morte ser reduzida unicamente a um fenômeno de destruição pura e simples da vida. O antropólogo acrescenta: “[...] merced a la muerte, la presencia se trueca en ausencia; con ella, el ser se vuelve no ser, o sólo en frágil recuerdo por un tiempo [...]” (THOMAS, 1983, p. 8).³⁰⁰ Esse comportamento provoca uma “maneira sadomasoquista” de a civilização moderna lidar com a questão:

Es natural que una civilización que teme a la muerte y la dispensa con tanta facilidad, se alimente de ella de manera sadomasoquista [...], o la reduzca a una información que produce en cada espectador una

esperar sobreviver na memória dos que ficam com vida, e, em todo caso, manter-se parcialmente no patrimônio genético que lega à sua descendência.”

²⁹⁸ “Conduta de evasão”, “estilo tragicômico”.

²⁹⁹ “A maneira mais torpe de negar a morte”; “potência negadora”; “Concede-se muito a ela, posto que, como se costuma dizer, ela ‘nadifica’ o ser, mas não se lhe outorga o bastante.”

³⁰⁰ “[...] à mercê da morte, a presença se troca em ausência; com ela, o ser se transforma no não ser, ou só em frágil lembrança por um tempo [...]”.

curiosa mezcla de indignación, de satisfacción (se trata siempre de una muerte vivida o dada por poder) y de blanda indiferencia. (THOMAS, 1983, p. 193).³⁰¹

Por outro lado a morte pode ser apreendida como algo mais completo e que renova a própria vida, tal como destaca o autor:

Conocer mejor la muerte es *reducirla a su justo lugar*, evitando a la vez el no querer tomarla en consideración (negación); la fascinación obsesiva, que no hace perder de vista el combate por una vida mejor; en fin, la evasión hacia fantasías de consolación (narcisismo) o de compensación (conductas mortíferas). De este modo, al superar la *negación* de la muerte, todo hombre debe tener el coraje y la lucidez de mirarla sin miedo. [...] No se trata en absoluto de matar lo imaginario (el hombre no puede prescindir de ello, como lo confirma el psicoanálisis), sino de reconstruirlo, de generar nuevos símbolos, de inventar nuevos lenguajes. (THOMAS, 1983, p. 634, grifos do autor).³⁰²

Portanto a morte deve ser tomada em sua relação dialética com a vida, que abarca uma série de acontecimentos imponderáveis. “Tener el coraje y la lucidez de mirarla sin miedo” depende de uma vontade do homem de não se cristalizar em estereótipos e em condutas extremistas. Além disso, apesar da distinção de raças ou classes sociais, o conhecimento sobre a morte depende de que se admita o quão necessária ela é para a renovação da vida.

Thomas explica que, no livro *O homem e a morte*, Morin obteve o grande mérito de ter “sabido trazar un vasto fresco diacrónico, articulado en tres tiempos.” (THOMAS, 1983, p. 181)³⁰³ sobre a morte na história humana. No primeiro tempo estão os homens das *sociedades arcaicas* que concebiam a morte como algo especialmente contagioso, dependente de inúmeros ritos para ser controlada. A crença no mundo dos espíritos, por parte desses homens, fundamentou a noção de uma morte-renascimento

³⁰¹ “É natural que uma civilização que teme a morte e a dispensa com tanta facilidade se alimente dela de maneira sadomasoquista [...] ou a reduza a uma informação que produz em cada espectador uma curiosa mescla de indignação, de satisfação (se trata sempre de uma morte vivida ou dada pelo poder) e de fraca indiferença.”

³⁰² “Conhecer melhor a morte é *reduzi-la a seu justo lugar*, evitando por sua vez o não querer tomá-la em consideração (negação); a fascinação obsessiva, que nos faz perder de vista o combate por uma vida melhor; enfim, a evasão para fantasias de consolação (narcisismo) ou de compensação (condutas mortíferas). Desse modo, ao superar a *negação* da morte, todo homem deve ter a coragem e a lucidez de mirá-la sem medo. [...] Não se trata em absoluto de matar o imaginário (o homem não pode prescindir dele, como confirma a psicanálise), mas reconstruí-lo, de gerar novos símbolos, de inventar novas linguagens.”

³⁰³ “sabido trazar um vasto afresco diacrônico, articulado em três tempos”.

que, em um plano imaginário, seria responsável pelo surgimento dos duplos, dos espectros ou fantasmas que costumam acompanhar os vivos durante toda sua existência.

As *sociedades metafísicas* participam do segundo momento dessa relação. Nelas há uma radical separação entre vivos e mortos, enquanto no interior do mundo dos mortos se estabelece uma distinção entre os anônimos e os grandes (ou mortos ancestrais), que poderão alcançar a condição de deuses. É nesse momento que nascem as religiões de salvação.

Al morir, el alma abandona el cuerpo, evita a los demonios y llega al Paraíso. El ideal platónico, la búsqueda de salvación de los cristianos, la aspiración ascética al Nirvana o al Uno-Todo en los sistemas de pensamientos orientales, ilustran cabalmente esta tendencia, aunque sin agotarla (THOMAS, 1983, p. 183).³⁰⁴

Por último temos a *época moderna*, que traz uma nova visão sobre a morte. O homem deixa de ser afetado pelos espíritos (bem como pelos duplos) e passa a dar um crédito menor a ritos e mitos. Paralelamente a morte assume um caráter mais individual e, portanto, mais crítico, e passa a ser relacionada à angústia, à neurose e ao niilismo, que por sua vez promovem “una verdadera crisis de la individualidad ante la muerte. Pero esta crisis de la individualidad no puede ser abstraída de la crisis general del mundo contemporáneo.” (THOMAS, 1983, p. 183-184).³⁰⁵

Philippe Ariès também descreve de maneira bastante rica toda a organização de valores que se deu ao longo dessa trajetória do ser humano defronte da morte, demonstrando as mudanças sociais que influenciaram diretamente o modo de lidar com esse acontecimento. Se para o homem da Idade Média³⁰⁶ a morte era tomada com resignação, uma vez que “o desgosto por deixar a vida ficava, portanto, associado à simples aceitação da morte próxima, e estava ligado à familiaridade com a morte, numa relação que permanecerá constante através dos tempos” (ARIÈS, 1989-1990, p. 17), a partir de meados do século XX ocorre a consolidação de um novo modo de tratar a morte, o qual resultou em sua completa exclusão da sociedade. Um dos efeitos mais

³⁰⁴ “Ao morrer, a alma abandona o corpo, evita os demônios e chega ao Paraíso. O ideal platônico, a busca da salvação dos cristãos, a aspiração ascética ao Nirvana ou ao Todo-Único nos sistemas de pensamentos orientais ilustram cabalmente essa tendência, ainda que sem esgotá-la.”

³⁰⁵ “uma verdadeira crise da individualidade ante a morte. Mas essa crise da individualidade não pode ser abstraída da crise geral do mundo contemporâneo”.

³⁰⁶ Em *Higiene e ilusão*, José Carlos Rodrigues explica que a cosmovisão medieval não estabelecia uma divisão entre espírito e matéria, corpo e alma. Assim, “vida e morte, vivos e mortos, absolutamente não tinham, nos tempos medievais, uma muralha a os separar.” (RODRIGUES, 1995, p. 29).

marcantes é a “supressão do luto”, que se deve “a um constrangimento impiedoso da sociedade”. Dessa forma “as lágrimas do luto se equiparam às excreções da doença. Umas e outras são repugnantes. A morte é excluída”. (ARIÈS, 1981-1982, p. 633).

É pertinente considerar que essa subtração do luto está relacionada com uma necessidade, e provavelmente uma urgência, de negar o desconforto que provocam as emoções oriundas da perda total. Em uma sociedade cada vez mais marcada pelo individualismo e pela falsa ideia de autossuficiência e sucesso, a demonstração de sofrimento é vista como fraqueza, incapacidade de lidar com os problemas particulares e é tida até como uma ameaça ao competitivo modo de produção capitalista.

Ressalte-se que, para manter seu estado de “equilíbrio emocional” (especialmente após a morte de parentes e amigos) muitas pessoas têm recorrido à ajuda de profissionais da área médica e ao consumo de remédios e outras drogas (até mesmo com efeitos bem nefastos a longo prazo). Para a sociedade, tem sido enorme o custo de repudiar a vivência do luto e de deixar de ver a morte como algo da ordem do natural.

Essa “mentalidade moderna” de rejeição ao luto parece ter origem numa circunstância em que as relações com os ritos da morte sofrem uma alteração radical.

Desde o início do século XX, havia o dispositivo psicológico que retirava a morte da sociedade, roubava-lhe o caráter de cerimônia pública, fazendo dela um ato privado, reservado principalmente aos próximos, de onde, com a continuidade, a própria família foi afastada quando a hospitalização dos doentes em estado grave se tornou regra geral. (ARIÈS, 1981-1982, p. 628).

O banimento “dos mortos e da morte” também foi discutido por Jean Baudrillard em *A troca simbólica e a morte*, quando o filósofo retoma a análise de Foucault sobre a “Genealogia da discriminação”. De acordo com ele, existe uma exclusão que está na base da “racionalidade de nossa cultura” e que traz, como consequência, o surgimento de todo tipo de discriminação: “contra os loucos, as crianças, as raças [ditas] inferiores” (BAUDRILLARD, 1996, p. 172), e especialmente contra os mortos.

Não é sem razão que as cidades contemporâneas são marcadas pela presença cada vez mais evidente de espaços destinados a essas “categorias” que fogem ao padrão esperado/valorizado pelo mercado de trabalho. Idosos e loucos, por exemplo, não se ajustam às necessidades desse mercado, por isso são destinados a espaços de

convivência (asilos, clínicas de tratamento e casas de repouso) para que possam “ocupar o tempo” em atividades lúdicas e amenas.

As políticas de imigração têm se revelado como “peneiras” com a malha cada vez mais fina principalmente no que diz respeito a etnias minoritárias e/ou altamente discriminadas. Vide o caso emblemático dos Estados Unidos, país que há vários anos desestimula a permanência de estrangeiros em seus domínios (especialmente os hispânicos e os de origem árabe) e que, aliás, de uma maneira geral considera a presença dos estrangeiros uma ameaça à economia e à segurança nacionais.

No tocante aos mortos, a situação é ainda pior. Sem espaço simbólico (marcadamente nos ritos de passagem), os falecidos contam com cada vez menos tempo e espaço dedicados à sua condição. Nesse contexto, Baudrillard esclarece que, em uma “evolução irreversível”, que acontece “das sociedades selvagens às modernas”, “pouco a pouco *os mortos deixam de existir*”. Os mortos passam a ser rejeitados, “jogados para fora da circulação simbólica do grupo”, deixando também de ser considerados “seres integrais”, transformados em proscritos, postos “para cada vez mais longe do grupo dos vivos”. Essa repulsa aos mortos pressupõe um deslocamento “do centro rumo à periferia, para lugar nenhum enfim”, já que não foram previstos espaços físicos ou mentais para os mortos nas “novas cidades ou nas metrópoles contemporâneas”. (BAUDRILLARD, 1996, p. 173, grifos do autor). Segundo Baudrillard “hoje não é normal estar morto, e isso é novo. Estar morto é uma anomalia inconcebível, todas as outras são inofensivas diante desta. A morte é uma delinquência, um desvio incurável” (*Ibidem*, p. 173). Ele ainda enfatiza:

Nada de lugar nem de tempo/espço destinados aos mortos, seu lugar é inencontrável, ei-los rejeitados na utopia radical – nem mesmo continuam a ser enterrados: volatizados. Sabemos, todavia, o que significam os lugares inencontráveis [...]. Se o cemitério não existe mais, é que as cidades modernas inteiras assumem essa forma: são cidades mortas e cidades de morte. E se a grande metrópole operacional é a forma rematada de toda uma cultura, então simplesmente a nossa é uma cultura de morte. (BAUDRILLARD, 1996, p. 173).

No que diz respeito a essa tentativa de “expurgar a morte”, o ser humano adota medidas extremas:

[...] À força de ser lavada e esponjada, limpada e relimpada, negada e conjurada, sucede de ela [a morte] passar a todas as coisas da vida.

Toda a nossa cultura é higiênica: visa expurgar a vida da morte. É à morte que visam os detergentes na menor das sujeiras. Esterilizar a morte a qualquer preço, vitrificá-la, criogenizá-la, climatizá-la, maquiá-la, ‘projetá-la’, fazê-la desaparecer com a mesma tenacidade que à imundície, ao sexo, ao resíduo bacteriológico ou radioativo (BAUDRILLARD, 1996, p. 238-239).

Simbolicamente ou não, o intento dessas ações é o de retirar da morte toda a potencialidade ou pelo menos fragilizá-la nesse quesito. No entanto, quanto mais o homem tenta apagar os vestígios da morte, mais a materialidade dela se evidencia.³⁰⁷

No livro *Morte*, José de Anchieta Corrêa confirma que após a Primeira Guerra Mundial “a transformação da relação do homem com a morte tomará um rumo jamais pensado” (CORRÊA, 2008, p. 33). Os doentes que anteriormente morriam em casa (cercados por parentes e amigos) agora são enviados para hospitais, onde são cuidados por pessoas sem qualquer vínculo afetivo.

A morte se desloca da casa, onde sempre vivera o moribundo, lá onde estavam as suas raízes, as suas lembranças, os seus familiares e os seus pertences, para um espaço de anonimato, para um ambiente frio, vazio e desconhecido: a solidão do quarto de hospital. Cada vez mais, dali por diante, não se morre mais em casa, morre-se sozinho ou entre desconhecidos no leito hospitalar. (CORRÊA, 2008, p. 33).

Esse “deslocamento de cenário” por assim dizer, com todas as implicações sociais, emocionais, psicológicas, políticas e econômicas, se converte num ponto essencial para o distanciamento que o homem contemporâneo assumiu em relação à morte – ainda que a destruição em massa seja uma das grandes possibilidades de nosso tempo. Certamente nos dias atuais existe na cultura ocidental uma necessidade generalizada de escamotear a morte, a qual chega a ser vista como algo obscuro, vergonhoso:

Tendo gozado por milênios de um lugar eminente no seio da cultura humana, a morte desapareceu da comunicação cotidiana e a tendência da sociedade ocidental contemporânea é mesmo de suprimir tudo que a lembre. Raramente se vê alguém morrer. Já não se morre em casa,

³⁰⁷ Atualmente vários aparatos tecnológicos (associados aos avanços da engenharia genética) são cada vez mais úteis na identificação de cadáveres ou elementos que indiciam a violência e a morte. Exames de DNA, por exemplo, possibilitam descobrir a identidade de criminosos e vítimas. Substâncias como o luminol (entre outros produtos) são utilizadas para detectar em pessoas, objetos e lugares a presença de sangue invisível a olho nu. Não se trata de ficção científica, e sim do rastreamento de pistas que possam solucionar casos complicados. Ou seja, por mais que haja uma tentativa de desconstruir a cena de um crime, sempre haverá resquícios para que se comprovem hipóteses de morte acidental ou provocada. É como se houvesse uma curiosidade pela morte e uma aproximação dela, porém pela metódica via da química, do microscópio, enfim, do laboratório, portanto indireta.

mas no hospital: os mortos, de algum modo, são excluídos da comunidade dos vivos. Quanto ao enterro, ele foi disfarçado para não lembrar muito abertamente a vitória da morte que espera cada um, como se fosse importante camuflar ou travestir essa vitória. Evita-se a meditação tanatológica como a peste, pois é melhor tratar de coisas menos lúgubres e, poderíamos acrescentar, menos obscenas. (SCHUMACHER, 2009, p. 15).

Paradoxalmente, mesmo que o homem contemporâneo tente refutar a morte, os noticiários e outras amplas redes sociais de informação a trazem a todo momento em suas páginas, ondas acústicas e telas. É fácil constatar, em tempo real, o fato de a morte conviver conosco diariamente nos confrontos ocorridos nas comunidades dos morros e nas ruas do Brasil (em decorrência do consumo de inúmeros tipos de droga, do tráfico de armas ou da violência no trânsito), nas guerrilhas, como a colombiana (país de García Márquez), nos intermináveis conflitos ocorridos no Oriente Médio, e, por que não?, numa categoria tão assustadora quanto a do terrorismo incontrolável e desterritorializado. Como confirma Corrêa:

Vive entre nós uma verdadeira cultura da morte: basta assistirmos aos jornais televisivos do dia ou termos acesso à imprensa falada ou escrita, em que a morte é a notícia mais frequente; basta falar das inúmeras mortes no trânsito, das mortes nos confrontos entre a polícia e os marginais, mortes nos presídios. Morre-se a toda hora nas favelas. Mortes por balas perdidas. Mortes no desamparo, na fome, nas doenças endêmicas. Mortos na solidão, sem cuidados, sem uma presença amiga, em completo anonimato. (CORRÊA, 2008, p. 83-84).

Na opinião de Corrêa, o que está na raiz dessa “cultura de morte” (pelo menos na América Latina) é “a nossa pesada herança histórica, caracterizada pela manutenção de um modelo injusto, predatório e excludente que gera uma insuportável desigualdade social cada vez mais acentuada.” (CORRÊA, 2008, p. 84)³⁰⁸ e que se baseia ainda numa “tendência de dissolução das solidariedades e de negação de toda responsabilidade acerca do futuro dos indivíduos e da sociedade.” (*Ibidem*, p. 84).

O resultado dessa herdada violência está nos milhares de corpos e espectros (palavra aqui tomada no sentido de ‘evocação obsedante’) que atravessam o caminho do

³⁰⁸ Vale ressaltar que em *Cien años de soledad* o que provoca a morte de centenas (talvez milhares) de grevistas de Macondo é a intransigência patronal diante da denúncia, feita pelas lideranças sindicais, das injustas condições de trabalho, da falta de assistência médica e da insalubridade das moradias. A exploração da mão de obra assalariada é tema recorrente nas análises sobre o capitalismo predatório. Ainda que no romance Gabriel García Márquez enalteça o progresso que chega a Macondo, ele evidencia as desigualdades que se estabelecem com o funcionamento da indústria bananeira (um dos signos da modernidade).

ser humano moderno, ainda que ele deseje escapar de seus efeitos. Assim a morte se apresenta como uma potência incontrolável, especialmente se considerarmos a incipiente tentativa de expurgá-la até mesmo nos momentos em que ela se apresenta como algo consumado. Por mais que haja uma tentativa de isolar a vida da morte, esse intento já carrega de antemão algo de fracasso. “A morte nada mais é, afinal, do que a linha de demarcação social que separa os ‘mortos’ dos ‘vivos’: logo, ela afeta igualmente uns e outros.” (BAUDRILLARD, 1996, p. 174). A indissociabilidade entre a vida e a morte assinala a impossibilidade de se negligenciar uma delas. Enfim, a “convivência com a morte”, sua aceitação por um prisma mais consciente, pode nos brindar com um novo modo de olhar a questão.

Nas sociedades latino-americanas coexistem distintas culturas nas quais a morte assume um papel fundamental na vida das pessoas. O México é um caso paradigmático. Nesse país as comemorações consagradas ao Dia dos Mortos são marcadas por rituais que adquirem uma concepção totalmente especial em relação a outros lugares da própria América Latina. A morte não é tomada exclusivamente como a face do terror; antes interage com as práticas de vida, sendo assimilada, incorporada ao cotidiano das pessoas. Os rituais celebram o poder de regeneração que se abre com a morte. Não é possível a renovação sem que haja antes a destruição, o aniquilamento. Sob esse aspecto, nessas práticas mexicanas a morte e os mortos são festejados como parte essencial da própria vida.

Quando não é possível se esquivar da morte, é preciso absorvê-la, compreendê-la em seu aspecto mais global. Mesmo que o horror subsista e que a imobilidade do morto cause constrangimento entre os vivos, é necessário arrostar a morte com todas as possibilidades de mudança que ela pode oferecer. Contudo não basta transformar a morte em um espetáculo, em um “simulacro de vida” (BAUDRILLARD, 1996, p. 239), como acontece nas práticas das *funeral homes*.³⁰⁹

Segundo Baudrillard, existe uma diferença essencial entre o modo como o homem dito primitivo tratava os mortos (entregando-os à sua diferença, especialmente ao aceitar a putrefação da carne) e a tentativa dos homens de hoje de “preservar no

³⁰⁹ A esse respeito, argumenta Ariès: “[...] procura-se sempre eliminar, pelo artifício do *mortician*, os sinais da morte, maquilando o morto para fazer dele um quase vivo. É muito importante, com efeito, dar a ilusão de vida. Permite ao visitante vencer sua intolerância, comportar-se em relação a si mesmo e à sua consciência profunda como se o morto não estivesse morto, e não houvesse qualquer razão para não se aproximar dele.” (ARIÈS, 1981-1982, p. 655). É nesse sentido que uma “verdadeira indústria dos funerais” (*Ibidem*, p. 655) se consolidou, com poucas diferenciações, em vários países do ocidente, mais notadamente nos EUA, Canadá e França.

morto um ar de vida”, numa atitude que provoca uma “morte falsificada e idealizada com as cores da vida.” Ele mesmo pormenoriza:

[...] Quando o primitivo cumula o morto de signos, fá-lo para levá-lo a transitar o mais rápido possível para o seu estatuto de morto – para além da ambiguidade entre o morto e o vivo testemunhada precisamente pela carne que se desfaz. Não se trata de devolver o morto ao vivo: o primitivo entrega o morto à sua diferença, pois é a esse preço que eles poderão reconverter-se em parceiros e permutar seus signos. O cenário das *funeral homes* é o contrário. Trata-se de preservar no morto um ar de vida, o natural da vida: ele ainda nos sorri, as mesmas cores, a mesma pele, assemelha-se a si próprio para além da morte; exhibe até mesmo um pouco mais de frescor do que em vida, só lhe faltando falar (mas pode-se ouvi-lo por meio de gravação estereofônica). Morte falsificada e idealizada com as cores da vida [...], a ideia secreta é a de que a vida é natural e a morte, contrária à natureza – é preciso, portanto, naturalizá-la, empalhá-la num simulacro de vida. (BAUDRILLARD, 1996, p. 239, grifos do autor).

Esse procedimento tem como consequência a negação do sentido, da força da própria morte. Em nome de um “fetichismo sentimental do natural” (BAUDRILLARD, 1996, p. 239), o que ocorre é uma extrema violência contra o morto, o qual fica privado, por parte dos vivos, de seu estatuto, de sua condição simbólica. O que lhe cabe é o “interdito de apodrecer, interdito de mudar”. Com isso “ele é mantido como fantoche na órbita destes [os que ainda não morreram] para servir-lhes de álibi e de simulacro à própria vida. Consignado ao natural, ele perde seus direitos à diferença e toda oportunidade de estatuto social.” (BAUDRILLARD, 1996, p. 239-240).

Observe-se que esse “estatuto social” do morto guarda um quê de identidade, de particularidade, que concerne a cada ser humano após a morte. Pois será exatamente na diferença alcançada por meio dos naturais signos da morte que o morto poderá significar para o vivo, ou seja, por meio das mudanças fisiológicas que depois do falecimento se operam em suas carnes, pele, vísceras, ossos. Como dito anteriormente, se o homem ainda não encontrou meios de triunfar sobre a morte, pode pelo menos remanescer na memória de familiares e amigos, e parece que melhor o fará quanto mais plenamente puder trilhar a simbólica estrada que lhe cabe como morto.

O filósofo Régis Debray, por sua vez, acredita que “a morte da morte” é um golpe decisivo na própria imaginação, que já havia sido abalada pelas mortes de Deus e do homem.

Hija de las dos muertes precedentes, la muerte de la muerte asestaría un golpe decisivo a la imaginación. Ocultar las agonías en el hospital,

las cenizas en el columbario, escamotear lo horroroso bajo la luz artificial y la decoración de la *funeral home*, es tanto como debilitar nuestro sexto sentido de lo invisible, y de paso los otros cinco, pues perder de vista lo insostenible es disminuir la confusa atracción de la sombra, y su reverso, el valor de un rayo de luz. (DEBRAY, 1994, p. 32).³¹⁰

Ressalte-se que as questões teóricas colocadas até o momento servem não apenas como parâmetro para compreender o modo como, em parte, a morte é representada em *Cien años de soledad*, mas como abertura para novas perspectivas de análise.

4.2 A morte como imagem em *Cien años de soledad*

Cien años de soledad apresenta uma série de acontecimentos que envolvem a trajetória de sete gerações da família Buendía atadas à impossibilidade de se livrar dos efeitos da solidão. Numa concêntrica estrutura de histórias, o leitor encontrará retratados os percalços e as mazelas que corroem o ser humano e o tornam tão incompreendido perante os semelhantes. Temos o orgulho, a inveja, a ira, a volúpia, a cobiça como alguns dos ingredientes que convergem para situações de loucura, violência e morte.

Muito longe de silenciar sobre esta última, o romance penetra em diversificadas formas de sua representação. Um primeiro tipo é o que trabalha a morte-trágica: de Prudencio Aguilar no duelo de honra com José Arcadio Buendía e que é a morte que vai desencadear uma série de fatos, incluindo a criação de Macondo; de Pietro Crespi, que se suicidou por amor; de Remedios Moscote durante o aborto de gêmeos; dos 17 Aurelianos caçados como animais; dos mortos no Carnaval, baleados durante a queima de fogos de artifício; dos trabalhadores grevistas abatidos por metralhadoras; de Amaranta Úrsula, adoentada após dar à luz o último dos Buendías; dos pássaros, devido às cercas elétricas, ao calor e a fenômenos misteriosos; e diversos outros exemplos.

Outros tipos de representação da morte estão relacionados à morte-e-ressurreição (de Melquíades nas dunas de Cingapura e em suas aparições aos Buendías);

³¹⁰ “Filha das mortes precedentes, a morte da morte acertaria um golpe decisivo na imaginação. Ocultar as agonias no hospital, as cinzas nos nichos funerários, escamotear o horroroso sob a luz artificial e a decoração da *funeral home*, é tanto debilitar nosso sexto sentido do invisível, e de passagem os outros cinco, pois perder de vista o insustentável é diminuir a confusa atração da sombra, e seu reverso, o valor de um raio de luz.”

à morte-santa (de Remedios, a bela, que misteriosamente ascende aos céus); à morte-tardia (de Úrsula, com mais de 125 anos, e de Francisco, o Homem, com quase 200); à morte-anunciada (de Amaranta que prepara o falecimento com anos de antecedência); à morte-loucura (do patriarca José Arcadio Buendía, enclausurado em quartos labirínticos e infinitos); à morte-enganada (do coronel Aureliano Buendía, que escapa a vários atentados e ao fuzilamento); à morte-solidão (de Rebeca, “enterrada” em vida em casa, e do Coronel Gerineldo Márquez na velhice); à morte-dupla (dos gêmeos José Arcadio Segundo e Aureliano Segundo); e à morte-devoradora (do filho de Amaranta Úrsula comido por formigas). Por essas múltiplas vias, a morte é transformada em imagem que narra, que impacta, que denuncia.

Vê-se que os personagens de *Cien años de soledad* se prestam à *performance* de uma miríade de representações da morte. O resultado é um manancial imagético que torna vívida a obra maior do escritor colombiano. Ao dar vazão à criatividade, o caminho escolhido por García Márquez é o de distender o sentido da morte para além das fronteiras de uma obra exclusivamente realista. Valorizando uma perspectiva extraordinária/sobrenatural dos acontecimentos, o autor dialoga com essa necessidade de abordar o tema em sua inequívoca relação com a vida. Nesse sentido a morte se configura como um fenômeno determinante, entrelaçado com outros acontecimentos que compõem a estrutura geral da obra, tais como nascimentos, relacionamentos amorosos, brigas familiares, manifestações misteriosas, disputas de poder, guerras etc. Multifacetada, a morte também pode conter apenas o melancólico gosto da saudade. “En realidad no le importaba la muerte sino la vida, y por eso la sensación que experimentó cuando pronunciaron la sentencia no fue una sensación de miedo sino de nostalgia.” (CAS, [s/d], p. 51).³¹¹ No entanto, quando é fruto da violência (no caso dos assassinatos dos 17 Aurelianos, da tortura de inocentes, do fuzilamento de prisioneiros de guerra ou da matança dos grevistas), a morte suscita a indignação, a raiva, a censura e o mal-estar, como mostra o seguinte trecho:

Fueron días negros para el coronel Aureliano Buendía. El presidente de la república le dirigió un telegrama de pésame, en el que prometía una investigación exhaustiva, y rendía homenaje a los muertos. Por orden suya, el alcalde se presentó al entierro con cuatro coronas

³¹¹ “Realmente não se importava com a morte, e sim com a vida, por isso a sensação que experimentou quando pronunciaram a sentença não foi uma sensação de medo, mas de nostalgia.” (CAS, 1996, p. 118).

fúnebres que pretendió colocar sobre los ataúdes, pero el coronel lo puso en la calle. (CAS, [s/d], p. 99).³¹²

Além disso vale salientar em *Cien años de soledad* o fato de por um lado a morte estar relacionada a eventos memoráveis (a chegada dos ciganos, o advento do trem, o Carnaval, as repetidas ações de alguns personagens etc.), e, por outro, estar ligada a eventos esquecíveis, como aqueles que são apagados pela história oficial (o massacre dos trabalhadores grevistas). O memorável pode ser verificado tanto nas longínquas reminiscências do coronel Aureliano Buendía: “había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo” (CAS, [s/d], p. 3),³¹³ quanto nas de Arcadio perante o pelotão de fuzilamento:

En ese instante lo apuntaron las bocas ahumadas de los fusiles y oyó letra por letra las encíclicas cantadas de Melquíades y sintió los pasos perdidos de Santa Sofía de la Piedad, virgen, en el salón de clases, y experimentó en la nariz la misma dureza de hielo que le había llamado la atención en las fosas nasales del cadáver de Remedios. (CAS, [s/d], p. 51).³¹⁴

Existe, vale ressaltar, uma tentativa de ocultar fatos, de apagar o rastro de violência que ameaça a “ordem pública”, ou seja, de tornar olvidáveis determinados acontecimentos:

La mujer lo midió con una mirada de lástima. “Aquí no ha habido muertos –dijo–. Desde los tiempos de tu tío, el coronel, no ha pasado nada en Macondo.” En tres cocinas donde se detuvo José Arcadio Segundo antes de llegar a la casa le dijeron lo mismo: “No hubo muertos.” Pasó por la plazuela de la estación, y vio las mesas de fritangas amontonadas una encima de otra, y tampoco allí encontró rastro alguno de la masacre. (CAS, [s/d], p. 127).³¹⁵

³¹² “Foram dias negros para o Coronel Aureliano Buendía. O Presidente da República endereçou-lhe um telegrama de pêsames no qual prometia uma investigação exaustiva e rendia homenagem aos mortos. Por ordem sua, o alcaide se apresentou no enterro com quatro coroas fúnebres que pretendeu colocar sobre os ataúdes, mas o coronel o pôs na rua.” (CAS, 1996, p. 231-232).

³¹³ “[...] Havia de recordar aquela tarde remota em que o pai o levou para conhecer o gelo” (CAS, 1996, p. 7).

³¹⁴ “Nesse instante apontaram para ele as bocas fumegantes dos fuzis, e ele ouviu letra por letra as encíclicas cantadas de Melquíades, e sentiu os passos perdidos de Santa Sofía de la Piedad, virgem, na sala de aula, e experimentou no nariz a mesma dureza de gelo que lhe havia chamado a atenção nas fossas nasais do cadáver de Remedios.” (CAS, 1996, p. 118).

³¹⁵ “A mulher mediu-o com um olhar de pena. ‘Aqui não houve mortos’, disse. ‘Desde a época do seu tio, o coronel, que não acontece nada em Macondo.’ Em três cozinhas onde se deteve José Arcadio Segundo antes de chegar em casa lhe disseram a mesma coisa: ‘Não houve mortos.’ Passou pela praça da estação e viu as mesas de frituras amontoadas uma em cima da outra e tampouco ali encontrou algum rastro do massacre.” (CAS, 1996, p. 293).

Sintomaticamente a morte dos grevistas não é a única que ocorre na praça de Macondo. Anos antes, durante o que ficou conhecido como “carnaval sangrento” (CAS, [s/d], p. 81),³¹⁶ – que começou com uma festa para eleger a rainha da beleza –, aconteceu uma matança em decorrência da desmedida atuação do poder político. “Las descargas de fusilería ahogaron el esplendor de los fuegos artificiales, y los gritos de terror anularon la música, y el júbilo fue aniquilado por el pánico” (CAS, [s/d], p. 83).³¹⁷ Assim como no caso dos trabalhadores mortos, aqui a responsabilidade pelas mortes não é assumida pelas autoridades.

Muchos años después seguiría afirmándose que la guardia real de la soberana intrusa era un escuadrón del ejército regular que debajo de sus ricas chilabas escondían fusiles de reglamento. El gobierno rechazó el cargo en un bando extraordinario y prometió una investigación terminante del episodio sangriento. Pero la verdad no se esclareció nunca, y prevaleció para siempre la versión de que la guardia real, sin provocación de ninguna índole, tomó posiciones de combate a una señal de su comandante y disparó sin piedad contra la muchedumbre. (CAS, [s/d], p. 83).³¹⁸

Dessa vez, entre os mortos e feridos constavam “nueve payasos, cuatro colombinas, diecisiete reyes de baraja, un diablo, tres músicos, dos Pares de Francia y tres emperatrices japonesas.” (CAS, [s/d], p. 83-84).³¹⁹ É uma cena em que o autor chama a atenção para um tipo de festa em que normalmente é aceita a quebra de uma

³¹⁶ “carnaval sangrento” (CAS, 1996, p. 190). Segundo Josefina Ludmer, a temática do carnaval é bastante sugestiva, indicando a dualidade que a festa pagã carrega. “No carnaval o homem se realiza como máscara e como outro; fundem-se o ser e o parecer; o carnaval é sexo e morte, alegria e lágrimas; nele as díadas estruturais alto e baixo, nascimento e morte encontram sua expressão mais alta [...]. O carnaval é o fictício por excelência; nele se questionam as leis e a linguagem; destrói-se a unidade do homem, assinalando-lhe a dualidade constitutiva; o carnaval é uma mistura de contrários [...]. O motivo do carnaval em *Cem anos*, vinculado aos gêmeos, com suas duas rainhas (que foram postas a salvo cada uma por um dos gêmeos), feito de contrastes, de passagens, de comédia e tragédia, de sexo e política, tematiza assim os esforços estruturais e retóricos, vinculando ambos os universos: a mente (a política, o trabalho, a palavra) e o corpo (o sexo, o delírio e a morte)”. (LUDMER, 1989, p. 112-113).

³¹⁷ “As descargas de fuzilaria abafaram o esplendor dos fogos de artifício e os gritos de terror anularam a música e o júbilo foi aniquilado pelo pânico.” (CAS, 1996, p. 195).

³¹⁸ “Muitos anos depois continuar-se-ia afirmando que a guarda real da soberana intrusa era um esquadrão do exército regular que debaixo das suas ricas *chilabas* escondia fuzis de verdade. O governo negou a culpa num decreto extraordinário e prometeu uma investigação rigorosa do episódio sangrento. Mas a verdade não se esclareceu nunca e prevaleceu para sempre a versão de que a guarda real, sem provocação de nenhuma espécie, tomou posições de combate a um sinal do seu comandante e disparou sem piedade contra a multidão.” (CAS, 1996, p. 195).

³¹⁹ “nove palhaços, quatro colombinas, dezessete reis de baralho, um diabo, três músicos, dois Pares de França e três imperatrizes japonesas.” (CAS, 1996, p. 195). A expressão “par de França” advém de *par* (“cada um dos vassallos mais importantes de um reino”, segundo o *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*) e faz referência aos cavaleiros de elite da guarda pessoal do rei Carlos Magno. A história desse monarca, seus pares e as guerras tem bastante influência no imaginário e em movimentos sociais do Brasil, por exemplo. Cf. ARIAS (2012).

ordem predeterminada, protagonizada aqui por personagens pitorescos, mas que naquele momento serviu de pretexto para que mais uma vez a rigidez ideológica e a injustiça se apresentassem como únicas opções.

A tensão que se estabeleceu entre os adeptos dos partidos conservador e liberal é um dos pontos centrais da obra e motivo para que Aureliano Buendía promovesse mais de trinta guerras civis e se tornasse o lendário coronel Aureliano Buendía. As diferenças ideológicas dos dois partidos não impediram que excessos e barbaridades fossem cometidos de lado a lado, a ponto de, ao fim de uma vida de lutas. (THOMAS, 1983, p. 7, grifos do autor) em defesa do partido liberal, o coronel Aureliano Buendía reconhecer amargamente a inutilidade das ações bélicas.³²⁰

Este es un régimen de pobres diablos, comentaba el coronel Aureliano Buendía cuando veía pasar a los policías descalzos armados de bolillos de palo. Hicimos tantas guerras, y todo para que no nos pintaran la casa de azul. (CAS, [s/d], p. 98).³²¹

Tudo isso revela, mais uma vez, o posicionamento crítico por parte de García Márquez, que não se escusou de pensar a realidade de seu tempo e em voz alta delatar as contradições da modernidade. E ele procedeu com criatividade e, sobretudo, com refinado senso de humor (com toques de sarcasmo e ironia), ao evidenciar a tentativa dos poderosos tanto de se sobrepor à liberdade de expressão do povo, quanto de reduzir as vontades coletivas ao pó da história falsificada. Numa mescla curiosa, o autor alcançou um resultado bastante satisfatório, pois essas imagens têm a capacidade de chocar e ao mesmo tempo (ou por isso mesmo) permanecer nos recônditos mais misteriosos e intrincados da memória.

³²⁰ Thomas acredita que as guerras estejam relacionadas a uma “institucionalización de la muerte [que] va siempre acompañada de un sistema de valores particularmente compulsivos (honor, gloria, sacrificio, amor a la patria, grandeza humana, culto a los muertos en el campo de batalla), capaces de remover a las masas, de galvanizarlas y conducir las al suicidio-sacrificio en un clima de la mayor euforia.” (THOMAS, 1983, p. 129). Traduzindo: “institucionalização da morte [que] vai sempre acompanhada de um sistema de valores particularmente compulsivos (honra, glória, sacrifício, amor à pátria, grandeza humana, culto aos mortos no campo de batalha), capazes de agitar as massas, de inflamá-las e conduzi-las ao suicídio-sacrifício em um clima de maior euforia.”

³²¹ Traduzindo: “Este é um regime de pobres-diabos”, comentava o Coronel Aureliano Buendía quando via passar os guardas descalços, armados de cassetetes de madeira. “Fizemos tantas guerras, e tudo para que não nos pintassem a casa de azul.” (CAS, 1996, p. 229).

4.3 O poder transgressor e político das imagens no romance

Didi-Huberman se entrega ao exercício de apreender o poder das imagens. Segundo ele, trata-se de mostrar como o “saber” exige um posicionamento que implica “saber dónde se sitúan nuestro no-saber, nuestros miedos latentes, nuestros deseos inconscientes por lo tanto.” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 11).³²² Para conhecer, é preciso tomar uma posição, e este pode ser um gesto complexo. “Tomar posición es situarse dos veces, por lo menos, sobre los dos frentes que conlleva toda posición, puesto que toda posición es, fatalmente, relativa.” (*Ibidem*, p. 11).³²³ Ou, explicando de outro modo,

Tomar posición es desear, es exigir algo, es situarse en el presente y aspirar a un futuro. Pero todo eso no existe más que sobre el fondo de una temporalidad que nos precede, nos engloba, apela a nuestras tentativas de olvido, de ruptura, de novedad absoluta. (*Ibidem*, p. 11).³²⁴

Com base nisso é possível afirmar que o artista comprometido (e entendo que García Márquez o é) ocupa um lugar que nunca é confortável, pois opera sempre em tensão, entre escolhas que jamais são isentas de responsabilidade e críticas. Isso exige que o artista conheça os fatos históricos e políticos do mundo, e, mais do que isso, tenha condições de se antecipar a alguns deles. Essa antecipação, na perspectiva de Didi-Huberman, se dá a partir da “montaje de las imágenes [que] funda toda su eficacia en un arte de la memoria.” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 42-43).³²⁵ Especialmente se considerarmos que “una política en presente, aunque sea construcción del porvenir, no podrá saltarse el pasado que repite o rechaza (las dos cosas suelen ir juntas)”.³²⁶

Além disso é preciso considerar que “las imágenes forman, al mismo nivel que el lenguaje, superficies de inscripción privilegiadas para estos complejos procesos

³²² “saber onde se situam nosso ‘não-saber’, nossos medos latentes, nossos desejos inconscientes, portanto.”

³²³ “Tomar posição é situar-se duas vezes, pelo menos, sobre as duas frentes que comporta toda posição, posto que toda posição é, fatalmente, relativa.”

³²⁴ “Tomar posição é desejar, é exigir algo, é se situar no presente e aspirar a um futuro. Mas tudo isso não existe mais que sobre o fundo de uma temporalidade que nos precede, nos engloba, apela a nossas tentativas de esquecer, de ruptura, de novidade absoluta.”

³²⁵ “Montagem de imagens [que] funda toda sua eficácia em uma arte da memória.”

³²⁶ “uma política no presente, ainda que seja da construção do porvir, não poderá omitir o passado que repete ou renega (as duas coisas costumam ir juntas).”

memoriales.” (*Ibidem*, p. 43).³²⁷ Daí a importância de saber ler as imagens, evitando assim os clichês linguísticos e visuais, como conclui Didi-Huberman:

Las imágenes no nos dicen nada, nos mienten o son oscuras como jeroglíficos mientras uno no se tome la molestia de leerlas, es decir de analizarlas, descomponerlas, remontarlas, interpretarlas, distanciarlas fuera de los ‘clichés lingüísticos’ que suscitan en tanto ‘clichés visuales.’ (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 44).³²⁸

Em minha concepção, isso é o que constantemente García Márquez faz em seus textos. Será exatamente por meio desse viés teórico que se tentará estabelecer uma conexão entre as palavras que se tornam “realidades sólidas” em *Cien años de soledad*. Ou seja, por meio da seleção, análise e comparação de imagens representativas da violência, da loucura e da morte, na obra. Minha proposta será escolher trechos suscetíveis de serem lidos como imagens que facultam a visualização crítica dos temas propostos.

Considero esse mais um motivo para tomarmos a imagem dos trabalhadores mortos em *Cien años de soledad* como a principal “imagem política”³²⁹ do romance. Ela tem o poder de condensar várias outras que estão impregnadas de violência, loucura e morte. É a culminação da brutalidade e da surpresa diante das disparidades entre as forças, realçando, sobretudo, os transbordamentos da irracionalidade. É preciso retomar o ponto alto da cena para compreender a “descomunal potência expansiva” (para usar de uma expressão do narrador) dessa imagem:

Al final de su grito ocurrió algo que no le produjo espanto, sino una especie de alucinación. El capitán dio la orden de fuego y catorce nidos de ametralladoras le respondieron en el acto. Pero todo parecía una farsa. Era como si las ametralladoras hubieran estado cargadas con engañifas de pirotecnia, porque se escuchaba su anhelante tableteo, y se veían sus escupitajos incandescentes, pero no se percibía la más leve reacción, ni una voz, ni siquiera un suspiro, entre la muchedumbre compacta que parecía petrificada por una invulnerabilidad instantánea. De pronto, a un lado de la estación, un

³²⁷ “as imagens formam, no mesmo nível que a linguagem, superfícies de inscrição privilegiadas para esses complexos processos memoriais.”

³²⁸ “As imagens não nos dizem nada, nos mentem ou são obscuras como hieróglifos, enquanto a gente não tome o incômodo de lê-las, quer dizer, de analisá-las, decompô-las, remontá-las, interpretá-las, afastá-las dos ‘clichês linguísticos’ que suscitam, enquanto isso, ‘clichês visuais’.”

³²⁹ Mesmo estando num momento preliminar da apresentação teórica do tema das imagens no seu contexto político e transgressor, opto por antecipar a análise desta cena por considerá-la fundamental para um maior esclarecimento sobre a proposta contida na expressão *morte como imagem*. Evidentemente, ao longo deste capítulo e também nos demais a passagem será retomada e analisada com mais profundidade e por outras perspectivas.

grito de muerte desgarró el encantamiento: ‘Aaaay, mi madre.’ Una fuerza sísmica, un aliento volcánico, un rugido de cataclismo, estallaron en el centro de la muchedumbre con una descomunal potencia expansiva [...] (CAS, [s/d], p. 126).³³⁰

Importa sublinhar o fato de que a imagem se detém inicialmente em um estado de assombro e de “alucinação” que toma conta dos grevistas nos segundos que antecedem a ordem do capitão para atirar. A multidão somente desperta do estupor ao compreender que o teatro da morte (que inicialmente não provoca nenhuma reação física nos presentes) possui muito mais que fuzis que espocam “fogos de artifício”, mas reais balas vertiginosas que penetram fundo na carne das pessoas e não raro as varam. Um grito dilacerante é o sinal para que o “rugido de cataclismo” exploda no meio das pessoas e o horror se instale de vez:

Estaban acorralados, girando en un torbellino gigantesco que poco a poco se reducía a su epicentro porque sus bordes iban siendo sistemáticamente recortados en redondo, como pelando una cebolla, por las tijeras insaciables y metódicas de la metralla. (CAS, [s/d], p. 126).³³¹

Ao utilizar-se da imagem de uma cebola sendo descascada como metáfora que designa a maneira como a multidão (num rodamoinho de terror) vai sendo sistematicamente exterminada das extremidades para o centro, García Márquez cria uma imagem indelével da morte e toma efetivamente uma posição política, como posto anteriormente. Além de evidenciar a indistinção do gesto dos atiradores, a ação ininterrupta das metralhadoras (que de todos os lados encurralam as vítimas) também serve para comprovar a eficiência do “corte” de “las tijeras insaciables y metódicas de la metralla” e a cega mecanicidade do próprio ato, contínuo, de disparar para que não haja sobreviventes.

³³⁰ “Ao fim do seu grito aconteceu uma coisa que não lhe produziu espanto, mas uma espécie de alucinação. O capitão deu a ordem de fogo e quatorze ninhos de metralhadoras responderam imediatamente. Mas tudo parecia uma farsa. Era como se as metralhadoras estivessem carregadas com fogos de artifício, porque se escutava o seu resfolegante matraquear, se viam as suas cusparadas incandescentes, mas não se percebia a mais leve reação, nem uma voz, nem sequer um suspiro entre a multidão compacta que parecia petrificada por uma invulnerabilidade instantânea. De repente, de um lado da estação, um grito de morte quebrou o encantamento: ‘Aaaai, minha mãe.’ Uma força sísmica, uma respiração vulcânica, um rugido de cataclismo arrebentaram no centro da multidão com uma descomunal potência expansiva [...]” (CAS, 1996, p. 290-291).

³³¹ “Estavam encurralados, girando num torvelinho gigantesco que pouco a pouco se reduzia ao seu epicentro, porque os seus bordos iam sendo sistematicamente recortados em círculo, como descascando uma cebola, pela tesoura insaciável e metódica da metralha.” (CAS, 1996, p. 291).

O fato de haver homens, mulheres e crianças desarmados, sem cometerem atos de depredação, caracteriza um manifesto levado a cabo por gente indefesa. Disso se depreende que a dimensão da violência com que então acontece a repressão – não só o uso de metralhadoras, mas de catorze delas – é também a dimensão do quanto o sistema patronal da indústria bananeira e o governo local se sentiram ameaçados com tal ato pacífico e legítimo. Detalhes da barbárie podem apenas ser entrevistados antes que o único sobrevivente (José Arcadio Segundo) acorde em meio a uma montanha de mortos, anônimos ou não, empilhados como cachos de banana nos vagões de um trem “interminable y silencioso” (CAS, [s/d], p. 126).³³² Em meio às trevas e totalmente confuso, José Arcadio Segundo tem a experiência mais profunda e liminar da morte:

[...] tenía el cabello apelmazado por la sangre seca y le dolían todos los huesos. Sintió un sueño insoportable. Dispuesto a dormir muchas horas, a salvo del terror y el horror, se acomodó del lado que menos le dolía, y sólo entonces descubrió que estaba acostado sobre los muertos. (CAS, [s/d], p. 126).³³³

O horror da descoberta é ainda maior quando o único sobrevivente se dá conta de que o trem possuía “casi doscientos vagones de carga”, com três locomotivas e fortemente guardado pelos “bultos oscuros de soldados con las ametralladoras emplazadas” (CAS, [s/d], p. 126).³³⁴ É importante relevar que esse *se defrontar com a morte* é valorizado por expressões como “tratando de fugarse de la pesadilla”; “veía los muertos hombres, los muertos mujeres, los muertos niños, que iban a ser arrojados al mar como el banano de rechazo”; “a una velocidad nocturna y sigilosa” (CAS, [s/d], p. 126),³³⁵ que promovem uma tomada de consciência que é mais cruel a cada pormenor que é descoberto. Mesmo que José Arcadio não tenha sido morto, algo nesse personagem se perde definitivamente, a ponto de ele ser tomado por uma visagem:

Pronunció el nombre completo, letra por letra, para convencerse de que estaba vivo. Hizo bien, porque la mujer había pensado que era una aparición al ver en la puerta la figura escuálida, sombría, con la cabeza

³³² “interminável e silencioso” (CAS, 1996, p. 292).

³³³ “[...] tinha o cabelo empastado pelo sangue seco e lhe doíam todos os ossos. Sentiu um sono insuportável. Disposto a dormir muitas horas, a salvo do terror e do horror, acomodou-se do lado que lhe doía menos e só então descobriu que estava deitado sobre os mortos.” (CAS, 1996, p. 291-292).

³³⁴ “quase duzentos vagões de carga”; “soldados com as metralhadoras preparadas” (CAS, 1996, p. 292).

³³⁵ “Tentando fugir do pesadelo”; “via os mortos homens, os mortos mulheres, os mortos crianças que iam talvez ser atirados ao mar como as bananas refugadas”; “numa velocidade noturna e sigilosa” (CAS, 1996, p. 292).

y la ropa sucias de sangre, y tocada por la solemnidad de la muerte”.
(CAS, [s/d], p. 127).³³⁶

A greve geral dos trabalhadores da “compañía bananera”³³⁷ teve seu terrível desfecho prenunciado por outros atos de violência, como a prisão de José Arcadio Segundo e demais dirigentes sindicais por promoverem manifestações em alguns povoados envolvidos com o plantio da banana.

[...] los dirigentes fueron sacados de sus casas y mandados, con grillos de cinco kilos en los pies, a la cárcel de la capital provincial. Entre ellos se llevaron a José Arcadio Segundo y a Lorenzo Gavilán, un coronel de la revolución mexicana, exiliado en Macondo, que decía haber sido testigo del heroísmo de su compadre Artemio Cruz. Sin embargo, antes de tres meses estaban en libertad, porque el gobierno y la compañía bananera no pudieron ponerse de acuerdo sobre quién debía alimentarlos en la cárcel. La inconformidad de los trabajadores se fundaba esta vez en la insalubridad de las viviendas, el engaño de los servicios médicos y la iniquidad de las condiciones de trabajo.
(CAS, [s/d], p. 123).³³⁸

Ainda que seja tomado por doido, José Arcadio é aquele que, mesmo após vários anos da ocorrência do massacre, guarda a lucidez necessária para narrar o que

³³⁶ “Pronunciou o nome completo, letra por letra, para se convencer de que estava vivo. Fez bem porque a mulher tinha pensado que era uma assombração, ao ver na porta a figura esquelética, sombria, com a cabeça e a roupa sujas de sangue, e tocada pela solenidade da morte.” (CAS, 1996, p. 293). O personagem teve de invocar o próprio nome como se tais palavras fossem as credenciais daquele que viria a ser o único guardião de uma memória que deveria, mas não seria mais comunitária. Nessas condições, o depositário das lembranças do evento não tinha permissão de ser anônimo.

³³⁷ “La apoteosis de *Cien años de soledad* empieza con la aparición de la compañía bananera en tierras de Macondo, y alcanza su clímax con la masacre de los trabajadores, asesinados a tiros por el ejército como castigo ejemplar a la huelga, un fenómeno de represión que llega a ser constante en todas las repúblicas bananeras. El crecimiento de los movimientos sindicales, amparados por los partidos comunistas, se dio en la primera mitad del siglo XX gracias a la aparición de los cultivos de banana y, en contrapartida, los despidos masivos, las desapariciones, los asesinatos y las manifestaciones reprimidas a balazos.” (RAMÍREZ, 2007, p. 545). “A apoteose de *Cien años de soledad* começa com a aparição da companhia bananeira nas terras de Macondo, e alcança seu clímax com o massacre dos trabalhadores, assassinados a tiros pelo exército como castigo exemplar pela greve, um fenômeno de repressão que chega a ser constante em todas as repúblicas bananeiras. O crescimento dos movimentos sindicais, amparados por partidos comunistas, se deu na primeira metade do século XX graças à aparição das culturas de banana e, em contrapartida, as demissões massivas, os desaparecimentos, os assassinatos e as manifestações reprimidas a balaços.”

³³⁸ “[...] os dirigentes foram tirados das suas casas e mandados com grilhões de cinco quilos nos pés para a prisão da capital da província. Entre eles levaram José Arcadio Segundo e Lorenzo Gavilán, um coronel da revolução mexicana, exilado em Macondo, que dizia ter sido testemunha do heroísmo do seu compadre Artemio Cruz. Entretanto, em menos de três meses já estavam em liberdade, porque o Governo e a companhia bananeira não conseguiram entrar em acordo sobre quem deveria alimentá-los na prisão. A revolta dos trabalhadores se baseava desta vez na insalubridade das vivendas, na farsa dos serviços médicos e na iniquidade das condições de trabalho.” (CAS, 1996, p. 285-286).

parecia inenarrável (na perspectiva de Walter Benjamin³³⁹) e que era ocultado até mesmo pelos historiadores:

En realidad, a pesar de que todo el mundo lo tenía por loco, José Arcadio Segundo era en aquel tiempo el habitante más lúcido de la casa. Enseñó al pequeño Aureliano a leer y a escribir, lo inició en el estudio de los pergaminos, y le inculcó una interpretación tan personal de lo que significó para Macondo la compañía bananera, que muchos años después, cuando Aureliano se incorporara al mundo, había de pensarse que contaba una versión alucinada, porque era radicalmente contraria a la falsa que los historiadores habían admitido, y consagrado en los textos escolares. (CAS, [s/d], p. 144).³⁴⁰

Nesse duro processo pelo qual teve de passar (indo de uma vida ativa a uma vida reclusa no antigo quarto de Melquíades), José Arcadio nunca deixa de defender sua versão da história. Reitere-se que esse personagem é o portador de uma rasurada memória coletiva, e que, por isso mesmo, os acontecimentos rememorados por ele perante os habitantes de Macondo chegam a ser considerados lendários (conforme exposto no capítulo anterior). A despeito disso, ele insiste até a morte: “– Acuérdate siempre de que eran más de tres mil y que los echaron al mar. Luego se fue de bruces sobre los pergaminos, y murió con los ojos abiertos.” (CAS, [s/d], p. 146).³⁴¹

A descrição dos regimentos do exército marchando na praça de Macondo também impressiona, especialmente pela sisudez do perfil dos soldados e por sua comparação com animais:

³³⁹ No texto “Experiência e pobreza”, Walter Benjamin já havia chamado a atenção para o fato de o homem moderno ter perdido a capacidade de narrar, de transmitir experiências às novas gerações. Após eventos traumáticos, como a Primeira Guerra Mundial, os soldados voltaram dos campos de batalha “mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (BENJAMIN, 1996, p. 114-115). Isso porque os horrores presenciados pelos combatentes estavam intimamente relacionados à morte em grande escala, possibilitada pelo “desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem”. O poder de destruição das armas (metralhadoras, por exemplo) evidenciou como “num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano”. (*Ibidem*, p. 115). No romance de Gabriel García Márquez, exatamente nesse limiar entre o assombro e a destruição é que se encontra o personagem José Arcadio Segundo. A diferença é que, mesmo após se confrontar com a morte, ele tenta narrar o ocorrido na praça de Macondo. O evento em si termina por se revelar praticamente incontável para o resto da comunidade, seja pela suposta absurdidade dos fatos, seja pela necessidade de se ocultar a verdade.

³⁴⁰ “Na realidade, apesar de todo mundo considerá-lo louco, José Arcadio Segundo era naquele tempo o habitante mais lúcido da casa. Ensinou o pequeno Aureliano a ler e a escrever, iniciou-o no estudo dos pergaminhos e incutiu-lhe uma interpretação tão pessoal do que significou para Macondo a companhia bananeira que muitos anos depois, quando Aureliano se incorporasse ao mundo, haveria de se pensar que contava uma versão alucinada, porque era radicalmente contrária à falsa que os historiadores tinham admitido e consagrado nos textos escolares”. (CAS, 1996, p. 331).

³⁴¹ “– Lembra-te sempre de que eram mais de três mil e que os jogaram ao mar. Em seguida caiu de bruços sobre os pergaminhos e morreu com os olhos abertos.” (CAS, 1996, p. 335).

Eran tres regimientos cuya marcha pautada por tambor de galeotes hacía trepidar la tierra. Su resuello de dragón multicéfalo impregnó de un vapor pestilente la claridad del mediodía. Eran pequeños, macizos, brutos. Sudaban con sudor de caballo, y tenían un olor de carnaza macerada por el sol, y la impavidez taciturna e impenetrable de los hombres del páramo. Aunque tardaron más de una hora en pasar, hubiera podido pensarse que eran unas pocas escuadras girando en redondo, porque todos eran idénticos, hijos de la misma madre, y todos soportaban con igual estolidez el peso de los morrales y las cantimploras, y la vergüenza de los fusiles con las bayonetas caladas, y el incordio de la obediencia ciega y el sentido del honor. (CAS, [s d], p. 124-125).³⁴²

Expressões como “trepidar la tierra”; “dragón multicéfalo”; “vapor pestilente”, “sudor de caballo” e “olor de carnaza macerada al sol” sugerem uma força quimérica, incontrollável e avassaladora. Enfim, os soldados têm destacadas as características rudes (talvez havendo até certo preconceito do autor quando escreve que são “homens do páramo”³⁴³), e é contado que se portam de modo praticamente automático, como se o poder militar fosse desprovido tanto de emoções quanto de razão e fizesse da brutalidade a única maneira possível de comunicação com os civis.³⁴⁴

Além de se constituir como uma importante imagem da morte, ou, como defendo, uma evidência da *morte como imagem*, a passagem carrega toda a densidade dramática do que teria sido o confronto entre os grevistas e o poder estatal – seja na ficção, seja em momentos da história. No romance o clima de insatisfação dos grevistas (e o prenúncio da tragédia) já estava patente em outros trechos. Ao receber a notícia de que o exército seria o responsável por “restablecer el orden público” (CAS, [s/d], p.

³⁴² “Eram três regimentos cuja marcha pautada por tambor de galés fazia a terra trepidar. O seu resfolegar de dragão multicéfalo impregnou de um vapor fedorento a claridade do meio-dia. Eram pequenos, maciços, brutos. Suavam com suor de cavalo e tinham um cheiro de carne viva macerada pelo sol e a impavidez taciturna e impenetrável dos homens do páramo. Embora demorassem mais de uma hora a passar, davam a impressão de ser uns poucos pelotões andando em círculo, porque todos eram idénticos, filhos da mesma mãe, e todos suportavam com igual imbecilidade o peso das mochilas e dos cantis, e a vergonha dos fuzis com as baionetas caladas, e a ferida da obediência cega e o sentido da honra.” (CAS, 1996, p. 288). Essa tradução contém uma expressão imprecisa: *baionetas caladas*. O mais apropriado seria “baionetas encaixadas”, já que neste caso o verbo *calar* em espanhol vem da locução “calar una bayoneta”, que significa ‘colocar una hoja de acero en el extremo de una arma de fuego’ (SEÑAS, 2006, p. 199). Em português, *calar* tem igual sentido: ‘preparar a baioneta para a luta, encaixando-a na boca da arma’ (HOUAISS; VILLAR, 2009).

³⁴³ Ou talvez, por serem homens dos planaltos desertos ou dos campos situados no alto dos Andes (conforme aceção constante no *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*), esses homens fossem exatamente a segura em pessoa. Áridos pela condição extrema de vivência e áridos de coração.

³⁴⁴ É necessário ressaltar que a visão de García Márquez a respeito dos militares e de suas práticas de poder foi construída com base nos inúmeros conflitos envolvendo o poder ditatorial dominante no cenário geral da América Latina até o final dos anos 1970 (guardadas as particularidades de cada país e período), ou ainda no que prefiro denominar como “décadas de arbitrariedade” do poder de Estado.

124),³⁴⁵ José Arcadio Segundo, que era um dos líderes sindicais, farejou o cheiro da morte, como ilustra o trecho a seguir:

Aunque no era hombre de presagios, la noticia fue para él como un anuncio de la muerte, que había esperado desde la mañana distante en que el coronel Gerineldo Márquez le permitió ver un fusilamiento. Sin embargo, el mal augurio no alteró su solemnidad.” (CAS, [s/d], p. 124).³⁴⁶

Essa premência do conflito fica demonstrada em outras passagens, com o crescente e irrevogável desacordo entre os envolvidos. “Cansados de aquel delirio hermenéutico, los trabajadores repudiaron a las autoridades de Macondo y subieron con sus quejas a los tribunales supremos.” (CAS, [s/d], p. 124).³⁴⁷ Ou ainda em:

La huelga estalló dos semanas después y no tuvo las consecuencias dramáticas que se temían. Los obreros aspiraban a que no se les obligara a cortar y embarcar banano los domingos, y la petición pareció tan justa que hasta el padre Antonio Isabel intercedió en favor de ella porque la encontró de acuerdo con la ley de Dios. (CAS, [s/d], p. 122).³⁴⁸

Outro marcador da tensão que antecedeu o desenlace fatal foi a insistência de José Arcadio Segundo em não sair da praça de Macondo, pois estava “embriagado por la tensión, por la maravillosa profundidad del silencio y, además, convencido de que nada haría mover a aquella muchedumbre pasmada por la fascinación de la muerte [...]”. (CAS, [s d], p. 124).³⁴⁹

É preciso destacar que algumas passagens de *Vivir para contarla* às vezes servem para, se não revelar a total transposição do real ao ficcional, pelo menos apontar uma aproximação muito grande entre essas duas instâncias. As ocorrências desencadeadas pela morte do líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, em 1948, não deixam de remeter à cena da matança de grevistas em *Cien años de soledad*. É preciso retomar a

³⁴⁵ “restabelecer a ordem pública” (CAS, 1996, p. 288).

³⁴⁶ “Embora não fosse homem de presságios, a notícia foi para ele como um anúncio de morte que tinha esperado desde a manhã distante em que o Coronel Gerineldo Márquez lhe permitira ver um fuzilamento. Entretanto, o mau agouro não alterou a sua gravidade.” (CAS, 1996, p. 287-288).

³⁴⁷ “Cansados daquele delírio hermenéutico, os trabalhadores repudiaram as autoridades de Macondo e subiram com as suas queixas aos tribunais supremos.” (CAS, 1996, p. 287).

³⁴⁸ “A greve estourou duas semanas depois e não teve as consequências dramáticas que se temiam. Os operários aspiravam a que não os obrigassem a cortar e embarcar banana aos domingos, e o pedido pareceu tão justo que até o Padre Antonio Isabel intercedeu em seu favor, porque o achou de acordo com a Lei de Deus.” (CAS, 1996, p. 283).

³⁴⁹ “Embriagado pela tensão, pela maravilhosa profundidade do silêncio e, além disso, convencido de que nada faria se mover aquela multidão pasmada pela fascinação da morte [...]” (CAS, 1996, p. 290).

cena de destruição em Bogotá, com sua potência visual, para reconhecemos as semelhanças que ela tem com as passagens do romance já descritas no capítulo desta tese sobre a memória

Ya entonces era incalculable el número de muertos en las calles, y de los francotiradores en posiciones inalcanzables y de los muchedumbres enloquecidas por el dolor, la rabia y los alcoholes de grandes marcas saqueados en el comercio de lujo. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p. 322).³⁵⁰

O modo como são tratados os corpos dos assassinados durante a convulsão social também remete ao principal livro de García Márquez. Em *Cien años de soledad*, os mortos são empilhados – como “el banano de rechazo” (CAS, [s/d], p. 126)³⁵¹ – só que em um trem de carga e prontos para serem atirados ao mar. De modo similar, após a matança ocorrida na capital colombiana, os corpos são recolhidos como resquícios de uma tragédia que precisa ser o quanto antes apagada da memória dos vivos.

Em ambas as situações se observa a irreversível amplitude dos danos derivados das mortes. Cada morto perde sua individualidade para dar lugar a uma massa indistinta, sem direito a funeral ou monumento, tornando-se um monturo que se incorpora ao lixo comum, no caso dos mortos de Bogotá; ou é, como no romance, um conjunto de frutas descartadas, “despejadas” num mar de águas noturnas, numa tentativa de diluição e camuflagem.

Por essa perspectiva, a morte figura como um agente que ora é direto, cortante, que se expressa com dura crueza, especialmente pela quantidade de vidas ceifadas; ora é ladino, sorrateiro, pois a “sujeira”, os restos devem ser varridos das ruas e das calçadas, expurgados ou ainda entregues às águas do mar para que ocorra um ocultamento das ações aniquiladoras do poder instituído – já que em ambas as situações os incômodos visuais e olfativos não permitiriam que as pessoas se esquecessem daquelas ações assassinas, o que poria em risco novamente a mesma estrutura.

El tufo de muerte en la calle era insoportable. Los camiones del ejército no habían alcanzado a recoger los promontorios de cuerpos en las aceras y los soldados tenían que enfrentarse a los grupos desesperados por identificar a los suyos. En las ruinas de lo que fuera el centro comercial la pestilencia era irrespirable hasta el punto de que muchas familias tenían que renunciar a la búsqueda. [...] Tres días

³⁵⁰ “Naquela altura já era incalculável o número de mortos nas ruas, e de franco-atiradores em posições inatingíveis e das multidões enlouquecidas pela dor, pela raiva e pelas bebidas de grandes marcas saqueadas no comércio de luxo”. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 286).

³⁵¹ “bananas refugadas” (CAS, 1996, p. 292).

después, todavía las cenizas exhalaban la pestilencia de los cuerpos sin dueño, podridos en los escombros o apilados en los andenes.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p. 328).³⁵²

Tudo isso se insere na linha de argumentação que tenho adotado ao longo desta tese: a de que Gabriel García Márquez teria se valido de suas vivências, ou mesmo das experiências e memórias de familiares, para estabelecer um processo de ficcionalização de aspectos da história de seu país, e assim compor ou recriar imagens potentes, que adquiram “solidez” e “visibilidade”, as quais servem para estruturar uma obra monumental, com força suficiente para denunciar os absurdos e agressões perpetrados pelo poder oficial – que, paradoxalmente na figura do exército, deveria estar ali para proteger as pessoas e não matá-las.

4.4 A violência fundadora e o sagrado em *Cien años de soledad*

A história dos Buendías está alicerçada na saída de um casal de primos, Úrsula e José Arcadio Buendía, do vilarejo de Rioacha. O motivo do êxodo é que, para defender a honra, José Arcadio mata um jovem, Prudencio Aguilar, e depois passa a ser perseguido pelo fantasma da vítima. A mulher, Úrsula, também é afetada por esse assombração. O assassinio é o gatilho para uma série de acontecimentos trágicos,³⁵³ cujo conjunto irá responder pelo título do romance.

A formação do novo território (Macondo) é o eixo organizador, o ponto referencial de toda a narrativa e está evidente em expressões como: “antes de la fundación”, “culminó con la fundación”, “desde la época de la fundación”, “desde los tiempos de la fundación”.³⁵⁴ Considerando-se a ordem cronológica dos fatos relatados, *Cien años de soledad* guarda em sua semente a ideia de uma “violência fundadora”,

³⁵² “O bafo de morte pelas ruas era insuportável. Os caminhões do exército não tinham conseguido recolher os promontórios de corpos nas calçadas e os soldados tinham que enfrentar-se a grupos desesperados para identificar seus mortos. Numa das ruínas do que havia sido o centro comercial, a pestilência era irrespirável, a ponto de muitas famílias se verem obrigadas a desistir de sua busca. [...] Três dias depois, as cinzas ainda exalavam a pestilência dos corpos sem dono, apodrecidos nos escombros ou empilhados nas calçadas.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 292).

³⁵³ Neste estudo, tomo o conceito de ‘trágico’ no sentido daquilo que é da ordem do inescapável, do inevitável, assim como ilustra Víctor García de la Concha em um dos textos de apresentação da edição comemorativa pelos 40 anos do principal romance: “En la novela comprobaremos que cada paso que da cada uno de los miembros de la saga de los Buendía, tratando de salir de sí mismo, lo conduce fatalmente, por destino trágico, a la soledad.” (CONCHA, 2007, lxxi). “No romance comprobaremos que cada passo que dá cada um dos membros da saga dos Buendía tratando de sair de si mesmo o conduz fatalmente, por destino trágico, à solidão.”

³⁵⁴ “antes da fundação”, “resultou na fundação”, “desde a época da fundação”, “desde os tempos da fundação”.

como é pensado por René Girard no livro *A violência e o sagrado*, no que diz respeito aos principais eventos relacionados ao processo civilizatório.

O autor francês recorre a temas como o sacrifício, a crise sacrificial, a gênese dos mitos e dos rituais, o incesto, e outros, para explicar essa “violência fundadora” na teoria do sagrado. Segundo ele, em sociedades desguarnecidas de sistema judiciário há uma propensão para que a violência se alastre sem controle, devido ao ciclo interminável da vingança. Por isso os ritos sacrificiais se converteriam numa ação preventiva contra essa força que ameaça dissolver as relações sociais. Em minha dissertação de mestrado esclareço essa proposição de Girard:

A tese girardiana de que a violência seria um componente natural das sociedades humanas a ser exorcizado incessantemente pelo sacrifício de vítimas expiatórias é o ponto de partida para a compreensão do modo como o homem, em sua organização social, tentou/tenta apaziguar a ‘violência essencial’, muitas vezes lançando mão da própria violência, enquanto instrumento, só que de uma maneira ritualizada. (FONSECA, 2010, p. 136-137).

Isso pressupõe que, em determinadas circunstâncias, para nos precavermos contra um desregramento total, ou contra uma matança que se acha em vias de se disseminar, recorreremos à “vítima sacrificial”, por meio da qual o mal termina por ser expurgado do grupo ou da comunidade.

É relevante notar que para Edgar Morin o homicídio em certo sentido adquire um caráter de rito sacrificial, já que “é a satisfação de um desejo de matar que nada pôde sustentar. Mas isto é apenas a face negativa. A face positiva é a volúpia, o desprezo, o sadismo, o encarniçamento, o ódio, que traduzem uma libertação anárquica, mas verdadeira, das ‘pulsões’ da individualidade em detrimento dos interesses da espécie.” (MORIN, 1970, p. 64). Por essa perspectiva o assassinato, guardadas as diferenças em relação à morte sacrificial, consiste no instrumento regulador de uma violência generalizada.

No romance alguns personagens desempenham essa função de “vítima sacrificial”. Prudencio Aguilar pode ser tomado como o maior exemplo. O antigo companheiro de José Arcadio Buendía nas rinhas de galo³⁵⁵ é aquele que, ao colocar em

³⁵⁵ Ressalte-se que, pela brutalidade envolvida, as brigas de galo podem ser tomadas como um mecanismo canalizador dessa violência que ameaça a comunidade. Assim como em todo tipo de disputa e luta, a força e a masculinidade dos homens parecem ser postas simbolicamente à prova nessas rinhas. Paradoxalmente, uma das condições para a instauração e a harmonia do novo espaço consagrado

xeque a virilidade do outro, irá provocar a violência primordial. Após sair perdedor numa das competições, Prudencio afronta o adversário: “– Te felicito – gritó –. A ver si por fin ese gallo le hace el favor a tu mujer.” (CAS, [s/d], p. 11).³⁵⁶ A ofensa lhe custa a vida: “No tuvo tiempo de defenderse. La lanza de José Arcadio Buendía, arrojada con la fuerza de un toro y con la misma dirección certera con que el primer Aureliano Buendía exterminó a los tigres de la región, le atravesó la garganta.” (CAS, [s/d], p. 11).³⁵⁷ Direta ou indiretamente, tal morte (o assassinato em si) constituirá o ponto de origem da violência, e a causa do problema criado (a assombração levada a cabo pelo morto), o que exige uma resposta (a migração de José Arcadio e a criação de um espaço consagrado).

É preciso lembrar que

[...] para el hombre moderno *los muertos no están jamás en su sitio*, siguen obsesionando al inconsciente de sus sobrevivientes que tratan de olvidarlos, y el rechazo del diálogo hace a los difuntos más crueles, y sobre todo más presentes.” (THOMAS, 1983, p. 8, grifos do autor).³⁵⁸

Essa citação de Thomas nos faz pensar na forma obcecada com que Prudencio Aguilar assombra José Arcadio e Úrsula:

Lo atormentaba la inmensa desolación con que el muerto lo había mirado desde la lluvia, la honda nostalgia con que añoraba a los vivos, la ansiedad con que registraba la casa buscando agua para mojar su tapón de esparto. “Debe estar sufriendo mucho – le decía a Úrsula –. Se ve que está muy solo.” Ella estaba tan conmovida que la próxima vez que vio al muerto destapando las ollas de la hornilla comprendió lo que buscaba, y desde entonces le puso tazones de agua por toda la casa. Una noche en que lo encontró lavándose las heridas en su propio cuarto, José Arcadio Buendía no pudo resistir más. – Está bien, Prudencio – le dijo –. Nos iremos de este pueblo, lo más lejos que podamos, y no regresaremos jamás. Ahora vete tranquilo. (CAS, [s/d], p. 11).³⁵⁹

(Macondo) é, entre outras coisas, a proibição das brigas de galo, atividade que voltará a ser praticada quando a desordem tiver se instalado no povoado.

³⁵⁶ “– Você está de parabéns – gritou. – Vamos ver se afinal esse gallo resolve o caso da sua mulher” (CAS, 1996, p. 26).

³⁵⁷ “Não teve tempo de defender-se. A lança de José Arcadio Buendía, atirada com a força de um touro e com a mesma mira certa com que o primeiro Aureliano Buendía exterminou os tigres da região, atravessou-lhe a garganta.” (CAS, 1996, p. 26-27).

³⁵⁸ “[...] para o homem moderno *os mortos não estão jamais no lugar*, seguem obsedando o inconsciente de seus sobreviventes que tratam de esquecê-los, e a negação do diálogo torna os defuntos mais cruéis, e sobretudo mais presentes.”

³⁵⁹ “Atormentava-o a enorme desolação com que o morto o havia olhado da chuva, a profunda nostalgia com que se lembrava dos vivos, a ansiedade com que revistava a casa procurando água para molhar a sua atadura de esparto. ‘Deve estar sofrendo muito’, dizia a Úrsula. ‘Vê-se que está muito só’. Ela

Até por se tratar de um assassinato relacionado a uma questão de honra, a culpa e o remorso recaem não só sobre o autor do crime, mas sobre o casal, que decide ir embora da terra natal por não suportar, na consciência, o peso de um morto: “El asunto fue clasificado como un duelo de honor, pero a ambos [marido y mujer] les quedó un malestar en la conciencia.” (CAS, [s/d], p. 11).³⁶⁰ Após buscar José Arcadio nos “abigarrados mapas de la muerte”, Prudencio Aguilar termina perdoando o maior inimigo:

Era Prudencio Aguilar. Cuando por fin lo identificó, asombrado de que también envejecieran los muertos, José Arcadio Buendía se sintió sacudido por la nostalgia. “Prudencio –exclamó–, ¿cómo has venido a parar tan lejos!” Después de muchos años de muerte, era tan intensa la añoranza de los vivos, tan apremiante la necesidad de compañía, tan aterradora la proximidad de la otra muerte que existía dentro de la muerte, que Prudencio Aguilar había terminado por querer al peor de sus enemigos. (CAS, [s/d], p. 34).³⁶¹

Curiosamente o próprio Prudencio Aguilar será aquele que fornecerá conforto e cuidados à já perturbada alma do decrepito e solitário José Arcadio Buendía:

Pero en realidad, la única persona con quien él podía tener contacto desde hacía mucho tiempo, era Prudencio Aguilar. Ya casi pulverizado por la profunda decrepitud de la muerte, Prudencio Aguilar iba dos veces al día a conversar con él. Hablaban de gallos. Se prometían establecer un criadero de animales magníficos, no tanto por disfrutar de unas victorias que entonces no les harían falta, sino por tener algo con qué distraerse en los tediosos domingos de la muerte. Era Prudencio Aguilar quien lo limpiaba, le daba de comer y le llevaba noticias espléndidas de un desconocido que se llamaba Aureliano y que era coronel en la guerra. (CAS, [s/d], p. 59).³⁶²

estava tão comovida que, na vez seguinte que viu o morto destampando as panelas do fogão, entendeu o que procurava, e desde então colocou para ele bacias de água por toda casa. Numa noite em que o encontrou lavando as feridas no seu próprio quarto, José Arcadio Buendía não pôde aguentar mais. – Está bem, Prudencio. – disse-lhe. – Nós vamos embora deste povoado para o mais longe possível e não voltaremos nunca mais. Agora vá sossegado.” (CAS, 1996, p. 27-28).

³⁶⁰ “O caso foi classificado como um duelo de honra, mas em ambos [marido e mulher] ficou uma dorzinha de consciência.” (CAS, 1996, p. 27).

³⁶¹ “disparatados mapas da morte”; “Era Prudencio Aguilar. Quando por fim o identificou, assombrado de que também os mortos envelhecessem, José Arcadio Buendía sentiu-se abalado pela nostalgia. ‘Prudencio’, disse, ‘como é que você veio aqui tão longe!’ Após muitos anos de morte, era tão imensa a saudade dos vivos, tão premente a necessidade de companhia, tão aterradora a proximidade da outra morte que existia dentro da morte, que Prudencio Aguilar tinha acabado por amar o pior dos seus inimigos.” (CAS, 1996, p. 78-79).

³⁶² “Mas na realidade, a única pessoa com quem ele podia ter contato, há muito tempo já, era Prudencio Aguilar. Já quase pulverizado pela profunda decrepitude da morte, Prudencio Aguilar vinha duas vezes por dia conversar com ele. Falavam de galos. Prometiam fazer uma criação de animais magníficos, não tanto para desfrutar umas vitórias que no momento já não lhes fariam falta, mas para ter alguma coisa com que se distrair nos tediosos domingos da morte. Era Prudencio Aguilar quem o limpava, quem lhe dava de comer e quem lhe levava notícias espléndidas de um desconhecido que se chamava Aureliano e que era coronel na guerra.” (CAS, 1996, p. 137).

Fica evidente que o morto no fim das contas foi quem possibilitou certa reconciliação de José Arcadio com a paz interior. O fantasma foi até mesmo o responsável por fazer com que o patriarca dos Buendías finalmente cruzasse o limiar que separa a vida da morte. “[...] Prudencio Aguilar le tocó el hombro en un cuarto intermedio, y él se quedó allí para siempre, creyendo que era el cuarto real.” (CAS, [s/d], p. 59).³⁶³

Essa passagem do livro também pode ser interpretada seguindo o percurso assinalado em “Los muertos que no mueren en *Pedro Páramo* y en *Cien años de soledad*”. Ao tomar como ponto de partida o motivo expiatório na literatura latino-americana, Stefano Brugnolo e Laura Luche defendem que as duas obras são marcadas pela presença de mortos-vivos e vivos-mortos que representam “una situación de suspensión entre una vida y una muerte entendidas metafóricamente, es decir, entre un pasado que no pasa y un futuro que aún no adviene, entre tradición y modernidad.” (BRUGNOLO; LUCHE, 2010, p. 125).³⁶⁴ Desse modo, transitando entre duas condições, os personagens não concluem a trajetória. Ora vivem como fantasmas inconsoláveis (como Prudencio Aguilar e o próprio José Arcadio), ora procedem como se já estivessem mortos em vida, como Amaranta e Fernanda del Carpio.

Amaranta é aquela que doentamente não consegue deixar de desejar a morte da irmã adotiva, Rebeca. Já Fernanda, com toda a criação austera e fúnebre que teve, transporta para a habitação dos Buendías a carregada atmosfera da casa de nascença.

Poco a poco, el esplendor funerario de la antigua y helada mansión se fue trasladando a la luminosa casa de los Buendía. – Ya nos han mandado todo el cementerio familiar – comentó Aureliano Segundo en cierta ocasión –. Sólo faltan los sauces y las losas sepulcrales. (CAS, [s/d], p. 89).³⁶⁵

Obsessões e repetições que levam a um estado de evasão da realidade são dois lados de um mesmo aspecto recorrente no livro *Cien años de soledad*. Isso é perceptível no hábito de o coronel Aureliano Buendía fazer e derreter peixinhos de ouro, ou no de Amaranta em pregar e despregar botões, ou na constância com que Úrsula

³⁶³ “[...] Prudencio Aguilar tocou-lhe o ombro num quarto intermediário, e ele ficou ali para sempre, pensando que era o quarto real.” (CAS, 1996, p. 137-138).

³⁶⁴ “uma situação de suspensão entre uma vida e uma morte entendidas metaforicamente, isto é, entre um passado que não passa e um futuro que ainda não advém, entre tradição e modernidade.”

³⁶⁵ “Pouco a pouco, o esplendor funerário da antiga e gelada mansão se foi trasladando para a luminosa casa dos Buendía. ‘Já nos mandaram todo o cemitério familiar’, comentou Aureliano Segundo em certa ocasião. ‘Agora só estão faltando os salgueiros e as lousas sepulcrais’.” (CAS, 1996, p. 206).

remói lembranças da família e manda executar reformas arquitetônicas na casa dos Buendías. Os peixes de ouro do coronel Aureliano Buendía (vistos de lado) não deixam de remeter ao símbolo do infinito (a *lemniscata* – ∞), sugerindo, desse modo, morte e ressurreição, configuradas no ato de fundir, moldar e tornar a liquefazer pelo calor o ouro, para novamente modelar peixes. Nesse sentido a persistente ourivesaria é a metáfora para o interminável ciclo de vida, morte e renascimento. Com a prática aurífice, forma-se uma “circularidad infeliz” que indica “la sensación de fracaso con respecto al tiempo histórico lineal de la modernidad” (BRUGNOLO; LUCHE, 2010, p. 143).³⁶⁶ Como explicam os autores:

Tanto más infeliz es la circularidad que caracteriza el tiempo purgatorial de la novela en cuanto ésta refleja el perverso actuar de los Buendía, la ley general de la familia que es el origen de su fracaso, o sea ese construir continuamente para destruir que marca a todas las generaciones. (BRUGNOLO; LUCHE, 2010, p. 143).³⁶⁷

Observe-se que, a despeito de espelhar o movimento cíclico dos anos (como aliás era a concepção do tempo durante a Antiguidade greco-latina), *Cien anos de soledad* carrega o tempo progressivo da história. Mario Vargas Llosa, em texto que compõe a edição comemorativa da Real Academia Espanhola de *Cien años de Soledad*, defende que o livro do escritor colombiano contém, entre vários aspectos, um caráter de crônica histórica e social:

Como la familia Buendía sintetiza y refleja a Macondo, Macondo sintetiza y refleja (al tiempo que niega) a la realidad real: su historia condensa la historia humana, los estadios por los que atraviesa corresponden, en sus grandes lineamientos, a los de cualquier sociedad, y en sus detalles, a los de cualquier sociedad subdesarrollada, aunque más específicamente a las latinoamericanas.” (VARGAS LLOSA, 2007, p. xxx).³⁶⁸

Deslindar esse novelo que envolve amores, ódios, perdas, homicídios, morticínios, alegrias e tristezas requer tomar *Cien años de soledad* como uma

³⁶⁶ “circularidade infeliz”; “a sensação de fracasso com relação ao tempo histórico linear da modernidade”.

³⁶⁷ “Tanto mais infeliz é a circularidade que caracteriza o tempo de purgação da novela, quanto esta reflete o perverso atuar dos Buendía, a lei geral da família que é a origem de seu fracasso, ou seja, esse construir continuamente para destruir que marca todas as gerações.”

³⁶⁸ “Como a família Buendía sintetiza e reflete Macondo, Macondo sintetiza e reflete (ao mesmo tempo em que nega) a realidade real: sua história condensa a história humana, os estágios por que atravessa correspondem, em seus grandes lineamentos, aos de qualquer sociedade, e, em seus detalhes, a qualquer sociedade subdesenvolvida, ainda mais especificamente às latino-americanas.”

verdadeira epopeia que retrata muito mais que a vida, mas sobretudo gerações e gerações de morte.

4.5 A potência destrutiva da *morte como imagem*

Todo ser humano é inexoravelmente um ser-para-a-morte, aquele que carrega a lúcida certeza de sua extinção; no entanto o romance de Gabriel García Márquez potencializa essa condição, se considerarmos particularmente a trajetória das gerações dos Buendías. Essa “pura e simples impossibilidade da existência” (HEIDEGGER, 2008, p. 331)³⁶⁹ é marcada com base em uma série de incidentes que acometem cada membro da família.

A morte “está à espreita” em muitos episódios, como no da morte simbólica (do patriarca José Arcádio) advinda da loucura, ou naquela decorrente de assassinatos sequenciais (dos 17 Aurelianos, filhos do coronel Aureliano Buendía). Lembrando que, neste último caso, os ilegítimos descendentes do militar já estavam literalmente marcados para morrer, com uma cruz de cinzas na testa. “En el curso de esa semana, por distintos lugares del litoral, sus diecisiete hijos fueron cazados como conejos por criminales invisibles que apuntaron al centro de sus cruces de ceniza.” (CAS, [s/d], p. 99).³⁷⁰ Curiosamente, esse crucifixo de cinzas terminou sendo o estigma de uma sina inevitável, e inapagável, que os Aurelianos iriam carregar pelo abreviado resto de suas vidas.

De regreso a casa, cuando el menor quiso limpiarse la frente descubrió que la mancha era indeleble, y que lo eran también las de sus hermanos. Probaron con agua y jabón con tierra y estropajo, y por último con piedra pómez y lejía y no con siguieron borrarse la cruz. (CAS, [s/d], p. 90).³⁷¹

³⁶⁹ Em *Ser e tempo*, Heidegger analisa o conceito filosófico de *Dasein*, que tem como um dos significados ‘ser-para-a-morte’, e propõe um conceito ontológico-existencial da morte: “Enquanto fim da presença, a morte é a possibilidade mais própria, irremissível, certa e, como tal, indeterminada e insuperável da presença. Enquanto fim da presença, a morte é e está em seu ser-para-o-fim.” (HEIDEGGER, 2008, p. 335). Pela complexidade do pensamento heideggeriano, opto somente por assinalar a pertinência do conceito para o estudo aqui proposto.

³⁷⁰ “Ao correr da semana, em diferentes lugares do litoral, os seus dezessete filhos foram caçados como coelhos por criminosos invisíveis que apontaram bem no centro das suas cruces de cinza.” (CAS, 1996, p. 230).

³⁷¹ “De volta a casa, quando o menor quis limpar a testa, descobriu que a mancha era indelével e que também o eram as de seus irmãos. Experimentaram com água e sabão, com terra e bucha, e por último com pedra-pomes e água sanitária, e não conseguiram apagar a cruz.” (CAS, 1996, p. 210).

Se num primeiro momento as “cruces de ceniza infundían un respeto sagrado, como si fueran una marca de casta, un sello de invulnerabilidad” (CAS, [s/d], p. 97),³⁷² elas depois se tornam o preciso alvo a ser acertado por aqueles que se sentiam ameaçados pelo coronel Aureliano Buendía, como atesta a frase: “la saña del enemigo invisible estaba dirigida solamente contra los hermanos marcados con cruces de ceniza” (CAS, [s/d], p. 99).³⁷³ O epílogo trágico da prole do coronel tem relação direta com a indignação dele diante de mais um ato de barbárie em Macondo (um menino que fora picado a golpes de facão e o avô, decapitado): “–¡ Un día de estos –gritó– voy a armar a mis muchachos para que acaben con estos gringos de mierda!” (CAS, [s/d], p. 99)³⁷⁴, um juramento que catalisou toda a matança.

Nesse sentido a morte assume sua dimensão mais implacável, indiscutível, incontornável. No entanto o modo como ela efetivamente acontece é que se torna surpreendente. Um a um os Aurelianos vão sendo trucidados: com “un disparo de fusil surgido de la oscuridad le perforó la frente”; “con un punzón de picar hielo clavado hasta la empuñadura entre las cejas”; “con un tiro de revólver que lo derribó dentro de un caldero de manteca hirviendo”; “con una descarga de máuser que le desbarató el cráneo” (CAS, [s/d], p. 99)³⁷⁵ e ainda em situações que apenas é possível imaginar (pelos telegramas que iam chegando do litoral), pois aquela teria sido uma “noche de muerte” (CAS, [s/d], p. 99).³⁷⁶

Mesmo para a última vítima dessas execuções seriais (o filho mais velho, Aureliano Amador), a cruz ainda será uma retrasada sentença de morte, pois cumprida anos depois de o décimo sexto irmão ter sucumbido:

Dos agentes de la policía que habían perseguido a Aureliano Amador durante años, que lo habían rastreado como perros por medio mundo, surgieron de entre los almendros de la acera opuesta y le hicieron dos

³⁷² “cruces de cinza infundiam um respeito sagrado, como se fossem marca de casta, selo de invulnerabilidade” (CAS, 1996, p. 226).

³⁷³ “a sanha do inimigo invisível estava dirigida apenas contra os irmãos marcados com cruces de cinza” (CAS, 1996, p. 231).

³⁷⁴ “– um dia destes – gritou – vou armar os meus rapazes para acabar com estes ianques de merda!” (CAS, 1996, p. 230).

³⁷⁵ “disparo de fuzil perfurando-lhe a testa”; “furador de gelo cravado até o cabo entre as sobrancelhas”, “tiro de revólver que o derrubou dentro de um caldeirão de gordura fervendo”; “uma descarga de Mauser que lhe despedaçou o crânio”. (CAS, 1996, p. 230-231).

³⁷⁶ “noite de matança” (CAS, 1996, p. 231).

tiros de máuser que le penetraron limpiamente por la cruz de ceniza. (CAS, [s/d], p. 154).³⁷⁷

Essa morte que impossibilita a união e a felicidade determina boa parte da força trágica do livro. O manejo dos meândricos fios da narrativa resulta em cenas que fazem da solidão e da morte as grandes protagonistas, sendo que esta última ora é a cura para a primeira, ora é a causa. Assim sendo, o livro traz a *morte como imagem* que se fixa na memória e transborda em significações.

Em alguns casos, temos a morte-redentora para personagens em eterna solidão:

Rebeca murió a fines de ese año. Argénida, su criada de toda la vida, pidió ayuda a las autoridades para derribar la puerta del dormitorio donde su patrona estaba encerrada desde hacía tres días, y la encontraron en la cama solitaria, enroscada como un camarón, con la cabeza pelada por la tiña y el pulgar metido en la boca. (CAS, [s/d], p. 142).³⁷⁸

Em outros, a morte-algoz:

Pero una noche, al entrar Arcadio en la tienda de Catarino, el trompetista de la banda lo saludó con un toque de fanfarria que provocó las risas de la clientela, y Arcadio lo hizo fusilar por irrespeto a la autoridad. A quienes protestaron, los puso a pan y agua con los tobillos en un cepo que instaló en un cuarto de la escuela. “¡Eres un asesino!” –le gritaba Úrsula cada vez que se enteraba de alguna nueva arbitrariedad–. (CAS, [s/d], p. 45).³⁷⁹

Entre memória e esquecimento, sofrimento e dor, se movimentam os vivos e os mortos no romance. O resultado não poderia ser distinto: a linha demarcatória entre a vida e a morte perde a nitidez, e os dois planos passam a se interpenetrar constantemente. Assim temos mortos que conversam e convivem com vivos (Prudencio Aguilar com José Arcadio Buendía; Melquíades com Aureliano Segundo); vivos-quase-

³⁷⁷ “Dois agentes da polícia que tinham perseguido Aureliano Amador durante anos, que o haviam farejado como cães por meio mundo, surgiram dentre as amendoeiras da calçada em frente e lhe deram dois tiros de Mauser que penetraram certamente pela cruz de cinza.” (CAS, 1996, p. 355).

³⁷⁸ “Rebeca morreu no final desse ano. Argénida, sua criada de toda a vida, pediu ajuda às autoridades para derrubar a porta do quarto onde a sua patroa estava trancada há (*sic*) três dias, e a encontraram na cama solitária, enroscada como um camarão, com a cabeça pelada pela calvície e o polegar metido na boca”. (CAS, 1996, p. 327).

³⁷⁹ “Mas certa noite, ao entrar na taberna, o trompetista da banda saudou Arcadio com um toque de fanfarra que provocou o riso da clientela, e Arcadio o mandou fuzilar por falta de respeito à autoridade. Aos que protestaram pôs a pão e água, com os tornozelos num tronco que instalara num quarto da escola. ‘Você é um assassino!’ , gritava-lhe Úrsula cada vez que sabia de alguma nova arbitrariedade”. (CAS, 1996, p. 105).

mortos (Rebeca, velha e abandonada no casarão, e Don Fernando, vestido de negro em sua mansão funerária); mães que morrem no parto (Remedios e Úrsula Amaranta); e tantas outras imbricações entre ambos os fenômenos.

Amaranta³⁸⁰ por exemplo é uma personagem indecifrável, que se move no limiar entre a vida e a morte. Após sofrer uma grave desilusão amorosa, ela passa vários anos tecendo cuidadosamente a própria mortalha; antes, porém, já se tornara uma “virtuosa en los ritos de la muerte” (CAS, [s/d], p. 114),³⁸¹ especialmente com o intuito de se vingar de Rebeca, a irmã adotiva. Amaranta faz de sua vida uma disciplinada celebração de ritos fúnebres; daí ter se tornado uma *expert* nessa arte. Essa proximidade com a morte também é uma marca decisiva na trajetória de Fernanda del Carpio, que, no esplendor da juventude, tecia “coronas de palmas fúnebres” (CAS, [s/d], p. 86).³⁸²

Ambas as mulheres são bastante familiarizadas com os assuntos da morte pela via do intenso trabalho manual.³⁸³ Amaranta com as habilidades do bordado, e Fernanda com as do entrançar de flores, caules e folhas para a confecção de coroas mortuárias. Ao lidarem com aspectos relacionados ao perecimento e seus ritos, as duas se elevam à condição de artesãs da morte, e talvez por isso tenham muitas dificuldades de se relacionar com as pessoas do seu convívio e se harmonizar com os fluxos da vida. Cada qual termina enclausurada na própria mortalha, seja esta de fios têxteis ou de caules florais. Ambas acabam sendo vivas-mortas em um labirinto de mágoas e ressentimentos.

Amaranta calcula o dia preciso e a exata hora de seu falecimento seguindo orientações prestadas pela própria morte, em pessoa: “una mujer vestida de azul con el cabello largo, de aspecto un poco anticuado” (CAS, [s/d], p. 114)³⁸⁴ e que não tinha nada

³⁸⁰ Observe-se que Amaranta traz inscrita no próprio nome a alusão ao amor e à amargura (amar/amarar). Etimologicamente a palavra “amarar” (amaro + ar) significa ‘amargurar’ (HOUAISS, 2009). Curiosamente Amaranta também é tomada pelo autor como a criatura mais doce e amorosa do romance. Alguém que transformou o amor em ódio e que não soube desde então manifestar os sentimentos.

³⁸¹ “uma *virtuose* nos ritos da morte” (CAS, 1996, p. 266).

³⁸² “coroas de defunto” (CAS, 1996, p. 199).

³⁸³ É instigante considerar que esse trabalho artesanal das duas mulheres configura-se como uma espécie de registro, de linguagem que se faz irmã dos pergaminhos escritos por Melquíades. É como se elas escrevessem suas dores, sofrimentos e anseios nos fios da mortalha e das coroas. Ao cerzir essa excêntrica *escritura*, as mulheres teceram a parte que aludia a elas nos herméticos pergaminhos que narram a saga da família e sua solidão. Nada tão inverossímil se se estabelece um paralelo com o quipu, um instrumento que era usado pelos incas para comunicação, baseado em cordões coloridos e nós, o qual servia a registros contábeis e mnemotécnicos.

³⁸⁴ “uma mulher vestida de azul, com o cabelo comprido, de aspecto um pouco antiquado.” (CAS, 1996, p. 266).

de pavoroso. Ressalte-se que “la muerte le deparó el privilegio de anunciarse con varios años de anticipación.” (CAS, [s/d], p. 114).³⁸⁵ Como esclarece o trecho:

La muerte no le dijo cuándo se iba a morir ni si su hora estaba señalada antes que la de Rebeca, sino que le ordenó empezar a tejer su propia mortaja el próximo seis de abril. La autorizó para que la hiciera tan complicada y primorosa como ella quisiera, pero tan honradamente como hizo la de Rebeca, y le advirtió que había de morir sin dolor, ni miedo, ni amargura, al anochecer del día en que la terminara. Tratando de perder la mayor cantidad posible de tiempo, Amaranta encargó las hilazas de lino bayal y ella misma fabricó el lienzo. Lo hizo con tanto cuidado que solamente esa labor le llevó cuatro años. Luego inició el bordado. A medida que se aproximaba el término ineludible, iba comprendiendo que sólo un milagro le permitiría prolongar el trabajo más allá de la muerte de Rebeca, pero la misma concentración le proporcionó la calma que le hacía falta para aceptar la idea de una frustración. (CAS, [s/d], p. 114-115).³⁸⁶

Tal qual uma Penélope mortal, Amaranta ainda tenta protelar o falecimento ao passar anos tecendo a própria mortalha com “preciosismos inútiles” (CAS, [s/d], p. 115).³⁸⁷ A finalização da veste marca o término de sua existência: “Una semana antes calculó que daría la última puntada en la noche del cuatro de febrero [...], en la labor más primorosa que mujer alguna había terminado jamás, y anunció sin el menor dramatismo que moriría al atardecer.” (CAS, [s/d], p. 115).³⁸⁸

Desse modo Amaranta teve tempo e condições de se aprontar devidamente: “recostada en almohadones, como si de veras estuviera enferma, tejió sus largas trenzas³⁸⁹ y se las enrolló sobre las orejas, como la muerte le había dicho que debía estar en el ataúd.” (CAS, [s/d], p. 116).³⁹⁰

³⁸⁵ “a morte lhe concedera o privilégio de se anunciar com vários anos de antecedência.” (CAS, 1996, p. 266).

³⁸⁶ “A morte não lhe disse quando ela ia morrer nem se a sua hora estava marcada para antes da de Rebeca, mas sim lhe ordenou que começasse a tecer a sua própria mortalha no próximo seis de abril. Autorizou-a a fazê-la tão complicada e primorosa quanto quisesse, mas tão honradamente como fizera a de Rebeca, e lhe avisou que haveria de morrer sem dor, nem medo, nem amargura, ao anoitecer do dia em que a terminasse. Tentando perder a maior quantidade de tempo possível, Amaranta encomendou as meadas de linho e ela mesma teceu a fazenda. Fê-lo com tanto cuidado que somente este trabalho levou quatro anos. Em seguida, iniciou o bordado. À medida que se aproximava o fim irremediável, ia compreendendo que só um milagre permitiria que prolongasse o trabalho para além da morte de Rebeca; mas a própria concentração lhe proporcionou a calma que lhe faltava para aceitar a ideia de uma frustração.” (CAS, 1996, p. 266-267).

³⁸⁷ “preciosismos inúteis” (CAS, 1996, p. 267).

³⁸⁸ “Uma semana antes, calculou que daria o último ponto na noite de quatro de fevereiro [...] no trabalho mais primoroso que mulher alguma terminara jamais e anunciou sem o menor dramatismo que morreria ao entardecer”. (CAS, 1996, p. 267-268).

³⁸⁹ Curiosamente, no *Dicionário de símbolos* a trança aparece como uma representação da “força viril e vital”, mas também como “uma ligação provável entre este mundo e o Além dos defuntos, um enlace íntimo de relações, correntes de influências misturadas, a interdependência dos seres.” (CHEVALIER;

Por sua vez, a figura do cigano Melquíades é por si só enigmática e também remete à morte. “[...] Era un hombre lúgubre, envuelto en un aura triste, con una mirada asiática que parecía conocer el otro lado de las cosas. Usaba un sombrero grande y negro, como las alas extendidas de un cuervo,³⁹¹ y un chaleco de terciopelo patinado por el verdín de los siglos.” (CAS, [s/d], p. 4).³⁹² Alguém que teria renegado a morte para fugir da solidão: “El gitano iba dispuesto a quedarse en el pueblo. Había estado en la muerte, en efecto, pero había regresado porque no pudo soportar la soledad.” (CAS, [s/d], p. 22).³⁹³

Esse personagem é misterioso e tem vários espaços e tempos de atuação. Ele pode ser visto tanto como uma espécie de anjo que anuncia o destino dos Buendías (se compadecendo deles), quanto como um alquimista, como defende Josefina Ludmer no livro intitulado *Cem anos de solidão: uma interpretação*. O cigano é aquele que vai transformar a matéria bruta do cotidiano em joias raras de família.

Melquíades irrompe para distorcer os elementos de uma relação anterior; traz a mudança e o ritmo: todos os anos chega na mesma época; introduz a repetição: vem uma e outra vez. Melquíades chega a Macondo como o exterior e o futuro; é um desconhecido sem amores, sem passado; só se lhe conhece o nome e a sabedoria. Melquíades é, entre outras coisas, alquimista: leva as transmutações e o acesso em profundidade à unidade do mundo. (LUDMER, 1984, p. 26).

O retorno dele das solitárias trevas da morte é um dos grandes enigmas do livro. Mesmo que com sequelas, o personagem é aquele que sobrevive a uma sequência

GHEERBRANT, 2009, p. 895). É necessário salientar que nesta tese a utilização do *Dicionário de Símbolos* atua como um segundo viés ou registro de leitura que vai além de uma exclusiva “simbologia da morte”.

³⁹⁰ “Recostada em almofadões, como se na verdade estivesse doente, teceu as suas longas tranças e enrolou-as sobre as orelhas, exatamente como a morte lhe dissera que deveria estar no ataúde” (CAS, 1996, p. 269).

³⁹¹ Simbolicamente, o corvo remete a vários elementos interessantes. É tomado como “figura de mau agouro, ligada ao temor da desgraça”, ou como “mensageiro da morte” (especialmente no simbolismo moderno). Na Antiguidade esse animal representava “uma ave de bom agouro, anunciadora de triunfos, e sinal de suas virtudes”, “princípio animador do sol”, ou ainda como aquele que “tem papel profético”. “Assim, na maior parte das crenças a seu respeito, o corvo aparece como herói solitário, muita vez demiurgo ou mensageiro divino, guia, em todo caso, e, até, guia das almas em sua última viagem, pois que, psicopompo que é, ele penetra, sem se perder, o segredo das trevas. Parece que seu aspecto positivo está ligado às crenças dos povos nômades, caçadores e pescadores [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 293-294). É importante lembrar que Melquíades é aquele que, na cartografia da morte, serviu como guia para as outras almas.

³⁹² “[...] Era um homem lúgubre, envolto em uma aura triste, com um olhar asiático que parecia conhecer o outro lado das coisas. Usava um chapéu grande e negro, com as asas estendidas de um corvo, e um casaco de veludo patinado pelo limo dos séculos.” (CAS, 1996, p. 12).

³⁹³ “O cigano estava disposto a ficar no povoado. Tinha estado à morte, realmente, mas tinha voltado porque não pôde suportar a solidão.” (CAS, 1996, p. 52).

de pestes. Essa constante superação cria uma aura de imortalidade em torno da figura do cigano. A recusa a se submeter ao óbito (apesar da degradação de sua aparência)³⁹⁴ também fica evidente em expressões e trechos como: “he alcanzado la inmortalidad” (CAS, [s/d], p. 32),³⁹⁵ pronunciada por Melquíades quando sentiu uma emoção repentina, p. 74); ou mesmo na insistência simbólica da imagem que marca a aparição do memorável cigano a Aureliano Segundo, após muitos anos de seu falecimento. O próprio Melquíades admite que a morte “lo seguía a todas partes, husmeándole los pantalones, pero sin decidirse a darle el zarpazo final.” (CAS, [s/d], p. 4).³⁹⁶ Tanto é assim que, mesmo tendo envelhecido “con una rapidez asombrosa [pareciendo] estragado por una dolencia tenaz” (CAS, [s/d], p. 4),³⁹⁷ Melquíades ressuscita nas dunas de Cingapura, após seu corpo ter sido jogado no “lugar más profundo del mar de Java.” (CAS, [s/d], p. 9).³⁹⁸

A imortalidade que o cigano diz ter alcançado perde qualquer caráter de contrassenso se pensarmos que com os pergaminhos ele acaba pondo os Buendías em contato com uma noção de tempo sagrado, tempo este do qual fala Mircea Eliade. Ele é quem expulsa o último Buendía do fechado e estagnado paraíso do tempo dos homens.

Além disso, é instigante o fato de ter sido exatamente Melquíades o responsável por indicar o caminho de Macondo aos mortos, já que ele foi marcado como o primeiro “puntito negro en los abigarrados mapas de la muerte”(CAS, [s/d], p. 34).³⁹⁹ O cigano é que inaugura o cemitério de Macondo. Será a partir de sua lápide (erguida no centro de um terreno) que todos os outros túmulos serão construídos e em torno da qual as demais vão se conformar.

Da mesma forma, Úrsula Iguarán é exemplar dessa resistência à morte. A matriarca que conduziu a família com heroicos vigor e determinação condensa mais de um século de vivências e repetições. Seu falecimento é acompanhado de (e anunciado por) uma mortandade de pássaros:

Amaneció muerta el jueves santo. La última vez que la habían ayudado a sacar la cuenta de su edad, por los tiempos de la compañía

³⁹⁴ Como no seguinte trecho: “[...] a pele se cobriu de um musgo macio, semelhante ao que prosperava no casaco anacrônico que não tirou nunca, e a sua respiração passou a exalar um bafo de animal adormecido.” (CAS, 1996, p. 73).

³⁹⁵ “alcancei a imortalidade.” (CAS, 1996, p. 74).

³⁹⁶ “o seguia por todas as partes, farejando-lhe as calças, mas sem se decidir a dar o bote final.” (CAS, 1996, p. 11).

³⁹⁷ “com uma rapidez assombrosa [parecendo] estragado por um mal tenaz” (CAS, 1996, p. 11).

³⁹⁸ “lugar mais profundo do mar de Java” (CAS, 1996, p. 22).

³⁹⁹ “pontinho negro nos disparatados mapas da morte” (CAS, 1996, p. 79).

bananera, la había calculado entre los ciento quince y los ciento veintidós años. La enterraron en una cajita que era apenas más grande que la canastilla en que fue llevado Aureliano, y muy poca gente asistió al entierro, en parte porque no eran muchos quienes se acordaban de ella, y en parte porque ese mediodía hubo tanto calor que los pájaros desorientados se estrellaban como perdigones contra las paredes y rompían las mallas metálicas de las ventanas para morir en los dormitorios. (CAS, [s/d], p. 141-142).⁴⁰⁰

É relevante notar que esses personagens são dotados, simultaneamente, de uma resistência e de uma resignação ao perecimento – ainda que no fim a morte tenha efetivamente prevalecido. No romance, é como se a revelação da morte (e também de suas consequências no corpo dos mortais) carregasse em si um ato de redenção para os solitários personagens em sua jornada de desencontros. Sem os sobressaltos sentimentais (tão próprios de uma cultura ocidental, que paradoxalmente se acostumou a negar a morte, como destacado em outro momento deste texto), a representação da morte em García Márquez abre espaço, de modo poético, nas diversas esferas da vida.

4.6 A morte e seus intrincados labirintos

Considerando que o fio de Ariadne pode ser entendido como um artifício tanto para guiar aquele que se aventura no labirinto, como para recordar da existência de um exterior,⁴⁰¹ é possível afirmar que os pergaminhos de Melquíades constituem, com seus sinais gráficos, um cordão “ariádnic” despedaçado, com os retalhos postos em ordem muito específica – enfim: uma escrita criptografada. Uma vez que um dos integrantes da família, Aureliano Babilonia, decifra o enigma, ou seja, tão logo monta e compreende os fragmentos, ele atinge o centro do labirinto e enxerga a saída.

Em seguida, o personagem desanda (volta nos próprios passos), ação que faz parte do quadrinômio entrar-perambular-decifrar-sair presente na essência do *dédalo*, e consiste em ler, ainda que às pressas, a história familiar prevista com muita

⁴⁰⁰ “Amanheceu morta na quinta-feira santa. Na última vez em que a ajudaram a fazer as contas da sua idade, na época da companhia bananeira, calcularam-na entre os cento e quinze e os cento e vinte e dois anos. Enterraram-na num caixãozinho que era pouco maior que a cestinha em que fora trazido Aureliano e muito pouca gente assistiu ao enterro, em parte porque não eram muitos os que se lembravam dela, e em parte porque nesse meio-dia fez tanto calor que os pássaros desorientados se arrebentavam como perdigotos contra as paredes e rasgavam as telas metálicas das janelas para morrer nos quartos.” (CAS, 1996, p. 326).

⁴⁰¹ Cf. BAPTISTA (2005).

antecedência e múltiplos detalhes. O final da leitura é também a destruição do labirinto, como mostra a derradeira cena do romance:

Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irreplicable desde siempre y para siempre porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra. (CAS, [s/d], p. 172).⁴⁰²

O solitário século vivido pelos Buendía é uma complexa arquitetura de acontecimentos feita para prender cada integrante da família tanto à particular visão do intrincamento, quanto ao itinerário, privado, que lhe cabe. Falamos de vários labirintos: o que é experimentado por cada parente, portanto exclusivo; a Macondo sonhada por seu fundador, o patriarca dos Buendía, como uma cidade de espelhos, assim como “o quarto infinito” onde ele permanece eternamente; um labirinto maior, onde estão todos os Buendías; o caminho que o sangue de José Arcadio perfaz para se anunciar à mãe, Úrsula; e aquele constante na “planta baixa” e codificada que são os pergaminhos de Melquíades.

Aureliano Babilonia é o único personagem que responde ao desafio de não se ater à própria perspectiva que tem do labirinto, e conseqüentemente consegue estender um olhar panorâmico, global. Ele é quem, reconstituindo a linha de Ariadne, se lembra de que há um mundo – ou um outro tempo – lá fora; se recorda de que existe uma saída. No instante em que Aureliano Babilonia toca com as pupilas a inteira história familiar, é catapultado ao exterior. É “expulso” para uma realidade afastada, extra, além.

O custo disso é a destruição da roda da fortuna/desfortuna dos Buendías, a qual já vinha girando havia cem anos e que poderia continuar em seu movimento e ritmo indefinidamente, se não fosse o estresse de seu eixo, como bem viu a cartomante Pilar Ternera:

[...] un siglo de naipes y de experiencia le había enseñado que la historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una

⁴⁰² “Entretanto, antes de chegar ao verso final já tinha compreendido que não sairia nunca daquele quarto, pois estava previsto que a cidade dos espelhos (ou das miragens) seria arrasada pelo vento e desterrada da memória dos homens no instante em que Aureliano Babilonia acabasse de decifrar os pergaminhos e que tudo o que estava escrito neles era irrepitível desde sempre e por todo o sempre, porque as estirpes condenadas a cem anos de solidão não tinham uma segunda oportunidade sobre a terra.” (CAS, 1996, p. 394).

rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje. (CAS, [s/d], p. 163).⁴⁰³

Tal roda possuía um fôlego interminável, e o “dar voltas até a eternidade” equivaleria a reencenar: o tempo em que se carecia de palavras para designar as coisas, a descoberta do gelo, o advento dos ciganos e o magnetismo de suas maravilhas, o amarrar os doidos aos castanheiros, a convivência com os fantasmas, as guerras indistintas, os tesouros escondidos na casa, o dilúvio tropical, a ascensão de figuras etéreas, o reformar da casa, a ourivesaria de ínfimos peixes, o aparecimento de monstros, a reincidência de nomes, a vinda e a ida de uma companhia fruteira, os fuzilamentos, os campeonatos gastronômicos, a chuva de pássaros, os amores impossíveis, o adultério, o incesto e os frutos nascidos com rabo, os gêmeos idênticos e indistinguíveis, a luta com as formigas, as rinhas de galo, os duelos de honra etc.

No ponto em que Aureliano Babilonia lê a preambular frase dos pergaminhos – *El primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas* (CAS, [s/d], p. 171, grifos do autor)⁴⁰⁴ – é possível interpretar que o personagem está no limiar do labirinto, assim como um arqueólogo à entrada de uma gruta ou cripta que traz no seu umbral uma inscrição enigmática. E o “pavoroso remolino de polvo y escombros” (CAS, [s/d], p. 172)⁴⁰⁵ em que Macondo se transformou é a própria pulverização dos véus, tapumes, paredes, que compunham a estrutura de toda a história de sete gerações.

Com isso o labirinto também conquista, em *Cien años de soledad*, o direito de ser visto como uma figura da morte. A estirpe dos Buendías vivia sob a seguinte maldição: enquanto houver desconhecimento, repetir; quando for adquirida a consciência, jamais voltar a fazer. Olhando por tal perspectiva, Melquíades seria ele próprio uma Ariadne masculina.

Interessante notar ainda a relação que pode ser estabelecida entre os manuscritos e o processo de escrita de García Márquez:

⁴⁰³ “um século de cartas e de experiência lhe ensinara que a história da família era uma engrenagem de repetições irreparáveis, uma roda giratória que continuaria dando voltas até a eternidade, se não fosse pelo desgaste progressivo e irremediável do eixo”. (CAS, 1996, p. 374-375).

⁴⁰⁴ “O primeiro da estirpe está amarrado a uma árvore e o último está sendo comido pelas formigas” (CAS, 1996, p. 392).

⁴⁰⁵ “pavoroso rodaminho de poeira e escombros” (CAS, 1994, p. 394).

Os manuscritos decifrados por Aureliano têm [...] traços análogos à narrativa que o leitor decifrou, lendo-a: É uma narrativa hieroglífica, escrita em cifra, que convida, não a uma simples tradução, a uma simples leitura; os manuscritos devem ser compreendidos, e isto em certas condições. A decifração requer o trabalho da tradução, da leitura, o ter vivido determinadas circunstâncias e uma história concreta. Ter realizado o incesto, o desejo e ter feito a história da América Latina a partir de certa posição ideológica. [...] Mas decifrar implica (requer) também ter-se levantado contra a repressão política, ideológica e econômica; ter cometido a transgressão de lutar pela justiça, de defender uma versão não oficial, negada e reprimida, da história. (LUDMER, 1989, p. 142-143).

Nesse sentido o livro é um enigma de morte, ainda que traga a vida e seus fluxos como instâncias de diálogo. Um diálogo às vezes tortuoso, pois que a natureza humana é complexa e misteriosa. Com cem anos de antecipação, a escrita contida nos pergaminhos de Melquíades havia preconizado a queda dos Buendías e a dissolução do povoado. Ao “engendrar el animal mitológico que había de poner término a la estirpe” (CAS, [s/d], p. 173),⁴⁰⁶ Aureliano Babilonia e Úrsula Amaranta efetivamente cumprem a profecia de ter uma criança com rabo de porco.

A vaticinada concepção de que uma quimérica criatura com cauda vai selar o término da saga dos Buendías assinala um movimento de retorno ao mito. O caminho para isto é a fusão entre o que é humano e o que é animalesco. O mito é a substância de onde se ergue a família Buendía, com seu rio de esféricas pedras que parecem ovos pré-históricos, um tempo em que muitas coisas não possuíam nome. E é preciso notar o seguinte: o último rebento da estirpe não é inumado numa cova, não é contemplado com velório, batizado, não recebe nome, sepultamento nem lápide: simplesmente é carregado por um formigame para os subterrâneos. Ressalte-se ainda que na cosmogonia de Macondo, a formiga é dos poucos animais que prosperam no dilúvio – este, um fenômeno também mítico, cuja duração é superior à das precipitações bíblicas. Animal ligado a uma ideia de organização do mundo, esse inseto contribui para que se feche o ciclo de longos e disparatados cem anos de solidão.

⁴⁰⁶ “engendra o animal mitológico que haveria de pôr fim à estirpe” (CAS, 1996, p. 394).

4.7 Entre Eros e Tânatos: o amor, o ódio e a morte

Ainda que aparentemente opositivos, Eros (pulsão de vida) e Tânatos (pulsão de morte) surgem como dois princípios que se integram na teoria psicanalítica freudiana.⁴⁰⁷ Assim, esses dois aspectos se apresentam de modo imbricado e resultam em forças que movem o ser humano, como amor e ódio, sexualidade e agressividade, vida e morte. Consideradas numa perspectiva freudiana, essas forças podem ser apreciadas por diversos ângulos e não devem ser tomadas isoladamente, uma vez que correspondem a estados que se alternam na psique humana e trazem uma ampla significação dos sentimentos que expressamos.

Em *Cien años de soledad* há personagens que podem ser considerados emblemáticos dessas relações que envolvem amor e ódio/morte. Saliente-se que, por sua complexidade, essas pulsões não se manifestam estritamente no relacionamento de casais, mas acentuadamente nos chamados “triângulos amorosos” (como no que é formado por Aureliano Segundo, Fernanda del Carpio e Petra Cotes; ou no de Rebeca, Pietro Crespi e Amaranta), e ainda em episódios de seres solitários que possuem um poder extranatural, como acontece com Remedios, a bela.

As venturas e desventuras de Aureliano Segundo estão seguramente assentadas em sua bigamia (e sua incapacidade de escolher entre duas mulheres). Ainda que enxergue na esposa, Fernanda del Carpio, a eterna personificação da “rainha da beleza”, o personagem não consegue se furtar aos encantos (especialmente sexuais) da amante, Petra Cotes.

Entre idas e vindas, entre momentos de estabilidade e de crise, Aureliano Segundo termina por vagar em dois espaços (o da casa e o da rua) marcados por conflitos de toda ordem. Na medida do possível, as tensões entre os cônjuges são niveladas com um código peculiar. A única condição imposta pela legítima esposa (Fernanda) foi a de que Aureliano Segundo “no se dejara sorprender por la muerte en la cama de su concubina.” (CAS, [s/d], p. 87).⁴⁰⁸ “Así continuaron viviendo los tres, sin estorbarse, Aureliano Segundo puntual y cariñoso con ambas, Petra Cotes pavoneándose de la reconciliación, y Fernanda fingiendo que ignoraba la verdad.”

⁴⁰⁷ Lembrando que, para Freud, as duas pulsões interagem constantemente. “[...] A pulsão de vida (Eros), que mantém a direção para a criatividade (linguagem, simbólico, sublimação da satisfação), e a pulsão de morte (Tânatos), que se orienta no sentido agressivo.” (CORRÊA, 2008, p. 117).

⁴⁰⁸ “não se deixasse surpreender pela morte na cama da concubina.” (CAS, 1996, p. 204).

(CAS, [s/d], p. 87).⁴⁰⁹ Nem por isso deixa de ser evidente a presença de Eros (no modo comovente, apaixonado como Aureliano vivencia o relacionamento com Petra) e Tânatos (na destruição de todas as esperanças de se relacionar com Fernanda de maneira plena).

Os trechos a seguir ilustram tais situações. O primeiro sublinhando a sintonia que existia entre Aureliano Segundo e Petra Cotes, e o outro revelando a arrogância e desprezo de Fernanda:

Petra Cotes, por su parte, lo iba queriendo más a medida que sentía aumentar su cariño, y fue así como en la plenitud del otoño volvió a creer en la superstición juvenil de que la pobreza era una servidumbre del amor. Locamente enamorados al cabo de tantos años de complicidad estéril, gozaban con el milagro de quererse tanto en la mesa como en la cama, y llegaron a ser tan felices, que todavía cuando eran dos ancianos agotados seguían retozando como conejitos y peleándose como perros. (CAS, [s/d], p. 140).⁴¹⁰

[...]

De modo que cuando supo [Petra] que había muerto [Aureliano Segundo], se vistió de negro, envolvió los botines en un periódico, y le pidió permiso a Fernanda para ver al cadáver. Fernanda no la dejó pasar de la puerta. – Póngase en mi lugar – suplicó Petra Cotes –. Imagínese cuánto lo habré querido para soportar esta humillación. – No hay humillación que no la merezca una concubina – replicó Fernanda –. Así que espere a que se muera otro de los tantos para ponerle esos botines. (CAS, [s/d], p. 146).⁴¹¹

Outro exemplo é a rivalidade mortal que se estabelece entre Amaranta e a irmã adotiva, Rebeca. Por anos a fio, Amaranta nunca perdoou o fato de Rebeca ter sido a escolhida pelo italiano Pietro Crespi em seus amores juvenis. A rejeição faz com que ela demonstre ódio por sua situação. “Amaranta se sintió humillada y le dijo a Pietro Crespi con un rencor virulento, que estaba dispuesta a impedir la boda de su hermana

⁴⁰⁹ “Assim continuaram vivendo os três, sem se atrapalhar, Aureliano Segundo pontual e carinhoso com ambas, Petra Cotes se pavoneando com a reconciliação e Fernanda fingindo que ignorava a verdade.” (CAS, 1996, p. 204).

⁴¹⁰ “Petra Cotes, por outro lado, amava-o mais à medida que sentia aumentar o seu carinho, e foi assim que na plenitude do outono voltou a acreditar na superstição juvenil de que a pobreza era uma servidão do amor [...]. Loucamente apaixonados ao fim de tantos anos de cumplicidade estéril, gozavam o milagre de se amarem tanto na mesa como na cama, e chegaram a ser tão felizes que quando já eram dois anciãos esgotados continuavam brincando como coelhinhos e brigando como cachorros.” (CAS, 1996, p. 322-323).

⁴¹¹ “De modo que quando soube [Petra] que [Aureliano] tinha morrido, vestiu-se de negro, embrulhou as botinas num jornal e pediu permissão a Fernanda para ver o cadáver. Fernanda não a deixou passar da porta. – Ponha-se no meu lugar – suplicou Petra Cotes – Imagine o quanto eu o amei para aguentar esta humilhação. – Não há humilhação que uma concubina não mereça – replicou Fernanda. – De maneira que pode esperar que morra outro dos tantos para calçar-lhe estas botinas.” (CAS, 1996, p. 336).

aunque tuviera que atravesar en la puerta su propio cadáver” (CAS, [s/d], p. 32).⁴¹² e ameaçou Rebeca de modo declarado: “ – No te hagas ilusiones. Aunque me lleven al fin del mundo encontraré la manera de impedir que te cases, así tenga que matarte” (CAS, [s/d], p. 32).⁴¹³ Após ser preterido por Rebeca (que se apaixonara pelo irmão adotivo, José Arcadio), Pietro Crespi termina por se ver envolvido pelas astúcias de uma Amaranta hipnotizante, que foi capaz de tecer toda uma rede de sedução para então depois menosprezar o italiano veementemente:

Con la misma paciencia con que abigarraba manteles y tejía primores de pasamanería y bordaba pavorreales en punto de cruz, esperó a que Pietro Crespi no soportara más las urgencias del corazón. Su hora llegó con las lluvias aciagas de octubre. Pietro Crespi le quitó del regazo la canastilla de bordar y le apretó la mano entre las suyas. “No soporto más esta espera – le dijo –. Nos casamos el mes entrante.” Amaranta no tembló al contacto de sus manos de hielo. Retiró la suya, como un animalito escurridizo, y volvió a su labor. – No seas ingenuo, Crespi – sonrió –, ni muerta me casaré contigo. (CAS, [s/d], p. 47).⁴¹⁴

Em seu desespero de amor, o italiano fez súplicas, escreveu “esqueletos desatinados, que hacía llegar a Amaranta con membranas de pétalos y mariposas disecadas, y que ella devolvía sin abrir”, enfim, se humilhou em vão. No auge do desespero, revelou um dom que poderia ser considerado como de outro mundo. “Una noche cantó. Macondo despertó en una especie de estupor, angelizado por una cítara⁴¹⁵ que no merecía ser de este mundo y una voz como no podía concebirse que hubiera otra en la tierra con tanto amor.” (CAS, [s/d], p. 47).⁴¹⁶ Nada disso demoveu o empedrado

⁴¹² “Amaranta sentiu-se humilhada e disse a Pietro Crespi, com rancor virulento, que estava disposta a impedir o casamento irmã ainda que tivesse que atravessar na porta o seu próprio cadáver.” (CAS, 1996, p. 75).

⁴¹³ “– Não tenha ilusões. Ainda que me levem até o fim do mundo eu encontro a maneira de impedir que você se case, mesmo que tenha de matá-la.” (CAS, 1996, p. 75).

⁴¹⁴ “Com a mesma paciência com que sarapintava toalhas de mesa, e tecia primores de passamanaria, e bordava pavões em ponto de cruz, esperou que Pietro Crespi não suportasse mais as urgências do coração. Sua hora chegou com as chuvas aziagas de outubro. Pietro Crespi tirou-lhe do colo o cesto de costura e apertou-lhe a mão entre as suas. ‘Não aguento mais esta espera’, disse a ela. ‘Nós casamos no mês que vem.’ Amaranta não tremeu ao contato das suas mãos de gelo. Retirou a sua, como um animalzinho em fuga e voltou ao trabalho. – Não seja ingênuo, Crespi – sorriu – nem morta eu me caso com você.” (CAS, 1996, p. 108-109).

⁴¹⁵ “A cítara simboliza o canto do universo.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 260). Assim, Pietro Crespi não faz outra coisa senão evocar o poder das musas para sensibilizar o arrogante coração de Amaranta. Convém recordar que a figura do italiano com a cítara remete à de Orfeu e, por conseguinte, às suas desditas de amor.

⁴¹⁶ “bilhetes desatinados, que fazia chegar a Amaranta com membranas de pétalas e borboletas embalsamadas, e que ela devolvia sem abrir.”; “Certa noite cantou. Macondo acordou numa espécie de êxtase, angelizado por uma cítara que não podia ser deste mundo e uma voz que não se podia conceber que existisse na terra, tão cheia de amor.” (CAS, 1996, p. 109).

coração de Amaranta. A mulher, que esteve completamente imune às declarações de amor, se isolou completamente em casa.

Sugestivamente Pietro Crespi se mata no Dia de Finados. Não resiste aos sofrimentos de amor. Dos pulsos cortados à navalha, fluem o sangue e a amargura da rejeição:

El dos de noviembre, día de todos los muertos, su hermano abrió el almacén y encontró todas las lámparas encendidas y todas las cajas musicales destapadas y todos los relojes trabados en una hora interminable, y en medio de aquel concierto disparatado encontró a Pietro Crespi en el escritorio de la trastienda, con las muñecas cortadas a navaja y las dos manos metidas en una palangana de benjuí. (CAS, [s/d], p. 47).⁴¹⁷

Antes de sucumbir, Pietro Crespi chega aos limiões da loucura e da obsessão, como demonstram as frases: “Lloró sin pudor, casi rompiéndose los dedos de desesperación”; “Llegó a increíbles extremos de humillación”; “Lloró toda una tarde en el regazo de Úrsula”; “cabeza de emperador atormentado” e “Se encerraba horas y horas a tocar la cítara”.⁴¹⁸ Trata-se de um amor desmedido⁴¹⁹ que termina em tragédia.

Paradoxalmente, após os “funerales magníficos” do noivo, Amaranta (até então abandonada pela própria mãe) demonstrou arrependimento ao entrar na cozinha e colocar “la mano en las brasas del fogón, hasta que le dolió tanto que no sintió más dolor, sino la pestilencia de su propia carne chamuscada.” (CAS, [s/d], p. 47).⁴²⁰ A partir de então a atadura negra nas mãos será o sinal de luto⁴²¹ que Amaranta irá carregar inscrito no corpo pelo resto da vida. A faixa servirá para a mulher se recordar dos requintes de crueldade com os quais torturou um desesperado Pietro Crespi, o qual não encontra alternativa a não ser se matar.

⁴¹⁷ “A dois de novembro, dia de todos os mortos, seu irmão abriu a loja e encontrou todas as luzes acesas e todas as caixas de músicas abertas e todos os relógios travados numa hora interminável, e no meio daquele concerto disparatado encontrou Pietro Crespi no escritório dos fundos da loja com os pulsos cortados a navalha e as duas mãos metidas numa bacia de benjoim.” (CAS, 1996, p. 109).

⁴¹⁸ “Chorou sem pudor, quase quebrando os dedos de desespero”; “chegou a incríveis extremos de humilhação”; “Chorou uma tarde inteira no colo de Úrsula”; “cabeça de imperador atormentado”; “Trancava-se durante horas e horas tocando cítara”. (CAS, 1996, p. 109).

⁴¹⁹ Como toda história de amor trágica, o desencontro entre Pietro Crespi e Amaranta revela o poder destruidor da *hybris* grega.

⁴²⁰ “funerais magníficos”; “a mão nas brasas do fogão, até doer tanto que não sentiu mais dor, e sim o fedor da sua própria carne chamuscada.” (CAS, 1996, p. 109-110).

⁴²¹ Observe-se que em outras obras de García Márquez o enlutar é um estado permanente de ser. Em *Los funerales de la Mamá Grande* as mulheres já haviam se acostumado a uma situação assim, sem tréguas. “Las mujeres lívidas, desangradas por la herencia y la vigilia, guardaban un luto cerrado que era una suma de incontables lutos superpuestos.” (LFMG, 2001, p. 46). “As mulheres lívidas, esgotadas pela herança e pela vigília, guardavam um luto fechado que era uma soma de incontáveis lutos superpostos.” (OFMG, 1975, p. 149).

No caso de Amaranta, essa relação ambivalente (que encerra amor e ódio) ultrapassa os limites da vida. Mesmo após a trágica morte do italiano, a donzela preterida não consegue perdoar a irmã e chega ao ponto de tecer uma primorosa mortalha para Rebeca, desejando que esta morra primeiro. No fim das contas o obsedado comportamento de Amaranta resulta da tremenda incapacidade de demonstrar o profundo amor que nutriu por Pietro Crespi e também por Gerineldo Márquez, mas que nunca teve a coragem de expressar:

Amaranta, en cambio, cuya dureza de corazón la espantaba, cuya concentrada amargura la amargaba, se le esclareció en el último examen como la mujer más tierna que había existido jamás, y comprendió con una lastimosa clarividencia que las injustas torturas a que había sometido a Pietro Crespi no eran dictadas por una voluntad de venganza, como todo el mundo creía, ni el lento martirio con que frustró la vida del coronel Gerineldo Márquez había sido determinado por la mala hiel de su amargura, como todo el mundo creía, sino que ambas acciones habían sido una lucha a muerte entre un amor sin medidas y una cobardía invencible, y había triunfado finalmente el miedo irracional que Amaranta le tuvo siempre a su propio y atormentado corazón. (CAS, [s/d], p. 103).⁴²²

Mesmo que ela se destaque por ter se amargurado após a inicial rejeição de Pietro Crespi, não deixa de ser curiosa sua capacidade de amar. É preciso remarcar, no entanto, que a doçura desse amor sempre vem acompanhada do travor da vingança (contra Crespi) e da desilusão e do amargor (contra o fato de estar velha para aceitar o coronel Gerineldo).

Remedios, a bela, é outro personagem que possibilita a associação entre amor e morte. A jovem não deve ser tomada apenas como a imagem de um ser transcendental, e sim como alguém que misteriosamente carrega a morte em si. Tal qual uma divindade terrível, Remedios é aquela que não pode ser vista/desejada por nenhum homem sem que isso acarrete uma tragédia. É assim que o autor constrói a *morte como imagem* ao seu redor. Desde sempre e por razões desconhecidas, todos aqueles (com exceção dos membros da família) que tentam se aproximar da moça são contemplados

⁴²² “Amaranta, pelo contrário, cuja dureza de coração a espantava, cuja concentrada amargura a amargava, foi revelada no último exame como a mulher mais terna que jamais pudesse haver existido e compreendeu com uma penosa clarividência que as injustas torturas a que submetera Pietro Crespi não eram ditadas por uma vontade de vingança, como todo mundo pensava, nem o lento martírio com que frustrara a vida do Coronel Gerineldo Márquez tinha sido determinado pelo fel ruim da sua amargura, como todo mundo pensava, mas sim que ambas as 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.” (CAS, 1996, p. 240).

por uma morte chocante. Exemplo disso é o do rapaz que termina com o crânio esfacelado contra o chão do banheiro ao tentar assistir a um banho da jovem.

Ela exala um encantatório odor de outro mundo, que inflama e subjuga o instinto dos homens, os quais terminam por absorver (e até incorporar) esse perfume secreto.

[...] las grietas del cráneo no manaban sangre sino un aceite ambarino impregnado de aquel perfume secreto, y entonces comprendieron que el olor de Remedios, la bella, seguía torturando a los hombres más allá de la muerte, hasta el polvo de sus huesos. (CAS, [s/d], p. 97).⁴²³

Tal passagem reforça a ideia da presença de Eros (pulsão de vida) e de Tântatos (pulsão de morte). A jovem pode ser descrita como aquela com quem os homens se deslumbram, aquela por quem eles se sentem enfeitiçados. E ao mesmo tempo ela abriga o mistério da destruição. Essa natureza deu origem à lenda de que “Remedios Buendía no exhalaba un aliento de amor, sino un flujo mortal.” (CAS, [s/d], p. 97).⁴²⁴ A extrema beleza da jovem tem como reverso a maldição: ninguém, senão os Buendías, poderia vê-la (tocá-la) sem sofrer as consequências. Aqueles que teimam em desafiar tal interdito têm um encontro garantido com a fatalidade:

Esa noche, el hombre se jactó de su audacia y presumió de su suerte en la Calle de los Turcos, minutos antes de que la patada de un caballo le destrozara el pecho, y una muchedumbre de forasteros lo viera agonizar en mitad de la calle, ahogándose en vómitos de sangre. (CAS, [s/d], p. 97).⁴²⁵

Observe-se que Remedios, a bela, era uma criatura alheia às coisas mundanas. Vivia em um estado de pureza, de inocência que extrapassava os limites impostos pelas convenções sociais. Em casa, costumava andar nua, sem pudor, culpa ou a menor consciência de que isso consistia em transgressão. A narrativa destaca esse caráter diferente:

En realidad, Remedios, la bella, no era un ser de este mundo. Hasta muy avanzada la pubertad, Santa Sofía de la Piedad tuvo que bañarla y ponerle la ropa, y aun cuando pudo valerse por sí misma había que

⁴²³ “[...] as rachaduras do crânio não emanavam sangue e sim um óleo ambarino impregnado daquele perfume secreto, e então compreenderam que o cheiro de Remedios, a bela, continuava torturando os homens além da morte, até a poeira dos ossos.” (CAS, 1996, p. 225).

⁴²⁴ “Remedios Buendía não exalava o sopro de amor mas sim um fluxo mortal.” (CAS, 1996, p. 226).

⁴²⁵ “Nessa noite, o homem se gabou da sua audácia e se vangloriou da sua sorte na Rua dos Turcos, minutos antes de que o coice de um cavalo lhe arrebentasse o peito e uma multidão de forasteiros o visse agonizar no meio da rua, sufocado em vômitos de sangue.” (CAS, 1996, p. 226).

vigilarla para que no pintara animalitos en las paredes con una varita embadurnada de su propia caca. (CAS, [s/d], p. 82).⁴²⁶

A personagem condensa em si elementos que a tornam a própria imagem da morte, embora com uma aparência que para uns era inofensiva, inócua, e para outros, extremamente sedutora, mas que se torna assoladora caso sua natureza não seja respeitada. A violência que se dissemina no entorno e à passagem de Remedios, a bela, somente se apazigua quando a personagem se alça aos céus. Os episódios protagonizados por Remedios (além de remeter à questão de Eros e Tântatos) sugerem a imbricação entre o sagrado e o profano naquilo que existe de pureza e mácula,⁴²⁷ como será visto adiante. Assim vislumbramos uma condição muito mais integral da personagem na concepção literária de García Márquez.

4.8 A morte profetizada nos pergaminhos: ruína da casa e o fim de Macondo

Outro aspecto bastante válido diz respeito aos ciclos de vida e de morte da própria casa⁴²⁸ que abrigou as gerações dos Buendías. Assim como a família, essa arquitetura se configura como algo vivo, que envelhece e se renova a cada período. De simples construção de barro e taquara feita à beira de um rio de águas diáfanas, ela se torna uma habitação moderna e depois vai se degradando paulatinamente, para então ser reconstituída e renascer de suas próprias rachaduras. Como se a ave mítica Fênix pudesse se valer de um ninho que possuísse uma natureza também ressurgente das cinzas. Ou seja, as mudas⁴²⁹ da residência acompanham as inflexões do próprio grupo familiar. A casa é reformada e ampliada em pelo menos duas ocasiões e também sofre muito com o descaso dos últimos membros da estirpe. É emblemático desses ciclos o

⁴²⁶ “Realmente, Remedios, a bela, não era um ser deste mundo. Até com a puberdade já bem avançada, Santa Sofía de la Piedad teve de lhe dar banho e mudar de roupa, e mesmo quando já se pôde valer sozinha, tinha que vigiá-la para que não pintasse animaizinhos nas paredes com uma varinha lambuzada com o seu próprio cocô.” (CAS, 1996, p. 191-192).

⁴²⁷ Cf. ELIADE (2001). Interessante notar ainda que Remedios, a bela, nasce de um relacionamento entre dois personagens que ocupam uma posição totalmente antagônica: Santa Sofía de la Piedad (cujo nome é bastante sugestivo) e o temerário Arcadio. A mãe é descrita como alguém extremamente paciente e generosa, ao passo que o pai é fuzilado em decorrência de suas injustiças e crueldades. Talvez isso já sirva para explicar, em parte, a dupla valência da personagem.

⁴²⁸ “[...] a casa está no centro do mundo, ela é a imagem do universo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 196). Para Bachelard, a casa assume um sentido todo especial. Em *A poética do espaço* ele afirma que “a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem [...] ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano.” (BACHELARD, 2003, p. 26).

⁴²⁹ No sentido de ‘processo periódico de troca parcial ou total da pele, da plumagem ou do exoesqueleto’. (HOUAISS; VILLAR, 2009).

trecho em que Úrsula se dá conta do estado de abandono e destruição da moradia após mais de três anos de chuva:⁴³⁰

Ella no necesitaba ver para darse cuenta de que los canteros de flores, cultivados con tanto esmero desde la primera reconstrucción, habían sido destruidos por la lluvia y arrasados por las excavaciones de Aureliano Segundo, y que las paredes y el cemento de los pisos estaban cuarteados, los muebles flojos y descoloridos, las puertas desquiciadas, y la familia amenazada por un espíritu de resignación y pesadumbre que no hubiera sido concebible en sus tiempos. (CAS, [s/d], p. 138).⁴³¹

Existem casas que já guardam a morte em seu interior, como é o exemplo da de Fernanda del Carpio, com sua decoração fúnebre. Mesmo no caso dessas, a morte, metaforizada pela destruição, age inexoravelmente.

A decadência também se estende por toda a cidade. Não se restringe à habitação dos Buendías, e, sim, contagia como doença letal todo o casario do povoado.

Macondo estaba en ruinas. En los pantanos de las calles quedaban muebles despedazados, esqueletos de animales cubiertos de lirios colorados, últimos recuerdos de las hordas de advenedizos que se fugaron de Macondo tan atolondradamente como habían llegado. Las casas paradas con tanta urgencia durante la fiebre del banano habían sido abandonadas. La compañía bananera desmanteló sus instalaciones. De la antigua ciudad alambrada sólo quedaban los escombros. Las casas de madera, las frescas terrazas donde transcurrían las serenas tardes de naipes, parecían arrasadas por una anticipación del viento profético que años después había de borrar a Macondo de la faz de la tierra. [...] La región encantada que exploró José Arcadio Buendía en los tiempos de la fundación, y donde luego prosperaron las plantaciones de banano, era un tremedal de cepas putrefactas, en cuyo horizonte remoto se alcanzó a ver por varios años la espuma silenciosa del mar. (CAS, [s/d], p. 136).⁴³²

⁴³⁰ Víctor García de la Concha considera a chuva um importante elemento simbólico no romance. Como outros fenômenos da natureza, a chuva está relacionada à própria ruína do povoado e de seus habitantes. No dia do massacre, por exemplo, começou a cair “un aguacero torrencial” que durou “‘cuatro años, once meses y dos días’, más que el diluvio bíblico.” (CONCHA, 2007, lxxxvii).

⁴³¹ “Ela não precisava ver para notar que os canteiros de flores, cultivados com tanto esmero desde a primeira reconstrução, tinham sido destruídos pela chuva e arrasados pelas escavações de Aureliano Segundo, e que as paredes e o cimento do chão estavam rachados, os móveis bambos e desbotados, as portas desniveladas e a família ameaçada por um espírito de resignação e desgraça que não teria sido concebível em seu tempo.” (CAS, 1996, p. 318).

⁴³² “Macondo estava em ruínas. Nas valas das ruas restavam móveis espedaçados, esqueletos de animais cobertos de lírios vermelhos, últimas lembranças das hordas de imigrantes que tinham fugido de Macondo tão atabalhoadamente como tinham chegado. As casas erguidas com tanta urgência durante a febre da banana tinham sido abandonadas. A companhia bananeira desmantelara as suas instalações. Da antiga cidade cercada só restavam os escombros. As casas de madeira, frescos terraços onde transcorriam as serenas tardes de jogo de cartas pareciam arrasados por uma antecipação do profético vento que anos depois haveria de apagar Macondo da face da terra. [...] A região encantada que José

O aniquilamento da casa demarca o fim da existência dos Buendías sobre a terra. “Estaba tan absorto, que no sintió tampoco la segunda arremetida del viento, cuya potencia ciclónica arrancó de los quicios las puertas y las ventanas, descuajó el techo de la galería oriental y desarraigó los cimientos.” (CAS, [s/d], p. 171-172).⁴³³ Resumindo, a arquitetura do espaço onde habitam os Buendías vive e morre a cada momento e acompanha o auge e a decadência da família.

Essa derrocada da residência é deflagrada pela ação constante das formigas.⁴³⁴ Ao longo da história de Macondo elas atuam como forças destruidoras. Desde muitos anos antes da ruína final, as formigas são insistentes e diligentes no ato de devorar plantas, madeira, cimento, objetos e até um recém-nascido. O domínio dessas pragas de algum modo já havia sido antevisto por Úrsula: “– A este paso terminaremos devorados por las bestias.” (CAS, [s/d], p. 138).⁴³⁵ A presença desses insetos é marcante em distintas partes do romance:

Moviéndose a tientas por los dormitorios vacíos percibía el trueno continuo del comején taladrando las maderas, y el tijeiteo de la polilla en los roperos, y el estrépito devastador de las enormes hormigas coloradas que habían prosperado en el diluvio y estaban socavando los cimientos de la casa. (CAS, [s/d], p. 138).⁴³⁶

Ou ainda em: “Desbandó las hormigas coloradas que ya se habían apoderado del corredor, resucitó los rosales, arrancó la maleza de raíz, y volvió a sembrar helechos, oréganos y begonias en los tiestos del pasamanos.” (CAS, [s/d], p. 156);⁴³⁷ “– Después me explicas – dijo –. Se me había olvidado que hoy es día de echar

Arcadio Buendía explorara nos tempos da fundação e onde em seguida prosperaram as plantações de banana era um lodaçal de raízes putrefatas, em cujo horizonte remoto se pôde ver durante vários anos a espuma silenciosa do mar.” (CAS, 1996, p. 314).

⁴³³ “Estava tão absorto que também não senti a segunda arremetida do vento, cuja potência ciclônica arrancou das dobradiças as portas e as janelas, esfarelou o teto da galeria oriental e desprende os cimentos.” (CAS, 1996, p. 394).

⁴³⁴ “A formiga é um símbolo de atividade industriosa, de vida organizada em sociedade, de previdência [...]. Tem um importante papel na organização do mundo segundo o pensamento cosmogônico dos dogons e bambaras do Mali.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 448-449). No romance a formiga deve ser tomada como força incontrolável da natureza, ou ainda como agente para a transformação profunda.

⁴³⁵ “Neste caminho vamos acabar sendo devorados pelos bichos.” (CAS, 1996, p. 318).

⁴³⁶ “Movendo-se às apalpadelas pelos quartos vazios, percebia o ronco contínuo do cupim furando as madeiras e o tesourar da traça nos guarda-roupas e o estrépito devastador das enormes formigas ruivas que tinham prosperado no dilúvio e estavam escavando o cimento da casa.” (CAS, 1996, p. 318).

⁴³⁷ “Expulsou as formigas ruivas que já tinham se apoderado da varanda, ressuscitou as roseiras, arrancou as ervas daninhas pela raiz e tornou a semear fetos, orégãos e begônias nos vasos da amurada.” (CAS, 1996, p. 357).

cal en los huecos de las hormigas.” (CAS, [s/d], p. 162).⁴³⁸ Em sua voracidade incontrolável, as formigas desfazem a ordem preestabelecida pelos homens e encarnam a própria peste que dizima qualquer resquício de civilidade.

Esses insetos (e outros elementos naturais) chegam a ameaçar os preciosos pergaminhos de Melquíades: “El cuarto se hizo entonces vulnerable al polvo, al calor, al comején, a las hormigas coloradas, a las polillas que habían de convertir en aserrín la sabiduría de los libros y los pergaminos.” (CAS, [s/d], p. 147).⁴³⁹ Nesta “guerra inmemorial entre el hombre y las hormigas” (CAS, [s/d], p. 169),⁴⁴⁰ estas últimas têm a melhor estratégia, aquela que suplanta. Elas conseguem abalar aquilo que o homem não supõe possível: a humana e “superior” capacidade de resistir às intempéries dos anos.

Vale notar o paralelo que se estabelece entre a ação das formigas e a intensa paixão de Aureliano Babilonia e Amaranta Úrsula. Os dois amantes seguem alheios às condições de decaimento da casa (em decorrência também da ação dos insetos) e se entregam a um amor desenfreado. Sob esse aspecto, a ação da natureza, de devorar incessantemente, irrompe em forma de fome insaciável, que se apodera dos dois personagens. A quebra de convenções sociais e religiosas (o incesto enfim consumado entre a tia e o sobrinho) é a prova cabal de que todas as regras, especialmente morais, são suspensas de uma vez por todas:

En aquel Macondo olvidado hasta por los pájaros, donde el polvo y el calor se habían hecho tan tenaces que costaba trabajo respirar, reclusos por la soledad y el amor y por la soledad del amor en una casa donde era casi imposible dormir por el estruendo de las hormigas coloradas, Aureliano y Amaranta Úrsula eran los únicos seres felices, y los más felices sobre la tierra. (CAS, [s/d], p. 167).⁴⁴¹

[...]

En el aturdimiento de la pasión, vio las hormigas devastando el jardín, saciando su hambre prehistórica en las maderas de la casa, y vio el torrente de lava viva apoderándose otra vez del corredor, pero solamente se preocupó de combatirlo cuando lo encontró en su dormitorio. (CAS, [s/d], p. 167).⁴⁴²

⁴³⁸ “– Depois você me explica – disse. – Eu tinha me esquecido que hoje é dia de jogar cal nos formigueiros.” (CAS, 1996, p. 371).

⁴³⁹ “E o quarto se fez então vulnerável à poeira, ao calor, ao cupim, às formigas ruivas, às traças que haveriam de transformar em pó a sabedoria dos livros e dos pergaminhos.” (CAS, 1996, p. 339).

⁴⁴⁰ “guerra inmemorial entre o homem e as formigas” (CAS, 1996, p. 388).

⁴⁴¹ “Naquele Macondo esquecido até pelos pássaros, onde a poeira e o calor se fizeram tão tenazes que dava trabalho respirar, enclausurados pela solidão e pelo amor e pela solidão do amor numa casa onde era quase impossível dormir por causa do barulho das formigas ruivas, Aureliano e Amaranta Úrsula eram os únicos seres felizes, e os mais felizes sobre a terra.” (CAS, 1996, p. 383).

⁴⁴² “No aturdimiento da paixão, viu as formigas devastando o jardim, saciando a sua fome pré-histórica nas madeiras da casa, e viu a torrente de lava viva se apoderando outra vez da varanda, mas só se preocupou em combatê-la quando a encontrou no seu quarto.” (CAS, 1996, p. 383).

Tudo culmina no instante em que Aureliano Babilonia vê o filho sendo carregado por uma colônia de formigas: “Y entonces vio al niño. Era un pellejo hinchado y reseco que todas las hormigas del mundo iban arrastrando trabajosamente hacia sus madrigueras por el sendero de piedras del jardín.” (CAS, [s/d], p. 171).⁴⁴³ Somente nesse momento são reveladas as “chaves definitivas” para a compreensão dos enigmáticos textos de Melquíades, e Aureliano pode ver “el epígrafe de los pergaminos perfectamente ordenado en el tiempo y el espacio de los hombres: *El primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas.*” (CAS, [s/d], p. 171, grifos do autor).⁴⁴⁴ Epígrafe que literalmente pré-narrava a ascensão e queda dos Buendías.

Logo, quando as formigas devolvem Macondo à sua pré-história, mostrando que “las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra.” (CAS, [s/d], p. 172),⁴⁴⁵ elas nada mais fazem do que vencer uma batalha igualmente centenária.

4.9 A morte rediviva em *Del amor y otros demonios*

Já em sua proposta de abertura, *Del amor y otros demonios* traz a representação da morte como um dos seus temas basilares. Não uma morte qualquer (se assim se pode dizer), mas uma que é empreendida como demonstração de poder da Igreja Católica contra manifestações que desobedeciam seus dogmas. Ao discutir artisticamente a alteridade, a diferença, García Márquez destaca a perspectiva repressiva por detrás das principais instituições que alicerçam a sociedade: família, Estado e Igreja. Isso fica evidenciado na forma como eram tratados os loucos, e os que haviam contraído a raiva, e a menina “possessa” que teria vivido em uma área de colonização espanhola no Caribe do século XVIII.

⁴⁴³ “E então viu a criança. Era uma pelanca inchada e ressecada que todas as formigas do mundo iam arrastando trabalhosamente para os seus canais pelo caminho de pedras do jardim.” (CAS, 1996, p. 392).

⁴⁴⁴ “a epígrafe dos pergaminhos perfeitamente ordenada no tempo e espaço dos homens: *O primeiro da estirpe está amarrado a uma árvore e o último está sendo comido pelas formigas.*” (CAS, 1996, p. 392).

⁴⁴⁵ “as estirpes condenadas a cem anos de solidão não tinham uma segunda oportunidade sobre a terra.” (CAS, 1996, p. 394).

Em *Del amor y otros demonios* a imagem mais significativa da morte é, sem sombra de dúvidas, a da exuberante cabeleira de Sierva María de Todos los Ángeles saindo aos borbotões da cripta quebrada a golpes de picareta:

La lápida saltó en pedazos al primer golpe de la piocha, y una cabellera viva de un color de cobre intenso se derramó fuera de la cripta. El maestro de obra quiso sacarla completa con la ayuda de sus obreros, y cuanto más tiraban de ella más larga y abundante parecía, hasta que salieron las últimas hebras todavía prendidas a un cráneo de niña. (DAOD, 1994, p. 8).⁴⁴⁶

É importante lembrar que a viva e rubra cabeleira de Sierva María se projeta como uma espécie de metáfora, uma imagem-memória, da misteriosa resistência a qualquer tentativa de repressão e violência, até (ou especialmente) após a morte. Como foi visto no capítulo sobre a memória, a morte de Sierva María é da modalidade “anunciada”, pois a novela parte de um esforço de memória, de reconstituição da vida da menina branca de alma africana que foi julgada como possuída ou, como se dizia antigamente, energúmena.

Apesar de toda a opressão, de todo o aviltamento sofrido pela menina, seus cabelos são a expressão máxima de uma vontade, de um desejo que transcende o saber humano. Isso é da ordem do sagrado, no sentido daquilo que não pode ser controlado, como defende René Girard. Ressalte-se que os cabelos de Sierva são a primeira e a última imagem da morte/ressurgimento (simbólico) da menina. Se no início temos a retirada de um pequeno crânio envergando uma cabeleira acobreada de mais de 20 metros de comprimento, ao final da obra, Sierva María é encontrada “[...] muerta de amor en la cama con los ojos radiantes y la piel de recién nacida. Los troncos de los cabellos le brotaban como burbujas en el cráneo rapado, y se les veía crecer.” (DAOD, 1994, p. 91).⁴⁴⁷ O rebrotar dos cabelos é a manifestação concreta do sagrado (os meios para interromper essa manifestação não deram certo) e ainda um indício da força de vida que habitava a menina. Isso porque o que tentaram exorcizar nela era impossível. O mistério estava no corpo de Sierva María de Todos los Ángeles (que foi devolvida a seu

⁴⁴⁶ “A lápide saltou em pedaços ao primeiro golpe de picareta, e uma cabeleira viva, cor de cobre intensa, se espalhou para fora da cripta. O mestre de obras quis retirá-la inteira, com a ajuda de seus operários, e quanto mais a puxavam, mais comprida e abundante parecia, até que saíram os últimos fios, ainda presos a um crânio de menina.” (DAOD, 1994, p. 11).

⁴⁴⁷ “[...] morta de amor na cama, os olhos fulgurantes e a pele de recém-nascida. Os fios de cabelo brotavam-lhe como borbulhas no crânio raspado, e era possível vê-los crescer.” (DAOD, 1994, p. 221).

legítimo nome após a morte). As extensas mechas retiradas da tumba denunciam a oculta e venerável natureza da personagem.

Outra imagem fundamental da novela é uma cena recorrente, apresentada como sonho vivido, narrada em três momentos distintos e cruciais do livro. Vale a pena recuperar as passagens na íntegra:

Delaura había soñado que Sierva María estaba sentada frente a la ventana de un campo nevado, arrancando y comiéndose una por una las uvas de un racimo que tenía en el regazo. Cada uva que arrancaba retoñaba en seguida en el racimo. En el sueño era evidente que la niña llevaba muchos años frente a aquella ventana infinita tratando de terminar el racimo, y que no tenía prisa, porque sabía que en la última uva estaba la muerte. “Lo más raro”, concluyó Delaura, “es que la ventana por donde miraba el campo era la misma de Salamanca, aquel invierno en que nevó tres días y los corderos murieron sofocados en la nieve”. (DAOD, 1994, p. 48).⁴⁴⁸

[...]

Lo contó: estaba frente a una ventana donde caía una nevada intensa, mientras ella arrancaba y se comía una por una las uvas de un racimo que tenía en el regazo. Delaura sintió un aletazo de pavor. (DAOD, 1994, p. 67).⁴⁴⁹

Ou ainda na página final:

El 29 de mayo, sin alientos para más, volvió a soñar con la ventana de un campo nevado, donde Cayetano Delaura no estaba ni volvería a estar nunca. Tenía en el regazo un racimo de uvas doradas que volvían a retoñar tan pronto como se las comía. Pero esta vez no las arrancaba una por una, sino de dos en dos, sin respirar apenas por las ansias de ganarle al racimo hasta la última uva. (DAOD, 1994, p. 91).⁴⁵⁰

⁴⁴⁸ “Delaura havia sonhado que Sierva María estava sentada defrente de uma janela que dava para um campo coberto de neve, arrancando e comendo uma a uma as uvas de um cacho que tinha no colo. Cada uva arrancada tornava a brotar no cacho. No sonho, era evidente que a menina estava havia muitos anos defrente daquela janela infinita tentando acabar o cacho, e que não tinha pressa, por saber que na última uva estava a morte. – O mais estranho – concluiu Delaura – é que a janela por onde eu olhava o campo era a mesma de Salamanca, naquele inverno em que nevou três dias e os cordeiros morreram sufocados na neve.” (DAOD, 1994, p. 112-113).

⁴⁴⁹ “Contou como estava perante uma janela e lá fora caía uma nevada forte, enquanto ela arrancava e comia uma por uma as uvas de um cacho no seu colo. Delaura teve um sobressalto de terror.” (DAOD, 1994, p. 160).

⁴⁵⁰ “No dia 29 de maio, sem ânimo para mais nada, tornou a sonhar com a janela dando para um campo nevado, onde Cayetano Delaura não estava nem voltaria a estar nunca. Tinha no colo um cacho de uvas douradas que tornavam a brotar logo que as comia. Mas dessa vez não as arrancava uma a uma, e sim de duas em duas, mal respirando na ânsia de acabar com o cacho até a última uva.” (DAOD, 1994, p. 221).

Buscando dar um sentido a essa imagem, é preciso considerar que a temática das uvas,⁴⁵¹ e especificamente do vinho, está tanto no catolicismo quanto noutras religiões cristãs, associada ao tema da morte e da ressurreição. Nessas religiões o vinho simboliza o sangue de Cristo, como preconiza o apóstolo Lucas no texto bíblico: “Este cálice é o Novo Testamento em meu sangue, que será derramado por vós.” (BÍBLIA SAGRADA, 1977, p. 73).

Em *Del amor y otros demonios*, a repetição do sonho com as uvas remete ao poder, à força da verdadeira imagem literária, como sugere Bachelard em seu *O ar e os sonhos*. García Márquez ultrapassa o simbolismo desse fruto. O autor cria um “onirismo novo” (conforme descrito por Bachelard na página 13) ao revelar o modo como Sierva María se apresenta em sua condição existencial. A personagem domina seu tempo, o tempo de sua vida ou o tempo para sua morte. Ela quebra com a lógica imposta pelo poder externo – família e Igreja – e avança para uma escolha única e difícil: morrer, e em certa medida ressuscitar, em nome do amor.

O que as imagens potencializam é a cíclica e infindável dinâmica da vida e da morte, além da dimensão (a)temporal da personagem. Ou seja, enquanto num primeiro momento a menina segue placidamente o ritmo comum da vida, comendo as uvas uma por uma, no último trecho ela abrevia o instante do falecimento, pois engole duas bagas de uma vez, vorazmente. Ainda que possamos considerar assim, não se trata simplesmente de um suicídio, mas de uma demonstração de que Sierva (serva de Deus ou do amor?) havia tomado o domínio de seu próprio tempo, de seu próprio corpo. Enquanto um repositório, um cálice de vida, esse corpo de Sierva María se esvazia; em sua plenitude se entrega à morte com olhos fulgurantes, com uma pele de recém-nascida e principalmente com os cabelos já num rebrotar irrefreável. Em seguida sofrerá um período de gestação de incríveis dois séculos, na tumba-útero da própria Igreja, e por fim terá um parto possibilitado pela simples picareta de um obreiro, passando a reexistir no imaginário popular, nos jornais e nas linhas da literatura.

⁴⁵¹ A simbologia da videira e do vinho (ambos diretamente associados à uva) remete à “arte funerária”, “à sabedoria”, “a cada alma humana”, “à Árvore da Vida”, entre outros. Com certeza são significados que se aproximam do sentido que o fruto adquire na obra de García Márquez. Além disso, outros aspectos devem ser destacados: “O vinho é símbolo da vida oculta, da juventude triunfante e secreta [...]”; “A arte funerária que multiplica nos túmulos os temas da videira, das vindimas ou do vinho, mostra que essa bebida era considerada símbolo da imortalidade”; “O vinho aparece nos sonhos como um elemento psíquico de valor superior: é um bem cultural, em relação a uma vida interior positiva. A alma experimenta o milagre do vinho como um divino milagre da vida: a transformação do que é terrestre e vegetativo em espírito livre de todos os laços.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 954-958).

A sucessão dos sonhos com as uvas sugere ainda as etapas de um amor já destinado ao fracasso. Se no primeiro trecho se evidencia a misteriosa conexão entre o padre Cayetano Delaura e a menina, no último trecho aquela que se encantou pelo amor é por este sufocada. Sua condição de vítima sacrificial é assinalada desde o início (não nos esqueçamos dos cordeiros sufocados na neve). Já a passagem intermediária parece cumprir sua função: mostrar a intensa comunicação onírica entre os personagens e prenunciar o inexorável destino de Sierva María, traçado em comunhão com o que tenho proposto como *a morte como imagem*.

Edgar Morin, ao retomar o pensamento de Bachelard, já havia discutido esse caráter da morte como “imagem” e não somente como “ideia”. Ele nos diz: “Efetivamente, a morte nos vocabulários mais arcaicos não existe ainda como conceito: fala-se dela como de um sonho, de uma viagem, de um nascimento, de uma doença, de um acidente, de um malefício [...] e, o mais das vezes, de tudo isso ao mesmo tempo.” (MORIN, 1970, p. 25). Não seria espantoso considerar que, em sua jornada, Sierva María tivesse conseguido fundir todos esses aspectos em apenas um: a da *morte como imagem* em uma “cabeleira esplêndida” que transborda por tempos e espaços.

Assim como ocorre em *Cien años de soledad* (com referências claras a temas como pecado original, êxodo, incesto, guerras, dilúvio e apocalipse),⁴⁵² a uva não é a primeira menção a elementos ou personagens bíblicos nesta obra de García Márquez. O morro de São Lázaro, onde se localizava o hospital de leprosos, é citado em algumas ocasiões e remete diretamente aos temas da morte e da degradação, visto que a palavra “lázaro” tem como acepções: ‘aquele que tem lepra’; ‘aquele que tem pústulas, chagas’, ‘aquele que está fora de qualquer categoria social, desgraçado, miserável’.⁴⁵³

⁴⁵² De acordo com Stefano Brugnolo e Laura Luche, García Márquez se vale de imagens e símbolos da tradição cristã, recuperados em termos seculares. (BRUGNOLO; LUCHE, 2010, p. 139).

⁴⁵³ Cf. HOUAISS; VILLAR (2009). Em seu livro *História noturna: decifrando o sabá*, Carlo Ginzburg tece considerações importantes sobre o isolamento dos leprosos ocorrido na França do século XIV, em função de acusações de complô e tentativas de assassinato que mais tarde revelaram os interesses do Estado e da Igreja em confiscar os bens dessas pessoas. A “solução” encontrada pelos poderosos foi a segregação deliberada dos que tinham lepra. “Pela primeira vez na história da Europa, estabelecia-se um programa de reclusão tão maciço. Nos séculos seguintes, aos leprosos se seguiriam outras personagens: loucos, pobres, criminosos, judeus. Mas os leprosos abriram o caminho. Até então, apesar do medo de contágio, que inspirava complexos rituais de separação (*De leproso amovendo*), os leprosos viviam em instituições de tipo hospitalar, quase sempre administradas por religiosos, bastante abertas para o exterior, nas quais se entrava voluntariamente. Na França, a partir daquele momento, passaram a ser segregados em caráter perpétuo em lugares fechados.” (GINZBURG, 1991, p. 45). Ainda que tal descrição se refira a um contexto específico, não deixa de ser instigante estabelecermos um paralelo com a situação dos leprosos da novela de García Márquez. Em sua condição de doentes contagiosos, eles são mantidos à distância e em condições precárias. Essa exclusão simboliza, nesse sentido, uma morte social irrevogável. Aos leprosos somente restariam a benevolência e o “Amor de Deus”, pois que para a sociedade já eram considerados mortos-vivos.

Sobretudo se refere ao mendigo coberto de úlceras ressuscitado por Jesus em suas peregrinações.

A morte também se dá em circunstâncias misteriosas, como é o caso do padre Aquino, o único da Igreja que chegou a compreender a verdadeira natureza de Sierva María. “Fue una muerte triste y sentida, y un misterio que nunca se esclareció, y que la abadesa proclamó como la prueba terminante de la inquina del demonio contra su convento.” (DAOD, 1994, p. 84).⁴⁵⁴

A tolerância demonstrada por padre Aquino para com uma menina considerada possessa é própria daqueles que, em alguma medida, percebem na alteridade muito mais que uma ameaça, e enxergam a possibilidade de dialogar com outras forças (algo totalmente reprovado pela Igreja naquele momento) e outros prismas. “De regreso a la tierra había pedido la parroquia más humilde, se apasionó por las religiones y las lenguas africanas, y vivió como otro esclavo entre los esclavos.” (DAOD, 1994, p. 82).⁴⁵⁵ A própria Sierva “lo reconoció al instante como un arcángel de salvación, y no se equivocó.” (DAOD, 1994, p. 82).⁴⁵⁶ Chama a atenção a descrição de padre Aquino como um arcanjo, se levarmos em conta o fato de o entendimento entre a menina e o cura ter se dado pela via das línguas africanas (ioruba, congo e mandinga). É como se García Márquez assinalasse esse lugar movediço que existe entre as distintas formas de as pessoas manifestarem a fé e o sagrado. Trata-se de um entrelugar que não raro toma como chão o sincretismo, conceito que em si traz as noções de fusão, mistura e miscigenação.

Entretanto seria precipitado desconsiderar que esse pároco não tenha, ele mesmo, servido aos desígnios do Santo Ofício e sujado as mãos com o sangue de perseguidos: “Había llevado a la hoguera a once herejes, judíos y mahometanos, pero su crédito se fundaba sobre todo en las almas numerosas que había logrado arrebatarse a los demonios más astutos de Andalucía.” (DAOD, 1994, p. 82).⁴⁵⁷

Essa mudança radical do comportamento de padre Aquino talvez faça sentido se interpretarmos que o vigário tenha buscado se penitenciar, numa atitude de

⁴⁵⁴ “Foi uma morte triste e muito sentida, um mistério que nunca se esclareceu e que a abadessa proclamou como prova terminante da hostilidade do demônio ao seu convento.” (DAOD, 1994, p. 203).

⁴⁵⁵ “De regreso à terra, pediu a paróquia mais humilde, apaixonou-se pela religião e pelas línguas africanas e viveu como mais um escravo entre os escravos.” (DAOD, 1994, p. 199).

⁴⁵⁶ “o reconheceu na hora como um arcanjo da salvação, e não se enganou.” (DAOD, 1994, p. 199).

⁴⁵⁷ “Tinha levado à fogueira onze hereges, judeus e maometanos, mas seu crédito se baseava sobretudo nas almas generosas que conseguira arrebatarse aos demônios mais astuciosos da Andaluzia.” (DAOD, 1994, p. 199).

remordimento ou de dor na consciência. Um indício para isso é que, mesmo tendo tido condições de destaque ao longo da vida (até em decorrência de um doutorado em Sevilha e da pregação até os 50 anos), o padre tenha abandonado a ostentação do Reino e assumido uma vida humilde junto aos escravos, em uma das colônias na América Latina.⁴⁵⁸ “El barrio de los esclavos, al borde mismo de la marisma, estremecía por su miseria. En las barracas de arcilla con techos de palma se convivía con los gallinazos y los cerdos, y los niños bebían del pantano de las calles.” (DAOD, 1994, p. 83).⁴⁵⁹

Em diversos momentos é frisado pelo autor o fato de a Igreja Católica ser um espaço de crença e de sofrimento. Mesmo que as clarissas estivessem a serviço de Deus, as imposições eclesiásticas eram rígidas, revelando a própria intransigência da instituição. O caminho da punição, do castigo, era o mais trilhado no caso daqueles(as) que não se ajustassem a suas determinações. Logo, não é de estranhar que personagens como Cayetano Delaura personifiquem o poder da fé e do remorso.

Ao vivenciar a paixão por Sierva María (inclusive dando vazão a instintos sexuais e atos pedófilos), o padre externaliza a condição humana em sua constante contradição:

Cuando terminó, Cayetano tomó la mano de Sierva María y la puso sobre su corazón. Ella sintió dentro el fragor de su tormenta. “Siempre estoy así”, dijo él, y sin darle tiempo al pánico se liberó de la materia turbia que le impedía vivir. Le confesó que no tenía un instante sin pensar en ella, que cuanto comía y bebía tenía el sabor de ella, que la vida era ella a toda hora y en todas partes, como sólo Dios tenía el derecho y el poder de serlo, y que el gozo supremo de su corazón sería morirse con ella. (DAOD, 1994, p. 78).⁴⁶⁰

Em outro momento do livro essa condição tormentosa também fica evidente: “cuando Abrenuncio entró en su cubículo del hospital encontró a Delaura

⁴⁵⁸ É preciso ressaltar que o personagem é filho de um procurador do rei que havia desposado uma escrava. Talvez aí se explique a necessidade de trânsito entre as culturas europeia e africana.

⁴⁵⁹ “O bairro dos escravos, bem à beira do manguezal, tremia de miséria. Nos barracões de barro com tetos de palma, eles conviviam com urubus e porcos, e as crianças bebiam água das poças nas ruas.” (DAOD, 1994, p. 201).

⁴⁶⁰ “Ao terminar, Cayetano tomou a mão de Sierva María e a pôs sobre seu coração. Ela sentiu lá dentro o fragor da tempestade. – Estou sempre assim – disse ele. E sem lhe dar tempo ao pânico, libertou-se da matéria turva que o impedia de viver. Confessou que não passava um instante sem pensar nela, que tudo o que bebia e comia tinha gosto dela, que a vida era ela a toda hora e em toda a parte, como só Deus tinha o direito e o poder de ser, e que o gozo supremo de seu coração seria morrer com ela.” (DAOD, 1994, p. 188).

destruído por las vigílias mortales. Le contó todo, desde los motivos reales de su castigo hasta las noches de amor en la celda.” (DAOD, 1994, p. 89).⁴⁶¹

Tudo isso permite a afirmação de que García Márquez aborda questões que estão na base da dialética do sagrado e do profano, já que em sua integralidade o homem não pode se eximir daquilo que o aproxima de Deus e também das forças mais instintivas.

A postura de Cayetano em frente aos livros proibidos pela Igreja ilustra o conflito de alguém que passeia entre dois espaços aparentemente incomunicáveis e que, no entanto, se interpenetram a todo o momento. Tal acervo provoca no clérigo admiração e respeito: “Había ejemplares únicos que podían costar la cárcel en España. Delaura los reconocía, los hojeaba engolosinado y los reponía en los estantes con el dolor de su alma.” (DAOD, 1994, p. 71).⁴⁶² Como portador dos segredos das “letras extraviadas”, Cayetano Delaura poderia experimentar aquilo que a poucos era permitido:

[...] Era la cárcel de los libros prohibidos conforme a los expurgatorios de la Santa Inquisición, porque trataban de “materias profanas y fabulosas, y historias fingidas”. Nadie tenía acceso a ella, salvo Cayetano Delaura, por hacerla pontificia para explorar los abismos de las letras extraviadas. (DAOD, 1994, p. 53).⁴⁶³

Assim os livros surgem como a primeira evidência de transgressão a ser cometida por alguém que se encontrava em um dos núcleos da Igreja. É a tentativa de subverter uma ordem mumificada, pois isso representava romper, por meio do acesso a uma literatura renegada e interdita, toda uma concepção que se encontrava numa arraigada ideia de pecado e demonização.

É necessário recordar que, após ter maculado a própria honra e a de uma menina de 12 anos suspeita de possessão, e já sem esperanças de vivenciar seu amor, Cayetano Delaura termina por confessar o delito ao bispo, após o que é condenado a servir como enfermeiro no Hospital do Amor de Deus. Banido do meio social, o

⁴⁶¹ “[...] quando Abrenuncio entrou em seu cubículo do hospital, encontrou Delaura arrasado pelas vigílias mortais. Esse contou-lhe tudo, desde os motivos reais de seu castigo até as noites de amor na cela.” (DAOD, 1994, p. 217).

⁴⁶² “Havia exemplares únicos que na Espanha podiam dar prisão. Delaura os reconhecia e folheava, guloso, repondo-os nas estantes com dor na alma.” (DAOD, 1994, p. 169).

⁴⁶³ “[...] Era a prisão dos livros proibidos segundo os expurgatórios da Santa Inquisição, por tratarem de ‘matérias profanas e fabulosas, e de histórias fictícias’. A ela ninguém tinha acesso, salvo Cayetano Delaura, por licença pontificia para explorar os abismos das letras extraviadas.” (DAOD, 1994, p. 125-126).

personagem se impõe “el sacrificio purificador de lavar los cuerpos menos válidos en las artesas del establo.” (DAOD, 1994, p. 75).⁴⁶⁴

Mais para o final da obra, o grave crime de Cayetano, de ter tido envolvimento carnal com Sierva María, resulta em um julgamento público que provoca no condenado uma atitude de autoflagelação:

Por una gracia especial cumplió la condena como enfermero en el hospital del Amor de Dios, donde vivió muchos años en contubernio con sus enfermos, comiendo y durmiendo con ellos por los suelos, y lavándose en sus artesas aun con aguas usadas, pero no consiguió su anhelo confesado de contraer la lepra. (DAOD, 1994, p. 90).⁴⁶⁵

É preciso ressaltar que a não contaminação de Cayetano pelos leprosos sugere um castigo às avessas. É como se ele necessitasse imprimir e ostentar na própria pele um profundo sofrimento ou um transtornado estado de espírito (que chega às raias da loucura), e contudo até isso lhe é negado, pois seu suplício permanece invisível aos olhos dos outros.⁴⁶⁶

Nesse sentido o personagem é aquele que se move entre em dois extremos (passando do “céu” ao “inferno”) ao deixar de ser o principal homem de confiança do bispo dom Toribio de Cáceres y Virtudes (com acesso irrestrito à moradia deste) e acabar confinado em um leprosário. Também é necessário destacar que Cayetano foi “puesto a disposición del Santo Oficio, y condenado en un juicio de plaza pública que arrojó sobre él sospechas de herejía y provocó disturbios populares y controversias en el seno de la Iglesia.” (DAOD, 1994, p. 90).⁴⁶⁷ Ou seja, o eclesiástico, antes temido por sua relação direta ou indireta com os processos da Inquisição, sofre os efeitos da mesma estrutura que o engendrou e acaba julgado por quem antes referendava seus métodos.

⁴⁶⁴ “o sacrificio purificador de lavar os corpos dos doentes em pior estado” (DAOD, 1994, p. 181).

⁴⁶⁵ “Por uma graça especial, cumpriu a condenação como enfermeiro no hospital Amor de Deus, onde viveu muitos anos em promiscuidade com os doentes, comendo e dormindo com eles no chão e lavando-se em suas águas usadas, mas não conseguiu, como desejava, contrair lepra.” (DAOD, 1994, p. 219-220).

⁴⁶⁶ Outra via de pensamento pode ser tomada se considerarmos que, ao se imiscuir no lar dos leprosos, Cayetano tenta de alguma maneira resgatar a sacralidade que se liga à própria impureza. Afirimo isso com base numa ideia de Mircea Eliade, de que existiria uma valorização das impurezas (pelo contato com os mortos, com os doentes e com os criminosos etc.) que se deve a essa dupla valência da “manifestação reveladora do sagrado” (hierofania).

⁴⁶⁷ “posto à disposição do Santo Oficio e condenado num julgamento em praça pública que lançou sobre ele suspeitas de heresia e provocou distúrbios populares e controvérsias no seio da Igreja.” (DAOD, 1994, p. 219).

4.10 Possíveis interfaces entre as obras

Ainda que *Cien años de soledad* e *Del amor y otros demonios* não possuam um paralelismo muito evidente, é possível distinguir aspectos comuns, especialmente no que diz respeito à abordagem do tema da morte. Desse modo temos personagens com caracterização e papel semelhantes (Melquíades e Abrenuncio); jovens que detêm uma aura misteriosa e, em alguma medida, sagrada (Remedios, a bela, e Sierva María); mulheres com forte apelo sexual (Petra Cotes e Bernarda Cabrera); a escrita/leitura como um dos valores mais apreciados (e chave para a compreensão da natureza humana).

Uma dessas similitudes consta no que Sierva María e Remedios, a bela, demonstram de sagrado e de profano. Em certo sentido a morte das duas personagens possui uma magnitude de revelação sagrada, de epifania.⁴⁶⁸ Enquanto Sierva María morre e renasce quase que ao mesmo tempo (por meio dos indomáveis cabelos), Remedios Buendía desaparece após ascender ao céu envolta em lençóis. Aliás, uma assunção que em alguma medida remete à da Virgem Maria.

[...] Fernanda sintió que un delicado viento de luz le arrancó las sábanas de las manos y las desplegó en toda su amplitud. Amaranta sintió un temblor misterioso en los encajes de sus pollerinas y trató de agarrarse de la sábana para no caer, en el instante en que Remedios, la bella, empezaba a elevarse. Úrsula, ya casi ciega, fue la única que tuvo serenidad para identificar la naturaleza de aquel viento irreparable, y dejó las sábanas a merced de la luz, viendo a Remedios, la bella, que le decía adiós con la mano, entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella, que abandonaban con ella el aire de los escarabajos y las dalias, y pasaban con ella a través del aire donde terminaban las cuatro de la tarde, y se perdieron con ella para siempre en los altos aires donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria. (CAS, [s/d], p. 98).⁴⁶⁹

⁴⁶⁸ Em uma de suas acepções dicionarizadas, “epifania” significa ‘aparecimento ou manifestação reveladora de qualquer divindade’. Já para o historiador das religiões Mircea Eliade, o termo ‘hierofania’ (que se aproxima de epifania) está vinculado exatamente à “manifestação de algo ‘de ordem diferente’ – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos [pessoas] que fazem parte integrante do nosso mundo ‘natural’, ‘profano’” (ELIADE, 2001, p. 17). É por essa perspectiva que tomo as figuras de Sierva María e de Remedios, a bela. Mesmo fazendo parte de um espaço basicamente profano (ou dialogando diretamente com essa natureza), as duas transitam nas duas esferas.

⁴⁶⁹ “[...] Fernanda sentiu que um delicado vento de luz lhe arrancava os lençóis das mãos e os estendia em toda a sua amplitude. Amaranta sentiu um tremor misterioso nas rendas das suas anáguas e tratou de se agarrar no lençol para não cair, no momento em que Remedios, a bela, começava a ascender. Úrsula, já quase cega, foi a única que teve serenidade para identificar a natureza daquele vento irremediável e deixou os lençóis à mercê da luz, olhando para Remedios, a bela, que lhe dizia adeus com a mão, entre o deslumbrante bater de asas dos lençóis que subiam com ela, que abandonavam com ela o ar dos escaravelhos e das dalias e passavam com ela através do ar onde as quatro da tarde

Esse viés espiritual assinala uma condição diferenciada em comparação à dos demais personagens, e indica o “mais além”, o misterioso espaço das crenças, da veneração, que passa a abrigar as duas moças, em contraponto a toda uma inerente concretude de outros personagens, que apresentam a materialidade/sensualidade da carne e a voracidade dos instintos como características mais marcantes, como é o caso de Bernarda Cabrera, Judas Iscariote, José Arcadio, Rebeca, Petra Cotes, Aureliano Segundo, Amaranta Úrsula e Aureliano Buendía – e ainda outros que, em um ou outro momento, são arrebatados por uma sexualidade acentuada.

Mircea Eliade defende que a ambivalência do sagrado não é exclusivamente de ordem psicológica (no que diz respeito a atrair ou causar repulsa), mas de ordem axiológica, pois o sagrado é simultaneamente “puro” e “maculado”. Em conformidade com isso, Sierva María conjuga os dois aspectos. Ela é alguém que transcende a condição humana. Associada à imagem de uma marquesinha que arrastava os cabelos como a cauda de um vestido de noiva, e que teria se tornado “venerada en los pueblos del Caribe por sus muchos milagros” (DAOD, 1994, p. 8),⁴⁷⁰ ela concomitantemente carrega o signo do profano, por descobrir e vivenciar sua sexualidade com o padre Cayetano Delaura. Além disso, a personagem amplia a imbricação das noções de sagrado e de profano, pois é devota de entidades africanas (não se separa de seus colares de orixás; se expressa por meio do ioruba, do congo e do mandinga; bebe sangue e come os olhos de animais em pratos da culinária dos escravos), ao mesmo tempo que em algumas situações é retratada como figura angelical, que acredita na bondade de Padre Aquino e na amizade de Martina Laborde – uma vizinha de claustro.

4.11 O sangue como signo da violência e da morte

Em *Cien años de soledad* uma das imagens mais marcantes e decisivas para a abordagem aqui proposta é a do fio de sangue do já morto José Arcadio, que percorre obstinadamente as ruas de Macondo e o interior da casa dos Buendías até se revelar a Úrsula, mãe do morto. Essa imagem condensa a determinação que a morte possui de se anunciar (de se fazer conhecer e reconhecer), não importando o caminho labiríntico a

terminavam, e se perderam com ela para sempre nos altos ares onde nem os mais altos pássaros da memória a podiam alcançar.” (CAS, 1996, p. 228-229).

⁴⁷⁰ Associação feita por García Márquez na abertura do livro: “venerada no Caribe por seus muitos milagres” (DAOD, 1994, p. 12).

seguir. Esse “fio de Ariadne” é também o que vai permitir que Úrsula conheça a casa onde estavam morando o filho José Arcadio e a esposa, Rebeca.

O próprio símbolo da vida, o sangue, é o portador da mensagem/aviso do falecimento; afinal é o fio de sangue que procura aquela que engendrou o corpo de José Arcadio, agora inerte. Ou seja, é pela via impactante dessa linha vermelha, um cordão umbilical a conectar novamente mãe e filho, que temos a dimensão do poder destrutivo, e também regenerador,⁴⁷¹ da morte. A imagem assim se evidencia no romance:

Un hilo de sangre salió por debajo de la puerta, atravesó la sala, salió a la calle, siguió en un curso directo por los andenes dispares, descendió escalinatas y subió pretilos, pasó de largo por la calle de los Turcos, dobló una esquina a la derecha y otra a la izquierda, volteó en ángulo recto frente a la casa de los Buendía, pasó por debajo de la puerta cerrada, atravesó la sala de visitas pegado a las paredes para no manchar los tapices, siguió por la otra sala, eludió en una curva amplia la mesa del comedor, avanzó por el corredor de las begonias y pasó sin ser visto por debajo de la silla de Amaranta que daba una lección de aritmética a Aureliano José, y se metió por el granero y apareció en la cocina donde Úrsula se disponía a partir treinta y seis huevos para el pan. (CAS, [s/d], p. 56).⁴⁷²

Ressalte-se que na literatura de García Márquez o sangue adquire uma pujança sobrenatural, pois ele não é somente a substância que corre pelas veias de homens, animais e monstros; é também uma evidência tanto dos atos de violência cometidos ou sofridos, como da morte assassina. Logo, o vocábulo *sangue* vem normalmente inserido em frases com grande apelo imagético. Assim temos: “[...] pulmones agobiados por un sofocante olor de sangre.” (CAS, [s/d], p.7);⁴⁷³ “[...] lavándose con el tapón de esparto la sangre cristalizada del cuello” (CAS, [s/d], p.

⁴⁷¹ No *Dicionário dos símbolos*, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant assinalam o caráter destrutivo, mas também regenerador da morte. “Enquanto símbolo, a morte é o aspecto precívvel e destrutível da existência. Ela indica aquilo que desaparece na evolução irreversível das coisas: está ligada ao simbolismo da terra. Mas é também a introdutora aos mundos desconhecidos dos Infernos ou dos Paraísos; o que revela a sua ambivalência, como a da terra, e a aproxima, de certa forma, dos ritos de passagem. Ela é **revelação e introdução**. Todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma vida nova. Nesse sentido, ela tem um valor psicológico: ela liberta das forças negativas e regressivas, ela desmaterializa e libera as forças de ascensão do espírito.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 621, grifos dos autores).

⁴⁷² “Um fio de sangue passou por debaixo da porta, atravessou a sala, saiu para a rua, seguiu reto pelas calçadas irregulares, desceu degraus e subiu pequenos muros, passou de largo pela Rua dos Turcos, dobrou uma esquina à direita e outra à esquerda, virou em ângulo reto diante da casa dos Buendía, passou por debaixo da porta fechada, atravessou a sala de visitas colado às paredes para não manchar os tapetes, continuou pela outra sala, evitou em curva aberta a mesa da copa, avançou pela varanda das begônias e passou sem ser visto por debaixo da cadeira de Amaranta, que dava uma aula de Aritmética a Aureliano José, e se meteu pela despensa e apareceu na cozinha onde Úrsula se dispunha a partir trinta e seis ovos para o pão.” (CAS, 1996, p. 130).

⁴⁷³ “[...] pulmões agoniados pelo sufocante cheiro de sangue” (CAS, 1996, p. 17).

11),⁴⁷⁴ “[...] la materializaba en el tufo de la sangre seca en las vendas de los heridos, en el pavor instantáneo del peligro de muerte, a toda hora y en todas partes.” (CAS, [s/d], p. 62);⁴⁷⁵ “se dio cuenta de que iba en un tren interminable y silencioso, y de que tenía el cabello apelmazado por la sangre seca y le dolían todos los huesos.” (CAS, [s/d], p. 126);⁴⁷⁶ “un desgarrón en el tobillo izquierdo, ya con su costra de sangre seca, y unas excoriaciones apenas visibles en el calcañal.” (DAOD, 1994, p. 12);⁴⁷⁷ “[...] el obispo, que había quedado pendiente de él, lo encontró revolcándose en un lodazal de sangre y de lágrimas.” (DAOD, 1994, p. 74),⁴⁷⁸ além de inúmeras outras imagens que representam tal força simbólica. Em várias passagens de *Cien años de soledad*, o sangue está presente ou misturado com o cheiro marcante da pólvora. Esses elementos são indicadores de uma violência que deixa no tempo e no espaço seus rastros mais notáveis.

A morte do filho mais velho de Úrsula e de José Arcadio Buendía adquire uma forte marcação, nesse sentido. Mesmo não tendo sido encontrada nenhuma ferida em seu corpo e também nenhuma arma de fogo com ele ou perto dele, o cadáver de José Arcadio possuía um “penetrante olor a pólvora” que não se dissipa nem mesmo com os mais inusuais e espalhafatosos métodos de purificar o cadáver. Após várias tentativas de se extinguir nele a recendência da morte, o corpo do personagem quase chega a se decompor antes de ser finalmente enterrado:

Primero lo lavaron tres veces con jabón y estropajo, después lo frotaron con sal y vinagre, luego con ceniza y limón, y por último lo metieron en un tonel de lejía y lo dejaron reposar seis horas. Tanto lo restregaron que los arabescos del tatuaje empezaban a decolorarse. Cuando concibieron el recurso desesperado de sazonarlo con pimienta y comino y hojas de laurel y hervirlo un día entero a fuego lento ya había empezado a descomponerse y tuvieron que enterrarlo a las volandas. Lo encerraron herméticamente en un ataúd especial de dos metros y treinta centímetros de largo y un metro y diez centímetros de ancho, reforzado por dentro con planchas de hierro y atornillado con pernos de acero, y aun así se percibía el olor en las calles por donde pasó el entierro. (CAS, [s/d], p. 56).⁴⁷⁹

⁴⁷⁴ “[...] lavando com a atadura de esparto o sangue coagulado do pescoço.” (CAS, 1996, p. 27).

⁴⁷⁵ “[...] a materializava no bafo de sangue seco das ataduras dos feridos, no pavor instantâneo do perigo da morte, a toda hora e em toda parte.” (CAS, 1996, p. 146).

⁴⁷⁶ “Percebeu que ia num trem interminável e silencioso, e que tinha o cabelo empastado pelo sangue seco e que lhe doíam todos os ossos.” (CAS, 1996, p. 292).

⁴⁷⁷ “um rasgão no tornozelo esquerdo, já com uma crosta de sangue seco, e umas escoriações quase invisíveis no calcanhar.” (DAOD, 1994, p. 22).

⁴⁷⁸ “[...] O bispo, que tinha ficado à espera dele, encontrou-o revolvendo-se num lamaçal de sangue e lágrimas.” (DAOD, 1994, p. 177).

⁴⁷⁹ “Primeiro o lavaram três vezes com sabão e bucha, depois o esfregaram com sal e vinagre, em seguida com cinza e limão, e por último o meteram num tonel de água sanitária e o deixaram repousar seis

Essa citação não deixa de remeter ao poder transbordante, grotesco e avassalador da morte. E o cadáver se apresenta como a imagem concreta daquilo que deixou de ser. Ou seja, com toda sua transformação e degradação, no plano simbólico o cadáver se revela como o divisor de águas entre a vida e a morte.

Mesmo que não se saiba quem assassinou José Arcadio, o cheiro da pólvora torna-se algo impossível de se ignorar mesmo após muitos anos. “[...] el cementerio siguió oliendo a pólvora hasta muchos años después, cuando los ingenieros de la compañía bananera recubrieron la sepultura con una coraza de hormigón.” (CAS, [s/d], p. 56).⁴⁸⁰ Não deixa de ser curioso que o morto se faça lembrar pela mistura explosiva de enxofre, salitre e carvão, uma combinação claramente relacionada ao fatal ato de violência cometido e jamais desvendado.

Por sua vez a tez de “recién nacida” e “los ojos radiantes” (DAOD, 1994, p. 91)⁴⁸¹ de Sierva María após a morte sugerem a quase angélica condição da menina, a despeito de todo o sofrimento perpetrado durante os exorcismos. É como se nas duas imagens de morte importasse mais o “para além” do corpo que os possíveis ferimentos infligidos à carne. Esses são dois exemplos, entre diversos outros, do poder da imagem criada por García Márquez para impactar o leitor.

As imagens insinuam, ainda e mais uma vez, uma aproximação ou transição entre o profano e o sagrado. Enquanto José Arcadio, em *Cien años de soledad*, assoma como um ser totalmente mundano (mesmo se considerarmos todas as experiências físicas adquiridas), em *Del amor y otros demonios* Sierva María se despoja da condição humana e torna-se efetivamente sagrada. As duas mortes aqui cotejadas não escapam à sobrenaturalidade; guardam cada qual um traço específico. A menina é arrebatada da vida por sua inadequação ao inquisitorial mundo dos brancos, enquanto o primogênito dos Buendías somente pacifica o coração nos braços da irmã adotiva. Em ambos os casos temos dois amores condenados e amaldiçoados pela sociedade.

horas. Tanto o esfregaram que os arabescos da tatuagem já começavam a desbotar. Quando conceberam o recurso desesperado de temperá-lo com pimenta e cominho e folhas de louro e fervê-lo um dia inteiro em fogo lento, já começara a se decompor, e tiveram que enterrá-lo às pressas. Fecharam-no hermeticamente num ataúde especial de dois metros e trinta centímetros de comprimento e um metro e dez centímetros de largura, reforçado por dentro com chapas de ferro e aparafusado com cavilhas de aço, e ainda assim se percebia o cheiro nas ruas por onde passou o enterro.” (CAS, 1996, p. 131).

⁴⁸⁰ “[...] o cemitério continuou cheirando a pólvora até muitos anos mais tarde, quando os engenheiros da companhia bananeira recobriram a sepultura com uma couraça de cimento armado.” (CAS, 1996, p. 131).

⁴⁸¹ “recém-nascida”; “olhos fulgurantes” (DAOD, 1994, p. 221).

Proscritos por suas famílias, ambos os personagens se alimentam daquilo que a vida lhes concede, ainda que a morte tenha a última palavra.

A morte da menina Remedios, assim como a de Amaranta Úrsula, também remete ao transbordamento do sangue materno. O mesmo que traria a vida é o sinal da morte trágica:

[...] la pequeña Remedios despertó a media noche empapada en un caldo caliente que explotó en sus entrañas con una especie de eructo desgarrador, y murió tres días después envenenada por su propia sangre con un par de gemelos atravesados en el vientre. (CAS, [s/d], p. 37).⁴⁸²

[...]

Amaranta Úrsula se desangraba en un manantial incontenible. Trataron de socorrerla con apósitos de telaraña y apelmazamientos de ceniza, pero era como querer cegar un surtidor con las manos. [...] Al amanecer del lunes llevaron una mujer que rezó junto a su cama oraciones de cauterio, infalibles en hombres y animales, pero la sangre apasionada de Amaranta Úrsula era insensible a todo artificio distinto del amor. En la tarde, después de veinticuatro horas de desesperación, supieron que estaba muerta porque el caudal se agotó sin auxilios [...] (CAS, [s/d], p. 170).⁴⁸³

4.12 Para além de excessos e loucuras: os mecanismos de poder e dominação

É assunto frequente nas obras do autor a loucura, essa morte em vida que resulta num afastamento do convívio familiar e social. O interessante é que alguns personagens considerados loucos são justamente aqueles que, em determinados aspectos e condições, se mostram os mais lúcidos e conscientes da realidade, como no caso de Dulce Olivia, reclusa do manicômio de mulheres da Divina Pastora, em *Del amor y otros demonios*, e do já citado José Arcadio Segundo.

Na novela o tema emerge de uma sociedade já marcada pela perseguição física e moral, espaço onde os assassinatos e torturas sucediam de modos os mais

⁴⁸² “[...] a pequena Remedios acordou à meia-noite, ensopada por um caldo quente que explodira nas suas entranhas com uma espécie de arroto rasgante, e morreu três dias depois, envenenada pelo próprio sangue, com um par de gêmeos atravessados no ventre.” (CAS, 1996, p. 87-88).

⁴⁸³ “[...] Amaranta Úrsula sangrava um manancial inesgotável. Tentaram socorrê-la com ataduras de teia de aranha e cinza socada, mas era como querer tapar uma fonte com as mãos. [...] Na madrugada da segunda-feira trouxeram uma mulher que rezou junto à cama orações de cauterização, infalíveis em homens e animais, mas o sangue apaixonado de Amaranta Úrsula era insensível a qualquer artificio diferente do amor. De tarde, depois de vinte e quatro horas de desespero, souberam que estava morta porque o caudal se extinguiu sem auxílios [...]” (CAS, 1996, p. 390).

disparatados. Ironicamente, *não são loucos* os que matam a pauladas um homem raivoso, como descrito nesta passagem:

No eran pocos ni triviales los casos de mal de rabia en la historia de la ciudad. El de más estruendo fue el de un gorgotero que andaba por las veredas con un mico amaestrado cuyas maneras se distinguían poco de las humanas. El animal contrajo la rabia durante el sitio naval de los ingleses, mordió al amo en la cara y escapó a los cerros vecinos. Al desdichado saltimbanco lo mataron a garrote limpio en medio de unas alucinaciones pavorosas [...]. (DAOD, 1994, p. 12).⁴⁸⁴

Mas há aqueles que acreditam que a dignidade humana deve ser mantida a qualquer preço, como o médico Abrenuncio de Sá Pereira Cão. Quando foi procurado pelo padre Cayetano Delaura para confirmar se a menina estava mesmo sofrendo os efeitos da raiva, o médico não teve dúvidas em criticar abertamente a atitude dos membros da Igreja: “El único riesgo vigente, concluyó Abrenuncio, era que muriera como tantos otros por la crueldad de los exorcismos.” (DAOD, 1994, p. 72).⁴⁸⁵

Não se pode deixar de fazer certa analogia entre os personagens Melquíades e Abrenuncio. O médico assim é descrito: “Era idéntico al rey de bastos. Llevaba un sombrero de alas grandes para el sol, botas de montar, y la capa negra de los libertos letrados [...]” (DAOD, 1994, p. 15).⁴⁸⁶ Lembremos que Melquíades “Usaba un sombrero grande y negro, como las alas extendidas de un cuervo, y un chaleco de terciopelo patinado por el verdín de los siglos.” (CAS, [s/d], p. 4).⁴⁸⁷ Mais ainda, os dois são personagens que se destacam pela argúcia e pelo conhecimento (até do ocultismo), o que faz com que sejam vistos com receio e desconfiança. Abrenuncio chega a sofrer acusações de ser discípulo do demônio (seu sobrenome, Cão, seria indicador da temerária relação), enquanto Melquíades facilmente passava da condição de mágico a bruxo e até manuseador de substâncias que evidenciam a presença do diabo. Só tardiamente obtém o respeito de Úrsula, que via no cigano uma péssima influência sobre o marido.

⁴⁸⁴ “Não eram poucos nem banais os casos de raiva na história da cidade. O mais rumoroso foi o de um pelotiqueiro que andava pelas ruas com um mico amestrado cujas maneiras pouco se distinguiam das humanas. O animal contraiu raiva durante o sítio naval dos ingleses, mordeu o dono na cara e fugiu para os montes próximos. O infeliz saltimbanco foi morto a pauladas, em meio a umas alucinações pavorosas [...]” (DAOD, 1994, p. 22).

⁴⁸⁵ “O único perigo, concluiu Abrenuncio, era que morresse, como tantos outros, em consequência da crueldade dos exorcismos.” (DAOD, 1994, p. 172).

⁴⁸⁶ “Era igualzinho ao rei de paus. Trazia um chapéu de abas grandes para protegê-lo do sol, botas de montaria e a capa negra dos libertos letrados [...]” (DAOD, 1994, p. 29).

⁴⁸⁷ “Usava um chapéu grande e negro, como as asas estendidas de um corvo, e um casaco de veludo patinado pelo limo dos séculos.” (CAS, 1996, p. 12).

O paralelismo não termina aí. As duas figuras simbolizam a incompreensão de aspectos relacionados ao “sobrenatural” ou ao científico de sua época. É como se o conhecimento de ambos somente pudesse ser apreendido por pessoas que ultrapassassem a barreira do pragmatismo cotidiano e vislumbrassem um “mais além” de possibilidades. Assim como José Arcadio soube entrar no mundo de Melquíades, o marquês de Casaldüero teve o mérito de se aproximar do médico mal-afamado. Talvez pelo encantamento que as ideias de Melquíades e Abrenuncio produziam em quem estava atado a uma determinada realidade, supostamente mais árida, mais limitada.

Martina Laborde, a vizinha de claustro de Sierva María, também pode ser considerada alguém que, no mínimo, foi colocada em uma condição totalmente adversa, o que em parte justifica certa postura desequilibrada. Na história, Laborde é descrita como “una antigua monja condenada a cadena perpetua por haber matado a dos compañeras suyas con un cuchillo de destazar.” (DAOD, 1994, p. 51).⁴⁸⁸ Nunca confessou o crime, porém estaria disposta a matar novamente para ser livre:

Llevaba allí once años, y era más conocida por sus evasiones frustradas que por su crimen. Nunca aceptó que estar presa por vida fuera igual a ser monja de clausura, y era tan consecuente que se había ofrecido para seguir cumpliendo la condena como sirvienta en el pabellón de las enterradas vivas. **Su obsesión implacable**, a la que se consagró con tanto ahínco como a su fe, era la de ser libre aunque tuviera que volver a matar.” (DAOD, 1994, p. 51, grifos meus).⁴⁸⁹

Retomando *Cien años de soledad*, há pertinência em se destacar que a loucura também explicita as contradições de um inadequado modelo de modernidade,⁴⁹⁰ o qual termina por ser metaforizado na decadência e destruição do mundo criado por García Márquez. As malsucedidas empreitadas dos Buendías representam a insistência em associar a técnica (além de diferentes relações de trabalho, novas metas de produção, e separação racial e arquitetônica/urbana) a um modo de vida arcaico. “El aura mágica que se le confiere a la técnica evidencia la inmensa distancia espacial y

⁴⁸⁸ “uma ex-freira condenada a prisão perpétua por ter matado duas companheiras com uma faca de cozinha.” (DAOD, 1994, p. 121).

⁴⁸⁹ “Estava ali havia onze anos e era mais conhecida por suas fugas frustradas do que por seu crime. Jamais aceitou que ficar presa por toda a vida fosse a mesma coisa que ser freira de clausura, e era tão consequente que se oferecera para cumprir a pena como criada no pavilhão das enterradas vivas. Sua obsessão implacável, à qual se dedicou com tanto afínco como à sua fé, era de ser livre mesmo que tivesse que tornar a matar.” (DAOD, 1994, p. 121).

⁴⁹⁰ Como foi dito em outras partes deste estudo, Macondo representa o microcosmo que denuncia as diversas tensões políticas e econômicas da própria América Latina. Assim sendo, o pano de fundo do romance é o malfadado projeto de modernidade que foi implantado (de fora para dentro) nessa região. Cf. BRUGNOLO; LUCHE (2010).

temporal que separa Macondo (América Latina) de la modernidad.” (BRUGNOLO; LUCHE, 2010, p. 138).⁴⁹¹ Nesse contexto prevalecem a violência e a imposição dos que chegam de fora.

El pueblo, después de la primera etapa de la fundación, que se caracteriza por los sueños fallidos de progreso del patriarca, se convierte cada vez más en un objeto de la voluntad ajena. Sobre Macondo se afirma primero el represivo poder conservador estatal, autor de fraudes electorales y bárbaras violencias, y sucesivamente el poder extranjero de una [compañía] bananera a la cual el gobierno nacional se ha sometido. (BRUGNOLO; LUCHE, 2010, p. 140).⁴⁹²

Uma frase do coronel Aureliano Buendía sintetiza o modo como o poder estrangeiro transtornou a realidade dos moradores de Macondo. “– Miren la vaina que nos hemos buscado – solía decir entonces el coronel Aureliano Buendía –, no más por invitar un gringo a comer guineo” (CAS, [s/d], p. 95).⁴⁹³ José Arcadio Buendía, o patriarca que enlouquece depois de exercer ao máximo seu gênio criativo e empreendedor, é o melhor exemplo do sujeito simples que se deslumbra com as novidades vindas de fora, tais como: o imã, a bússola, a lupa, a pianola, o astrolábio, o sextante, o daguerreótipo e tantos outros objetos. Ele termina aprisionado em um quarto infinito, o que sugere a superação de uma realidade já saturada pelas falsas revelações e o ingresso em outro estado de existência/consciência (com a consequente impossibilidade de retornar ao mundo dos vivos).

As “empresas colosales”⁴⁹⁴ são emblemáticas dessas “ideias fora do lugar” (para usar uma expressão de Roberto Schwarz) e ilustram as insanidades e repetições de vários Buendías. Exemplos disso abundam no romance, tais como: o deslumbramento com as mais exóticas descobertas dos sábios de Mênfis, a iniciativa de tornar navegável o pedregoso rio de Macondo (explodindo o leito), ou o empreendimento de implantar, num povoado longínquo, uma ferrovia que fosse a porta de comunicação com o restante do mundo, entre tantos outros. Úrsula aliás sempre esteve bastante consciente desse círculo vicioso que se expressa no ato de fazer e de desfazer, ou de se reproduzir ações

⁴⁹¹ “A aura mágica que se confere à técnica evidencia a imensa distância espacial e temporal que separa Macondo (América Latina) da modernidade.”

⁴⁹² “O povo, depois da primeira etapa da fundação, que se caracteriza pelos sonhos falidos de progresso do patriarca, se converte cada vez mais em um objeto da vontade alheia. Sobre Macondo se afirma primeiro o repressivo poder conservador estatal, autor de fraudes eleitorais e bárbaras violências, e sucessivamente o poder estrangeiro de uma [companhia] bananeira à qual o governo nacional se submeteu.”

⁴⁹³ “– Olhem a confusão em que nos metemos – costumava então dizer o Coronel Aureliano Buendía – só por termos convidado um [norte-]americano para comer banana.” (CAS, 1996, p. 221).

⁴⁹⁴ “empresas colossais” (CAS, 1996, p. 189).

já levadas a cabo por outras gerações. “Ya esto me lo sé de memoria – gritaba Úrsula –. Es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio” (CAS, [s/d], p. 81).⁴⁹⁵

Reitere-se que as realizações consideradas insanas geralmente eram fruto da tentativa de “transplantar” mecanismos e novidades apresentados por elementos externos à comunidade (ciganos, turcos, espanhóis, franceses, norte-americanos), sem que houvesse uma perspectiva crítica sobre as consequências negativas e irreversíveis que tais empreitadas poderiam ter. Até mesmo a estrutura social de Macondo sofre profundas mudanças com a adoção dessas ideias. Se antes tínhamos uma comunidade que se concentrava em torno do poder dos Buendías (sofrendo até mesmo com uma autoridade excessiva do patriarca José Arcadio), ao longo do romance os macondinos passam a se sujeitar a uma ordem muito mais complexa, que se estabelece em outras esferas de poder: a dos advogados vestidos de negro, a dos empresários estrangeiros (inescrupulosos e falsários, como o sr. Brown) e a de governos corruptos e autoritários.

Baseando-se em hipóteses de Agustín Cuevas (tributárias de José Carlos Mariátegui e Antonio Cornejo Polar), Grínor Rojo apresenta *Cien años de soledad* como produto tanto da “heterogeneidad estructural de América Latina” (ROJO, 2011, p. 302),⁴⁹⁶ quanto dos ritmos de integração desenvolvimentista que ocorreram nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras do século XX.

La existencia en la geografía latinoamericana de recursos naturales de interés para el mercado mundial fue la que determinó que a fines del siglo XIX y comienzos del XX algunos de los puntos más apetitosos de su territorio atrajeran sobre sí la voracidad foránea. (ROJO, 2011, p. 302).⁴⁹⁷

No romance uma possível imagem da América Latina é condensada nas estruturas de poder presentes no povoado de Macondo (com os Buendías e suas ações inicialmente representando o eixo central do sistema) que se alargam com a chegada dos estrangeiros. “El inocente tren amarillo que tantas incertidumbres y evidencias, y tantos halagos y desventuras, y tantos cambios, calamidades y nostalgias había de llevar a

⁴⁹⁵ “‘Isto eu já sei de cor e saltado’, gritava Úrsula. ‘É como se o tempo desse voltas sobre si mesmo e tivéssemos voltado ao princípio.’” (CAS, 1996, p. 189).

⁴⁹⁶ “heterogeneidad estructural de América Latina.”

⁴⁹⁷ “A existência na geografia latino-americana de recursos naturais de interesse para o mercado mundial foi o que determinou que ao final do século XIX e começo do XX alguns dos pontos mais apetitosos de seu território atraíssem sobre si a voracidade forânea.”

Macondo” (CAS, [s/d], p. 92)⁴⁹⁸ é simbólico dessa armadilha da modernidade e do descompasso que existiu entre os interesses dos moradores de Macondo e os daqueles que viam uma oportunidade de ali fazer dinheiro fácil.

Não é de admirar que os estrangeiros se animassem com todas as atratividades proporcionadas pela companhia bananeira (com apoio do governo local)⁴⁹⁹ e que, após o conflito com os trabalhadores grevistas, deixassem Macondo completamente entregue à miséria. “Las casas paradas con tanta urgencia durante la fiebre del banano, (*sic*) habían sido abandonadas. La compañía bananera dismanteló sus instalaciones. De la antigua ciudad alambrada sólo quedaban los escombros.” (CAS, [s/d], p. 136).⁵⁰⁰ Nesse “tremedal de cepas putrefactas” o que permanece (também como um eco vicioso) é o desejo da já anciã Úrsula de resgatar os tempos de total dedicação aos gringos:

Que abran puertas y ventanas – gritaba –. Que hagan carne y pescado, que compren las tortugas más grandes, que vengan los forasteros a tender sus petates en los rincones y a orinarse en los rosales, que se sienten a la mesa a comer cuantas veces quieran, y que eructen y despotriquen y lo embarren todo con sus botas, y que hagan con nosotros lo que les dé la gana, porque esa es la única manera de espantar la ruina. (CAS, [s/d], p. 136).⁵⁰¹

A questão é que após o progresso (e suas decorrentes contradições e mazelas) coube aos habitantes de Macondo somente respirar a poeira do passado com a nostalgia de um tempo de glórias. No fim das contas o que ironicamente García Márquez problematizou foram os intensos processos de exploração de recursos naturais, de matéria-prima e mão de obra sofridos pelos países latino-americanos. O autor não se isenta de sua posição intelectual e política, ainda que para defender suas convicções tenha de promover a construção de um mundo (inicialmente idílico) que termina por se

⁴⁹⁸ “O inocente trem amarelo que tantas incertezas e evidências, e tantos deleites e desventuras, e tantas mudanças, calamidades e saudades haveria de trazer para Macondo.” (CAS, 1996, p. 215).

⁴⁹⁹ Grínor Rojo admite que esse projeto de modernidade (de integração por via do estabelecimento do estado nacional) tenha se consumado “*pero con todas las deficiencias y distorsiones que son de imaginar.*” (ROJO, 2011, p. 302). Traduzindo: “mas com todas as deficiências e distorções imagináveis.”

⁵⁰⁰ “As casas erguidas com tanta urgência durante a febre da banana tinham sido abandonadas. A companhia bananeira dismantelara as suas instalações. Da antiga cidade cercada só restavam os escombros.” Em seguida, “lodaçal de raízes putrefatas” (CAS, 1996, p. 314).

⁵⁰¹ “Abram portas e janelas”, gritava. “Façam carne e peixe, comprem as tartarugas maiores, que os forasteiros venham estender as esteiras nos cantos e urinar nas roseiras, que se sentem à mesa para comer quantas vezes quiserem e que arrotem e praguejem e sujem tudo de lama com as suas botas e façam conosco o que tiverem vontade, porque esta é a única maneira de espantar a ruína.” (CAS, 1996, p. 320).

fagocitar, se devorar, em decorrência das disputas e ambições ensandecidas que tomam conta dos personagens.

4.13 Entre igrejas e cemitérios: o homem face a face com a morte

Philippe Ariès discute questões bastante relevantes para este estudo na obra *O homem diante da morte*, na qual analisa as relações que os ocidentais mantiveram com a morte principalmente da chamada Alta Idade Média até meados do século XX.

Com base em dados históricos e por meio da análise de personagens e obras literárias e artísticas do período, o historiador compõe um amplo painel sobre o assunto. Um aspecto incitante destacado por Ariès refere-se à relação de “convivência” que houve entre vivos e mortos durante “toda a cristandade latina”:

[...] Os costumes de sepultura se estenderam a toda a cristandade latina e ali persistiram durante um bom milênio, com pequenas diferenças regionais. São caracterizados: pelo amontoamento de corpos em pequenos espaços, em especial nas igrejas que faziam função de cemitério, ao lado dos cemitérios ao ar livre – pelo constante remanejamento dos ossos e sua transferência da terra para os carneiros⁵⁰² – enfim, pela presença cotidiana dos vivos no meio dos mortos. (ARIÈS, 1989-1990, p. 86).

Dentre tais questões é preciso frisar o papel destinado às igrejas e aos cemitérios no que concerne ao enterro das pessoas das diversas classes. “[...] Do século XV ao século XVIII, o lugar desejado para a sepultura era a igreja.” (ARIÈS, 1989-1990, p. 86). A igreja cumpria o papel de ser a geografia onde a morte deveria constar; nenhum outro lugar continha essa permissão, importância e legitimidade.

Em *Cien años de soledad* o cemitério de Macondo é inaugurado com a morte de Melquíades, uma vez que a partir de então ele passa a ser o ponto negro que vai assinalar o caminho para os mortos (lembrando que o cigano será como um farol e um porto seguro no além-túmulo, como detalhado em outra parte deste trabalho).

⁵⁰² Aqui, Ariès toma o termo no sentido de ‘local onde se depositavam os corpos’, mas também de ‘ossário que ocupava as galerias das igrejas’. Não podemos deixar de lembrar que, no livro *Del amor y otros demonios*, o corpo de Sierva María de Todos los Ángeles estava no “nicho do altar-mor” do antigo Convento de Santa Clara e que, mais de 200 anos após sua morte, os ossos haviam sido retirados dessa espécie de carneiro para serem enterrados em vala comum, com os demais restos mortais pertencentes a “três gerações de bispos e abadessas e outros personagens notáveis” (DAOD, 1994, p. 10), que constam na novela de García Márquez.

Já em *Del amor y otros demonios* temos o Convento de Santa Clara (uma igreja com longa tradição de receber o corpo de eclesiásticos e nobres) como um estranho local para se enterrar uma menina presumidamente satanizada, ainda mais se notarmos que ela foi sepultada “en la tercera hornacina del altar mayor, del lado del Evangelio.” (DAOD, 1994, p. 8).⁵⁰³ É possível compreender essa atitude da Igreja como um ato de contenção. Ou de acolhimento.

No primeiro caso, teria sido por temor à figura do diabo, que era “visto” e, se supunha, estava na menina – e seria então prudente mantê-la perto, enclausurada pelo próprio sagrado. No segundo caso, a medida de enterrar Sierva María em local tão sagrado teria sido motivada exatamente pela tardia constatação de sua santidade, evidenciada pelo incessante rebrotar dos cabelos que sobrevém à sua morte. Neste caso, as mechas renascentes também seriam a comprovação de que um erro de proporções inimagináveis teria sido cometido.

Seja por um motivo ou outro, a Igreja Católica teria recorrido ao intento de resguardar o corpo e a alma de Sierva María em duas *geografias* que se sobrepõem: num lugar topográfico (a área do convento) e num sacratíssimo espaço mortuário (as criptas funerárias do principal altar desse edifício). Contudo ambas as tentativas, a de conter ou a de acolher, teriam malgrado com o brotar dos cabelos – um incipiente, mas claro fenômeno de ressuscitação.

Para além dos costumes assinalados por Ariès, é possível verificarmos que o que interessa a García Márquez está muito mais num plano daquilo que ultrapassa a narrativa realista e que sublinha o caráter extraordinário das imagens e acontecimentos. Com isso proponho que se considere que, para o escritor colombiano, não importa tanto o local de enterro dos corpos, e sim os próprios corpos como instância de resistência, de evidência material a perdurar além das sepulturas e dos tempos.

4.14 O cadáver: terror e evidência da morte

O processo de decomposição dos corpos deve ser visto como algo de bastante pertinência no que diz respeito à temática da *morte como imagem*. Desde os tempos primordiais o ser humano sempre apresentou terror diante dos cadáveres, sobretudo daqueles em estado de putrefação. Mais que um espelho que denuncia qual será certamente o destino de todos, os corpos degradados confirmam a real

⁵⁰³ “No terceiro nicho do altar-mor, do lado do Evangelho” (DAOD, 1994, p. 11).

possibilidade de o ser humano voltar a ser incorporado pelas mais primitivas forças da natureza e perder desse modo a individualidade. Logo, o cadáver é a expressão da morte por excelência. É a materialidade, o resíduo, o vestígio daquilo que deixou de ser.

Como já mencionado no capítulo 1, em suas obras Gabriel García Márquez não se furta a mostrar o corpo humano em sua integralidade. Os personagens são descritos em seu esplendor, beleza e, ao mesmo tempo, em sua feiura e deformidade – aqui, dentro da perspectiva do realismo grotesco. O autor destaca aspectos fisiológicos do corpo, trazendo para a cena literária uma maior vivacidade e apelo visual (como sugerem as expressões “eructos bestiales”, “flatos letales”, “vómitos de sangre”, “sudor de caballo”, “olor de cebollas”, “ventosidades explosivas y pestilentes”, “tenían un olor de carnaza macerada por el sol”⁵⁰⁴ etc.). Além disso, as feridas, bolhas, colorações anormais e temperaturas dos corpos criam imagens que compõem uma sinestesia do horror, da morte e da dor, se assim se pode dizer. Após a morte, os corpos são descritos como, por exemplo: “los verdugones de la cara se le desvanecieron en una aurora de alabastro” (CAS, [s/d], p. 170),⁵⁰⁵ no caso de Amaranta Úrsula; “los cadáveres tenían la misma temperatura del yeso [...]” (CAS, [s/d], p. 126),⁵⁰⁶ no caso dos grevistas mortos.

Em *La hojarasca* a descrição do morto (o doutor) é feita pela perspectiva do menino (Gabo?) que acompanha a mãe e o avô e que nunca tinha conhecido um cadáver. Em seu monólogo interior, o garoto se mostra impressionado com as discrepâncias que há entre o que ele supunha saber sobre os mortos e sobre o que aquela visão crua da realidade lhe mostra:

Siempre creí que los muertos debían tener sombrero. Ahora veo que no. Veo que tienen la cabeza acerada y un pañuelo amarrado en la mandíbula. Veo que tienen la boca un poco abierta y que se ven, detrás de los labios morados, los dientes manchados e irregulares. Veo que tienen la lengua mordida a un lado, gruesa y pastosa, un poco más oscura que el color de la cara, que es como el de los dedos cuando se les aprieta con un cáñamo. Veo que tienen los ojos abiertos, mucho más que los de un hombre; ansiosos y desorbitados, y que la piel parece ser de tierra apretada y húmeda. Creí que un muerto parecía una persona quieta y dormida y ahora veo que es todo lo contrario. Veo que parece una persona despierta y rabiosa después de una pelea. (LH, 2000, p. 12).⁵⁰⁷

⁵⁰⁴ “arroto bestiais”, “flatulências letais”, “vômitos de sangue”, “suor de cavalo”, “cheiro de cebolas”, “ventosidades explosivas e pestilentas”, “tinham um cheiro de carne viva macerada pelo sol”.

⁵⁰⁵ “as florações da cara se desvaneceram numa aurora de alabastro” (CAS, 1996, p. 390).

⁵⁰⁶ “os cadáveres tinham a mesma temperatura do gesso [...]” (CAS, 1996, p. 292).

⁵⁰⁷ “Sempre achei que os mortos deviam usar chapéu. Agora vejo que não. Vejo que têm a cabeça pontuda e um lenço amarrado na mandíbula. Vejo que têm a boca um pouco aberta e que se percebem, por detrás dos lábios arroxeados, os dentes escuros e irregulares. Vejo que têm a língua mordida de um

Por essa via, García Márquez explora de modo impactante as imagens que falam de corpos desfigurados e suas emanções putrefatórias. O aspecto do corpo de Melquíades antes do enterro também é representativo desse tipo de potência visual:

[...] Revivió el olvidado atañor y puso a hervir un caldero de mercurio junto al cadáver que poco a poco se iba llenado de burbujas azules. Don Apolinar Moscote se atrevió a recordarle que un ahogado insepulto era un peligro para la salud pública. “Nada de eso, puesto que está vivo”, fue la réplica de José Arcadio Buendía, que completó las setenta y dos horas de sahumeros mercuriales cuando ya el cadáver empezaba a reventarse en una floración lívida, cuyos silbidos tenues impregnaron la casa de un vapor pestilente. (CAS, [s/d], p. 32).⁵⁰⁸

Sejam físicas ou psíquicas, as mazelas humanas afloram de modo surpreendente e nada convencional. O autor reúne elementos pouco óbvios para criar imagens perturbadoras. A cena do pútrido corpo de dom Fernando pode ser tomada como o ápice para tal tipo de descrição. Para assombro de Aureliano Segundo, o sogro já morto é acondicionado em uma comprida arca de chumbo dentro de um caixote impermeável, lacrado com breu. O pai de Fernanda del Carpio estava “vestido de negro y con un crucifijo en el pecho, con la piel reventada en eructos pestilentes y cocinándose a fuego lento en un espumoso y borboritante caldo de perlas vivas.” (CAS, [s/d], p. 89).⁵⁰⁹

Os cadáveres dos escravos envenenados em *Del amor y otros demonios* também chocam por sua intumescência e coloração: “Tratando de esconderla [una mortandad inexplicable] habían echado al agua los cadáveres sin lastre. El mar de leva

lado, grossa e pastosa, um pouco mais escura que a cor da cara, a mesma cor dos dedos quando os apertamos com um barbante. Vejo que têm os olhos abertos, muito mais que os de um homem; ansiosos e vazios, e que a pele parece de terra calcada e úmida. Acreditava que um morto parecia uma pessoa quieta e adormecida, e agora vejo que é exatamente o contrário. Vejo que parece uma pessoa acordada e raivosa, depois de uma briga.” (OED, 1980, p. 12).

⁵⁰⁸ “Reviveu o esquecido alambique e pôs para ferver uma caldeira de mercúrio junto ao cadáver que pouco a pouco se ia enchendo de bolhas azuis. O Sr. Apolinar Moscote atreveu-se a recordar-lhe que um afogado insepulto era um perigo para a saúde pública. ‘Nada disso, já que está vivo’, foi a réplica de José Arcadio Buendía, que completou as setenta e duas horas de incensos mercuriais quando já o cadáver começava a se arrebentar numa floração lívida, cujos assovios tênues impregnaram a casa de um vapor fedorento.” (CAS, 1996, p. 74-75).

⁵⁰⁹ “vestido de preto e com um crucifixo no peito, com a pele arrebentada em bolhas fedorentas e se cozinhando a fogo lento num espumoso e borbulhante caldo de pérolas vivas.” (CAS, 1996, p. 207).

los sacó a flote y amanecieron en la playa desfigurados por la hinchazón y con una rara coloración solferina” (DAOD, 1994, p. 9).⁵¹⁰

Os ferimentos, as úlceras (das mãos de Amaranta e do tornozelo de Sierva María), os fluidos que escorrem do crânio, todos esses são indicativos dos corpos violentados, maltratados por algozes, pelas paixões desmedidas ou pelo puro azar – e, com García Márquez, se tornam imagens literárias que por si só remetem às alegorias de uma derrota: a que mostra que os homens sucumbem ao tempo (com suas ruínas de memórias) e que a morte é a grande incitadora dessa certeza final.

É possível estabelecer uma correspondência entre matérias que resultam em uma ideia de morte. O gelo, por exemplo, se converte em uma metonímia da dureza e da frialdade do estado dos corpos após a morte, ou quiçá seja a temperatura da própria morte; por outro lado, essa substância também remete à infância, especificamente a uma experiência memorável de Aureliano Buendía. Ou seja, o gelo é uma substância que guarda um duplo significado para se pensar aspectos da morte e da vida, tornando possível uma ligação cíclica entre esses aspectos: vida-morte-renascimento.

A rigidez dos corpos sem vida também é comparada ao gesso. Como no caso de “los cadáveres tenían la misma temperatura del yeso en otoño, y su misma consistencia de espuma petrificada” (CAS, [s/d], p. 126).⁵¹¹ É como se elementos de campos semânticos distintos, e em algum sentido antagônicos por natureza (gesso–sólido; espuma–mole), assumissem certa identidade, o que cria um sentido inaugural e arrebatador. Ou seja, trata-se de um *onirismo novo*, retomando novamente a expressão de Bachelard.

Outras palavras e expressões denotam ou caracterizam a morte, contribuindo com esse “dilatar de sentidos”, como no trecho: “Rebeca la abría [la casa] de par en par al amanecer, y el viento de las tumbas entraba por las ventanas y salía por las puertas del patio, y dejaba las paredes blanqueadas y los muebles curtidos por el salitre de los muertos.”⁵¹² Aqui há uma clara alusão à capacidade de o pó e a maresia dos mortos, presentes nas imediações de um cemitério, se tornarem a marcante poeira e

⁵¹⁰ “Procurando escondê-la [uma mortandade inexplicável], lançaram ao mar os cadáveres sem lastro. A maré montante os fez flutuar, e eles amanhecera na praia desfigurados pelo inchaço e com uma estranha coloração roxo-avermelhada.” (DAOD, 1994, p. 14).

⁵¹¹ “[...] tinham a mesma temperatura do gesso no outono e sua mesma consistência de espuma petrificada” (CAS, 1996, p. 292).

⁵¹² “Rebeca a abria [a casa] de par em par ao amanhecer e o vento das tumbas entrava pelas janelas e saía pelas portas do quintal e deixava as paredes caiadas e os móveis curtidos pelo salitre dos mortos.” (CAS, 1996, p. 112).

a substância oxidante que se alojam na intimidade das residências e no espírito dos moradores e daí os corroem.

No caso de *Cien años de soledad* a inexorabilidade da morte se confunde com o extenso ciclo de nascimentos, enquanto que, na novela, a morte adquire um tom, digamos, mais austero, pois a vida, ainda que pulsante na figura de Sierva María, se desvanece já na abertura do texto. Resta aos cabelos e pequenos ossos a tarefa de subsistir e simbolizar uma história que merece ser contada e recontada.

Vale ressaltar que a Mãe Terra devora as carnes e deixa os ossos e os cabelos. Estes representam a parte da terra nas pessoas,⁵¹³ o que remete a uma imortalidade – ou uma mortalidade bem mais duradoura do que num primeiro momento tendemos a pensar. A transfiguração da carne, isto é, sua incorporação à natureza e sua redução à condição de esqueleto, sugerem que a morte seja a grande recicladora do universo.

Desse modo a ossada de Sierva María evidencia sua sobrevivência, e, portanto, sua existência concreta (mesmo quando encontrados 200 anos depois de sua morte), e consistem no lastro do que um dia a menina teria sido. É por essa assimilação do corpo da menina que alcançamos sua história e daí a plenitude de sua figura.

Contrastando com isso, os ossos que teriam pertencido “a tres generaciones de obispos y abadesas y otras gentes principales” tornam-se, pelo primitivismo do método de exumação, a metonímia dos “mortos de ninguém”, já que estavam dispostos em uma “larga fila de montículos de huesos, recalentados por el bárbaro sol de octubre” (DAOD, 1994, p. 7),⁵¹⁴ já apagada qualquer distinção que o quilate de suas joias poderia sugerir. Por vezes ainda, esses mortos eram abandonados à ação implacável da natureza, até serem despojados de suas carnes e somente restar seu esqueleto, como acontece com o marquês de Casaldueiro. “Lo único que se encontró de él, dos veranos más tarde, en una vereda sin rumbo, fue la osamenta carcomida por los gallinazos.” (DAOD, 1994, p. 88).⁵¹⁵

⁵¹³ Louis-Vincent Thomas salienta a análise de J. Duvignaud sobre o papel dos ossos na simbologia da morte. Segundo Duvignaud, o esqueleto, após ser exumado e despojado da carne, pode ser reincorporado à comunidade, tornando-se o símbolo invertido daquilo que perdura. “El hueso, la parte de la tierra que hay en nosotros.” (DUVIGNAUD *apud* THOMAS, 1983, p. 14). “O osso, a parte da terra que há em nós”. O canibalismo ritual, por exemplo, teria como função essa integração da morte na vida coletiva.

⁵¹⁴ “três gerações de bispos e abadessas e outros personagens notáveis”; “uma longa fila de montinhos de ossos, aquecidos pelo sol bárbaro de outubro.” (DAOD, 1994, p. 10).

⁵¹⁵ “A única coisa que se encontrou dele, dois verões mais tarde, numa estrada sem rumo, foi a ossada carcomida pelos urubus.” (DAOD, 1994, p. 213).

Em *Cien años de soledad*, os ossos aparecem como signo da decrepitude, da pobreza e do abandono. Rebeca é deixada na casa dos Buendías com “un talego de lona que hacía un permanente ruido de clac clac clac, donde llevaba los huesos de sus padres.” (CAS, [s/d], p. 19).⁵¹⁶ Na história, essa ossaria jaz como uma concretude incômoda que é empurrada para vários cantos da casa até ser emparedada. E, enquanto os ossos dos pais de Rebeca não receberam sepultura cristã, não houve sossego para José Arcadio Buendía.

Considerando-se esses e outros diversos elementos que podem ser analisados, a *morte como imagem* em *Cien años de soledad* e em *Del amor y otros demonios* guarda força e variedade. As imagens de violência, loucura e morte se apresentam em sua materialidade crítica e estética, e possibilitam uma abertura significativa para refletirmos sobre vários aspectos da literatura e também dos contextos históricos subjacentes nas duas obras.

A morte surge como a grande atriz que irá descortinar as incongruências dos personagens, bem como espelhar a completa solidão a que estão condenados. A entrega desmedida, os amores desventurados, as emoções incontidas são alguns dos tópicos que adentram o território da morte – que sob alguns aspectos aponta para o limiar entre o que é terreno e o que se situa além. Muito mais que uma atmosfera, um efeito literário ou um adereço, a morte em Gabriel García Márquez interage com a vida (naquilo que Thomas defendeu como uma *antroposofía*, discutido na página 148 desta tese) e devolve um significado muito mais amplo para o leitor, uma vez que, assim como na vida, a solidão na morte pode durar muito mais que cem anos ou trazer à tona os ruivos fios desprendidos de um passado soterrado.

⁵¹⁶ “[...] um saco de lona que fazia um eterno ruído de cloc cloc cloc, onde trazia os ossos de seus pais”. (CAS, 1996, p. 44).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese partiu do pressuposto de que o principal romance de Gabriel García Márquez e também o mais conhecido, *Cien años de soledad*, poderia ser objeto de estudo para a verificação das seguintes hipóteses: a de que o autor colombiano trabalha com duas instâncias temáticas, os *espacios de memoria* e a *morte como imagem*, que potencializam uma literatura marcada pela presença de distintos modelos de realidade. Assim, o autor construiu uma ficção que, embora reúna elementos aparentemente díspares, no seu conjunto proporciona uma apreensão muito mais vasta e singular da realidade cotidiana e histórica. Representados por imagens que conduzem a um destino trágico (de ruína e de solidão), tais elementos assumem uma função não apenas artística, mas sobretudo política. É por meio das duas instâncias que a narrativa conduz o leitor a um mundo que é criado e devorado de dentro para fora no próprio processo da escrita e posterior leitura.

Nesse sentido Gabriel García Márquez elaborou uma obra abundante em imagens literárias que têm como principal característica a capacidade de revelar, de denunciar as relações de poder, as forças de coerção e as desigualdades sociais, sem que o fator artístico seja desmerecido. Com isso o romance estabelece uma ponte entre realidades distintas (especialmente a objetiva e a imaginária – para tomar termos de Vargas Llosa) que se amalgamam na matéria narrativa. Essas realidades têm como substrato aspectos que, apesar de distintos e às vezes discordantes, se relacionam/dialogam de modo bastante produtivo: o folclore, a história, o mito, a lenda, o local e o universal, que resultam numa obra que maneja ou dá espaço para múltiplas possibilidades de interpretação.

No primeiro capítulo, meu objetivo era traçar uma diretriz que pudesse esclarecer uma suspeita que já havia se anunciado durante o levantamento preliminar para a elaboração do meu projeto inicial de pesquisa: a de que a vida e a obra ficcional de Gabriel García Márquez estavam intrinsecamente ligadas. Isso em decorrência de meu conhecimento prévio de vários livros do autor e de alguns fatos biográficos instigantemente similares ou quase idênticos àqueles presentes em suas narrativas de ficção. Logo, busquei evidenciar algumas dessas relações com o intuito de descobrir a importância dessa recuperação do passado familiar no contexto mais amplo de sua literatura. Como assinalado na introdução, meu objetivo não consistia somente em um levantamento biográfico, mas no manejo de aspectos dessa biografia (nos estudos

empreendidos por autores como Vargas Llosa, Dasso Saldívar, Grínor Rojo) e de uma autobiografia, para destacar os principais eventos e recursos técnicos que trazem a marca peculiar de García Márquez. Ainda que esse capítulo tenha mais traços de uma pesquisa sobre a infância e juventude do escritor colombiano, não deixa de demonstrar o grande valor das influências familiares e dos amigos em sua arquitetura literária.

A começar pela relação afetuosa com os avós maternos, García Márquez pôde ampliar sua visão de mundo (a ponto de criar novas e fascinantes realidades) por meio da leitura especial do cotidiano, isto é, pela interpretação que seus avós faziam da vida, ora numa perspectiva que atingia as margens do sobrenatural (no caso da avó Tranquilina), ora mais histórica (do avô Nicolás). O fato é que a junção desses prismas, muito além de provocar uma relação conflituosa, possibilitou a criação de uma cosmovisão mais integral, porque mais abarcante, ou seja, tanto a exuberante e tentadora irrealidade da avó, quanto a factual e sólida realidade do avô vieram a se expressar na obra do escritor, que teve ainda nos inseparáveis amigos, nos grandes mestres da literatura clássica e moderna, e também nas histórias orais de seu povo a complementação necessária para lapidar sua obra até torná-la, sob alguns aspectos, a expressão de uma “realidade total” – como tão bem definiu Vargas Llosa. Todo esse caudal de experiências e vivências contribuiu para que García Márquez consolidasse um estilo transbordante, com imagens que remetem ainda a aspectos do *realismo grotesco* (de linhagem rabelaisiana), trazendo à cena principal os conflitos históricos e sociais que haviam irrompido e estavam irrompendo não apenas em seu país de origem, mas em outros pontos da América Latina.

Meu percurso para a elaboração do segundo capítulo está vinculado às duas instâncias destacadas no início desta conclusão. No que concerne à primeira delas, meu objetivo era demonstrar como, ao longo de todo o romance *Cien años de soledad* (e já a partir de sua primeira frase), a memória se faria constante enquanto uma categoria de recomposição do passado, ainda que parcial, e que estaria associada não apenas aos fatos e acontecimentos pretéritos, mas também aos próprios objetos que guardam em si as notas da passagem do tempo. As proposições desse segundo capítulo estão consolidadas em um diálogo com as premissas teóricas de vários autores da contemporaneidade, tais como Paul Ricœur, Tzvetan Todorov, Henri Bergson, Pierre Nora, Jacques Le Goff, Maurice Halbwachs e Márcio Seligmann-Silva, que trouxeram um suporte essencial para o desenvolvimento e a análise de trechos das obras literárias (especialmente de *Cien años de soledad* e, em maior ou menor medida, de *Del amor y*

otros demonios), para estabelecer e consubstanciar uma rede de significações em torno de conceitos como memória, esquecimento, lembrança, memória individual e coletiva, entre outros, à luz dos textos literários. A discussão de tais conceitos, em paralelo com os textos de García Márquez, comprovou minha hipótese inicial da presença e da multiplicidade dos *espacos de memória* (físicos, porém psicológicos e objetivos também) no citado romance.

Esses *espacos de memória* emergem no romance como aquilo que tem vínculo direto com a tentativa de recuperação do passado (por meio da transição que ocorre de um tempo mítico/cíclico a um tempo histórico já em ruínas), tendo as memórias individuais (de cada personagem) e coletivas (dos habitantes de Macondo) como base para essa tentativa de reconstrução dos fatos pretéritos. Ademais, a memória dos personagens e o esquecimento que os afeta estão vinculados a objetos especiais (peixinhos de ouro, pergaminhos, mortalha, pianola, saco de ossos, penico de ouro etc.) e a seres imaginados/imaginários/misteriosos (Judeu Errante, ciganos, criaturas exóticas, mortos sem dono e aparições) que são índices da passagem e da destruição do tempo, bem como trazem a marca do extraordinário. Esses elementos são a materialidade por meio da qual os emaranhados fios do tempo podem ser desembaraçados. Desse modo, as memórias individuais transpassam a vida dos personagens (nas lembranças, nos resíduos materiais, nas vivências próprias de cada um) e se difundem no corpo coletivo, no grupo social (seja no que representa a família Buendía, seja na totalidade dos habitantes de Macondo e adjacências).

Não apenas se contrapondo à memória (mas complementando sua presença), o esquecimento também assume uma função organizadora na obra, uma vez que está relacionado a eventos traumáticos (como a morte dos grevistas) ou a uma moléstia que vai apagando o significado e a existência das coisas. A peste da insônia não traz só a incapacidade de dormir, mas acima de tudo a voragem de um esquecimento que somente pôde ser detido pelos poderes da imaginação de um estrangeiro: Melquíades. Foi preciso que alguém de fora daquele círculo trouxesse a cura para os macondinos, já quase que totalmente imersos em um atoleiro de desmemória. Esse olvidamento é totalmente diferente daquele que se insinua nas bordas do poder oficial que, numa tentativa acachapante, procura aniquilar qualquer lembrança sobre a matança dos grevistas. A negação de uma memória da chacina é o grande emblema da obra, que acusa tentativas de aniquilamento semelhantes. A despeito dessas tentativas de coerção, a memória retorna (ainda que sempre imperfeita) nas reiteradas

ações dos personagens e na escrita dos pergaminhos de Melquíades – neste caso, a configuração de uma antecipada memória daquilo que o romance encena.

Vale lembrar que essa condição de ruína é deflagrada no próprio ato final de leitura e deciframento dos pergaminhos. Estes são a chave para o conhecimento da história dos Buendías e ao mesmo tempo atestam o impedimento de se acessar a totalidade do passado. Isso porque os pergaminhos não estão protegidos apenas por uma língua hermética (sânscrito) mesclada aos códigos de um imperador e de militares lacedemônios, mas estão cruzados, sobretudo, pela disjunção que ocorre entre os tempos mítico e histórico.

Se é verdade que, em toda sua potencialidade, a narrativa conduz o leitor para os meandros do tempo mítico de um povoado erguido à margem de um rio diáfano, também é genuíno que os acontecimentos históricos (as guerras civis, o poder ditatorial) contribuem para a instauração de um tempo linear, profano. O cruzamento, ou choque, desses dois modelos de tempo estabelece uma ruptura, uma quebra na reencenação dos vícios dos Buendías e provoca uma implosão da história dentro da história. Não é sem razão que o próprio García Márquez se coloca como personagem no romance: ele faz isso para marcar o definitivo momento em que o eixo de repetições daquele modelo cíclico (mítico) entra em colapso.

Isso não impede que o novo modelo, com sua progressão temporal, se revele tão daninho quanto o primeiro. Isso porque o salto que houve foi o de uma realidade praticamente estática para o vórtice de outra realidade, transplantada, sem a mínima análise crítica (emblemando o modo como a modernidade foi implantada na América Latina). Daí que a resultante de tal processo seja a destruição completa de um mundo que fora concebido e já predeterminado a desaparecer tão logo sua escrita (a de sua história) fosse compreendida/conhecida pelo último dos Buendías.

No terceiro e último capítulo, o desafio maior era construir uma argumentação que conseguisse explicar de que modo a *morte como imagem* poderia ser tomada no romance, considerando-se que essa expressão (cunhada por mim) pudesse demonstrar o que *Cien años de soledad* me havia suscitado desde a primeira leitura: uma fecundidade de imagens que, para além de narrar uma história, de mostrar as características ou o temperamento dos personagens, dá conta de se fixar como uma potência visual (na perspectiva de Didi-Huberman sobre a obra de Bertold Brecht), na qual diversos elementos são manejados e reunidos na composição de uma imagem literária (com um *onirismo novo*, de viés bachelardiano). Assim percebi a junção que

García Márquez fez ao tomar importantes dados da história, do folclore, da cultura latino-americana (especialmente da Colômbia caribenha), num trabalho artístico que reinventou o modo de relatar – este, operante por meio de imagens com grande apelo visual, as quais sublinhavam, mais que as peripécias da família Buendía, as estruturas de poder que estavam estabelecidas em Macondo e que eram responsáveis pela validade da história oficial (com seus atos de crueldade e falsificação).

Nesse passo, a presença recorrente da morte (ou dos mortos) se justifica tanto pela necessidade de assombrar os vivos, como pela missão de esclarecer ou divulgar as injustiças cometidas, os excessos perpetrados. Isso significa que a *morte como imagem* ultrapassa a mera representação descritiva daquilo que é funesto ou lúgubre: assoma como uma potência visual que tem a faculdade de escancarar, de acusar (com robustez e vitalidade). Ou seja, falo de imagens literárias que conquistam autonomia em relação às demais imagens.

Neste último capítulo foram arrolados ainda vários tipos de morte (a natural, a trágica, a do tipo suicídio, a anunciada, a simultânea) como forma de explicitar como esse conceito adentra as várias camadas do romance (e também na novela) e constitui (com seu variegado leque de imagens) uma unidade contundente e coesa (com suas mônadas da morte) que opera na formação da postura política e intelectual do autor.

Diante do exposto, considero que os objetivos almejados tiveram respostas produtivas ao longo do texto, especialmente se levarmos em conta que os questionamentos partiram de uma íntima crença: a de que a qualidade do romance somente pode ser sopesada se nos valermos de todos os esforços para ampliar a compreensão acerca dos inúmeros lados constituintes do prisma que resulta na integridade da narrativa. Isso significa que *Cien años de soledad*, a despeito dos múltiplos estudos teóricos que inspirou, ainda possui vivacidade suficiente para que se justifique um revisitar de tais estudos ou, principalmente, descortinar novos significados no contexto literário de uma maneira geral.

Com todo seu universo narrativo, Gabriel García Márquez mobilizou esforços na construção de uma obra que teve como um dos atrativos essenciais a habilidade de fazer sonhar, de tornar possível a existência de imagens com um extraordinário poder visual para dizer coisas sobre a vida, mas também de desvendar as forças de coerção, e de não se calar, por exemplo, sobre a violência e a morte.

Desse modo acredito que García Márquez empreendeu uma profícua viagem cujo mérito foi a profundidade alcançada no terreno da imaginação, ao permitir que os

leitores ingressassem em um mundo onde diferentes realidades se encontravam evidenciadas e especialmente tomadas como algo da ordem do natural (a despeito de seu caráter milagroso, mítico-lendário ou fantástico). Paralelamente o autor possibilitou uma maximização da realidade objetiva circundante, na qual objetos e fatos do cotidiano passam a provocar o assombro e o estranhamento por parte dos personagens, sem que isso se torne um motivo de incômodo ou interferência na narrativa.

Tudo isso fez com que *Cien años de soledad* pudesse se revelar como a expressão do gênio criativo de García Márquez, que faz com que a visão de um galeão encalhado em um campo de amapolas seja também uma realidade (não apenas onírica) a simbolizar o poder da palavra imaginada e escrita, que desvela nas formas, cores, aromas e sons as palpáveis linhas da realização literária. Assim é que temos condições de também sentir o cheiro do jasmineiro que, após ser cortado, continuou por muitos anos a exalar um perfume sobrenatural na casa dos Buendías. Assim também é que sentimos na pele o arrepio, o terror e a dor pelas rajadas de metralhadoras que vão provocando um corte incisivo e irreparável nas camadas de uma multidão encurralada e alucinada.

Quando García Márquez traz para a literatura as marcantes vivências de sua infância, as histórias de família, e as potencializa com sua força criativa, não faz outra coisa senão levar a memória individual para um repositório coletivo, onde vamos beber e saciar uma sede ancestral de fatos e acontecimentos que também acabam ressoando em nós, por guardarem muita coisa em comum com elementos de nossa história pessoal e de nossa história coletiva.

Também quando ele deixa que sua intuição vagueie na direção do desconhecido, da pura imaginação fantasiosa, do mítico e do lendário, não deixa de se amparar em um cotidiano banal que concentra personagens com seus dilemas pessoais e coletivos para constituir, no fim, um conjunto de enredos que se transforma em uma “realidade total” (como definiu Vargas Llosa), exatamente por extrapolar uma determinada racionalidade imposta, por transformar os limites do próprio “real objetivo” – que pode ser extremamente belo ou trágico e que, por isso, causa uma impressão tão devastadora quanto definitiva em quem aceita o convite do autor.

Desse modo, sem alarde ou espanto, nós também vemos uma jovem ascender aos céus, e julgamos verossímeis os poderes mágicos de um cigano, os lendários feitos de um coronel, as andanças de uma criatura híbrida e amaldiçoada, a existência de uma criança com rabo de porco, entre tantas outras coisas, ao mesmo

tempo em que nos horrorizamos com acontecimentos recorrentes da história oficial, com seus muitos conflitos e guerras, episódios de violência, principalmente aqueles de cerceamento da liberdade.

Cien años de soledad é esse lugar que congrega todos os lugares, onde o sonho literário de Gabriel García Márquez se fez proclamado e reconhecido por seus milhares de leitores. Um vigoroso mundo que teve os Buendías como protagonistas da criação e também da destruição, e que talvez guarde, sim, uma *segunda* oportunidade para as estirpes que foram condenadas a cem anos de solidão.

REFERÊNCIAS

ABREU, Maria Fernanda de. Gabriel García Márquez: memórias, fábula, história. In: LITERATURA E HISTÓRIA: ACTAS DO COLÓQUIO INTERNACIONAL, 2003, Porto. Anais... Porto: [s.n.], 2004. v.1, p. 13-17.

AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo (Edusp), 2001. 381 p.

ARIAS, Ademir Aparecido de Moraes. A presença dos traidores na história de Carlos Magno e dos Doze Pares de França. In Lênia Márcia Mongelli. De Cavaleiros e Cavalarias. Por terras de Europa e Américas. 2012. Disponível em: <<http://editora.fflch.usp.br/sites/editora.fflch.usp.br/files/11-21.pdf>>. Acesso em: 21 abr. 2015.

ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. Tradução de Luiza Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1989-1990. v. 1, 313 p.

ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. Tradução de Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981-1982. v. 2, 670 p.

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

BACHELARD, Gaston. A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana. In: BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: M. Fontes, 2003. p. 23-53.

BACHELARD, Gaston. A imagem literária. In: BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: M. Fontes, 2001. p. 255-275.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2008. p.1-50; 265-322.

BARCIA, Pedro Luis. Cien años de soledad en la novela hispanoamericana. In: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Edición conmemorativa. [s.l.]: Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, 2007. p. 477-494.

BARRERA, Trinidad (Coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Siglo XX. Tomo 3. Madrid: Ediciones Cátedra. 2008. 1039 p.

BAPTISTA, João David Esteves. As meditações de Dédalo: labirintos e arquitetura. Monografia. Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. 2005. Disponível em: <<http://www.estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/3744/1/As%20Meditações%20de%20Dédalo.pdf>>. Acesso em: 13 abr. 2015.

BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica*. Tradução de Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Loyola, 1996. 295 p.

BECERRA, Eduardo. Proceso de la novela hispanoamericana contemporánea. Del llamado regionalismo a la supuesta nueva novela: 1910-1975. In: BARRERA, Trinidad (Coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Siglo XX. Tomo 3. Madrid: Ediciones Cátedra. 2008. p. 15-31.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996. v.1, p. 222-232. (Obras escolhidas).

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: M. Fontes, 1999. 291 p.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueiredo. Edição ecumênica. [São Paulo]: Barsa, 1977.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. *Aletria – Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 15, p. 207-220, jan./jun. 2007.

BRUGNOLO, Stefano; LUCHE, Laura. Los muertos que no mueren en Pedro Páramo y en Cien años de soledad. *Taller de letras*. Santiago: Facultad de Letras/ Pontificia Universidad Católica de Chile, 2010. p. 125-148.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 279 p.

CEBRIÁN, Juan Luis. Gabo, o poder e a literatura. *El País*, Madrid. Opinión. Disponível em: <http://elpais.com/elpais/2014/04/20/opinion/1398007823_649987.html>. Acesso em: 28 jul. 2014.

CELORIO, Gonzalo. Cien años de soledad y la narrativa de lo real-maravilloso americano. In: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Edición conmemorativa. [S.l.]: Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, 2007. p. 511-528.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 23. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2009. 996 p.

CONCHA, Víctor García de la; GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. En busca de la verdad poética. In: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Edición conmemorativa. [S.l.]: Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, 2007. p. lix-xcv.

CONCHA, Víctor García de la. *Gracias a un diccionario*. Disponível em: <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/04/18/actualidad/1397774300_767496.html>. Acesso em: 28 jul. 2014.

COSTA, Adriane Aparecida Vidal. *Intelectuais, política e literatura na América Latina: o debate sobre a revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa (1958-2005)*. 2009. 410 f. Tese (Doutorado em História, Tradição e Modernidade) – Departamento de História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/VCSA-9NBHUX>>. Acesso em: 28 ago. 2014.

COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. 431 p.

DEBRAY, Régis. O nacimiento por la muerte. In: DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en occidente*. Traducción de Ramón Hervás. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1994. p.19-39.

DELGADO, José Manuel Camacho. La narrativa colombiana contemporánea: magia, violencia y narcotráfico. In: BARRERA, Trinidad (Coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Siglo XX. Tomo 3. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008. p. 295-318.

DIDI-HUBERMAN, Georges. La posición del exilado: exponer la guerra. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Tradução de Inés Bertolo. Madri: A. M. Libros, 2008. p. 11-45.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: M. Fontes, 2001. 191 p.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 4. ed. Curitiba: Positivo, 2009.

FONSECA, Suziane Carla. *Nas entrelinhas do espaço: o grotesco e o sagrado em Terra sonâmbula*, de Mia Couto. Belo Horizonte. 2010. 166 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2010.

FREUD, Sigmund. *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud – o estranho (1919) volume XVII*, p. 1. SALOMÃO, Eduardo (Coordenação da Edição Eletrônica Brasileira). Rio de Janeiro: Imago Editora, 2000.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Os prelúdios de Paul Ricœur. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: H34, 2006. p. 179-192.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cem anos de solidão*. Tradução de Eliane Zagury. 44. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996. 394 p.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cem anos de solidão*. Tradução de Eric Nepomuceno. 86. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014. 447 p.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Edición conmemorativa. [S.l.]: Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, 2007. 609 p.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Disponível em: <http://www.4shared.com/get/YRYvIKNi/Gabriel_Garcia_Mrquez_-_Cien_a.html>. Acesso em: 29 out. 2011.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Del amor y otros demonios*. Disponível em: <<http://www.librosgratisweb.com/pdf/garcia-marquez-gabriel/del-amor-y-otros-demonios.pdf>>. Acesso em: 05 out. 2011.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Do amor e outros demônios*. Tradução de Moacir Werneck de Castro. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994. 221 p.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El olor de la guayaba: conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. 3. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1993. 92 p.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *La hojarasca*. Barcelona: Mondadori, 2000. 141 p.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *La soledad de América Latina*. Discurso de recebimento do Prêmio Nobel de Literatura em 1982. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/audios/gm_nobel.htm>. Acesso em: 01 ago. 2014.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Los funerales de la Mamá Grande*. Disponível em: <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/garcia_marquez/funerales.pdf>. Acesso em: 23 out. 2014.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Ninguém escreve ao coronel*. Tradução de Danúbio Rodrigues. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976. 95 p.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *O enterro do diabo*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 1980. 150 p.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *O general em seu labirinto*. Tradução de Moacir Werneck de Castro. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 1989. 288 p.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *O outono do patriarca*. Tradução de Remy Gorga, Filho. 16. ed. Rio de Janeiro: Record, 1975. 254 p.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Olhos de cão azul*. Tradução de Remy Gorga, Filho. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 1974. 156 p.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Os funerais da Mamãe Grande*. Tradução de Édson Braga. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975. 173 p.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Viver para contar*. Tradução de Eric Nepomuceno. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009. 474 p.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Vivir para contarla*. 2. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2005. 528 p.

GINZBURG, Carlo. *História noturna: decifrando o sabá*. Tradução de Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. 406 p.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Tradução de Martha Conceição Gambini. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008. 410 p.

GUILLÉN, Claudio. Algunas literariedades de *Cien años de soledad*. In: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Edición conmemorativa. [S.l.]: Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, 2007. p.xcvii-cxxvi.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Leon Schaffer. São Paulo: Vértice, 1990.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução revisada de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 309-344.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

IZQUIERDO, Iván. *A arte de esquecer: cérebro e memória*. 2 ed. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2010. 135p.

IZQUIERDO, Iván. *Questões sobre memória*. São Leopoldo (RS): Unisinos, 2006. 128 p.

JARQUE, Fietta. 'Cien años de soledad', treinta años de leyenda. *El País*. Madrid, 06 jun. 1997. Disponível em: <http://elpais.com/diario/1997/06/06/cultura/865548001_850215.html>. Acesso em: 29 out. 2014.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão *et al.* Campinas: Unicamp, 2003. 541 p.

LUDMER, Josefina. *Cem anos de solidão: uma interpretação*. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: M. Fontes, 1989. 144 p.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Tradução de João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. Portugal: Publicações Europa-América, 1970. 327 p.

MUTIS, Álvaro. Lo que sé de Gabriel. In: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Edición conmemorativa. [S.l.]: Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, 2007, p. xiii-xiv.

NEPOMUCENO, Eric. Gabriel García Márquez: duas anotações para um perfil. In: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cem anos de solidão*. 86. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014. p. 15-38.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. *Projeto História – Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em*

História e do Departamento de História da PUC-SP, São Paulo, v. 10, p. 7-28, dez. 1993.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: CONGRESSO ABRALIC, 2., 1991, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: SEGRAC, 1991. v. 1, p. 60-66.

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio: estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989. p. 3-15. Disponível em: <http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf> Acesso em: 29 out. 2011.

RAMA, Ángel. Dez problemas para o romancista latino-americano. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Universidade de São Paulo (Edusp), 2001. p. 47-110.

RAMÍREZ, Sergio. Atajos de la verdad. In: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Edición conmemorativa. [S.l.]: Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, 2007. p. 529-546.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alan François *et al.* Campinas: Unicamp, 2007. 535 p.

RICŒUR, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Tradução de Gabriel Aranzueque. Madrid: Arrecife, 1999. p. 13-30.

RODRIGUES, José Carlos. *Higiene e ilusão: o lixo como invento social*. Rio de Janeiro: NAU, 1995. 112 p.

ROJO, Grínor. 1967: Gabriel García Márquez en busca de *Cien años de soledad*. In: ROJO, Grínor. *Clásicos latinoamericanos: para una relectura del canon*. Santiago: LOM, 2011. v. 2, p. 245-314.

SALAZAR, Juan Carlos Pérez. A fascinação de García Márquez pelo poder. *BBC Brasil*, Brasil, 17 abr. 2014. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2014/04/140417_garcia_marquez_poder_jcs_cc.shtml>. Acesso em: 09 set. 2014.

SALDÍVAR, Dasso. *Gabriel García Márquez: viagem à semente*. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2000. 499 p.

SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias*. Tradução de Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Universidade de São Paulo (Edusp), 1997.

SEÑAS: diccionario para la enseñanza de la lengua española para brasileños. Universidad de Alcalá de Henares. Departamento de Filología. Tradução de Eduardo Brandão, Claudia Berliner. 2 ed. São Paulo: M. Fontes, 2006. 1510 p.

SCHUMACHER, Bernard N. *Confrontos com a morte: a filosofia contemporânea e a questão da morte*. São Paulo: Loyola, 2009. 306 p.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.) *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003. 525 p.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de conceitos históricos*. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2009. 440 p.

THOMAS, Louis-Vincent. *Antropología de la muerte*. Traducción de Marcos Lara. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. 640 p.

TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Tradução de Miguel Salazar. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000. p. 9-61.

VARGAS LLOSA, Mario. Cien años de soledad: realidad total, novela total. In: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Edición conmemorativa. [S.l.]: Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, 2007. p. xxv-lviii.

VARGAS LLOSA, Mario. *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores, 1971. 779 p.

YATES, Frances A. *A arte da memória*. Tradução de Flavia Bancher. Campinas: Unicamp, 2007. 498 p.