

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO – UFRPE
UNIDADE ACADÊMICA DE SERRA TALHADA – UAST
CURSO DE LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS**

RIVALDO LIMA DA SILVA

**DUAS MARAVILHAS, UM MESMO ENCANTAMENTO: REALISMO
MARAVILHOSO E DIÁLOGOS LITERÁRIOS EM *CEM ANOS DE
SOLIDÃO* E *A JAGANDA DE PEDRA***

Serra Talhada
2020

RIVALDO LIMA DA SILVA

**DUAS MARAVILHAS, UM MESMO ENCANTAMENTO: REALISMO
MARAVILHOSO E DIÁLOGOS LITERÁRIOS EM *CEM ANOS DE
SOLIDÃO E A JAGANDA DE PEDRA***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Federal Rural de Pernambuco, como requisito final para obtenção do título de Licenciatura Plena em Letras Português/Inglês.

Orientador: Prof. Dr. Nefatalin Gonçalves Neto

RIVALDO LIMA DA SILVA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal Rural de Pernambuco
Sistema Integrado de Bibliotecas
Gerada automaticamente, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- S586d Silva, Rivaldo Lima da
DUAS MARAVILHAS, UM MESMO ENCANTAMENTO: Realismo maravilhoso e diálogos literários em Cem anos de solidão e a Jangada de Pedra / Rivaldo Lima da Silva. - 2020.
62 f.
- Orientador: Nefatalin Goncalves Neto.
Inclui referências.
- Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal Rural de Pernambuco, Licenciatura em Letras, Serra Talhada, 2021.
1. José Saramago. 2. Gabriel Garcia Márquez. 3. Realismo Maravilhoso. I. Neto, Nefatalin Goncalves, orient. II.
Título

CDD 410

RIVALDO LIMA DA SILVA

**DUAS MARAVILHAS, UM MESMO ENCANTAMENTO: REALISMO
MARAVILHOSO E DIÁLOGOS LITERÁRIOS EM *CEM ANOS DE
SOLIDÃO* E *A JAGANDA DE PEDRA***

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado como requisito parcial para obtenção do título de Licenciatura Plena em Letras, produzido na Universidade Federal Rural de Pernambuco - UFRPE/UAST.

Orientador:

Prof. Dr. Nefatalin Gonçalves Neto – UFRPE/USP

Examinadores:

Prof.^a Dr.^a Rafaela Rogério Cruz – UFRPE-UAST

Prof.^a Dr.^a Tania Mara Antonietti Lopes – UNESP Araraquara
Prof.^a Dr.^a Nome do componente da banca

Serra Talhada – PE, 22 de dezembro de 2020

O mito é o nada que é tudo
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo-
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.

Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo

E nos criou.
Assim, a lenda se escorre
A entrar na realidade.
E a fundá-la decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada, morre.

Ulisses- Fernando Pessoa (mensagem)

Aos meus pais, professores e amigos.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a DEUS a força maior, o todo poderoso e a sua santa mãe Maria santíssima pela iluminação e pela esperança creditadas em mim para a realização deste trabalho.

Rendo todo apreço e admiração ao meu orientador o professor Dr. Nefatalin Gonçalves Neto pela paciência, atenção e generosidade com que me direcionou nos momentos decisivos deste trabalho.

Agradeço aos meus familiares, meus pais e irmãos pelo apoio e estímulo que sempre me direcionam para realização de minhas metas.

Aos meus companheiros de turma e professores, colegas do dia-a-dia de sala de aula todo o meu agradecimento.

Enfim, a todos que direta ou indiretamente me influenciaram e me ampararam em tantas horas. As minhas palavras, a minha escritura...

A todos, muito obrigado.

RESUMO

O campo dos fenômenos insólitos sempre foi interesse e tema da literatura, como também da crítica literária preocupada em dar uma resposta às diversas aparições do sobrenatural nas narrativas. Daí surgem as múltiplas variedades de interpretação e categorização do fenômeno. Uma destas, o realismo maravilhoso, termo usado primeiramente e criado pelo autor cubano Alejo Carpentier em 1949 o qual constitui-se da narração do irreal como parte da realidade cotidiana e da aceitação do sobrenatural pelas personagens como algo comum, torna-se tema em que gira nossas discussões. Por isso, tentando compreender como o relato realista maravilhoso se constrói dentro do texto romanesco, este trabalho de pesquisa propõe a análise comparada de dois romances; Cem anos de solidão do colombiano Gabriel García Márquez (1967) e a Jangada de Pedra do escritor português José Saramago (1986), pois, acreditamos que a forma estética como o real maravilhoso se constrói nas duas narrativas, fazendo uso de imagens, das alegorias e evocando as raízes dos mitos pode nos apontar que o diálogo entre os continentes americano e europeu é mais profundo do que pensávamos. Ao mesmo tempo, acreditamos que os autores ao tecerem as duas obras ficcionais e ao fazerem uso do real maravilhoso propõem uma crítica ao homem moderno e ao mesmo tempo, buscam dialogar com o seu futuro.

PALAVRAS-CHAVE: José Saramago, Gabriel García Márquez, Realismo maravilhoso, Estudo comparado.

ABSTRACT

The field of unusual phenomena has always been an interest and theme of literature, as well as of literary criticism concerned with responding to the various appearances of the supernatural in the narratives. Hence the multiple varieties of interpretation and categorization of the phenomenon. One of these, wonderful realism, a term first used and created by the Cuban author Alejo Carpentier in 1949, which consists of the narration of the unreal as part of everyday reality and the acceptance of the supernatural by the characters as something common, becomes a theme on which our lives revolve. discussions. For this reason, trying to understand how the wonderful realistic story is constructed within the novelistic text, this research work proposes a comparative analysis of two novels; *One hundred years of solitude* by the Colombian Gabriel García Márquez (1967) and *Jangada de Pedra* by the Portuguese writer José Saramago (1986), because we believe that the aesthetic form as the marvelous real is built in the two narratives, using images, allegories and evoking the roots of the myths, it can be pointed out that the dialogue between the American and European continents is deeper than we thought. At the same time, we believe that the authors, when weaving the two fictional works and making use of the wonderful real, propose a critique of modern man and, at the same time, seek to dialogue with their future.

KEYWORDS: José Saramago. Gabriel García Márquez. Marvelous real. Comparative study.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	09
2 REALISMO, MARAVILHOSO E REALISMO MARAVILHOSO	12
3 A JANGADA DE PEDRA: A JORNADA REAL MARAVILHOSA DA PENÍNSULA IBÉRICA	22
3.1 A descrição dos eventos insólitos.....	23
3.2 o Enigma insólito maior:	27
2.3 Os enigmas menores: a jornada itinerante das personagens no interior da península.....	28
4. CIEN AÑOS DE SOLEDAD: OS MISTÉRIOS DE MACONDO, UM LUGAR NO MEIO DAS AMÉRICAS, E A PLURALIDADE DO INSÓLITO	35
4.1 A origem de Macondo: o êxodo, a expedição, e o mundo exótico americano.	37
4.2 Cem Anos de Solidão e a pluralidade do insólito.....	40
4.3 Os movimentos do tempo cíclico em Cem Anos de Solidão, a ideia de eterno retorno e algumas referências atreladas à representação da maldição	47
5. APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS.....	52
5.1. Duas obras e um caldeirão de imagens.....	55
6. CONCLUSÃO.....	60
7. REFERÊNCIAS.....	61
8. ANEXOS.....	62

1 INTRODUÇÃO

O campo dos fenômenos sobrenaturais, que cercam o mundo e a vida dos homens permanece aos olhares da compreensão um grande mistério. Fato é que as várias áreas do conhecimento humano tentaram compreender e classificar tais eventos segundo seus instrumentos analíticos e estudos sistematizados. Uma destas áreas do conhecimento moderno é a literatura, a qual busca compreender tais aparições e acontecimentos sobre o nome de “insólito”. Os Monstros, os seres mágicos, os entes inanimados, as aparições inesperadas, os lugares misteriosos, fazem parte deste procedimento literário específico. Dentre as diversas possibilidades de catalogação dos escritos que se reúnem sob o signo do insólito, temos o realismo maravilhoso.

O caminho percorrido por esta terminologia na crítica literária provém de um grande percurso iniciado no início do século XX, especificamente em 1925, pelo historiador alemão Franz Roh. Ademais, o seu percurso histórico passará pelas mãos de inúmeros críticos hispano-americanos como Arturo Uslar Pietri, Ángel Flores, Luis Leal até que, em 1949, passa a integrar os estudos do escritor e compositor cubano Alejo Carpentier, que o associou a outro termo de igual mistério, *o maravilhoso*. Suas relações ao termo fazem parte das discussões contidas no prefácio de sua célebre obra *El reino de este mundo* de (1949). Em suas deliberações sobre o termo, Carpentier concluiu que tal categorização apreende todo o ideário cultural e cosmológico fundante do povo latino americano. Porém, tais particularidades do realismo maravilhoso – que se entrelaçam ao continente americano – podem vir a dialogar com outros tantos relatos de campo realismo e da magia, compartilhados entre os vários povos ao redor do mundo através de seus sistemas simbólico-culturais originários.

Buscando o aprofundamento sobre as características e as discussões que envolvem o relato realista Maravilhoso, este trabalho de pesquisa procura investigar a relação da sua presença através da “comunhão estética” de duas grandes obras da literatura, **Cem Anos de Solidão** (1967) do escritor colombiano Gabriel García Márquez (1928), e **A Jangada de Pedra** (1986) do escritor português José Saramago (1922). A ideia que norteia esta pesquisa pauta-se na possibilidade de traçar através da presença do insólito contido nas referidas obras, as aproximações e singularidades entre estas narrativas como grandes clássicos deste gênero literário.

Para mais, propomos analisar as duas obras, traçar o estudo comparado entre elas e ao mesmo tempo, discutir como as imagens e os relatos realistas maravilhosos contidos nas narrativas buscam resgatar as raízes culturais e míticas que propõem um diálogo entre os continentes americano e europeu. Ao mesmo tempo, nossa pesquisa se justifica por contribuir com mais reflexões acerca de conceitos híbridos em torno da narrativa realista maravilhosa. O que buscamos é compreender e, de certa, forma agregar ainda mais questionamentos em torno de conceitos que tantos autores e/ou críticos deram suas contribuições. Tendo em vista que a literatura não apresenta respostas prontas e absolutas, acreditamos que estes questionamentos nascentes ao longo da nossa análise podem servir posteriormente para outros estudos mais profundos de análise em torno destas narrativas e também para a compreensão do próprio conceito estético literário do realismo maravilhoso.

Em nossas observações, constatamos que estas narrativas se aproximam pela presença de eventos mágicos e inexplicáveis. Em *Jangada de Pedra*, a península Ibérica movida pelo desejo de separação do continente europeu, lança-se ao mar como uma “jangada” desbravadora que, sem porto certo, navega sobre as ondas do oceano Atlântico. Essa jornada argonáutica da península em busca do seu lugar no mundo é definitiva. Ao mesmo tempo, dentro desta “ilha de pedra”, cinco personagens são envolvidos em eventos extraordinários. O que os reunirá e os levará em uma viagem de descobertas por terras ibéricas. Assim como o território, as personagens do grupo anseiam descobrir os traços que representam a identidade do povo ibérico, bem como desejam internamente descobrir-se enquanto sujeitos.

Por sua vez, *Cem anos de Solidão* narra a história de Macondo, um povoado fictício localizado em “algum lugar na América” e que entrelaça a vida de seus fundadores à família Buendía. O povoado passa pelas transformações políticas e sociais que dominam o continente americano, enquanto, os seus habitantes são envolvidos em inúmeros prodígios, e eventos mágicos, que tornam a narrativa deslumbrante, encantatória, e estilisticamente hiperbólica.

Ademais, para realizar o objetivo proposto por esta pesquisa, optamos pelo método bibliográfico visto que o mesmo ofertou suporte teórico consistente no que se refere à etapa de análise do *corpus*, bem como para os resultados obtidos. Com relação às etapas metodológicas, inicialmente, criou-se o esquema estrutural hipotético, uma proposta de pesquisa, a partir do qual, o *corpus* de pesquisa foi delineado. Em um segundo momento, deu-se, a pesquisa do material bibliográfico existente sobre o tema. Atrélado a isso, o terceiro passo, compreendeu o processo de escrita e reescrita, conduzido segundo as observações do orientador deste trabalho científico. Quanto ao cronograma de pesquisa, a definição de datas para conclusão das etapas propostas deu-se segundo as orientações ao referido estudo. Assim

sendo, determinadas as considerações metodológicas, passemos a descrição das partes capitulares que compõem este estudo científico.

O primeiro capítulo pretende discutir a importância do realismo maravilhoso para os estudos do campo literário, tanto americano quanto mundial. Teoricamente, essas características pertinentes ao tema são fontes de inúmeras análises que, através do olhar dos críticos literários, pôde revelar as articulações estéticas e ocultas responsáveis por tecer as malhas que constituem este gênero narrativo.

Por sua vez, o segundo capítulo divide-se em três seções e dedica-se a analisar a obra *A Jangada de Pedra*, de José Saramago. A primeira parte apresenta um pequeno resumo da narrativa. Com relação à segunda seção, dar-se-á a descrição dos fenômenos insólitos presentes no romance e suas personagens. A terceira e quarta seções discorrem sobre as duas jornadas que ocorrem na obra. Uma externa, envolvida com a separação da península ibérica do continente Europeu e outra interna, onde as próprias personagens que formam um grupo partem em busca de suas identidades enquanto sujeitos e ibéricos.

O terceiro capítulo divide-se em quatro seções e busca contemplar à análise da obra *Cem Anos de Solidão*. A primeira parte desta análise apresenta um pequeno resumo da obra. A segunda seção discorre sobre a origem do povoado de Macondo e o mundo exótico americano – apresentado como um espaço hipotético onde a narrativa ocorre. A terceira seção apresenta à análise dos eventos insólitos ligados a presença do real maravilhoso no romance. Já a quarta e última parte faz referência aos movimentos cíclicos temporais na obra, ligados o eterno retorno, e a alguns referentes sógnicos culturais locais presentes na narrativa que aludem e se entrelaçam com as representações narradas ao longo do romance.

O quarto capítulo propõe à análise comparada das duas obras apresentadas durante o estudo. A ideia é intercambiar uma discussão sobre as aproximações e distanciamentos entre os dois romances, através de questões discutidas como: a ideia de representação da família exposta nas obras, a questão do eterno retorno, o uso da alegoria e da intertextualidade entre os textos. A procura de tais questões de análise busca propor uma dialogia entre as narrativas o que, por sua vez, se sobressai pela presença dos signos culturais e dos elementos das raízes míticas locais evocadas durante as narrativas. Encontraremos nas duas tramas imagens de arquétipos como a da fiandeira e a do chefe religioso. Já a imagem de rituais dialoga com os caudais mitológicos americano e europeu e, para além disso, propõem uma conversa entre os campos do cultural, do social e do sagrado.

Ao fim deste trabalho, dar-se-á a apresentação dos resultados obtidos.

CAPÍTULO I

REALISMO, MARAVILHOSO E REALISMO- MARAVILHOSO

Este capítulo traçamos uma discussão sobre o realismo maravilhoso e suas manifestações no contexto literário; suas raízes, origem e como este veio a fincar-se profundamente no continente americano, tornando-se uma fonte de recursos semânticos esplêndidos para os primeiros cronistas e seus relatos – o que de alguma forma contribuiu profundamente na construção de um ideário formativo da identidade do americanismo, igualando essas terras recém-descobertas à idealização do mito do paraíso perdido. Ademais, sobre esta temática do sobrenatural, acreditamos que ela emerge de uma pluralidade de textos de épocas, gêneros e relatos variados e que não se encontra simplesmente pela presença das aparições insólitas, haja vista as diversas formas de definir-se e classificar-se em meio a tantos gêneros e temáticas de aparência muito próximas e que muitas vezes se ligam a um grupo comum maior por semelhança (insólito). A ideia de classifica-la segundo os fenômenos sobrenaturais que surgem no texto literário gera no meio crítico uma série de classificações.

Nesse sentido, nosso primeiro questionamento gira em torno da origem do termo real maravilhoso. E sendo assim, para tal explicação do gênero, recorreremos à crítica literária, bem como às visões teóricas de Chiampi (1980), Carpentier (2010), e Marçal (2009), dentre outros. Sob tais perspectivas teóricas, discutimos como o realismo maravilhoso funciona enquanto uma possível instância, uma interface entre dois opostos: natural e sobrenatural, bem como a forma de este campo do sobrenatural é visto dentro do universo da narrativa com naturalidade e sem questionamento por parte das personagens.

A existência do realismo maravilhoso implica que os elementos do código narrativo não se reúnam por oposição e sim por semelhanças semânticas, pois, as experiências vividas pelos personagens causam a aceitabilidade do milagre ou da maravilha pungente e anula a presença dicotômica da descrença da realidade frente ao fenômeno. Tais explicações iniciais geram reflexões acerca da importância destes relatos extraordinários para a literatura. E, principalmente, no tocante a presença do real maravilhoso neste tipo de expressão literária, a qual possui suas raízes fincadas em solo latino americano.

A área de estudos em que o real maravilhoso se exhibe como tônica de investigação e elemento principal, em sua grande maioria, reúne uma gama de textos narrativos diversos, repletos de momentos em que um simples acontecimento inexplicável se torna extraordinário. Tais momentos, ditos mágicos e maravilhosos, tomam conta de um cenário em que reina a crença no inesperado tomado pela não naturalidade do momento e no qual a personagem não

se vê tentado a solucionar o fenômeno desconhecido, visto que o credita como natural. Isso anula sua busca pela racionalidade aparente, dentre os seus elementos itinerários de conhecimento do mundo plausível. A própria aceitação funciona como resposta para tal explicação. O fato é que devido ao processo de naturalização do místico e do sagrado, o leitor se vê de mãos atadas.

Os relatos realistas maravilhosos compreendem os aparecimentos sobrenaturais, de seres místicos dotados de poderes elementares, e toda espécie de criaturas fabulosas que compõem as raízes do itinerário literário de todas as culturas. É importante destacar que o realismo maravilhoso encontra na cultura do continente americano um lugar nascente e permanente entre os povos indígenas americanos, os quais povoaram suas culturas das mais variadas narrativas mágicas do mito genesíaco. Com a vinda dos conquistadores espanhóis, estes se depararam com um problema escalar: como relatar à metrópole castelhana todas as maravilhas que surgiram diante dos seus olhos conquistadores sobre as terras do novo mundo? É em meio a esse encontro entre o estranhamento da não compreensão e as coisas e seres *fantásticos* encontrados na nova terra que surge o relato realista maravilhoso. O colonizador passa a nomear as coisas e seres exóticos da América, com o intuito de revelar essas coisas aos europeus, bem como seu vocabulário, Irlemar Chiampi vai dizer, ao teorizar as palavras de Alejo Carpentier, que essa forma de relato se caracteriza como:

O barroquismo, capaz de dar “vida y consistência, peso y medida” [36] ao inominado, é preconizado para atender a essa singular condição adâmica do escritor americano, não como um instrumento artificial da linguagem, mais sim afeito à mais legítima tradição pré-colombiana. Contudo, o argumento definitivo está relacionado, segundo o autor, com a própria crise lexical do conquistador espanhol, diante da contingência de nomear o novo (...) (1980, p. 46).

As mais variadas condições fizeram com que o relato maravilhoso encontrasse nas terras americanas uma raiz literária singular. Ao se integrar ao sistema das tradições e práticas religiosas dos povos do continente e incorporar os elementos do olhar dos conquistadores espanhóis, esse tipo de narrativa passa a integrar uma visão mítica da América. Um misto de historicismo natural e realismo de profundas questões e crenças sócio culturais e de cuja serventia o escritor cubano já havia se pronunciado. Como bem enuncia Chiampi: “Carpentier tem se referido constantemente à missão literária de construir um sistema de referências sócio culturais para incorporar à cultura universal tudo o que na América permanece inominado” (1980, p. 46).

Historicamente, a adoção do termo compreenderia uma literatura em particular que, a partir dos anos 40, surge como uma nova visão. A ideia de catalogar criticamente a nova gama de textos literários e a necessidade de compreender as novas variedades temáticas dão

voz e vez ao realismo maravilhoso, que veio, segundo Chiampi (1980, p. 19) “a ser um achado Crítico-interpretativo, que cobria, de um golpe a complexidade temática (que era realista de outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão mágica da realidade”.

Por outro lado, partindo pela ótica da heterogeneidade cultural, Spindler (1993) atribui a crescente afluência do realismo maravilhoso na América à vasta cultura do continente. Onde a pluralidade social vive em um misto existencial com a realidade moderna, a qual coabita culturalmente com as matrizes religiosas dos povos americanos, em que suas crenças são enraizadas em um berço nativo, afro-americano e não ocidental.

Vale ressaltar que historicamente o termo realismo mágico fora usado inicialmente pelo historiador e crítico de arte Franz Roh no ano 1925. A ideia do estudioso era criar um termo para caracterizar as produções e expressões artísticas pós-expressionistas alemãs, tendência em moda nesta época na Europa. Anos depois, segundo Chiampi (1980), Arturo Uslar Pietri se torna o primeiro na crítica romanesca hispano-americana ao endossar o termo para referir-se ao conto Venezuelano dos anos trinta e quarenta (CHIAMPI, 1980, p.23). Outros autores, como Angel Flores, tornaram a nova designação conhecida do público, levando em consideração o lado histórico desta corrente literária e sua conceptualização no contexto narrativo a fim de tentar categorizar os movimentos da literatura hispano-americana segundo os moldes propostos pelos cânones europeus.

Os caminhos tomados pela crítica para definir a literatura hispano-americana do pós-guerra, entre os anos de quarenta e cinquenta, sofreram uma guinada promissora, que o transformou a designação antes usada (realismo mágico) para realismo maravilhoso. A obra inicial usada para adoção do novo termo foi *El reino de este mundo* (1949), do escritor cubano Alejo Carpentier. A obra serviu para que o autor formulasse sua teoria sobre o realismo Maravilhoso americano na literatura hispano-americana. Em sua ânsia de tentar explicar o conceito em sua obra, Carpentier assim se define: “vi-me tentado a aproximar a maravilhosa realidade recentemente vivida da esgotante pretensão de suscitar o maravilhoso, que caracterizou certas literaturas europeias dos últimos trinta anos” (2010, p. 11). A obra recria a história do Haiti e servirá, na pretensão do autor, de esboço para a criação de uma ideologia da América. Tal ideia fora diretamente discutida no prólogo da obra, onde o maravilhoso estava por toda parte: “A cada passo encontrava o real maravilhoso, mas pensava também que essa presença e vigência do real maravilhoso não era privilégio único do Haiti, mas patrimônio de toda a América” (CARPENTIER, 2010, p. 15).

O realismo maravilhoso também propunha o uso de referentes da realidade, os objetos e os ritos do cotidiano, da religião, dos mitos e lendas, particularidades do sistema cultural vigente, a associação de elementos diferentes e com raízes nas mais distintas culturas dos povos americanos. Para Chiampi (1980, p. 32), “essa expressão, associada amiúde ao realismo mágico pela crítica hispano-americana, foi cunhada pelo escritor cubano para designar, não as fantasias ou as invenções do narrador, mas o conjunto de objetos e eventos reais que singularizam a América no contexto ocidental.”

Para mais, Spindler (1993) elucida que o realismo maravilhoso se configura pela reprodução da realidade modificada pelas manifestações mitológicas e lendárias. O que o aproxima do pensamento junguiano de “um inconsciente coletivo”. Neste conceito, as imagens e os símbolos reforçam o conteúdo através de uma memória coletiva partilhada. Ainda, para o teórico, essa ideia de aproximar o realismo maravilhoso da psicanálise junguiana foi muito bem vista pelos Surrealistas, pois, “além de fazer referência à criação do mito, as imagens aproximavam-se também do conceito freudiano de inconsciente individual, de neurose e de erotismo” (SPINDLER, 1993, p. 3). Contudo, as aproximações propostas por esse crítico ainda deixam certas dúvidas em questão. Spindler propõe que o real maravilhoso seja enquadrado no campo do realismo mágico em uma de suas três categorias tipológicas que englobam: *o metafísico*, os textos que causam a sensação de irrealidade no leitor através do estranhamento, *o antropológico*, o qual caberia as duas vozes do narrador narrar ora acontecimentos do ponto de vista racional, ora do ponto de vista mágico e *o antológico*, o qual busca não contradizer a razão e muito menos propor explicações plausíveis para os eventos irrealis do texto narrado.

Ademais, se tomarmos a narrativa como um código de eventos, ações e comportamentos de uma série de personagens, que seguem o que *a priori* seria um esquema lógico e mimético de uma realidade qualquer, o realismo maravilhoso acontece no momento em que o inesperado surge, e a maravilha, como evento do insólito. Ainda que esta explicação causal não seja encontrada nos moldes de uma possível ordem natural das coisas, o evento em questão não se destinará ao questionamento por parte das personagens, na verdade ele é aceito sem contestação. Porque, para Marçal (2009, p. 2), “não se estabelece nenhuma via de conexão entre o universo convencionalmente conhecido como real e sua contradição absoluta, pois o irreal reforça os parâmetros que o orientam no seu conhecimento empírico do que seja realidade”. Ainda para criar uma designação vocabular que compreenda o maravilhoso ou a maravilha, enquanto fenômeno teríamos que nos valer de uma série de verbos que se dividem em dois campos de significação. Como salienta Chiampi (1980, p.33) “o primeiro campo compreende os verbos „alterar e ampliar” ligados a uma operação perceptiva modificadora do objeto real. Ao segundo campo estariam ligados os verbos „revelar, iluminar e perceber” uma

operação ligada à observação das essências da própria realidade”. Ou seja, uma operação mimética da realidade.

E neste contraste de designação do Maravilhoso que se prolonga a discursão entre maravilha e mágica. É característica do maravilhoso se alicerçar no evento “extraordinário” no “fato insólito.” Se o desejo é compreender o fenômeno por um termo que abranja a sua significância, esta palavra será “maravilha”. Para Chiampi (1980, p. 48) “maravilha ou *Mirabilia*, ou seja, do latim; traria consigo o extrato semântico de „coisas admiráveis“ (belas e execráveis, boas ou horríveis), o que se sobrepõe a *naturalia* ou natural, ou real estado das coisas”. O maravilhoso é este fato ou evento que escapa a ordem natural do mundo, nunca em oposição, mas, revelar o mundo pela sua essência oculta. Para Carpentier (2010, p. 13) o evento extraordinário “ampliaria as escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito, capaz de nos conduzir a um „estado limite“. Para começar, a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé”. Para o autor, o que tornaria o fenômeno insólito fato tão extraordinário e maravilhoso é a crença coletiva. A qual se apoia em elementos referentes, e signos culturais extralinguísticos partilhados por todo um povo, mesmo sabendo que esta manifestação literária estaria no berço das mais variadas culturas e povos.

O que, em um contexto ficcional amplo como o latino-americano, o realismo maravilhoso traria à tona à aceitação inquietante do mundo. Algo que faria emergir em suas raízes o *Heimlich*, o familiar coletivo, oriundo das interfaces culturais populares, como a; mitologia, a magia, as crenças e as tradições. Ademais é válido o questionamento de autores como Carpentier (2010), ao se perguntar-se o porquê do maravilhoso ter encontrado raízes tão profundas e existenciais no continente americano. Em seu prólogo para a obra *El reino de este mundo*, o autor sugere uma explicação para o uso do relato realista maravilhoso como uma produção literária particular, aonde certos elementos vir- se- ão a simbolizar, ou fazer alusão a uma possível identidade do continente americano.

E talvez seja devido a virgindade das paisagens, à formação, à antologia, à presença fáustica do índio e do negro, à revolução que constitui seu recente descobrimento e às profundas mestiçagens que proporcionaram, que as Américas estejam ainda muito longe de ter esgotado o seu caudal de mitologias (CARPENTIER, 2010, p. 16).

Ainda assim, ampliando a discussão por vias outras e diversas, poderíamos dizer que o maravilhoso representa uma terceira instância, ele emerge do conluio de duas categorias de igual mistério: o estranho e fantástico. Fazendo um breve recuo no percurso da crítica literária, Chiampi (1980, p. 55) retomará a questão iniciada por Todorov (1970, p. 40) em sua obra seminal *Introdução à literatura fantástica*, na qual o estranho, em sua essência pura, compreenderia fatos ditos insólitos explicáveis racionalmente. Aprofundando a discussão, encontramos ainda uma subárea do fenômeno, o fantástico-estranho, na qual os fatos extraordinários encontrariam uma explicação racional no fim da narrativa, ao passo que o fantástico puro se estabelece pela vacilação diante do fenômeno, (entre as tensões causadas pelo lado racional e irracional). Por outro lado, o contato fronteiriço entre fantástico e maravilhoso faz surgir outra subárea, o fantástico-maravilhoso, que se confirma com a aceitação do fato irracional. Ao fim de todas as categorias e subáreas do fenômeno extraordinário (fenômenos do insólito), nos deparamos com o maravilhoso puro onde os fatos não pertencem a ordem racional. Tais discussões teóricas levam a constatar que a presença do realismo maravilhoso nos coloca diante de uma interface dos fenômenos sobrenaturais, ou seja, uma terceira instância que emerge do estranho com o fantástico. A qual irá propor uma fé, uma crença de que os objetos e seres emanam uma mágica oculta, que do ponto de vista fenomenológico, poderíamos compreender como uma essência maravilhosa. Autores como Alejo Carpentier irão acreditar fielmente neste “milagre” oculto nas coisas. Em suas palavras, “(...) muitos se esquecem, com disfarces de magos de pouca monta, que o maravilhoso o começa a ser, de modo inequívoco, sempre que surge a inesperada alteração da realidade” (CARPENTIER, 2010, p. 13).

Esta alteração da realidade é fruto de uma ordem de casualidade descontínua que implica em interferências no tempo e no espaço narrativo, o que difere o realismo maravilhoso, da narrativa fantástica e da realista. Como salienta (CHIAMPI, 1980, p. 60):

Assim, enquanto na narrativa realista, a causalidade é explícita (isto é: há continuidade entre causa e efeito) e na fantástica ela é questionada (compare a falsificação das hipóteses explicativas), na narrativa maravilhosa, ela é simplesmente ausente: tudo pode acontecer, sem que se justifique ou se remeta aos *realia*.

Visto do ponto de vista da realidade, pensar o fenômeno sobrenatural implica dizer que o realismo maravilhoso ultrapassa a fronteira limite entre o real e o imaginário para apresentar a maravilha e a mágica que emana por trás das coisas, tais como as alterações da natureza, as presenças inabituais de seres mágicos, os fenômenos do espírito (profecias, visões e êxtases). Todos esses produtos sintetizam a presença do realismo maravilhoso dentro universo narrativo.

Para mais, pensar o maravilhoso implica discutir sobre as forças geradoras que reforçam sua presença. Elas, por sua vez, dissipam os limites temporais e espaciais da narrativa e poderiam ser pensadas conforme algumas acepções que viriam compreender o real maravilhoso enquanto evento insólito. Segundo Chiampi (1980), tais podem ser compreendidas da seguinte forma: a primeira acepção compreende “os acontecimentos e personagens simplesmente extraordinários” (1980, p. 49). A exemplo disso, temos algumas obras como *A jangada de pedra* do escritor português José Saramago. Na qual a personagem Joana Carda traça sobre o chão o desenho de uma reta com sua vara de negrilho, o que desencadeia um evento cataclísmico, que inesperadamente, estimula a península Ibérica separar-se

Europa. Tal fato faz exercer uma grande influência sobre os montes Pirineus que partem-se ao meio, deixando toda a península à deriva, solta, flutuando no oceano, e sem rumo, como uma jangada lançada ao vento, iniciando assim a sua jornada pelo Atlântico. Para mais, seguindo uma ótica histórica, Oliveira Filho (2010, p. 98) destaca a importância do romance citado em relação ao contexto sócio-histórico da pátria portuguesa, na segunda metade do século XX pois, especialmente em *A Jangada de Pedra* (1968), Saramago faz uso expressivo da alegoria como forma de contestação a entrada de Portugal no bloco econômico do Mercado Comum Europeu, demonstrando a sua insatisfação com o fato.

Dando prosseguimento as acepções, a segunda compreende obras que integram eventos extraordinários hiperbólicos, ou exagerados. Como afirma a pesquisadora, “outros ainda, amalgamam o maravilhoso hiperbólico com o maravilhoso puro, como *hombres de maíz* ou *Cien años de soledad*” (CHIAMPI, 1980, p. 49). Em *Cem anos de solidão*, do escritor colombiano Gabriel Garcia Marques, temos narrada a saga da distinta família Buendía, fundadores do povoado de Macondo. O maravilhoso hiperbólico está presente em todas as partes, em uma série de eventos insólitos que marcam a obra do início ao fim. Como exemplo, poderíamos destacar o episódio da ascensão da menina Remedios, a bela. Enquanto dobram os lençóis e as roupas nos jardins da casa da família Buendía as personagens Fernanda e Úrsula, as matriarcas da família são surpreendidas pelo evento extraordinário. Diante de seus olhos Mercedes, a bela é levada aos céus entre os lençóis que batem como asas, simbolizando o adeus da jovem.

Para extrapolar o universo narrativo, o realismo maravilhoso necessita de uma matriz que lhe sirva de base. Esta, por sua vez, é a própria realidade. O concreto e palpável servem de base para a elaboração de uma realidade não palpável, ainda que no realismo maravilhoso o famoso jogo dos polos contrários se estinga. É assim que essa forma ficcional tenta pôr um fim a supremacia dicotômica do real sobre o irreal, do natural sobre o sobrenatural. O realismo maravilhoso busca uma suposta “neutralização da censura” que é imposta pelo sistema cultural, pois, como afirma Chiampi (1980, p. 67), ela surge “reinventando, a partir da tradição romanesca, seu sistema de representação literária que visa anular a discriminação entre a natureza e a sobrenatureza, pela rejeição da arbitrariedade da norma e da repressão contida no jogo dos contrários”.

Retomando a discussão anterior, se tratarmos sobre os berços de surgimento da narrativa realista maravilhosa – ainda que, de fato, esta não seja um prodígio único da América hispânica –, sua vasta literatura não toma apenas a América como referência. Já o continente, por sua vez, possui raízes históricas nos mais variados sistemas culturais dos mais

distintos povos, contudo, para Chiampi (1980, p. 96) é no cenário latino americano que ela encontra força e expansão, pois

A continuidade e a renovação da produção ficcional vêm marcada pela busca de significar a identidade do continente americano (seja em seu aspecto histórico, político, social, religioso ou mítico), tomando-o como espaço privilegiado para as aventuras de seus heróis.

Foram essas ideias que forjaram o mito da América como um paraíso bíblico que, oculto do mundo, serviria durante muitos séculos a ganância do conquistador a procura de riquezas. E com o uso do significante “maravilha”, os cronistas europeus tentarão suprir a difícil tarefa de nomear o continente recém-descoberto e, assim, revelar suas formas plurais e os conteúdos que compõem seu sistema cultural para o resto do mundo. Como salienta Chiampi (1980, p. 100):

As lendas de milagres e de monstros que identificam a América como um “Reino das maravilhas” (mundo contrário e livre de leis físicas); a concepção como paraíso terrenal, onde se pudesse colher a labuta dos frutos de uma terra em eterna primavera a identifica com a “Quimera” (mundo de satisfação dos apetites físicos).

Os relatos europeus do período das grandes navegações privilegiam esta visão do continente como “um lugar onde não prevaleciam as leis e restrições sociais”, permeiam a ideia preconceituosa e contrastante de um novo mundo, tomado pelo barbarismo e pela pureza, fruto de aspirações idealistas europeias. A fama construída pelos cronistas dessa América como local paradisíaco acaba por se espalhar pelo resto do mundo. Neste cenário social, a mestiçagem tem papel fundamental para a construção da idealização do continente americano. Onde a natureza, o índio, o *criollo* se juntam aos referentes exteriores como a flora, a floresta e os animais e dão cor e tom à tela exótica que constrói o ideário das terras americanas.

Por outro lado, levando em consideração a categoria do discurso, o realismo maravilhoso se constrói pela disjunção dos elementos contrários – irreal e real / natural e não-natural / sobrenatural e não-sobrenatural –, Chiampi nos chama atenção para a naturalização do miraculoso, do milagre, da maravilha. Pois segundo a autora, “este processo, o qual é resultado da construção da narrativa – é um efeito de sentido – mais notável ainda se observarmos que a lógica do sistema escritural se mantém, mesmo quando a lógica do sistema referencial foi subvertida” (CHIAMPI, 1980, p. 151).

Nesta mesma perspectiva Lopes (2014, p. 29) considera que a uniformidade presente nos relatos realistas maravilhosos possui uma probabilidade interna, que ocorre de forma natural durante a trama. Não há qualquer tipo de ação que force o exercício de deciframento e, portanto, confirma a impossibilidade de solução para a aporia universo real e universo

maravilhoso. É neste sentido que o realismo maravilhoso forma uma possível terceira instância, onde os discursos são marcados pela oposição. Onde os objetos como conhecemos no mundo não fazem referência aos elementos do discurso, uma vez que para Chiampi (1980, p. 146), “a mera supressão de todo vínculo com as nossas imagens do real com- leva à oposição natural/sobrenatural (a co-presença destas isotopias, o que engendraria, desde logo, a sua mútua problematização)”. Para além da discussão sobre o vínculo das imagens opostas, Lopes (2014, p. 27) ainda salienta que o discurso deste gênero centra-se na aceitação do sobrenatural. Tendo em vista que, por mais absurdo que o fato narrado seja, ele é absorvido pelo leitor com grande naturalidade, mal se percebendo a ambiguidade da situação.

Pois, sendo parte de um conjunto maior, o discurso do realismo maravilhoso articula-se como uma interface entre a associação de duas narrações: a tética (própria da narração realista) e a não tética (que se articula na narração maravilhosa). A ideia é criar uma janela, uma fresta, o que para Chiampi (1980, p. 148) seria o mesmo que, “erigir outro sentido, inteligível no contado dialógico entre as *naturalia e as mirabilia*”.

Por sua vez, com relação aos fatos não naturais presentes no relato realista maravilhoso. Lopes (2014, p. 29) salienta que o sobrenatural irrompe em meio a um cenário familiar. Onde o cotidiano e o verossímil existentes neste espaço, reproduzem a normalidade e as experiências vividas. O estranho, neste sentido, parece naturalizar-se. É este sobrenatural que serve de tela para a alegoria. E que consegue transpor os fatos situados no absurdo para um espaço comum de convivência entre leitor e autor.

Para mais, devido a essa relação disruptiva dos elementos no discurso, a narrativa realista maravilhosa faz uso dos espaços narrativos como entidades de cunho mítico e difuso. A ideia é que estes espaços englobem de forma expansiva todo o universo narrado; ou seja, sua função é desfazer qualquer contradição que venha quebrar o efeito difuso do evento insólito. Neste sentido, o espaço enquanto microtexto que engloba a narrativa não tética (maravilhosa) corta como uma interface a narrativa tética (do realismo), processo que impede com que o encantamento seja causado pelo insólito, pois, desfaz-se mediante qualquer interrupção. De acordo com Chiampi (1980, p. 152), estes espaços construídos pela narrativa realista maravilhosa, a exemplo do Caribe, de Carpentier, ou o povoado de Macondo, de García Marques em *Cem Anos de Solidão*, ou mesmo, a península Ibérica flutuante de José Saramago em *A Jangada de Pedra* fariam referência a um espaço totalizante de representação. E, sendo assim, no que pesam essas particularizações regionais ou as do tempo representado, transcendem largamente os limites geográficos e históricos para funcionarem como sínteses significantes da totalidade de um universo cultural. Ainda que levantem certas

questões sobre o código ideológico que proporcionou a propagação do realismo maravilhoso nas Américas. Em referência ao uso, no texto narrativo, de certos elementos do inconsciente coletivo compartilhado por americanos e europeus, Chiampi (1980, p. 167) nos chama atenção para “esses ideogemas fundantes de um Americanismo. Ao que se discute sobre estes, eles não seriam tão somente fruto de uma elite colonizadora europeia. Mas, um produto do uso social, cultural e coletivo o que propiciou a sua propagação pelo continente”. Com isso a verossimilhança do realismo maravilhoso dar-se-ia pela associação de contrários onde o discurso busca um jogo de palavras – o mais lógico e possível – que tenta agrupá-las pela semelhança a um mesmo campo semântico.

Neste caso, o realismo maravilhoso busca persuadir o enunciatário criando um texto narrativo que arquiteta uma verdade em meio a uma existência não concretizada. Através de uma sintaxe não disjuntiva (o verossímil) a inverossimilhança (o outro sentido) se torna possível. O que propicia a referência que este tipo de discurso faz às lendas, aos mitos fundantes e a aparição de seres míticos e povos fabulosos. Em outros termos, o que transformou a América no mito do *El dourado*, aos olhares europeus. Neste campo de sentido, o mito e a história caminham paralelamente.

Esses mitos do passado refletem a discussão sobre o dilema da nomeação das coisas encontrado pelos colonizadores europeus, e seus cronistas diante das maravilhas do novo continente. Isso justifica a tentativa de recriação da origem do continente através da narrativa realista maravilhosa como em *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, ou ainda como em romances aclamados como *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, e *A casa dos espíritos* de Isabel Allende e tantos outros. Estes moldes narrativos do realismo maravilhoso viajaram para muitas outras terras e foram usados por autores famosos como o português José Saramago. Isso talvez configure o que Chiampi (1980, p. 170) considera ser o maior prodígio do realismo maravilhoso na América: “colonizar um imenso território pelo impulso do mito”, que através de uma retórica contante, emerge no discurso a tentação material e o milagre existentes nas coisas, os quais, postos face a face, tentam narrar em concomitância a maravilha e o fato contado.

Paralelamente, Lopes (2007, p. 27) destaca que o relato Realista Maravilhoso, além de buscar adentrar no espírito humano e reestabelecer uma transcendência do mundo e dos tempos passados, recria o mundo próprio, imaginário e mítico que extrapola as fronteiras geográficas ao mesmo tempo que impulsiona o retorno ao mundo primordial, originário – na intenção de reestabelecer uma possível relação esquecida.

CAPÍTULO II

A JANGADA DE PEDRA: A JORNADA REAL MARAVILHOSA DA PENÍNSULA IBÉRICA

A narrativa de *Jangada de pedra*, esse intrigante romance do escritor português *José Saramago*, foi escrita no ano de 1986 e gira em torno de um fenômeno mágico e cataclísmico de traços sobrenaturais: a separação da península ibérica da Europa. Em um dia normal, os montes Pirenéus, que ficam na divisa da Espanha com a França, racham-se ao meio. E, por meio desta ruptura de enormes proporções, criam-se abismos e cachoeiras, que lançam a península ibérica ao oceano, como que levada ao vento sem destino e rota certa.

Ao mesmo tempo em que os montes que unem a península ibérica ao resto da Europa se rompem dentro da própria península uma série de fenômenos misteriosos, insólitos e maravilhosos prenunciam essa separação. Tais eventos quebram a rotina de um pequeno grupo de cinco habitantes da península, que sairão em jornada na busca de conhecer os traços culturais do povo ibérico. As personagens femininas do grupo chamam-se Joana Carda (é ela que inicia a separação riscando o chão com sua vara de negrilho), Maria Guavaira, que desfaz o novelo de lã azul interminável, elemento místico que une o grupo. Por sua vez, entre os personagens masculinos temos Pedro Orce, idoso, homem pacato (é ele que sente o pulsar, as batidas do coração da península, representadas por tremores sísmicos, que surgem em baixo dos seus pés), José Anaiço, personagem solitário, em que, as manifestações dos seus desejos materializam-se como um bando de estorninhos negros, que se movimentam como uma tempestade, em torno dele e Joaquim Sassa, personagem que adquire por um momento uma força extraordinária e lança uma enorme pedra no meio do mar. Junto a esses, temos uma personagem animal, Constant, que serve de ponte entre o presente e passado histórico da península. Sua figura lança mão do caudal mitológico latino e grego, pois ele reencena a figura de Cérbero, guardião do submundo.

No enredo da obra, quando a península se separa do continente, ela insinua um primeiro movimento inesperado, criando uma grande agitação. Com isso, as autoridades científicas, políticas locais e as mídias sociais buscam soluções para o problema, porém, nenhuma conclusão plausível é encontrada. Inesperadamente, todos são tomados por um enorme susto, quando “essa imagem da jangada insular” navega em direção as ilhas dos Açores. Criando um clima apocalíptico, acontecerá invasões e roubos, e as multidões ficam pavorosas. A violência e a anarquia destroem a ordem social, todos procuram a sua própria sobrevivência e salvação.

Como que por milagre ou vontade própria a península (agora ilha) muda seu curso e, no último instante, traça uma nova rota para o norte, onde os Estados Unidos à esperam supostamente de braços abertos e estratégias políticas armadas. Já no meio da narrativa, ainda por força mágica e sobrenatural, a Jangada dá uma volta de 360 graus, o que configura seu segundo movimento, e posteriormente, ela muda seu curso para baixo e desliza sobre o oceano; seu rumo agora é um espaço equidistante entre África e América do Sul.

Como o ponteiro de uma bússola, a península ibérica faz o seu terceiro movimento, agora em direção ao meio do Atlântico. Ao fazer esta referência implícita a uma enorme ilha no meio do oceano, a narrativa poderia está propondo seu primeiro diálogo com os caudais mitológicos que difundiram oralmente o conto antigo da Atlântida. Um relato já presente em obras filosóficas de Platão, como em *Timeu* e *Critias*, ou mesmo Atlântida, obra que faz uma narração detalhada deste mito. Ao fim do romance, em um quarto movimento, e de forma inesperada, a península para. Se não encontra um lugar definitivo, parece encontrar uma possível paragem, um *entrelugar* em meio à América latina e a África, à altura do Brasil e Angola. Repousa a “jangada” no meio do oceano Atlântico, entre duas terras colonizadas por ibéricos e onde seus traços culturais ainda podem ser vistos e vividos. Simbolicamente, a Europa fica no passado distante, enquanto a península ibérica, de olhos no futuro, acredita ter encontrado uma boa e nova vizinhança.

2.1 A descrição dos eventos insólitos

Os eventos incríveis já mencionados acontecem de forma inesperada e mudam para sempre o cotidiano dos sujeitos envolvidos. Já no início do romance, dois eventos são destacados, gerando certa curiosidade. A vara de negrilho de Joana Carda e os cães silenciosos de Cerbère:

Quando Joana carda riscou o chão com a vara de negrilho, todos os cães de Cerbère começaram a ladrar, lançando em pânico e terror os habitantes, pois desde os tempos mais antigos se acreditava que, ladrando ali animais caninos que sempre tinham sido mudos, estaria o mundo universal próximo de extinguir-se (SARAMAGO, 1994, p. 7).

A vara de negrilho de Joana Carda, um simples pedaço de madeira, passa a integrar o relato realista maravilhoso através do milagre. Sua presença faz referencia ao caudal mitológico tanto europeu quanto americano, nos quais as imagens temos um imaginário popular coletivo. Em relação à Europa temos: a fada, as feiticeiras e Circe, da mitologia grega. Tais imagens se unem às do pan-americanismo popular como o sacerdote asteca ou pajé das tribos amazônicas. Ato e objeto se unem em uma *performance* da personagem que,

como último passo da dança ritualística, traça uma linha imaginária no solo. Essa linha, transmutando-se a dimensão do simbólico, instaura a presença da maravilha e o enigma da separação. Por outro lado, os cães de Cerbère terem ladrado era uma coisa estranhíssima, tendo em vista que, pela cultura local, essa raça de cães em particular não ladra. Esse fato instaura na região um clima apocalíptico de “fim do mundo” e o medo na população local. Os cães em questão funcionam como arautos do evento mágico que se seguiria. “bastou que a mulher chamada Joana Carda riscasse o chão com a vara de negrilho, para que todos os cães além de saíssem à rua vociferantes, eles que, repete-se nunca tinham ladrado” (SARAMAGO, 1994, p. 8). O anúncio dos cães, e a presença simbólica de Joana Carda, como aquela que porta a vara de condão, o objeto sagrado e mágico capaz de por um instante ter a força de separar penínsulas, já introduz o desejo do autor de remeter no discurso romanesco de *A Jangada de Pedra* as raízes do relato realista maravilhoso.

Um terceiro evento extraordinário ocorre com a personagem Joaquim Sassa. Em um dia rotineiro, ele caminha solitariamente pela praia. Em meio aos seus achados deparasse com uma pedra com formato de “disco irregular”. Ao levantar a pedra, o objeto momentaneamente adquire um peso enorme, ao mesmo tempo, em que a força desta personagem também é aumentada. Mas uma vez, o autor apropria-se do discurso realista maravilhoso, como também, retoma as raízes do caudal mitológico dos povos fazendo uso da imagem antiga dos semideuses como Hércules, Jasão, Gilgamesh, entre outros:

(...) como foi isto, pensou perplexo Joaquim Sassa, como foi que eu, de tão poucas forças naturais, lancei tão longe pedra tão pesada, ao mar que já escurece, e não está aqui ninguém para dizer-me, muito bem, Joaquim Sassa, sou tua testemunha para o livro do Guinness dos recordes, um tal feito não pode ficar ignorado, pouca sorte, se eu for contar o que aconteceu chamam-me de mentiroso (SARAMAGO, 1994, p. 11).

O quarto fenômeno ocorre com a personagem Pedro Orce, um senhor que já apresenta certa idade. Enquanto o “cataclisma misterioso” acontece, ele, envolvido em sua rotina diária é surpreendido com um abalo sísmico. Um forte tremor que lhe toma a planta dos pés. Tais abalos sísmicos se atrelam a separação peninsular. Por sua vez, simbolicamente cada tremor que a personagem sente, funciona como as batidas de um coração. A península está viva, pulsante, e cabe a Pedro Orce senti-la em sua vivacidade. É importante destacar, ainda, as múltiplas representações possíveis que povoam a presença desta personagem no romance. Ele remonta a traços como: a sabedoria, o antigo, o pai e como uma personagem grupo representa o povo Espanhol:

Diria Pedro Orce, se tanto ousasse, que a causa de tremer a terra foi ter batido com os pés no chão quando se levantou da cadeira. Forte presunção a sua, se não nossa, que levianamente estamos duvidando, se cada pessoa deixa no mundo um sinal, este

poderia ser o de Pedro Orce, por isso declara, Pus os pés no chão e a terra tremeu. Extraordinário abalo foi ele, que ninguém deu mostras de o ter sentido, e mesmo agora, passado dois minutos [...] (SARAMAGO,1994, p. 13).

Dando continuidade, o quinto fenômeno acontece quando a personagem José Anaiço caminha por uma planície encoberta pela vegetação sendo misteriosamente seguido por um bando que estorninhos que parecem uma chuva negra acima da sua cabeça. O bando passa a segui-lo como que por uma força encantatória, ou magnética. Ambos, personagem e pássaros, estão atados por uma força de atração que funciona em estado contrário ao fenômeno de separação. Para esse evento em particular, percebemos que a imagem do bando de pássaros abre margem para interpretações possíveis. Eles podem representar, pela relação que possuem com a personagem, o elo que une homem e animal. Seriam então uma personificação visível dos desejos íntimos deste, expostos pela sua solidão – visto que os pássaros desaparecem quando José Anaiço passa a se relacionar com a personagem Joana Carda. Por outro lado, pelo discurso narrativo, outro viés interpretativo se estabelece, atrelando os pássaros a uma manifestação do estado físico da própria península, já que, a forma como o seu voo ocorre, faz referência simbólica aos fenômenos climáticos como, a tempestade por exemplo.

Voando com inaudito estrépito, acompanhava-o um bando de estorninhos, tanto a que faziam uma nuvem escura e enorme, como uma tempestade. Quando ele parava, os estorninhos ficavam a voar em circulo ou desciam fragorosamente sobre uma árvore, desapareciam entre os ramos, e a folhagem toda estremezia, a copa ressoava de sons ásperos, violentos, parecia que dentro dela se travava ferocíssima batalha. Recomeçava a andar José Anaiço, era este o seu nome, e os estorninhos levantavam-se de rompão, todos ao mesmo tempo, vruuuuuuuuuu (SARAMAGO, 1994, p. 14).

Outro evento realista maravilhoso, o sexto dentro do ciclo que se associa com a separação da península, é o novelo de lã azul da personagem Maria Guavaira. Tomada por curiosidade, A personagem põe-se a desfazer uma meia antiga encontrada em seu sótão. Porém, o fio de lã azul resultado da sua ação, ao desfazer a meia, não para de crescer diante dos seus olhos. Retornando a imagem do caudal mitológico europeu, o fio de lã remonta ao mito grego de Ariadne, ele é o elo condutor que une as personagens. Por sua vez, esse micro relato emerge sob a presença da personagem Maria Guavaira a imagem da fiandeira. Ela e as personagens se perdem dentro do labirinto metafórico que se tornou a península. Ou seja, para se encontrarem enquanto ibéricos, o grupo fará uma viagem de autorreconhecimento pelos lugares que construíram a história da península:

Por desfastio de quem não tem outra coisa em que ocupar as mãos. Passou uma hora e outra e outra, e o longo fio de lã azul não para de cair, porém o pé-de-meia parece não diminuir de tamanho, [...] aos pés da desenredadeira o fio é uma montanha que vai crescendo. Maria Guavaira não se chama Ariadne, com este fio não sairemos do labirinto, acaso com ele conseguiremos enfim perder-nos. A ponta, onde está (SARAMAGO, 1994, p. 16).

O sétimo evento dos fenômenos insólitos está ligado a uma personagem animal, o cão constante. É ele que porta o outro pedaço do novelo de lã, sendo o responsável por unir o grupo, pois condu-lo até a Galiza, ao encontro de Maria Guavaira. Como já fora discutido, a presença de Constante (ou Ardent, outra designação que recebe durante o romance) não é um mero acaso. Ele remonta a mitologia greco-latina, fazendo referência a Cérbero, o guardião do submundo.

O cão também sente embaixo de suas patas o tremor sísmico das rachaduras e fendas que causam o fenômeno da ruptura peninsular. Esta característica peculiar torna-o próximo de Pedro Orce, pois os dois sentem o mesmo tremor. Acreditamos, destarte, que simbolicamente esta personagem animal venha a traçar uma ponte com o passado histórico da península Ibérica, o mundo antigo e o novo. Pedro Orce representa a Espanha, o velho homem europeu, enquanto as outras personagens, apesar das referências míticas, apontam para o presente. Assim, Pedro estabelece a relação do homem europeu com a sua própria história, direcionada pelo animal. Senão, vejamos:

O animal, apesar do movimento, não se mexera. Pedro Orce aproximou-se dele, estendeu a mão num gesto de paz, como para acariciá-lo. O cão ficou quieto, de cabeça levantada. Tinha na boca o fio de lã azul que pendia, húmido. Orce passou-lhe a mão pelo dorso, depois voltou-se para os companheiros, Há momentos que avisam quando chegam, a terra treme debaixo das patas deste cão (SARAMAGO, 1994, p. 143).

A imagem mitológica do animal de três cabeças se estabelece em um momento do romance realista maravilhoso, quando as cinco personagens “viajantes-navegantes”, descansam de um dia longo de viagem. Ao mesmo tempo em que eles temem na presença de animais selvagens (os lobos), acreditam estarem protegidas pela a luz das chamas de uma fogueira. Somente Maria Guavaira tem a visão desfocada e ilusória da sombra de Constante causada pelas chamas:

(...) só Maria Guavaira ainda dizia, embora trémula, Eles não vêm, e repetia, Eles não vêm, a fogueira ardia alta, que assim a mantinha na noite insone, e os lobos não se aproximam mais, o cão parecia crescer no círculo de luz, por efeito das sombras movediças era como se lhe multiplicassem as cabeças, as línguas e os dentes, tudo ilusão de ótica, e o corpo engrossava, inchava desmedido, os lobos continuavam a uivar, sim, mas do seu medo de lobos (SARAMAGO, 1994, p. 281).

Tais eventos levantam no leitor o paradigma da origem de Constante. Tal constatação surge em meio às impressões que esta personagem animal causa nas outras personagens do romance. Como afirmamos nesta pesquisa, a presença da personagem animal representa o elo que une o presente o passado histórico do povo ibérico.

Mas este cão não é um rafeiro qualquer, de paternidade suspeita e clandestina, a sua árvore genealógica tem raízes no inferno, que, como sabemos, é o lugar onde vai dar

toda a sabedoria, a antiga que já lá está, a moderna e a futura que-hão de seguir o mesmo caminho (SARAMAGO, 1994, p. 168).

Terminadas as considerações iniciais sobre os eventos insólitos que prenunciam, e participam da separação peninsular dentro da obra *Jangada de Pedra*, passemos às discussões sobre o que motivou tais eventos, a localização geográfica, e de onde se originam as personagens.

2.2 O enigma insólito maior: a ruptura peninsular

No início da obra abre-se uma primeira fenda que passa a se fragmentar: os montes Pirineus. Ao mesmo tempo, outra fenda se abre na cidade de Orbaiceta, na província de Navarra em Espanha. Cria-se um enorme buraco que passa tragar tudo a sua volta, até o rio Irati e sua enorme barragem afluenta tornam-se vítimas deste inesperado fenômeno. A segunda fenda remete a imagem de uma criatura que possui uma fome insaciável:

A fenda engolia a torrente de pedra e lama cinzenta como se fosse o rio Irati caindo para o interior da terra, ouviam-se os ecos profundos, chegou-se a admitir a probabilidade de haver lá em baixo um oco gigantesco, uma caverna, uma espécie de goela insaciável (SARAMAGO, 1994, p. 26)

Surge uma serie de questionamentos quanto ao mistério do desaparecimento das águas. Os Rios e cascatas rompem suas fronteiras geográficas e os seus limites e, sem nenhuma divisão, são tragados penhasco abaixo, caindo no abismo “faminto” das profundezas da terra. Esta região abaixo do solo relaciona-se pela tradição popular dos povos, ao que seriam os infernos, uma região de trevas, cavernas, fogo e seres e criaturas que agonizam. O abismo por sua vez, funciona simbolicamente como o destruidor de tudo no mundo visível.

Para onde vai a água, vai cair no mar, lhe diríamos, em chuva finíssima, em poalha, em cascata, depende da altura donde se precipite e do caudal, não, não estamos a falar do Irati, esse é longe, mas pode-se apostar que tudo virá a ser pela conformidade sabida, jogos de água, arco-íris também, quando o sol puder entrar nas sombrias profundidades (SARAMAGO, 1994, p. 32)

O excerto acima carrega uma grande representação. A água do rio como simbologia a vida, desce pelas profundezas do abismo sem vida, o arco-íris como um portal liga os dois extremos, de um lado Europa, ou o passado, do outro lado a península separada, ou um novo mundo. Finalizam a imagem com representação do sol, como a liberdade, e um novo amanhã. Enquanto isso, dentro da península, o povo atemorizado foge e a ordem sede sua presença à anarquia. O lugar ocupado pelos países ibéricos na Europa torna-se um enorme vazio, sendo tomado pelas águas. É nesse momento que os habitantes mais crédulos recorrem às crenças populares para explicar o fenômeno, recorrendo ao mito apocalíptico, o relato do fim dos tempos contado oralmente em varias culturas ao redor do mundo. Naquele momento,

o mito serviu de esboço para explicar a separação de Europa, o que simbolizava o fim de tudo para aquele povo.

Um *blackout* espalha a escuridão em Portugal e Espanha, a península mergulha nas trevas. Esse apagão total simboliza o ápice do relato realista maravilhoso, visto que, sintetiza a ruptura total dos dois mundos. A Europa deixada para trás seria esse mundo real. Enquanto, a grande massa de terra já navega lentamente pelo oceano, representa um mundo tomado pela mágica do realismo maravilhoso que se afasta cada vez mais da Europa, numa separação definitiva.

Este momento faz jus a título da obra, *A jangada de pedra*. Constatamos então que, enquanto faz seu percurso marítimo, a península assume os movimentos que lembram simbolicamente uma caravela. É como se o passado ibérico histórico e heroico tivesse uma segunda chance de levar o nome destes países à glória. Nesta segunda jornada dita “realista maravilhosa”, a península lança-se ao mar fazendo quatro movimentos bem curiosos e distintos. O primeiro é de aparente destruição, pois, ela lança-se contra o arquipélago dos açores. Em um segundo momento ela desvia-se para o norte, em direção dos Estados Unidos e Canadá, este segundo movimento é o de procura, ela deseja um lugar. Em seu terceiro movimento ela muda sua rota e desliza para o centro do Atlântico, e inicia o movimento giratório, em torno de si mesma, dito na narrativa como diabólico, em forma de carrossel. No quarto movimento a península começa a cair, parece enfim ter encontrado o seu lugar, tornando-se uma ilha no meio do oceano entre a América do Sul e a África.

É importante observar que nesta aventura realista maravilhosa podemos assemelhar a península a duas imagens possíveis. A primeira lembra uma caravela, fazendo uma menção, como dito anteriormente, ao passado marítimo ibérico. A segunda por sua vez, atribui a ela características inanimadas, os movimentos impetuosos da península, como girar em círculos, lembra-nos os animais marinhos, como baleias, golfinhos que eram avistados pelos marinheiros no período das navegações.

A instauração do insólito, o qual usa desta oposição entre animal-animado-vivo e caravela-inanimada-sem vida, distorce e neutraliza a censura criada pela realidade, a impossibilidade de existência do fenômeno afim de e através dela, como um espelho, narrar o discurso ideal utopista “do que é ser ibérico”. Assim erige-se esse “engano da realidade”, aproveitando-se dela para propagar um pensamento iberista. Destarte, *A jangada de pedra* aproxima o mundo das coisas ao mundo dos fenômenos, coabitando-os em um mesmo plano.

2.3 Os enigmas menores: a jornada itinerante das personagens no interior da península.

Em meio ao contexto caótico que ocorre dentro da península, instaurado pela separação, as personagens que são envolvidas nos eventos insólitos decidem fazer uma viagem itinerante até o lugar da ruptura peninsular. Para melhor compreensão desta segunda jornada, faz-se necessário entender quais as origens dessas figuras representativas dentro da obra, pois elas fazem uma jornada que, ao mesmo tempo, é fonte de descoberta dos mistérios que as cercam e de suas próprias identidades.

As origens das personagens de *A Jangada de Pedra* são plurais. Primeiramente temos personagens tipicamente portugueses como Joana Carda, e Joaquim Sassa. Ela é natural do norte da cidade de Ereira, ele mora na cidade do Porto. Ambos representam a mulher e o homem português. Sobre José Anaíço, a narrativa deixa um espaço abrupto quanto a sua origem. O que sabemos é que esta personagem enigmática é um professor de numa cidadezinha do interior. Por outro lado, Maria Guavaira e Pedro Orce são espanhóis, carregam as marcas dessa tradição e são a imagem representativa do país. Ambos são de regiões autônomas do reino de Espanha. Maria provém da região da Galiza no noroeste do país. Uma região de importantes traços tradicionais, culturais, religiosos e linguísticos e cuja capital é Santiago de Compostela. Pedro Orce decore da vila tradicional de Venta Micena, a qual pertence à cidade de Orce na província de Granada, região da Andaluzia, local que possui forte ímpeto patriótico e com grande presença na história do país. Ademais, temos a presença do cão Ardent ou Constant. Sua origem está atrelada aos mitos antigos romanos, e a sua descendência aos cães de Cerbère, uma comuna do sul da França, na região dos Pirineus Orientais, linha limite entre o que é ibérico e o resto da Europa. Cabe destacarmos que, nesta narrativa, a presença de personagens-grupo. Nesse quesito, os sujeitos do grupo em questão representam culturalmente seus povos de origem, são coletivizados. Isso é interessante pois, durante a narrativa, um fato curioso se instaura: o discurso realista maravilhoso anula a presença da diferença, na tentativa de homogeneizar o grupo como um só povo. As personagens se compreendem, e negam diferenças. As particularidades linguísticas, sociais e culturais passam despercebidas frente a uma unidade ibérica possível.

Para além dessa homogeneidade, a viagem desse grupo-coletividade representa uma busca pela identidade, tanto ibérica quanto pessoal, de cada um. Para criar essa realidade realista maravilhosa, Saramago une nacionalidades plurais e culturais em um só grupo que se torna uno. Fragmenta as fronteiras espaciais, retalha a identidade já existente e produz uma troca de identidade: do “eu” pelo “nós”. Assim, toda a jornada é alimentada por um forte desejo de busca onde as fronteiras geográficas de ambos os países são rasgadas a fim de transformar simbolicamente a península ibérica em um só povo.

Além da jornada interna, percebemos na narrativa uma alusão à história, uma rememoração, um mergulho no patrimônio literário e geográfico da península ibérica e seus países constituintes. Dentro da obra isso fica sugerido pela presença de uma personagem secundária: Roque Lozano, um viajante por ocupação e natural de Zufre, cidade geograficamente situada na Serra Morena, uma cordilheira próxima à Sevilha, que se limita com o parque Nacional de Serra Aracena. Essa região é historicamente importante para o reino de Espanha, visto que remete a soberania nacional, ao período de guerras pela unidade do reino e à expulsão dos mouros da península ibérica. Além da memória histórica, a presença da personagem, intersecciona um diálogo com outras duas personagens. A primeira, por sua vez, literariamente importante para os castelhanos, seria a imagem de *Don Quixote de la Mancha* e seu animal acompanhante, o cavalo Rocinante. Ambos, Roque Lozano e D. Quixote, revelam a presença histórica e literária do cavaleiro andarião e sua montaria; eles viajantes e acreditam fielmente no que seus olhos veem – ainda que essa imagem formada do mundo pelos seus instintos mentais seja mera miragem, ilusão, ou algo sem qualquer explicação natural plausível. Ele viaja para “fronteira de além”, espaço limite onde a separação peninsular ocorreu. Sua presença na obra é motivo de mistério até para os outros personagens:

Estás como o homem do burro Platero, entre as serras Morena e Aracena, se o que ela afirma é verdade, mais veremos nós que Roque Lozano, que não encontrará senão água quando chegar ao seu destino, como sabes tu que ele se chamava Roque Lozano, não me lembro de lhe termos perguntado o nome, do burro sim, mas não dele, Devo ter sonhado, [...] (SARAMAGO, 1994, p. 124).

Não menos importante, a segunda imagem evocada é de um animal, o burro Platero, companhia de Roque Lozano. A presença de Platero, seguindo um viés da relação homem e animal, remete a imagem da tradicionalidade, da terra, e dos costumes, pois no passado histórico Espanhol o burro foi um importante meio de transporte terrestre. Foi por ele, que o desenvolvimento comercial do país traçou suas rotas pelas diversas regiões montanhosas da Espanha. Ainda assim, na literatura a presença de Platero dialoga com outra obra, *Platero e yo*, de Juan Ramón Jiménez (1915). É sobre esta obra em particular que *A jangada de pedra* de José Saramago intercambia uma relação intertextual, incorporando na narrativa a presença deste companheiro de Roque Lozano:

(...) enquanto não vir como os meus olhos, estes que a terra há-de comer, não me fio, responde Roque Lozano sem desmontar, Então vai fazer, Deixei a família a tratar da vida e vou ver se é verdade, Com os seus olhos que a terra há-de comer, Com os meus olhos que a terra ainda não comeu, E conta lá chegar montado nesse burro, Quando ele não puder comigo, iremos a pé os dois, Como é que o seu burro se chama, Um burro não se chama, chamam-lhe, Então, como é que chama o seu burro, Platero, E vão de viagem, Platero e eu (SARAMAGO, 1994, p. 67).

Retornando às discussões mais amplas, a obra literária é geradora de múltiplas decifrações, possui “fendas simbólicas” que surgem no seu discurso narratológico. Por outro lado, essas “fendas misteriosas” são ponto de interesse da crítica literária. Logo, em *A Jangada de Pedra*, elas servem como “pano de pesquisa” para explicar os eventos insólitos, a fim de compreender, no romance, a presença do realismo maravilhoso, bem como para entender as relações existentes entre as próprias personagens.

Mediante essa jornada de autoconhecimento, durante a narrativa, a ideia de grupo enquanto imagem familiar torna-se presente. As personagens ignoram suas próprias nacionalidades e culturas, que diante das estrapolações do relato realista maravilhoso, cedem lugar aos enlaces da paixão sem qualquer estranhamento. Joana Carda e José Anaiço, Joaquim Sassa e Maria Guavaíra se tornam casais. Eles ignoram a ideia do outro, da diferença cultural, linguística e indenitária pois são levados pelo discurso romanesco, o qual busca pregar uma imagem da unidade plural, uma alegoria de varias gentes, e de um único povo, como a possível imagem da família ibérica.

Neste balanço das relações na obra, surge uma profunda amizade de pertencimento, entre duas personagens que são ligadas pelo mesmo fenômeno insólito. São elas Pedro Orce e o cão Constante. Ambas “sentem a terra tremer embaixo dos pés”, porém, para além desta particularidade, varias imagens sondam esta relação homem-animal. Pedro representa o homem antigo europeu, os costumes locais, a terra espanhola, e a nacionalidade. O cão, por sua vez, cercado de mistérios, remonta as raízes históricas do continente, à religião latina, e suas crenças, e a presença dos romanos. Ele rememora às raízes do caudal mitológico europeu.

Olhares mais profundos para a tessitura da narrativa nos lança a observar a presença da mulher, e o seu papel dentro da obra. Elas são personagens ativas, e sua imagem está diretamente ligada ao fenômeno da separação peninsular. Ambas trazem intrinsecamente à marca simbólica da destruição e do recomeço. A imagem da destruição fica presente quando a personagem Joana Carda, ao remeter a imagem simbólica da sacerdotisa mística no ato ritualístico, traça com sua vara de negrilho um risco mágico sobre a terra, uma alegoria que remete ao ato sacrificial de arrancar, separar a península ibérica, aqui simbolizando o coração da Europa enquanto um corpo.

Já Maria Guavaira, remonta a imagem da destruição através da sua qualidade de personagem fiandeira. O seu ato misterioso de “desfazer” o pé de meia azul, toma o destino contrário ao da criação. A ação da personagem desfaz, anula, e fragmenta a força temporal e

histórica, que unia os países ibéricos, representada simbolicamente pelos montes Pirineus. E como resultado, o seu ato místico lança o povo ibérico à deriva na desordem do caos: “até àquele derradeiro instante em que não haveria nada para explicar o montante do explicado daí para trás. Supomos que será o reino do caos, más não é da formação do universo que falamos, sabemos nós lá disso, aqui só tratamos de cães” (SARAMAGO, 1994, p. 172).

Posteriormente na obra, a península começa a girar em círculo, em torno de si mesma. Tal movimento causa uma embriaguez coletiva em todos os habitantes peninsulares. Estes fenômenos realistas maravilhosos farão a ponte para um fenômeno genesíaco, a gravidez coletiva de todas as mulheres. É sobre estes aspectos hiperbólicos que as personagens Maria Guavaira e Joana Carda misteriosamente engravidam (provavelmente) de Pedro Orce e passam a representar a imagem das geradoras da vida. São as mães do novo homem ibérico:

(...) comparar esta fertilidade à esterilidade do resto do mundo ocidental, mas não se pode evitar que cada um de nós se compraza no pensamento de que para haver esta explosão demográfica houve de certeza uma explosão genesíaca, uma vez que ninguém acredita que a fecundação colectiva tenha sido de ordem sobrenatural (SARAMAGO, 1994, p. 308).

Neste caso, Pedro Orce, por sua vez, representa a “imagem do pai” rememorando a algumas personagens bíblicas, antigas, que por dádiva de poderes sobrenaturais e divinos, eram capazes de vencer os intemperes do tempo, as limitações corporais e gerarem a vida, tais como Ló ou Abraão. Cabe a esta imagem de pai a continuidade do povo. Mais que isso, as duas personagens femininas grávidas da narrativa são de nacionalidades distintas, galega e portuguesa. Ou seja, Pedro Orce ganha aqui mais uma carga simbólica, para além de ser a imagem do antigo, da história, da tradição e representar o povo espanhol, Ele emerge sobre imagem do pai de uma nova nação – a ibérica.

Já nos momentos finais da trama ocorre a morte da personagem Pedro Orce. Ele para de sentir os tremores latentes e peninsulares embaixo dos pés. Simbolicamente, o coração da península se acalma, porém, dá-se início a uma nova jornada, desta vez histórica, pois as personagens grupo da narrativa decidem enterra-lo onde fora achado o crânio do homem europeu mais antigo, sua terra natal, intercambiando assim uma ponte simbólica entre o homem europeu do presente e o do passado. O realismo maravilhoso deste relato fica a cargo da presença da morte. Ela, de forma invisível, acompanha os viajantes em uma noite de trevas que domina todo o espaço. A sua presença sobrenatural é sentida até pelos animais:

Os cavalos sentem a morte atrás de si. Não precisam doutro chicote. O silêncio da noite é tão denso que mal se ouve o rodado da galera sobre o chão áspero das velhas estradas. E o trote dos cavalos soa abafado como se levassem as patas envolvidas em trapos. Não haverá lua. Viajam entre trevas, é o apagón, o negrum, a primeira de todas as noites antes de ter sido dito, faça-se o sol, não foi grande a maravilha, pois

Deus sabia que o diurno astro teria forçosamente de nascer daí a duas horas (SARAMAGO, 1994, p. 315).

A escolha de Orce não se julga como mera coincidência. O ato de não enterrar a personagem junto de outros mortos, no cemitério local, indica que Pedro possui uma posição de destaque no grupo. Por outro lado, enterra-lo em uma colina, um lugar alto, indica que simbolicamente, a personagem não é um homem comum, ele arquiteta pressupostos míticos, como já comentado. Ser enterrado no local crânio do europeu mais antigo, manifesta o seu elo com os primórdios, já o seu nome do latim *petrus*, rocha, algo firme, tradicional e antigo carrega elementos que nos dão indícios desta ligação de Pedro Orce com o passado do povo ibérico e com a jangada de *pedra*. Todavia, uma personagem tão incomum, não se encerra no ato da morte, o discurso realista maravilhoso através da alegoria, arquiteta um final totalmente diferente.

(...) depois Joana Carda espetou a vara de negrilho à altura da cabeça de Pedro Orce. Não é cruz. Como bem se vê. Não é um sinal fúnebre, é só uma vara que perdeu a virtude que tinha, mais pode ainda ter essa simples serventia, ser relógio do sol num deserto calcinado, talvez árvore renascida, se um pau seco, espetado no chão é capaz de milagres, criar raízes, libertar os olhos de Pedro Orce da nuvem escura, amanhã choverá sobre estes campos (SARAMAGO, 1994, p. 137).

Como último ato ritualístico, Joana na imagem simbólica da personagem sacerdotisa, espeta a vara negrilho sobre a altura da cabeça, do crânio Pedro Orce, desvencilhando-se, talvez, a mágica, o milagre potente existente no processo realista maravilhoso, o qual presente nas pequenas coisas e atos, passa despercebido pelos olhos humanos. “o homem é que ainda não conseguiu aprender como se repetem os ciclos, com ele é uma vez para nunca mais” (SARAMAGO, 1994, p. 81). É do túmulo de Pedro Orce que nasce uma árvore, elemento que remete à vida e à força. Uma alegoria ao renascimento, mas também, com a imagem do próprio homem ibérico. Ela é forte, firme, luta contra as intempéries da vida – características que segundo a obra, seriam pertinentes a este povo.

É esta ideia de percurso, de novas descobertas, e de autoconhecimento, de auto-reconhecimento do próprio homem enquanto ser indentitário que se constitui o discurso narrativo e realista maravilhoso de *A jangada de pedra*, bem como sua problemática de lugar. Importa citarmos que “Os homens e as mulheres, estes, seguirão o seu caminho, que futuro, que tempo, que destino. A vara de negrilho está verde, talvez floresça ano que vem” (SARAMAGO, 1994, p. 137). Ao encerrar o romance com tais perspectivas, o narrador incute a ideia da viagem mágica, cíclica e sobrenatural à procura da “uma nova paragem”, nunca definitiva, mas possível ao momento. No caso da península ibérica, o seu lugar possível fica entre a África e a América do Sul. Na hipótese das personagens, a ideia de lugar é uma busca

interminável, visto que, simbolicamente insinua a procura pela felicidade. O que José Saramago nos relewa através de *A Jangada de Pedra*, é uma forte crítica à sociedade ibérica, ao individualismo europeu. Para ele, apesar da pluralidade, o povo ibérico é único.

Ao final do romance, cabe ao leitor aventurar-se e tentar apreender o elo que une a narrativa à epígrafe de Alejo Carpentier, retirada do livro *O reino deste mundo*. Ela é introdutória à existência do realismo maravilhoso e diz: “*Todo futuro és fabuloso*”. Esta frase surge como prenúncio dos fenômenos insólitos que ocorrem na narrativa, como também da própria trajetória das personagens. Ademais, o vocábulo “futuro” dá a ideia de incerteza, de viagem. Para mais, o adjetivo “fabuloso” insinua a imaginação, a ficção, o utópico, o mítico, o irreal, e o universo realista maravilhoso que domina *A Jangada de Pedra*, esta aventura quimérica saramaguiana.

CAPÍTULO III

CIEN AÑOS DE SOLEDAD: OS MISTÉRIOS DE MACONDO, UM LUGAR NO MEIO DAS AMÉRICAS, E A PLURALIDADE DO INSÓLITO

A obra do escritor colombiano Gabriel García Márquez (1928), em particular *Cem anos de Solidão* (1967), representa um marco na trajetória da literatura realista maravilhosa do continente americano. Tomando como percurso o tempo, esta narrativa descreve um século de histórias e tristezas das personagens de uma família tradicional, os *Buendía*, fundadores do povoado de *Macondo*, um lugar cercado de mistérios e tido no livro como situado “em algum lugar das Américas”.

A narrativa inicia-se *in media res*, narrando o momento em que a personagem coronel Aureliano Buendía, já adulto, recorda diante de “um pelotão de fuzilamento”, um momento memorável da sua infância: o seu primeiro contato com o gelo – uma das inúmeras inovações do mundo trazidas pelos ciganos à Macondo. No momento seguinte, dá-se início a uma jornada propriamente dita, pois, o narrador como uma memória do passado, começa por descrever o êxodo da personagem José Arcadio e sua esposa Úrsula Iguarán. Os quais, liderando um grupo formado por homens, mulheres e crianças acompanhados por seus bens e animais adentram nas selvas americanas para fundar um lugar misterioso chamado Macondo.

O povoado cercado por um ar tipicamente interiorano e recluso se exalta com a chegada de um grupo de ciganos. Esse povo tradicional, cheio de mistérios e crenças, traz utensílios e objetos científicos capazes de encher os olhos de curiosidade e revelar aos outros povos as inovações do mundo. Ao mesmo tempo, os filhos do casal *Buendía*, Aureliano e José Arcadio, tornam-se adultos e tomam rumos diferentes. O primeiro entra para o grupo de insurgentes da revolução liberal, torna-se renomado para a guerra, um coronel – ao longo do tempo, ele será uma figura presente nas revoluções políticas e sociais que ligarão Macondo ao continente americano. Seguindo por outro caminho, o segundo filho dos Buendía decide ir embora da sua terra, e pelo desejo de conhecer o mundo, torna-se um viajante.

Ademais, as personagens femininas em *Cem anos de Solidão* (1967) apresentam um destaque extraordinário. São donas de casa, lutadoras, persistentes, sonhadoras, cheias de desejo e paixões não solucionadas, nem compartilhadas, endurecidas e marcadas pelo tempo e, como os homens da família *Buendía*, são repletas de solidão. Como exemplos, destacamos Úrsula, Amaranta e Rebeca Buendía, dentre tantas outras personagens em igual destaque na narrativa.

Para mais, retornando as discussões sobre Macondo, podemos perceber que o povoado passa por duas fases de existência: a primeira seria uma fase primária, onde a natureza nativa domina todo espaço – ela remonta os passos iniciais da jornada, quando os primeiros habitantes abrem os caminhos em meio à mata virgem e entocada a procura de um lugar propício para construir Macondo. Esse momento se estende até uma segunda fase quando, com a chegada do desenvolvimento, o povoado cai sob o domínio estrangeiro – norte americano. Essa fase marca a criação da *empresa Bananeira*, uma agroindústria exportadora de bananas que passa a explorar os habitantes e a terra “encantada” de Macondo. Todavia, nestes dois momentos, o povoado declina e se deteriora, seguindo uma espécie de tempo cíclico. Esse tempo, de renovação e destruição, apresenta faces opostas que se coadunam em um tempo místico.

Pelas acepções expostas acima, destacamos dois vocábulos pertinentes a nossa análise. O primeiro diz respeito à palavra banana. Essa fruta muito simples e resistente é muitas vezes referida na obra para representar a riqueza da terra, logo, sua cor amarela faz uma referência ao ouro. Por sua vez, o verbo encantar, algumas vezes citado na obra, remonta a este lugar não visto, ímpar, exótico e mítico, fazendo referência ao relato realista maravilhoso. Tais encantamentos surgem em meio aos relatos das ações das personagens, entrelaçando acontecimentos históricos a eventos misteriosos e inexplicáveis. É neste enredo, que fatos insólitos tomam parte da maioria das histórias narradas. Eles emergem em um contexto cercado por traços culturais e crenças locais, evocando inúmeros signos e imagens cosmológicos ligados a terra e ao povo – que serão discutidos ao longo desta análise.

Dando continuidade à descrição do enredo, no decorrer da narrativa e ao longo do tempo o povoado acompanha as transformações do continente americano. Guerrilhas revolucionárias contra poderes ditatoriais, a chegada do poderio estrangeiro, o declínio de Macondo. A todos esses momentos históricos, a família Buendía está diretamente ligada. A casa da família, de estilo colonial, é o local simbólico de acolhida a todos que chegam ao povoado. Ela representa o poder deste núcleo familiar frente à sociedade de Macondo. Por outro lado, ao longo dos eventos narrados na obra, acontece uma série de eventos sobrenaturais como: a febre da insônia – quando todo o povoado sonâmbulo perambula sem poder dormir – ou as caixas de música de Pietro Crespi – que tocam misteriosamente na noite da sua morte. Temos, ainda, a subida de Remédios à bela aos céus, a chuva de flores amarelas que obstruiu as portas das casas durante o cortejo fúnebre de José Arcádio Buendía, o dilúvio misterioso que levou todo o povoado pairar sobre uma atmosfera aquática, e o fato de que todas as personagens, em certo momento, adquirem um extremo esquecimento de suas

memórias. Por último, temos o fim apocalíptico de Macondo que se dá em analogia à morte do derradeiro Buendía. Enquanto este – fruto da paixão entre Aureliano e Amaranta Úrsula – é carregado, ainda recém-nascido, e devorado pelas formigas, o povoado de Macondo é arrasado por um vento misterioso e apagado das lembranças dos homens. Nas palavras do próprio narrador, esta é uma história única, “porque as estirpes condenadas a cem anos de solidão não tinham uma segunda oportunidade sobre a terra” (MARQUEZ, 1967, p. 254).

Tais eventos expostos evidenciam a presença do relato realista maravilhoso dentro da narrativa de *Cem Anos de Solidão*. Logo, é com a história de uma família tradicional, os Buendía, que nós remetemos aqui as origens da América, de forma alegórica. Pois, através das histórias dos seus homens e mulheres, somos chamados a revisitar os fatos históricos e as raízes culturais e, assim, recontar uma nova história do continente americano.

3.1 A origem de Macondo: o êxodo, a expedição, e o mundo exótico americano.

Retornando ao contexto realista maravilhoso presente em *Cem anos de solidão*, observamos uma narrativa que é repleta de histórias extraordinárias. A exemplo destes relatos citamos a criação de Macondo. Segundo o relato, há muitos anos, em plena juventude, o patriarca do povoado, José Arcádio Buendía enfrenta a aventura de atravessar a serra com sua esposa, e um grupo de companheiros e suas famílias. Seria uma imagem referente ao relato do êxodo bíblico, mas a jornada difere dos preceitos sagrados, visto que não há a imagem de “uma terra prometida”, ou um lugar para tomar posse, antes, a jornada foi à forma encontrada pela personagem de apaziguar a ira e a perseguição de seu inimigo morto, Prudêncio Aguilar. Vejamos:

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 (MARQUEZ, 1967, p. 20).

A aventura empreendida pela personagem é uma fuga não só do passado, mas, da ira de um morto. O ato de conversar com os mortos, ou de manter uma estreita relação com a dimensão simbólica do sobrenatural e com a imagem da morte é uma das múltiplas faces do realismo maravilhoso presente em vários momentos da narrativa. Acreditamos que este fato, em *Cem anos de Solidão*, remete diretamente à cultura popular, uma referência ao culto aos antepassados já que, ainda hoje, nas comunidades dos povos originários os pajés e os sacerdotes grupais buscam manter viva essa cultura, praticam tais rituais sagrados e se declaram ponte entre o mundo sobrenatural do sagrado e o mundo dos homens.

Voltando à trama do romance, é o narrador que nos revela os detalhes desta jornada. Segundo ele, o grupo de viajantes deixa a vila de Riohacha sem um destino certo. Eles tomam sentido contrário à vida que tinham embrenhando-se na mata fechada com o intuito de não serem encontrados, fugindo da presença sobrenatural da morte, simbolizada pela personagem Prudêncio Aguilar. Este fato evidencia-se no seguinte trecho: “Não traçaram para si um itinerário definido. Apenas procuraram viajar em sentido contrário ao caminho de Riohacha para não deixar nenhum rastro nem encontrar gente conhecida. Foi uma viagem absurda” (MÁRQUEZ, 1967, p. 20).

Esta viagem, de sentido simbólico, também é uma jornada de descobertas. O grupo buscava conhecer os mistérios ocultos que podem vir a existir do outro lado da serra na sua vertente ocidental. O intuito era aventurar-se e desbravar as matas, abrir os caminhos e chegar ao mar, porém, frente às expectativas, tudo o que eles encontraram foi somente uma planície densa e pantanosa, de águas paradas e profundas. E sobre este local que a personagem José Arcadio Buendía tem o sonho com uma cidade “ruidosa” e de “paredes e janelas de espelhos” que emerge das profundezas aquáticas e cujo nome era Macondo. Um vocábulo sobrenatural e enigmático que na verdade havia sido liberado a ele por vozes misteriosas. O mesmo não é correto gramaticalmente. Este vocábulo não possuía nenhum significado aparente, ainda assim, chama-nos atenção que os sons nasais da palavra em [m] e [n], ao silabarem com o som repetitivo da vogal média baixa fechada [o], estendem a sonoridade aproximativa do vocábulo ao som onomatopaico do estrondo, algo ou alguma coisa caindo nas profundezas, o assovio de um vento forte. Esse mistério se torna imprescindível, pois, a partir desta palavra profética, os homens e mulheres que haviam seguido o patriarca dos Buendía a esmo convenceram-se que ali deveriam aportar da sua jornada. Derrubar as árvores “[...] e fazer uma clareira junto ao rio, no lugar mais fresco das margens, e ali fundaram uma aldeia” (MARQUEZ, 1967, p. 21).

Na narrativa ainda podemos constatar, pelas descrições hiperbólicas do narrador, que a geografia do povoado possui forma peninsular. Cercada por águas paradas, diáfanas (límpidas, que permitem a passagem de luz) e solitárias. Um espaço essencialmente fechado que impede a saída de seus habitantes para o mundo externo – visto que ele não possui caminhos ou veredas. Por outro lado, é válido destacar que o relato de tom genesíaco do surgimento da aldeia leva-nos a intuir que sua edificação pelo grupo de viajantes, remonta uma possível idade antiga que simbolicamente na narrativa se refere “a primeira idade do mundo”. Uma época primordial, dos homens antigos, de uma terra originada por um único

povo. Esta idade antiga em que a pluralidade e outro inexistem é marcada pela ausência da nomeação das coisas e dos seres:

Macondo era então uma aldeia de vinte casas de barro e taquara, construídas a 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 (MÁRQUEZ, 1967, p. 7).

Esta imagem alegórica e simbólica da América, que emerge em meio ao relato fundante da origem de Macondo é completada por uma descrição espacial detalhada. Ela focaliza os elementos que compõem as riquezas da terra, como a fauna e a flora. Tais relatos dentro da obra fazem uma referência histórica, as descrições do continente americano escritas pelos primeiros cronistas europeus. Ela cria para a América, a imagem de uma terra “encantada” repleta de animais exóticos, de flores e cheiros que contribuem para a construção de uma atmosfera fechada que inspirava a fascinação e o medo.

O sol tornou-se mole e úmido, como cinza vulcânica, e vegetação fez-se cada vez mais insidiosa, e ficaram cada vez mais longínquos os gritos dos pássaros e a algazarra dos macacos, e o mundo ficou triste para sempre. Os homens da expedição se sentiram angustiados pelas lembranças mais antigas, naquele paraíso de umidade e silêncio, anterior ao pecado original, onde as botas se afundavam em poças de óleos fumegantes e os facões destroçavam lírios sangrentos e salamandras douradas. Durante uma semana quase sem falar, avançaram como sonâmbulos por um universo de depressão, iluminados apenas por uma tênue reverberação de insetos luminosos e com os pulmões agoniados por um sufocante cheiro de sangue (MÁRQUEZ, 1967, p. 13).

Além dos elementos que compõem uma alegoria da América, no trecho da narrativa que apresentaremos abaixo, podemos observar outros elementos referentes a representações diversas e possíveis, tais como a imagem do conquistador espanhol em terras Macondianas. Aqui, salientamos que ele não existe na narrativa de forma física. Todavia, sua presença remete ao passado, a coisas velhas esquecidas, como a imagem de um velho galeão abandonado e uma antiga armadura enterrada – ambas encontradas durante a jornada empreendida pela personagem José Arcadio Buendía e sua busca por riquezas. Fato é que esta ausência faz toda diferença, pois a presença espanhola na América, para além da exploração desenfreada dos recursos continentais, deixa marcas distintas na cultura e no povo. A própria língua espanhola é uma marca da identidade do povo americano.

Acreditamos que, ao negar esta existência da identidade espanhola no continente, *Cem Anos de Solidão* passa a evocar uma alegoria da homogeneidade crioula e indígena. Isso nos leva à seguinte questão: então, que língua seria falada pelas personagens de Macondo? Acreditamos que esta homogeneidade linguística, que nega a pluralidade, refere-se às raízes ancestrais do continente americano, emergindo no texto sobre a ideia de um só povo. Ela é um

traço particular da presença do relato realista maravilhoso na obra, pois, o fato de não haver a presença, nem a língua do outro anula o estranhamento entre as personagens.

A única coisa que conseguiu desenterrar foi uma armadura do século XV, com todas as suas partes soldadas por uma camada de óxido, cujo interior tinha a ressonância oca de uma enorme cabaça cheia de pedras. Quando José Arcadio Buendía e os quatro homens de sua conseguiram desarticular a armadura encontraram um esqueleto calcificado que trazia pendurado no pescoço um relicário de cobre com um cacho de cabelo de mulher (MARQUEZ, 1967, p. 8).

Um segundo item de nossa discussão é: qual o sentido mais profundo destes achados encontrados pela personagem dentro da obra? Acreditamos que as duas imagens, o galeão espanhol e a armadura, seriam uma fonte também de representação simbólica do poder do conquistador e da sua força de dominação, a qual não conseguiu dominar as terras macondianas, muito menos impor a sua presença, por isso tais artefatos acabam enterrados, cobertos pela vegetação e apagados da história.

Quando acordaram, já com o sol alto, ficaram pasmos de fascinação. 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 esqueléticos do velame, entre a enxárcia enfeitada de orquídeas. O casco coberto de 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 fervor, não havia nada além de um espesso bosque de flores (MÁRQUEZ, 1967, p. 13).

Esta imagem do interior do galeão coberto pelas flores, as quais estão ocupando um espaço destinado ao homem, e em particular, ao conquistador, é uma imagem exótica da vitória da América sobre seus dominadores, como o continente que não se rendeu. Aqui em particular acreditamos que a presença das flores, musgos e palmeiras sobrepujando o objeto que representa a força do conquistador pode sugerir uma referência à imagem dos povos originários que defenderam, com a vida, a América contra o poderio dos conquistadores. Os astecas, Incas e os Tupi-guaranis, por exemplo.

3.2 Cem Anos de Solidão e a pluralidade do insólito.

Algo que torna *a narrativa* em questão especial são as suas várias descrições dos eventos insólitos, elas terminam por *encantar* o texto realista maravilhoso. Sobre estes acontecimentos sobrenaturais podemos acrescentar algumas particularidades. Eles surgem de forma inesperada dentro do contexto da ação, inter cruzando o texto narrativo. Outra especificidade, a título de curiosidade, diz respeito ao fato de que muitos destes eventos possuem uma ligação intrínseca e inexplicável com a família Buendía. Essa assertiva torna

mais esclarecedora nossas percepções leitoras quando nos deparamos com o alto de grau de naturalidade com que o mistério é visto pelas personagens da obra. Tal naturalidade é fruto do realismo maravilhoso.

E assim, vamos destacar os relatos que privilegiam a relação íntima das personagens da narrativa com o mistério, o sobrenatural, e a magia realista maravilhosa. A princípio destacamos a vida da personagem José Arcadio Buendía (o pai). Ele passa a vida cercado pelas aventuras e desventuras, tomado pela loucura e a solidão. Ainda segundo as descrições do narrador, como uma característica comum das personagens da narrativa e já citada anteriormente nesta análise, ele também possui o estranho dom de “conversar com os mortos”. Acreditamos que esta característica da personagem seja uma ponte com as raízes culturais e religiosas dos povos originários do continente americano. Isso explicaria o fato da personagem fazer viagens astrais, guiado pelo seu inimigo morto Prudêncio Aguilar. Como consequência destas jornadas místicas, no decorrer de um desses sonhos, ele não consegue retornar à realidade, ficando preso na terra dos mortos. cremos que esta imagem projetada pelo relato realista maravilhoso, de um ser viajante perdido no submundo, seria uma ponte possível com as raízes mitológicas dos povos ameríndios.

Desse quarto passa para outro exatamente igual, cuja porta abria para passar ao infinito. Gostava de ir de quarto em quarto, com uma galeria de espelhos paralelos, até que Prudêncio Aguilar lhe tocava o ombro. [...] Uma noite, porém, duas semanas depois de o terem levado para cama, Prudêncio Aguilar toco-lhe o ombro no quarto intermediário, e ele ficou ali para sempre, pensando que era o quarto real (MÁRQUEZ, 1967, p. 90).

Outra ocorrência insólita do realismo maravilhoso ligada à personagem é o episódio da chuva de flores amarelas que cai no seu enterro. Neste caso em questão, o sobrenatural se apropria da forma visível de um fenômeno natural e climático, a chuva:

Pouco depois, quando o carpinteiro tomava as medidas do ataúde, viram pela janela que estava caindo uma chuvinha de minúsculas flores amarelas. Caíram por toda a noite sobre o povoado, numa tempestade silenciosa, e cobriram os tetos e tamparam as portas, e sufocaram os animais que dormiam ao relento. Tantas flores caíram do céu que as ruas amanheceram atapetadas por uma colcha compactada, e eles tiveram que abrir caminho com pás e ancinhos para que o enterro pudesse passar (MÁRQUEZ, 1967, p. 91).

Porventura, circundam na obra outros fenômenos enigmáticos, que extrapolam até uma possível credulidade, como o tiro de pistola não explicado, que vitima a personagem José Arcadio (o filho do casal Buendía). Ele, recém-chegado ao povoado de suas aventuras pelo mundo, contrai matrimônio com sua irmã de criação Rebeca Buendía. Surge daí uma ideia de incesto que não é aceita pelo núcleo familiar, obrigando o casal a uma espécie de ostracismo, vivendo da longe do núcleo familiar. O relato realista maravilhoso desta personagem inicia

quando recebe o já referido tiro de pistola. Eis que o fio de sangue que jorra do seu corpo torna-se vivo e sai arrastando-se liquidamente como sinal de aviso até a casa da família, perpassando os passos diários da personagem. O sangue passa por todos os cômodos da casa, vai até a cozinha e só termina seu percurso magico e impensável diante de Úrsula Buendía, a mãe da personagem:

Logo que José Arcadio fechou a porta do quarto, o estampido de um tiro retumbou na casa. Um fio de sangue passou por debaixo da porta, desceu os 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 nas 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 para uma sala 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.

Ave Maria Puríssima- gritou Úrsula (MÁRQUEZ, 1967, p. 85).

Curiosamente, destacamos que estes eventos insólitos e realistas maravilhosos narrados em *Cem anos de Solidão* possuem a marca intrínseca do simbólico, pois, dizem respeito a imagens de cunho mitológico com significados relacionados à prosperidade, à fecundidade, à sexualidade e ao amor, e que, também, carregam de forma dicotômica uma significação negativa, como uma ideia de praga ou maldição. Alguns indícios destas imagens na narrativa podem ser os relatos de certas personagens, como os bisnetos do casal Buendía, Aureliano Segundo e Remédios, a bela.

No caso da personagem Remédios, a bela, podemos destacar sua imponente beleza. Esta imagem transcendente do bom e do belo com mistos de inocência vitimava os homens à loucura e ao suicídio. Por outro lado, dicotomicamente, este dom representa a morte, a maldição, o castigo. Podemos compreender mais detalhadamente esta imagem no episódio da vinda do forasteiro. Ele sem temer a morte, descobre o véu da lendária personagem, a fim de saciar o desejo de ver-lhe o rosto. Porém, torna-se mais uma vítima da praga da beleza.

O rosto de Remédios, a bela, de cuja beleza lendária se falava com um fervor recolhido em todo o âmbito do pantanal. Muito tempo se passou antes que o conseguissem, e mais lhe teria valido se a ocasião não tivesse chegado nunca, porque a maioria deles nunca mais pôde recuperar a placidez do sono. O homem que tornou o fato possível, um forasteiro, perdeu para sempre a serenidade, enredou-se nas areias movediças da abjeção e da miséria, e anos depois foi despedaçado por um trem noturno quando adormeceu sobre os trilhos (MÁRQUEZ, 1967, p. 125).

No decorrer da narrativa a personagem é descrita com ares sobrenatural, chegando até a ganhar atributos e dádivas divinizantes, traçando uma ponte simbólica com a imagem das deusas dos antigos povos, tais como Ishtar, Isis e Afrodite. Essas deusas permitem tal interface simbólica pois, representam o amor e a beleza. Em contrapartida, também se

relacionavam a representações da morte, do castigo, da guerra, possuindo esta imagem simbólica dicotômica do bem e do mal.

Era um rastro definido, inconfundível, que ninguém da casa podia distinguir porque estava incorporado há muito tempo aos cheiros cotidianos. Mas que os forasteiros identificavam imediatamente. Por isso eram eles os únicos que entendiam que o jovem comandante da guarda tivesse morrido de amor e que um cavaleiro vindo de outras terras tivesse caído em desespero (MÁRQUEZ, 1967, p. 140).

Ademais, o relato desta personagem narrativa terá um desfecho digno de representar a grandiosidade de *Cem anos de Solidão*. Em meio ao relato, Remédios está em sua rotina cotidiana, estendendo roupas para secar ao sol, cercada pelas mulheres da família Buendía. Ela, inesperadamente, é levada ao céu por um vento e uma luz misteriosa, que se apossa dos lençóis e com um bater de asas que a leva para sempre. Destacamos aqui a representação da personagem no ato de ser levada ao céu. Este foco do relato surge como uma fonte de articular um diálogo com a imagem cultural e coletiva do sagrado de várias religiões. Pois, os textos religiosos que retratam suas personalidades ilustres destacam o mesmo ato. Por sua vez, a narrativa foca a imagem do céu como este local do mistério, do maravilhoso, do sobrenatural e de um mundo localizado acima. Enquanto a imagem do solo, o plano terrestre surge como um entre-meio real que dialoga com a terra, a parte baixa, uma representação simbólica do submundo para varias religiões.

Amaranta sentiu um tremor misterioso nas rendas das suas anáguas e tratou de se agarrar ao lençol para não cair, no momento em que Remédios, a bela, começava a ascender. Úrsula, já quase cega, foi a única que teve a serenidade para identificar a natureza daquele vento irremediável e deixou os lençóis à mercê da luz, olhando para Remédios, 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 escaravinhos e das dalias e passavam com ela através do ar onde as quatro da tarde terminavam, e se perderam com ela para sempre nos altos ares onde nem os mais altos pássaros da memória a podiam alcançar (MÁRQUEZ, 1967, p. 150).

Com relação à personagem Aureliano Segundo, sua intimidade com o insólito e com a manifestação do realismo maravilhoso, atrelamos a influência de uma mulher, sua amante Petra Cotes. Sobre esta personagem feminina recai toda uma simbologia que relaciona a presença feminina à fecundidade. Esta imagem arquetípica da grande mãe é nítida em várias culturas. Por consequência disto, em particular na obra, a simples presença da personagem causa a proliferação desenfreada dos animais. Mesmo sabendo desta magia da personagem, também relacionada na narrativa aos desejos sexuais, Aureliano Segundo quis sempre acreditar que sua riqueza sempre fora motivada pela boa sorte. “As suas éguas pariam trigêmeos, as galinhas botavam duas vezes ao dia, e os porcos engordavam de forma tão desenfreada que ninguém podia explicar uma fecundidade tão desordenada a não ser por artes de magia” (MÁRQUEZ, 1967, p. 122).

Por outro lado, a presença de Petra Cotes, tais como a de outros personagens da narrativa como remédios, a bela, por exemplo, possui também dois lados simbólicos e dicotômicos, do bem e do mal. Ou seja, além de carregar toda uma carga simbólica relacionada à fecundidade e a boa sorte manifestada pela proliferação dos animais Aureliano Segundo, ela é portadora de um dom negativo, relacionado ao castigo e a pestilência. Acreditamos que este traço possa conter uma relação com as estruturas míticas da cultura americana como: o mito e a lenda que se relacionam com o relato realista maravilhoso: “Aureliano Segundo mal tinha tempo de vigiar o seu gado. Bastava levar Petra Cotes aos estábulos, e passeá-la a cavalo pelas terras, para que todo animal marcado com seu ferro sucumbisse à peste irremediável da proliferação” (MÁRQUEZ, 1967, p. 122).

Ainda assim outras manifestações do insólito em *Cem Anos de Solidão* envolvem personagens que não fazem parte da família Buendía. Todavia, estão diretamente ligados aos mesmos, por relações amorosas, amores não correspondidos ou desejos inibidos que resultam na aparição realista maravilhosa como uma forma de sinal representativo deste sentimento. Neste caso em particular, acrescentamos a esta análise a personagem Mauricio Babilônia e suas borboletas amarelas. O relato destaca que a personagem era um jovem mecânico, pobre, empregado da companhia Bananeira e motorista da jovem americana e herdeira da empresa, Patrícia Brown. O mecânico adquire uma paixão repentina pela filha de Aureliano Segundo, tataraneta de Úrsula Buendía, Renata Remedios (Meme). O que gerará em Fernanda del Carpio, mãe da moça, um repúdio imensurável. Criada para ser rainha, Fernanda não aceita esse relacionamento:

Em toda a sua vida nunca estivera nem estaria mais assustado do que naquele momento, mas tinha uma dignidade e um domínio que o punham a salvo da humilhação e uma excelência legítima que só fracassava nas mãos calosas e nas unhas lascadas pelo trabalho rude. A Fernanda, entretanto, bastou vê-lo uma vez para intuir a sua condição de trabalhador braçal. [...] Não permitiu que falasse. Não permitiu sequer que ele passasse da porta, que um momento depois teve de fechar, porque a casa estava cheia de borboletas amarelas (MÁRQUEZ, 1967, p. 177).

Nesta ocorrência, o insólito manifesta-se no relato realista maravilhoso como panapanã – nuvem de borboletas amarelas. Estes animais são o indício da presença da jovem personagem Maurício, pois, elas o antecedem ou preenchem os lugares onde ele esteve. Por sua vez, na narrativa, elas são o próprio indício da paixão.

As borboletas amarelas invadiram a casa desde o entardecer. Todas as noites, ao sair do banheiro, Meme encontrava Fernanda desesperada, matando borboletas com a bomba de inseticida. “Isto é uma desgraça”, dizia. “Toda a vida me disseram que borboletas noturnas chamam azar.” Certa noite, enquanto Meme estava no banheiro, Fernanda entrou no seu quarto por acaso via tantas borboletas que mal se podia respirar (MÁRQUEZ, 1967, p. 180).

Tentada a acabar com os encontros amorosos e fortuitos da filha, Fernanda Del Carpio denúncia à polícia local uma série de roubos na propriedade dos Buendía. Em uma noite qualquer, Mauricio Babilônia é abatido pelos guardas, enquanto levantava o telhado do banheiro da casa, em meio aos escorpiões e borboletas, para saciar seus desejos amor por Meme, os quais foram maiores que o medo da morte. Acreditamos que nesta parte do relato uma série de imagens podem ser evocadas. O banheiro fechado remete ao próprio ambiente familiar. Enquanto, a nuvem de borboletas amarelas traz uma referência ao sexo como um ato divino, um sentimento do alto. Já os escorpiões relembram a outra face do ato carnal representando o pecado, algo baixo e perigoso que deve ser oculto.

Nessa noite, a guarda abateu Mauricio Babilônia quando levantava as telhas para entrar no banheiro onde Meme o esperava, nua e tremendo de amor entre os escorpiões e as borboletas como havia feito quase todas as noites dos últimos meses. Um projétil incrustado na coluna vertebral reduziu-o à cama pelo resto da vida. Morreu de velho na solidão, sem uma queixa, sem um protesto, uma só tentativa de deslealdade, atormentado pelas lembranças e pelas borboletas amarelas que não lhe concederam um instante de paz e publicamente repudiado como ladrão de galinhas (MÁRQUEZ, 1967, p. 181).

Como levantamos anteriormente alguns eventos realistas maravilhosos na obra surgem sob a forma de fenômenos da natureza. Como exemplo, discutimos a chuva de flores amarelas que cai sobre Macondo no enterro do patriarca José Arcadio Buendía. Em outro momento da narrativa somos surpreendidos com a aparição de uma grande chuva, ou dilúvio que precipita-se em Macondo. Tal fato cria uma imagem de deterioração. Todo o povoado passa a se fragmentar mergulhado numa atmosfera aquática e mágica criada por um ambiente de marasmo e umidade. Isto cria nas personagens uma sensação de melancolia.

O ruim era que a chuva atrapalhava tudo e as máquinas mais áridas brotavam em flores por entre as engrenagens e se não fossem lubrificadas de três em três dias, e se enferrujavam os fios dos brocados, e nasciam algas de açafraão na roupa molhada. A atmosfera estava tão úmida que os peixes poderiam entrar pelas portas e sair pelas janelas, navegando no ar dos aposentos (MÁRQUEZ, 1967, p. 195).

Chama-nos à atenção como esta imagem da grande chuva com poderes realistas maravilhosos é narrada. Ela é uma lavação simbólica do estado presente em que Macondo se encontrava. Sobre seu curso, as personagens e as formas sólidas mofam e envelhecem. A magia e a pestilência da multiplicação de Petra Cotes são lavadas, o que transforma o quintal da personagem em um cemitério de animais mortos. O fenômeno por sua vez, parece universalizar o tempo, impedindo sua contagem por divisões.

Aureliano Segundo voltou para casa com seus baús, convencido de que não apenas Úrsula, mas todos os habitantes de Macondo estavam esperando que estiasse para morrer. Tinha-os visto passar, sentados nas salas com o olhar absorto e os braços cruzados, sentindo transcorrer um tempo inteiriço, um tempo sem desbravar, porque era inútil dividi-lo em meses e anos, e os dias em horas, já que não se podia fazer nada além de contemplar a chuva (MÁRQUEZ, 1967, p. 199).

Como último relato da narrativa, citamos a destruição de Macondo e da estirpe familiar dos Buendía. Ambos, o espaço familiar interno e o mundo externo, estão intrinsecamente ligados, pois, como já sinalizamos anteriormente, eles são elementos formativos na narrativa para compor uma grande alegoria da América. Outro traço narrado ao fim da obra que destacamos é o sintoma de revelação, e quebra de uma maldição, ou de uma magia que sustentava a existência tanto de Macondo como da própria família Buendía. Este último relato gira em torno de uma profecia, onde toda a história do clã Buendía, que é a própria história do povoado, é narrada em pergaminho numa língua antiga, o sânscrito, por um sábio cigano de nome Melquíades. É importante destacar que a tarefa de decifrar este encantamento coube a Aureliano Babilônia, uma personagem excluída do clã tradicional por dois fatores. Primeiro, sua concepção carrega o sintoma simbólico do pecado, pois, ele é fruto do ato carnal de Meme Buendía e Maurício Babilônia. E, segundo, a personagem carrega toda uma carga simbólica de maldição que ronda a narrativa, pois Aureliano pratica o incesto com sua tia Amaranta Úrsula gerando uma criatura mítica humana com rabo de porco, o que porá fim a todo este universo realista maravilhoso. Desta forma, acreditamos que esta personagem como várias outras da narrativa possui os dois polos simbólicos do bem e do mal. Ele representa o herói que destrói a maldição, e ao mesmo tempo porta a carga simbólica da própria maldição.

Por outro lado, o fruto do pecado, o ser mítico com rabo de porco gerado pelas personagens, é o último descendente vivo do clã Buendía. Ao nascer, ele é levado pelas formigas e devolvido a terra. Nesta parte da narrativa, o relato realista maravilhoso traça uma ponte com o caudal cultural e religioso da América, pois, ao evocar a imagem do recém-nascido sendo levado às entranhas da terra, busca rememorar a imagem dos ritos agrários, tão presentes nas culturas dos povos originários: amazônicos, Incas, Astecas, Maias e tantos outros. Tais povos viam a terra como uma divindade que para gerar a vida deveria ser fecundada através de sacrifícios. Neste sentido, o bebê com rabo de porco torna-se uma oferenda a esta mãe terra, a esta região do submundo. Na narrativa, ao invés de gerar a vida, essa terra traz consigo o sintoma de morte, ela anula a mágica de encanto que dava vida a Macondo iniciando, assim, um processo de destruição.

Só para que eles pudessem se perseguir pelos labirintos mais intrincados do sangue, até engendrar o animal mitológico que haveria de pôr fim à estirpe. Macondo já era um pavoroso rodado de poeira e escombros, centrifugado pela cólera do furacão bíblico [...] 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 o vento e desterrada da memória dos homens no instante em que Aureliano Babilônia acabasse de decifrar os pergaminhos e que

tudo o 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 (MÁRQUEZ, 1967, p. 254).

Dadas algumas considerações sobre as aparições do insólito na narrativa, através do relato realista maravilhoso, passaremos a discorrer na terceira parte da análise, sobre os movimentos temporais cíclicos presentes na obra. Eles são simbólicos. Nisto acreditamos que os processos de renovação e destruição espacial funcionam como uma forma de retorno simbólico a um possível início das coisas. Cabe salientar que nesta etapa também discorreremos um pouco sobre o sintoma de maldição presente na obra.

3.3 Os movimentos do tempo cíclico em *Cem Anos de Solidão*, a ideia de eterno retorno e algumas referências atreladas à representação da maldição

Dadas as conjunturas das ações das personagens em *Cem Anos de Solidão* passemos, agora, a outras particularidades da narrativa que são fontes de interesse de nossa análise. No decorrer da obra, observamos, que enquanto os eventos históricos acontecem à espacialidade de Macondo muda. É importante destacar, que quando ocorre algo novo na narrativa, como a fase da vinda dos estrangeiros que implantam uma espécie de exploração à terra encantada por exemplo. Observamos que cada momento novo, como o que acabamos de citar, precede uma fase anterior tomada, ao seu fim, por um espírito de decadência. A simbologia maior desta imagem da decadência é a casa do clã Buendía, uma imagem do seio familiar e o próprio Macondo que representa o espaço externo. Ambos sempre estão em ruínas, se fragmentando.

Por outro lado, acreditamos também que para além das imagens de decadência e ruína que citamos acima, estas fases evocariam misticamente outras imagens possíveis, como a do tempo cíclico, e a ideia eterno retorno. No caso da contagem do tempo em ciclos, defendemos que a obra busca dialogar com as raízes culturais dos povos originários do continente americano. Uma vez que, esta forma de contabilizar o tempo é uma cosmovisão do mundo exterior dos próprios sujeitos, e de sua relação com a natureza, com seus ciclos, e com as suas religiões. Um exemplo que destacamos aqui é o ciclo anual das colheitas, das festas das deidades e seus ritos dos povos tradicionais. Em *Cem anos de Solidão*, o tempo parece emergir desta forma. Inicialmente, temos no romance a narração de uma criação simbólica, onde Macondo parece emerge terra. Já em meados da obra, o relato sugere que esta terra encantada é arrasada por um dilúvio que marca o tempo das águas. Ao final da obra, no relato do último Buendía, quando, o bebê é levado pelas formigas para dentro da terra, Macondo é

apagada por ventos impetuosos e misteriosos que marcam o fim da narração, e o ciclo dos ventos. Os três ciclos fecham, assim, o que acreditamos ser um tempo circular dentro da narrativa:

Úrsula tentava ir mais longe. “Abram portas janelas”, gritava. “Façam carne e peixe, comprem as tartarugas maiores, que os forasteiros venham estender suas esteiras nos cantos e urinar nas roseiras, que se sentem a à para comer quantas vezes quiserem e que arrotem e praguem e sujem tudo de lama com suas botas e façam conosco o que tiverem vontade, porque esta é a única maneira de espantar a ruína. Mas era uma ilusão vã (MÁRQUEZ, 1967, p. 208).

Por sua vez, outras reverberações do fluxo temporal nos levam a acreditar na ideia do eterno retorno dentro obra. Ela reverbera principalmente na estranha mania das personagens da família Buendía de repetir os mesmos nomes dos antepassados para seus filhos e netos. Aliás, não só os nomes, mas os mesmos fracassos, os mesmos ímpetos. Como se estas personagens estivessem presas em um ciclo vicioso das repetições. Cabe salientar que esta estranha tradição, durante a narrativa, ganha um ar sobrenatural e simbólico da maldição. São várias personagens com os nomes; “José Arcadio” e “Aureliano” presos no interminável ciclo de fracassos e vícios, uma ideia de pecado oriundo da própria origem da família:

Quando Úrsula soube que José Arcadio Segundo era criador de galos e Aureliano Segundo tocava acordeão nas festas ruidosas de sua concubina, pensou que ia enlouquecer de confusão. Era como se ambos tivessem concentrado os defeitos da família e nenhuma das virtudes. Decidiu então que ninguém mais tornaria a se chamar Aureliano e José Arcadio (MÁRQUEZ, 1967, p. 121).

Além deste interminável ciclo de repetição de nomes das personagens, Úrsula (a mãe) da família Buendía é a única que observa na narrativa que, por conta dos vícios familiares, a vida das personagens está presa às sucessivas repetições, sugerindo um tempo que não passa. Ele parece repetir-se dando a ideia de um eterno retorno.

Ao reconhecer a voz da bisavó, virou a cabeça para a porta, tratou de sorrir e, sem saber, repetiu uma antiga frase de Úrsula.
 - Que se há de fazer – murmurou – o tempo passa.
 -É verdade – disse Úrsula – mas não tanto.
 Ao dizê-lo, teve consciência da estar dando a mesma resposta que recebera do Coronel Aureliano Buendía na sua cela de sentenciado e mais de uma vez estremeceu com a comprovação de que o tempo não passava, como ela acabava de admitir, mas girava em círculo (MÁRQUEZ, 1967, p. 207).

Como última parte de nossa análise sobre *Cem Anos de Solidão*, gostaríamos de discutir sobre algumas imagens que surgem durante a narrativa e buscam intercambiar um diálogo com as raízes da cultura local. Elas remetem a particularidades do povo americano, seus rituais, sua religião e seus costumes. Porém, sabemos que discutir sobre todas, levaria inúmeras páginas e este não é o intuito de nossa pesquisa, decidimos então, para registro,

discutir sobre a imagem da morte, uma das imagens culturais construídas ao longo da narrativa, a qual é vista com grande naturalidade na obra.

Como já discutimos em um momento desta análise, as personagens da família Buendía possuem o estranho dom de falar com os mortos. Como os antigos sacerdotes Maias, Astecas, Incas e os pajés amazônicos, tais personagens funcionam como um elo xamântico entre o mundo dos vivos (real e material) e o submundo, ou mundo dos mortos (etéreo e sobrenatural). Tal imagem busca nos rememorar, através do relato realista maravilhoso, que diante da pluralidade dos povos existentes na América a forma como construímos a imagem da morte e de seus ritos não é homogênea. Os povos antigos mesoamericanos não viam a imagem da morte somente pela interface da tristeza e do luto. Mas sim como uma imagem da vitória de seus guerreiros e reis, bem como uma etapa do ciclo natural da vida. No relato abaixo, Úrsula Buendía chora a triste sina de sua família desgarrada, sobre os joelhos do marido morto. Todavia, a personagem Coronel Aureliano Buendía, seu filho, não percebe a presença do espírito do pai:

Certa manhã, encontrou Úrsula chorando debaixo do castanheiro, nos joelhos do marido morto. O Coronel Aureliano Buendía era o único habitante da casa que não continuava a ver o potente ancião angustiado por meio século de intempérie. “Cumprimente o seu pai”, disse-lhe Úrsula. Deteve-se um momento diante do castanheiro e uma vez comprovou que aquele espaço vazio também não lhe inspirava nenhum afeto (MÁRQUEZ, 1967, p. 152).

Outra imagem relacionada ao tema que é arquitetada na obra de García Márquez é a da fiandeira relacionada à presença da morte. Ela é evocada no relato da morte de Amaranta Buendía, filha de Úrsula e José Arcadio. Na narrativa, a personagem representa o que seria uma imagem da “mensageira dos mortos”, ou seja, esta cena prefigura uma das muitas representações da cultura local acionadas na obra pelo relato realista maravilhoso para intercambiar o diálogo entre o natural e o sobrenatural contidos na narrativa. A personagem, após receber a visita inesperada da morte, é incumbida a tecer sua própria mortalha, em uma referência as moiras, tecelãs dos destinos humanos. Ela engenhosamente tenta enganar a morte, esta figura sobrenatural e macabra, criando um jogo audaz, no qual ela “faz e desfaz” a tessitura do seu sudário várias vezes:

Amaranta procurou então uma maneira de se atrasar quarenta e oito horas e até pensou que a morte a estava satisfazendo, porque na noite de quatro de fevereiro uma tempestade desarranjou a rede elétrica. Mas no dia seguinte, às oito da manhã, deu o último ponto no trabalho mais primoroso que alguma terminara, jamais e anunciou sem o menor dramatismo que morreria ao entardecer. Preveniu não só a família como toda a população, porque Amaranta se metera na cabeça que poderia reparar toda uma vida de mesquinharia com um último favor ao mundo, e pensou que nenhum era melhor do que levar cartas aos mortos (MÁRQUEZ, 1967, p. 174).

Cabe ressaltar neste relato a perspicácia de Gabriel García Márquez ao deglutir a imagem ocidental da fiandeira para compor sua engenhosidade narrativa americana. Amaranta

Buendía sob esta imagem arquetípica busca dialogar com outra personagem transpondo a ponte cultural que separa a América e o continente europeu. A qual seria a da rainha grega Penélope personagem da *Odisséia* de Homero. Sobre esta cosmovisão narrativa, o autor une duas personagens que partilham a mesma imagem em nossa consciência coletiva, elas representam as fiandeiras da morte. Logo, o relato de Amaranta Buendía mergulha mais profundamente nas raízes culturais e míticas dos ritos mortuários dos povos americanos, pois, para além das imagens já traçadas, ela é simbolicamente a mensageira dos mortos.

Por outro lado, cabe ainda ressaltar na obra como o pensamento de representação da monstrosidade se arquiteta com a ideia simbólica de pecado e da maldição. Ambas surgem na narrativa em meio ao relato realista maravilhoso sobre a presença do hibridismo, uma criatura metade homem, metade animal. Isto nos remete as imagens relacionadas ao continente americano que circularam na Europa no período das grandes navegações. Nelas, observamos uma terra cheia de seres fantásticos metade homem e animal, tartarugas enormes, seres aquáticos e míticos das crenças populares. Na narrativa, tal representação volta-se para o “animal mitológico”, o ser com “rabo de porco”. Este concretiza o medo da personagem Úrsula Buendía. Nasce como o último do clã e, ao ser devorado pelas formigas no ato ritualístico, destrói a família e, conseqüente, Macondo.

Depois de cortar o umbigo, a parteira pôs-se a remover com um trapo unguento azul que lhe cobria o corpo, iluminada por Aureliano com uma Lâmpada. Só quando o viraram de costas é que perceberam que ele tinha alguma coisa a mais que o resto dos homens e se inclinaram para examiná-lo. Era um rabo de porco (MÁRQUEZ, 1967, p. 251).

Outra imagem de criatura híbrida na obra é atribuída ao Judeu errante. Onde a imagem de um ser com cifres, pé de bode, e pêlos no corpo, remonta uma ideia cristã medieval de representação do diabo. Aqui, remetemos esta aparição do insólito à várias perseguições racistas ao longo da história, que impuseram ao povo judeu o errantismo como forma vida. Por outro lado, não sabemos porque a imagem dos povos tradicionais ser tão distinta na narrativa de *Cem Anos de Solidão*. Enquanto os ciganos são vistos como inovadores, místicos, e representam o conhecimento o povo judeu visto como agregado e, para além, como uma criatura híbrida com inúmeras representações que evocam a imagem do mal e do pecado.

Duas semanas depois da morte de Úrsula, Petra Cotes e Aureliano Segundo acordaram sobressaltados com um choro de bezerro descomunal que chegava da vizinhança. Quando se levantaram, já um grupo de homens estava soltando o monstro das afiadas varas que tinham posto no fundo de uma fossa coberta com folhas secas, e ele já parava de berrar. [...] Tinha o corpo coberto por um pêlo 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 (MÁRQUEZ, 1967, p. 212).

É esta pluralidade dos seres mitológicos que habita as páginas da trama de Gabriel García Márquez e representa a fonte maior de acontecimento do realismo maravilhoso na obra. Ela coloca o homem, o animal e o sobrenatural coabitando um mesmo espaço possível.

Retomando a descrição do fato exposto, assistimos como parte integrante do fim do relato que um grupo de homens, partindo de sua natureza particular e destrutiva, atacam a criatura mística sem saber sua origem, de onde resultara ou o porquê de sua aparição. Tal reação impulsiva faz parte do medo do desconhecido, que neste episódio da obra, é instigado pelos sermões religiosos e preconceituosos que partem da imagem do povo judeu, os quais são pregados pela personagem Padre Antonio Isabel.

Com este ser mitológico perseguido que encerramos temporariamente nossas discussões. Sua presença evidencia o insólito hiperbólico da narrativa, o quimérico e o realismo maravilhoso. Isso porque partes plurais de outros seres se unem para formar o animal mítico, fruto do estranho, do exótico e do exagerado mundo realista maravilhoso que compõe *Cem Anos de Solidão*.

Esta narrativa por sua vez, ao ser analisada, responde-nos abrindo “veredas” possíveis para que a análise literária penetre em seus labirintos na tentativa de desvendar o insólito, bem como o barroquismo estilístico e linguístico presentes nesta grande obra da literatura mundial.

CAPÍTULO IV

APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS

Neste capítulo finalizamos nossa análise. Ao longo de suas discussões buscaremos tecer algumas considerações acerca dos dois romances analisados ao longo deste trabalho. Por sua vez, também buscamos discutir como a presença do realismo maravilhoso intercambia um dialogo estético possível entre as narrativas, aproximando-as e distanciando-as ao longo dos seus respectivos relatos.

Acreditamos que as muitas das imagens evocadas durante estes romances procuram dialogar com os arquetípicos do inconsciente coletivo Ocidental, elementos tão discutidos pelo pensamento da psicologia junguiana. Ao mesmo tempo, tais imagens procuram transpor o leitor, remetendo-o ao que os estudiosos chamam de *unheimlich*, termo alemão que ainda em dúvidas de tradução para a nossa língua, refere-se ao podemos compreender como *imagem infamiliar*. Essas representações familiares que surgem ao longo de *Cem Anos de Solidão* e de *A Jangada de Pedra* fazem referência ao caudal mitológico e cultural americano e europeu. Acreditamos que elas de forma associativa procuram dialogar ainda com as raízes de um caudal mitológico ainda mais antigo, o do próprio Ocidente.

Uma das ideias que podemos destacar no decorrer das duas narrativas é a de representação de família. Este conceito apesar de presente nas duas obras diverge profundamente. Em *Cem Anos de Solidão*, a noção de grupo familiar é arquitetada a partir de um grupo de pessoas homogêneas e de única origem antecessora, os Buendía. Este núcleo tradicional figura no romance uma alegoria da própria América. Esta homogeneidade tece na obra a imagem de um continente que não se mistura e que ao mesmo tempo é disperso. Todavia, em *A Jangada de Pedra*, a representação alegórica de família é apresentada de forma descontínua e dicotômica da concepção idealizada em *Cem Anos de Solidão*. Para emergir a imagem do povo ibérico, o romance de José Saramago propõe a noção de uma família que se reúne pela imagem da pluralidade. Isto se dá através de um grupo de personagens que, suas origens, rememoram os vários povos que compõem a diversidade da península Ibérica.

Já discutido anteriormente, outro conceito partilhado pelas narrativas analisadas que damos destaque é a imagem de eterno retorno. Relembramos aqui mais uma vez, que no romance de Garcia Márquez esta marca se associa a ideia de um ciclo vicioso de repetições – uma marca de herança que acompanha as personagens da família Buendía. Ela vai desde a escolha repetitiva dos mesmos nomes em personagens, até os seus vícios e pecados. Ao

mesmo tempo, esse eterno retorno funciona como uma cicatriz simbólica de pecado original, a qual reúne estas personagens dessa estirpe familiar sobre um mesmo rebanho, homogêneo, e marcado pelos signos da solidão e da dispersão. No trecho abaixo a personagem Úrsula Buendía compreende este fato ao perceber que todos os homens da sua família estão designados por tais signos:

Úrsula, pelo contrário, não pôde esconder um vago sentimento de derrota. Na longa história da família, a repetição dos nomes permitia que ela tirasse conclusões que lhe pareciam definitivas. Enquanto os Aurelianos eram retraídos, mas de mentalidade lúcida, os José Arcádios eram impulsivos e empreendedores, mas estavam marcados por um signo trágico (MÁRQUEZ, 1967, p. 117).

Assim, ao discutir a ideia de um continente que não se mescla, *Cem anos de Solidão* propaga a imagem da terra encantada que não aceita a pluralidade. Esse *El dourado* ruidoso que procura preservar as suas instâncias culturais, sistêmicas e indentitárias estaria fadado ao fracasso e a extinção. Ao mesmo tempo percebemos uma identificação de Macondo como a figura de uma terra mítica e amaldiçoada, onde nem a presença do outro (o colonizador) pôde fincar suas raízes neste solo, haja vista que os norte-americanos que cumpririam esse papel são expulsos do povoado pelo grande dilúvio, desistindo assim do plano de exploração:

(...) Últimas lembranças das hordas de imigrantes 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 suas instalações. Da antiga cidade cercada só restavam os escombros.” (MÁRQUEZ, 1994, p. 204).

Retomando a ideia da perpetuação de nomes em personagens do romance como evidência do eterno retorno, acreditamos que esta marca contribui para a concepção de destruição e fragmentação da própria ideia de família na narrativa. É importante destacar quanto ao processo de destruição – que é a presença do estranho, do outro, do rejeitado, Aureliano Babilônia como aquele que carrega simbolicamente a marca do pecado – que vai desencadear o percurso de desaparecimento de Macondo. No trecho abaixo, ele busca sua a sua origem no pergaminho de Melquíades, um documento mágico que remonta a origem do clã Buendía:

Em nenhum ato de sua vida Aureliano tinha sido mais lúcido do que quando esqueceu os seus mortos e a dor dos seus mortos e tornou a pregar as portas e as janelas com as cruces de Fernanda, para não se deixar perturbar por nenhuma tentação do mundo, porque agora sabia que nos pergaminhos de Melquíades estava escrito o seu destino (MÁRQUEZ, 1967, p. 253).

Por seu turno, em *A Jangada de Pedra* discutimos anteriormente como a construção alegórica de família dá-se de forma descontínua e diferente de *Cem Anos de Solidão*. Enquanto o romance de García Márquez explora a imagem de povo debandado, o romance de Saramago propõe a imagem da reunião, de congregação familiar e grupal, cabendo a um

grupo de personagens das mais distintas origens representar as várias regiões e povos que compõem a península Ibérica. Ao mesmo tempo, *A Jangada de Pedra* parece ir além, pois como citado anteriormente, surge na narrativa a ideia de uma homogeneidade linguística em que as personagens parecem se comunicar sem qualquer empecilho. Porém, lembramos aqui que a península Ibérica é formada por vários povos, cada qual com sua língua distinta. Acreditamos que esta negação da dimensão babélica das línguas seja fruto do relato realista maravilhoso, o qual busca ao longo do romance emergir a imagem de uma alegoria dos povos formada por falantes unidos por um mesmo idioma, o ibérico.

Com relação ao conceito de eterno retorno, o texto saramaguiano vai traçando ao longo da narrativa a imagem da continuidade. Ela surge quando a personagem Pedro Orce, que é espanhol e representa a imagem do pai, engravida Joana Carda, de ascendência portuguesa, e Maria Guavaíra, de origem galega. Elas são as geradoras de um futuro povo, o ibérico. Também ao longo da narrativa percebemos a criação de duas imagens distintas, primeiramente a de um povo disperso e sem uma origem única. Em segundo plano, a de povos distintos que se unem para gerar um novo povo. O ápice da imagem desta alegoria da união dos ibéricos ocorre ao final do romance com um evento realista maravilhoso. A vara de negrilho de Joana Carda, um objeto mágico que inicialmente causou a separação peninsular e perdeu seus poderes é fincada sobre a sepultura de Pedro Orce e floresce, torna-se cheia de vida. Tal ação confirma o que acreditamos ser um sinal de positividade e esperança. Nesse sinal, a imagem do eterno retorno seria reforçada pela ideia de um novo ciclo da natureza retornando a sua etapa inicial.

Para concluirmos a discussão sobre a simbologia, pensemos sobre a questão em torno dos nomes das personagens de *Cem anos de solidão* e de *A jangada de Pedra*. Cremos que a importância do designativo se dá por marcar a identidade dos sujeitos. Em nossa análise observamos que Saramago faz uso de um costume popular: nomear suas personagens com nomes comuns, do povo, Joana, Joaquim, Pedro, Maria e José. Geralmente esses nomes, segundo a cultura popular ibérica, estão relacionados a santos e personalidades cristãs. Tal ato, segundo esses costumes, traria para o recém-nascido nomeado uma espécie de proteção e sorte relacionada à carga simbólica que o nome carrega.

Por outro lado, tal característica é divergente em *Cem Anos de solidão*. Já tecemos anteriormente algumas considerações em torno da estranha característica de repetição de nomes em personagens do clã Buendía. Nossas observações nos levam a considerar outros caminhos que vão além da ideia simbólica de uma maldição ou do eterno retorno: sobre a imagem desta estranha mania também estaríamos diante da representação de uma dinastia.

Isso fica mais evidente em nomes de personagens como o de Aureliano Segundo, ou Remédios, a bela. Este costume antigo de sequenciar numericamente herdeiros, ou de atribuir um nome que possa doar uma qualidade a futuros sucessores é muito comum ainda entre os reis e os papas. Em nosso país, em um período imperial tivemos Pedro I e Pedro II (Segundo) ou imperadores da dinastia Gonzaga de Bragança. A França, por exemplo, teve reis como Luiz IX e seu neto Felipe, o belo, ambos da dinastia capetíngia do reino da França. Defendemos que esta mania em torno da repetição sucessiva dos nomes das personagens do clã Buendía constrói ao redor dessa família a representação de uma nobreza local e marcada pela liderança.

4 1. Duas obras e um caldeirão de imagens

Ao longo de nossa discussão já debatemos como o real maravilhoso e as várias imagens do inconsciente coletivo foram utilizadas em *A Jangada de Pedra* e em *Cem Anos de Solidão* para criar um intertexto que traça uma ponte entre os caudais mitológicos e culturais, americano e Europeu.

Ambos os romances analisados fazem uso dos elementos plurais e íntimos desses caudais culturais para propor a ideia de uma comunhão estética, de um mergulho nas raízes de um caudal muito mais antigo, o do próprio Ocidente. Quando imagens arquetípicas como a da fiandeira ora é evocada nos dois romances sob a pele da personagem Maria Guavaíra, ora sob a de Amaranta Buendía, para além da imagem de uma mulher que fia sua própria mortalha ou que desfaz um pé-de-meia antigo, podemos perceber também como estas personagens dialogam com as imagens de mitos e narrativas muito mais antigas como o mito de Aracne, Ariadne e Teseu, ou um encontro com a face poética de uma forte mulher como Penélope em a *Odisseia* de Homero. Para além da imagem arquetípica cultural da fiandeira europeia e americana que compartilhamos, elas remetem a significados mais profundos. A imagem da personagem Maria Guavaíra desfazendo o pé-de-meia antigo e retirando dele o fio de lã que cresce enquanto a península se separa é a própria representação do enigma da separação que distancia os americanos e os europeus. Por sua vez, a presença da personagem Amaranta Buendía em *Cem Anos de Solidão* fiando sua própria mortalha e tentando enganar a morte relembra muito as características de nossos ritos fúnebres, mas também transporta a nossa mente a memória daquelas narrativas orais contadas por nossos avós na mais tenra infância. A imagem da fiandeira, presente nesses relatos, propõe uma comunhão cultural e apresenta peculiaridades enraizadas no inconsciente coletivo da cultura dos mais variados povos americanos e europeus.

Outras imagens que surgem durante os dois romances evocam o sagrado e o místico no ato performático do ritual. Quando Joana Carda rompe a terra com um objeto, a sua vara de negrilho, uma rachadura surge simbolicamente como uma ferida aberta. Como se o ato ritualístico de separação estivesse ligado à imagem da amputação de um órgão, ou de parte do corpo, justamente o coração. Neste momento, o autor faz referência à cultura indígena americana. Através do ato ritualístico de Joana Carda, ela remonta à imagem do pajé amazônico, ou do sacerdote asteca, figuras importantes e que inter-relacionam os mundos do sagrado e do homem na cultura dos povos originários americanos.

Ser Joana Carda alguém vier, a perguntar que a ideia fora aquela sua de riscar o chão com um pau, gesto antes de adolescente lunática do que de mulher cabal, se não pensara nas consequências de um acto que parecia não ter sentido, e esses, recordai-vos, são os que maior perigo comportam, talvez responda, não sei o que aconteceu, o pau estava no chão, agarrei-o e fiz um risco (...) (SARAMAGO, 1994, p. 8).

Esta representação ritualística da Península Ibérica como a imagem de um coração sendo arrancado do seu corpo, que é a Europa, se concretiza no decorrer da narrativa de *Jangada de Pedra* quando Pedro Orce sente o tremor da terra embaixo dos pés, como um pequeno terremoto. Essa sensação impulsiona a ideia figurada do desmembramento e engendra a ideia do relato realista maravilhoso de uma península ibérica viva e pulsante.

(...) Se eu for contar chamam-me mentiroso, a terra vibra como contínua a vibrar a corda que já deixou de ouvir-se, sente-a Pedro Orce nas solas dos pés, continua a senti-la quando sai da farmácia para a rua, e ninguém ali dá por nada, é como estar a mirar uma estrela (...) (SARAMAGO, 1994, p. 14).

Ademais, esta imagem tema do ato ritualístico presente nas duas obras referência à ideia de uma universalidade do realismo maravilhoso, pois, ao apropriar-se das imagens e de signos culturais partilhados pelas raízes do inconsciente coletivo e do imaginário dos povos europeus e americanos, Saramago e García Márquez procuram arquitetar uma imagem da comunhão desses povos. A qual vai muito além dos lugares historicamente construídos pelo colonizador. A metrópole e a colônia tornam-se irmãs na narrativa realista maravilhosa.

Em meio a esta teia de conexões, observamos que as obras analisadas mergulham nos mares do imaginário mítico. Do lado europeu temos a mitologia clássica (romana e grega) e pela interface americana temos a ameríndia, constituída por uma infinidade de povos distintos (astecas, incas, maias e amazônicos). Esta comunhão dialógica presente nos dois romances opera através dos símbolos, em cuja significação encontra na realidade social um sentido amplo, imersos na consciência coletiva e cultural dos povos dos dois continentes. É assim que esses signos são privados do seu sentido prefixado na realidade e passam a manifestar os prodígios do relato realista maravilhoso em ambos os romances.

Algumas das manifestações destes símbolos que surgem em meio às duas narrativas se relacionam com a presença de certos animais que procuram traçar uma possível referência aos caudais mitológicos, americano e europeu. Em *A Jangada de Pedra*, a presença do cão Constante, ou Ardent faz referência a Cérbero, o guardião de submundo grego e romano. Esta personagem animal compartilha sua amizade com Pedro Orce que morrer no decorrer da narrativa. E posteriormente, é enterrado, ato que simbolicamente remete ao ser devolvido a mãe terra, passando esta personagem a fazer parte dela.

Contudo, esta relação simbólica do animal com o elemento terra, em *Cem anos de Solidão* propõe outro ser, são as formigas que cumprem esta particularidade. Elas são responsáveis por fazer esta ligação do elemento da natureza com o homem. Seriam, pois, as guardiãs do mundo profundo, o submundo. Na narrativa de García Márquez, elas carregam o filho de Aureliano Babilônia, o último descendente dos Buendía, a criança com rabo de porco para as entranhas da terra por um formigueiro. Na mitologia Asteca, as formigas estão ligadas aos ritos agrários. Elas foram um personagem importante no mito do surgimento do milho, *el maíz*, o principal alimento desse povo. Pois, indicaram o caminho ao deus Quetzatcoalt, a serpente emplumada, em sua jornada mística ao submundo, a fim de roubar o milho cultivado em segredo pelos deuses e dá-lo como presente aos homens. Para tal façanha o deus Asteca teria assumido a forma de uma formiga negra.

Por outro lado, deferindo desta perspectiva mitológica dos ritos agrários e partindo para uma abordagem psicológica da significação do inconsciente coletivo junguiano, observamos que alguns animais que irrompem durante o relato dos dois romances possuem uma carga simbólica que remete ao sonho e aos desejos guardados no inconsciente. Estes animais que destacamos são os estorninhos que acompanham a personagem José Anaiço em *A Jangada de Pedra*, e as borboletas amarelas ligadas a Maurício Babilônia de *Cem Anos de Solidão*. Aqui estamos pensando nos possíveis significados que os elementos pássaro e borboleta podem gerar no contexto sociocultural amplo e coletivo. Também acreditamos que esses símbolos podem receber uma nova roupagem de significado dentro do contexto de cada narrativa. No caso da personagem Maurício, o bando de borboletas que o acompanha é de cor amarela e possuem hábito noturno. Percebemos nessas pequenas peculiaridades descritas uma alusão ao contraste da relação dia/noite e luz/trevas, também salientamos que na narrativa estes animais são vistos por outras personagens como um sinal de mau presságio. Dentre as variadas culturas, porém, pela sua característica de mudar de forma, de transformar-se, através da metamorfose, a borboleta é vista como um símbolo de ressurreição, da nova vida e atrela-se misticamente à alma e a luz. Outra interface possível de significação para este animal

seriam as raízes do mito, onde segundo os antigos povos mesoamericanos, Maias e Astecas, ligavam este animal à divindade Xiutecutli, o deus do fogo e da chama.

Acreditamos que em *Cem anos de Solidão* as borboletas ganham sentido místico e sobrenatural pois o autor usa com maestria a significação cultural destes animais com sua representação na cosmologia mítica mesoamericana, dialogando metaforicamente com o elemento do fogo para representar a paixão e os desejos sexuais da personagem Maurício Babilônia pela personagem Renata Remédios (Meme Buendía). Elas sempre surgem em grupo, aglomeram-se em espaços fechados e formam uma nuvem clara. Também no futuro elas atormentarão Maurício Babilônia com lembranças, memórias e suas reminiscências até o fim da vida.

Por outro lado, em contraste com as borboletas amarelas temos o bando de estorninhos negros que acompanham José Anaiço em *A Jangada de Pedra*. Eles voam em espaços abertos e no romance são comparados aos fenômenos da natureza como as nuvens escuras das tempestades e aos movimentos violentos dos ventos. Enquanto signo do inconsciente coletivo, lembramos que o elemento pássaro carrega vários significados entre as culturas. Por exemplo, o pássaro pode representar realeza, presságios, desejos íntimos e proteção espiritual. Com isso, tanto as borboletas de Maurício como os estorninhos de José Anaiço estariam diretamente ligados às estas personagens como uma manifestação do próprio inconsciente. Os animais seriam desta forma, a representação da personalidade destas personagens retirada do seu estado de equilíbrio emocional pela erupção dos seus desejos sexuais reprimidos e dos instintos íntimos ocultos no campo do inconsciente. Emocionalmente, Maurício Babilônia é destemido, impulsivo como a paixão. Enquanto José Anaiço é triste e extremamente retraído. Na narrativa, os estorninhos o abandonam assim que surge a personagem Joana Carda, seu par amoroso em *A Jangada de Pedra*. Nossas observações no levam a acreditar que estes dois animais presentes nos romances estudados fariam uma referência às manifestações dos próprios instintos e desejos do homem, enquanto este ser dividido entre o humano e o animal.

Ademais tais questões, nos perguntamos que motivos teriam dois escritores importantes como Gabriel García Márquez e José Saramago para introduzem o fato do real maravilhoso em seus romances? Esta ideia parecer reafirmar a função narrativa, sendo que neste caso, o real por si só parece não propor uma explicação que catalise todas as dúvidas. Ele não contempla o todo narrativo. Assim, o real maravilhoso parece abrir frestas e possibilitar a entrada daquilo que muitas vezes não entendemos. A interface meta-real e meta-empírica surge como forma de propor respostas e preencher lacunas que passariam despercebidas pelo texto realista.

Dessa forma, ao olharmos para o povoado fictício de Macondo de *Cem Anos de Solidão*, ou à península ibérica ambulante de *A Jangada de Pedra* estamos diante das representações de micromundos que, mesmo distintos, dialogam esteticamente. Dois mundos onde os estados limites de suas existências foram estabelecidos dentro das suas próprias narrativas; que foram usados pelos autores citados acima para servirem de arcabouços da alegoria nos seus projetos de contestação do estado social do mundo; que através de processos alegóricos procuram estabelecer a imagem de representação do mundo tanto social quanto ficcional. Pois, nossos dois romances analisados não só intermediam uma conversa crítica com o momento social em que foram escritos – os anos 60, um período histórico em que muitos países passavam por governos ditatoriais –, eles também discutem mais intimamente a própria condição desconcertante do homem frente ao mundo moderno. Neste caso, a existência de fatos realistas maravilhosos presentes nas duas narrativas demonstra preocupações pulsantes tanto de Saramago quanto de García Márquez com a realidade social, com o homem e com o seu futuro.

CONCLUSÃO

Decorrida a análise proposta, quase uma jornada pelas raízes do real maravilhoso, percebemos como os romances analisados não apenas dialogam esteticamente entre si, mas que o real maravilhoso se insere nas obras em meio à narrativa do cotidiano procurando por aquelas marcas, imagens e signos compartilhar coletivamente caudais culturais. Destarte, temos aquelas raízes imagéticas e arquetípicas por muito esquecidas do caudal mitológico primevo, que nos remetem ao passado psíquico-primitivo do homem.

Em *Cem anos de solidão* nos deparamos com o mundo possível de Macondo e a narrativa da saga da família Buendía, em cujos destinos se entrelaçam e constroem uma grande alegoria da América. Em *A Jangada de Pedra* embarcamos na segunda jornada do povo ibérico para desbravar os mares, os quais, em séculos passados, eram espaço de temor e de mistério. Agora, pela força mágica do real maravilhoso, é a península quem torna-se este espaço de possibilidades e onde as coisas maravilhosas acontecem.

Se em nossa pergunta norteadora inicial propomos analisar como se constrói a presença do real maravilhoso nos romances citados, cremos que a recorrência à teoria literária e aos estudos de autores como, Chiampi (1980), Carpentier (2010), Marçal (2009), Spindler (1993), Lopes (2007), dentre outros nos permitiu encontrar diálogos sobre o tema. Confirmada a nossa hipótese de pesquisa, acreditamos que a presença destes elementos míticos e das imagens nos romances analisados buscam traçar um diálogo cultural possível entre os caudais mitológicos do continente europeu e americano. Sobre esta hipótese, propomos ao longo de nossa pesquisa observar os rastros desta comunhão que é cultural, estética e dialógica – bem como propõe construir uma imagem de irmandade entre estes continentes através dos traços culturais compartilhados. Por seguinte, também acreditamos que este projeto proposto pelos autores procura resgatar as imagens, os rastros e as raízes culturais de um caudal mitológico muito mais antigo, o do próprio Ocidente.

Sendo assim, enceramos nossas considerações acreditando que a presença do real maravilhoso nas obras de García Márquez e Saramago pode suscitar ainda muitos outros estudos mais profundos, principalmente, nas obras analisadas. Cremos que o espaço mágico para a análise literária nunca termina de imprimir significados e significantes possíveis. Ademais, o momento social e político em que as obras foram escritas justifica criticamente a preocupação dos autores com o resgate do passado, com a situação presente, com o futuro e com o próprio homem.

REFERÊNCIAS

- CARPENTIER, Alejo. (prólogo). In:_. **O reino deste mundo**. Trad. José Manoel Lopes, título original “El reino de este mundo”. São Pedro de Estoril: Edições saída de emergência, p. 11-17, 2010.
- CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo maravilhoso**. São Paulo: Editora perspectiva, 1980.
- OLIVEIRA FILHO, Odil José de. **O Fantástico, a alegoria e a obra de José Saramago**. Caderno Semanal Digital-UERJ, Rio de Janeiro, v. 14, n° 14, p. 90-101, 2010.
- LOPES, Tania Mara Antonietti. **O Realismo Mágico na comunhão estética entre Memorial do Convento e Cem Anos de Solidão** (dissertação de mestrado). Araraquara: UNESP, 2007.
- LOPES, Leandro da Silva. **As intermitências da morte, de José Saramago: um ensaio alegórico da infinitude**, (dissertação de mestrado). Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- MARÇAL, Maria Romero. **A Tensão entre o fantástico e o maravilhoso**. Revista Fronteiraz, São Paulo, n°3, p.01- 08 , 2009.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem anos de solidão**. Trad. Eliane Zagury. 48 ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1967.
- SARAMAGO, José. **A Jangada de Pedra**. Lisboa: Editores reunidos Lda, 1994.
- SPINDLER, William. **Realismo Mágico: uma tipologia**. Trad. Fábio Lucas Pierini, título original “Magic realism: a typology”, Oxford, v.39, Fórum for modern language studies, p. 75-85, 1993.