

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

MARIANA MARISE FERNANDES LEITE

**A MORTE SOB A ÓTICA DO MITO NA CONSTITUIÇÃO DE
MACONDO**

VITÓRIA
2015

MARIANA MARISE FERNANDES LEITE

**A MORTE SOB A ÓTICA DO MITO NA CONSTITUIÇÃO DE
MACONDO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Línguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Mirtis Caser

VITÓRIA

2015

MARIANA MARISE FERNANDES LEITE

**A MORTE SOB A ÓTICA DO MITO NA CONSTITUIÇÃO DE
MACONDO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Línguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Aprovada em 27 de fevereiro de 2015.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Maria Mirtis Caser
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientadora

Prof. Dr. Luis Eustáquio Soares
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Titular (Ufes)

Prof. Dr. Esteban Reyes Celedón
Universidade Federal do Amazonas
Membro Titular Externo

Prof.^a Dr.^a Maria Amélia Dalvi Salgueiro
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Suplente (Ufes)

Prof.^a Dr.^a Sílvia Inés Cárcamo
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Membro Suplente Externo

A Mário, Ivana e Marcus Vinícius, sempre ao meu lado.

AGRADECIMENTOS

A Maria Mirtis Caser, pela orientação sempre atenciosa, presente e segura, que foi essencial neste percurso.

A meus pais e meu irmão, por todo apoio e afeto.

Aos amigos, em especial, Rociele, Laio, Victor, Thiago, Thaísa, Mayra, Rovená e Luana, pelo companheirismo, pelas conversas, pelas risadas, e pelo incentivo.

A todos os professores e funcionários do PPGL que, direta ou indiretamente, contribuíram para esta jornada.

A Esteban Reyes Celedón, Luís Eustáquio Soares, Maria Amélia Dalvi Salgueiro e Sílvia Inés Cárcamo, por terem aceitado ser parte da banca examinadora.

À CAPES, pela concessão da bolsa.

RESUMO

Trata-se de uma análise literária do romance *Cien Años de Soledad* (1967), do escritor colombiano Gabriel García Márquez, tomando como recorte o tema da morte, ou da ideia da morte, abordado sob o viés mítico. O estudo parte da compreensão de que a estrutura de *Cien Años de Soledad*, por seu caráter circular e suas repetições, apresenta um estreito diálogo com a estrutura dos mitos, o que possibilita que os mitos sejam no romance meio de expressão de múltiplos outros temas, entre os quais está o da morte. O romance trata da trajetória dos Buendía desde sua saída de Rioacha até o que seria o encerramento dessa estirpe em Macondo, cidade idealizada e fundada pelos seus primeiros membros. Partindo disso, tomam-se e entrelaçam-se em análise as trajetórias individuais dos membros dessa família, a trajetória da estirpe num todo e a da cidade de Macondo e são então discutidas saídas míticas encontradas nesses percursos para lidar com a realidade da finitude do indivíduo. Tem destaque neste estudo a possibilidade de regeneração que se apoia no mito do eterno retorno, em contraste com a qual se coloca a crença mítica no destino e a aceitação da morte como fim de todo ser.

Palavras-chave: *Cien Años de Soledad*. Morte. Mito. Regeneração. Destino.

ABSTRACT

This is a literary analysis of the romance *Cien Años de Soledad* (1967), from the Colombian writer Gabriel García Márquez, that takes as clipping the theme of death, or of the idea of death, approached from the mythical bias. The study starts with the understanding that the main structure of *Cien Años de Soledad* has the particularity of being circular and presenting repetitions, characteristics that establish a dialogue with the structure of the myths, which enables the myths to be, in the novel, means of expression of multiple other themes, among which is the death theme. The romance is about the trajectory of the Buendía family since their exodus from Rioacha to the ending of this lineage in Macondo, a city idealized and founded by the first members of this family. Starting with this, the individual trajectory of the members of this family, the trajectory of the lineage as a whole and of the town of Macondo are taken and entwined, and mythical outputs are then discussed in these pathways to deal with the reality of the individual finitude. The possibility of the regeneration that is supported by the myth of eternal return in contrast to the mythical belief in destiny and the acceptance of death as the end of all being is highlighted in this study.

Keywords: *Cien Años de Soledad*. Death. Myth. Regeneration. Destiny.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 A MORTE SOB A ÓTICA DO MITO.....	18
2.1 MITO.....	18
2.2 MORTE.....	26
2.3 RELAÇÕES POSSÍVEIS ENTRE MORTE E MITO.....	38
3 REPETIÇÃO E COSMOGONIA.....	42
3.1 MACONDO DO CAOS AO COSMO.....	42
3.2 O ETERNO RETORNO DOS HOMENS DA FAMÍLIA.....	54
3.3 O TEMPO E A MEMÓRIA NO ETERNO RETORNO.....	65
4 MACONDO, REGENERAÇÃO E DESTINO.....	72
4.1 OS PERGAMINHOS DE MELQUIÁDES E O DESTINO.....	72
4.2 O MITO DO DESTINO E A MORTE.....	78
4.3 UM NARRADOR INESPERADO.....	84
5 A MODO DE CONCLUSÃO.....	91
6 REFERÊNCIAS.....	94

1 INTRODUÇÃO

O objetivo de nosso trabalho é analisar o romance *Cien Años de Soledad* (1967), do escritor colombiano Gabriel García Márquez, tomando como recorte para essa análise o tema da morte sob a ótica do mito.

Optamos por nos centrar em *Cien Años de Soledad* para melhor delimitarmos a extensão de nosso estudo analítico, pois, ainda que esse romance tenha recebido incontáveis trabalhos de crítica desde sua primeira edição, acreditamos nas múltiplas possibilidades de análise que nele ainda existam e no diálogo que esses novos trabalhos podem estabelecer com trabalhos já realizados sobre a obra.

O romance se desenvolve em torno das sete gerações da família dos Buendía e da duração da existência da cidade de Macondo e é constantemente permeado pelo tema de nosso recorte. Isso se dá porque, além de ser arquitetado de forma a apresentar uma estrutura de disposição circular que dialoga com a dos mitos, estão inseridos nessa estrutura as mortes de cada um dos membros da estirpe dos Buendía e, também, o encerramento do ciclo de vida da própria cidade.

Há, desde o momento em que o homem criou seus primeiros utensílios e iniciou seu processo de diferenciação dos animais, registros históricos das primeiras restrições criadas pelo ser humano para lidar com a morte, é o que afirmam Georges Bataille, em *O erotismo* (1987), e Edgar Morin, em *El hombre y la muerte* (1970). De acordo com esses autores, os primeiros registros dos homens em relação à sua morte são as sepulturas e os rituais criados em torno dos mortos, que estariam ligados ao horror da ideia do encerramento da própria individualidade, que, por sua vez, é o que viria a gerar o desejo de imortalidade e a aproximação com o divino.

Ao desejo, à *Cupidez de existir para sempre* (CORRÊA, 2008), é que, de acordo com Morin (1970), estariam ligados os mitos, já que, como o mesmo autor afirma e como Bataille (1987) reafirma em sua obra, a morte, na verdade a consciência e a ideia que o homem tem da morte, é algo que vai além do que

o ser humano pode controlar, introduzindo aí uma desordem. Uma vez que, de acordo com Morin (1970, p.101), os mitos seriam utilizados justamente para lidar com aquilo que o homem não pode controlar, as narrações míticas são uma das formas que o ente humano encontra para lidar com esse tema que ele não pode exercer o controle por completo em seu universo.

Dessa maneira, partimos, em nosso trabalho, do texto narrativo *Cien Años de Soledad* e nele analisamos reincidências do tema morte, sempre buscando observá-las a partir da possibilidade de serem utilizadas para lidar com as estruturas míticas, por meio das quais haveria mais de uma possibilidade de os homens encararem a realidade que existe em sua morte física. Além disso, uma vez que também consideramos na obra as existências temporárias de uma família e de uma cidade, que apresentam também ciclos de surgimento, desenvolvimento e extinção, buscamos relacionar a ideia de morte, como extinção de um ciclo de vida, a esses dois sistemas existentes na narrativa de García Márquez.

Desde sua publicação em 1967, a obra *Cien años de soledad* tem merecido incontáveis análises e críticas pela grande variedade de temas que nela se detectam, tanto por sua organização estrutural quanto por ser considerada uma obra que encerra a série de textos com personagens e espaços que gravitam em torno da história de Macondo, características que despertam olhares analíticos como os de Mário Vargas Llosa (1971, p. 539), para quem o romance, por sua complexidade e completude pode ser por si só considerado uma “realidade total”, pois encerra ciclos, aperfeiçoa personagens antes narrados e os interconecta definitivamente, encerrando uma fase que se inicia desde o manuscrito de *La hojarasca* (1955), seu primeiro romance. A obra é também representativa da literatura do “boom” latino-americano e do realismo maravilhoso, além de marcar a projeção internacional de Gabriel García Márquez, que, por ela, recebeu o prêmio Nobel de Literatura de 1982.

Ainda que *Cien Años de Soledad* seja a obra do autor a alcançar pela primeira vez grande sucesso de crítica e de público internacionais (NEPOMUCENO, 2013, p. 24), o relato é, na verdade, o último do grupo de obras que tem início em *La hojarasca*, que gira destacadamente em torno da influência de suas

memórias dos primeiros anos de sua vida com seus avós na cidade de Arataca.

Essas memórias são revividas pela primeira vez pelo autor quando, anos após sua saída da cidade, a ela retorna e formula a ideia de sua primeira narração, à qual daria inicialmente o nome de *La casa*. Entre essa primeira ideia e o romance-alvo de nossa análise, García Márquez passou por um longo processo de acumulação de inspirações e de desenvolvimento de sua escrita, que teve início nas primeiras experiências do escritor na cidade de Arataca, percorreu sua juventude e foi intensificado com o início de sua produção literária por meio do jornalismo, mantendo-se em outras várias obras após a publicação do romance.

Gabriel García Márquez nasceu em 6 de março de 1928, em Arataca, na Colômbia, e morreu em 19 de abril de 2014, em Cidade do México, no México. Viveu com seus avós os primeiros anos de sua vida, e passou boa parte de sua adolescência em internatos, até se mudar para Bogotá para estudar Direito, iniciando, de fato, um longo percurso (do qual também fazem parte Cartagena das Índias, Sucre e Barranquilla) de inserção na carreira jornalística, sempre produzindo contos, editoriais e reportagens para os periódicos nos quais trabalhou.

Em *Viver para contar* (2002), o escritor afirma que é de seus primeiros anos na casa de seus avós em Arataca, da convivência com sua avó Tranquilina Iguarán Cotes, com as incontáveis mulheres que o cercavam nesse momento, e da cumplicidade com seu avô Nicolás Ricardo Márquez Mejía, que vem a mais forte influência para a construção de seus contos e romances, sendo possível aproximar as suas narrações das histórias sobre fantasmas contadas por sua avó e pelas várias mulheres de sua primeira casa, dos vários acontecimentos insólitos e históricos em sua família, das características de Arataca e mesmo das memórias de seus familiares sobre a trajetória de seus pais.

Embora em nosso estudo não busquemos estabelecer relações entre autor, narrador e personagens, o que, por sua complexidade, exigiria um novo recorte

teórico e abrangeria uma nova temática, ressaltamos a possibilidade de algumas das memórias do autor terem influência sob seus textos narrativos, inclusive *Cien Años de Soledad*, como o próprio García Márquez declara em *Viver para Contar* (2009), em variados momentos de sua narração.

Uma delas é o fato de a cidade nomeada Macondo ter o mesmo nome dado a uma fazenda que chamava a atenção do autor em Arataca; outra é a cegueira de Úrsula Iguarán, semelhante à cegueira de sua avó nos últimos anos de vida; outra ainda é o desfecho da trajetória da personagem Amaranta, que se aproxima da morte de uma das tias com a qual conviveu na infância. Em outras obras do autor que precedem a escrita de *Cien Años de Soledad* é possível observar essa influência das memórias da infância de García Márquez em Arataca, como *La hojarasca* (1955), *El Coronel no tiene quien le escriba* (1961), *La Mala hora* (1961) e *Los funerales de Mamá Grande* (1962).

Dos tempos do colégio, principalmente em Zapaquirá, o autor relembra em suas memórias o desenvolvimento de seu gosto pela escrita e pela leitura, além do desenvolvimento de suas primeiras impressões sobre a relação conflituosa entre liberais e conservadores existente na Colômbia desde os tempos da independência, e que até então só eram de seu conhecimento por meio de seu avô, o coronel liberal Nicolás Márquez, e seu pai, Gabriel Elígio García, um conservador.

Quanto aos primeiros anos como jornalista, na década de 40, é neles que García Márquez escreve seus primeiros contos, tais como *La primera resignación* (1947) e *Eva está dentro de su gato* (1947/8), além de seu primeiro romance — *La hojarasca* —, escrito após uma visita a Arataca com sua mãe Luisa Santiaga Márquez Iguarán, e que terá sua primeira edição oficial apenas em 1955. Além disso, é nesses anos que, sob a influência principalmente de Germán Vargas, Álvaro Cepeda e Alfonso Fuenmayor, García Márquez mantém constante contato com os autores que viriam a ser grandes influências em sua escrita: Faulkner, Hemingway, Virgínia Woolf, Kafka e Joyce (VARGAS LLOSA, 1971, p.35).

Os primeiros anos de jornalismo em seu país também atenuam sua posição política, uma vez que, nas décadas de 40 e 50, a Colômbia enfrenta acentuada violência na disputa entre partidos e uma forte repressão dos conservadores no poder. O tempo em seu país se encerra para García Márquez após a publicação, no jornal *El Herald*, da verdade sobre um falso naufrágio narrado ao escritor pelo único sobrevivente, que virá a ser publicada como obra sob o nome de *Relato de um naufrago* (1955).

Após essa produção, por ter desafiado a repressão conservadora, o escritor é enviado para a Europa, como correspondente do seu jornal, para que permaneça fora de perigo. Mesmo após o encerramento das atividades do periódico, García Márquez permanece na Europa até 1957, e nesse período escreve os manuscritos de mais um de seus romances, *La mala hora*.

Após um curto período de permanência na Venezuela como jornalista e em Nova York como correspondente, García Márquez se muda com sua família para o México. Nesse país, após a tentativa na produção de cinema, tendo ainda mais três obras publicadas - *La mala hora* (1961), *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) e *Funerales de Mamá Grande* (1962) -, o autor interrompe suas atividades e dá início, em 1965, à produção de *Cien Años de Soledad*. A escrita e correção da obra duram até 1967, quando finalmente é publicada pela editora argentina Sudamericana.

Após *Cien Años de Soledad*, o autor escreve *La increíble y triste historia de Cándida Eréndira y su Abuela desalmada* (1972), *El otoño del patriarca* (1975), *Crónica de una muerte anunciada* (1981), *El amor en los tiempos del cólera* (1986), *El general en su laberinto* (1989), *Doce cuentos peregrinos* (1992), *Del amor y otros demonios* (1994), *Noticia de un secuestro* (1997), *Vivir para contarla* (2003) e *Memoria de mis putas tristes* (2005).

O romance *Cien Años de Soledad* é dividido em vinte capítulos nos quais é narrada a história das sete gerações de uma família, os Buendía, desde o momento que leva sua primeira geração a fundar a cidade de Macondo em companhia de um pequeno grupo, até o momento em que, juntamente com o último membro da estirpe, se extingue o espaço do povoado.

Observado de uma perspectiva linear, o relato da trajetória dos Buendía e de Macondo tem início com o casamento dos primos Úrsula Iguarán e José Arcadio Buendía e a resistência de Úrsula em consumir seu casamento, por levar em conta a crença propagada pelas gerações da família na repetição da história de que a criança gerada da união entre primos nasceria com rabo de porco. É por conta dessa crença e da abstinência de sua mulher que o personagem José Arcadio Buendía mata, num duelo para defender sua honra, Prudêncio Aguiar, que, retornando enquanto fantasma, será responsável pela decisão do casal de deixar Rioacha em busca de um novo espaço. Essa mudança leva o casal, acompanhado de um grupo de amigos, a realizar uma expedição de meses que se encerra com a instalação do grupo à beira de um rio de águas diáfanas, após o sonho de José Arcadio Buendía com uma cidade de espelhos nomeada Macondo.

Após a idealização da cidade, que é movimentada pelos primeiros Buendía, o relato apresenta as mudanças graduais no espaço, num processo de fundação, desenvolvimento, ápice e extinção que está sempre associado às trajetórias dos membros dessa estirpe e de personagens que estão relacionados ao desenrolar dessa história.

Observamos com o narrador, entre outros acontecimentos, uma cidade em pleno desenvolvimento que acompanha o das primeiras gerações da família; um espaço em que se instaura a guerra, quando Aureliano Buendía se torna o coronel dos liberais e parte para o conflito; a chegada e o estabelecimento da companhia bananeira quando os Buendía passam a receber estrangeiros e a se relacionar com operários; o anúncio da decadência de Macondo, quando José Arcadio Segundo acompanha o massacre da greve dos operários da companhia bananeira; e, por fim, a extinção do espaço, quando se extingue o último dos Aurelianos da família, devorado pelas formigas.

Toda essa trajetória dos habitantes e, conseqüentemente, da cidade é previamente escrita por Melquíades, um cigano que chega ao povoado recém-criado junto com o primeiro grupo de ciganos que a visita. Os escritos de Melquíades são redescobertos pelos Buendía em pergaminhos já depois de sua morte, num quarto que foi a ele dedicado pela família nos últimos anos de

sua vida, e é em torno desses escritos em sânscrito que permanece um mistério que mais de um dos homens da estirpe de José Arcadio tenta decifrar, mas que apenas o último deles consegue: “El primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 493).

Toda a narração se dá em terceira pessoa, por meio de um narrador externo à história, que está posicionado fora do relato. Esse mesmo narrador nos apresenta, no entanto, um novo narrador ao fim do livro: Melquíades. Ao ser apresentada a profecia escrita nos pergaminhos do personagem, é-nos também apresentada sua própria narração da história dos Buendía, que, assim como tempo e espaço no relato, se fecha sobre si mesma.

Além disso, de maneira geral, *Cien Años de Soledad* é uma narrativa que coloca em igualdade o real e o imaginário, ou seja, coloca no mesmo plano o mundo circundante e aquilo que não estabelece a realidade do que representa (JOSEF, 2006, p.182) é o que acontece no episódio em que José Arcadio leva seus filhos para conhecerem o gelo, citado pela primeira vez pelo narrador nas memórias do coronel Aureliano (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 9).

Nesse episódio, um acontecimento ordinário na realidade é apresentado mais de uma vez no relato como algo extraordinário. Essa inversão é sustentada pelo discurso literário que a apresenta, de forma que, dentro desse discurso, ela faz sentido, é verossímil. É por meio desse sentido criado dentro do discurso que real e imaginário são reorganizados e colocados no mesmo plano no romance. Essa reorganização do discurso do real é o que, segundo Josefina Ludmer (1974, p 49) e Mário Vargas Llosa (1971, p.41), aproxima *Cien Años de Soledad* do realismo maravilhoso.

O realismo maravilhoso hispano-americano, ao qual é associado o romance, é um gênero literário que se desenvolve destacadamente a partir da década de 1940 e que, de acordo com Sandro Abate (1997, p.145), rompe com a força da literatura regionalista e naturalista existente na América hispânica até então.

Esse trajeto de rompimento se dá pela necessidade de universalização de uma literatura hispano-americana, mas vista a partir dos olhos dos próprios

hispânicos, como numa resposta ao discurso europeu a partir do qual desde o seu “descobrimento” a realidade americana é retratada.

O termo realismo maravilhoso parte, segundo Abate (1997 p. 146), do termo realismo mágico, criado por Frances Roh, em 1925, para designar a arte pós-expressionista, que, segundo esse estudioso, seria não a arte que imita a natureza, mas que cria o novo a partir dela. Esse termo é posteriormente adotado pelos críticos hispano-americanos para denominar, sob uma nova significação, a literatura nascente na América hispânica dos anos 40.

Na América hispânica, o termo passou a ser atribuído a essa nova literatura hispânica que mistura a realidade a crenças míticas de povos primitivos para produzir a arte e que coloca o real e o maravilhoso numa relação de igualdade no texto.

Apesar dessa nomeação inicial de realismo mágico, essa nomenclatura não é senso comum na crítica, levando os estudiosos a adotarem, em parte, o termo realismo maravilhoso, utilizado pela primeira vez por Alejo Carpentier em *El reino de este mundo* para designar a realidade do Haiti e também da América, tão real e viva para os que vivem no continente e, ao mesmo tempo, tão maravilhosa para os europeus.

A proposição de mudança de “mágico” para “maravilhoso” se dá, segundo Irleamar Chiampi (2008, p. 43), principalmente pelo fato de que, enquanto o termo ‘mágico’ vai em direção a outros campos das ciências humanas, estando próximo do ocultismo e remetendo ora à fenomenologia, ora ao conteudismo, o termo “maravilhoso” se aproxima dos estudos literários, dialogando com a estrutura de outros discursos literários pré-existentes. Além disso, entre as acepções principais da palavra, Chiampi (2008, p. 50) afirma que:

Há uma razão histórica que legitima o maravilhoso como identificador da cultura americana. Sendo o novo romance hispano-americano uma expressão poética do real americano é mais justo nomeá-lo com um termo afeito tanto à tradição literária mais recente e influente (o realismo), como ao sentido que a América impôs ao conquistador: no momento de seu ingresso na História, a estranheza e a complexidade do Novo Mundo o levaram a invocar o atributo maravilhoso para resolver o dilema da nomeação do que resistia ao código racionalista da cultura europeia.

Quanto à estrutura literária dos textos do real maravilhoso, Bella Josef (2006, p. 190-191) afirma que essa composição, que alia realidade e maravilhoso no discurso literário, é resultado de uma reação hispânica à arte existente até então, embasada nos referentes do real trazidos pelo europeu desde o descobrimento. Essa literatura romperia com esses referentes eurocêntricos ao colocar em um mesmo plano o real e o sobrenatural, o insólito, sem questioná-los, possibilitando na literatura a proposição da criação de novos referentes que não os criados pelo “outro” colonizador.

Por apresentar aspectos do real e do insólito em sua narrativa, o realismo maravilhoso é constantemente associado à literatura fantástica, como uma das formas do fantástico. Essa associação é, no entanto, posta em questão pelos estudiosos da área, como Bella Josef (2006) e Lucila Ines Mena (2015) e Irleomar Chiampi (2008). A discordância se dá principalmente pelo fato de, compreendendo-se o fantástico como o gênero que se caracteriza por durar “o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que veem provém ou não da ‘realidade’ tal como existe para a opinião corrente” (TODOROV, 2004, p. 48), o realismo maravilhoso não suscitar a hesitação no personagem ou no leitor, o que o afastaria do gênero fantástico.

São também relacionados ao realismo maravilhoso: o surrealismo, destacadamente por sua proposição de diálogo da arte com a realidade; o maravilhoso dos contos de fada, pelo pacto ficcional do “era uma vez” que permite a existência de um “universo irreal autônomo” (JOSEF, 2006, p. 182); e o modernismo, pré-existente ao realismo maravilhoso e responsável, segundo Abate (1997, p. 156), pelas primeiras manifestações de sincretismo religioso e etnográfico da literatura hispano-americana.

Quanto aos autores considerados como representantes do realismo maravilhoso, Josef (2006), Abate (1997), Mena (2015) e Rodrigues (2008) apresentam, além de Gabriel García Márquez, os autores Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Mário Vargas Llosa, Jorge Luís Borges, Cortázar e José Lezama Lima como exemplos dessa literatura.

Lucila Inés Mena alerta, no entanto, para o fato de que nesse grupo, constantemente associado com o realismo maravilhoso, existem literaturas de diferentes disposições estéticas associadas de forma errônea, o que, segundo a autora, seria um reflexo da definição pouco específica do que seria o realismo maravilhoso. Note-se que, ainda que dissinta dessa definição, que considera falha, a autora se utiliza dela para apontar García Márquez como um dos escritores que melhor se insere nessa literatura.

2 A MORTE SOB A ÓTICA DO MITO

2.1 MITO

Cien Años de Soledad é uma obra que apresenta características que dialogam com o realismo maravilhoso. No realismo maravilhoso, segundo Bella Josef (2006, p.197), há uma necessidade de uma linguagem que represente o que a cultura recalçou, que é apresentada por meio da transgressão do código linguístico remodelador dos padrões de realidade. Por esse motivo, em nosso estudo, apoiamo-nos na compreensão dos mitos como reflexões sobre a realidade, compreensão tal que é resultado da transformação do conceito de mito, desenvolvida desde seu surgimento.

O mito tem origem para os homens já no paleolítico, quando os indivíduos, perturbados pela violência que simbolizava a caça, criaram para esse ato uma conexão com algo anterior a eles, tornando-o ato sagrado. Isso se deu, segundo Karen Armstrong em *Breve História do mito* (2012), pela necessidade do homem de criar, por meio da imaginação, elos com algo mais amplo, que venha a dar sentido à sua existência.

Desde o paleolítico quando, segundo Armstrong, foi criada a perspectiva mitológica, até a contemporaneidade, o mito sofreu as transformações em sua abrangência e seu conceito, influenciadas pela separação entre *mythos* e *logos*, duas formas de pensar do ser humano desde que este aprendeu a utilizar sua capacidade intelectual para lidar com os impedimentos de seu meio. Essas duas formas teriam aparentemente ‘sofrido uma fratura’ a partir dos filósofos clássicos e a sua compreensão dos mitos como textos filosóficos. É a essa separação que Nietzsche se refere em *O nascimento da tragédia* (1992), ao ressaltar que a partir de Sócrates e seus discípulos iniciou-se um processo de racionalização pelo qual ocorreu o gradual afastamento entre o mito e a realidade, uma vez que para esses filósofos o mito seria como um deformador da atividade intelectual, uma verdade imperfeita (OLIVEIRA 1996, p. 40).

É partindo dessa mesma separação que Armstrong (2012) afirma que o mito é sim ficção, no sentido de não se utilizar de fatos efetivos, mas é também verdadeiro, no sentido de apresentar uma influência efetiva na realidade social. Essa mesma compreensão é utilizada por Lévi-Strauss em *Mito e Significado* (2014), quando aponta que, tal como o pensamento científico, o mitológico é produzido pela capacidade intelectual do homem, mas, diferente desse pensamento, ele não reflete o real em si, mas sim sobre o real.

Assim como seu conceito, sua estrutura demonstra ser o mito uma reflexão sobre o real. Isto se dá porque o mito não é estruturalmente organizado de maneira que seja uma forma de comunicação que defina a matéria ou o objeto que representa, mas sim pela maneira como, tendo sido esses aspectos já trabalhados, a mensagem é emitida. Ele está centrado na mensagem e não na matéria ou no objeto que utiliza para transmiti-la. Dessa forma, do ponto de vista da semiologia¹, o mito é uma cadeia de significação secundária, ou seja, sua estrutura parte da transformação do signo (resultado da combinação entre o significante, imagem acústica, e significado, conceito) em um novo significante que, combinado novamente a um significado, dará origem em diferentes contextos ao signo mítico (BARTHES, 1993). Daí que, tendo sido a mensagem produzida em cada contexto de forma diferenciada, faz-se possível que o mito seja compreendido tal como Mircea Eliade (2006, p.11) o define: uma “realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada de perspectivas múltiplas e complementares”.

Em *Cien Años de Soledad* é recorrente que, em se tratando de seu conteúdo, sejam realizadas análises com temas como a solidão, o incesto, a memória e as relações com a história da Colômbia e da América Latina. No entanto, outro aspecto que se sobressai a esses temas no romance é sua estrutura semelhante à dos mitos.

Segundo Michael Palencia-Roth (2014, p.404), o relato chama a atenção para sua forma que, por sua circularidade, dialoga com a forma dos grandes mitos, estabelecendo assim como eles o começo e o fim de todas as coisas. Essa

¹ De acordo com Barthes (1993, p.133), a semiologia é uma ciência das formas, pois estuda significação independente do conteúdo.

estrutura circular é ressaltada por outros autores, entre os quais estão Mário Vargas Llosa (1971) e Josefina Ludmer (1974), em suas leituras do romance.

A circularidade observada no romance o aproxima principalmente da repetição característica das repetições mito do eterno retorno, como visto por Mircea Eliade em *Mito do Eterno retorno* (1992). Para esse autor, que parte no livro da definição de mito trabalhada também em outras de suas obras, como *O sagrado e o profano* (1992), os mitos são verdades apodíticas construídas em narrações que envolvem heróis e deuses civilizadores e que narram um acontecimento primordial, que teve lugar no começo do tempo. Por serem contemporâneos ao tempo primordial, os mitos narram sempre uma criação, como uma realidade começou a ser. Tudo o que não é narrado nesse tempo primordial e que é realizado pelo homem que se baseia nesse mistério revelado para viver sua realidade não é, portanto, necessariamente real.

Diferentemente das sociedades históricas, que se constroem com base nos acontecimentos históricos, o homem nas sociedades que se baseavam em mitos, que aqui chamaremos de sociedades arcaicas², apenas tolerava a história, segundo Eliade. Para aqueles homens, sua realidade deveria basear-se exatamente nessas narrações do tempo primordial, da Grande Era na qual viveram suas entidades. É dessa relação do homem das sociedades primitivas com o mito que surgem, para o autor, todos os modelos que impulsionavam as sociedades nos quais estavam inseridos esses indivíduos, entre os quais são exemplos a regeneração periódica do tempo e, também, os rituais cósmicos de colheita, as orgias e outros rituais reprodutivos e, também o mito cosmogônico.

Segundo o autor, nas mais variadas crenças, as fundações e os povoamentos são realizados à imagem e semelhança de como foi realizada a fundação do

² Temos consciência de que existe um problema no emprego dos termos “primitivo” e “arcaico” dos quais Mircea Eliade lança mão nas obras que utilizamos em nosso trabalho para realizar a análise de *Cien Años de Soledad*. Sabemos que, como afirma Claude Lévi-Strauss essas sociedades não apresentam um pensamento menos desenvolvido ou fundamentalmente diferente do nosso, sendo a diferenciação entre o homem “primitivo” e o “civilizado” realizada por muitos estudiosos do mito uma comparação errônea (LÉVI-STRAUSS, 2014, p.18 -19), motivo pelo qual Levi-Stauss define esses homens e suas sociedades como ágrafos. Uma vez que a teoria de Mircea Eliade é base para nossa análise, optamos por manter os termos de que este autor se utiliza.

cosmo, a cosmogonia, pelas divindades no tempo sagrado: determinado espaço até então intocado, no qual existe apenas a natureza, e que, portanto, é ainda caos, passa por um processo de interferência do homem, tal como foi feito no tempo de suas divindades, tornando-se um microcosmo que imita o mundo fundado por esses seres, é uma *imago mundi*. Ao centro desse espaço cosmizado está sempre um eixo que liga o homem ao divino, ao sagrado, e, quanto mais próximo desse centro o indivíduo está, mais próximo estará do sagrado. Esse espaço, que pode ser um templo, é o espaço a partir do qual foi construído o restante do mundo e a partir do qual ocorrem as transformações. Quando, no entanto, o espaço transformado em cosmo sofre uma influência ameaçadora externa, ele passa a correr o risco de voltar a ser caos, uma vez que é perturbada sua ordem semelhante à divina.

O autor afirma ainda que o homem das sociedades arcaicas, aquele que se baseava nos mitos para sua existência, tinha seu percurso somado ao da história de seu cosmo. Ele apenas repetia em suas ações o modelo, de forma que com o tempo sua história pessoal se dissipasse e fosse priorizada a história da repetição dos modelos primordiais. É dessa redução da história pessoal que surge, para Eliade, o Mito do Herói, por meio da redução de fatos históricos em um modelo primordial. Isso se daria porque, segundo o autor, a memória popular tem dificuldade em gravar a complexidade dos fatos históricos por mais de dois ou três séculos, dessa forma, com o passar dos tempos, ocorreriam nas sociedades a mitificação de figuras históricas, que perderiam seu caráter pessoal e seriam transformadas em modelos ancestrais, que poderiam voltar a ser repetidos pelos homens com o decorrer do tempo.

Quanto ao tempo no qual o homem das sociedades sem primitivas se baseia e que rege os mitos, ele funciona de maneira diferente do tempo cronológico do homem profano contemporâneo. Isso se dá, de acordo com Eliade (2006, p. 72), porque, uma vez que o homem conhece a origem mágica de sua realidade e pode imitá-la, acredita também poder controlá-la, invocando-a novamente quando lhe for necessário. O tempo desse homem que tem sua realidade nos mitos apresentaria para ele, portanto, não um desenvolvimento linear, mas um desenvolvimento circular, em constante recomeço.

Para controlar esse tempo, segundo o autor, seria fundamental o exercício da memória, não na perspectiva que ele afirma ser a do homem contemporâneo, de remontar uma linearidade, mas na perspectiva de reconhecer as origens, de forma que a elas se possa retornar para a garantia da existência.

Como tem sido frequentemente apontado em análises a respeito do romance, *Cien Años de Soledad* apresenta uma estrutura semelhante a dos mitos. O relato partiria no todo de uma forma, que é a do mito cosmogônico, e a ela se entrelaçariam novos conceitos contextualizados em tempo e espaço narrativos, formando o romance uma nova história cosmogônica que pode, destarte, ser comparada não só com a gênese bíblica, mas também com a cosmogonia de outras sociedades tradicionais, como o *Popol-Vuh*, livro sagrado dos Quichés, que narra a gênese do mundo a partir de seu ponto de vista.

De acordo com Karina Castilhos Lucena (2014, p. 99), a narração se assemelha já em seu início a esses dois exemplos de mitos cosmogônicos, pois, tal como em *Cien Años de Soledad*, em princípio “El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había de señalarlas con el dedo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 9), no relato bíblico

Ao afirmar: “No princípio Deus criou o céu e a terra” (Gênesis 1, 1) ou “No princípio existia o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (João 1, 1), se está narrando uma realidade ocorrida em um tempo primordial, seja a concepção do cosmos, seja a inauguração da linguagem.

O mesmo se dá no *Popol-Vuh*: “Esta foi a origem da Antiga Verdade. Seu nome é Quiché. Aqui estará escrita e estabelecida a Antiga Verdade; seu princípio, seus fundamentos e tudo o que foi feito na cidade do Quiché, na tribo do povo Quiché” (1990, p. 13) (LUCENA, 2014, p.99).

Inseridas nesse contexto de mimetização estão também repetições de formas míticas menores que se fazem entre os personagens. Exemplos disso quanto ao mito do eterno retorno são a relação incestuosa entre José Arcadio e Úrsula, que será repetida no fechamento da história por Amaranta Úrsula e Aureliano Babilônia; a repetição de Aurelianos e Josés Arcadios e suas características físicas e psicológicas; a relação incestuosa incompleta de Amaranta com seus dois sobrinhos; e a relação dos homens da família com os pergaminhos e o quarto de Melquíades.

O romance apresenta também a repetição de formas míticas exteriores a si incorporadas pelas trajetórias de alguns dos personagens. A personagem de Remedios, a Bela, é um modelo desse diálogo, uma vez que apresenta por si só a relação com mais de uma forma mítica. Essas repetições introduzem os personagens do relato no tempo sagrado, o tempo que se faz eternamente reversível pelo homem religioso, pela repetição de modelos primordiais que, contemporâneos às divindades, teriam dado origem à realidade como ela é e prevaleceriam para esse indivíduo sobre o tempo cronológico como compreendido da modernidade (ELIADE, 1992, p. 60). Tal qual o homem religioso, os Buendía apenas toleram o tempo cronológico, dando prevalência à circularidade que os coloca sempre em contato com esse tempo.

A primeira das formas míticas repetida por *Remedios, la bella*, é a da Medusa, da mitologia grega. Na mitologia, Medusa é uma jovem mortal, rainha das profundezas do oceano e dotada de beleza excepcional e perseguida por incontáveis homens. A jovem, no entanto, ousa tentar competir com a sabedoria da deusa Minerva, e esta, como reprimenda, transforma os cabelos da jovem, sua parte considerada mais bela, em serpentes, além de fazer com que todos os que olhem diretamente em seus olhos a partir de então sejam transformados em pedra (COMMELIN, 2011, p. 125).

A personagem Remedios de *Cien Años de Soledad* tem também uma beleza excepcional como a da Medusa, beleza tal que, no relato, atrai olhares curiosos de vários homens, inclusive dos estrangeiros que chegam com a companhia bananeira. Diferente do mito de Medusa, Remedios não deixa de ser bela enquanto vive, mas, mimetizando a moça da mitologia grega, é o que a torna bela que faz com que todos os homens que se lhe aproximam e admiram encontrem a morte.

Outra forma mítica da qual Remedios se aproxima é a assunção — o levantamento — de Maria aos céus, narrada pela religião cristã, segundo a qual, tendo completado sua trajetória terrena e tendo morrido, Maria foi ressuscitada e levada aos céus em corpo e alma. A extinção de Remedios, a bela, de Macondo estabelece um estreito diálogo com essa narração,

apontando, mais uma vez, o reaproveitamento da forma mítica no relato, como é narrado em:

Apenas habían empezado, cuando Amaranta advirtió que Remedios, la bella, estaba transparentada por una palidez intensa.

-¿Te sientes mal? – le preguntó

Remedios, la bella, que tenía agarrada la sábana por otro extremo, hizo una sonrisa de lástima.

- Al contrario – dijo-, nunca me he sentido mejor.

Acabó de decirlo, cuando Fernanda sintió que un delicado viento de luz arrancó las sábanas de las manos y las desplegó en toda su amplitud. Amaranta sintió un temblor misterioso en los encajes de sus pollerines y trató de agarrarse de la sábana para no caer, en el instante en que Remedios, la bella, empezaba a elevarse. Úrsula, ya casi ciega, fue la única que tuvo serenidad para identificar la naturaleza de aquel viento irreparable, y dejó las sábanas a merced de la luz, viendo a Remedios, la bella, que le decía adiós con la mano, entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella (...) y se perdieron con ella para siempre en los altos aires donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 285- 286).

Amaranta, personagem da segunda geração da estirpe dos Buendía, também repete uma forma mítica. No percurso de sua existência, a moça se recusa a casar-se primeiro com o italiano Pietro Crespi e, mais tarde, com o Gerineldo Márquez, além de se recusar a concretizar a relação incestuosa com seus dois sobrinhos. Ao fim de sua vida, tendo permanecido em castidade depois de recusar todos os seus pretendentes, Amaranta se faz noiva da morte, num pacto que se assemelha àquele que é apresentado em a *Odisseia* com Penélope, esposa de Ulisses.

Em a *Odisseia*, a personagem Penélope, à espera do retorno de seu marido Ulisses há anos, engana seus pretendentes, prometendo escolher algum deles após terminar de tecer o sudário de Laerte, pai de seu marido. A mulher, para prolongar o tempo da espera, tece o sudário durante o dia e desfaz seu trabalho durante a noite, o que se prolonga até a delação de uma de suas servas, o que a obriga a propor uma nova condição para a escolha do pretendente.

Amaranta, assim como Penélope, está à espera constante de algo; para ela a morte de Rebeca. No entanto, ela é visitada pela morte, como é narrado em:

La vio un mediodía ardiente, cosiendo con ella en el corredor, poco después de que Meme se fue al colegio. La reconoció en el acto, y no había nada pavoroso en la muerte, porque era una mujer vestida de azul con el cabello largo, de aspecto un poco anticuado, y con un cierto parecido a Pilar Ternera en la época en que las ayudaba en los oficios de cocina (GARCIA MARQUEZ, 2009, p. 333).

A figura que chega para anunciar a morte de Amaranta se apresenta a ela como uma mulher, vestida de azul, de aparência semelhante à de Pilar Ternera e tal aparência justifica simbolicamente a função que a leva até ali. Sua semelhança com Pilar Ternera é símbolo de sua anunciação do futuro de Amaranta, já que a vidente previa o futuro em cartas de tarô. Sua cor, azul, é, segundo Chevalier e Gueerbrant (1991 p. 163-166), uma referência a Maria, da tradição cristã, e, também, uma representação da virgindade, que é o estado de Amaranta ao fim de sua vida.

Essa visita vem anunciar um possível problema em sua espera e dá à moça o seguinte ofício: tecer a própria mortalha para o dia de sua morte. Assim como Penélope o faz com o sudário de Laerte, Amaranta tenta ganhar mais tempo de vida para conseguir viver além da morte da irmã: “Tratando de perder la mayor cantidad posible de tempo, Amaranta encargó las hilazas de lino bayal ella misma fabricó el lienzo. Lo hizo con tanto cuidado que solamente esa labor le llevo cuatro años” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 334).

Assim como Penélope, o engano não perdura muito tempo, pois Amaranta não consegue viver até a morte de Rebeca, e acaba preparando seu próprio velório e morrendo ao entardecer do dia cinco de fevereiro, tendo sido sua morte anunciada.

É também a repetição de uma forma mítica a figura do coronel Aureliano Buendía, que nesse caso dialoga com a construção do mito do herói, como é descrita por Eliade em *Mito do eterno retorno* (1992). O primeiro Aureliano da estirpe dos Buendía passa por um processo de evolução até a figura mítica em que se torna ao fim do romance. Aureliano é ainda jovem quando se casa, torna-se viúvo e, influenciado pela disputa entre liberais e conservadores pelo poder na qual está inserido seu sogro, acaba por se tornar parte dela, como o Coronel Aureliano Buendía.

É a partir de então que Aureliano traça para si uma trajetória histórica de Macondo, participando durante um longo percurso de sua vida das inúmeras guerras por território entre partidos. Nesse período de guerras ao coronel são atribuídos dezessete filhos de dezessete mulheres diferentes, múltiplas tentativas de assassinato e, por fim, uma tentativa frustrada de suicídio que repercute na memória popular de Macondo e mantém acesa ainda por um longo tempo a fama do coronel criada na guerra, mesmo após seu retorno à sua casa na velhice.

Dado fim à querela entre partidos e assinado o tratado de Neerlândia, o coronel vive ainda por um longo período de tempo, durante o qual fabrica e vende peixinhos de ouro, que são comercializados àqueles que ainda se interessam por sua história e trocados por moedas de ouro, que, por sua vez, são utilizadas pelo coronel para fabricar seus novos peixinhos com a arte da ourivesaria. Após a sua morte, sua história é mitificada e reduzida ao modelo do herói pela memória popular, como a única das lembranças da família de fundadores para os habitantes que ainda restam no povoado, contemporâneos de Aureliano Babilônia, quando este cita o parentesco com o coronel e

hasta la dueña, que no solía intervenir en las conversaciones, discutió con rabiosa pasión que el coronel Aureliano Buendía, de quien en efecto había oído hablar alguna vez, era un personaje inventado por el gobierno como un pretexto para matar liberales (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 464).

Nesse trecho vemos que, além de ter sido reduzido ao arquétipo do herói na Macondo em decadência, o coronel é também reduzido a um personagem inventado pelo governo, o que está diretamente conectado à mudança na importância da relação com o tempo e a memória no tempo mítico, que rege a Macondo em ascensão, e no tempo histórico, que é inserido na Macondo pós-estadia da companhia bananeira, o que é assunto de nosso próximo capítulo.

2.2 MORTE

Para apontar nossa abordagem da morte sob a ótica do mito no relato, faz-se necessário que primeiro tracemos qual é o enfoque do tema morte que utilizamos em nossa análise. Iniciamos tal traçado apontando primeiro que a abordagem que utilizamos aqui não é a perspectiva da morte e suas características biológicas, mas sim a necessidade do homem de recorrer, entre outras saídas, à estrutura mítica como forma de lidar com o encerramento de sua vida. Para chegar a este ponto, consideramos necessário que se trace um breve percurso que nos leve a ele.

Em seu livro *Morte* (2008), José Anchieta Corrêa afirma que a morte é uma certeza consciente ou inconsciente do homem desde o início de sua existência. A crença da consciência do homem de sua própria finitude vem, segundo Edgar Morin, em *El hombre y la muerte*, e Georges Bataille, em *O erotismo* (1987), da descoberta das primeiras sepulturas que, contemporâneas aos primeiros utensílios e ao surgimento do trabalho, marcam, assim como esses pontos históricos, a diferenciação entre o homem e as demais espécies.

Esses primeiros marcos físicos da consciência da própria finitude teriam tido origem, segundo Morin (1970), no reconhecimento do homem da própria individualidade: por meio da morte do outro, próximo, o homem tomou consciência de sua existência individual e da possibilidade do encerramento da mesma. Essa percepção teria desenvolvido, segundo o autor, um horror pela morte, um traumatismo, ocasionado pela possibilidade da perda de sua individualidade, que o tornaria parte da natureza, ou seja, o igualaria aos outros animais, dos quais tenta se diferenciar.

Em concordância com Morin, Bataille reafirma a compreensão da morte do homem como a consciência que o indivíduo passou a ter dela, mas ressalta que a morte, desde que dela foi tomada consciência, foi envolvida por uma série de restrições, criadas pelo homem em prol de sua convivência coletiva e do trabalho, que é o principal meio pelo qual o homem passou a se diferenciar do restante dos animais.

Em *O Erotismo* (1987), Bataille desenvolve um estudo que parte dessas restrições criadas pelo trabalho e aproxima a morte da atividade reprodutiva humana, que se diferencia da atividade reprodutiva dos animais pela procura psicológica que nela está implícita. Para Bataille, o homem é um ser descontínuo por excelência. Essa descontinuidade gera um abismo insuperável entre os indivíduos, abismo que, no entanto, eles passam a vida inteira tentando superar. A forma que o homem encontra de superar essa descontinuidade é a relação sexual reprodutiva. Na relação sexual, tal como para os outros animais, há uma junção dos gametas masculino e feminino, que morrem para dar origem a uma nova vida, sendo nessa junção eliminada a descontinuidade e sendo gerada a continuidade. Ainda que homens e animais pratiquem a atividade reprodutiva, há na relação sexual humana uma procura psicológica que falta aos animais, e é o que define a atividade sexual humana como erotismo.

O autor afirma que na relação sexual há uma violação, uma violência, manifestada por um processo que exige certa dissolução dos corpos, para que a relação se concretize em busca da continuidade. É essa violência que forma a essência do erotismo. Tal como a atividade sexual, Bataille afirma que outra atividade que tem para o homem a essência violenta é a morte. A morte seria segundo o autor um ato máximo de violência porque é nela que o homem enxerga o encerramento de sua descontinuidade e, ainda que ele persiga uma continuidade, por apresentar a descontinuidade à individualidade de cada ser, o encerramento dela é para o homem uma violência extrema. Por serem tanto o erotismo como a morte atos que têm por essência a violência, para o autor, eles se igualam.

Para Bataille, assim como ocorre com a morte, o ato sexual encontra suas primeiras restrições muito provavelmente nesse primeiro homem a estabelecer contato com os utensílios e com o trabalho, o *homo faber*. As interdições teriam sido criadas por esses homens como forma de priorizar a convivência coletiva e a sobrevivência, tendo como base para isso a organização em torno do trabalho.

O trabalho vem como uma pausa para que o homem deixe de responder por seu impulso imediato que comandava a violência do desejo, os excessos que são, na verdade, reflexos na natureza humana do desejo de violência, que dão a ilusão de continuidade; e que, no trabalho do autor, são a morte e a relação sexual.

A morte e a relação sexual estão expressas em dois interditos bíblicos: “não matarás” e “não pecarás contra a castidade”. Bataille afirma que, ainda que esses interditos pareçam opostos, já que um é a morte e o outro é o nascimento, eles se encontram, até mesmo porque, citando Sade, o autor afirma que, o amor levado ao extremo é a violência da morte.

Quanto ao interdito da morte, ele é, de fato, para este autor, uma restrição à violência que iguala o homem ao animal e uma restrição à ideia de encerramento das descontinuidades de cada um dos indivíduos que existe no cadáver do outro. Ainda que o animal não se distinga sempre do homem pelo trabalho, há nessa atividade para o ser humano uma conexão com a razão, sendo esta conexão o que separa o homem do animal.

Em contraste com o trabalho, que remete à razão — e o homem reconhece como de seu pertencimento —, a morte introduz uma desordem que o ultrapassa e que é violência. Para Bataille, essa violência apresentada na morte tem ao mesmo tempo um horror embutido que assusta ao homem e, também, uma inquietude incessante e até solene que o fascina, por não poder ser por ele apreendida.

Quanto a ser um interdito, Bataille afirma que, quando relacionado ao desejo de morte do outro, o assassinio, ele é também um interdito, mas deixa de sê-lo quando, atendendo ao bem da coletividade de um grupo, ou seja, em prol de um interesse coletivo e que, além disso, não interfira no trabalho, ele passa a poder ser realizado como desejo. Ademais, ainda que, tal como no interdito sexual, o homem carregue consigo a consciência daquele interdito, que o impregna de culpa e angústia, exatamente por ser uma restrição que atrai a transgressão.

Quanto ao interdito sexual, Bataille afirma que ele é um interdito universal do qual, ainda que se estime que tenha surgido numa temporalidade muito próxima à do interdito da morte, sua comprovação data de um pouco mais tarde. O interdito à relação sexual se manifestaria desde então em diferentes escalas e em diferentes culturas, manifestando-se por meio de restrições mais específicas, em prol de uma convivência coletiva. Entre esses interditos específicos estariam o da nudez dos corpos, o da primeira relação sexual, do sangue menstrual e o do incesto.

A relação entre os interditos da morte e sexual estaria, de acordo com o autor, na relação entre o horror à putrefação do cadáver e a repugnância aos fluidos da reprodução e, além disso, na relação que se estabelece com o ciclo independente de continuidade da vida: há a morte, a putrefação, a absorção dos elementos pela natureza e a nutrição por meio da natureza de novas vidas, ou do que gerará novas vidas, de forma que morte e nascimento estariam conectados. Uma vez que o homem veria nesse ciclo algo que o ultrapassa, que não pode ser controlado, ele se considera alheio a esse ciclo, de forma que dele se afastaria, em prol de sua existência individual.

Quanto à transgressão desses interditos, o autor afirma que ainda que pareça oposta a eles, ela, na verdade, os completa, pois a transgressão não seria um igualar do homem ao animal: ela seria o momento determinado em que a restrição pode ser quebrada, de forma que a desordem possa se manifestar. Por isso, regidos hoje predominantemente pelas religiões e pelo sagrado, os interditos se impõem determinadas barreiras que, também sob regras religiosas, podem ser quebradas mas que, ao passar aquele momento em que o excesso pode ser realizado, o da transgressão, há a necessidade do retorno, do retorno da compreensão daquela desordem como violência, que é o que mantém o trabalho e o convívio coletivo.

Há, portanto, o momento em que cumprir com os desejos e os excessos é permitido, que é um momento em que o prazer é proporcionado, que a ideia de continuidade perseguida é temporariamente alcançada e, após esse momento, há o momento de retorno à consciência religiosa daquele interdito, que introduz o medo e a angústia relacionados à ideia de violência à qual aquelas regras

estão atreladas. Ainda que essas transgressões e interditos sejam o que rege a racionalidade do homem, Bataille afirma que são exatamente o oposto à razão, já que estão ligados ao psicológico do homem.

Em nosso estudo, tomaremos prioritariamente a parte desse estudo de Bataille que trata do interdito da morte, estabelecendo quando necessário também esse diálogo entre essas duas restrições que o autor afirma serem as principais do homem: a da morte e a do ato sexual.

Tornando ao traumatismo da morte, que nos levará ao nosso recorte, registramos que ele se manifesta na humanidade desde o início do sentimento de horror ao cadáver e início da prática dos ritos funerários (CORREA, 2008), e foi a partir dessas manifestações que surgiram duas formas principais de lidar com a ideia do homem da própria finitude: a morte-renascimento e o duplo.

De acordo com esse autor, a morte-renascimento é uma crença universal, segundo a qual desde os povos primitivos, das mais variadas formas (entre elas o sacrifício, o canibalismo, a fecundidade e os rituais sagrados) o encerramento de uma vida leva à outra.

Quanto à ideia do duplo, ela parte dessa busca pela continuidade na morte-renascimento, mas, metamorfoseada na crença num prolongamento, ou num fragmento do ser, representado entre outras formas pelo outro no reflexo do espelho, nas sombras e no eco, que poderia existir para além do ciclo de vida do indivíduo com o qual estabelece essa relação de outro. Esta segunda ideia vem também a ser explicada de forma mais detalhada pelo campo da psicologia. O autor apresenta como transformações desse mito da imortalidade a crença judaico-cristã na salvação e também o ocultismo e o espiritismo, como alternativas para a compreensão da perda da individualidade, apresentando todas essas alternativas resquícios dos mitos arcaicos.

Em relação a essas duas maneiras de lidar com o traumatismo da morte, tanto Morin (1970) quanto Corrêa (2008) afirmam que o homem encontrou novas possibilidades para além dessas apresentadas, relacionadas à ciência e à filosofia, mas que na realidade estão intimamente conectadas a essas primeiras ideias, sendo metamorfoses contemporâneas das mesmas. Vale

lembrar, no entanto, que, tal como afirma Lévi-Strauss em *Mito e Significado* (2014), ainda que o homem das sociedades arcaicas não pense de forma diferente, ou menos evoluída que o homem histórico, existe uma diferença entre a busca pelas formas de lidar com a morte das primeiras sociedades e do homem contemporâneo, uma vez que, ainda que os estudos partam do mesmo desejo de alcançar a imortalidade, que Corrêa chama de *cupidez de existir para sempre*, os métodos, destacadamente os científicos, não buscam meios de apreender o real, mas de encontrar para esse real respostas concretas que deem os resultados que são pesquisados.

O tema da morte permeia todo o universo discursivo de *Cien Años de Soledad*, dos seus personagens à existência limitada de Macondo, que garante à cidade uma aproximação com a descontinuidade da vida humana, uma vez que é exatamente em torno do ciclo de vida das gerações de Buendía que se desenvolve a obra. A *cupidez de existir para sempre* se instaura no romance por meio da necessidade de prolongar o ciclo de vida de alguns personagens, na narração das reações diante da morte do outro, na relação íntima de personagens com seu próprio rito mortuário e na aceitação de outros da realidade de sua própria morte.

A todas essas feições que o tema assume no relato, no entanto, não é associada à morte científica que, como citamos, é uma percepção contemporânea do tema, uma forma de com ele lidar, afastando-se dos mitos e ritos que o cercam no percurso histórico das sociedades arcaicas. A morte é abordada no relato através da utilização do recurso da verossimilhança para concretizar as maneiras de o ser humano lidar com ela no percurso histórico da humanidade, de refletir sobre ela. É dessa concretização possibilitada pelo discurso literário que nos fala Gabriella Morelli, ao afirmar que

muchas de las muertes que se producen en Macondo son extrañas e hiperbólicas. Así es la de Melquíades o la subida al cielo de Remedios la Bella e incluso la de Amaranta. A otros personajes como a José Arcadio le toca una muerte oscura e insignificante, sobre todo si pensamos en la importancia del personaje. Un misterioso disparo acaba con su vida cuando volvía de cazar. Sin embargo los instantes después de su muerte suponen una metáfora surrealista inigualable (MORELLI, 1997, apud MARTÍNEZ LÓPEZ, 2014, p.222).

Outro exemplo do aparecimento da morte dentro do discurso literário de *Cien Años de Soledad* é o personagem Prudencio Aguilar, o amigo de José Arcadio Buendía, morto por ele em um duelo de honra. O assassinato daquele personagem é a representação da transgressão dos dois interditos principais de que Bataille(1987) fala em sua obra: o interdito da morte, aqui relacionado ao assassinio, e o interdito sexual, representado pelo incesto de José Arcadio e Úrsula. Ambas as transgressões são sucedidas pelo medo e pela angústia, que, como Bataille aponta em sua obra, são sensações típicas que sucedem a transgressão dos interditos e que, no relato, consideramos o motivo para que os Buendía se mudem de Rioacha em busca de um novo espaço. Atentaremos, neste subcapítulo, especificamente à transgressão do interdito da morte.

O assassinio de Prudencio Aguilar por José Arcadio num duelo³ é o momento de transgressão do interdito da morte do outro pelo patriarca dos Buendía. É a partir dele inclusive que José Arcadio é levado a transgredir também o interdito do incesto com sua esposa. No entanto, o que se segue a essa transgressão é a conscientização de José Arcadio e Úrsula da existência desse interdito, representada no relato pelo retorno do fantasma de Prudencio Aguilar à habitação do casal.

Além de ser a constante lembrança da relação dos personagens com sua transgressão, esse personagem é também para José Arcadio aquele que virá conectá-lo com a ideia de sua morte, quando o patriarca, já ao fim de sua vida, amarrado ao pé da castanheira, torna a receber visitas do amigo morto de Rioacha. Prudencio Aguilar morto torna-se para José Arcadio um símbolo de sua própria finitude, e o acompanha até que finalmente o personagem encontra seu destino em:

Cuando estaba solo, José Arcadio Buendía se consolaba con el sueño de los cuartos infinitos [...] Le gustaba irse de cuarto en cuarto, como en una galería de espejos paralelos, hasta que Prudencio

³ Segundo Bataille (1987, p. 47), tal como no interdito sexual, o interdito relacionado à morte do outro, o assassinio, também apresenta exceções, que seriam o duelo, a vendeta e a guerra. O duelo ao qual Bataille se refere, no entanto, não é o duelo por honra, como o que culmina na morte desse personagem, e que preserva a individualidade e no qual o prevalece é a transgressão, e sim o duelo do homem primitivo, que é relacionado à sua saída do tempo profano e entrada no sagrado, que seria seguida por rituais de purificação.

Aguilar le tocaba el hombro [...] Pero una noche, dos semanas después que lo llevaran a la cama, Prudencio Aguilar le tocó el hombro en un cuarto intermedio, y él se quedó allí para siempre, creyendo que era el cuarto real (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 192).

Assim como na relação de José Arcadio e Úrsula com Prudencio Aguilar, a relação com a morte enquanto interdito se repete com outros personagens do romance. As irmãs Amaranta e Rebeca são um claro exemplo dessa dinâmica, por exemplo.

Amaranta e Rebeca, a filha legítima e a filha adotiva dos Buendía, formam uma polaridade no romance a partir do momento em que passam a disputar o amor de Pietro Crespi e Rebeca é a que tem o sentimento correspondido. As duas estabelecem no percorrer da história relação não só com o interdito da morte, mas também com outras restrições, que na verdade são ramificações do interdito sexual, de que são exemplos o incesto, o casamento e a primeira relação sexual.

Em relação ao interdito sexual, Rebeca é sempre a irmã ligada à transgressão. Apenas em sua relação com José Arcadio, Rebeca transgride o interdito da primeira relação sexual, da relação sexual antes do casamento e, ao mesmo tempo, o do incesto, quando os dois se relacionam após o retorno do filho dos Buendía de sua jornada iniciada com os ciganos. Já Amaranta está sempre em diálogo com a interdição: ela não concretiza o incesto com seus sobrinhos, nunca se casa e morre virgem.

Em contraste com o interdito sexual em que ocorrem relações contrárias para as personagens, a transgressão do interdito da morte, que está relacionada a nosso tema de estudo, se concretiza nas duas personagens. Às duas, também o que se segue a essa transgressão é a angústia produzida pela culpa da transgressão dessa regra social, como ocorre com o casal Buendía, após a morte de Prudencio Aguilar.

Amaranta, como apontamos anteriormente, apresenta uma relação mais estreita com a morte que a levará inclusive a se encontrar com a personificação da mesma ao fim de sua vida. Vemos nela um constante desejo de transgredir

o interdito do assassinio. Como artifício para impedir o possível casamento da irmã, Amaranta não só se compromete a lançar mão da própria morte, o que é narrado no trecho “estaba dispuesta a impedir la boda de su hermana aunque tuviera que atravesar en la puerta su propio cadáver” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 95), como também recorre à morte de outro, morte esta inventada, como o falso falecimento da mãe de Pietro Crespi às vésperas da data da boda, ou à morte, efetiva, como a ameaça de morte que a moça faz à irmã, narrada em: “[...] si no concebía el obstáculo definitivo para la boda de Rebeca, estaba segura que en el último instante, cuando hubieran fallado todos los recursos de su imaginación, tendría valor para envenenarla” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 110).

Certo é que, além da anunciação da possibilidade de transgredir a restrição do “não matarás”, mais de uma vez Amaranta realiza simbolicamente esta transgressão. A primeira dessas vezes é quando, na intenção de envenenar a própria irmã, como meio de interromper a boda de Rebeca com o italiano, Amaranta é surpreendida pela morte de Meme, a esposa de seu irmão Aureliano:

La pequeña Remedios despertó a medianoche empapada en un caldo caliente que explotó en sus entrañas con una especie de eructo desgarrador, y murió tres días después envenenada por su propia sangre con un par de gemelos atravesados en el vientre (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 110).

A morte da esposa de Aureliano, associada a uma morte por envenenamento, uma vez que a personagem morre envenenada pelo próprio sangue, leva Amaranta pela primeira vez a lidar com a angústia da transgressão do interdito do “não matarás”, já que a personagem se responsabiliza pelo acontecimento, muito semelhante ao que planejava que acontecesse a sua irmã.

Outro momento de transgressão da personagem é o suicídio de Pietro Crespi. Após o abandono do rapaz por Rebeca, o italiano passa a tentar estabelecer compromisso com Amaranta. A jovem Buendía, contudo, se nega a se casar com o rapaz italiano e, como resposta a essa segunda negação, Pietro Crespi comete suicídio. O resultado desse suicídio é uma nova manifestação da angústia em resposta à transgressão do interdito da morte. Amaranta, culpada

pelo ocorrido, realiza uma autopunição física: “entró en la cocina y puso la mano en las brasas del fogón, hasta que le dolió tanto que no sintió más dolor, sino la pestilencia de su propia carne chamuscada. Fue una cura de burro para el remordimiento” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p.137)

Quanto a Rebeca, a transgressão do interdito da morte, que resultará nas mesmas sensações que tomam a consciência de Amaranta, está também relacionada à busca pelo prazer da transgressão, alcançado até então pela personagem por meio dos interditos sexuais.

Segundo Bataille (1987), a realização do casamento religioso é ao mesmo tempo a transgressão de um interdito, já que antecederia a primeira relação sexual e, após essa relação, é o oposto ao erotismo representado na restrição, uma vez que é a completa permissão. Após o casamento de Rebeca e José Arcádio, antecedido do incesto e da primeira relação sexual dos dois, o casal chega ao ponto em que o casamento passa a representar o oposto à restrição.

É nesse momento de aparente estabilidade na dupla que José Arcádio é acometido por uma morte misteriosa, que, como comentamos anteriormente (MORELLI, 1997, apud MARTÍNEZ LÓPEZ, 2014, p. 222), é um desfecho de aparente obscuridade e insignificância, em contraste com o de outros personagens.

A morte de José Arcádio é um aparente suicídio, sendo a única possível testemunha e também suspeita a própria Rebeca, única que estava também na casa do casal no momento da morte:

Rebeca declaró después que cuando su marido entró al dormitorio ella se encerró en el baño y no se dio cuenta de nada. Era una versión difícil de creer, pero no había otra más verosímil, y nadie pudo concebir un motivo para que Rebeca asesinara al hombre que la había hecho feliz. Ese fue tal vez el único misterio que nunca se esclareció en Macondo. Tan pronto como José Arcadio cerró la puerta del dormitorio, el estampido de un pistoletazo retumbó en la casa (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 163).

Ainda que a moça afirme veementemente que não foi a responsável pela morte de José Arcadio, vemos uma possibilidade de que seu comportamento após o

fato, como viúva, represente o mesmo sentimento de culpa e angústia relacionado à transgressão do interdito que Amaranta apresentou.

Após a morte do marido, Rebeca enclausura-se em sua casa, torna a ritualisticamente praticar seu vício de comer cal das paredes, o que, desde sua chegada a Macondo, fazia como forma de demonstrar sua angústia e sua ansiedade e cria uma barreira entre si mesma e o mundo que não torna a ser rompida até o fim de sua vida: “Tan pronto como sacaron el cadáver, Rebeca cerró las puertas de su casa y se enterró en vida, cubierta con una gruesa crosta de desdén que ninguna tentación terrenal consiguió romper” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 164).

Ainda um exemplo do tema morte no romance é o episódio do prolongamento da existência da personagem Úrsula, explicitado por Maria Izabel Martínez López (2014, p. 224). A matriarca da família, uma das fundadoras de Macondo, busca prolongar sua existência durante o maior período de tempo possível, como é narrado no fragmento a seguir: “la verdad era que Úrsula se resistía a envejecer aun cuando ya había perdido la cuenta de su edad” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 296).

A personagem vive o que o narrador afirma serem de 115 a 120 anos, mantendo-se viva até a quarta e a quinta gerações de sua família e utilizando artimanhas que impedem por um longo período que sua estirpe tome consciência da proximidade de sua morte. É o que acontece em relação à sua cegueira, mantida por um longo tempo em segredo, já que a personagem memoriza todos os cantos de sua casa para se locomover.

No entanto, Úrsula é obrigada a aceitar própria finitude quando toma consciência da mesma, através de seus tataranetos:

- Pobre de la tatarabuelita- dijo Amaranta Úrsula,- se nos murió de vieja.
 Úrsula se sobresaltó.
 - ¡Estoy viva! – dijo.
 - Ya ves- dijo Amaranta Úrsula, reprimiendo la risa- ni siquiera respira.
 - ¡Estoy hablando! – gritó Úrsula.
 - Ni siquiera habla – dijo Aureliano-. Se murió como un grillito.
 Entonces Úrsula se rindió a la evidencia. “Dios mío” exclamó en voz baja “De modo que esto es la muerte.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 408).

A utilização da memória por Úrsula como um recurso para retardar o encerramento de seu ciclo de vida se dá não só em relação à sua cegueira, mas à trajetória cíclica na qual ao fim de sua vida a personagem se insere por meio de recordações de sua memória. Esse mesmo recurso de iniciar trajetórias cíclicas e repetitivas ao fim da vida como forma de retardar a morte é utilizado por outros dos Buendía, mas fica ainda mais explícito na personagem Amaranta, que, ao fim de sua vida, é visitada pela morte e, após realizar com ela um pacto de que apenas morreria depois de terminada sua mortalha, passa, como Penélope, a tecer e destecer o traje, na vã tentativa de prolongar o seu tempo de existência.

2.3 RELAÇÕES POSSÍVEIS ENTRE MORTE E MITO

Ainda que possam ser observados separadamente na obra, os temas do mito e da morte estão a todo momento, no decorrer do relato, em diálogo. Isso se dá justamente pelo fato de *Cien Años de Soledad* ser um romance do realismo maravilhoso, que conta com a possibilidade de propor novas coordenadas para o real dentro de seu discurso, numa reorganização de padrões em que se fazem possíveis, no texto, múltiplos novos horizontes propostos pelo homem para apreender aquilo que não domina de seu universo.

O meio pelo qual o narrador cria essas novas coordenadas para o real, em nosso relato, é o mito. A “realidade total” de *Cien Años de Soledad* é uma realidade produzida pela linguagem no sentido compreendido do termo pelo homem arcaico de que nos fala Mircea Eliade. E é por meio dessa reorganização do real que morte e mito se interligam no romance.

O tema da morte esbarra, na narração, justamente com a estrutura do principal meio, além da ciência, que o homem encontra para justificar a perda de sua individualidade. É por meio dessa estrutura que se repete em diferentes escalas, desde o ponto de partida da narração no espaço de Rioacha e o medo

da repetição do nascimento da criança com rabo de porco, que a morte reincide no romance.

A morte por meio do mito parte da “vida”, no sentido de ciclo finito de existência, atribuída ao microcosmo de Macondo; inserida nesta “vida” está a da estirpe dos Buendía e, ainda, inserida nesta, está a de cada um dos personagens da família. Todas essas instâncias estão conectadas pela profecia de Melquíades escrita em seus pergaminhos.

Os Buendía, não obstante, são a representação da *cupidez de existir para sempre*, de que Jose Anchieta Corrêa (2008) fala em seu estudo. Todas as gerações buscam de alguma forma driblar o encerramento de seu ciclo de vida, a começar por José Arcadio e o sonho com a construção de Macondo.

Macondo, um microcosmo, insere toda a estirpe a partir da qual é contada sua história num tempo semelhante ao privilegiado pelo homem arcaico, que é o das repetições. Esse tempo por si só garante a ideia da regeneração que não é garantida pelo tempo linear da história.

Para melhor exemplificar a perspectiva do tempo que se regenera, tornaremos ao recurso da memória utilizado por Úrsula ao fim de seu ciclo. Chegada a época de sua morte, depois de movimentar uma reforma nos danos causados pela chuva na casa dos Buendía, Úrsula submete a passagem do tempo cronológico a suas recordações:

Ella hilvanaba una cháchara colorida, comentando asuntos de lugares apartados y tiempos sin coincidencia, de modo que cuando Amaranta Úrsula regresaba de la escuela y Aureliano se cansaba de la enciclopedia, la encontraban sentada en la cama, hablando sola, y perdida en un labirinto de muertos. “¡Fuego!”, Gritó una vez aterrorizada, y por un instante sembró el pánico en la casa, pero lo que estaba anunciando era el incendio de una caballeriza que había presenciado a los cuatro años (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 407).

A submissão do tempo linear pela personagem a suas memórias aproxima o comportamento de Úrsula ao daquele homem que tem sua realidade baseada nos mitos, já apontado por Mircea Eliade em *Mito e Realidade* (2006). Rememorando suas origens, conhecendo sua história primordial, a personagem parece crer, tal como nas sociedades tradicionais, na

possibilidade de controlar seu futuro. Úrsula apenas tolera a história, não só em sua velhice, mas também em suas ações desde a fundação de Macondo, como as constantes reformas da casa para a renovação e a percepção padronizada das características dos homens de sua família. É, não obstante, em sua relação com o encerramento do ciclo de vida, que aqui nos centramos.

Úrsula é um exemplo da relação entre mito e morte que em nosso estudo buscamos estabelecer na obra. A personagem se vale do eterno retorno e das repetições para prolongar sua vida, estabelecendo com as estruturas míticas presentes no romance uma estreita conexão. Em contrapartida, por meio da mesma personagem, observamos a ação do tempo cronológico, o contraste entre o tempo sagrado dos mitos e o tempo profano que, simultaneamente à perda da personagem em suas lembranças, torna-se visível em sua degradação física: “Poco a poco se fue reduciendo, fetizándose, momificándose en vida hasta el punto de que en sus últimos meses era una ciruela pasa perdida dentro del camisón, y el brazo siempre alzado terminó por parecer la pata de una marimonda” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 407).

Mas não é apenas Úrsula quem está inserida numa temporalidade próxima à da temporalidade como é compreendida pelo homem arcaico. Desde José Arcadio e seu sonho com quartos, guiado por Prudêncio Aguiar, ocorre aos membros da família a intensificação de determinadas repetições ao fim da vida. O pacto de Amaranta com a morte, que dialoga com a narração de Penélope, é um claro exemplo disso. O fazer e desfazer a mortalha, imitando um modelo mítico, é uma tentativa da personagem de prolongar seu ciclo de vida. Tal como para Úrsula e para outros dos personagens, a repetição não prolonga suficientemente a vida de Amaranta, de modo a satisfazer seu desejo de viver para além da morte de sua irmã Rebeca. Daí é, então, que surge para a personagem uma nova perspectiva de continuidade: a crença numa vida após a morte.

A crença na continuidade além do ciclo de vida não se encerra em Amaranta, é recorrente no romance não apenas por meio do desejo dos personagens de se manterem em vida, mas da constante lembrança da própria finitude trazida para eles pela presença de mortos na casa, que se acentua à medida que se

adiantam as gerações. É dessa presença que nos fala Martínez López, ao afirmar que, em se tratando de *Cien Años de Soledad*, estamos diante de uma obra em que o mundo dos vivos e dos mortos se mesclam mutuamente, e que os mortos acodem aos vivos, mostrando sua nostalgia e tristeza (2014, p. 220).

Ocorre aos personagens do relato, todavia, que sua existência está ligada a um ciclo de repetições inserido na “realidade total” de Macondo, por ser um microcosmo, uma imitação do universo criado no tempo primordial, e ocorre a toda a estirpe dos Buendía um desprezo pela história, relacionado à possibilidade de definir seu destino.

O que vem quebrar a possibilidade de controlar o próprio destino por meio das repetições é a inserção da companhia bananeira na cidade. É a partir dessa interferência externa que, seguida da prolongada temporada de chuvas, que o tempo histórico se instaura em Macondo. Essa nova realidade provoca uma reorganização na cidade, que algumas análises afirmariam ser uma metáfora da colonização da América, que impediria o processo de regeneração periódica do qual dispunha Macondo até então, seguido da perda da memória popular sobre as origens da cidade. Essa inserção é o que determina o destino final dos três ciclos interligados no romance e devolve o leitor à da morte da qual a sociedade contemporânea tenta se anestésiar por meio da ciência: a perda da individualidade.

3 REPETIÇÃO E COSMOGONIA

3.1 MACONDO DO CAOS AO COSMO

A cidade de Macondo e seus habitantes, destacadamente os Buendía, têm seus ciclos de existência interligados, como uma existência única, interdependente, dado que ocorre a todo cosmo conforme explicita Eliade (1992) em seus estudos sobre cosmogonia. Por esse motivo, tal como sucede a todos os indivíduos da família de José Arcadio, o povoado apresenta um ciclo de vida. Como para cada um dos membros da família, existe também nesse espaço uma perspectiva de que, por meio de repetições de atos primeiros, se prolongue esse ciclo de existência. O ciclo segue, entretanto, seu curso, que é muito semelhante ao ciclo normal de existência do homem, que culmina na morte.

Ainda que pratiquem as repetições em busca de impulsionar a renovação constante de seu cosmo para que ele se mantenha vivo, os Buendía são, efetivamente, os responsáveis por romper com a *cupidez de existir para sempre* que imprimiam em seu espaço, ao manuseá-lo: é a família que funda a cidade, estabelece sua casa como centro do microcosmo e impulsiona o desenvolvimento, mas é também ela que o encaminha à extinção.

A trajetória de Macondo como cosmo tem início da seguinte forma: José Arcadio e Úrsula Buendía, seguidos por um grupo de conhecidos que caminha com eles desde Rioacha em direção a uma terra nova na qual se estabelecerão:

Una mañana, después de casi dos años de travesía, fueron los primeros mortales que vieron la vertiente occidental de la sierra. Desde la cumbre nublada contemplaron la inmensa llanura acuática de la ciénaga grande, explayada hasta el otro lado del mundo. Pero nunca encontraron el mar. Una noche, después de varios meses de andar perdidos por entre los pantanos, lejos ya de los últimos indígenas que encontraron en el camino, acamparon a la orilla de un río pedregoso cuyas aguas parecían un torrente de vidrio helado (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 35-36).

Os habitantes são “los primeros mortales que vieron la vertiente occidental de la sierra” em que será construída sua cidade, um espaço até então de natureza intocada, como o caos que virá a ser transformado em cosmo no mito cosmogônico, do ponto de vista de Eliade (1992).

Após encontrar o espaço no qual se estabelecerão por escolha de José Arcadio, o grupo funda a cidade, que se configura inicialmente como um espaço primordial:

Era entonces una aldea de veinte casas de barro y caña brava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanos que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. Era un mundo tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había de señalarlas con el dedo (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 9).

As marcas da aproximação entre Macondo e a estrutura dos espaços como prevista no mito cosmogônico estão já na descrição da cidade. O povoado é fundado à beira de um rio de águas diáfanos e os rios apresentam em seu simbolismo, por desembocar no mar, não só a representação da dinâmica da vida, mas também a do retorno ao princípio (CHEVALIER E GUEERBRANT, 1991, p. 885), cuja demarcação no espaço é dada pelas pedras polidas, semelhantes a ovos pré-históricos.

A imagem das pedras como semelhantes a ovos atribui a elas o simbolismo desses objetos, uma vez que os ovos seriam a representação universal da realidade primordial, aquela realidade que conteria o germe da multiplicidade dos seres (CHEVALIER E GUEERBRANT, 1991, p. 591), simbolismo de que também fala Chinchilla Sánchez (2001, p. 9). Além disso, esses ‘ovos’ são também pré-históricos, anteriores à demarcação da história, no caso da história dos indivíduos que ali passarão a habitar.

Somado a isso, está o fato de que, na Macondo recém-fundada, ainda existem muitas coisas que não foram nomeadas. Tal fato aproximaria também o espaço de um cosmo em seu princípio, já que, sendo do ponto de vista linguístico a linguagem um diferencial entre o homem dos outros animais na natureza, a

necessidade de ainda nomear coisas que eram pelo grupo fundador desconhecidas é também uma representação do início da interferência do homem no espaço. Configura-se, assim, uma passagem ali de transformação do que até então era caos em cosmo.

A partir dessa transformação inicial, segue o ciclo de existência da cidade, ciclo tal que Raggio (2014, p. 11) afirma que

[...] recorre a cada paso de la historia de la humanidad según se revela el pensamiento mítico: una creación *in illo tempore*, seguida por la edad dorada de los primeros hombres y una caída de ese estado de beatitud de la que en este caso no hay redención posible. Solo queda el apocalíptico final que borrará la memoria historia de ese mundo.

Dessa forma, o momento que se segue à fundação do povoado é o da idade de ouro, o da Macondo em expansão, e ele é impulsionado pelos Buendía. Uma vez que é a família (e o que acontece a ela) que impulsiona as transformações que farão com que o povoado passe por todas essas etapas do pensamento mítico de que nos fala Raggio (2014), consideramos, em nossa análise, a habitação onde vivem todas as gerações da mesma como o centro do povoado, numa associação com o papel desempenhado nos mitos cosmogônicos pelo centro do cosmo.

A possibilidade de aproximar a casa dos Buendía do centro de um cosmo é bem-exemplificada no relato quando, do momento da chegada de Rebeca ao retorno de Melquíades, o povoado é acometido pelo mal da insônia e é da família que parte não só o problema, trazido aparentemente por Rebeca, mas também formas de lidar com ele, como a utilização de bilhetes explicativos, criada por Aureliano, para que não fossem esquecidos os nomes dos objetos e seu uso:

Un día estaba buscando el pequeño yunque que utilizaba para laminar los metales, y no recordó su nombre. Su padre se lo dijo – *tas*. Aureliano escribió el nombre en un papel que pegó con goma en la base del yuquero: *tas* [...] Cuando su padre le comunicó su alarma por haber olvidado hasta los hechos más impresionantes de su niñez, Aureliano le explicó su método, y José Arcadio Buendía lo puso en práctica en toda la casa y más tarde lo impuso a todo el pueblo (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 63- 64).

Tornando à idade de ouro de Macondo, verifica-se que ela é impulsionada principalmente a partir das transformações no centro do cosmo — a casa. Cada um dos membros da família imprime suas marcas na habitação e interfere na constituição, o que configura esse local como um espaço biográfico⁴. Por esse motivo, o funcionamento do microcosmo que seria Macondo está intimamente ligado à árvore genealógica dos Buendía: seu centro é a casa da família, que é também espaço biográfico.

Quem realiza ativamente grande parte das marcas biográficas na casa é Úrsula. Do momento da construção da casa ao que Fernanda assume a administração da habitação, Úrsula realiza interferências no espaço, de forma que ele está a todo momento renovando-se com reformas sob seu cuidado e mantendo uma perspectiva de abolição da passagem do tempo histórico que, para os Buendía, tal qual nas sociedades cosmogônicas, é colocado em segundo plano. Uma das reformas na casa, que é claro exemplo da constante renovação, é a que a matriarca ministra após a morte de Melquíades:

Se dio cuenta de pronto que la casa se había llenado de gente, que sus hijos estaban a punto de casarse y tener hijos, y que se verían obligados a dispersarse por falta de espacio. Entonces sacó el dinero acumulado en largos años de dura labor, adquirió compromisos con sus clientes, y emprendió la ampliación de la casa (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009 p. 73).

A reforma na casa é simbólica, uma vez que é seguida por um período de prosperidade na família e no povoado com a chegada de Pietro Crespi, as festas de reinauguração que seguem e o casamento de Aureliano e Remédios Moscote. A reconstrução funciona como uma renovação que visa à abolição da passagem do tempo para Úrsula e seu grupo, pois ela realiza uma interferência em sua casa, casa natal de seus filhos, de modo que existe, para essas próximas gerações, a possibilidade de continuar a viver nesse espaço e criar

⁴Segundo Halwachs, em *A memória Coletiva (1990)*, o espaço em que o indivíduo e seu grupo imprimem suas marcas e exercem suas interferências, fixando nele marcas culturais e históricas que se manifestariam na configuração do espaço e na escolha dos objetos, por exemplo, seria um espaço biográfico. Nesse espaço é possível que o indivíduo reviva suas memórias e seus familiares de forma que, caso ocorra uma brusca alteração no espaço ou um acontecimento contrastante, o indivíduo conectado àquelas memórias, seu grupo e seu espaço podem ser afetados definitivamente.

nele memória. A criação e preservação de memória no espaço da casa natal, considerada, segundo Bachelard (1993, p. 20), o microcosmo dos nossos anos de infância, possibilita uma abolição da duração temporal histórica.

Essa renovação que suprime o tempo histórico é também um exemplo de *cupidez de existir para sempre* que cerca o povoado de Macondo. O povoado, que até então não possuía nenhum morto, não tendo sido lembrado da perda de sua individualidade refletida na morte do outro de que fala Edgar Morin (1970), vê na morte de Melquíades o primeiro retrato da possibilidade de sua própria finitude, que é inclusive representado no relato pelo enterro do cigano “el primer entierro y el más concurrido que se vió en el pueblo”. A morte de Melquíades, personagem que era até então imortal, é uma lembrança ao povoado da possibilidade da finitude individual de seus habitantes e que não havia sido vista na narração desde que os Buendía partem de Rioacha para se livrar da morte de Prudêncio Aguilar com seu grupo, sendo a única exceção a isso os ossos atribuídos aos pais de Rebeca trazidos com ela a Macondo.

Úrsula é a representante da Macondo em ascensão não só por suas intervenções no centro, mas também por sua administração no povoado, da qual é exemplo o comércio de animais de caramelo, a sua posição de liderança entre as mulheres dos fundadores e a sua responsabilidade na primeira grande leva de migrantes que traz ao povoado quando retorna da busca por seu filho mais velho, fugido de Macondo. Tal busca dura meses, durante os quais a casa, centro do cosmo, fica sob os cuidados de José Arcadio e seus filhos Amaranta e Aureliano. O retorno da matriarca proporciona a alteração na configuração de Macondo, como narrado em:

José Arcadio Buendía tardó mucho tempo para restablecerse de la perplejidad cuando salió a la calle y vio la muchedumbre. No eran gitanos. Eran hombres y mujeres como ellos, de cabellos lacios y piel parda, que hablaban su misma lengua y se lamentaban los mismos dolores (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 50).

Até a sua velhice, quando, como citamos anteriormente, a personagem cede lentamente à aceitação de sua morte, e a administração da casa passa a ser de Fernanda, Úrsula representa a Macondo dos primeiros anos, em que todas

as gerações da família obedecem às repetições, que serão fundamentais para a perspectiva do eterno retorno que garante a existência do cosmo.

Os homens da família, aos quais no relato é reservada prioritariamente a interferência no espaço externo ao de sua habitação, são também responsáveis pelo processo de transformação que leva o povoado do caos ao cosmo e do cosmo à interferência externa que os levará à extinção: é José Arcadio quem incentiva a fundação da cidade e quem impõe seu poder com a chegada do Corregedor Don Apolinar Moscote; já o coronel Aureliano Buendía é quem lidera a disputa entre liberais e conservadores; Arcadio é quem coordena os liberais na ausência do coronel; Aureliano Segundo é quem promove grandes festas no povoado; Aureliano Triste é quem estabelece relação entre Macondo e o Exterior; e José Arcadio Segundo é quem presencia o assassinato dos funcionários da companhia bananeira. Todo esse desenvolvimento regido pelas transformações espaciais da casa ao centro e pelas ações da família que a habita é interrompido pela inserção de uma nova realidade a Macondo: a companhia bananeira.

Aureliano Triste, um dos dezessete filhos do coronel Aureliano Buendía, desenvolve a ideia de trazer uma ferrovia a Macondo, e, financiado por Aureliano Segundo, concretiza essa ideia. A chegada do trem é narrada da seguinte forma:

Cuando se restablecieron del desconcierto de los silbatazos y resoplidos, todos los habitantes se echaron en la calle e vieron a Aureliano Triste saludando con la mano desde la locomotora, y vieron hechizados el tren adornado de flores que por primera vez llegaba con ocho meses de retraso. El inocente tren amarillo que tantas incertidumbres y evidencias, y tantos halagos y desventuras, y tantos cambios, calamidades y nostalgias había de llevar a Macondo (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 268).

O automóvel será o único trem a chegar a Macondo, mas trará com ele a maior quantidade de estrangeiros vista na cidade até então. Sua cor, amarela, representa simbolicamente o que virá a ser o futuro do povoado com sua chegada. A exemplo, na mitologia mexicana, o amarelo é não só a cor que anuncia a chegada da estação das chuvas, como no romance, mas também a cor com que eram vestidas as vítimas que seriam ofertadas à divindade

cosmogônica dos mexicanos. Além disso, o amarelo em sua simbologia é também o triunfar da terra sobre o verão, anunciando o amadurecimento dos frutos e, conseqüentemente o avanço de seu ciclo, que culminará na morte (CHEVALIER e GUEERBRANT, 1991, p. 87). O trem amarelo traz consigo, portanto, um anúncio do declínio de Macondo.

Esse declínio se dá principalmente por meio dos estrangeiros que chegaram com a companhia bananeira, que, inicialmente são assim descritos:

Dotados de recursos que en otra época estuvieron reservados a la Divina Providencia, modificaron el régimen de lluvias, apresuraron el ciclo de las cosechas, y quitaron el río de donde estuvo siempre y lo pusieron con sus piedras blancas y sus corrientes heladas en el otro extremo de la población, detrás del cementerio (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 274).

Os novos habitantes introduzem, outrossim, uma nova organização à Macondo até então regida pela série de repetições designada pelos Buendía. A constante renovação da casa como prerrogativa de manutenção do tempo, o ato sexual como forma de levar à fecundação das terras e dos animais (como ocorre com Aureliano Segundo e Petra Costes) e à prosperidade são exemplos disso, e todos têm sua perspectiva de existência no eterno retorno, imitando modelos dentro do cosmo.

Os estrangeiros trazem consigo uma nova perspectiva que contrasta com a de regeneração periódica do cosmo, que é a perspectiva ligada ao homem histórico. Essa perspectiva histórica insere na Macondo regida pela estrutura do mito a racionalização, estabelecendo o contraste do qual nos fala Karen Armstrong em *Breve história do mito* (2012). É a partir dela que o ciclo de existência da cidade inicia sua decadência.

A chegada da companhia transfere também o centro da cidade para um novo espaço, que se separa da Macondo dos antigos fundadores por um cercado elétrico e pelos trilhos do trem, tal como transforma o funcionamento orgânico da cidade. Essa separação entre os dois segmentos do povoado é exemplo da aproximação simbólica que pode ser estabelecida com a separação entre *logos* e *mithos* de que nos fala Armstrong (2012) em sua obra.

Além disso, a inserção na perspectiva histórica do tempo é que insere a perspectiva da importância da morte individual no povoado. Os Buendía e todos os habitantes que ali habitavam até então, conviviam com a perspectiva mitológica do eterno retorno à qual sua existência individual estava estreitamente conectada com a existência de um todo. As repetições realizadas, até então, eram a garantia de realizar o desejo de imortalidade dos personagens e, uma vez que esses indivíduos possuíam uma continuidade conjunta ligada também à continuidade do povoado, o encerramento de seus ciclos é também anunciado com a inserção do povoado na perspectiva histórica.

Essa mudança, que tem início com a chegada da companhia bananeira, é acompanhada pela gradual transferência de administração do espaço da casa, que seria centro cósmico de Macondo, para as mãos de Fernanda, com o envelhecimento de Úrsula. Transferência, aliás, que tem início antes da chegada do trem a Macondo, já que seu início se dá com o casamento de Fernanda e Aureliano Segundo. Assim como os estrangeiros, que alteram a configuração de Macondo, a nova integrante da família Buendía altera a configuração da casa, uma vez que, antes mesmo de ser a administradora do espaço, quando então se casa com Aureliano Segundo, a personagem insere novos costumes no centro do povoado.

Fernanda traz consigo a cultura enraizada de tradição espanhola que herda de sua família e sua inserção na casa é também um choque de culturas. É desse choque que Roberto Paoli (2014) fala, partindo do ponto de vista de Fernanda, ao afirmar que:

El código cultural de la familia capitalina y colonial de los Del Carpio queda sometido a toda una serie de situaciones desconsagradoras, cuando aquellos valores y comportamientos, típicos de otro espacio, y más que nada de otro tiempo, se introducen, con el casamiento de Fernanda, en la familia Buendía, familia popular, marginal y anarquista (en el sentido más amplio de la palabra), con un pasado y vocación de nomadismo [...] (PAOLI, 2014, p. 983).

Inserindo suas impressões no espaço, Fernanda realiza, do ponto de vista dos herdeiros de José Arcadio, o mesmo tipo de movimentação que a companhia

bananeira virá a realizar no povoado, de forma que sua interferência externa passa a influir naquela habitação, como influi a empresa no espaço e nos costumes do povoado, o que pode ser notado nos seguintes trechos: “Las puertas de la casa, abiertas de par en par desde el amanecer hasta la hora de acostarse, fueron cerradas durante la siesta [...]”; e em “[...] el ramo de sábila y pan que estaban colgados en el dintel desde los tiempos de la fundación fueron reemplazados por un nicho del Corazón de Jesus [...]” (GARCIA MÁRQUEZ, 2009, p. 256).

Há também nessas transformações da casa, como há nas do espaço do povoado uma imposição de novos padrões. Assim como em Macondo o curso dos rios é alterado e o centro da cidade é deslocado, naquela família “popular, marginal y anarquista” (PAOLI, 2014, p. 983), a moça, que havia sido criada sob os costumes espanhóis, impõe àquele espaço transformações de sua tradição. Há para essa imposição, inclusive, uma resistência dos Buendía, já que, além de esses costumes colocarem Fernanda em constante conflito com Úrsula e Amaranta, o próprio Aureliano Segundo não se submete às novas regras impostas pela esposa, uma vez que passa grande parte de seu tempo com a amante, Petra Costes.

No espaço externo à casa, a companhia bananeira permanece em Macondo drenando seus recursos e explorando os habitantes do povoado até o momento em que, no relato, é narrado o nascimento de Aureliano Babilônia. A esta altura, José Arcadio Segundo já movimenta na cidade, junto com outros líderes sindicais, uma resistência à companhia bananeira e à sua intervenção no povoado. Essa resistência culminará na greve dos trabalhadores da companhia, que, por sua vez, resultará no assassinato do que José Arcadio Segundo, o único sobrevivente, afirma serem três mil operários.

O assassinato desses três mil operários e a posterior partida da companhia bananeira são sucedidos por uma chuva, que marcará o início da trajetória de degradação progressiva de Macondo. Esse momento é narrado em:

No llovía desde hacía tres meses y era tempo de sequía. Pero cuando el señor Brown anunció su decisión se precipitó en toda la zona bananera el aguacero torrencial que sorprendió a José Arcadio Segundo en el camino de Macondo. Una semana después seguía lloviendo (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 370).

A chuva que tem início com o anúncio da partida da companhia por seu dono, o senhor Brown, se prolonga em Macondo ainda um longo período:

Llovió cuatro años, once meses y dos días. Hubo épocas de llovizna en que todo el mundo puso sus ropas de pontifical y se compuso una cara convaleciente para celebrar la escampada, pero pronto se acostumbraron a interpretar las pausas como anuncios de recrudescimiento (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 375).

Essa chuva que se estende por mais de quatro anos e mantém os habitantes de Macondo grande parte do tempo em suas casas apresenta um estreito diálogo com o dilúvio bíblico e com uma série de dilúvios narrados em crenças míticas universais. Esses dilúvios, bem como outras catástrofes míticas universais, estão também relacionados à ideia de regeneração que existe nos rituais periódicos, vindo também como uma possibilidade de renovar o cosmo.

Contudo, diferente desses rituais, nessas catástrofes ocorre uma destruição do mundo como ele é conhecido, para que se construa um novo (ELIADE, 2006, p.54). No relato, a destruição do mundo como conhecido é visível, sendo evidente após a estiagem da chuva, o que é retratado em:

Macondo estaba en ruinas. En los pantanos de las calles quedaban muebles despedazados, esqueletos de animales cubiertos de lirios colorados, últimos recuerdos de las hordas de advenedizos que se fugaron de Macondo tan atolondradamente como habían llegado.(...) Las casas de madera, las frescas terrazas donde transcurrían las serenas tardes de naipes, parecían arrasadas por una anticipación del viento profético que años después había de borrar Macondo de la faz de la tierra (...) La región encantada que exploró José Arcadio Buendía en los tiempos de la fundación, y donde luego prosperaron las plantaciones de banano, era un tremedal de cepas putrefactas, en cuyo horizonte remoto se alcanzó a ver varios años la espuma silenciosa del mar (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 394).

Além de ser degradada pela chuva com a transformação da região encontrada pelos fundadores em um pântano de galhos putrefatos, tal como na destruição do cosmo para a renovação do cosmo nos mitos em que fica apenas um pequeno grupo, ou um casal que dará origem ao novo mundo (ELIADE, 2006, p.53), em *Cien Años de Soledad*, após a chuva, sobreviventes da catástrofe, que participarão da fase final da cidade, são poucos, sendo apenas os que

antecederam a chegada da companhia bananeira, pois a evidência desses sobreviventes é narrada em: “Los sobrevivientes de la catástrofe, los mismos que ya vivían en Macondo antes de que fuera sacudido por el huracán de la compañía bananera, estaban sentados en mitad de la calle gozando de los primeros soles” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 394).

Além disso, como nas catástrofes míticas, que são resultados de falhas rituais, revoltas de Entes Supremos, pecados dos homens, ou decrepitude do mundo, no relato a chuva sucede a devastação provocada pela companhia bananeira, que se encerra no assassinio dos funcionários e no apagamento daquele fato para a grande maioria da população.

É a partir dessa chuva que, pouco a pouco, o restante da estirpe dos Buendía também encontra sua morte. Primeiro, Úrsula, que apenas esperava pela estiagem da chuva; em seguida, Aureliano Segundo e José Arcádio Segundo, Fernanda e José Arcádio, até que o único sobrevivente da família é Aureliano Babilônia. É nesse momento que Amaranta Úrsula, a terceira filha de Fernanda e Aureliano Segundo, retorna com seu marido a Macondo, depois de anos vivendo longe do povoado para completar os seus estudos.

Em contraste com a primeira matriarca da família, representante da Macondo em ascensão, em seu período de ouro, Amaranta Úrsula vem a representar a cidade em decadência, dado que, impossibilitada de retornar ao seu tempo inicial, culminará em seu encerramento.

A última das Buendía retorna a uma Macondo devastada pelo tempo e que, assim como a casa da família, está descaracterizada como espaço biográfico. Tal como Úrsula o faz no povoado recém-fundado, Amaranta Úrsula recorre a reformas no espaço de sua casa, como meios de renovação do tempo, sendo sua primeira ação, ao se instalar em sua antiga habitação, uma reforma:

Se puso al frente de una cuadrilla de carpinteros, cerrajeros y albañiles que resanaron las grietas de los pisos, enquistaron puertas, ventanas, renovaron los muebles y blanquearon las paredes por dentro y por fuera, de modo que tres meses después de su llegada se respiraba otra vez el aire de juventud y de fiesta que hubo en los tiempos de la pianola (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 449).

A personagem busca remontar em seu retorno o microcosmo de sua memória, a casa de sua juventude, o que é perceptível pela ação de pintar a casa de branco, a primeira cor escolhida para a habitação no tempo de seus ancestrais, mas, tal como Eliade afirma acontecer ao centro quando sua organização é perturbada e tal como Raggio (2014) descreve ser a trajetória do relato, semelhante à de todo o cosmo, esse retorno não é possível.

Também como sua tataravó, Amaranta Úrsula busca mudanças para o povoado: “Un año después del retorno, aunque no hubiera conseguido entablar una amistad ni promover una fiesta, Amaranta Úrsula seguía creyendo que era posible rescatar aquella comunidad elegida por el infortunio” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 451).

Porém, nem o povoado, que já não possui ao fim nem sequer a memória de quem foram seus fundadores, nem a casa permanecem conservados sob as tentativas de revitalização realizadas pela personagem e acabam por ceder à devastação, da qual tentam ainda retornar os últimos Buendía:

Cercados por la voracidad de la naturaleza, Aureliano y Amaranta Úrsula seguían cultivando el orégano y las begonias y defendían su mundo con demarcaciones de cal, construyendo las últimas trincheras de la guerra inmemorial entre el hombre y las hormigas (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 487).

As formigas que avançam sobre o espaço são sinalizadoras da necessidade de prevenção, uma vez que trabalham com o armazenamento de alimentos para o inverno. Acompanhando essa necessidade de provisão, o casal permanece realizando as atividades de plantio na terra. Esse plantio na terra é uma reação à passividade com que Macondo encara seu fim, já que há a fecundação da terra, representativa do feminino, e que segundo Chevalier e Gueerbrant (1991, p. 992), simboliza por isso a passividade, representando a fecundação, portanto, a atividade, a reação.

Essa reação à degradação que se dá ao seu redor fica ainda mais concreta quando Amaranta Úrsula e Aureliano Babilônia repetem o incesto cometido ao início do relato por Úrsula e José Arcadio. Assim como os primeiros membros da estirpe, os últimos cometem o incesto que dá origem a uma criança, esta

última criança gerada é também uma repetição na busca pelo rompimento com o ciclo de vida. No entanto, diferente da primeira criança (José Arcadio), esta última nasce como na lenda prevista pela família: com um rabo de porco.

A criança com rabo de porco, que será a última a nascer de sua família, é evidência da possibilidade de regeneração que se desfaz, já que, além de ser a possibilidade da repetição da lenda que era contada à família, e que portanto não possibilitaria a continuação da estirpe, a criança também deixa de existir antes do pai na narração.

Além disso, essa criança, que é a representação do contraste entre os incestos do começo de do fim da narração, tem seu sentido complementado pela significação dos dois homens que realizam o ato nesses dois momentos: José Arcadio e Aureliano Babilônia.

3.2 O ETERNO RETORNO DOS HOMENS DA FAMÍLIA

José Arcádio e Aureliano Babilônia são a exata simbologia das duas Macondos existentes ao começo e ao fim da história: o cosmo recém-criado e o cosmo em vias de desaparecimento.

José Arcádio é, juntamente com Úrsula e o grupo de migrantes de Rioacha, o fundador do cosmo. Quando ainda jovem, embora oscilando entre seus experimentos e a administração da cidade, o patriarca é tomado como um líder em Macondo. Essa liderança pode ser vista no retorno de Úrsula a Macondo, após a busca sem sucesso pelo primeiro filho do casal, José Arcádio, que havia fugido com os ciganos. Nesse retorno da matriarca, José Arcadio

[...] volvió a ser el hombre emprendedor de los primeros tiempos que decidía trazado de las calles y la posición de las nuevas casas, de manera que nadie disfrutara de privilegios que no tuvieron todos. Adquirió tanta autoridad entre los recién llegados que no se echaron cimientos ni se pararon cercas sin consultárselo, y se determinó que fuera el quien dirigiera la repartición de la tierra (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p.53).

Esse poder de liderança de José Arcádio, que também se constata quando o patriarca impulsiona excursões desbravadoras e experiências baseadas nos inventos trazidos pelos ciganos, é visto até mesmo nas relações políticas que começam a se estabelecer no povoado, com a chegada de Don Apollinar Moscote e a disputa de poder que se estabelece entre os dois até o Buendía impor as regras do povoado ao novo corregedor, como é evidenciado no trecho:

- Muy Bien, Amigo - dijo José Arcadio Buendía -, usted se queda aquí, pero no porque tenga en la puerta esos bandoleros de trabuco, sino por consideración a su señora esposa y a sus hijas.

Don Apollinar Moscote se desconcertó, pero José Arcadio Buendía no le dio tiempo de replicar.- Sólo le ponemos dos condiciones-, agregó.- La primera: que cada quién pinta su casa del color que le dé gana. La segunda: que los soldados se van en seguida. Nosotros le garantizamos el orden.

[...]

Esa misma tarde se fueron los soldados. Pocos días después José Arcadio le consiguió una casa a la familia del corregidor. Todo el mundo quedó en paz, menos Aureliano (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 77).

Esse domínio exercido pelo patriarca na Macondo recém-criada representa também o funcionamento da cidade nesse período inicial: não há necessidade de guardas ou intervenção governamental e o convívio pacífico entre os habitantes prevalece. Essa coexistência pacífica inicial, regida pelo primeiro dos Buendía na cidade, faz dele, de José Arcádio, tal como Úrsula, um dos principais representantes da Macondo em ascensão, em sua idade de ouro.

O que confirma essa representação é o próprio nome do personagem, Arcadio. Arcadio vem da palavra arcádia, que é a representação de um lugar perfeito, em que reina a felicidade, a harmonia, mundo de paisagem ideal, bucólica, pastoril (CHINCHILLA SÁNCHEZ, 2001, p.14) e também a representação de uma idade de ouro, que nos mitos cosmogônicos é o tempo em que tudo foi criado, tempo contemporâneo aos deuses.

José Arcádio é também aquele que dará origem com Úrsula a toda a estirpe Buendía, gerando José Arcádio, Aureliano e Amaranta. De seu momento inicial em que oscila entre administrador de Macondo e pesquisador de experimentos

de todo tipo influenciados pelos inventos dos ciganos, que foram trazidos a Macondo, até sua morte, José Arcádio entra gradualmente num processo que, para seu povoado, é de enlouquecimento. Tal processo se agrava após a segunda morte de Melquíades, que coincide com a descoberta pelo patriarca das peculiaridades do tempo em Macondo, culminando daí sua crise, alienação e amarradura a uma castanheira, como narrado em:

El viernes, antes de que se levantara nadie, volvió a vigilar la apariencia de la naturaleza, hasta que no tuvo la menor duda de que seguía siendo lunes. Entonces agarró la tranca de una puerta y con la violencia salvaje de su fuerza descomunal destrozó hasta convertirlos en polvo los aparatos de alquimia, el gabinete de daguerrotipia, el taller de orfebrería (...). Se necesitaron diez hombres para tumbarlo, catorce para amarrarlo, veinte para arrastrarlo hasta el castaño del patio, donde lo dejaron atado, ladrando en lengua extraña y echando espumarajos verdes por la boca. Cuando llegaron Úrsula y Amaranta todavía estaba atado de pies y manos en el tronco del castaño, empapado de lluvia y en un estado de inocencia total. Le hablaron, y él las miró sin reconocerlas y les dijo algo incomprensible. Úrsula le soltó las muñecas y los tobillos, ulcerados por la presión de las sogas, y lo dejó amarrado solamente por la cintura. Más tarde le construyeron un cobertizo de palma para protegerlo de la lluvia (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p.101).

O fato de José Arcádio ser atado a uma castanheira ao fim de sua vida é símbolo da sua principal representação na história como gerador, com Úrsula, não só da família mas também da própria Macondo, já que ele é o responsável pela escolha do local da cidade e o primeiro administrador. A castanheira, uma árvore, representa a função de José Arcádio de forma plena, pois, como afirmam Chevalier e Gueerbrant (1991. p.117-129), as árvores têm uma rica significação simbólica, sendo boa parte dessas significações conectada à ideia de cosmo vivo que se perpetua e se regenera, que é a representação da dinâmica dos Buendía e de Macondo. As árvores apresentariam essa significação por sua própria disposição física, que é a da troca constante de folhas envelhecidas por folhas novas, podendo ser as árvores associadas também à árvore da vida, possuidora da seiva celeste e dos frutos que gerariam a imortalidade; à árvore social, que seria responsável pela geração de uma família, de um povoado, uma cidade ou uma nação, regidas por um líder; e, na tradição cristã, à estabilidade, a um sustentáculo, uma coluna vertebral que mantém determinada estrutura. A função de José Arcádio, tendo sido ele

essencial para o germe de sua família e de seu povoado, está, destarte, intimamente ligada à representação da árvore à qual é amarrado ao fim da vida.

Além disso, a castanheira à qual José Arcádio é amarrado está localizada no pátio da casa dos Buendía, centro cósmico de Macondo, cabendo a essa mesma árvore novas significações atribuídas por Chevalier e Gueerbrant (1991) à planta, que seriam relacionadas à árvore como eixo que conecta o mundo, já que suas raízes se conectam ao solo, seu tronco e seus primeiros ramos à superfície e suas folhas levam ao céu. Tal como a árvore, José Arcadio é que estabelece as raízes em Macondo e de sua união que parte o conjunto de repetições e regenerações personificados nos membros da estirpe, que serão responsáveis pela constante regeneração daquele cosmo, retardando sua morte até Aureliano Babilônia.

Aureliano Babilônia, com seu par, Amaranta Úrsula, contrasta com a representação do casal inicial. Este personagem é a representação da Macondo em decadência. Em contraste com seu avô, a partir de quem é gerada a estirpe, Aureliano Babilônia é aquele que, com seu par, é responsável pelo encerramento da estirpe, já que seu filho é aquele que repete a lenda dos Buendía da criança com rabo de porco, como se pode ver no fragmento:

Después de cortarle el ombligo, la comadrona se puso a quitarle con un trapo el unguento azul que le cubría el cuerpo, alumbrada por Aureliano con una lámpara. Sólo cuando le voltearon boca abajo se dieron cuenta de que tenía algo más que el resto de los hombres, y se inclinaron para examinarlo. Era una cola de cerdo (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 489).

Na lenda, repetida nesse último Buendía, a criança com rabo de porco é impossibilitada de gerar novos membros da estirpe, o que fica claro ao ser narrada sua história no trecho:

Una tía de Úrsula, casada con un tío de José Arcadio Buendía, tuvo un hijo que pasó toda la vida con unos pantalones englobados y flojos, y que murió desangrado después de haber vivido cuarenta y dos años en el más puro estado de virginidad, porque nació y creció con una cola cartilaginosa en forma de tirabuzón y con una escobilla de pelos en la punta (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 31).

Tal qual seu ancestral, havia na criança com rabo de porco originada de Aureliano e Amaranta Úrsula a marca da impossibilidade de gerar novos membros para a estirpe, o que, segundo conta a lenda da família, é uma impossibilidade gerada justamente pelo rabo de porco, já que aquele que anteriormente havia nascido com ele tinha em consequência disso se mantido em puro estado de virgindade até os quarenta, quando, ao tentar remover a cauda, provocou a própria morte.

Esse encerramento, que é também o encerramento de um ciclo de existência já que os Buendía e Macondo têm seus ciclos interligados, está intimamente ligado à restrição do incesto que, segundo Bataille (1987, p. 129) é uma restrição universal imposta ao relacionamento sexual entre familiares, sendo a concretização da lenda da criança com rabo de porco no relato um exemplo da universalidade dessa restrição, que encontra no universo do realismo maravilhoso a possibilidade de se fazer presente. Tanto se faz presente esse interdito que ele perpassa todas as gerações dessa família depois de ser, pela primeira vez, concretizado, até que nessa última geração há a personificação da restrição, que é o último Aureliano, com rabo de porco, impossibilitando a continuidade da família.

Aureliano Babilônia, pai do último Buendía, apresenta em seu próprio nome a representação do que virá a ser sua herança: a morte dos Buendía. O que marca em seu nome a sua significação na história é “Babilônia”.

Babilônia, ou Babel, é uma cidade lendária que seria a antítese do paraíso e da Jerusalém celestial. Ela representa, de acordo com Chevalier e Gueerbrant (1991, p. 168), por sua história bíblica, o esplendor que é condenado por si mesmo e por sua beleza e que desviaria o homem de sua vocação espiritual. Por ter se tornado uma cidade triunfante e rica em um espaço devastado e desintegrado, Babilônia seria para os autores a representação do triunfo passageiro do individual. Uma vez que Aureliano Babilônia é aquele que encerra o cosmo (uma arcádia) fundado e perpetuado por seus ancestrais, tal como a significação de seu nome, o personagem é uma representação do triunfo passageiro.

Com José Arcádio, Aureliano formaria o par de abertura e fechamento que forma o ciclo de vida de sua família. Nas gerações da estirpe que existem entre esses dois no ciclo de sua família há também outros pares, como o de Rebeca e Amaranta de quem já falamos anteriormente, que formam uma dinâmica de oposições. E desses pares fala Josefina Ludmer em *Cien Años de Soledad: Una Interpretación*, sua análise do romance.

Ludmer (1974, p. 22) define *Cien Años de Soledad* como um romance em forma de espelho. A autora aponta uma divisão do romance entre os dez primeiros e os dez últimos capítulos, sendo a primeira parte a narração da história e a segunda parte a duplicação invertida da mesma. Analisando essa estrutura da obra, a autora (1974, p. 29) apresenta os padrões de duplicação e inversão que se distribuem ao longo de toda a árvore genealógica dos Buendía, realizando entre esses padrões um estudo comparativo e, tomando o conjunto, aproxima-o do mito de Édipo, ressaltando pontos-chave para essa comparação, como o incesto, a profecia e as características dos personagens. Essa comparação — a de que forma pares — se distribui de forma mais evidente no percurso de existência da estirpe de José Arcadio e marca de forma mais clara a repetição característica da estrutura mítica.

Assim como o par de abertura e fechamento do relato, todos os homens ao longo das sete gerações da família Buendía apresentam apenas dois nomes: José Arcadio e Aureliano. Assim, além do par do qual já tratamos, são formados quatro pares ao longo do percurso cronológico do romance: José Arcádio e Aureliano, Arcadio e Aureliano José, Aureliano Segundo e José Arcadio Segundo e José Arcadio e Aureliano Babilônia.

Segundo Josefina Ludmer, as características desses pares são uma oposição que se origina da separação das características de José Arcadio Buendía, ao mesmo tempo empreendedor e arredo, comunicativo e isolado, inteiro e duplo por essência. Sendo assim, já no primeiro par os filhos herdaram “cada uno [...] una de las partes de su padre y la expresa sobresalientemente, configurando narrativamente un plano, que alterna y se opone al outro” (1974, p. 55).

Os efeitos dessa oposição são bem apresentados quando o narrador descreve a reação de Úrsula no momento em que Aureliano Segundo, casado com Fernanda del Carpio, decide por dar a seu filho o nome de José Arcadio:

[...] Úrsula no pudo ocultar un vago sentimiento de zozobra. En la larga historia de la familia, la tenaz repetición de los nombres le había permitido sacar conclusiones que le parecían terminantes. Mientras los Aurelianos eran retraídos, pero de mentalidad lúcida, los José Arcadio eran impulsivos y emprendedores, pero estaban marcados por un signo trágico (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 221).

Como aponta o narrador, os membros de todos os pares herdaram uma das partes da personalidade de José Arcadio: Aurelianos retraídos, mas lúcidos e José Arcádios impulsivos e empreendedores, sendo ao longo do relato as características comuns a todas as gerações ressaltadas. A única exceção a essas características é o par José Arcadio Segundo e Aureliano Segundo, gêmeos idênticos, que, desde muito novos, quando ainda possuíam comportamentos idênticos, trocaram muitas vezes de identidade entre si, e o fizeram de tal forma que:

Aun cuando crecieron y la vida los hizo diferentes, Úrsula seguía preguntándose si ellos mismos no habrían cometido un error en algún momento de su intrincado juego de confusiones y habían quedado cambiados para siempre (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 222).

Essa dúvida levantada pela personagem lida exatamente com a diferença adquirida por esse par em relação a todos os outros, uma vez que, enquanto José Arcadio Segundo era o irmão retraído, mas lúcido como os Aurelianos, Aureliano Segundo era um promotor de festas, adepto ao jogo do bicho e mantenedor de uma esposa e uma amante, configurando a natureza impulsiva e empreendedora dos José Arcádios.

A repetição de características dos personagens nos quatro pares é, tal qual a repetição do modelo de cosmo na trajetória do espaço de Macondo, uma repetição de um modelo primordial, sendo no romance o patriarca da família o modelo a ser seguido, quando este se divide a partir do incesto.

Bem como nas sociedades regidas pelo pensamento mítico que, por viverem prioritariamente segundo modelos criados no princípio dos tempos, os homens não priorizam a história pessoal dos indivíduos, em *Cien Años de Soledad* ocorre a priorização da relação estabelecida entre os pares a partir da característica comum ao modelo. É de José Arcadio que são herdadas as características e é, portanto, a partir dele que são aproximados ou separados os pares desde então, sendo suas particularidades colocadas em segundo plano.

Senão, vejamos: ainda que o coronel Aureliano Buendía e Aureliano Babilônia tenham no percurso cronológico de sua existência trajetórias distintas, tendo sido o primeiro um líder revolucionário da Macondo em expansão e o último um personagem recluso na Macondo em decadência, são sua personalidade retraída e sua aparência física similares que são postas em relevo, tendo como base a oposição às características de seu par e, principalmente, o modelo primordial.

Também o fato de Úrsula soçobrar diante da nomeação do filho de Aureliano segundo com um dos dois nomes dos pares já existentes, aponta a tendência da personagem a pensar não historicamente, mas em relação a um modelo, na característica comum aos membros da família com esse nome.

Por ser desenvolvida uma dinâmica de duplas com características complementares, esses pares remetem ao simbolismo que é atribuído por meio de mitos aos gêmeos, que, segundo Lévi- Strauss (1993, p. 204), nas mais diversas culturas estão relacionados à similaridade ou à dualidade. No romance, essa aproximação da simbologia dos gêmeos é introduzida por meio da figura do espelho que reflete não só a realidade exata como ela é, mas, pelo efeito físico da reflexão, seu exato oposto (CHEVALIER E GUEERBRANT 1991, p.475). Essa figura é trazida ao relato pelo narrador na forma do sonho fundador da ideia do que viria a ser Macondo, tido pelo patriarca dos Buendía, quando o grupo vindo de Rioacha ainda buscava um espaço para se instalar:

José Arcadio Buendía soñó [...] que en aquel lugar se levantaba una ciudad ruidosa con casas de paredes de espejo. Preguntó qué ciudad era aquella, y le contestaron con un nombre que nunca había oído,

que no tenía significado alguno, pero tuvo en el sueño una resonancia sobrenatural: Macondo (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 36).

Esse sonho, que o personagem tenta decifrar mais tarde quando conhece o gelo, é, na verdade, um retrato do que virá a ser a Macondo como cosmo de repetições, que o narrador de *Cien Años de Soledad* e Ludmer (1974, p. 202) chamam de *miragens*.

A *miragem* formada pelos homens da família, e que, como afirmamos anteriormente, os aproxima da simbologia atribuída em várias culturas aos gêmeos, se cose principalmente ao que Lévi-Strauss (1993) afirma ser a *ideologia bipartida dos ameríndios*.

De acordo com o autor, tal como em muitas culturas europeias, na cultura de sociedades ameríndias existe uma tendência à mitificação dos gêmeos, mas, diferentemente das culturas europeias, além de os pares não serem necessariamente gêmeos sanguíneos, não existe uma tendência a que os gêmeos sejam opostos ou idênticos, assim como não predomina a tendência a que esses gêmeos se igualem em algum momento. Os gêmeos da mitologia ameríndia são predominantemente intermediários em suas características, revelando um pensamento binário dessas culturas, sendo a simetria algo considerado maléfico. Dessa forma, existe uma tendência à permanência de um dualismo na mitologia dessas sociedades, de forma que, ao invés de ser resolvido, esse dualismo tende a um novo. Essa tendência dual é usada, segundo Lévi-Strauss, para explicar como determinada existência ou ritual passou a existir.⁵

Assim como na mitologia ameríndia, os pares de *Cien Años de Soledad* não são inteiramente opostos ou idênticos, nem entre si, nem em relação aos pares anteriores. Além disso, tal como nas sociedades ameríndias, os irmãos não

⁵ Para melhor exemplificar a dualidade como um meio de justificar o início de existências, utilizamo-nos do exemplo de Lévi-Strauss (1993, p. 205) do mito de Coeur d'Alêne: "Esse mito conta que uma mulher surpreendeu os filhos gêmeos quando estes discutiam às escondidas. Um dizia: 'É melhor estar vivo', e o outro: 'É melhor estar morto', ao notar a presença da mãe, calaram-se, e desde então as pessoas morrem. Sempre há uns que nascem e outros que falecem ao mesmo instante. Se, sem ser vista, a mulher tivesse deixado os filhos terminarem a discussão, um dos gêmeos haveria vencido e não haveria vida, ou não haveria morte".

tendem a se igualar em determinado ponto, suas diferenças permanecem as mesmas. Os pares partem de José Arcadio e se encerram em um Aureliano que virá a anunciar o encerramento de uma realidade, que é a da existência de Macondo.

Uma vez que a história é narrada inteiramente no tempo pretérito, sendo uma narração de algo que já teria se encerrado — e existe também no romance uma manutenção do dualismo, que faz com que ele se estenda por todos os pares no percurso dos anos, de forma que o encerramento do dualismo encerra a realidade da ficção —, esse dualismo gerado e encerrado num incesto pode ser também compreendido como uma forma de explicar essa realidade que um dia existiu, mas que deixou de existir.

Além disso, é a simetria apresentada pelos gêmeos Aureliano Segundo e José Arcadio Segundo, representada pela sua constante troca de identidades durante muito tempo, que marca o início da segunda parte do romance, de acordo com a divisão de Ludmer entre os dez primeiros e os dez segundos capítulos. A essa troca que sucedem os acontecimentos que darão início ao declínio espaço-temporal de Macondo.

Isso se daria porque, tal como a alteração espacial drástica ocorrida ao centro do povoado com a chegada da companhia bananeira, a mudança na repetição das características relacionadas aos nomes dos personagens quebra também um padrão característico do eterno retorno, podendo ser associada também aos malefícios atribuídos à simetria que os gêmeos José Arcadio Segundo e Aureliano Segundo possuem até a juventude.

Os irmãos gêmeos, temporariamente simétricos, eliminam temporariamente a dualidade que é mantida nas relações anteriores e nas posteriores. Tal como ocorreria no mito de *Coeur d'Alêne*, em que, caso a discussão dos irmãos, representativa da dualidade entre vida e morte, não tivesse sido interrompida, existiria apenas a vida ou a morte, em *Cien Años de Soledad*, a repetição dos pares assimétricos interrompida causa uma perturbação na ordem que levou à existência daquela realidade.

Os gêmeos, tal como a administração da casa por Fernanda e a chegada da companhia Bananeira, estão conectados ao centro do cosmo de Macondo e, portanto, tal como os outros pontos, contribuem para a instabilidade no centro desse cosmo, para a perturbação do meio, uma vez que são a exceção, temporariamente se igualam. Ao se igualarem, eles rompem com a dualidade originada no par inicial formado pelos filhos de José Arcadio Buendía, o patriarca, rompendo com um dos eixos que mantém a manutenção daquela realidade, eternamente em renovação.

Quando suas características voltam a ser diferenciadas, os gêmeos voltam a ser uma representação da dualidade como meio de explicar um acontecimento, uma existência, mas, diferentemente do primeiro e do segundo par, sua dualidade não vem a explicar como a realidade de Macondo passou a existir, mas dão início à trajetória que explicará como ela se encerrará.

É de Aureliano Segundo que parte o último par representante da manutenção de nomes: seu filho José Arcadio e seu neto, Aureliano Babilônia. Diferentemente dos pares anteriores, este último não representa apenas a repetição, mas também a perturbação de um fator externo ao centro.

Isso se dá porque José Arcadio é filho e Aureliano Babilônia é neto de Fernanda. Esta personagem é, como já afirmamos anteriormente, representante da perturbação externa a Macondo, uma vez que também se origina de um espaço externo ao da cidade e interfere em seu centro quando passa a administrar o espaço.

Além disso, diferente das gerações anteriores, os Buendía que se originam de Aureliano Segundo estão em contato constante com o exterior, não só José Arcadio, que parte para a Europa para se tornar padre, mas também Amaranta Úrsula, que dará origem à criança com rabo de porco.

Aureliano Babilônia e Amaranta Úrsula, que dariam origem a um novo par e seriam responsáveis pela manutenção das repetições que garantiria a vida em Macondo como um todo, estão inseridos em um contexto no qual já não existe a possibilidade de retorno, pois houve uma alteração permanente na cidade. A alteração de que falamos aqui é a inserção daquele espaço no tempo histórico,

inserção tal que se deu no momento da chegada da companhia Bananeira, da existência dos gêmeos e da passagem da administração da casa dos Buendía às mãos de Fernanda Del Carpio.

Ocorre uma passagem do tempo mítico, em que as renovações apresentadas pelo ciclo de repetições são possibilitadas pelo funcionamento da cidade como um cosmo, ao tempo histórico, em que a percepção do tempo passa a ser a do tempo histórico.

3.3 O TEMPO E A MEMÓRIA NO ETERNO RETORNO

O contraste entre o tempo mítico e o tempo histórico é fundamental em nossa análise para que percebamos a influência do mito na percepção e na aceitação da morte individualizada, como a que apresentamos aqui na voz de Edgar Morin. Antes de dissertarmos sobre o contraste entre esses dois tempos no relato, faz-se necessário que falemos sobre os tempos do relato do ponto de vista da análise literária.

De acordo com Alfonso Sánchez-Rey (1991, p. 24), existem três temporalidades no romance: o tempo da história, o tempo do relato e o tempo da narração. O tempo da história é aquele em que os acontecimentos acontecem linearmente; o tempo do relato é aquele a partir do qual a história é narrada; e o tempo da narração é aquele que aponta a relação entre o tempo do narrador e o tempo da história.

Em *Cien Años de Soledad*, o tempo da história é o tempo de cem anos ao longo do qual é contada a história de Macondo e dos Buendía. O tempo do relato, por sua vez, é um tempo em que é organizada a história não-linear nessa narrativa, pois não segue cronologicamente os cem anos da história, de forma que o romance apresenta uma anacronia. Já ao início do relato, essa anacronia fica clara, quando o relato parte *in media res*:

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava [...] (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 9).

Aureliano Buendía, já nomeado coronel por ter-se tornado líder revolucionário da guerra entre liberais e conservadores, é o ponto de partida da narrativa e também o ponto a partir do qual, num recuo temporal ainda maior do que aquele que já é feito na narrativa realizada no pretérito, se chega ao momento da fundação de Macondo, e que do ponto de vista linear é o ponto de partida da história.

A história parte também do pretérito e é mantida no pretérito até o seu encerramento pelo narrador, sendo este o tempo da narração. Ocorrem variações entre o pretérito imperfeito “era” e a perífrase verbal “había de recordar”, que remete a um futuro do pretérito. Essa mudança no tempo verbal se dá constantemente no relato, sendo também utilizados o pretérito *pluscuamperfecto* e o pretérito indefinido, como exemplificamos a seguir: “Aureliano, el primer ser humano que nació en Macondo, iba a cumplir seis años en marzo. Era silencioso y retraído. Había llorado en el vientre de su madre y nació con los ojos abiertos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 25).

Esse recurso do narrador de recorrer constantemente à anacronia, variando constantemente entre o passado e o futuro, é uma ferramenta essencial de sua narração, uma vez que é por meio dela que é criado o efeito de circularidade produzido no romance que, ao falar da miragem no relato em sua análise, Josefina Ludmer (1974) chama de “máquina da memória”, dado que se faz necessário que o leitor faça constantemente a progressão e a regressão no relato para completar as lacunas que a narração anacrônica exige que sejam preenchidas para ser compreendida.

É também dessa estrutura que os tempos verbais contribuem para compor o que Palencia-Roth (2014, p. 404) fala, quando chama atenção para a forma do romance, que é, segundo este autor, circular, de uma circularidade homóloga que dialoga com a forma dos grandes mitos e estabelece tal como eles o começo e o fim de todas as coisas.

Essa circularidade construída no romance é característica do tempo mítico, um tempo de estrutura circular, reversível, que, segundo José D'Assunção Barros (2015), parte da idade de ouro e passa pelas idades de prata, de bronze e de ferro, o que, em culturas várias, vem a explicar a degradação humana para com o avanço dos tempos.

O meio que o homem encontra, nas sociedades regidas pelo mito, para lidar com a degradação humana é a regeneração periódica de que nos falamos Barros (2015) e, também, Eliade (1992), que é realizada por meio de ritos de regeneração e que vem inclusive resgatar o homem da angústia de sua própria finitude. Nos ritos, o homem retomaria suas origens, as da idade de ouro, e se reconectaria ao cosmos, superando sua natureza humana e reencontrando com seus ancestrais.

A forma com que as sociedades cosmogônicas encontram para manter esses ritos é a memória, uma vez que o passado para essas sociedades é o que funda o presente, ou seja, é o conhecimento da origem de cada coisa que faz com que o homem dessas sociedades possua determinado domínio mágico sobre ela: ele sabe como encontrá-la e sabe como retornar a ela no futuro.

Em *Cien Años de Soledad*, como vimos explanando, existe uma perspectiva de repetição e circularidade. Ela está na rememoração de Úrsula em seus últimos anos de vida, nas reformas de Úrsula e Amaranta Úrsula na casa da família e no nomear e renomear de Aurelianos e Josés Arcádios.

A partir da segunda metade do livro, porém, a renovação do tempo pelos rituais de repetição passa a ser afetada pela perspectiva de uma nova realidade trazida pela enorme quantidade de novos estrangeiros que acompanham a companhia Bananeira e que, em nossa interpretação, trazem consigo a inserção de uma nova percepção do tempo, a do tempo histórico.

O tempo histórico é, de acordo com Barros (2015), o tempo linear e irreversível, herança judaico-cristã, que se baseia na perspectiva de uma salvação posterior que permitirá a história. Diferentemente do tempo mítico, em que existe a possibilidade de renovação do homem, por este ter sua realidade somada à realidade do cosmo em constante renovação, na origem do tempo histórico

está a percepção da individualidade e a perspectiva de uma salvação num outro mundo, partindo o tempo de um momento inicial e caminhando linearmente este para um juízo final.

A mudança da importância dada à memória, tanto na Macondo em ascensão quanto na Macondo em decadência, é forte indício da inserção da temporalidade linear no povoado. Quando, em seu início, o povoado é tomado pela insônia, que tem como principal consequência a perda da memória, seus habitantes, que a consideram uma ‘peste’, buscam todo tipo de artifício para não perder suas recordações: os papéis de Aureliano são exemplos disso, tanto que, carentes de memória real, os habitantes recorrem ao baralho de Pilar Ternera, que se propõe a, fazendo uma inversão na perspectiva do baralho de tarô, ler o passado — e não o futuro — daqueles que a isto se propõem, como é narrado em:

[...] los insomnes empezaron a vivir en un mundo construido por las alternativas inciertas de los naipes, donde el padre se recordaba apenas como el hombre moreno que había llegado a principios de abril y la madre se recordaba apenas como la mujer trigueña que usaba un anillo de oro en la mano izquierda, y donde una fecha de nacimiento quedaba reducida al último martes el que cantó la alondra en el laurel (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009 p. 65).

A busca por uma forma de preencher esse passado esquecido pela insônia, que para os habitantes é mais importante que o possível futuro, mostra a importância que a memória tem para esse grupo. Existe, tal qual em outras sociedades portadoras da percepção mitológica, uma necessidade de conhecer suas origens, que é afetada pela insônia. Além disso, existe um horror à perda da memória que está atrelado a esta “peste” e que é manifestado por Visitación, jovem índia que habitava a casa dos Buendía nos primeiros tempos, quando percebe em Rebeca a primeira insone:

Pasmada de terror, atribulada por la fatalidad de su destino, Visitación reconoció en esos ojos los síntomas de la enfermedad cuya amenaza los había obligado, a ella y a su hermano, a desterrarse para siempre de un reino milenario en el cual eran príncipes. Era la peste del insomnio (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009 p. 60).

O terror de Visitación diante da insônia não é imediatamente compreendido, ainda quando: “la India les explico que lo más temible de la enfermedad del insomnio no era la imposibilidad de dormir, pues el cuerpo no sentía cansancio

alguno, sino su inexorable evolución hacia una manifestación más crítica: el olvido” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009 p. 60). Esse pavor ao esquecimento da indígena, que, aos poucos, toma conta de todo o povoado, até o grupo ser salvo pelo retorno de Melquíades, é uma representação da importância da memória nessa sociedade regida pelos mitos.

Após a inserção da percepção histórica do tempo, ao fim do relato, a perda da memória novamente se manifesta e já não existe mais uma necessidade para o povoado de recuperar seu passado a qualquer custo. Diante das tentativas de Aureliano de lembrar-se do coronel Aureliano Buendía ou, destacadamente, dos desgastes e da matança da companhia bananeira, ocorre uma negação:

Cada vez que Aureliano tocaba el punto, no solo la propietaria, sino algunas personas mayores que ella, repudiaban la patraña de los trabajadores acorralados en la estación, y del tren de doscientos vagones cargados de muertos, e inclusive obstinaban en lo que después de todo había quedado, establecido en expedientes judiciales y en los textos de la escuela primaria: que la compañía bananera no había existido nunca (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 464).

A este ponto em que a proprietária do estabelecimento que Aureliano frequentava e também os habitantes do povoado de fora da casa dos Buendía já não apresentavam memória pessoal de seu passado, ou de suas origens, e em que sua única base para seu passado são os livros de escola primária, não existe uma necessidade do conhecimento de seu passado primordial. Os habitantes a este ponto já não se lembram da fundação da cidade e optam por uma perspectiva linear de tempo.

Uma vez que já não existe o conhecimento das origens, não existe uma perspectiva da possibilidade mágica de controlar o tempo e o futuro com a renovação. A exceção a isso são os Buendía. Quando restam apenas Aureliano Babilônia e Amaranta Úrsula na casa, ainda parte deles a tentativa de renovar o povoado, daí a tentativa de Amaranta de dialogar com os habitantes quando chega e as tais renovações da casa.

O que acontece no espaço do povoado, contudo, é uma desconstrução de fora para dentro. Isto se dá porque, ainda quando o povoado se desfaz, este está

sendo corroído pela passagem do tempo. Ao centro da casa, Amaranta Úrsula e Aureliano repetem ritualisticamente a relação sexual incestuosa de seus ancestrais. Tal como Barros (2015) afirma acontecer no rito, quando este é utilizado para a renovação periódica, ocorre uma união do casal a seus ancestrais, a que o narrador descreve como “presença dos fantasmas pela casa”, observando a concretização do incesto:

Muchas veces fueron despertados por el tráfago de los muertos. Oyeron a Úrsula peleando las leyes de creación para preservar la estirpe, y a José Arcadio Buendía buscando la verdad quimérica de los grandes inventos, y a Fernanda rezando, y al coronel Aureliano Buendía embruteciéndose con engaños de guerras y pescaditos de oro, ya a Aureliano Segundo agonizando de la soledad en el aturdimiento de las parrandas y entonces aprendieron que las obsesiones dominantes prevalecen contra la muerte [...] (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009 p. 489).

Esse momento de abolição da passagem do tempo em que se realiza o incesto não cumpre, de fato, com a renovação do espaço, ou o retorno tempo de ouro de Macondo. Uma evidência disso é a tomada da cidade e também da casa pela natureza, como já citamos anteriormente.

O que acontece em Macondo com o retorno da cidade ao caos, ao ser tomada pela natureza, é não só uma imitação do mito cosmogônico, mas o encerramento de uma percepção específica na narração da existência. Aquela sociedade vivia sob a perspectiva da existência do ser e da existência do cosmo interligadas, e a inserção de uma sociedade que vive numa temporalidade histórica e que coloca esse povoado em contato com o tempo histórico, linear, desperta a consciência da morte individualizada da qual José Arcadio e Úrsula Buendía haviam fugido ao início do relato, quando escapam do fantasma de Prudêncio Aguiar, representante da morte do outro que lembra a sua própria.

Ainda que cada um dos Buendía resista à linearidade do tempo histórico ao fim de sua vida, quando fundam seus próprios rituais de percepção, a linearidade do tempo parece impor a eles o destino de sua própria finitude. Esse encerramento, que, para os Buendía vivos, seria responsável pela consciência

da própria morte, é o contraste no relato com a crença na continuidade da existência, já que, além da coabitação de vivos e mortos na repetição do incesto ao fim do livro, personagens como Melquíades e Prudêncio Aguilar tornam a existir nos rituais de repetições realizados pelos Buendía, simbolizando a possibilidade de reversibilidade do tempo.

4 MACONDO, REGENERAÇÃO E DESTINO

4.1 OS PERGAMINHOS DE MELQUÍADES E O DESTINO

Com a primeira caravana de ciganos que chega a Macondo, Melquíades é um dos primeiros estrangeiros a estabelecer contato com esse espaço. Macondo era ainda um povoado de vinte casas à beira de um rio de águas diáfanas.

A narração do contato desse primeiro grupo com a cidade pode ser vista no fragmento seguinte:

Todos los años, por el mes de marzo, una familia de gitanos desarrapados plantaba su carpa cerca de la aldea, y, con un grande alboroto de pitos e timbales, daban a conocer nuevos inventos. Primero llevaran el imán. Un gitano corpulento, de barba montaraz y manos de gorrión, que se presentó con el nombre de Melquíades, hizo una truculenta demostración pública de lo que él mismo llamaba la octava maravilla de los sabios alquimistas de la Macedonia (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 9).

Nesse primeiro contato, o cigano ainda não se insere no povoado, seu grupo monta uma tenda próxima à aldeia. O que reduz esta distância entre os ciganos e a aldeia gradualmente são os inventos trazidos por esses estrangeiros, que atraem os fundadores de Macondo, principalmente José Arcadio. Os inventos apresentados por Melquíades ao grupo simbolizam os passos que projetam o cigano de fora para dentro do cosmo recém-criado; neste caso, a cidade. O primeiro desses instrumentos é o imã, símbolo de atração cósmica, mística e definitiva, que é o que conecta os ciganos ao povoado; o segundo dos instrumentos é a lupa, instrumento utilizado para ampliar a visão num espaço, e o instrumento que projeta Melquíades para o centro do povoado, o que é feito por meio das demonstrações de uso do artefato pelos ciganos; o terceiro instrumento é o laboratório de alquimia, responsável pela fixação de José Arcadio pela grande maioria de seus experimentos, tendo sido instalado no espaço que virá a ser a habitação do cigano quando de seu retorno definitivo.

O imã, instrumento que conecta os ciganos à aldeia, tem, de acordo com Chevalier e Gueerbrant (1991, p. 590), uma simbologia no uso da magia, como um instrumento que provoca o amor e a atração, sendo essa atração relacionada à sedução. Por essa simbologia, o imã é também uma representação da relação de Melquíades com a aldeia e, principalmente, com os Buendía. Essa relação se estabelece desde o momento em que esse objeto é apresentado ao povoado. Tal como o imã atrai os objetos, Melquíades atrai a estirpe de José Arcadio: primeiro, por meio de seus inventos e dos experimentos que ele instiga especialmente os homens daquela família a realizar, e, em seguida, por meio dos pergaminhos em sânscrito, que até o fim do romance passarão por constantes tentativas de decifração.

Ao mesmo tempo em que Melquíades desperta essa atração, essa inquietude nos Buendía, ele desperta também o estranhamento. Esse estranhamento tem início na forma como aquele grupo percebe sua figura, descrita como um homem esfarrapado, com mãos de pardal e barba indomada. À medida que as visitas do cigano se fazem constantes, o estranhamento provocado pela figura toma dimensões mais profundas, uma vez que, mesmo já inserido no povoado e tendo ganho a confiança de José Arcadio, sua aparência em constante degradação pela ação do tempo incomoda. O fragmento seguinte corrobora nossa percepção:

En sus primeros viajes parecía tener la misma edad que José Arcadio Buendía. Pero mientras éste conservaba su fuerza descomunal, que lo permitía derribar un caballo agarrándolo por las orejas, el gitano parecía estragado por una dolencia tenaz (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 14).

Essa degradação, “estrago” provocado pelo envelhecimento precoce do cigano, é por ele mesmo explicada a José Arcadio, quando os dois constroem o laboratório do patriarca. Para Melquíades, aquela degradação era resultado da morte, que o rondava por todos os lados, o que é narrado no fragmento: “la muerte lo seguía a todas partes, husmeándole los pantalones, pero sin decidirse a darle el zarpazo final (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 14)”.

A figura de Melquíades, provocadora naquele grupo de tamanho estranhamento, produz uma sensação muito próxima àquela que José Arcadio

e Úrsula haviam sentido antes, quando eram ainda um casal recém-casado em Rioacha. As duas sensações estão relacionadas à restrição criada para a morte como forma de convivência no meio social. A primeira sensação, como afirmamos no primeiro capítulo, está relacionada à angústia de ter transgredido o interdito da morte, associada ao horror da morte do outro que produz o fantasma de Prudencio Aguilar. Já esta sensação, relacionada a Melquíades, é a associação da lembrança da possibilidade da própria morte, que está impressa na morte do outro e na relação com o interdito da morte, ainda não transgredido, que representa a figura do cigano.

Essa ação da morte de “estragar” o cigano e o horror daquele grupo, que tem como modelo José Arcadio, constroem para a figura de Melquíades a mesma relação paradoxal que o homem vê no interdito da morte, segundo Bataille (1987). Há na figura do cigano ao mesmo tempo o horror da realidade da própria morte para os que o veem envelhecer e uma inquietude incessante diante daquilo que ele representa, que é a ideia da morte como a violência que ultrapassa a compreensão do homem e que não pode ser por ele compreendido.

Não é só o paradoxo que sua figura produz que aproxima Melquíades da representação da morte. Há também outros dois pontos que podem ser destacados de forma a comprovar essa aproximação e que também constituem o contraste entre a perspectiva da morte naquele povoado e fora dele.

Após ter estabelecido um contato estável com Macondo, as visitas constantes do cigano são interrompidas e José Arcadio busca por notícias do estrangeiro. O que sana a necessidade de notícias do patriarca é a chegada de uma nova caravana de ciganos, que traz consigo a notícia de que o cigano havia morrido, vítima de escorbuto em uma de suas viagens. É também essa caravana que levará de Macondo o primeiro dos filhos dos Buendía, José Arcadio, que, sob o efeito da notícia de que será pai da criança de Pilar Terneira, parte de Macondo com uma das ciganas dessa caravana, por quem se apaixona e retorna apenas anos mais tarde, tendo viajado por todo o mundo e tendo mudado o suficiente para estar quase irreconhecível aos olhos de Úrsula.

A morte de Melquíades por escorbuto é a primeira de suas duas mortes no relato. Na história esse primeiro encerramento de ciclo do cigano se estende até o momento em que, tomado o povoado pela insônia, manifestada primeiramente em Rebeca e, em seguida, em cada um dos habitantes do povoado, tomando-o por completo, Melquiades volta a Macondo, retornado de sua primeira morte. Esse retorno é o primeiro dos dois outros pontos que aproximam o cigano da representação da morte e traz consigo a possibilidade de recuperação do povoado da epidemia que o havia tomado.

Melquíades retorna a essa Macondo insone e, tendo tido o povoado sua memória afetada pelo mal, seus habitantes não guardam lembranças desse estrangeiro, nem mesmo da grande maioria dos objetos ou suas funções, como anteriormente apontamos. O momento desse retorno é narrado no seguinte fragmento:

Derrotado por aquellas prácticas de consolación, José Arcadio decidió entonces construir la máquina de la memoria que una vez había deseado para acordarse de los maravillosos inventos de los gitanos [...] Lo imaginaba como un diccionario giratorio que un individuo situado en el eje pudiera operar mediante una manivela, de modo que pocas horas pasaran frente a sus ojos las nociones más necesarias para vivir. Había logrado escribir cerca de catorce mil fichas, cuando apareció por el camino de la ciénaga un anciano estafalario con la campanita triste de los durmientes, cargando una maleta ventruda amarrada con cuerdas y un carrito cubierto de negro (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 65).

Uma vez que o retorno do cigano ao povoado, que é também a prova de seu retorno à vida, se dá no exato momento em que a insônia havia se apoderado de Macondo, provocando a perda de memória dos habitantes do povoado e levando José Arcadio a tentar produzir uma máquina da memória, esse retorno pode ser compreendido não só como um retorno do conhecimento das origens, uma vez que, como anteriormente afirmamos, ele resulta na restituição da memória daquele grupo, mas também como o reconhecimento da possibilidade da própria morte, que anteriormente se fazia presente na figura em constante envelhecimento de Melquíades.

A leitura dessa volta do cigano como uma representação da morte é possível, pois, como afirma Mircea Eliade (2006), o sono e a morte são em diferentes

contextos míticos relacionados⁶ e Melquíades apresenta “la campanita triste de los durmientes”. Assim, ainda que ocorra no regresso do cigano o retorno da memória ao povoado, que seria também o retorno do conhecimento do passado das origens, Melquíades é a própria lembrança da morte, uma vez que carrega a campainha dos que dormem, em contraste com a insônia que no povoado havia se instalado.

O segundo ponto que aproxima Melquíades e a morte é sua ligação à cor negra: “usaba un sombrero grande y negro con las alas extendidas de un cuervo, y un chaleco de terciopelo patinado por el verdín de los siglos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 14); possuía um “carrito cubierto de negro” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 65). O negro tem em sua simbologia o luto absoluto, a morte sem esperança (CHEVALIER E GUEERBRANT, 1991, p. 747). A essa aproximação com a cor soma-se a descrição que o chapéu do cigano, em forma de corvo, animal que, por seu canto, seu habito de comer animais mortos e sua cor, está associado ao mau agouro (CHEVALIER E GUEERBRANT, 1991, p. 390), de forma que há em Melquíades sempre uma conexão com a morte.

Além disso, a cor negra contrasta com a da Macondo nascente em que, graças a Úrsula e sua reforma, encontrava-se a casa dos Buendía, centro do povoado “blanca como una paloma” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 78), cor à qual inclusive Amaranta Úrsula recorre para dar ares de juventude à casa da família em degradação, na Macondo em decadência. A cor branca, que está ao centro do povoado em oposição ao negro do cigano, um estrangeiro, é apresentada por Chevalier e Gueerbrant (1991, p. 747) como associada à morte, renascimento e à passagem.

A oposição entre a ausência da morte definitiva naquela Macondo de José Arcadio e Úrsula, regida em seu auge por ritmos cósmicos, e a presença da

⁶ Segundo Eliade (2006, p. 112-113), para os gregos, Hipnos (sono) e Tanatos (morte) são dois irmãos gêmeos, para os hebreus a morte é comparável ao sono e, incorporando esse pensamento, os cristãos criaram a homologia morte e sono, relacionada às sepulturas. Dessa forma, o ato de despertar estaria sempre relacionado a uma perspectiva de salvação, no sentido soteriológico e o despertar do sono estaria sempre ligado ao ato de salvar simultaneamente da ignorância, do esquecimento e da morte.

morte trazida àquele espaço por Melquíades, fica clara quando o cigano expõe o motivo pelo qual retorna de sua morte e vem a Macondo:

Había estado en la muerte, en efecto, pero había regresado porque no pudo soportar la soledad. Repudiado por su tribu, desprovisto de toda facultad sobrenatural como castigo por su fidelidad a la vida, decidió refugiarse en aquel rincón del mundo todavía no descubierto por la muerte, dedicado a la explotación de un laboratorio de daguerrotipia (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 67).

Melquíades vem a Macondo porque é o único espaço onde pode ser compreendida sua “fidelidade à vida” diante da morte, um povoado cósmico em que nem seu próprio chefe padece do envelhecimento. Sua fidelidade à vida, no entanto, o trai, e o próprio Melquíades é quem conecta Macondo à morte: primeiro, com seu corpo sendo o primeiro a ser enterrado no cemitério de Macondo, e, depois, por seus escritos serem a prova profética da falibilidade da perspectiva cósmica de compreensão da morte.

Os escritos de Melquíades, introduzidos pela epígrafe “El primero de la estirpe está amarrado a un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas”, narram “la historia de la familia escrita por Melquíades en sus detalles más triviales, con cien años de anticipación” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 493). Os pergaminhos em sânscrito se contrapõem a todos os atos circulares e repetições que se dão ao longo das sete gerações dos Buendía e que lhes teriam dado a ilusão de controle sobre seu ciclo de vida. As repetições dos indivíduos e dos atos que até então os teriam ajudado a ampliar e manter seu ciclo revelam-se a Aureliano Babilônia como imutáveis. Esses textos revelam-se como a consciência da aceitação da própria morte para essa família, já que, ao decifrá-lo, o último de seus membros toma consciência da impossibilidade da *cupidez de existir para sempre* que até então era por eles perseguida.

Como prova da impossibilidade de controle de seu ciclo de vida, a estirpe dos Buendía tem sua vida previamente traçada pelas mãos de Melquíades. Por esse motivo, que faz do cigano também um narrador em *Cien Años de soledad*, o personagem se aproxima do mito grego do destino, colocando em xeque a perspectiva do eterno retorno à qual José Arcadio e sua família se conectam.

Segundo Junito de Souza Brandão (1989, p. 140) e P. Commelin (2011, p. 82-83), o destino, ou moira, originalmente “o quinhão do destino” e mais tarde personificado em uma divindade grega, era aquele ao qual todas as divindades estavam submetidas, pois suas leis anunciariam todos os percursos de deuses e homens e estariam guardadas desde o início dos tempos em um lugar que poderia ser consultado pelas divindades, não podendo esses percursos, no entanto, serem nem por essas divindades alterados. Segundo os autores, após as epopeias homéricas, o destino se divide em três moiras (na mitologia grega) ou parcas (na mitologia romana) Cloto (nona), Laquésis (décima) e Átropos (morta), sendo cada uma das três responsável por um segmento diferente do destino: Cloto estava relacionada ao nascimento (era possuidora do fio); Laquésis ao casamento (era a que tecia o fio); e Átropos à morte (era a que cortava o fio).

Tal como a moira, Melquíades era o que havia previamente escrito o “quinhão do destino” dos Buendía nos pergaminhos, que eram mantidos em seu antigo quarto e consultados por membros de todas as gerações dos Buendía. Além disso, o cigano aparece em três momentos diferentes para os Buendía: primeiro, como o portador de novidades tecnológicas para uma Macondo em formação e a uma família em suas primeiras gerações, sendo tal como Cloto relacionado ao nascimento; segundo, no seu retorno da morte, como parte da família que está em desenvolvimento, no período em que Amaranta e Rebeca disputam Pietro Crespi e Aureliano, o futuro coronel, quando decide por se casar com Remédios Moscote, é o que está relacionado ao casamento como Laquésis; e o terceiro, após sua morte, como acompanhante dos homens da família que se debruçam sob os seus escritos em sânscrito e que utilizam seu antigo quartinho, este último contribuindo para a descoberta do que seria o destino inevitável de toda a família por Aureliano Babilônia.

4.2 O MITO DO DESTINO E A MORTE

Melquíades como representante do destino apresenta no romance uma visão dada à ideia 'morte', visão que, segundo Sabrina Leão Rangel (2011) está relacionada à compreensão grega da morte como fatalidade, diante da qual o homem se vê impotente. Nesta visão que nos é apresentada pela autora, é o destino que rege a existência dos Buendía. Desde o momento em que, concretizado o primeiro incesto e não nascida a criança com rabo de porco, há uma consciência e uma aceitação dos personagens de qual é o destino que lhes é reservado, consciência esta que, para a autora, estaria manifestada pelo sentimento de solidão que se revela em toda a família. Dessa forma, a partir do momento em que os Buendía burlam o destino não cumprindo a lenda do nascimento da criança com rabo de porco, há na família a consciência de que aquilo que lhes está reservado como quinhão do destino está, inclusive, reservado a todas as gerações da família, já que destino e hereditariedade são conectados. Esse débito seria cobrado a todas as gerações, até que, nascida a criança com rabo de porco e tendo se encerrado a existência da família, o quinhão do destino fosse cobrado.

Compreendendo também que existe uma consciência de que lhes é reservado um destino específico, em nossa leitura, vemos a criação do cosmo de Macondo pelo casal inicial não como uma reação passiva à consciência de seu destino, mas como uma fuga dessa consciência ao construir uma nova realidade em que prevalece a possibilidade de sobrevivência eternizada, pela renovação do cosmo.

O povoado é idealizado, construído e regido pelos Buendía, sendo criada, assim, uma possibilidade de eterno retorno dentro da realidade mítica da predestinação. Essa criação do mito no mito que observamos é mais uma das complicações circulares do relato, estando relacionada ao destino. Quem fala dessas complicações circulares é Michael Palencia-Roth, ao afirmar que:

Cien Años de Soledad abunda en 'complicaciones circulares, en técnicas tales como la repetición de los nombres; en problemas como las relaciones entre el individuo y su destino, como la función de Melquíades en la novela, o inclusive con la metáfora de los pergaminos (PALENCIA-ROTH, 2014, p. 405).

Então, a cidade dos espelhos seria uma complicação circular na estrutura circular do relato. José Arcádio e Úrsula fogem de sua própria morte nessa nova realidade e, num primeiro momento, conseguem escapar a esse destino. Prova desse escape é a juventude conservada pelo patriarca e a eterna renovação da casa pela matriarca, de forma que há ali uma ilusão de constante regeneração.

A perspectiva de que não há regência da estirpe pelo destino parte dos fundadores e se estende a seus herdeiros. Essa herança está não só nas repetições, mas também na tendência a evitar o incesto. Amaranta jamais concretiza as relações sexuais a que é tentada a efetivar com seus sobrinhos. Já o casal que, antes de Amaranta Úrsula e Aureliano Babilônia, concretiza simbolicamente o incesto, José Arcádio e Rebeca, é afastado da estirpe.

José Arcádio, desde seu retorno após a volta de sua viagem iniciada com os ciganos, já é posto à margem da família, como é narrado em:

No lograba incorporarse a la familia. Dormía todo el día y pasaba la noche en el barrio de tolerancia haciendo suertes de fuerza. En las escasas ocasiones en que Úrsula logró sentarlo a la mesa, dio muestras de simpatía radiante, sobre todo cuando contaba sus aventuras en países remotos [...] Úrsula lloraba en la mesa como si estuviera leyendo las cartas que nunca llegaron, en las cuales relataba José Arcadio sus hazañas y desventuras. “Y tanta casa aquí, hijo mío”, sollozaba. “¡Y tanta comida tirada a los puercos!” Pero en fondo no podía concebir que el muchacho que se llevaron los gitanos fuera el mismo atarván que se comía medio lechón en el almuerzo y cuyas ventosidades marchitaban flores (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p.115-116).

Já Rebeca, que chega à família e é acolhida como um membro, a partir do momento do incesto, é afastada da estirpe junto com José Arcádio. O que visualizamos no fragmento:

Úrsula no perdonó nunca lo que considero como una inconcebible falta de respeto, y cuando regresaron de la iglesia prohibió a los recién casados que volvieron a pisar la casa. Para ella era como se hubieron muerto. Así que alquilaron una casita frente al cementerio y se instalaron en ella sin más muebles que la hamaca de José Arcadio (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 119).

Há, portanto, a partir da chegada a Macondo, uma resistência da família a que o incesto se repita e, por hereditariedade, se concretize a lenda da criança com

rabo de porco. Enquanto há na família o conhecimento das origens, que é também fonte de sabedoria para a regeneração do cosmo, existe a possibilidade de evitar a concretização do incesto, sendo essencial, destarte, a memória da história da família. Ou seja, a memória e a fuga do destino neste caso estão interligadas.

É nas gerações da segunda metade da história geradas por Aureliano Segundo que se inicia a degradação introduzida pela intervenção da companhia bananeira no espaço externo e, também, pela intervenção de Fernanda no espaço interno, em que há também um apagamento da história do incesto. Esse apagamento fica evidente na relação entre Aureliano Babilônia e Amaranta Úrsula. Essa falta de memória das origens se dá principalmente por causa do nascimento indesejado de Aureliano Babilônia, filho de Meme com um peão da companhia bananeira, Mauricio Babilônia, o que faz com que mãe de Meme esconda por muito tempo seu neto, como é narrado em:

[...] Fernanda contó con un ambiente propicio para mantener al niño escondido como se no hubiera existido nunca. [...] Lo encerró en el antiguo taller del coronel Aureliano Buendía. A Santa Sofía de la Piedad logró convencerla de que no lo había encontrado flotando en una canastilla. Úrsula había de morir sin conocer su origen. La pequeña Amaranta Úrsula, que entró una vez en el taller cuando Fernanda estaba alimentando el niño, también creyó en la versión de la canastilla flotante. Aureliano Segundo definitivamente distanciado de la esposa por la forma irracional en que ésta manó la tragedia de Meme, no supo de la existencia del nieto sino tres años después, de que lo llevaron a la casa, cuando el niño escapó al cautiverio por un descuido de Fernanda [...] (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009 p. 351).

Essa ausência de memória dos personagens devido ao não conhecimento das origens de Aureliano Babilônia não é uma interferência para que ocorra o incesto, já que havia ali uma desconfiança quanto ao grau de parentesco dos dois. Seria, no entanto, responsável pelo não conhecimento da lenda da criança com rabo de porco, que Aureliano só descobre ao decifrar os pergaminhos ao fim da narração:

Sólo entonces descubrió que Amaranta Úrsula no era su hermana, sino su tía, y que Francis Drake había asaltado a Rioacha solamente para que ellos pudieran buscarse por los laberintos más intrincados de la sangre, hasta engendrar el animal mitológico que había de por término a la estirpe (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 494).

Ao ser concretizado esse último incesto, há ali a aparente efetivação da moira dos Buendía, que é posta novamente em contato com a estirpe a partir da chegada de Melquíades, figura que serve à história como uma personificação da morte e, portanto, do destino na obra.

É essa relação aparentemente irreversível com o destino que faz com que Rangel (2011) e, antes disso, Ludmer (1974) realizem leituras que conectam *Cien Años de Soledad* ao mito de Édipo. Para Ludmer (1974 p. 22):

Toda versión de un mito es ya una interpretación; si postulamos un mito de Edipo simplificado, independiente de la variedad de versiones y compuesto por una serie de unidades narrativas que forman una única historia, observaremos que las unidades narrativas de *Cien años de soledad*, que forman la base de su historia, mantienen analogías muy notables con las del mito.

Dessa forma, ligando o mito grego à narrativa de García Márquez, Ludmer decompõe e compara as duas histórias, de forma a tornar-se visível a releitura da primeira na segunda. De acordo com Ludmer, a história de Édipo parte de Laio, destronado, que trai a confiança de Pélope, rei do Peloponeso, raptando e tendo amores culpáveis pelo filho do rei, que o amaldiçoa com a predição de que, caso Laio venha a ter um filho, esse filho será aquele que virá a matá-lo. Mais tarde, Laio se casa com Jocasta e volta a ocupar o trono, e os dois geram Édipo, regido pela profecia de que mataria seu pai e se casaria com sua mãe, o que levará Laio a se livrar de seu filho. Em *Cien Años de Soledad* veríamos uma releitura do mito de Édipo iniciado com essa profecia, o que levará à história central do mito:

[...] el nacimiento de Edipo, el abandono de que fue objeto por parte de sus padres, la adopción por parte de los reyes de Corinto, el descubrimiento de que no es hijo de esa pareja de padres, su viaje a Tebas, huyendo de la predicción del oráculo, el parricidio, la resolución del enigma que le propone la Esfinge, el incesto, el trabajo por el cual llega a descubrir su verdadero origen, su culpa, el castigo, su divinización final (LUDMER, 1974, p. 23).

Em *Cien Años de Soledad*, haveria para a autora uma série de pontos que já apontamos em nosso estudo e que possibilitariam que o romance fosse uma

releitura desse mito, que está ligado à ideia do destino, como o abandono do filho, o incesto, a culpa, a profecia e a concretização da mesma. Parte desses pontos é-nos apresentada no seguinte fragmento da análise de Ludmer:

En *Cien años de soledad* José Arcadio Buendía mató a su amigo, Prudencio Aguilar, y luego tuvo relaciones sexuales por primera vez con su esposa Úrsula —su prima—; Úrsula se había negado por temor: una leyenda familiar (confirmada por un caso “real” —una tía de Úrsula y un tío de José Arcadio Buendía—) profetizaba que el hijo de esposos parientes nacería con una cola de cerdo. El hijo de esta pareja, el primer hijo, comete un incesto figurado: se casa con una hermana adoptiva. El nacimiento del último Aureliano está marcado también por la culpa: sus padres no eran consanguíneos pero se encontraban a pesar de la prohibición materna: en ambos casos se trata de interdicción relaciones sexuales, de alianzas prohibidas; en el caso de José Arcadio-Úrsula la prohibición y la culpa es interior al matrimonio (Úrsula se resiste por temor); en el caso de Meme-Mauricio la interdicción es externa y social: proviene de la madre y se debe a que pertenecen a distintas clases sociales. El hijo de esta alianza socialmente incestuosa es el que cometerá el verdadero incesto: la pareja Aureliano-Amaranta Úrsula tiene, efectivamente, un hijo con cola de cerdo (1974, p. 25).

Anotamos com Ludmer (1974) que *Cien Años de Soledad* se opõe ao mito de Édipo em vários outros pontos, como na maneira em que as repetições se dão na organização de sua árvore genealógica. No romance, em contraste com o mito, há uma reversibilidade no tempo, há uma descontinuidade nas relações de parentesco (havendo, inclusive, a possibilidade de não se concretizar esse incesto sempre), por exemplo. Essa releitura não tão fiel é o que demonstraria ser o mito de Édipo apenas uma das fontes de inspiração de *Cien Años de Soledad*, que é o que leva a autora a afirmar a possibilidade de romances como esse não só dialogarem com essas narrações primeiras, como também transcenderem-nas.

Além disso, ainda que o foco em nosso trabalho não seja a relação da árvore genealógica dos Buendía com a restrição representada pelo incesto, ressaltamos que a transgressão a essa restrição é simultânea no romance à transgressão ao interdito da morte, como apresentamos anteriormente ao falar sobre a morte de Prudencio Aguilar.

Prudencio já é a lembrança da morte por representar a transgressão do interdito da morte e por lembrar também aos Buendía da possibilidade de sua própria morte na morte do outro, já que seu fantasma permanece existindo em

Rioacha. Quando a criança fruto do incesto nasce, há um terceiro motivo conectado à morte e que dessa vez está relacionado ao encerramento do ciclo de vida não individual, mas daquela família: há a possibilidade de que ela nasça com rabo de porco, e, portanto, não dê continuidade à estirpe. Quando José Arcádio nasce sem o rabo de porco e possibilita a crença na continuidade da família, burla-se a lenda e, aproximando o relato do destino, burla-se o destino, por conseguinte. A fuga do mito do destino que ali naquela existência também se burla é uma fuga em direção à possibilidade de rompimento com a morte que aquele espaço representa, a morte de si mesmos e a morte de sua estirpe.

Quando Melquíades surge em Macondo, onde há uma possibilidade de regeneração daquele cosmo, ele é uma lembrança de todo aquele rastro de morte de que essa família se afasta, já que é uma figura em negro, que envelhece, e está em contato com aquele universo de que a família partiu. Daí o personagem poder ser uma personificação do mito do destino. Melquíades não é, na verdade, o destino ou a morte, ele é, naquele novo espaço onde há a perspectiva de regeneração, a primeira lembrança do exterior, onde havia contato com a morte.

4.3 O NARRADOR INESPERADO

Melquíades, tal como a Moira, se revela em *Cien Años de Soledad* não só o portador da história dos Buendía, descoberta tardiamente, mas também o narrador da mesma. Além de se aproximar do Destino, por sua função na história, o cigano é apresentado também ao fim do relato como narrador de *Cien Años de Soledad*, porque o que consta em seus pergaminhos decifrados por Aureliano Babilônia é toda a história da família, escrita com cem anos de antecipação.

Segundo Alfonso Sánchez-Rey (1991, p. 259), o narrador de *Cien Años de Soledad* parece ser, a princípio e desconsideradas as peculiaridades, um

narrador heterodiegético (exterior à história que narra), mas, à medida que a história se desenvolve, desenhar-se-ia um narrador concreto e testemunha, que conta toda a história de forma profética e que, ao fim do texto, é identificado: Melquíades. Melquíades, como narrador real da história, disfarçado de narrador heterodiegético, é quem contribuiria, segundo Sánchez-Rey, para o caráter circular e totalizante de *Cien Años de Soledad*.

Em nossa análise, no entanto, discordamos de Sánchez-Rey quanto a Melquíades como o real narrador de *Cien Años de Soledad*. Consideramos, sim, o cigano como narrador participante, mas do texto de caráter profético que consta em seus pergaminhos. Dessa forma, existe o narrador exterior à história, que é o de *Cien Años de Soledad*, e, também, um segundo narrador, Melquíades, participante da narração do relato e responsável pela narração da história que consta nos pergaminhos.

Uma vez que Melquíades narra a exata história da estirpe dos Buendía nos mínimos detalhes em seus pergaminhos, no texto em sânscrito, por sua vez, ele é também o narrador participante de uma história que, ao ser lida, apresenta também um narrador participante de uma história que, ao ser lida, apresenta também um narrador participante de uma história, o que se repete ilimitadamente. Essa narração constrói para o leitor dos pergaminhos e para o leitor de *Cien Años de Soledad* uma *mise en abyme*⁷ que será responsável também pelo efeito de circularidade característico do romance. Além disso, é também essa estrutura a responsável por produzir uma nova relação entre texto e leitor, neste caso dentro do universo do romance.

Sabemos que *Cien Años de Soledad* realiza com seus leitores, como toda narrativa ficcional, um pacto ficcional a partir do qual o leitor se ajusta à realidade do texto. O texto de Melquíades, por sua vez, ainda que estabeleça

⁷ Segundo Massaud Moisés (2004, p. 297-298), a *Mise en abyme* (localização em abismo) “[...] consiste, por meio da profundidade, na reprodução do objeto estético em tamanho menor: mirando o todo, o olhar converge para o detalhe, que o reproduz. Fixando a retina no pormenor, tem-se a súmula reveladora da totalidade em que se inscreve.” Essa estrutura, da qual Moisés cita como exemplos físicos as caixas chinesas e as bonecas ucranianas tem sua representação na literatura como uma forma de agrupar um conjunto de realidades distintas em reduplicação simples, a reduplicação paradoxal ou reduplicação ilimitada que, de nosso ponto de vista, é o que ocorre em *Cien Años de Soledad*.

com o leitor exterior à obra o mesmo pacto ficcional, estabelece com seu leitor no universo da obra uma relação distinta desta, uma vez que seu caráter de texto ficcional no universo do romance é colocado em xeque.

Para explicar essa nova relação que se estabelece, partiremos do que forma o relato e, dentro dele, os pergaminhos de Melquíades: a linguagem. De acordo com Maurice Blanchot, em *A linguagem da ficção* (2011), existem dois tipos de linguagem: a linguagem cotidiana, que é a linguagem do dia-a-dia, usada na comunicação e que está pressionada pela realidade por todos os lados, existindo em função dela; e a linguagem da ficção (ou essencial). Na linguagem da ficção, segundo o autor, dispomos de informações limitadas, estando tudo o que acontece nesse mundo que ela constitui relacionado ao tornar presente o irreal, acessível somente à leitura.

A linguagem diária, por se tratar de uma linguagem de sinais, não apresenta a plenitude das coisas, mas se esvazia de sua existência concreta, tornando esta existência inútil, e substituindo-a pelo signo ao abster-se dela. Já na linguagem ficcional, em que se trata de uma realidade por se tornar e também de um conjunto imaginado, e, portanto, irreal, as palavras buscam e exigem uma verificação concreta para produzir esse processo da compreensão, de uma verificação de conteúdo, que se dá nessa mesma linguagem.

Há, de acordo com Blanchot, na linguagem ficcional, que parte de um novo universo, a necessidade de que a linguagem deixe de ser sinal, que é sua função na linguagem diária, e passe a ser utensílio verbal, ou seja, que consiga fazer presente dentro de sua própria realidade aquilo que representa, de forma que seus dados possam ser vistos por si sós. Isto resulta num romance que

[...] por mais prosaica que seja a prosa e por mais comum que esteja a história, (...) a linguagem sofre uma transformação radical porque convida o leitor a realizar sobre as próprias palavras a compreensão do que se passa no mundo que lhe é proposto, e cuja única realidade é ser objeto de uma narrativa (BLANCHOT, 2011, p. 86).

Em *Cien Años de Soledad*, é estabelecida exatamente esta relação em que o leitor constrói a partir das próprias palavras esta nova realidade proposta, fim para o qual é feita a manipulação do tempo da narração e é feita uma divisão

simbólica do romance em duas partes, pois, por meio de recursos como esses, a linguagem desse romance se faz num veículo verbal da obra que sustenta.

A mesma relação é estabelecida ao ser apresentado ao leitor do romance, ao fim do relato, o conteúdo dos pergaminhos de Melquíades. Só é possível que o leitor compreenda o conteúdo dos pergaminhos, como o faz o personagem Aureliano Babilônia, porque foi construído previamente por meio das palavras aquele universo que ele reconhece como o iniciado pelo primeiro da estirpe, que morre amarrado a uma árvore.

Essa construção que possibilita também ao leitor compreender o conteúdo dos pergaminhos é também parte da máquina da memória que Ludmer (1974) afirma em sua análise ser o romance. Ela, a máquina, faz com que o leitor reviva em sua memória toda aquela nova realidade construída até então e sob o respaldo único da linguagem literária que ali se apresenta.

No trecho:

Aureliano leyó en voz alta, sin saltos, las encíclicas cantadas que el propio Melquíades la hizo escuchar a Arcadio, y que eran en realidad las predicciones de su ejecución, y encontró anunciado el nacimiento de la mujer más bella del mundo que estaba subiendo al cielo en cuerpo y alma, y conoció el origen de los gemelos póstumos que renunciaban a descifrar los pergaminos, no sólo por incapacidad e inconstancia, sino porque sus tentativas eran prematuras (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 494).

só é possível que o leitor de *Cien Años de Soledad* compreenda quem é a mulher mais bela do mundo, ou qual é a origem ou quem são os gêmeos de que o narrador fala, porque ele recorre à memória e resgata essas informações daquela realidade construída pela linguagem daquele texto ficcional.

Quanto à relação de Aureliano Babilônia e os pergaminhos, enxergamos duas formas de encarar a relação com a linguagem que ali se coloca: uma, daquele texto como, para aquele leitor-personagem, linguagem cotidiana; e outra, como a linguagem da ficção, esta atrelada ao mito.

Como linguagem cotidiana, aquele pergaminho é para aquele leitor a realidade concreta esvaziada e tornada sinal, de forma que a linguagem seria naquela relação entre narrador e leitor uma profecia, uma previsão dos acontecimentos

que se sucederam naquela família. No instante em que Aureliano Babilônia torna-se leitor dos pergaminhos decifrados, é dada a ele uma realidade que até então não era de seu conhecimento por completo. Como linguagem cotidiana, ao ser narrado:

En aquel momento estaba descubriendo los primeros indicios de su ser, en su abuelo concupiscente que se dejaba arrastrar por la frivolidad a través de un páramo alucinado, en busca de una mujer hermosa a quien no haría feliz. Aureliano lo reconoció, persiguió los caminos ocultos de su descendencia, y encontró el instante de su propia concepción entre los alacranes y las mariposas amarillas de un baño crepuscular, donde un menestral saciaba su lujuria con una mujer que se le entregaba por rebeldía (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 494).

Apreendemos que aquele leitor que se debruça sobre os pergaminhos encontra nele a realidade subtraída em signo que lhe revela sua história, de forma que aquela linguagem é uma linguagem cotidiana e compreendemos ali a morte definitiva da família, a consumação da cidade e do romance.

Lembramos, todavia, que *Cien Años de Soledad*, por sua estrutura circular e repetitiva, dialoga estreitamente com a estrutura dos mitos, que é o que nos permite em nosso trabalho aproximar essa narrativa das narrativas cosmogônicas e a trajetória de seus personagens das narrativas de mitos greco-romanos (como nos casos de Remedios, a bela, e Medusa; e de Melquíades e o Destino). É dessa estrutura de que o narrador se vale quando faz de Aureliano Babilônia leitor de seu próprio encerramento, de forma que aquilo que ele lê seria para aquele que lê o relato um encerramento definitivo.

No entanto, tal como o leitor de uma narrativa ficcional, Aureliano se insere temporariamente naquele universo recém-decifrado:

Estaba tan absorto, que no sintió tampoco la segunda arremetida del viento, cuya potencia ciclónica arrancó los quicios las puertas y las ventanas, descuajó el techo de la galería oriental y desarraigó los cimientos. Solo entonces descubrió que Amaranta Ursula no era su hermana, sino su tía [...] (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 494-495).

A essa altura da narração, há um entrelaçamento das duas narrações: a do Melquíades e a do narrador de *Cien Años de Soledad*, que não é

explicitamente desfeito, de modo que o leitor do relato, tendo-se inserido também temporariamente naquela realidade, não questiona em momento algum se aquele desfecho é o desfecho da narração como um todo ou da narração de Melquíades. Assim, quando o narrador descreve a busca de Auraliano por sua própria morte em: “entonces dió outro salto para anticiparse a las predicciones y averiguar la fecha y las circunstancias de su muerte”, aponta também a conclusão do personagem leitor “sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 495), fazendo com que o leitor seja levado a realizar a mesma leitura para o fechamento do relato, não levando em consideração que, como possível linguagem ficcional que são os pergaminhos, esse pode ser não um encerramento, mas uma completa inserção daquele leitor-personagem no texto que lê.

Além disso, uma vez que a estrutura mítica de *Cien Años de Soledad* põe o leitor em contato com o mito, cumprindo com que as duas leituras, a de Aureliano no relato e a do leitor da obra, se entrelacem, essas duas leituras do pergaminho podem ser feitas sob o olhar mítico. Isso ocorre porque, segundo Blanchot

[...] às vezes acontece que, em vez de o sentido abstrato nos dar as coisas concretas (meta da palavra habitual) numa narrativa, a linguagem procura criar um mundo próprio de coisas concretas para representar uma pura significação. Chegamos à alegoria, ao mito e ao símbolo [...] o mito presume entre os seres da ficção e seu sentido, não as relações de signo e significado, mas uma verdadeira presença. Quando nos engajamos na história mítica, começamos a viver seu sentido, estamos impregnados dele, nós o “pensamos” realmente em sua pureza, pois sua pura verdade só pode ser entendida nas coisas em que ela se realiza como ação e sentimento. [...] É como uma manifestação de um estado primitivo em que o homem ignoraria o poder de pensar fora das coisas, só refletiria encarnando nos objetos o próprio movimento de suas reflexões e assim, longe de empobrecer o que ele pensa, penetraria no mais rico pensamento, no mais importante e no mais rico de ser pensado (BLANCHOT, 2011, p. 86).

O leitor de *Cien Años de Soledad* e o leitor-personagem possivelmente enxergariam a leitura do pergaminho por meio da estrutura mítica que o pacto ficcional apresenta ao primeiro e que rege o universo do segundo. Dessa forma, enquanto o leitor do relato que lê também o pergaminho compreende

aquele texto como o efetivo encerramento daquele universo, o leitor-personagem conecta aquela linguagem à realidade à sua volta, profetizada nos pergaminhos de forma que ele antecipa o próprio fim. Daí o entrelaçamento de leituras que encerra o relato.

5 A MODO DE CONCLUSÃO

Em nosso estudo, propusemos realizar uma análise literária do romance *Cien Años de Soledad*, tomando como recorte o tema da morte observado pela ótica do mito. Entendendo, em concordância com Edgar Morin (1970) e Georges Bataille (1987), a morte como na verdade a ideia que os homens criam do encerramento de suas vidas, optamos por realizar o estudo da reincidência dessa ideia no romance sob a ótica dos mitos por dois motivos principais.

O primeiro desses motivos é que, para lidar com a ideia de morte, como o faz com uma grande variedade de temas não pode apreender ou controlar, o homem se utiliza de variados mitos, que lhe servem de alicerce para lidar com a desordem que esse tema representa em sua existência. O segundo desses motivos é que o romance-alvo de nossa análise apresenta, como vem sido amplamente afirmado em estudos sobre ele desde sua publicação em 1967, uma estrutura de complicações circulares (PALENCIA-ROTH, 2014), de máquina da memória (LUDMER, 1974), que configuraria uma realidade total (VARGAS LLOSA, 1971), estrutura essa que dialoga estreitamente com a dos grandes mitos, o que faz com que, de certa forma, o tema dos mitos seja um tema transversal nessa obra de García Márquez.

Tendo isso em mente, em nossa análise da morte sob a ótica do mito do relato, observamos a relação individual dos personagens com a morte, a relação da família em torno da qual a narração se desenvolve com o tema e, também, uma vez que é indispensável relacionar a trajetória da família da do espaço de Macondo, a relação da cidade com o tema morte.

Uma vez que há uma perspectiva de constante regeneração na circularidade estabelecida em diferentes níveis no relato, foi possível relacionar essa regeneração constante de personagens, família e espaço primeiramente ao mito do eterno retorno, que fez com que atribuíssemos a Macondo o caráter de cosmo, criado pelos Buendía e por eles regidos, de forma que, obedecendo à lógica do eterno retorno, as três trajetórias de existência, de 'vida' (a individual, a da estirpe e a da cidade), se entrelaçassem, tornando-se interdependentes.

Contando também que essa circularidade do romance possibilita que ele dialogue com uma enorme variedade de mitos, observamos ainda no texto a relação com mitos como o de Penélope, o de Édipo, o de Coeur d'Alêne e o de Medusa e, por fim, com o mito do destino. Em todos esses mitos, já que compreendemos que no romance há uma constante rejeição à ideia da morte como encerramento definitivo do homem, pudemos provar por meio do texto literário uma conexão com a possibilidade de rompimento com o fim do ciclo de vida.

Para que pudéssemos realizar essas relações, foi fundamental que compreendêssemos que, sendo os mitos interpretações sobre o real e sendo *Cien Años de Soledad* um texto que apresenta características do realismo maravilhoso, houve, nesse texto, para lidar não só com a morte mas com outros temas ali abordados, como o incesto, as relações familiares, a sociedade patriarcal, uma reorganização do real como ele é previsto pela lógica europeia, dado que é uma proposta de textos característicos do realismo maravilhoso. Dessa forma, além de ser um texto literário, que já conta com um pacto ficcional, nosso texto de análise conta também com suas características do real maravilhoso, o que facilitou nossa abordagem.

Dessa forma, em nosso estudo, pudemos ressaltar que existe em *Cien Años de Soledad*, uma possibilidade ampla de diálogo com a ideia da morte observada nas estruturas míticas. Há personagens em quem não nos aprofundamos, há olhares em que não nos alicerçamos e também muitos outros temas que não abordamos.

Como toda obra literária, o romance de García Márquez não se esgota em temas, ou olhares que possam ser abordados. Isso é reforçado mesmo pela circularidade do romance, que força leitor a realizar constantes retornos e, inclusive, deixa claro, por meio do narrador, o jogo de miragens que ali existe e com o qual se cria uma possibilidade de releituras múltiplas da obra.

O que fazemos aqui não é, portanto, concluir, e sim deixar claro que Macondo é como Aureliano Babilônia afirma, e como, antes dele, sonha José Arcádio, uma cidade de espelhos, de “espejismos”, miragens. Espelhos refletem a exata realidade e, ao mesmo tempo, pelo efeito físico do refletir, podem ser

considerados como o retrato do exato inverso, já miragens são ilusões, truques produzidos por nossas próprias mentes ou pela ação de outrem. Dessa forma, o desfecho do relato de García Márquez não é a apresentação de um encerramento definitivo, e sim um convite a que, sob o apoio das estruturas que naquelas cerca de quatrocentas páginas foram construídas, tornemos ainda incansáveis vezes a nos aventurar pelos cem anos de existência daquela família.

6 REFERÊNCIAS

ABATE, Sandro. *A medio siglo del realismo mágico: balance de perspectivas*. In_____: *Anales de Literatura Hispanoamericana*. N. 261, 1997, Servicio de Publicaciones, UCM. Madrid, 1997, p. 145-159. Disponível em: <<https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/ALHI9797120145A/23097>>. Acesso em: 06 de junho de 2014.

ARMSTRONG, Karen. *Breve História do mito*. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARROS, José D'assunção. *Os tempos da história: do tempo mítico às representações historiográficas do século XIX*. Disponível em: <http://www.revista.ufal.br/criticahistorica/index.php?option=com_content&view=article&id=72:os-tempos-da-historia&catid=41:artigos&Itemid=56>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2015

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. São Paulo: Bertrand Brasil, 1993.

BATAILLE, George. *O erotismo*. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: LP&M, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *A linguagem da ficção*. In_____: *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1989.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CHINCHILLA SÁNCHEZ, Kattia. *El tiempo en Cien Años de Soledad: de la cosmogonía a la escatología*. *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, Costa Rica, ano 1, v.1, n.1, p. 7–38, 2001.

COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CORRÊA, José Anchieta. *Morte*. São Paulo: Globo, 2008.

ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. Tradução de José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____. *Mito e Realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução de Roberto Fernandes. Martins Fontes: São Paulo, 1992.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien Años de Soledad*. Buenos Aires: Sudamericana, 2009.

_____. *Cem Anos de Solidão*. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2013.

_____. *Viver para contar*. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2003.

HALWBACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Tradução de Laurent León Schaffter. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990.

JOSEF, Bella. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Mito e Significado*. Disponível em: <<http://www.usp.br/cje/anexos/pierre/LEVISTRAUSSCMitoesignificado.pdf>>. Acesso em: 07 de novembro de 2014

LEVI-STRAUSS, Claude. *História de Lince*. Trad. de Beatriz Perrone- Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LUCENA, Karina Castilhos. *Macondo: Além de terra firme*. Disponível em: <[http://tede.ucs.br/tde_arquivos/1/TDE-2008-09-01T132736Z-214/ Publico/](http://tede.ucs.br/tde_arquivos/1/TDE-2008-09-01T132736Z-214/Publico/)

Dissertacao %20Karina%20de%20Castilhos%20Lucena.pdf>. Acesso em: 01 de agosto de 2014.

LUDMER, Josefina. *Cien Años de Soledad: una interpretación*. Buenos Aires: Tiempo Contemporâneo, 1974.

MARTÍNEZ LÓPEZ, María Izabel. *Recurrencias temáticas en Doce Cuentos Peregrinos de Gabriel García Márquez en el contexto general de su obra narrativa*. Disponível em: <<http://hera.ugr.es/tesisugr/16439405.pdf>>. Acesso em: 01 de agosto de 2014

MENA, Lucila Inés. Hacia una formulación teórica del realismo mágico. *Bulletin Hispanique*. Tomo 77, n. 3-4, 1975, p. 395-407. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_00074640_1975_num_77_3_4185>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2015.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORIN, Edgar. *El hombre y la Muerte*. Barcelona: Kairós, 1970.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OLIVEIRA, Esther Abreu Vieira de. *O mito de Don Juan: e sua relação com Eros e Thanatos*. Vitória: Edufes, 1996.

PALENCIA- ROTH, Michel. *Los Pergaminos de Aureliano Babilonia*. Disponível em: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/3787/3956>>. Acesso em: 08 de julho de 2014.

PAOLI, Roberto. *Carnavalesco y tiempo mítico en Cien Años de Soledad*. Disponível em: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/3981/4149>>. Acesso em: 29 de março de 2014.

RAGGIO, Marcela María. *Mito y Símbolo en la narrativa de Gabriel García Márquez*. Disponível em: <<http://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol10-11/pdf/.Mito%20y%20simbolo%20en%20la%20narrativa%20de%20Gabriel%20Garcia%20Marquez.pdf>>. Acesso em: 08 de julho de 2014.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O Fantástico*. São Paulo: Ática, 1998.

SÁNCHEZ-REY, Alfonso. *El lenguaje literário de la "nueva novela" hispânica*. Madrid: Mapfre, 1991.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VARGAS LLOSA, Mário. *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona-Caracas: Monte Avila Ed., 1971.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

MARIANA MARISE FERNANDES LEITE

**A MORTE SOB A ÓTICA DO MITO NA CONSTITUIÇÃO DE
MACONDO**

VITÓRIA

2015