

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**O INSÓLITO OLHAR FEMININO SOB O PRISMA DA CEGUEIRA
NOS ROMANCES *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, DE GABRIEL GARCÍA
MÁRQUEZ, E *OS TAMBORES SILENCIOSOS*, DE JOSUÉ GUIMARÃES**

**MANAUS
2024**

MARLUCIA DO CARMO DANTAS

**O INSÓLITO OLHAR FEMININO SOB O PRISMA DA CEGUEIRA
NOS ROMANCES *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, DE GABRIEL GARCÍA
MÁRQUEZ, E *OS TAMBORES SILENCIOSOS*, DE JOSUÉ GUIMARÃES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Amazonas como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Norival Bottos Júnior.

**MANAUS
2024**

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

D192i Dantas, Marlucia do Carmo
O insólito olhar feminino sob o prisma da cegueira nos romances
Cem anos de solidão, de Gabriel García Márquez, e Os tambores
silenciosos, de Josué Guimarães / Marlucia do Carmo Dantas.
2024
100 f.: 31 cm.

Orientador: Norival Bottos Júnior
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do
Amazonas.

1. Cem anos de solidão. 2. Os tambores silenciosos. 3. Insólito.
4. Mito. 5. Cegueira. I. Bottos Júnior, Norival. II. Universidade
Federal do Amazonas III. Título

MARLUCIA DO CARMO DANTAS

O INSÓLITO OLHAR FEMININO SOB O PRISMA DA CEGUEIRA NOS ROMANCES
CEM ANOS DE SOLIDÃO, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, E *OS TAMBORES*
SILENCIOSOS, DE JOSUÉ GUIMARÃES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Amazonas como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Estudos Literários.

Aprovada em 28 de março de 2024.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Norival Bottos Júnior – **Presidente**
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

Profa. Dra. Nícia Petreceli Zucolo – **Membro**
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

Prof. Dr. Kelio Junior Santana Borges – **Membro**
Instituto Federal de Goiás – IFGO

Prof. Dr. Gérson Bruno Forgiarini de Quadros – **Membro**
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

Em memória de Maria do Socorro do Carmo Dantas, que sempre sonhou em ver as filhas na Universidade. Seu sonho foi além, amada mãe!

AGRADECIMENTOS

Ao meu amado Deus, Criador dos Céus e da Terra, obrigada por realizar este sonho em minha vida. A Ti toda honra e glória!

À minha querida irmã, Ana, por acreditar em mim e não deixar esse sonho morrer.

À minha família, pelo apoio e compreensão, em especial ao meu filho Daniel.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Norival Bottos Júnior, por sua humildade, sabedoria e palavras motivadoras que me ajudaram a confiar mais em mim. Obrigada por me apresentar, durante as primeiras orientações, a obra *O que vemos, o que nos olha*, do filósofo francês Georges Didi-Huberman. Quando a li, percebi que o meu trabalho enveredaria por caminhos que jamais havia pensando trilhar. Essa teoria trouxe uma perspectiva poética ímpar às análises das personagens cegas Úrsula e Maria da Glória. Obrigada por tudo. O senhor foi para mim um presente de Deus!

À Profa. Dra. Nícia Petreceli Zucolo e ao Prof. Dr. Kelio Junior Santana Borges por terem aceito participar como avaliadores da minha Banca de Qualificação/Defesa e ao Prof. Dr. Gérson Bruno Forgiarini de Quadros por ter aceito participar como avaliador da minha Banca de Defesa. Senti-me honrada e privilegiada por terem lido e contribuído ricamente com meu trabalho. Muito obrigada!

Agradeço novamente à minha querida professora Dra. Nícia Petreceli Zucolo, por acompanhar minha trajetória acadêmica tanto na graduação, ensinando-me a fazer análise, quanto no mestrado e, principalmente, por falar durante uma das aulas de Literatura Portuguesa III (graduação – quinto período, 2010) sobre o escritor Josué Guimarães e sua maravilhosa personagem que fabricava animais fantásticos. Anotei essas informações em um papel (que guardo até hoje) desejando conhecer essa obra e essa personagem misteriosa. Em 2015, pesquisei, juntamente com minha irmã Ana, a partir de minhas anotações, em que obra essa personagem se encontrava. Até que descobrimos o nome do romance (*Os tambores silenciosos*) e o nome da personagem (Maria da Glória); ao lê-lo, percebi que essa personagem em muito se assemelhava à Úrsula, de *Cem anos de solidão*, nascendo assim uma ideia de projeto para um possível mestrado. Se não fosse por essa aula, jamais teria conhecido essa obra. Obrigada por me fazer conhecer esse livro tão caro para mim, tornando o antigo sonho do mestrado uma realidade!

Também agradeço por apresentar na disciplina *Teoria da Literatura* as obras do mitólogo Mircea Eliade, levando-me a produzir meu primeiro artigo, solicitado como requisito para obtenção de nota final da disciplina, pois deveríamos utilizar um dos textos teóricos apresentados em aula e relacioná-los aos nossos objetos de pesquisa. Agradeço imensamente, pois todo o texto do artigo compôs não só o segundo capítulo sobre o mito, como também o terceiro capítulo sobre a cegueira, uma vez que havia feito a leitura do primeiro livro indicado pelo meu orientador *O que vemos, o que nos olha*. Obrigada por suas valiosas orientações não só para a construção desse artigo, mas também pela orientação, correção/sugestão do artigo final de sua disciplina *Relações de gênero, poder e violência nas literaturas de língua portuguesa*, pois utilizei toda a parte do texto sobre a trajetória da personagem Úrsula para compor meu terceiro capítulo sobre a cegueira. Só gratidão!

Agradeço novamente ao Prof. Dr. Kelio Junior Santana Borges, da Universidade Federal de Goiás, que foi convidado para compartilhar, no dia 07/04/2022, seus estudos sobre *Literatura e Imaginário* em uma aula da disciplina de *Metodologia da Pesquisa*, ministrada pelo Prof. Dr. Cacio José Ferreira e pelo Prof. Dr. Norival Bottos Júnior, levando-me repensar os temas que havia selecionado em meu pré-projeto, os quais estavam inicialmente organizados em três temas: o feminino, a cegueira e o insólito. Após essa aula, precisei reler meus objetos de estudo (*Cem anos de solidão* e *Os tambores silenciosos*) chegando à conclusão, após a análise dos textos, de que precisava mudar um dos temas do meu trabalho “o feminino” e optar pela temática do mito, pois acreditei que esse tema estava sobremaneira imbricado com os temas do insólito e da cegueira. Sua aula inspirou-me a falar sobre o mito, tornando-se um dos capítulos da minha dissertação. Muito obrigada!

À Profa. Dra. Lileana Mourão Franco de Sá, pelo conhecimento teórico que adquiri em suas aulas da disciplina *Narrativas fantásticas*, em 2017, do PPGL-UFAM, na qual participei como aluna especial, ajudando-me a elaborar meu tão sonhado pré-projeto e por seu carinho em enviar, em 2022, textos sobre o sobrenatural que me ajudaram a compor a escrita do primeiro capítulo desse trabalho.

Ao Prof. Dr. Lajosy Silva por suas aulas ministradas na disciplina de *Literatura Comparada* do PPGL-UFAM, na qual participei como aluna especial antes do meu ingresso no Programa, que me ajudaram na escolha de autores para o embasamento teórico do meu pré-projeto.

Ao Prof. Dr. Fernando Scheibe, por sua gentileza e generosidade em ler meu trabalho e realizar uma criteriosa correção.

Ao Maurílio Oliveira da Costa, por mui gentilmente ter revisado a tradução para o inglês do resumo.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela bolsa concedida.

Aos professores do mestrado, por suas preciosas aulas ministradas.

E por fim, aos meus colegas mestrandos pela amizade construída. Foi maravilhoso conhecê-los!

São os olhos a lâmpada do corpo.
Se os teus olhos forem bons, todo o
teu corpo será luminoso (Bíblia, Mt
6, 22).

RESUMO

O presente trabalho teve como objetivo promover um diálogo sobre o insólito olhar feminino em *Cem anos de solidão*, de 1967, do escritor colombiano Gabriel García Márquez, e *Os tambores silenciosos*, de 1977, do escritor brasileiro Josué Guimarães. Ambos são romances latino-americanos eivados de elementos atravessados por traços/valores insólitos e míticos; ambos estão ambientados num contexto político repressor e de violência (guerra civil e ditadura civil-militar); ambos oferecem alegorias da verdadeira situação política de seus países. Nos dois livros, há também a presença de duas personagens femininas singulares: Úrsula e Maria da Glória, respectivamente, as quais estão marcadas por uma característica em comum: a cegueira. Úrsula perde a visão na velhice e Maria da Glória jamais enxergou; contudo, é por meio da cegueira que o sobrenatural se manifesta em ambas, posto que é na região da solidão e do silêncio que o olhar dessas duas personagens deixa de ser comum, para ser insólito; único, para ser múltiplo. A fim de fundamentar a argumentação, são utilizados alguns teóricos que trabalham sobre as questões do mito, como o crítico russo Eleazar M. Mielietinski e o mitólogo romeno Mircea Eliade, e do insólito, como o teórico búlgaro Tzvetan Todorov, o crítico argentino Jaime Alazraki e a professora brasileira Irlemar Chiampi, dentre outros; porém, faz-se mister salientar que, no tocante à cegueira, baseamo-nos principalmente nas teorias dos filósofos franceses Georges Didi-Huberman e Maurice Merleau-Ponty que abordam a temática do olhar sob uma perspectiva ímpar, cujas personagens femininas que olham por meio do insólito também receberão de volta um olhar que as afetará profundamente.

Palavras-chave: *Cem anos de solidão*. *Os tambores silenciosos*. Insólito. Mito. Cegueira.

ABSTRACT

The purpose of this work was to promote a dialog about the unusual female gaze in *One Hundred Years of Solitude*, from 1967, by Colombian writer Gabriel García Márquez, and *The Silent Drums*, from 1977, by Brazilian writer Josué Guimarães. Both are Latin American novels full of unusual and mythical elements/values; both are set in a repressive and violent political context (civil war and civil-military dictatorship); both offer allegories of the real political situation in their countries. In both books, there are also two unique female characters: Ursula and Maria da Glória, respectively, who are marked by a common characteristic: blindness. Ursula loses her sight in old age and Maria da Glória was born blind. However, it is through their blindness that the supernatural manifests itself in both of them; it is in solitude and silence that the gaze of these two characters changes from common to unusual and from singular to be multiple. In order to support this argument, we have used materials from the Russian critic Eleazar M. Mielietinski and the Romanian mythologist Mircea Eliade on issues of myth; for the unusual, we have used the Bulgarian theorist Tzvetan Todorov, the Argentinean critic Jaime Alazraki and the Brazilian professor Irlemar Chiampi amongst others. In regard to blindness, though, we have been based mainly on the theories of the French philosophers Georges Didi-Huberman and Maurice Merleau-Ponty; both approach the theme of the gaze from a unique perspective, where female characters who look through the unusual will, in turn, also receive a gaze that will affect them deeply.

Keywords: *One Hundred Years of Solitude. The Silent Drums.* Unusual. Myth. Blindness.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. NOS LABIRINTOS DO REAL IMAGINÁRIO	16
1.1. A literatura insólita oitocentista	20
1.2. O múltiplo olhar de uma realidade insólita no contexto sul-americano	29
2. MITO E LITERATURA	43
2.1. Elementos míticos em <i>Cem anos de solidão</i>	48
2.2. Elementos míticos em <i>Os tambores silenciosos</i>	60
3. A CEGUEIRA: POR UMA EPISTEMOLOGIA DO OLHAR E SER OLHADO	65
3.1. Úrsula: o olhar da memória, o olhar da intuição	69
3.2. Maria da Glória: o olhar integral do objeto que nos olha	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS	97

INTRODUÇÃO

Escrever sobre o feminino é uma responsabilidade enorme, porquanto significa romper com silêncios impostos ao longo da história. A historiadora francesa Michelle Perrot (2017, p. 16) comenta em seu livro *Minha história das mulheres* que seria inconcebível pensar a história sem a participação das mulheres e escrever sobre elas é, sobretudo, romper com um silêncio no qual se encontravam profundamente confinadas, chegando a afirmar que tal silêncio era abissal.

Georges Duby e Michelle Perrot, em “Escrever a História das Mulheres”, salientam que as mulheres não devem ser vistas em si mesmas como um objeto de história, ou seja, elas são, pelo contrário, sujeitos atuantes na história e possuem suas idiossincrasias no meio em que estão inseridas.

Os dois pesquisadores afirmam que:

É o seu lugar, a sua “condição”, os seus papéis e os seus poderes, as suas formas de acção, o seu silêncio e a sua palavra que pretendemos perscrutar, a diversidade das suas representações – Deusa, Madona, Feiticeira... – que queremos captar nas suas permanências e nas suas mudanças. História decididamente relacional que interroga toda a sociedade e que é, na mesma medida, história dos homens (Duby; Perrot, 1991, p. 7).

Esse fragmento evoca magistralmente as duas personagens femininas com personalidades marcantes, singulares, que pretendemos analisar, visto que buscamos perscrutar não só suas palavras, mas seus silêncios, considerando a realidade na qual estão inseridas, pois suas pequenas cidades do interior estão sob o comando de um governo repressor e cruel.

Este trabalho, portanto, buscou promover um diálogo entre os romances *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez e *Os tambores silenciosos*, de Josué Guimarães a respeito do insólito olhar feminino sob o prisma da cegueira. Quando dizemos “insólito olhar feminino” não estamos tentando descredibilizar o olhar da mulher, que é sobremodo real, mas enfatizar que esse olhar feminino dentro das obras é representado por meio de atmosferas insólitas. Logo, o insólito é o modo como esse olhar será trabalhado, e é por meio do insólito que o mito e a cegueira serão explorados nos referidos romances. Diante disso, organizamos esse trabalho em três capítulos: “Nos labirintos do real imaginário”, “Mito e Literatura” e “A cegueira: por uma epistemologia do olhar e ser olhado”, que é o capítulo basilar deste trabalho.

No primeiro capítulo fizemos um breve excuro sobre realidade e imaginação, esferas que, na concepção do historiador romeno Lucian Boia (1998 *apud* Wunenburger, 2007), estão intimamente interligadas, agindo uma sobre a outra, pois não há como construir uma sociedade

sem a presença da imaginação uma vez que esta é intrínseca ao indivíduo humano, ou seja, faz parte de sua essência. Assim sendo, pretendemos adentrar esses labirintos do real imaginário objetivando investigar algumas correntes teóricas tanto da literatura insólita tradicional do continente europeu quanto da literatura insólita contemporânea, a qual surgirá sob uma nova luz no continente latino-americano, a fim de tentarmos aproximar os referidos objetos de pesquisa a uma determinada corrente literária, não que uma taxionomia seja necessária, mas é um caminho para se entrar no texto, para se pensar uma realidade histórica marcada por regimes totalitários que impossibilitavam a utilização de um registro aberto por parte dos escritores Gabriel García Márquez e Josué Guimarães, levando-os a registrar/transfigurar essa sombria realidade por meio de atmosferas insólitas.

Quanto ao segundo capítulo, falamos sobre mito e literatura à luz das teorias de dois críticos em particular: Mielietinski (1987), que aborda em sua obra intitulada *A poética do mito* o olhar de diversos teóricos a respeito de como eles interpretavam os mitos populares e em qual período histórico se deu o processo tanto de desmitologização como de remitologização, sendo que este último ocorre na literatura ocidental; e Mircea Eliade (1972, p. 134) que declara que a essência do mito sobrevive ainda hoje em nossa sociedade contemporânea por meio da literatura. Vale destacar que os mitos presentes na literatura hispano-americana não são “pré-fabricados”, uma vez que essa realidade mítica é muito presente na vida cotidiana, como podemos observar na fala do escritor Gabriel García Márquez ao declarar em entrevista que a sua avó materna Tranquilina Iguarán contribuiu significativamente para a expansão do seu realismo, pois

“Para ela os mitos, as lendas, as crenças das pessoas faziam parte, e de maneira muito natural, da sua vida cotidiana”¹. Revela ainda que: “percebi de repente que não estava inventando nada, mas simplesmente captando e me referindo a um mundo de presságios, de terapias, de premonições, de superstições, [...] que era muito nosso, muito latino-americano” (Márquez, 1982, p. 84 *apud* Rodrigues, 1993, p. 16).

Mielietinski (1987, p. 433), inclusive, vai enfatizar essa “consciência folclórico-mitológica” presente nos romances latino-americanos. Logo, pretendemos perscrutar as obras acima mencionadas a fim de encontrarmos “elementos míticos” que possam estar presentes não só na superfície, mas principalmente em suas estruturas profundas (Vickery, s.d. *apud* Mielietinski, 1987, p. 130).

Finalmente, no terceiro capítulo, buscamos realizar uma análise do olhar feminino sob a perspectiva da cegueira presente nos referidos romances e, para isso, utilizamos o mito de

¹ Essas aspas estão no texto original, assim como as aspas subsequentes dessa citação.

Tirésias a fim de entendermos suas duas importantes personagens femininas: Úrsula e Maria da Glória. Ambas estão marcadas pela cegueira, contudo, seus olhares assumem uma natureza insólita em virtude do contexto histórico e político no qual suas realidades ficcionais se encontram mergulhadas. Considerando essa realidade, a teoria de Georges Didi-Huberman a respeito das imagens que vemos e que nos olham, e a teoria de Maurice Merleau-Ponty, que fala de uma queimadura no corpo que o olhar do outro causa, pretendemos responder, ao longo da análise, ao seguinte questionamento: por que essas personagens fisicamente cegas foram diretamente afetadas em seus corpos pelas imagens que as olhavam e as personagens que aparentemente enxergavam não foram afetadas?

Cem anos de solidão foi escrito no ano de 1967, na Cidade do México, por Gabriel García Márquez (1927-2014), natural de Aracataca, Colômbia, e *Os tambores silenciosos* foi escrito no ano de 1975, em Lisboa, por Josué Guimarães (1921-1986), natural do Rio Grande do Sul, e publicado somente em 1977 devido às ameaças de censura. Ambos os autores foram jornalistas e escritores latino-americanos que trataram de assuntos sociais e políticos de uma forma singular em suas obras literárias, pois, enquanto o poder político silenciava as vozes do povo e tolhia sua liberdade, confinando-o à solidão, suas vozes ecoaram, por meio de papel e tinta, a história de seus países.

É importante mencionar que há profundas semelhanças entre os escritores das referidas obras, pois Gabriel García Márquez e Josué Guimarães estavam ativamente envolvidos em questões políticas de esquerda em seus países e também foram jornalistas de guerra em países estrangeiros. Vale ressaltar que tanto *Cem anos de solidão* como *Os tambores silenciosos* foram escritos longe de suas pátrias (México e Portugal, respectivamente, países onde os escritores se autoexilaram a fim de fugirem das perseguições políticas). Gabriel García Márquez conquistou, em 1982, pelo conjunto de sua obra, o Prêmio Nobel de Literatura e Josué Guimarães, o 1º Prêmio Érico Veríssimo de Romance, em 1977, pela obra *Os tambores silenciosos*.

Em *Cem anos de solidão*, Gabriel García Márquez registra a Guerra dos Mil Dias (1899-1902) – vivida por seu avô materno, o Coronel Nicolás Ricardo Márquez Mejía, ex-combatente de guerra – e o massacre dos trabalhadores bananeiros em Ciénaga, Colômbia, que ocorreu em 06 de dezembro de 1928, fato este igualmente vivenciado por seu avô. Cabe destacar que esses dois terríveis períodos estão inseridos em uma realidade histórica ainda mais atroz que perdurou por mais de um século na Colômbia: a guerra entre liberais e conservadores, como podemos constatar no excerto abaixo, transcrito da obra intitulada *Macondaméica: a paródia em Gabriel García Márquez*, da escritora Selma Calasans Rodrigues:

A história da Colômbia está toda representada em *Cem anos de solidão*. O episódio central, que ocupa maior número de páginas, é a luta entre liberais e conservadores, não por ser exaustivamente narrado, mas por ser aludido, recordado ou antecipado com frequência. Sabe-se que essa luta ocupou toda a vida política do século XIX até nosso século, de 1830 até 1951, quando um comunicado oficial do governo colombiano anunciou que o fim da guerra civil estava próximo. Foi uma guerra que custou milhares de mortos e da qual, no entanto, ninguém se inteirava; os países do Primeiro Mundo a ignoravam, marcando assim a solidão desta América, reiteradamente aludida pelo autor colombiano (Rodrigues, 1993, p. 82).

Já em *Os tambores silenciosos*, Josué Guimarães registra o período que antecede o Estado Novo (1937-1945), do Presidente Getúlio Dorneles Vargas, fazendo de Lagoa Branca, cidade fictícia do romance, um pano de fundo da real situação do Brasil, pois na época em que ele escreve o romance (1975), o Brasil estava sob a ditadura civil-militar desde 1964.

Há que se destacar ainda que as semelhanças estão presentes não só na vida de seus autores, mas também nos romances analisados, pois apresentam uma estrutura que lembra a organização dos livros da Bíblia: tanto Macondo, cidade fictícia de *Cem anos de solidão*, como Lagoa Branca, cidade fictícia de *Os tambores silenciosos*, têm sua gênese e seu apocalipse magistralmente narrados e descritos.

O romance *Cem anos de solidão* está organizado em sete gerações. A estirpe é iniciada por seu fundador, José Arcádio Buendía, “criador” de Macondo e finalizada com a morte do último membro da família (o bebê mitológico Aureliano – sétima geração) quando a “cidade dos espelhos ou das miragens” é assolada por um vento repleto de ecos e murmúrios do passado e totalmente destruída – sem jamais haver memória de sua existência – pelo “furacão bíblico” no instante único em que Aureliano Babilônia (sexta geração) decifra a última palavra registrada nos pergaminhos que continham o relato mítico sobre a família Buendía, condenada a cem anos de solidão.

Já no romance *Os tambores silenciosos* o enredo se estrutura em exatos sete dias, seis dos quais de preparativos para a tão sonhada e idealizada comemoração do sete de setembro. O Cel. João Cândido Braga Jardim, prefeito de Lagoa Branca, sonha com uma “cidade perfeita” e decide fazer, por bem ou por mal, o povo “feliz”. Em seis dias o prefeito, junto com seus encarregados, cria suas próprias regras e leis, para que, no sétimo dia, todos da cidade se vejam obrigados a entrar no seu “poderoso descanso”. Contudo, estranhas criaturas negras também estão sendo concomitantemente “criadas” durante os seis dias, as quais ganham vida pelo sopro de uma das irmãs Pilar, a caçula, sétima das irmãs, a qual vigia toda a cidade por meio dos olhos de suas criaturas, contemplando assim o bem e o mal. No sétimo dia, a cidade inteira será

tomada por esses soturnos animais e, em vez de comemorar a semana da pátria, Lagoa Branca será assolada por um terrível dilúvio.

Em se tratando de olhar, de visão aguçada, essa condição é alcançada de forma maravilhosamente assombrosa por duas importantes personagens: Úrsula, de *Cem anos de solidão*, e Maria da Glória, de *Os tambores silenciosos*, uma vez que a temática do olhar, sob o prisma da cegueira, está presente nessas obras como um todo, em virtude dos contextos histórico-políticos repressivos e ditatoriais em que estão inseridas.

Assim sendo, serão analisadas as referidas personagens, sobretudo seus olhares, que não são de maneira alguma comuns, mas insólitos; tampouco únicos, mas múltiplos; olhares eivados de traços característicos da personalidade e do comportamento dessas personagens fisicamente cegas, mas em cuja cegueira o sobrenatural se dá a ver.

1. NOS LABIRINTOS DO REAL IMAGINÁRIO

Quando pensamos em labirinto nos vem logo à memória o complexo labirinto arquitetado pelo engenhoso inventor ateniense Dédalo a fim de encerrar uma medonha criatura híbrida (corpo de homem e cabeça de touro) que fora engendrada por meio da proibida união de Pasífae, esposa de Minos, rei de Creta, com um touro de magnífica beleza. Segundo Pierre Grimal (2005, p. 313, 314, 358), Minos, após a morte do pai, desejou ascender ao trono, porém, seus irmãos imediatamente se opuseram. Ele, por sua vez, alegou que esse era o desejo dos deuses e que, portanto, tinha deles o favor para governar e, como prova de tal afirmação, disse que suas preces sempre eram atendidas. Então, ofereceu um sacrifício a Posídon rogando-lhe que surgisse do mar um touro e, como resposta à prece atendida, sacrificaria o animal em sua homenagem. O deus dos mares atendeu prontamente às suas súplicas e o seu reino foi definitivamente confirmado, porém Minos não cumpriu o voto que lhe fizera, pois ficou tão encantado pelo belo animal que resolveu preservar e perpetuar sua espécie colocando-o junto a seus outros animais. Como castigo pela desobediência, Posídon fez com que o animal ficasse extremamente bravo e, tempos depois, fez também com que a mulher de Minos se apaixonasse perdidamente pelo touro que o rei havia se negado a sacrificar. Aterrado com o nascimento do monstruoso Minotauro, e humilhado com a relação amorosa e contranatural de sua esposa, Minos ordenou que Dédalo construísse uma complicada fortaleza e nela aprisionou o terrível monstro.

Segundo Luc Ferry (2009, p. 234-235), o filho do rei Minos, Androgeu, vai a Atenas participar de jogos semelhantes aos jogos olímpicos e lá, não se sabe ao certo como, ele morre; o rei de Creta culpa o rei de Atenas, Egeu, pela morte de seu filho, declara guerra contra a cidade de Atenas e a subjuga. A fim de cessar a ocupação da cidade de Atenas, Minos exige do rei um alto tributo anual: que sejam enviados quatorze jovens (sete homens, sete mulheres) para serem jogados no labirinto e servirem de presa para o Minotauro, sabendo que o fim deles era certo, dada a impossibilidade de escape. O rei Egeu foi obrigado a pagar esse tributo, pois devido a uma seca que assolou Atenas, consultou o oráculo de Apolo e este declarou que ele deveria cumprir as exigências feitas pelo rei Minos. É quando conhecemos Teseu, o libertador das inocentes vítimas, pois esse herói também era um dos jovens que seria lançado ao Minotauro, porém, Ariadne, filha de Minos, apaixonou-se por ele e lhe entrega um novelo de linha que recebera de Dédalo, o arquiteto, a fim de que Teseu pudesse encontrar, por meio do fio, a saída.

Assim como na narrativa mítica, o Minotauro – cujo nome significa “[...] ‘o touro de Minos’, apesar de Minos, a despeito desse nome, ser tudo menos o pai” (Ferry, 2009, p. 233) – foi encerrado pelo próprio rei Minos em seu labirinto, no contexto histórico, o indivíduo humano sempre teve a capacidade de encerrar seus monstros em intrincados labirintos de seu mundo real/imaginário; porém, a literatura tem acesso a esse complexo emaranhado de caminhos por meio da linguagem, da palavra, do fio de Ariadne que conduz Teseu para fora do labirinto após enfrentar a terrível criatura que devorava suas vítimas inocentes. Esse labirinto é uma alegoria das terríveis prisões dos governos ditatoriais, nas quais vítimas eram torturadas e mortas pelo(s) algoz(es) Minotauro/militares. Ainda há quem diga que tudo não passou de um pesadelo, de um devaneio da “fantasiosa” imaginação de uma nação, que sumiços, torturas e assassinatos não aconteceram durante o traumático e sombrio período de nossa História denominado ditadura civil-militar (1964-1985). Como bem destacou a pesquisadora Loreci Alves Marins em sua dissertação de mestrado:

Acontecimentos recentes no cenário político brasileiro colocaram em evidência a relação entre História e Literatura, uma vez que o governo federal propôs a retirada da expressão ou do período conhecido como ditadura civil-militar dos livros didáticos. Segundo o filho do presidente da República, Eduardo Bolsonaro, não houve o golpe militar de 1964 e, portanto, não houve ditadura no Brasil (Marins, 2021, p. 18).

Esse mesmo discurso de que não houve nenhum tipo de violência, pelo visto comum nos governos ditatoriais, é mostrado por Gabriel García Márquez em *Cem anos de solidão* quando registra o terrível fato histórico, o massacre dos trabalhadores bananeiros vivenciado pela personagem sobrevivente, José Arcádio Segundo, que acorda em um vagão cheio de corpos de homens, mulheres e crianças dispostos na mesma ordem em que os cachos de bananas eram organizados nos vagões, os quais seriam “[...] arrojados ao mar como banana de refugo” (Márquez, 2012, p. 342). Quando ele regressa a Macondo, não havia vestígio algum do massacre, como se tudo não passasse de “delírio” da personagem, como podemos constatar no texto: “A versão oficial, mil vezes repetida e reiterada por todo o país e por tudo que era meio de divulgação que o governo encontrou ao seu alcance, acabou se impondo: não houve mortos, os trabalhadores tinham voltado satisfeitos para suas famílias [...]” (Márquez, 2012, p. 344-345). “Delírio” esse retratado como um monstro que povoou e assombrou esse escuro labirinto da memória da personagem, mas que o escritor, por meio do “novelo da subversão”, da literatura, traz à tona, colocando em liberdade as lembranças torturadas não de uma personagem, mas de um corpo social silenciado, matando assim o “delírio” que o aprisionava e o impedia de trazer a lume a denúncia de uma realidade traumática.

O labirinto, portanto, é uma espécie de metáfora tanto para o continente latino-americano quanto para a própria linguagem do continente latino-americano, pois utilizar a linguagem nesse labirinto pode ser um caminho para se pensar a realidade de maneira mais profunda e mesmo realista do que aquela que se atém aos limites do realismo, como compreende Bella Jozef ao declarar que “[...] o homem americano, contemporâneo na procura da realidade mais profunda que a realista, criará mundos imaginários e simbólicos, fora do espaço e tempo. O *labirinto* será exemplo da multiplicidade de caminhos expostos ao homem” (Jozef, 2006, p. 189).

Jean-Jacques Wunenburger (2007, p. 7-8), em sua obra intitulada *O imaginário*, comenta que o termo “imaginário” surgiu em 1820 nos textos espiritualistas do filósofo francês Maine de Biran (1766-1824) e foi mais tarde utilizado pelo romancista, poeta e dramaturgo francês Alphonse Daudet (1840-1897), que relacionava o referido termo ao homem habituado à alucinação. Já o simbolista Villiers de L’Isle-Adam (1838-1889), no romance *Eva Futura* (1886), “evoca [...] esse domínio do Espírito que a razão denomina, com um desdém vazio, o ‘Imaginário’” (Wunenburger, 2007, p. 7). Wunenburger salienta que o termo imaginário foi sobremodo difundido no campo das letras e das ciências humanas no século XX a fim de suplantarem o termo “imaginação”, no qual confinaram por muito tempo o mundo das imagens a questões puramente psicológicas, mas que, em meados do referido século, o imaginário finalmente obteve êxito sobre essa questão, posto que esse termo compreende em si as diversas expressões do imaginário como “[f]antasia, lembrança, devaneio, sonho, crença não-verificável, mito, romance, ficção [...] as concepções pré-científicas, a ficção científica, as crenças religiosas [...] etc.” (Wunenburger, 2007 p. 7) tanto de um indivíduo como de um povo. Ou seja, esse termo não se esgota em si mesmo, porquanto é o que melhor define esse composto de crenças no qual o ser humano está intimamente inserido e conectado.

Wunenburger cita, em nota de rodapé, a obra do historiador romeno Lucian Boia, *Pour une histoire de l’imaginaire*², na qual este compreende que:

O imaginário se mescla à realidade exterior e entra em confronto com ela; ele encontra aí pontos de apoio ou, pelo contrário, um meio hostil; pode ser confirmado ou repudiado. O imaginário age sobre o mundo e o mundo age sobre ele. Mas, em sua essência, ele constitui uma realidade independente, dispondo de suas próprias estruturas e de sua própria dinâmica (Boia, 1998, p. 16 *apud* Wunenburger, 2007, p. 10).

² *Por uma história do imaginário* (Tradução nossa).

Wunenburger reforça que o historiador Lucian Boia é assertivo ao afirmar que o imaginário se define mais por suas estruturas internas do que por seus referentes e materiais, dos quais não se pode assegurar que sejam peculiares ou não à realidade. Não há como conceber uma sociedade destituída de imaginário, logo não há como divorciar o real do imaginário e vice-versa, ambos se mesclam e agem um sobre o outro; contudo, Boia conclui que o imaginário tem uma existência, uma realidade própria, com seu dinamismo e suas estruturas.

Na obra intitulada *A máscara e o enigma*, Bella Jozef diz que real e imaginário são discursos distintos que se amalgamam, pois o imaginário está tão presente nessa realidade que o verossímil, aquilo que é possível, transforma os acontecimentos absurdos em significação, atribuindo, portanto, sentido a esse imaginário, conforme se constata no fragmento abaixo:

O real e o imaginário implicam uma mesma coisa que é o verossímil, que transforma o absurdo³ em significação, dando sentido ao imaginário. O verossímil é regido pelo princípio formal de respeito à norma. Aceitar a verossimilhança é caminhar sobre a horizontalidade do dito, não conhecer suas fissuras (Jozef, 2006, p. 185).

Jozef utiliza-se da palavra verossimilhança (εἰκὸς), termo cunhado pelo filósofo Aristóteles em sua *Poética* (2017, p. 95, 97), na qual lhe confere o sentido de possibilidade, de probabilidade daquilo que é possível, provável de acontecer no mundo real, no mundo exterior à obra literária, pois o poeta não relata, não narra o passado, os fatos ocorridos (função essa do historiador), mas seu olhar se projeta para um futuro (ou “passado alternativo”), representando fatos que poderiam ocorrer no mundo regido pela verossimilhança. Contudo, essa verossimilhança aristotélica se contrapõe à verossimilhança interna que é algo criado dentro do próprio discurso, como Jozef muito bem pontuou no excerto acima sobre a transformação do absurdo em significação. Quando pensamos na famosa chuva de quatro anos, onze meses e dois dias, compreendemos que ela é verossímil dentro do universo de Macondo em *Cem anos de solidão*. Jozef salienta ainda que “[...] a narrativa atual não tem mais nenhum compromisso com a verossimilhança tradicional que aponta para um referente bem determinado. A partir de seu compromisso com a verdade complexa do homem, dilacera-se e fragmenta-se” (2006, p. 186-187). Daí ela afirmar que realidade e imaginário são a mesma coisa e ambos são verossímeis, posto que a linguagem poética absorve a linguagem racional e mítica. Cabe destacar que a literatura é uma linguagem que sempre tem compromisso com a verdade, mas que não tem

³ Bella Jozef utiliza o termo absurdo referindo-se à “narrativa do absurdo”, que, segundo ela, “[...] pode tornar-se, como em Kafka, fantástica” (Jozef, 2006, p. 183). Esse termo aparece na filosofia da existência de Jean-Paul Sartre (1905-1980) e, sobretudo, no ciclo (*O estrangeiro*, *O mito de Sísifo*, *Calígula*) epônimo de Albert Camus (1913-1960). No último capítulo do livro *Introdução à literatura fantástica*, Todorov (2012, p. 165) fala de “Sartre e o fantástico moderno”. Ele também chega a citar Albert Camus a respeito da obra *A metamorfose*, de Kafka.

compromisso com a ciência, com os mitos, nem com a verossimilhança tradicional – que é a verossimilhança de Aristóteles, como ela bem enfatizou. Seu compromisso é tão somente consigo mesma. Todavia, isso não significa dizer que a literatura refuta a razão, o saber mítico, a verossimilhança, mas sim que ela absorve esses saberes em benefício da arte, da linguagem poética e, como tentamos demonstrar aqui, da expressão de uma realidade mais profunda.

Logo, a verossimilhança obedece a uma norma que é atribuir sentido, lógica ao discurso, pois Jozef diz que a literatura se mascara do verossímil a fim de construir-se e fundir-se em um único discurso real-imaginário despojando-se, assim, de uma ‘voz que fala sobre o outro’ para ser a ‘voz que se fala’ (Jozef, 2006, p. 186). Depreende-se, portanto, que na literatura insólita à medida que se adere a uma verossimilhança, por interna que seja, não incorremos no risco de cair nessas fissuras em virtude da obediência à norma, norma essa que é interna, pois nem tudo que acontece dentro da obra literária acontece fora, mas dentro daquele universo ficcional há uma lógica, há um sentido que é criado dentro do discurso ao qual se adere justamente para dar lugar a essa “voz que se fala”.

Em suma, é nesses labirintos, nesses caminhos do real imaginário que adentraremos a fim de conhecermos a literatura insólita tradicional e contemporânea nas seções abaixo.

1.1. A literatura insólita oitocentista

Ao falarmos de narrativas sobrenaturais faz-se necessário mencionar prioritariamente um importante teórico búlgaro do século XX chamado Tzvetan Todorov, o qual sistematizou o fantástico buscando em seus predecessores as teorias primeiras formuladas a respeito do assunto, bem como analisando narrativas literárias europeias de caráter fantástico produzidas em um dado período histórico (fim do século XVIII e todo o século XIX) – e compilando-as em sua obra de referência intitulada *Introdução à Literatura Fantástica*, publicada em 1970, a fim de teorizar de forma mais consistente o termo fantástico.

Todorov (2012, p. 31-32) organiza na obra supracitada essas teorias em uma linha do tempo muito bem delimitada na qual cita três autores do século XIX, sendo eles o filósofo e místico russo Vladimir Soloviov, que afirmava haver sempre a possibilidade de explicar de forma simples os eventos estranhos que adentram o mundo natural, familiar, porém, concomitantemente, vê-se destituído, desprovido de argumentos que corroborem essa “simples” e possível explicação racional, passando assim a hesitar entre dois modos de

explicação tanto no campo do natural como no do sobrenatural; tempos depois, o escritor inglês Montague Rhodes James, perito em narrativas fantasmagóricas, comentou sobre o fantástico utilizando-se de um termo metafórico, “porta de saída”, como um escape, uma fuga para uma explicação racional, todavia, não há probabilidade de atravessá-la, em virtude de ser sobremodo estreita, ou seja, não há a possibilidade de uma explicação final, permanecendo a dúvida, a incerteza. Destarte, o fato de não se poder fazer uso dessa porta configura, portanto, o cerne do fantástico: a hesitação, tal qual observou Soloviev; por fim, a alemã Olga Reimann fornece uma informação diferente dos dois teóricos anteriores ao declarar que a hesitação parte não do leitor, mas da personagem, e que esta se assombra com os acontecimentos insólitos que a rodeiam.

Em continuidade a essa linha do tempo, Todorov (2012, p. 32) também vai buscar no cânon francês conceitos concernentes ao fantástico em três importantes obras teóricas escritas em seu tempo: *Le Conte fantastique en France: de Nodier à Maupassant*⁴ (1951), de Pierre-Georges Castex; *L’ Art et la Littérature fantastiques*⁵ (1960), de Louis Vax e *Au Coeur du fantastique*⁶ (1965), de Roger Caillois. Nelas, Todorov observou profundas semelhanças em seus conceitos que, para ele, pareciam ter sido parafraseados, pois as frases por eles utilizadas foram: “intromissão brutal do mistério”, “presença do inexplicável” e “irrupção do inadmissível”, respectivamente, sendo praticamente sinônimos para expressar os fenômenos sobrenaturais que se inserem de forma abrupta na realidade cotidiana, concluindo assim que tais conceitos encontravam-se de certa forma inseridos nas definições dos primeiros teóricos anteriormente citados.

Mas, de acordo com Todorov (2012, p. 32-33), para que a definição do fantástico se aclarasse, fazia-se necessário reunir mais subsídios e, para isso, ele perscrutou alguns romances, entre eles a obra magistral, que dá início a era do romance fantástico, *Manuscrit trouvé à Saragosse*⁷ (1805), de Jan Potocki, já que as conceituações de seus precursores permaneciam obscuras. Como ele observou: “[...] não se dissera claramente se cabia ao leitor ou à personagem hesitar; nem quais as nuances da hesitação” (Todorov, 2012, p. 33), tampouco a narrativa *Le Diable amoureux*⁸ (1772), de Jacques Cazotte – cuja análise abre o capítulo dois intitulado “Definição do fantástico” – pôde fornecer um conteúdo mais substancial para que houvesse um estudo mais aprofundado no tocante à hesitação, à dúvida que, nesta narrativa, apenas

⁴ *O Conto fantástico em França: de Nodier a Maupassant* (Tradução nossa).

⁵ *Arte e Literatura fantásticas* (Tradução nossa).

⁶ *O coração do fantástico* (Tradução nossa).

⁷ *Manuscrito encontrado em Saragoça* (Tradução para o português).

⁸ *O Diabo apaixonado* (Tradução para o português).

esporadicamente nos assalta, pois, a personagem possui um relacionamento amoroso com um ser que pressupõe ser uma versão feminina do diabo. Tal experiência vivenciada pela personagem é questionada tanto por ela quanto pelo leitor, que também se pergunta se tudo não passou de um sonho. Em síntese, Todorov (2012, p. 31) diz que se a dúvida for sanada o fantástico automaticamente se dissipa cedendo lugar a um dos gêneros contíguos que ele define como “estranho” ou “maravilhoso”, termos que explicaremos a seguir.

Na referida obra, Todorov (2012, p.7) conceitua a Literatura Fantástica como uma variante da literatura, um gênero literário singular que ele mais à frente classificará como fantástico puro por ser este o cerne de sua teorização: a presença da hesitação, da dúvida, da indefinição tanto por parte da personagem como do leitor implícito⁹. O fantástico puro, para Todorov (2012, p. 31), “[...] é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”, ou seja, há um questionamento incessante por parte de ambos (personagem/leitor) se o ocorrido se deu no terreno do onírico ou no terreno do real, se verdadeiro ou ilusório e, assim, na impossibilidade de sanar tais inquietações, permanecem os acontecimentos sem explicação.

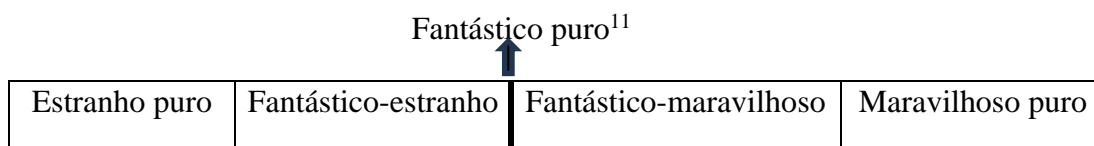
Com o propósito de estabelecer uma definição mais precisa sobre o fantástico, Todorov (2012, p. 38-39) afirma que este reclama três características que devem ser atendidas: a primeira, intitulada de aspecto *verbal*, afirma que compete ao texto compelir o leitor a crer no mundo das personagens como “real” e fazer com que, ao se deparar com os acontecimentos insólitos, ele venha a hesitar entre uma explicação natural e sobrenatural; a segunda é chamada de aspecto *sintático*, e ele a considera mais complexa por se referir às reações da personagem em contraposição às suas ações, ou seja, à hesitação que parte da personagem; e a terceira e última, denominada aspecto *semântico*, diz respeito à postura adotada pelo leitor real no tocante à interpretação do texto, a qual não deve ser alegórica nem tampouco poética¹⁰. Desse modo, os romances de Cazotte e de Potocki, anteriormente citados, bem como a maioria das obras a serem tomadas como exemplo por Todorov (2012, p. 37, 39) preenchem com maestria essas três condições. Todavia, como em toda regra há exceções, nem sempre a segunda característica

⁹ Entende-se por leitor implícito uma “função” que o leitor real ocupa dentro da narrativa. A partir do momento em que ele exerce de forma implícita essa “função”, ele deixa de ser um leitor real e passa a ser um leitor implícito, pois se encontra totalmente mergulhado no mundo das personagens (Todorov, 2012, p. 37).

¹⁰ Todorov deixa claro no texto que deve haver uma recusa por parte do leitor real de realizar uma leitura poética ou alegórica das narrativas fantásticas, pois ao considerá-las como poéticas ou alegóricas, o fantástico seria anulado.

será preenchida no interior do texto, como é o caso de *Véra* (1874), de Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, conto “cruel” em que a hesitação não está presente em nenhuma das personagens.

Nas zonas fronteiriças do fantástico puro, encontramos os seguintes gêneros adjacentes: o fantástico-maravilhoso e, ao lado deste, o maravilhoso puro; o fantástico-estranho e, contíguo a ele, o estranho puro, conforme podemos observar no diagrama de Todorov (2012, p. 50) abaixo reproduzido:



Tanto o fantástico-maravilhoso quanto o fantástico-estranho se definem quando se decide pelo término da hesitação, da dúvida, e uma explicação surge, seja ela natural ou sobrenatural. Se a explicação ocorre em conformidade com as leis do mundo natural, científico, dissipando definitivamente toda sombra de dúvida, temos o fantástico-estranho, como podemos constatar neste excerto: “Acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo de toda a história, no fim recebem uma explicação racional. Se esses acontecimentos por muito tempo levaram a personagem e o leitor a acreditar na intervenção do sobrenatural, é porque tinham um caráter insólito” (Todorov, 2012, p. 51).

Todorov complementa a explicação do fragmento acima tomando como exemplo a obra *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1805), de Jan Potocki, na qual as terríveis experiências, aparentemente sobrenaturais, sofridas pela personagem Alphonse serão explicadas racionalmente no fim da narrativa. Agora, se for comprovada a violação das leis do mundo natural por seres sobrenaturais entramos no fantástico-maravilhoso, pois a explicação se dá por meio de elementos próprios do universo sobrenatural, como bem exemplificou Todorov (2012, p. 58-59) com a obra *La Morte amoureuse*¹² (1836), de Théophile Gautier, em que a natureza da bela Clarimonde será revelada no fim da narrativa com o simples toque da água benta em seu cadáver, o qual se transformará instantaneamente num misto de cinzas e ossos. Diante disso, a dúvida de Romuald se dissipa ao constatar que o ser por quem se apaixonara era de fato uma vampira, cuja existência só pode ser explicada pelas leis do maravilhoso.

¹¹ Informação acrescentada no diagrama para fins didáticos.

¹² *A morta apaixonada* (Tradução para o português).

Quanto aos gêneros que habitam as extremidades do diagrama acima mencionado, estes se distanciam do gênero fantástico puro por não haver a presença da hesitação em momento algum da narrativa. Por conseguinte, os dois gêneros que acabamos de verificar no parágrafo anterior fazem literalmente fronteira com o fantástico puro justamente porque a dúvida perdura por quase toda a narrativa, daí carregarem diante de seus nomes o termo fantástico. Segundo Todorov, “[...] o estranho [puro] não é um gênero bem delimitado [...]” (Todorov, 2012, p. 53) dada a sua vasta e imprecisa definição, pois apesar dos eventos serem passíveis de explicação racional eles também são, ao mesmo tempo, extraordinariamente inquietantes, daí as explicações racionais serem apenas sugeridas pelo narrador, sem a obrigatoriedade de serem aceitas. Esse gênero também carrega apenas uma das condições do fantástico, que é a descrição de certas reações, como, por exemplo, o medo sentido pelas personagens, que se vê intensificado por uma atmosfera insólita. Todorov (2012, p. 54-55) ressalta que quase todas as novelas do escritor estadunidense Edgar Allan Poe pertencem a esse gênero e, como exemplo específico, cita o texto *A Queda da casa de Usher*, no qual o narrador-personagem presencia, dias depois, o retorno da irmã do amigo que supostamente havia morrido. Ao reencontrar-se com seu amado irmão, debruça-se sobre ele, caindo ambos mortos ao chão; o amigo, ao presenciar tal cena, foge amedrontado para fora da casa, que imediatamente desaba. As explicações já se encontram no texto por meio de comentários que o narrador-personagem tece logo no início do conto, pois, assim que chega à sombria mansão da família Usher, observa nesta uma fenda quase imperceptível que se expandirá no fim do conto ocasionando o seu desmoronamento; quanto à ressurreição da irmã, esta se deu em virtude de seu estado cataléptico, doença que nos é apresentada na narrativa na noite em que o narrador-personagem a vê com vida.

No que diz respeito ao maravilhoso puro, Todorov (2012, p. 59-60) ressalta que este se assemelha ao estranho puro quanto à não clareza em seus limites, uma vez que o elemento maravilhoso está presente em diversas obras, sendo comumente relacionado aos contos de fada. Nesse gênero, o sobrenatural é aceito com naturalidade, já que os acontecimentos desta ordem “[...] não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito” (Todorov, 2012, p. 60). Ademais, Todorov salienta que “[o] maravilhoso implica que estejamos mergulhados num mundo de leis totalmente diferentes das que existem no nosso; por esse fato, os acontecimentos sobrenaturais que se produzem não são absolutamente inquietantes” (2012, p. 179-180). Em suma, depreende-se que o maravilhoso puro se assemelha à “suspensão da descrença”, teorizada por Umberto Eco (1994, p. 83), uma vez que um acordo ficcional é

assinado com o autor assim que se adentra no bosque da ficção, ou seja, o mundo no qual esses seres habitam não é o nosso mundo conhecido, logo, tudo é aceito com naturalidade sem que nos cause incômodo ou espanto; daí esse gênero relacionar-se muito à natureza dos contos de fada. É relevante ainda mencionar que anos antes de Eco, o português Filipe Furtado teorizou a respeito do maravilhoso todoroviano, no qual um acordo deve ser firmado entre narrador e receptor do enunciado, intitulando-o de “pacto tácito”, conforme observamos no excerto abaixo:

No maravilhoso não se verifica sequer a tentativa de fazer passar por reais os acontecimentos insólitos e o mundo mais ou menos alucinado em que eles têm lugar. Estabelece-se, deste modo, como que um *pacto tácito* entre o narrador e o receptor do enunciado: este deve aceitar todos os fenómenos nele surgidos de forma apriorística, como dados irrecusáveis e, portanto, não passíveis de debate sobre a sua natureza e causas. Em contrapartida, a narrativa não procurará levá-lo dolosamente a considerar possível o sobrenatural desregrado que lhe propõe, mostrando-lhe desde cedo que a fenomenologia nela representada não tem nem pretende ter nada de comum com o mundo empírico (Furtado, 1980, p. 35, grifo nosso).

Até esse ponto, Todorov (2012, p. 39-40) buscou definir concepções, definições para conceitos já existentes, dentre eles o fantástico, que se harmonizavam entre si; porém, a seguir, Todorov nos apresentará outras acepções divergentes elaboradas por outros teóricos, entre eles, o contista e romancista norte-americano do século XX Howard Phillips Lovecraft, especialista em narrativas sobrenaturais de horror, o qual formulou suas teorias e as reuniu em uma obra intitulada *Supernatural Horror in Literature*¹³ (1927). Para Lovecraft, o critério estabelecido para se caracterizar um texto como sendo fantástico não se encontra no interior da obra, mas nas sensações de terror e medo experienciadas pelo leitor real, critério de identificação do gênero inaceitável na visão de Todorov, pois é o mesmo que afirmar “[...] que o gênero de uma obra depende do sangue-frio do leitor” (Todorov, 2012, p. 41). Ainda que o medo seja peculiar às narrativas fantásticas, esse sentimento não pode ser considerado uma condição indispensável ao gênero, já que há textos fantásticos totalmente desprovidos de medo, como, por exemplo, *A princesa Brambilla* (1821), de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, e *Véra* (1874), de Auguste de Villiers de L’Isle-Adam. O crítico literário alemão Peter Penzoldt, autor da obra *The Supernatural in Fiction*¹⁴, faz a seguinte declaração: “Com exceção do conto de fadas, todas as histórias sobrenaturais são histórias de medo, que nos obrigam a perguntar se o que se crê ser pura imaginação não é, no final das contas, realidade” (Penzoldt, 1952, p. 9 *apud* Todorov, 2012, p. 41). Tal comentário também é refutado por Todorov, pois como vimos acima, o medo não pode ser a base para se definir o fantástico, já que há textos em que o medo está totalmente

¹³ *O horror sobrenatural em literatura* (Tradução para o português).

¹⁴ *O Sobrenatural na Ficção* (Tradução nossa).

ausente. Todorov esclarece ainda que há sim contos de fada que podem constituir narrativas de medo, como os contos do conhecido escritor francês do século XVII Charles Perrault, contrapondo-se assim às palavras de Roger Caillois, que também partilha do mesmo pensamento dos demais críticos acima em relação ao sentimento do medo, pois para ele o medo é “a pedra de toque do fantástico”, “a irredutível impressão de estranheza” (Caillois, 1965, p. 30 *apud* Todorov, 2012, p. 41).

Em suma, Todorov vai tecendo fios de características, estabelecendo taxonomias por meio de obras literárias pertencentes a um período histórico específico que ele vai elencando, analisando e ilustrando ao longo de seu texto até formar a trama que ele denominou de fantástico, cuja característica fundamental é a hesitação. Logo, tudo o que foi produzido fora desse período não pode ser considerado Literatura Fantástica segundo os conceitos todorovianos acima mencionados.

Faz-se mister ressaltar que Todorov discorre a respeito da função social da Literatura Fantástica como um meio libertador de tratar diversos temas tabus e, para isso, ele se utiliza de um fragmento de Peter Penzoldt em que este declara: “Para muitos autores, o sobrenatural não era senão um pretexto para descrever coisas que não teriam nunca ousado mencionar em termos realistas” (Penzoldt, 1952, p. 146 *apud* Todorov, 2012, p. 167). De fato, o insólito presente nas narrativas oitocentistas era muitas vezes um meio de falar sobre os desejos humanos externalizados em seres demoníacos. Convém lembrar que nos romances *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez e *Os tambores silenciosos*, de Josué Guimarães, existem inúmeros temas condenados pela censura, como o incesto, a sensualidade excessiva, o adultério, a prostituição, a pedofilia entre outros, bem como a questão da cegueira, que se mostra de forma velada, envolta nos eventos sobrenaturais; contudo, não podemos classificá-los segundo as vertentes todorovianas, pois ambos pertencem a uma outra realidade insólita peculiar ao continente latino-americano, sobre a qual nos debruçaremos no tópico a seguir.

Outro teórico que aborda a temática do fantástico é o italiano Ítalo Calvino em sua obra intitulada *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*, publicada em 1983, na qual reúne vinte e seis contos fantásticos oitocentistas categorizados em duas vertentes a que denominou “fantástico visionário” e “fantástico cotidiano”. O que pretendemos aqui enfatizar não são os contos em si, mas comentar sua introdução, na qual conceituará as referidas nomenclaturas. A vertente do fantástico visionário, por exemplo, ele a conceitua sob o tema da realidade do mundo exterior ao ser, ou seja, regida pela percepção, pelo sobrenatural visível, visto, cuja vertente preponderava no início do século XIX. Já o fantástico

cotidiano (ou mental, abstrato, psicológico, como assim sugeriu também chamá-lo) está mais voltado ao tema da realidade do mundo interior do ser, regido pela reflexão, ou seja, pelo sobrenatural invisível, sentido, sendo esta predominante no fim do referido século.

É interessante notar que o fantástico cotidiano proposto por Ítalo Calvino já configurava uma nova modalidade de fantástico em virtude desse cunho intimista, existencial, psicológico, que marcaria as narrativas sobrenaturais do novo século, narrativas que Todorov exclui de sua classificação, tomando como exemplo a obra *A metamorfose*, de Kafka, a qual diferia sobremaneira das narrativas fantásticas tradicionais, pois: “A narrativa fantástica partia de uma situação perfeitamente natural para alcançar o sobrenatural, a ‘Metamorfose’ parte do acontecimento sobrenatural para dar-lhe, no curso da narrativa, uma aparência cada vez mais natural; e o final da história é o mais distante possível do sobrenatural” (Todorov, 2010, p. 179).

O crítico argentino Jaime Alazraki (1934-2014) definirá essas obras carregadas de conflitos existenciais sob o termo de neofantástico em seu ensaio intitulado *¿Qué es lo neofantástico?*, publicado em 1990, o qual será posteriormente inserido em uma compilação de textos organizada pelo escritor e crítico literário espanhol David Roas sob o título de *Teorías de lo fantástico*. À luz de alguns textos literários como *A metamorfose* (1915), novela do escritor tcheco Franz Kafka, *A biblioteca de Babel* (1944), conto do escritor argentino Jorge Luis Borges e *Bestiário* (1951), livro de contos do escritor argentino Júlio Cortázar – sendo esses dois últimos textos pertencentes ao período embrionário do novo romance da América Hispânica que abordaremos no tópico a seguir – Alazraki esmiuçarà essa corrente estética a fim de delimitar as fronteiras do fantástico, pois ele justifica que não se pode classificar uma obra como fantástica tão somente por nela conter um elemento sobrenatural, da mesma forma como não se deve classificar uma obra como tragédia pelo simples fato de conter alguns elementos trágicos (Alazraki, 2001, p. 267). De fato, muitos escritores definiam como fantástico suas produções por falta de outro termo, como assim expressou Cortázar em uma conferência em Havana, em 1962, ao afirmar que “Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre¹⁵” (Cortázar, 1962, p. 3 *apud* Alazraki, 2001, p. 272). Alazraki reforça que Cortázar foi o primeiro escritor a manifestar descontentamento quanto a essa generalização do termo.

O neofantástico diverge do fantástico tradicional no tocante a três elementos que Alazraki (2001, p. 276) chamará de visão, intenção e *modus operandi*, já que o sobrenatural se

¹⁵ "Quase todas os contos que escrevi pertencem ao gênero chamado fantástico por falta de um nome melhor" (Tradução nossa).

apresenta no começo da narrativa naturalizando-se gradualmente à realidade cotidiana (*modus operandi*) como ocorre no início da obra de Kafka acima relatada, ao passo que nas narrativas oitocentistas os acontecimentos insólitos surgem de forma gradual na narrativa com o intuito de causar medo ou temor no leitor, sensações essas que não ocorrem nas narrativas neofantásticas. Jaime Alazraki apresenta uma definição teórica que resume com maestria a estética neofantástica ao afirmar que:

[...] lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica. La primera [a narrativa fantástica] se propone abrir una «fisura» o «rajadura» en una superficie sólida e inmutable; para la segunda, en cambio, la realidad es -como decía Johnny Cárter en «El perseguidor»- una esponja, un queso gruyère, una superficie llena de agujeros como un colador y desde cuyos orificios se podía atisbar, como en un fogonazo, esa otra realidad¹⁶ (Alazraki, 2001, p. 276).

Como dissemos no parágrafo anterior, no gênero neofantástico não ocorrem as sensações de medo ou temor experienciadas pelo leitor nas narrativas insólitas tradicionais, contudo Alazraki argumenta que nessa fissura, nessa fenda, nesse interstício entre essas duas realidades ficcionais (real/sobrenatural) que se coadunam, sem entrecchoque, há um sentimento de perplexidade ou inquietação (intenção) que atinge o leitor em virtude desse insólito que se apresenta na narrativa por uma perspectiva mais psicológica; podemos, a partir dessa reflexão, compreender o excerto acima, quando ele afirma que o neofantástico vê (visão) o mundo real envolto em uma capa, logo, o reconhece como sendo uma realidade aparente, mascarada, sólida e imutável, mas que objetiva romper essa solidez opaca para ocasionar uma fissura a fim de atingir, por meio desta, ainda que parcialmente, essa outra realidade misteriosa que se pretende vislumbrar, ainda que por um instante, uma vez que nesta se encontram as possíveis respostas que a outra realidade não teria como responder justamente por não admitir o insólito. É como se esse espaço, esse interstício sobre o qual fala Alazraki, correspondesse à linguagem neofantástica trabalhada esteticamente com a finalidade de atingir, de causar uma fissura, uma fenda no leitor que se encontra posicionado entre a obra (realidade aparente) e a vida (realidade complexa) e, quando esse leitor se permite ver, como bem disse o filósofo francês Georges Didi-Huberman (2010, p. 77) a respeito do olhar, ele é tocado pela imagem que o texto propõe, que é um fenômeno interno (que é esse sobrenatural interior ao homem) que o perturba, que o

¹⁶ “[...] o neofantástico assume o mundo real como uma máscara, como uma capa que esconde uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário da narração neofantástica. A primeira [a narrativa fantástica] se propõe a abrir uma ‘fissura’ ou ‘fenda’ numa superfície sólida e imutável; para a segunda, por outro lado, a realidade é – como dizia Johnny Cárter em ‘O perseguidor’ – uma esponja, um queijo gruyère, uma superfície cheia de buracos como uma peneira e de cujos orificios se podia vislumbrar, como num clarão, essa outra realidade” (Tradução nossa).

inquieta, que o incomoda. Compreendemos, portanto, que esse leitor jamais terá a inteireza, pois ele estará sempre nesse entrelugar, assim como o profeta Moisés (Bíblia [...], 2009, Êx 33, 22-23, p. 96) foi colocado por Deus numa fenda na rocha, a fim de ver ainda que parcialmente e por um instante apenas as Suas costas, pois ele não suportaria vê-Lo, assim como não suportaríamos ver todas as imagens que o texto propõe se não estivéssemos nesse entrelugar.

Em suma, o neofantástico, como disse o pesquisador Kelio Junior Santana Borges, é de fato “uma atualização do fantástico” (Borges, 2018, p.154), cujas produções surgiram no início do século XX refletindo o mundo desordenado e caótico assolado pelas duas grandes guerras cujos terrores penetraram “a superfície da pele”¹⁷ atingindo o interior do ser humano. Por isso, devido a essa complexidade psicológica, as obras desse período ficaram de fora da taxonomia de Todorov, e será sob essa perspectiva de um insólito existencial inicialmente apresentado por Calvino e mais detalhado por Alazraki que conheceremos no tópico abaixo um neofantástico ainda mais neofantástico e uma realidade ainda mais realista: pelos múltiplos olhos do sobrenatural.

1.2. O múltiplo olhar de uma realidade insólita no contexto sul-americano

São múltiplos os olhares que se negaram a enxergar apenas a realidade aparente, pois sempre houve uma necessidade intrínseca à humanidade de narrar histórias, principalmente aquelas carregadas de imaginação, nas quais seres monstruosos e fenômenos sobrenaturais irrompiam na realidade desestabilizando seu mundo conhecido e habitável. Tais narrativas fizeram parte do imaginário coletivo até o fim do século XIX, porém, no século seguinte, essas histórias não mais causariam perturbação, medo ou horror ao ser humano, já que, agora, o que causava terror ao ser humano era a sua própria realidade, que em si mesma já era sobremaneira assustadora, insólita, como podemos constatar no texto *Imagens do insólito e do maravilhoso: construções da historicidade na literatura hispano-americana*, no qual a professora Ana Lúcia Trevisan afirma que no século XX houve uma reconfiguração dessas “figuras monstruosas”, pois

¹⁷ Essa expressão foi utilizada pelo narrador onisciente a respeito da personagem Amaranta, na obra *Cem anos de solidão*, quando ele declara que “[o] mundo se reduziu à *superfície de sua pele*, e o interior ficou a salvo de qualquer amargura” (Márquez, 2012, p. 315, grifo nosso). Apropriamo-nos dessa expressão porque, ao contrário do que ocorre à Amaranta, ela traduz magistralmente não só a realidade da humanidade após as duas grandes guerras, mas, principalmente, a realidade da América Latina retratada nas obras *Cem anos de solidão* e *Os tambores silenciosos*.

o monstro deixa de ser exterior ao homem, não está mais escondido ou envolto em brumas ou mansões mal assombradas. O monstruoso agora habita a interioridade dos sujeitos, se traduz em marcas no seu corpo e o homem surge, a partir de alguns relatos fantásticos do século XX, como a própria imanência do fantástico (Trevisan, 2014, p.13).

Assim, já não mais se acreditava em monstros, mas na monstruosidade que habitava o interior do ser humano, sendo esta despertada literalmente em um monstro de proporções gigantescas que a humanidade se viu obrigada a enfrentar: a guerra em escala mundial que surgiu em dois longos períodos da história: 1914-1918; 1939-1945.

Foi durante a hecatombe da Segunda Guerra Mundial que o novo mundo, outrora esquecido, começou a produzir uma literatura cada vez mais pujante, com obras¹⁸ como: *Yawar fiesta* (1941), do peruano José María Arguedas; *Ficciones* (1944), do argentino Jorge Luis Borges; *El señor presidente* (1946) e *Hombres de maíz* (1949), do guatemalteco Miguel Ángel Asturias; *Al filo del agua* (1947), do mexicano Agustín Yáñez; *El reino de este mundo* (1949) e *Los pasos perdidos* (1953), do cubano Alejo Carpentier; *La vida breve* (1950), do uruguaio Juan Carlos Onetti e *Pedro Páramo* (1955), do mexicano Juan Rulfo. Posteriormente, essa lista de escritores se expandiria, e suas produções atingiriam seu ápice nas décadas de 1960 e 1970, ficando internacionalmente conhecidas pela expressão “boom da literatura latino-americana”, pois seus olhares se negaram a continuar enxergando a realidade apenas pelos olhos do velho continente cujo estilo realista/naturalista perdera o seu fascínio, pois de forma inexplicavelmente maravilhosa, dada a heterogeneidade de origem, esses escritores foram dotados de uma múltipla visão de suas realidades insólitas que na verdade representava uma realidade única e peculiar do imaginário americano, tal qual constatou Alejo Carpentier (1973, p. 4-5) em seu famoso prólogo à obra *El reino de este mundo*, ao relatar que, quando de sua estada no Haiti, no fim de 1943, experienciou “avisos mágicos” ao longo de estradas e ritos vodu celebrados ao som dos tambores de Petro e Rada, cuja realidade refletia os sortilégios de uma terra singular. Contudo, compreendeu que essa realidade maravilhosa na qual estava mergulhado não era um “privilégio” exclusivamente haitiano, mas um “patrimônio” pertencente a todo o continente americano.

Foi em fins desse período germinal e de recrudescência da literatura insólita hispano-americana do século XX que surgiu a necessidade de categorizar esses textos em um movimento literário que desse conta dessas narrativas de características tão heterogêneas e tão peculiares ao continente. Contudo, essas estéticas ficcionais que surgiram nos causam uma certa inquietação

¹⁸ Obras citadas e elencadas por Chiampi (2015, p. 20).

quanto à atribuição correta de suas nomenclaturas aos objetos de pesquisa que estamos analisando, já que no cerne da crítica literária emergiram entre os teóricos embates concernentes à incongruência de conceitos, especificamente em se tratando dos termos “realismo mágico” e “real maravilhoso americano” e, como não tencionamos agir à maneira dos “colocadores de etiquetas” – como bem afirmou o crítico literário uruguaio Emir Rodríguez Monegal no prólogo da obra *O realismo maravilhoso*, da professora Irlemar Chiampi – que forçosamente atribuíam as conceituações do realismo mágico aos textos do escritor argentino Jorge Luis Borges (ressaltando que este não aceitava o uso do termo “realismo” para classificar suas produções das décadas de trinta e quarenta) assim como Procusto fazia “caber” os solitários e cansados viajantes em seu leito aterrorador. Assim, nos aprofundamos nas concepções acima mencionadas, que foram formuladas por teóricos que trataram a respeito do insólito na literatura contemporânea, pois, como observou Monegal, não pretendíamos padecer da “falta de leituras” sobre o assunto, e tampouco de uma “inocência teórica” (Monegal, 2015, p. 11 *apud* Chiampi, 2015, p. 11).

Irlemar Chiampi (2015, p. 19-20) abre o capítulo “Realismo Mágico” afirmando que esse termo é usado de forma indiscriminada pela crítica hispano-americana embora, em princípio, tenha sido a nomenclatura que melhor expressou a complexidade do novo romance em contraposição à velha estética realista-naturalista que vinha sendo tradicionalmente reproduzida nas décadas de vinte e trinta exemplificadas nas seguintes obras: *La vorágine*¹⁹ (1924), do colombiano José Eustasio Rivera e *Doña Bárbara* (1929), do venezuelano Rómulo Gallegos, ambas relacionadas a temas regionalistas; *Raza de bronce*²⁰ (1919), do boliviano Alcides Arguedas e *Huasipungo* (1934)²¹, do equatoriano Jorge Icaza, ambas de temas indigenistas. A autora esclarece que o conceito “realismo mágico” foi um termo inicialmente cunhado pelo historiador e crítico de arte alemão Franz Roh, que o registrou em sua obra *Nach-Expressionismus (Magischer Realismus): Probleme der Neuesten Europäischen Malerei*²², publicada em 1925, com objetivos contrários ao movimento expressionista que expressava a subjetividade humana, cujo interior era revelado, exteriorizado na tela. O novo movimento, por ele intitulado “pós-expressionismo”, pretendia “[...] representar as coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam” (Roh, 1927 *apud* Chiampi, 2015, p. 21), ou seja, o

¹⁹ *A voragem* (Tradução para o português).

²⁰ *Raça de bronze* (Tradução nossa).

²¹ A data correta de publicação da obra é 1934 e não 1935, como se encontra registrada na obra *Realismo maravilhoso*, da professora Irlemar Chiampi (2015, p. 20).

²² *Pós-Expressionismo (Realismo Mágico). Problemas da pintura europeia mais recente* (Tradução nossa).

objeto da realidade cotidiana era representado na tela a fim de evidenciar, de revelar seu aspecto mágico amalgamado ao real, ficando assim “[...] patenteado o ponto de vista fenomenológico que iria predominar na crítica hispano-americana desde os anos quarenta” (Chiampi, 2015, p. 21).

Segundo Chiampi (2015, p. 22), o livro de Franz Roh foi traduzido para o espanhol por Fernando Vela e publicado em Madri na *Revista de Occidente*, do espanhol José Ortega y Gasset, em 1927, contudo, sofrendo uma pequena inversão no título para *Realismo mágico, postexpresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente* o que proporcionou maior destaque ao termo realismo mágico, disseminando seu uso para além das fronteiras da pintura. Foi também nesse período que o teórico italiano Massimo Bontempelli propôs o termo “realismo místico”, em artigo publicado na revista *900. Cahiers d’Italie et d’Europe*, em 1926, sem, contudo, deixar de fazer uso constante do vocábulo “magia”. Não obstante, em 1938, publica sua obra ensaística *L’avventura novecentista*, na qual decide fazer uso do termo “realismo mágico”, assumindo assim sua paternidade. Segundo Selma Calasans Rodrigues (2016, p. 64), não se tem conhecimento de um possível contato de Bontempelli com os estudos de Roh. De qualquer forma, seu propósito assemelhava-se ao de Roh, pois pretendia suplantar um outro movimento artístico e literário, o futurismo, bem como buscava “[...] outras dimensões da realidade, mas sem escapar do visível e concreto” (Chiampi, 2015, p. 22), ou seja, as manifestações artísticas visadas por Roh e Bontempelli não negavam a realidade, mas tentavam perceber e expressar o mistério intrínseco a essa realidade.

Conforme vimos anteriormente, o termo realismo mágico tem sua origem em solo europeu, precisamente nas artes plásticas, contudo sua semente foi transportada pelo escritor venezuelano Arturo Uslar Pietri a uma terra distante e fértil, e lançada no campo da literatura hispano-americana onde germinou, em 1948, na obra *Letras y hombres de Venezuela*²³, livro que objetivava analisar contos venezuelanos das décadas de trinta e quarenta sob o prisma dessa nova corrente estética e no qual Pietri fez o seguinte comentário:

Lo que vino a predominar... y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que, a falta de otra palabra, podría llamarse un realismo mágico²⁴ (Pietri, s.d., p. 277).

²³ *Letras e homens da Venezuela* (Tradução nossa).

²⁴ “O que veio a predominar... e deixar a sua marca de uma forma duradoura foi a consideração do homem como um mistério no meio de dados realistas. Uma adivinhação poética ou uma negação poética da realidade. O que, por falta de uma palavra melhor, poderia ser chamado um realismo mágico” (Tradução nossa).

Vale lembrar que na busca por um termo que melhor exprimisse essa nova tendência literária, Pietri (s.d., p. 276-277) declara que teve conhecimento do termo realismo mágico ao ler o livro de Franz Roh no fim da década de 1920, mas com o passar dos anos esqueceu-se dele; contudo, sobreveio-lhe, do inconsciente à superfície, o termo outrora esquecido e, como exposto no excerto acima, resolveu utilizá-lo na falta de um termo melhor. Cabe destacar que Pietri, conforme comenta Rodrigues (2016, p. 64), conheceu Massimo Bontempelli durante suas viagens a Paris e à Itália, inteirando-se de seus estudos a respeito do realismo mágico e, posteriormente, adquirindo a tradução espanhola da obra de Roh, desencadeando, no fim da década de quarenta, uma estética contrária aos antigos moldes literários do velho mundo.

Irlemar Chiampi interpreta o excerto acima destacando dois importantes aspectos que culminarão em dois grandes problemas concernentes à ontologia da realidade e à fenomenologia da percepção, – os quais serão evitados posteriormente por Angel Flores em conferência – pois para Pietri “[...] a realidade é considerada misteriosa, ou ‘mágica’, e ao narrador cabe ‘adivinhá-la’; a realidade é considerada prosaica e ao narrador cabe ‘negá-la’” (Chiampi, 2015, p. 23). Ou seja, Pietri alicerça o conceito de “realismo mágico” sobre as bases de uma ambiguidade que ele não consegue solucionar no tocante à postura do narrador: “[...] o poético consiste em buscar realisticamente o mistério além das aparências (adivinhar) ou o poético consiste em praticar o irrealismo (negar a realidade)” (Chiampi, 2015, p. 23).

Rodrigues (2016, p. 62-63) comenta que Angel Flores foi o primeiro a apresentar, no meio acadêmico, o termo “realismo mágico”, ainda que de uma forma muito esparsa e sem declarar a sua origem, por meio da conferência “Magical Realism in Spanish American Fiction²⁵”, a qual foi proferida em 1954, no Congresso da “Modern Languages Association²⁶”, na cidade de Nova York, e posteriormente publicada na revista *Hispania*, vol. 38, nº 2, em maio de 1955. É nela que Flores explica que a base dessa literatura hispano-americana que surge está em amalgamar a fantasia à realidade, considerando separadamente o surgimento dos termos em um dado momento histórico, sendo o realismo pertencente ao período colonial e o mágico remetendo às cartas de Colombo e aos cronistas que adentraram o período do modernismo, cujo movimento corresponde ao nosso simbolismo, desencadeando, assim, a propagação dessa nova corrente.

²⁵ “Realismo Mágico na Ficção Hispano-Americana” (Tradução nossa).

²⁶ “Associação de Línguas Modernas” (Tradução nossa).

Chiampi (2015, p. 26) relata que na obra intitulada *El realismo mágico en la literatura hispano-americana*²⁷, de 1967, o crítico Luis Leal define o conceito de “realismo mágico” como “sobrenaturalização do real” com o intuito de se contrapor ao conceito de Flores, que consistia na “naturalização do irreal”, baseando-se no insólito do escritor tcheco Franz Kafka, que, como já vimos, é naturalizado na obra *A metamorfose* (1915). Contudo, Leal não cogitou a possibilidade de fundir os dois conceitos que, apesar de contraditórios, definiriam com maestria a realidade do novo romance.

Outra expressão frequentemente associada ao realismo mágico pela própria crítica hispano-americana é a de “Real maravilhoso americano” que foi cunhada pelo escritor cubano Alejo Carpentier no prefácio de seu romance *El reino de este mundo*, de 1949, definindo nesse prólogo as bases de seu conceito na percepção do maravilhoso pelo sujeito/autor a partir da realidade de objetos, situações e fenômenos tão peculiares ao continente americano e não centrado em invenções fantasiosas de um narrador. Tal texto tornou-se mais célebre que a obra, pois chamava a atenção dos escritores latino-americanos para voltarem seus olhares para os aspectos prodigiosos de seu próprio continente, os quais superariam a fantasia e a imaginação do velho continente, conforme comentou Chiampi (2015, p. 32-33). Segundo a autora (2015, p. 35-36), Carpentier defende “um projeto de leitura do real”, um “projeto de poetizar o real maravilhoso”, projeto fiscalizado pela razão, porém movido pela fé, ou, melhor dizendo, tendo como força motriz a fé que faz com que esse maravilhoso seja apreendido, captado somente por aquele que crê. Cabe destacar que esse maravilhoso proposto por Carpentier em muito divergia do movimento surrealista, corrente pela qual ele fora outrora influenciado, pois este buscava um maravilhoso totalmente liberado do controle da razão, por meio do onírico, da imaginação etc. Ainda a esse respeito, Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2013, p. 25) complementa que:

O surrealismo, sem dúvida, perseguia o maravilhoso, mas, como observou Carpentier, os europeus precisavam fabricá-lo de forma premeditada, isto é, na arte tudo era calculado para produzir o insólito. Em contrapartida, os escritores latino-americanos viam o insólito surgir da própria realidade, permeando a nossa história, inscrevendo-se no cotidiano.

De fato, o maravilhoso sempre fez parte da realidade do nosso continente, não havendo necessidade de criá-lo, primeiro porque esse “[...] termo remete à nossa entrada na História, ao choque entre duas temporalidades diversas: a dos povos autóctones e a dos conquistadores” (Figueiredo, 2013, p. 23); segundo, porque “[...] é termo já consagrado pela Poética e pelos estudos crítico-literários em geral [...]” (Chiampi, 2015, p. 43); terceiro, porque a denominação

²⁷ *O Realismo mágico na literatura hispano-americana* (Tradução nossa).

realismo mágico não está vinculada originalmente ao contexto latino-americano (Figueiredo, 2013, p. 23) por ser “[...] um termo tomado de outra série cultural [...]” (Chiampi, 2015, p. 43), como bem esmiuçamos anteriormente acerca dessa corrente.

Cumpre destacar que na obra *O Fantástico*, de Selma Calasans Rodrigues (2016, p. 72), a escritora define o “realismo maravilhoso” como sendo paradoxal, uma vez que a palavra “realismo” está relacionada com o conceito de verossimilhança, ao passo que o “maravilhoso” está do lado da inverossimilhança; ou seja, a obra de ficção parte do real para que o insólito se instaure sem causar nenhuma estranheza.

Vânia Pimentel (2002, p.105) também argumenta que:

[...] enquanto o fantástico se caracteriza como o *universo da incerteza*, o maravilhoso não admite vacilações, acredita-se nos acontecimentos, os fatos ocorreram realmente, existem e não são postos em dúvida. Diríamos, então, que, no fantástico, isto *pode ser aquilo*, mas, no maravilhoso, isto *é aquilo* [...]

Vale notar também que a etimologia do vocábulo “maravilhoso” dialoga com a temática central de nossa pesquisa: o olhar que não é de forma alguma natural, mas insólito; que tampouco é único, mas múltiplo, já que as personagens cegas presentes nos romances “viam” através do sobrenatural, como bem podemos confirmar no excerto abaixo:

A definição lexical do maravilhoso facilita a conceituação do realismo maravilhoso, baseada na não contradição com o natural. Maravilhoso é o “extraordinário”, o “insólito”, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém a *maravilha*, do latim *mirabilia*, ou seja, “coisas admiráveis” (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia*. Em *mirabilia* está presente o “mirar”: olhar com intensidade, ver com atenção ou ainda, *ver através*. O verbo *mirare* se encontra também na etimologia de milagre – portentoso contra a ordem natural – e de miragem – efeito óptico, engano dos sentidos (Chiampi, 2015, p. 48).

No romance *Cem anos de solidão*, o leitor se depara com diversos acontecimentos extraordinários, sobrenaturais, que permeiam a obra como se fizessem parte da vida cotidiana de suas personagens, sem nenhum tipo de questionamento ou estranhamento por parte das personagens; no entanto, os acontecimentos e os objetos reais causam assombro, como bem afirma Irleamar Chiampi a respeito da vertente do realismo maravilhoso, na qual ela classifica a referida obra:

[...] o narrador não só inverte a relação pragmática do leitor com a maravilha, como também inverte essa relação com a realidade. No primeiro caso, figuram os acontecimentos prodigiosos, narrados com dados realistas: a ascensão de Remedios la Bella, a volatização do armênio na feira, a levitação do padre Reyna, as diversas ressurreições de mortos, a personificação da morte, etc., etc. Nestes episódios, os personagens participantes jamais se assombrom ou padecem dúvidas; ao contrário, os tomam por triviais, destituídos de mistério. No segundo caso estão os fatos ou objetos reais, como o gelo, a redondez da terra, a bússola, a fotografia, o ímã, a pianola de Pietro Crespi, a dentadura de Melquíades, diante dos quais os personagens ficam atemorizados, desconcertados ou fascinados (Chiampi, 2015, p. 66).

Como podemos constatar no fragmento acima, no realismo maravilhoso os acontecimentos sobrenaturais são naturalizados o que não significa dizer que são naturais, pois este conceito se aplica ao maravilhoso puro, consoante a classificação de Todorov, em relação à qual podemos citar como exemplo os contos de fada. Cabe destacar que não apenas situações e objetos próprios da realidade lhes causavam temor, espanto ou fascinação, mas também da própria realidade insólita, pois há uma única passagem em toda a obra na qual o patriarca José Arcádio Buendía assombra-se não por ver o falecido Prudêncio Aguilar, mas por descobrir que “os mortos também envelhecem” (Márquez, 2012, p. 118), ressaltando que o fantasma de Prudêncio Aguilar encontrou Macondo após Melquíades, o primeiro a morrer na aldeia, indicar o caminho “[...] nos coloridos mapas da morte” (Márquez, 2012, p. 119). Ou seja, ele se assombrou com o fato de um evento que é específico do mundo natural, “o envelhecimento”, também atingir o mundo sobrenatural dos mortos, pois ambas as dimensões eram para ele tão recentes que as coisas ainda estavam sendo descobertas e nomeadas. Assombro esse que não teve Úrsula quando o narrador onisciente descreve a primeira visão que ela teve do fantasma do marido tempos mais tarde, como podemos constatar neste fragmento: “Olhou para o pátio, obedecendo a um costume da sua solidão, e então viu José Arcádio Buendía, empapado, triste de chuva e *muito mais velho do que quando morrera*” (Márquez, 2012, p. 217, grifo nosso).

De fato, há uma fenomenologia nova do olhar, pois ambos os mundos, real e sobrenatural, coexistem, e as coisas ainda precisam ser gradativamente descobertas, nomeadas em Macondo e, por essa perspectiva, resistimos a nomear, categorizar de imediato o romance *Cem anos de solidão* em uma determinada vertente literária, seja ela realismo mágico, realismo maravilhoso, realismo fantástico etc., pois fazê-lo seria como engessá-lo, imobilizando-o, o que não condiz com a proposta de seu estilo que conclamava a liberdade literária tanto em relação a um insólito europeu “pré-fabricado” como em termos políticos: a “voz que se fala”, aprisionada, mas não silenciada, fez reverberar em seu texto as vozes de um povo, denunciando uma realidade esmagadora e cruel que tingia “de sangue e de pólvora” a bandeira de seu país (Márquez, 2012, p. 281).

Contudo, por mais que não queiramos engessar o texto numa definição, já que esta não abarcaria tudo, escolhemos provisoriamente, por uma questão epistemológica, o caminho do realismo maravilhoso proposto por Irleamar Chiampi, uma vez que este termo capta com bastante propriedade o lado estético, político, antropológico e histórico desse continente que, de alguma forma, não pode ser explicado pela razão, já que denuncia esse universo de opressão, essa realidade cruel por meio do insólito, palavra que, segundo o dicionário Sacconi, significa

“diferente do usual, do habitual e surpreendente; incomum. Do latim *insolitus* = não acostumado” (Saconni, 2010, p. 1181), e que era utilizada, manuseada pelos escritores de esquerda como uma ferramenta literária eficaz a fim de driblar possíveis censuras arbitrárias por parte de seus governos e mostrar de fato uma realidade inabitual, incomum, que jamais deveria existir: a ditadura militar. Note-se que o próprio Gabriel García Márquez certa feita declarou: “Não há uma única linha do que escrevo que não tenha como base a realidade” (Márquez *apud* Nepomuceno, 2012, p. 32), ou seja, uma realidade sobremodo insólita.

Quanto ao romance *Os tambores silenciosos*, de Josué Guimarães, a situação é um tanto mais complexa ao pretendermos também analisá-lo à luz de uma determinada vertente, principalmente em se tratando do realismo maravilhoso, típico da realidade cotidiana hispano-americana, já que a literatura da América Hispânica tem uma tradição mais ligada ao insólito, ao passo que a literatura brasileira tem uma tradição mais ligada ao realismo, como podemos observar na fala da professora e pesquisadora Maria da Glória Bordini, em artigo sobre a referida obra de Guimarães:

A ficção de Josué Guimarães foge aos hábitos de leitura a que a literatura contemporânea nos induz. Não é fragmentária, não faz experiências complexas com o tempo e a memória, não desconstrói a tradição dos enredos. É, antes de tudo, realista, mesmo quando ousa perscrutar o estranho (Bordini, 2021, p. 593).

Como bem observou Bordini, a escrita de Guimarães é simples, mas não é simplista, o que caracteriza sua genialidade, pois a riqueza e a beleza dessa obra estão na precisão com que ele desnuda sua própria realidade, ousando, como disse ela, “perscrutar o estranho”, o sobrenatural que na época seria um excelente caminho para despistar a censura. Cabe ainda destacar que, em entrevista, Josué Guimarães fez a seguinte declaração:

Como a maioria dos escritores hispano-americanos, sinto inclinação para um determinado tipo de realismo mágico. Se observarmos o quadro político da América Latina, descobre-se o motivo disso. Quase nunca se pode dizer pão-pão, queijo-queijo. Fala-se, então, em borboletas, pássaros, gaiolas, labirintos, muros. A verdade é que preciso escrever (Instituto Estadual do Livro, 1996, p. 7).

Lembrando que tal inclinação não classifica sua obra na referida vertente, até porque, como vimos acima, “realismo mágico” foi um termo sobremodo polêmico, mas o que o escritor realmente enfatiza é que ele precisava escrever, ainda que tivesse que se utilizar do insólito para dizer o que precisava dizer, como faziam os escritores da América Hispânica. Essa problemática de categorização foi enfrentada pelos pesquisadores Katia Luisa Seckler e Pedro Brum Santos, que expressaram a mesma preocupação em classificar o referido romance, como podemos observar no seguinte excerto:

Diante de definições tão próximas e, ao mesmo tempo, tão particulares e distintas para a caracterização de eventos insólitos nas narrativas de ficção, torna-se difícil encontrar uma categoria que se apresente como chave única de compreensão para os eventos sobrenaturais de *Os tambores silenciosos*. Em vista disso, poderíamos aproximar o sobrenatural no romance em questão da tradição narrativa do realismo maravilhoso; esta classificação, contudo, também apresentaria problemas, em função de que não ocorre no romance de Guimarães a “naturalização” do sobrenatural e o estranhamento do natural característico desta categoria estética. É por apresentar elementos sobrenaturais com um sentido crítico, alegórico e, por vezes, cômico que a narrativa de Guimarães evidencia a tenuidade entre as fronteiras dos diferentes gêneros: fantástico, realismo maravilhoso, realismo mágico, grotesco (Seckler; Santos, 2008, p. 9).

O que confere seu caráter insólito à narrativa são os animais estranhos que paulatinamente surgem à medida que as prisões, torturas e mortes vão se intensificando, até que infestam toda a cidade. As personagens ao observá-los não conseguem identificá-los com nenhum animal conhecido, bem como estranham seu comportamento. Eles sempre aparecem em lugares estratégicos (no bar 18 do Forte onde o capitão Ernesto Salgado realiza uma reunião em mesa reservada com o tenente/delegado Hipólito e o inspetor Paulinho Cassales; e no telhado da casa do prefeito, onde está acontecendo uma reunião de emergência), causando assombro e calafrio como constataremos nos seguintes excertos:

[...] viram um pássaro negro, peito vermelho vivo, bico reluzente, olhos muito brilhantes, pousado num galho junto à parede. O capitão ficou um pouco assustado, gritou pelo dono do bar, o homenzinho entrou a correr: mais cerveja? Não, disse ele, que diabo de bicho é aquele ali? bem-te-vi não é que bem-te-vi não é preto; corvo não é que eu conheço; que raio de bicho será esse? Seu Nino olhou espremendo os olhos: caramba, eu nunca tinha visto bicho igual na minha vida, deve ser passarinho dos lados de São Francisco de Paula, quem sabe ave de pinheiro-bravo ou então bicho daqueles que só fazem ninho em umbu. O capitão perguntou irritado: que faz aí parado? vamos, espante essa peste daí que me parece ave de mau agouro. Seu Nino correu desamarrando o avental e com ele tentou acertar um laço no bicho, mas a ave bateu forte as pesadas asas e desapareceu por entre as árvores [...]. O capitão puxou do coldre o 38 cano longo, colocando-o sobre a mesa: se esse bicho torna a aparecer num galho qualquer, palavra de honra, era uma vez o diabo se fingindo de passarinho e daqui não erro um tiro [...]. O dono do bar olhou o revólver em cima da mesa, ficou pálido: mas o que está acontecendo, capitão? Todos riram, o capitão fez a arma voltar para o coldre: não é nada, meu velho, eu só estava esperando que o raio daquele passarinho aparecesse ali de novo para um exerciciozinho de pontaria, mas ele desconfiou das minhas intenções. (Guimarães, 2011, p. 56-57).

Quando ia entrar em casa o telegrafista olhou para a casa do prefeito e viu que no telhado havia um bando de pássaros negros, achou que fossem urubus, “sinal de agouro”, pensou sentindo um calafrio, e logo em cima da casa do prefeito, depois dessa mensagem, era bom nem falar para D. Georgeta que a mulher poderia ter um chique qualquer, ela que já andava nervosa e até falando em pedir transferência para outro município, mesmo que tivesse duas ruas e dez casinhas (Guimarães, 2011, p. 64).

Vale citar também a conversa do padre e do prefeito sobre a aparição desses bichos sombrios:

[...] e esses pássaros negros que andam por aí, o senhor não acha que é obra de feitiçaria, gente que quer destruir a nossa cidade? o senhor sabe que estou muito desconfiado do doutor, ele que anda metido com espiritismo e coisas de magia negra, essa gente é capaz de tudo. Ora meu caro, nunca vi pássaro destruir cidade nenhuma, mesmo porque eles até moram na torre da sua igreja, não devem ser bicho de feitiçaria, vai ver são até enviados de Deus para salvar este mundo dos seus pecados. O padre ficou mudo, imóvel, olhou para o céu e fez o sinal-da-cruz. (Guimarães, 2011, p. 159-160).

Logo, os elementos insólitos presentes nessa obra são pássaros negros, corujas, morcegos e borboletas que surgem em situações diversas com seus olhos perscrutadores que assombram os moradores de Lagoa Branca. Contudo, esses assombros são interpretados ora como maus presságios, ora como obras de bruxaria, superstições típicas de cidades do interior. E, aproveitando a fala do prefeito, eles não são enviados por Deus, mas criados por Maria da Glória, uma personagem silenciosa e sobremodo trabalhadora que age como uma espécie de deusa vingadora que pune as atrocidades daqueles que estão no poder por meio de suas estranhas criaturas, como podemos observar no seguinte excerto:

[...] o inspetor deu um grito de espanto, atirou-se para trás caindo em cheio sobre um engradado de garrafas que ruiu com estardalhaço; havia dado com a cabeça num imenso cacho de morcegos grandes e esbranquiçados, ruivos; os bichos desataram a voar em ziguezagues pela pequena peça, batendo nas latas e nas pessoas, como chicotes enlouquecidos, soltando guinchos aterradores. [...] Quando chegaram à cozinha o telegrafista disse: um momento, inspetor, acho que o senhor tem um pequeno ferimento no rosto, deve ter sido a unha de um daqueles morcegos [...] O rapaz passou a mão no rosto, olhou o sangue na ponta dos dedos, disse meio assustado que o pior era que esses bichos têm unhas envenenadas [...] (Guimarães, 2011, p. 64).

O inspetor Paulinho Cassales comete muitas atrocidades ao longo da narrativa e quando vasculha o galpão abandonado do pastor e telegrafista, à procura de aparelhos de rádio, ele é o único a ser atingido pelos supostos morcegos. Note-se que por causa de um simples arranhão na face ele é assim encontrado no fim da narrativa:

–Vamos depressa que o recado que nos deram não foi de brincadeira, o infeliz do inspetor está muito mal mesmo e não tem aqui nem pai e nem mãe, nem se sabe de parente dele. [...] Empurraram a porta, saía de lá uma lavadeira do Caminho da Balsa e a mulher nem disse nada e nem cumprimentou, embrenhou-se pela chuva torrencial, desaparecendo. As irmãs se entreolharam, a mulher não devia ser boa da cabeça. Descansaram as sombrinhas num canto do portal de entrada [...] enfiaram corredor adentro até a sala, viram a porta do quarto, entraram medrosas, estava ficando muito escuro, quase não enxergavam a cama [...] uma delas tateou a parede até encontrar o comutador, torcendo a chave e clareando a peça com uma luz fraca. D. Hortênsia se dependurava no braço da irmã, caminharam assim até a cabeceira da cama, puxaram a ponta do lençol com a ponta dos dedos e viram a cara do inspetor comida pela metade por enormes vermes amarelados que avançavam como cobras, o osso malar estava à mostra e parte da dentadura, como se ele estivesse rindo sinistramente com a metade da cara. (Guimarães, 2011, p. 210).

Em ensaio intitulado *A vitória do realismo*, Sergius Gonzaga faz uma importante declaração sobre os acontecimentos meta-empíricos presentes em *Os tambores silenciosos*,

compreendendo que o romance está mais voltado para o campo da alegoria, como vemos no excerto abaixo:

O recurso mítico dos pássaros que invadem a cidade e da diminuição de tamanho de Maria da Glória, uma das sete irmãs de *Os tambores silenciosos*, assume o caráter de “estranhamento”, e portanto situa-se mais no domínio da alegoria do que no da “preservação de estruturas míticas de consciência” (J.H. Dacanal), típicas do “real maravilhoso” (A. Carpentier) da América Latina (Instituto Estadual do Livro, 1996, p. 17).

Os pesquisadores Rita de Cássia Silva Lucas e Charles Sidarta Machado Domingos compreendem também a obra como alegórica, pois afirmam:

Era o fim ficcional daquela semana de 1936. A invasão dos pássaros artesanais que ganharam vida, fantasticamente, representava o aniquilamento do regime ditatorial. Josué Guimarães com a experiência de jornalista político e escritor maduro, consegue no romance histórico *Os Tambores Silenciosos*, passar pelo crivo da censura e através da alegoria, desnudar o regime ditatorial contemporâneo à produção de sua obra (Lucas; Domingos, 2013, p. 44).

No fragmento do artigo acima, seus autores compreendem que a alegoria foi o recurso literário utilizado para que o escritor revelasse, trouxesse a lume o que de fato estava acontecendo na realidade social e política do Brasil na década de 70, época em que a obra foi escrita. Regina Dalcastagnè (1996, p. 80-81), ao analisar o referido romance de Guimarães em sua obra intitulada *O espaço da dor: O regime de 64 no romance brasileiro*, classifica-o como alegoria devido aos temas políticos que são alegorizados como uma forma de denunciar as arbitrariedades. Essa alegorização política é por ela considerada uma “arma inteligente” utilizada pelo escritor. João Adolfo Hansen, por sua vez, declara que “[...] a alegoria é procedimento intencional do autor do discurso [...]” (Hansen, 2006, p. 9), logo, Guimarães sabia muito bem manusear tal arma, pois, como disse Dalcastagnè (1996, p. 93), ele ambientou a obra em outra época histórica (década de 1930) como uma forma de driblar a censura e assim, por meio dessa alegoria política, expor o autoritarismo e a crueldade do governo vigente. Assim, dada a impossibilidade de denunciar diretamente a violência daquele momento, a alegoria, de fato, era só um outro modo de dizer essa realidade, pois como indica Flávio Kothe (1986, p. 14) “[...] a obra de arte procura dizer o real (ainda que subjetivo), como o real procura se dizer através da obra: cada um diz o seu outro e se diz no outro (como faz todo elemento alegórico)”.

A fim de compreendermos melhor essa fala de Kothe, precisamos buscar a origem etimológica da palavra alegoria, e é o teórico João Adolfo Hansen (2006, p. 7) que, na obra *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*, nos traz essa explicação ao dizer que ela reúne dois termos gregos *allós* = outro + *agourein* = falar, significando, literalmente, “dizer o outro”, ou seja, falar outra coisa (sentido figurado) cujo significado é diferente daquele das

palavras expressas em seu sentido próprio, literal. Era uma técnica utilizada pelos retóricos antigos a fim de ornamentar o discurso. Todorov, no capítulo “A poesia e a alegoria”, de sua obra *Introdução à literatura fantástica*, traz uma definição semelhante, expressa pelo escritor Angus Fletcher em seu livro intitulado *Allegory* que diz: ‘Falando em termos simples, a alegoria diz uma coisa e significa outra diferente’ (Fletcher, 1964, p. 2 *apud* Todorov, 2010, p. 69). Todorov (2010, p. 77) chama esse tipo de alegoria de alegoria pura e afirma que ela muito se assemelha à fábula em virtude de seu sentido literal desaparecer por completo, restando apenas o sentido figurado, alegórico. Flávio Kothe complementa argumentando que a fábula “[...] é uma forma de alegoria, é uma alegoria desenvolvida” (Kothe, 1986, p. 13) e que, apesar de ser uma história curta e de ter uma ilação moral, ela faz parte de um gênero que praticamente se extinguiu: o didático, que de uma forma explícita doutrina o leitor. Contudo, Kothe (1986, p. 13) salienta que essa doutrinação não está ausente dos “gêneros notáveis” (narrativa, poesia e drama), pois se encontra neles ainda de algum modo, embora “escamoteada”.

O teórico Heinrich Lausberg retoma o conceito de alegoria formulado por alguns pensadores da antiguidade como Aristóteles, Cícero e Quintiliano e o redefine dizendo que ‘A alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento’ (Lausberg, 1976, p. 283 e ss. *apud* Hansen, 2006, p. 7). É uma metáfora que não se restringe apenas a “[...] termos isolados [...] amplia-se a expressões ou textos inteiros” (Ceia, 2009). Acreditamos que esse conceito define magistralmente o romance de Guimarães, já que todo o texto é uma alegoria, pois ambienta-se no período histórico de 1936, que antecede a ditadura Vargas, período que possui semelhança e está intimamente ligado àquilo que o autor realmente pretendia abordar, mas estava impossibilitado de dizer: a violência da ditadura civil-militar (1964).

É possível perceber que o romance de García Márquez pode se enquadrar dentro da ideia de um romance do realismo maravilhoso, embora a obra também não se isente de seu sentido alegórico; e que o romance de Josué Guimarães por sua vez pode se enquadrar no campo da tradição romanesca brasileira do romance alegórico, apesar de seu caráter insólito. Contudo, não podemos esquecer que, na concepção de Todorov (2012, p. 37-38), se o leitor real interpreta um texto no qual há manifestação sobrenatural como alegórico, automaticamente elimina-se o fantástico, dado que a alegoria está no âmbito do significado e por isso não pode ser confundida com a atmosfera sobrenatural. Logo, se é alegórico não pode ser relacionado ao insólito, ao sobrenatural porque é uma questão de significado e não de atmosfera. Um exemplo, no entanto,

refuta essa ideia: os animais negros que aparecem no romance *Os tambores silenciosos*, que não representam pessoas como nas fábulas, eles de fato existem dentro daquela atmosfera criada e se coadunam com ela.

Conforme vimos acima, esse fantástico teorizado por Todorov foi revisitado no século XX pelo argentino Jaime Alazraki, para quem todo esse sobrenatural psicologizante, que agrega vários valores oriundos do fantástico, do estranho, do maravilhoso, é neofantástico. Um exemplo disso está no romance *Cem anos de solidão*, em que a personagem Melquíades é um alquimista, profissão que é uma metáfora primordial do fantástico, visto que ele consegue mudar a matéria por meio da ciência; também a levitação do padre Nicanor Reyna é típica do maravilhoso cristão e não do maravilhoso pagão. Diante desses dois exemplos, podemos perceber que há uma mistura do fantástico com o maravilhoso, logo, podemos dizer que estamos diante do neofantástico. Como já dissemos, não pretendemos engessar os referidos romances em taxonomias, todavia propomos uma leitura desses romances latino-americanos a partir da estética literária neofantástica, já que se trata de uma corrente literária do continente sul-americano, porquanto buscamos uma corrente literária que os aproxime, não que os separe.

Retomando o conceito de imaginário do teórico Jean-Jacques Wunenburger, a humanidade se expressa de variadas formas e uma delas se dá por meio do romance e também do mito, ressaltando que aquele não deixa de incorporar este, pois nas obras de Márquez e Guimarães há traços de personagens míticas envoltas em acontecimentos sobrenaturais e, como bem disse o referido teórico, “[a] mitologia constitui sem dúvida uma das formas mais elaboradas de imaginário” (Wunenburger, 2007, p. 8-9). Cabe ressaltar que mito e literatura estão estreitamente relacionados, como veremos no capítulo seguinte.

2. MITO E LITERATURA

Desde os tempos mais remotos a humanidade foi fascinada pelas narrativas maravilhosas e até mesmo capturada por elas, como ocorreu na célebre história do rei persa Chahriar (Galland, 2001) que, ao desposar a bela e sábia Cheherazade²⁸, adiava dia após dia a morte desta porque ela deixava sempre o desfecho de suas fabulosas narrativas para a noite seguinte, ou seja, um fio de palavra era por ela deixado suspenso no ar que o envolvia e o prendia fazendo-o adiar a terrível execução. Assim, durante mil e uma noites, o empedernido coração do rei foi se humanizando por meio de seus contos maravilhosos. Como dissemos no fim do capítulo anterior, o mito está ligado/separado por uma linha tênue ao sobrenatural, pois o conto maravilhoso originou-se do mito, ocasionando diversas transformações ao longo desse processo dentre as quais podemos destacar “[...] a desritualização e dessacralização, [...] a substituição dos heróis míticos por homens comuns, do tempo mítico pelo tempo fabular indefinido, [...] o deslocamento da atenção dos destinos coletivos para os individuais e dos cósmicos para os sociais [...]” (Mielietinsk, 1987, p. 309-310).

Vale ressaltar que a lenda oriental de Scherazade sobreviveu ao longo do tempo tornando-se conhecida no ocidente por meio da tradução do livro intitulado *Mil e uma noites* – realizada pelo escritor e orientalista francês Antoine Galland (1646-1715) –, o qual originou-se do livro persa *Hezar Afsaneh (Mil Histórias)*²⁹.

Gabriel García Márquez, inclusive, faz referência ao livro *Mil e uma noites*, livro esse chamado pela ensaísta argentina Josefina Ludmer (1989, p. 74) de “arquetipo de narrações maravilhosas”, já que *Cem anos de solidão* se encontra “quase saturado de acontecimentos maravilhosos”. Ela pontua que essa referência ao livro no texto é tanto explícita, porque conseguimos identificá-lo pelos objetos (tapetes, lâmpada) que o narrador descreve, quanto implícita, porque o texto reforça que o livro não tem capa, tampouco título. Ele se encontrava entre os livros de Melquíades, e Aureliano Segundo se maravilhava com aquelas histórias de tapetes voadores, lâmpada dos desejos etc. Certa vez, assombrado com a possibilidade de que tudo aquilo que lera fosse real, perguntou à Úrsula se “[...] era verdade, e ela respondeu que sim, que muitos anos antes os ciganos levavam para Macondo lâmpadas maravilhosas e esteiras

²⁸ Galland utiliza-se dessa grafia em sua narrativa, porém Malba Tahan, na apresentação dessa obra, a apresenta com a seguinte grafia “Scherazade”.

²⁹ Esse livro persa é descrito por Malba Tahan no prólogo do livro *As mil e uma noites*, da editora Ediouro, no qual Tahan cita que Massudi, escritor erudito do século XI, afirmou que esses contos se originaram do referido livro.

voadoras” (Márquez, 2012, p. 222). Josefina Ludmer conclui com brilhantismo ao afirmar que “*Cem anos parece ter, se o lermos desta perspectiva, o mesmo projeto de Scherazade: contar para retardar ou adiar um acontecimento (aqui o filho com rabo de porco)*” (Ludmer, 1989, p. 74).

Assim como Scherazade, Gabriel García Márquez e Josué Guimarães, na voz de seus narradores oniscientes, mantiveram viva a verdadeira história de seus países não por meio da oralidade, já que naquele período seria inviável, impossível verbalizar tal verdade, mas por meio da palavra escrita envolta em alegorias e mitos a fim de escamotear um período histórico que ultrapassou sobremaneira mil e uma noites de densa escuridão.

Em se tratando de mitos primitivos, estes regiam o mundo antigo e era por meio deles que se explicavam os fenômenos naturais que surgiam. Contudo, a filosofia grega, por volta do século VI a.C., passou a analisar tais fenômenos, ocasionando com isso o declínio dessas narrativas mais míticas em nome de explicações mais racionais, porém, fragmentos de narrativas míticas ainda persistem na literatura contemporânea, como bem salienta o mitólogo romeno Mircea Eliade (1972, p. 133) no excerto abaixo:

[...] a prosa narrativa, especialmente o romance, tomou, nas sociedades modernas, o lugar ocupado pela recitação dos mitos e dos contos nas sociedades tradicionais e populares. Melhor ainda, é possível dissecar a estrutura "mítica" de certos romances modernos, demonstrar a sobrevivência literária dos grandes temas e dos personagens mitológicos.

Por mais que a humanidade se modernize e avance no tocante à ciência, à tecnologia, o mundo jamais deixará de ter seu lado escuro, sombrio, caótico, violento e cruel, que o ser humano não consegue iluminar; daí a necessidade do mito como uma fuga dessa escuridão a qual está apegada ao tempo e com ele caminha deixando suas negras pegadas. O mito ilumina o caminho, dissipando a escuridão, mas não desse tempo cotidiano, histórico, em que, na visão do mitólogo Mircea Eliade, é impossível haver luz, mas porque o mito nos transporta para fora desse caótico tempo.

Tal reflexão nos faz lembrar do insólito quarto, imune ao calor, à sujeira, à poeira e à destruição, da personagem Melquíades, quarto que ficava contíguo à oficina de Aureliano e que fora projetado por Úrsula especialmente para ele durante a ampliação da casa. José Arcádio Segundo (pertencente à quarta geração dos Buendía, filho de Santa Sofia de la Piedad e Arcádio) compreendeu – quando resolveu se dedicar ao estudo dos pergaminhos, após o insólito episódio com os militares de que falaremos mais adiante – “[...] que o tempo também sofria tropeços e acidentes, e portanto podia se estilhaçar e deixar num quarto uma fração eternizada”

(Márquez, 2012, p. 383), por isso era sempre março e sempre segunda-feira, como o patriarca José Arcádio outrora dizia repetidas vezes. Logo, esse quarto está fora do tempo porque nele se encontra a presença mítica de Melquíades, o escritor e guardião dos pergaminhos que contêm o mito da família Buendía e nos quais ele concentrou “[...] um século de episódios cotidianos, de maneira que todos coexistem num mesmo instante” (Márquez, 2012, p. 446), ou seja, em um único instante eternizava-se nos pergaminhos cem anos de solidão e que só poderiam ser decifrados quando completassem literalmente um século de existência. Foi nesse quarto que José Arcádio Segundo refugiou-se escondendo-se dos militares que, durante o dia, brincavam na chuva com as crianças e à “[...] noite, após o toque de recolher, derrubavam as portas a coronhadas de fuzil, arrancavam os suspeitos de suas camas e os levavam numa viagem sem volta” (Márquez, 2012, p. 345).

Essa era a caótica e escura realidade que assolava Macondo após o massacre dos trabalhadores bananeiros pelos militares, e foi nesses tempos sombrios que José Arcádio Segundo, único sobrevivente tanto desse massacre quanto do extermínio dos chefes sindicais, ali viveu, pois havia deixado o cargo de capataz da companhia bananeira para lutar a favor dos trabalhadores como líder sindical, e por isso, sua mãe o escondeu no quarto abandonado de Melquíades. Certa noite, porém, “[...] ouviram-se na porta os golpes inconfundíveis da coronha dos fuzis [...]” (Márquez, 2012, p. 345) e seis soldados armados e um oficial, sem proferir palavra, entraram vasculhando todos os cômodos da casa. José Arcádio Segundo, apesar de ter sido avisado pela mãe, resolveu ficar, pois concluiu que era tarde demais para fugir e os aguardou, sentado no catre, convicto de que seria seu fim. Santa Sofía, na esperança de demovê-los da ideia de entrar no quarto de Melquíades, último lugar a ser revistado, disse que fazia um século que ninguém ali habitava, porém, o oficial pediu que o cadeado fosse aberto e revistaram-no à luz da lanterna e, tanto Aureliano Segundo, seu irmão gêmeo, quanto a mãe viram os olhos de José Arcádio Segundo quando a luz passou pelo seu rosto, porém, os militares não o enxergaram e só acenderam a luz porque setenta e dois urinóis acumulados nos armários lhes chamaram a atenção. José Arcádio Segundo permanecia imóvel no catre, pronto para se levantar, quando “[...] percebeu que o oficial estava olhando para ele sem vê-lo. Depois apagou a luz e fechou a porta. [...] – É verdade, ninguém entra neste quarto há pelo menos um século – disse o oficial aos seus soldados. – Deve ter até cobra aí dentro” (Márquez, 2012, p. 347). Vale destacar que, assim que a luz do quarto foi acesa pelos militares, o narrador faz a seguinte descrição desse espaço mítico:

No fundo estavam aquelas prateleiras com os livros desmorrados, os rolos de pergaminhos e a mesa de trabalho limpa e arrumada, e ainda havia tinta fresca nos

tinteiros. Havia a mesma pureza no ar, a mesma transparência, o mesmo privilégio contra o pó e a destruição que Aureliano Segundo conheceu na infância, e que só o coronel Aureliano Buendía não conseguiu perceber (Márquez, 2012, p. 347).

Porém, não foi segundo a descrição acima que o oficial enxergou o quarto, pois o narrador salienta que “[...] Aureliano Segundo entendeu que o jovem militar tinha visto o quarto com os mesmos olhos com que o quarto foi visto pelo coronel Aureliano Buendía” (Márquez, 2012, p. 347), ou seja, o coronel Aureliano apesar de ser da família, foi o único que viu o quarto sujo, abandonado pelo tempo (Márquez, 2012, p. 279), o tempo histórico, profano, em que ambos se encontravam mergulhados e cativos: o tempo marcado pelas nefastas pegadas da guerra. A fim de concluirmos essa reflexão a respeito de que somente no mito há luz, José Arcádio Segundo descreve magistralmente esse pensamento, pois somente no quarto de Melquíades ele se manteve a salvo, “[...] protegido pela luz sobrenatural [onde] encontrou o repouso que não teve num só instante da sua vida anterior [...]” (Márquez, 2012, p. 348).

Podemos comparar este episódio com um conhecido trecho da Bíblia. Quando Jacó fugia da presença do irmão, torturado pelo pavor de ser morto, resolveu parar, pois a noite já havia caído. A cidade em que descansou chamava-se Luz, luz essa que simbolicamente o envolveu, pois enquanto dormia, Deus a ele se revelou em sonho. Ao acordar, compreendeu que aquele lugar era sagrado e levantou a pedra que fizera de travesseiro como coluna e lhe derramou azeite (Bíblia [...], 2009, Gn 28, 10-19, p. 30-31).

É importante atentarmos para o voto que Jacó fizera antes de se ausentar desse espaço sagrado, pois ele pediu que Deus fosse com ele para o guardar, ou seja, ele pediu primeiramente por proteção, pois foi somente nesse lugar que ele se sentiu protegido e amparado e, portanto, queria permanecer com essa proteção, já que precisava prosseguir sua jornada. Mircea Eliade (1992, p. 20) afirma que “[t]odo espaço sagrado implica uma hierofania, uma irrupção do sagrado [...]. Inúmeras vezes nem sequer há necessidade de uma teofania ou de uma hierofania propriamente ditas: um sinal qualquer basta para indicar a sacralidade do lugar.” Ou seja, tanto José Arcádio Segundo como Jacó compreenderam que no espaço sagrado em que se encontravam estariam seguros, mas este, ainda estava no início de uma longa jornada e, por isso, precisava partir, desde que a proteção de Deus o acompanhasse, pois sabia que enfrentaria conflitos, perseguições e guerras; já aquele, no instante em que os militares fecharam a porta do quarto, “[...] teve a certeza de que sua guerra havia terminado” (Márquez, 2012, p. 347) e, por isso, decidiu ficar.

Após essa digressão, retomamos a respeito do romance que substituiu os mitos na era moderna, pois Eliade (1972, p. 134) compreende que a leitura, em especial a leitura do romance

literário, é uma forma de o indivíduo moderno sair do “tempo histórico e pessoal” e adentrar um tempo mítico que ele chama de “tempo fabuloso, trans-histórico”. De fato, quando iniciamos a leitura de uma obra literária que nos atrai e nos prende, adentramos um tempo mítico que nos liberta e nos faz ter uma compreensão crítica do nosso próprio tempo histórico no tocante àquilo que fomos, que somos e que seremos. Logo, não há a possibilidade de sobreviver nessa sociedade caótica e desordenada sem nos refugiarmos nos mitos, o que não significa fugir e negligenciar a própria realidade, mas olhá-la, interpretá-la e entendê-la pelo prisma do mito, pois é no mito que se encontram as respostas essenciais de nossos mais profundos questionamentos.

Em *A poética do mito* (1987), o crítico russo Eleazar M. Mielietinski traça um panorama histórico de como alguns teóricos interpretavam os mitos populares e de como a filosofia antiga se desenvolveu reinterpretando racionalmente a matéria mitológica, porém levantando com isso um problema, pois como ela poderia harmonizar o conhecimento racional com as narrações mitológicas? Mielietinski diz que os sofistas tinham o mito como uma alegoria; já Platão fazia uma interpretação simbólico-filosófica dos mitos em oposição à mitologia popular que talvez lidasse com os mitos de maneira mais “ingênua”; Aristóteles, por sua vez, os interpretava como fábulas. Friedrich Nietzsche, filósofo alemão do século XIX, criticou com veemência Sócrates e suas doutrinas, juntamente com o racionalismo cético, por terem destruído a antiga visão mitológica do mundo e, conseqüentemente, contribuído para o desaparecimento da cultura antiga, privando-a assim de sua força natural e criadora, indispensável para a renovação tanto da cultura quanto do indivíduo. Em suma, Mielietinski ressalta que Nietzsche representava a denominada “filosofia da vida”, que enaltecia o mito em contraposição ao “espírito racionalista” presente em grande parte da filosofia do século XIX.

Mielietinsk ressalta ainda que o processo de “desmitologização” teve seu apogeu no iluminismo do século XVIII e no positivismo do século XIX, pois antes desses períodos, a história cultural sempre teve uma estreita relação com a herança mitológica da Antiguidade. Já no século XX, houve, repentinamente, uma “remitologização” no tocante à literatura e à cultura ocidental, todavia, o mitologismo que se fez presente no romance europeu ocidental não estava fundamentado em suas tradições folclóricas, ao passo que nos romances latino-americanos e afro-asiáticos havia sempre resquícios tanto de suas “tradições folclóricas arcaicas” como de sua “consciência folclórico-mitológica” coexistindo com o “intelectualismo modernista europeu”, uma vez que a poética da mitologização chegou a penetrar nos anos 50 e 60 “[...] nas

literaturas do ‘terceiro mundo’: nas latino-americanas e em algumas afro-asiáticas” (Mielietinsk, 1987, p. 433).

A esse respeito, o autor cita, a título de exemplificação, o primeiro romance do escritor colombiano Gabriel García Márquez, intitulado *La hojarasca* (1955), ou *A revoada* em sua tradução para o português, no qual mostra que o escritor possui correspondência com o “modernismo europeu ocidental” (Mielietinsk, 1987, p. 435), uma vez que recorre à mitologia grega para compor sua narrativa. No entanto, sua célebre obra *Cem anos de solidão* possui uma poética de mitologização própria, na qual elementos míticos e folclóricos coexistem com a realidade histórica e social latino-americana. Mielietinsk a chama de “grandiosa epopeia romanesca” e confere à obra o título de “romance-mito” (Mielietinsk, 1987, p. 436). Quanto ao romance *Os tambores silenciosos*, apesar de ser um romance realista de cunho alegórico, ele também apresenta vestígios de figuras míticas, como, por exemplo, o mito das Moiras ou Parcas relacionado às irmãs Pilar sobre o qual falaremos no subcapítulo 3.2 *Maria da Glória: o olhar integral do objeto que nos olha*. De qualquer modo, como disse John Vickery, “[...] os elementos míticos se encontram tanto na superfície quanto na profundidade da literatura” (Vickery *apud* Mielietinsk, 1987, p. 130), conforme constataremos nas seções seguintes.

2.1. Elementos míticos em *Cem anos de solidão*

Mircea Eliade, no *Mito do eterno retorno*, afirma que “[o] processo de povoação de uma nova região, não-cultivada e desconhecida, equivale a um verdadeiro ato de Criação” (Eliade, 1992a, p. 17); e no texto *O sagrado e o profano* também declara que “[...] a instalação num território equivale à fundação de um mundo” (Eliade, 1992b, p. 29), o que nos faz lembrar da fundação da fictícia aldeia de Macondo, na obra *Cem anos de solidão*, cuja construção originou-se de um sonho revelador de seu fundador José Arcádio Buendía. Extenuado e convicto de que se encontrava totalmente perdido, após dois anos e dois meses de uma frustrada expedição que empreendera em busca do mar, decide montar acampamento com a sua comitiva próximo a um rio de águas translúcidas que corriam impetuosas por entre as gigantes pedras que se assemelhavam a “ovos pré-históricos” (Márquez, 2012, p. 43). Nesse sonho, o narrador onisciente assim o descreve: “[...] que bem ali erguia-se uma cidade ruidosa com casas de paredes de espelho. Perguntou que cidade era aquela, e lhe responderam com um nome que

nunca havia ouvido, que não tinha significado algum, mas que teve no sonho uma ressonância sobrenatural: Macondo” (Márquez, 2012, p. 66).

Essa obra é repleta de referências bíblicas, inclusive quanto ao teor divino do sonho, já que, segundo o texto bíblico, “[...] Deus fala de um modo, sim, de dois modos, mas o homem não atenta para isso. Em sonho ou em visão de noite, quando cai sono profundo sobre os homens, quando adormecem na cama, então, lhes abre os ouvidos e lhes sela a sua instrução [...]” (Bíblia [...], 2009, Jó 33, 14-16, p. 563). A cena do sonho do patriarca José Arcádio Buendía traz de forma velada o sonho do patriarca Jacó na cidade de Luz – cujo nome ele mudou para Betel, pois assim que despertou do sono exclamou: “Quão temível é este lugar! É a Casa de Deus, a porta dos céus” (Bíblia [...], 2009, Gn 28, 17, p. 31). Ao adormecer por estar cansado da viagem, posto que fugia de seu irmão Esaú que queria matá-lo, Deus a ele se revela dizendo: “A terra em que agora estás deitado, eu te darei, a ti e à tua descendência” (Bíblia [...], 2009, Gn 28, 13, p. 30); José Arcádio também está fugindo de um caminho ao qual não mais queria regressar, pois o conduziria a um passado que ele pretendia esquecer: o assassinato de Prudêncio Aguilar – que o humilhou declarando publicamente que sua esposa ainda permanecia virgem após um ano e seis meses de casada; cabe destacar que Úrsula conseguiu manter-se casta, porque sua mãe lhe havia fabricado uma roupa de castidade, devido ao pavor que tinha de gerar uma criança com rabo de porco justamente por serem primos, pois esse acontecimento já havia se confirmado no passado da família quando uma tia de Úrsula e um tio de José Arcádio decidiram cruzar as duas raças por meio do matrimônio, engendrando assim esse ser que permaneceu virgem e morreu sangrando aos quarenta e dois anos porque um amigo açougueiro tentou “ajudar” cortando-lhe o rabo de porco com um cutelo – e o incesto com sua prima/mulher, consumado na mesma noite em que se velava o corpo de Prudêncio Aguilar.

O sonho deixa claro o seu teor sagrado, pois, segundo Mircea Eliade, esse espaço – no qual o fundador dessa cidade mítica tivera certa noite o sonho acima citado – deixa de ser profano para se tornar sagrado e ao mesmo tempo nos remete também a um tempo sagrado, a um “tempo mítico”, da criação, do jardim do Éden, no qual havia um rio que o regava e ali colocou Deus ao homem “[...] para o cultivar e o guardar” (Bíblia [...], 2009, Gn 2, 15, p. 4), lugar a respeito do qual o narrador inclusive salienta que “[o] mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome [...]” (Márquez, 2012, p. 43), ou seja, no contexto da obra literária, José Arcádio assume uma dúplice função de agente criador e nomeador, já que a tarefa de nomear foi dada por Deus ao homem no jardim, como podemos constatar no seguinte excerto de Eliade: “[...] os atos humanos, sejam eles quais forem, adquirem uma tal eficiência, a ponto

de repetir, com toda a exatidão, um ato praticado no começo dos tempos por um deus, um herói ou um ancestral” (Eliade, 1992a, p. 26-27).

Durante a fundação de Macondo, José Arcádio Buendía plantou diversas árvores de amêndoas por toda a vila, contudo diz o texto que ele guardou consigo os métodos utilizados no plantio “[...] para fazer com que fossem eternas” (Márquez, 2012, p. 80). Todavia, no quintal de sua casa há não uma amendoeira, mas “uma castanheira gigantesca” (Márquez, 2012, p. 50). Essa castanheira é mencionada aqui pela primeira vez pelo narrador – quando este descreve a casa e o seu entorno – muito antes de o patriarca iniciar o projeto de arborizar Macondo, significando que a árvore não fora por ele plantada, mas já estava lá quando a aldeia foi fundada; pela segunda vez, durante a ampliação da casa onde Úrsula “[m]andou erguer no pátio, à sombra da castanheira, um banheiro para as mulheres e outro para os homens [...]” (Márquez, 2012, p. 96); e a terceira menção será quando ele for amarrado ao tronco dela em que “[f]oram necessários dez homens para derrubá-lo, catorze para amarrá-lo, vinte para arrastá-lo até a castanheira do quintal, onde o deixaram atado, ladrando em língua estrangeira e botando golfadas de espuma verde pela boca” (Márquez, 2012, p. 120). Ou seja, as três principais fases da vida de José Arcádio – a diligência durante à fundação da aldeia: “[...] sua casa foi desde o primeiro momento a melhor da aldeia, as outras foram arrumadas à sua imagem e semelhança” (Márquez, 2012, p. 50); o apogeu marcado pela ampliação da casa; e a decadência marcada pela expulsão do patriarca da casa – estão intimamente ligadas à aparição sistemática dessa árvore primordial. Mas por que essa árvore é a única da espécie em toda a vila e localiza-se especificamente dentro da propriedade dos Buendía? E por que José Arcádio plantou apenas amendoeiras espalhando-as pelas ruas de Macondo? Antes de respondermos, vejamos primeiramente o que dizem Chevalier e Gheerbrant sobre a simbologia geral da árvore.

A árvore, segundo os autores acima (2009, p. 84-88), simboliza a vida em constante evolução tanto em seu aspecto vertical quanto cíclico, pois enquanto cresce em direção ao céu despoja-se de sua folhagem (morre) para tornar a cobrir-se (regenera) ano após ano. Ela também estabelece uma relação entre os mundos ctoniano e urânico, pois se comunica com o subterrâneo, por meio de suas raízes; com a superfície terrestre, por seu tronco e galhos inferiores; e com o céu, através de seus galhos superiores e de seu cume, os quais são atraídos pela luz celeste, reunindo em si todos os quatro elementos: a água que nela circula, a terra que se conecta às suas raízes, o ar que nutre suas folhagens e o fogo que brota de seus galhos secos quando friccionados. Eles ressaltam ainda que o tronco da árvore no mundo dos fenômenos remete ao falo, pois se eleva ao céu simbolizando força e poder e está intimamente ligado ao

astro solar, logo, à figura arquetípica do pai. Contudo, sua copa frondosa, na qual os pássaros se abrigam e constroem seus ninhos, está ligada à figura arquetípica da mãe, representada também pela lua.

Logo, respondendo às perguntas feitas anteriormente, essas árvores possuem uma simbologia no plano mítico da obra porque ambas representam José Arcádio Buendía e Úrsula Iguarán. É interessante destacar que a castanheira é uma árvore nativa da Amazônia considerada alta, bela e majestosa, cuja singularidade é a longevidade, porém, essa longevidade se encontra ameaçada no romance, já que nas predições de Melquíades, “[...] não restaria nenhum rastro da estirpe dos Buendía. ‘Você está enganado’, trovejou José Arcádio Buendía. ‘[...] sempre haverá um Buendía, pelos séculos dos séculos’” (Márquez, 2012, p. 95).

A obra de Gabriel García Márquez inicia-se justamente com a árvore genealógica da família, que perdurará apenas sete gerações, em cujo topo estão seus referidos nomes, lembrando que essa união não se deu apenas em uma só carne, mas em um só sangue, pois, como disse o narrador onisciente eles “[...] estavam ligados até a morte por um vínculo mais sólido que o amor: um remorso comum de consciência. Eram primos” (Márquez, 2012, p. 61), daí a preocupação de Úrsula em gerar um ser mitológico com rabo de porco. A união matrimonial de José Arcádio e Úrsula nos remete à união do primeiro casal registrado no livro bíblico de Gênesis, cujo casamento, segundo Eliade (1992a, p. 12) ecoa um protótipo mítico que fora consagrado no começo.

Ainda segundo os autores do *Dicionário de símbolos* (2009, p. 89), essa árvore ancestral vem sendo despojada paulatinamente do mítico, tendo culminado em nossos dias com a conhecida árvore genealógica. Eles reforçam também que a árvore da vida simboliza diversos crescimentos como família, cidade, povo e até de um rei, porém ela pode se tornar um símbolo de morte como bem explicam utilizando-se de uma narrativa bíblica presente no livro do profeta Daniel (Bíblia [...], 2009, Dn 4, 4-33, p. 894-895) a respeito de um sonho perturbador do rei Nabucodonosor no qual via uma majestosa árvore no centro da terra que crescia, se fortalecia e alcançava o céu. Nela, os animais descansavam, os pássaros se aninhavam e todos os seres em que havia o fôlego de vida se alimentavam dela, pois fornecia seu fruto com abundância. Essa árvore era uma metáfora do próprio rei, que fora expulso do convívio dos humanos e passou a morar com os animais do campo. Da mesma forma, tomado pela loucura, o patriarca “rei”, José Arcádio, foi expulso do convívio familiar e amarrado à castanheira do quintal, a qual passou a ser a sua morada até que, prenunciada a sua morte, o levaram de volta para casa e, pouco tempo depois, deitado em sua cama, expirou preso no sonho dos quartos infinitos; o céu

“chorou” lágrimas de pequeninas flores por todo o povoado lamentando a morte do rei fundador de Macondo.

Faz-se mister discorrermos sobre o simbolismo dessa “chuva” sobrenatural, dessa “tempestade silenciosa” que, segundo o texto, caiu durante toda a noite na forma de “[...] uma garoa de minúsculas flores amarelas” (Márquez, 2012, p. 180), ou seja, todos os elementos da natureza ficam implícitos nessa belíssima imagem: a água (simbolizada pela garoa), a terra (simbolizada pela flor), o ar (simbolizado pela tempestade silenciosa) e o fogo (simbolizado pela cor amarela, a cor do sol). Esses quatro elementos da natureza também estão implicitamente descritos no simbolismo geral da árvore que descrevemos acima, pois José Arcádio foi exposto a todos esses elementos da natureza enquanto esteve preso à árvore, tal qual o rei Nabucodonosor, e, mesmo após a morte, permanecerá exposto a esses elementos quando a ela regressar.

Essas mesmas flores, porém, sendo aquáticas, também povoavam o copo d’água onde ficava a dentadura postiça de Melquíades, que tempos depois – após ter voltado da morte e salvo o amigo patriarca de uma morte ainda mais assustadora: “o esquecimento”, durante a peste da insônia – morre afogado definitivamente quando se banhava no rio, ou seja, no elemento água que o caracteriza. Sua morte nos faz pensar na morte simbólica do batismo, pois ele morre para o mundo e ressurge para uma nova vida, uma vida sobrenatural. No simbolismo da água está escrito: “No coração do sábio reside a água; ele é semelhante a um poço e a uma fonte” (Bíblia [...], 1966, Pv 20, 5; Eclo 21, 13 *apud* Chevalier; Gheerbrant, 2009, p. 17). Essa citação define com maestria o mítico e sábio Melquíades, um cigano honrado, que encontra a “[...] aldeia perdida [...] orientado pelo canto dos pássaros” (Márquez, 2012, p. 51). Por ter salvo a todos da peste da insônia, ele acaba sendo definitivamente incorporado ao seio da família pela própria matriarca, que construirá especialmente para ele, durante a ampliação da casa, um quarto “[...] com uma janela inundada de luz [...]” (Márquez, 2012, p. 112), distante de toda a agitação da casa. Ali ele repousará de suas nômades andanças pelo mundo e será enterrado com honras, recebendo como inscrição em sua lápide “[...] a única coisa que se sabia dele: MELQUÍADES” (Márquez, 2012, p. 114).

Seu nome, além de remeter ao 32º Papa da Igreja Católica, nos traz a figura bíblica de Melquisedeque, nome hebraico que corresponde à junção de dois termos “Melqui”, que significa “rei” e “sedeque” que significa “justiça”, ou seja, “rei de justiça”, o qual é descrito “sem pai, sem mãe, sem genealogia [...]” (Bíblia [...], 2009, Hb 7, 3, p. 1219). Ele é rei de Salém, antigo nome de Jerusalém, ou seja, ele é também rei de paz, pois “Salém” significa

“paz”, e sua aparição ocorre uma única vez em toda a escritura sagrada quando vai ao encontro do patriarca Abrão, levando consigo pão e vinho, e o abençoa com palavras (Bíblia [...], 2009, Gn 14, 18-20, p. 15).

Partindo dessa lógica, o nome Melquíades seria um hibridismo no qual “Melqui” significa “rei” e “ades”, pode significar o nome grego “Hades”, deus do submundo, do reino dos mortos, ou também pode significar o lugar, “hades”, destinado aos mortos. Vale destacar que Melquíades tinha uma estreita relação com a morte, pois havia confessado ao patriarca que “[...] a morte o seguia por todos os lugares, pisando seus calcanhares, mas sem se decidir a dar o golpe final. Era um fugitivo de todas as pragas e catástrofes que haviam flagelado o gênero humano” (Márquez, 2012, p. 47). Mais tarde passa pela experiência da morte, mas regressa ao mundo dos vivos por não suportar a solidão e, por ter sido repudiado por sua tribo, refugia-se no único lugar em que a morte ainda não havia visitado; porém, quando lá chega, a aldeia estava sendo assolada por “[...] uma solidão pior que a da morte: a do esquecimento [...]” (Rodrigues, 1993, p. 58), pois a peste da insônia não deixava de ser uma morte em vida, e finalmente morre, sendo o primeiro ser humano a morrer em Macondo, apontando o caminho para amigos e parentes mortos da família. Contudo, sua presença continuará pela casa, embora praticamente invisível, pois somente o gêmeo Aureliano Segundo e Aureliano Babilônia (sexta geração, filho de Meme e Maurício Babilônia) o verão. Quando os pergaminhos estavam próximos de completar cem anos, ele revela a Aureliano Babilônia que suas visitas ao quarto estavam contadas e que partiria “[...] tranquilo para as pradarias da morte definitiva [...]” (Márquez, 2012, p. 389). Assim que a sua presença invisível deixou definitivamente de ser sentida por Aureliano Babilônia, o quarto imediatamente foi tomado pela ação destruidora do tempo.

Em suma, ele também era rei, assim como José Arcádio Buendía, porém de um lugar maravilhoso, um lugar que não era desse mundo, pois somente com Melquíades aparecem pela primeira vez as “minúsculas flores amarelas” – citadas sutilmente pelo narrador quando este descreve o quarto outrora feito e organizado por Úrsula, pouco antes de sua morte – e só mais tarde essas mesmas flores miúdas aparecem em grandes proporções na morte do patriarca rei, finalizando no texto sua fantástica aparição. Ele também foi ao encontro do patriarca levando consigo, no seu interior, água e o “abençoo” dando-lhe de beber a água de sua sabedoria literária, suscitando nele, como bem salientou Josefina Ludmer (1989, p. 26) “[...] a abertura do mundo imaginário, da letra, do descobrimento” e fazendo dele “um leitor”, como podemos constatar no seguinte excerto: “Quando se tornou perito no uso e manejo de seus instrumentos, chegou a uma noção do espaço que permitiu a ele navegar por mares incógnitos, visitar

territórios desabitados e travar relações com seres esplêndidos, sem a necessidade de abandonar seu gabinete” (Márquez, 2012, p. 46).

Retomando a análise sobre a árvore da castanheira, vale notar que era debaixo dessa árvore que outrora Úrsula, em sua solidão, recorria à inútil companhia do marido – já que havia muito perdera o senso de realidade – a fim de lamentar seus infortúnios, mas ao achar que ele se entristecia com as más notícias, resolveu mentir e, por achá-lo tão manso e indefeso, soltou suas amarras; porém, ele permaneceu preso na árvore por suas cordas invisíveis. Cumpre ressaltar que mesmo depois de sua morte, ele ainda permanecerá preso à castanheira, e Úrsula continuará levando a ele seus infortúnios, pois no momento em que tivera a premonição de que seu filho havia morrido, ela exclamou de imediato “Mataram Aureliano”, e, em sua solidão, lançou o olhar para o quintal – como se estivesse buscando pela memória o antigo refúgio de suas lamentações – e viu, pela primeira vez, o espectro do marido debaixo da castanheira; então, novamente exclamou, agora despejando nele o peso da premonição que a sufocava:

“Mataram Aureliano à traição – especificou Úrsula – e ninguém fez a caridade de fechar os olhos dele.” Ao anoitecer viu através das lágrimas os impetuosos e luminosos discos alaranjados que cruzaram o céu como uma exalação, e pensou que eram um sinal da morte. Ainda estava debaixo da castanheira, soluçando nos joelhos do marido, quando levaram o coronel Aureliano Buendía enrolado na manta endurecida de sangue seco e com os olhos abertos de raiva (Márquez, 2012, p. 217).

Vale ressaltar que o nome Úrsula significa pequena ursa, o que, apesar de ela ser “miúda” (Márquez, 2012, p. 50) na descrição do narrador, não nos remete ao animal filhote que ainda é indefeso e precisa dos cuidados da mãe, mas a uma constelação, já conhecida por babilônios e gregos, chamada Ursa Menor. De acordo com Martin Röss (2012, p. 356), Ida, no mito grego, foi uma das ninfas que amamentou Zeus quando criança e, tempos depois, como maneira de expressar sua gratidão, ele a eternizou no céu na forma de uma pequena ursa. Faz-se necessário salientar que essa constelação, conforme Ian Ridpath (2014, p. 152), possui sete principais estrelas, formando o desenho de uma ursa com uma longa cauda em cuja ponta está Polaris, a estrela polar mais importante, que pode ser vista a olho nu e que indica aos navegantes o norte, o que nos faz lembrar justamente do marido de Úrsula, José Arcádio, quando este saiu em expedição à procura de um “norte invisível” sem jamais encontrá-lo; porém Úrsula, na esperança de encontrar o filho mais velho, que havia partido na caravana dos ciganos, encontrara, sem procurar, a rota do norte, da civilização, trazendo consigo, após quase cinco meses de ausência, não o filho, mas uma multidão de homens e mulheres (Márquez, 2012, p. 53 e 78).

Úrsula como constelação ilustra magistralmente o seu lugar no topo da árvore genealógica da família composta por sete gerações, sendo ela a estrela *alpha*, a mais brilhante, porque era o norte da casa e até mesmo do marido: quando ela sumiu por quase cinco meses, o que o esposo mais ansiou em seu íntimo não foi alcançar os resultados esperados para as inúmeras experiências frustradas que realizava em seu quatinho de alquimia, mas sim o retorno da esposa ao lar, porquanto Úrsula comandava com diligência e severidade a família e até mesmo a aldeia quando o marido perdeu totalmente a lucidez. Mas cabe mencionar que, outrora, José Arcádio era um jovem patriarca que ajudava a todos da aldeia, instruindo-os nas atividades agrícolas, na criação dos filhos e dos animais e cuja esposa é descrita possuindo a mesma diligência do marido (Márquez, 2012, p. 50). De fato, Úrsula era-lhe uma “auxiliadora idônea”, como era caracterizada Eva, a mulher de Adão, no jardim do Éden (Bíblia [...], 2009, Gn 2, 20, p. 4), pois ambos caminhavam juntos, em sintonia.

Já as amendoeiras são árvores oriundas do Oriente Médio que resistem tanto às altas temperaturas quanto ao frio. Daí a sua importância na arborização de Macondo, pois no futuro elas resistirão às insólitas condições climáticas, como a chuva de quatro anos, onze meses e dois dias e a estiagem de dez anos, pois, como disse o narrador, antes de ocorrerem esses fenômenos climáticos, elas estavam “[...] destinadas a resistir às circunstâncias mais árduas [...]” (Márquez, 2012, p. 231-232). Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 44) afirmam que para os hebreus elas carregavam a simbologia de “uma vida nova”, o que certamente confirma o porquê da escolha dessa árvore pelo patriarca, uma vez que ele pretendia começar uma vida nova em Macondo. Ela também é a primeira a florescer assim que chega a primavera, antes de todas as outras árvores, ou seja, vigia, está sempre alerta, o que corresponde à descrição da matriarca Úrsula, que estava sempre atenta, alerta e vigilante aos acontecimentos à sua volta, descortinando-os antes mesmo de qualquer um da família notar ou perceber: “Disponha então de tanto tempo e tanto silêncio interior para vigiar a vida da casa que foi ela a primeira a perceber a calada aflição de Meme” (Márquez, 2012, p. 318). Selma Calasans Rodrigues (1993, p. 112) vai mais além, no tocante à essa vigilância, ao declarar que Úrsula exercerá por gerações a “função de vigilante da estirpe” como uma “porta voz da Lei” infundindo em seus descendentes “o horror ao incesto (o tabu) com a ameaça do filho com rabo de porco.” Rodrigues (1993, p. 76) afirma ainda que Úrsula recebe essa Lei de sua mãe, simbolizada na roupa de castidade por ela fabricada; porém, ela quebra a Lei por causa do marido, conforme mostra o fragmento abaixo:

Naquela noite, enquanto o cadáver era velado na rinha de galos, José Arcádio Buendía entrou no quarto quando sua mulher estava vestindo a calça de castidade. Brandindo

a lança na frente dela, ordenou: “Tire isso”. Úrsula não pôs em dúvida a decisão do marido. “Haja o que houver, a responsabilidade será sua”, murmurou. José Arcádio Buendía cravou a lança no chão de terra.

– Pois se você tiver que parir iguanas, criaremos iguanas – disse ele. – Mas nesta aldeia não haverá mais mortos por sua culpa (Márquez, 2012, p. 63).

Segundo Rodrigues (1993, p. 76), Úrsula representa a versão feminina da figura bíblica de Moisés³⁰, o qual exercia, segundo o texto bíblico, a função de legislador, porém ele também quebra literalmente as tábuas da Lei, “[...] escritas pelo dedo de Deus [...]” (Bíblia [...], 2009, Êx 31, 18, p. 93), assim que desce do monte, por causa do povo.

Ainda segundo a análise de Rodrigues (1993, p. 125), será Úrsula quem trará Amaranta, (segunda geração, filha de Úrsula e José Arcádio Buendía), à realidade, quando quase a surpreende aos beijos com Aureliano José na despensa da cozinha, fazendo sabiamente a seguinte indagação: “‘Você gosta muito da sua tia?’”, perguntou ela, inocente, a Aureliano José. Ele respondeu que sim. ‘Pois faz bem’, concluiu Úrsula, e acabou de medir a farinha para o pão e regressou à cozinha” (Márquez, 2012, p. 182). Foi esse comentário “inocente” de Úrsula que arrancou Amaranta do delírio no qual se encontrava, pois nessas palavras estava sutilmente inculcado o peso da Lei que a feriu apontando-lhe o pecado e fazendo-a lembrar que Aureliano José era o sobrinho que ela havia criado como filho. De forma ainda mais explícita, Úrsula também tentará inculcar sua Lei em Remédios, a Bela (quarta geração, filha de Santa Sofia de la Piedad e Arcádio), em relação aos dezessete filhos (terceira geração) do coronel Aureliano que passaram a frequentar a casa, sem saber que ela já era imune, desde o ventre materno, a quaisquer vicissitudes, conforme o fragmento abaixo:

Quando os filhos do coronel Aureliano Buendía estiveram em Macondo pela primeira vez, Úrsula recordou que levavam nas veias o mesmo sangue de sua bisneta, e estremeceu com um espanto esquecido. “Abra bem os olhos”, preveniu-a. “Com qualquer um deles, seus filhos sairão com rabo de porco.” Ela fez tão pouco caso da advertência que se vestiu de homem e se revirou na areia para subir no pau de sebo, e esteve a ponto de ocasionar uma tragédia entre os dezessete primos transtornados pelo espetáculo insuportável. Era por isso que nenhum deles dormia na casa quando visitava o povoado, e os quatro que tinham ficado moravam, por determinação de Úrsula, em quartos alugados. No entanto, Remédios, a Bela, teria morrido de rir se tivesse ficado sabendo daquela precaução (Márquez, 2012, p. 267-268).

³⁰ Vale ressaltar que a lei simbolizada pela roupa de castidade, a função que Moisés exerce de “legislador da Lei de Deus” e a quebra das tábuas por culpa do povo é uma interpretação nossa que tivemos a partir da pertinente menção que a escritora Selma Calasans Rodrigues fez sobre Úrsula ser “a porta-voz da Lei” como uma versão feminina de Moisés, conforme ela declara neste excerto: “Ao ser uma mulher a porta-voz da lei (elemento feminino e temporal), inverte-se o relato bíblico, onde a mesma função é exercida solenemente por um ser sagrado e masculino” (Rodrigues, 1993, p. 76). Quanto ao exemplo que demos a respeito de Remédios, a Bela, também não é mencionado por Rodrigues, pois percebemos que em todo o texto de *Cem anos de solidão* só há esse exemplo e o exemplo de Amaranta nos quais a matriarca se utiliza da Lei para lembrá-las de que a consumação do incesto resultaria no cumprimento do mito do bebê com rabo de porco. E, por fim, quando ela morre, ela clama a Deus para que esse mito jamais se cumprisse em sua descendência, morrendo também com ela a Lei, conforme argumentaremos mais adiante.

No dia em que Amaranta Úrsula (quinta geração, filha de Aureliano Segundo e Fernanda del Carpio) e Aureliano Babilônia (sexta geração, filho de Maurício Babilônia e Meme) brincavam com Úrsula como se fosse “[...] uma grande boneca decrépita [...]” (Márquez, 2012, p. 361), carregando-a pelos cômodos da casa e dizendo que a tataravozinha havia morrido de velhice, morrido como um grilinho, foi quando ela finalmente se deu conta, rendendo-se às evidências, de que aquilo era a morte, então, passou mais de dois dias em uma oração infundável e finalizou rogando a Deus “[...] que nenhum Buendía se casasse com alguém do mesmo sangue, porque os filhos nasciam com rabo de porco” (Márquez, 2012, p. 377).

O conhecimento das origens é importante, segundo Mielietinski, para que a ordem das coisas seja mantida e situações negativas venham a ser evitadas, conforme podemos observar no fragmento a seguir:

A época mítica é a época dos objetos primordiais e das ações primeiras: o primeiro fogo, a primeira lança, a primeira casa, etc., os atos primeiros e por isto atos paradigmáticos de funções fisiológicas, ações rituais, de aplicação de recursos medicinais, de procedimentos de caça, as primeiras atitudes moralmente positivas e negativas. Tendo em vista que a essência das coisas se identifica em certo sentido com a sua origem, o conhecimento da origem é a chave para o emprego da coisa e o conhecimento do passado se identifica com a sabedoria. O conhecimento da origem do fogo, das cobras, das ervas medicinais permite evitar queimaduras e picadas, tomar o remédio conveniente (Mielietinski, 1987, p. 201).

Esse excerto nos faz pensar no penúltimo descendente da estirpe, Aureliano Babilônia, que não conhecia a sua origem, tampouco conhecia o mito do bebê com rabo de porco, já que a Lei da proibição do incesto morrera com a morte de Úrsula e, por não saber nada sobre seu passado, acaba se envolvendo com a sua tia Amaranta Úrsula, que também desconhecia o mito, pois ambos eram muito pequenos quando Úrsula morreu, e, por causa dessa relação incestuosa, o mito se cumpre, nascendo assim o último descendente da família com rabo de porco (Aureliano, sétima geração); ou seja, a falta de conhecimento de sua origem misteriosa, os levou a consumir o terrível incesto que Amaranta outrora conseguira evitar devido ao conhecimento da Lei que lhe estava sempre presente na memória, ainda que às vezes adormecido, mas a voz de Úrsula o fazia despertar.

Aureliano Babilônia só conheceu a sua origem no fim da narrativa, através da leitura dos pergaminhos, os quais foram escritos por Melquíades, em sânscrito, após a peste da insônia, e concluídos próximo à sua morte, fazendo com que Arcádio (terceira geração, filho de José Arcádio e Pilar Ternera) ouvisse “[...] várias páginas de sua escrita impenetrável, que é claro que não entendeu, mas que ao serem lidas em voz alta pareciam encíclicas cantadas” (Márquez,

2012, p. 113). Após a morte de Melquíades, Arcádio tentou “[...] revivê-lo no estudo inútil de seus papéis” (Márquez, 2012, p. 151), porém tratava-se de uma espécie de livro selado.³¹

Esse selamento era simbólico, já que muitos tentaram lê-lo, mas não conseguiram, porque ainda não havia chegado o tempo determinado, o tempo do fim, o que nos remete ao texto bíblico do profeta Daniel no qual Deus disse: “Tu, porém, Daniel, encerra as palavras e sela o livro, até o tempo do fim; muitos o esquadrinharão, e o saber se multiplicará” (Bíblia [...], 2009, Dn 12, 4, p. 905). Ou seja, Deus pediu que ele escrevesse e o selasse. A personagem Melquíades escreve o livro com sete selos, ou seja, com sete gerações, selando-o por um período determinado de cem anos, e, a partir de então, várias gerações dos Buendía tentarão lê-lo. O primeiro da família a tentar ler os pergaminhos foi Arcádio, como relatamos acima. O segundo, foi seu filho gêmeo Aureliano Segundo, que, após terminar de ler o livro de contos sem nome, que sabemos ser o livro das *Mil e uma noites*, como acima explicado, “[...] se deu à tarefa de decifrar os manuscritos. Foi impossível. As letras pareciam roupa posta para secar num arame, e se assemelhavam mais à escrita musical que à literária” (Márquez, 2012, p. 222). Ele foi o primeiro a ver o fantasma de Melquíades, o qual tentou inculcar nele a sua antiga sabedoria, negando-se, porém, “[...] a traduzir os manuscritos. ‘Ninguém deve conhecer o seu sentido antes que eles tenham cem anos’, explicou. Aureliano Segundo guardou para sempre o segredo daqueles encontros” (Márquez, 2012, p. 223). Ele não voltou mais ao quarto de Melquíades quando se envolveu com Petra Cotes, pois o narrador declara que ela “[q]uando ele ainda era um menino, tirou-o do quarto de Melquíades, com a cabeça cheia de ideias fantásticas e sem nenhum contato com a realidade, e deu a ele um lugar no mundo” (Márquez, 2012, p. 241), e com ela permaneceu mesmo depois de casado com Fernanda; O terceiro foi também o filho gêmeo de Arcádio, José Arcádio Segundo, que, apesar de jamais ter visto o espectro de Melquíades, foi o que mais avançou nos estudos dos pergaminhos, pois o texto declara que quando ele se encerrou no quarto de Melquíades, após o episódio com os militares, “[...] dedicou-se então a rever muitas vezes os pergaminhos de Melquíades, e quanto menos compreendia, maior era o prazer” (Márquez, 2012, p. 348). E, por fim, Aureliano Babilônia, cuja mente, quando ainda pequeno, se abre para o mundo da imaginação por meio das leituras

³¹ Vale salientar que Selma Calasans Rodrigues (1993, p. 98-101) dedica a esse livro uma seção intitulada “A abertura do sétimo selo”, na qual fará uma análise considerando apenas o livro de Apocalipse de João, porém, em nossa análise, consideramos o livro do profeta Daniel, especificamente o capítulo 12:4, para construir nossa linha de raciocínio, pois acreditamos que a chave dos escritos de Melquíades, ou seja, sua origem, se encontra no referido livro, e fechamos nossa análise considerando apenas a passagem de Apocalipse 5:5 (a qual não é citada por Rodrigues), pois o livro selado de Daniel no Antigo Testamento é o livro selado que será aberto no Novo Testamento pelo único digno de abri-lo: Jesus.

que Aureliano Segundo, seu avô, fazia para ele e, depois, José Arcádio Segundo, seu tio-avô, o ensina a ler e o introduz no estudo dos pergaminhos, bem como inculca nele a verdadeira história do massacre dos trabalhadores bananeiros, contrária à falsa versão oficial que os historiadores consagraram nos livros escolares. Pouco tempo depois que Amaranta Úrsula partira para estudar em Bruxelas, José Arcádio Segundo pede que ele sempre recorde que foram mais de três mil mortos jogados ao mar, referindo-se ao massacre de todos que se encontravam na estação, os quais eram trabalhadores, mulheres e crianças (Márquez, 2012, p. 338, 348, 370), e morre de olhos abertos sobre os pergaminhos. Nesse exato momento, seu irmão gêmeo também expira, deitado ao lado de Fernanda, sua esposa.

Vale lembrar que José Arcádio Segundo é na verdade Aureliano Segundo, pois, durante as brincadeiras da adolescência, mudaram suas identidades, as quais só foram destruídas quando os enterraram, sem querer, nas covas trocadas, desfazendo assim a peripécia. A partir de então, Aureliano Babilônia se encerrará no quarto e adquirirá um profundo conhecimento enciclopédico estudando os livros ali presentes, chegando “[...] à adolescência sem saber nada de seu tempo, mas com os conhecimentos básicos do homem medieval” (Márquez, 2012, p. 389). Ele será o segundo e último da estirpe a ver o fantasma de Melquíades, logo após a morte dos gêmeos, dando-se o reconhecimento através “[...] de uma lembrança que estava em sua memória desde muito antes que nascesse” (Márquez, 2012, p. 389), tal como ocorreu a Aureliano Segundo quando o viu pela primeira vez, posto que essa “imagem maravilhosa” de Melquíades fora registrada pelos olhos de José Arcádio, filho primogênito do patriarca, que haveria de transmiti-la “[...] como uma recordação hereditária, a toda a sua descendência” (Márquez, 2012, p. 48). Logo, foi apenas com Aureliano Babilônia que o saber adquirido no estudo dos pergaminhos se multiplicou, pois ele se aplicou profundamente ao conhecimento dos pergaminhos, crescendo em sabedoria, tal qual o menino Jesus que, desde a mais tenra idade, se aplicava no estudo das escrituras sagradas, pois está escrito que ele “[c]rescia [...] e se fortalecia, enchendo-se de sabedoria [...]” (Bíblia [...], 2009, Lc 2, 40, p. 1025), chegando, inclusive, a surpreender, aos doze anos, os doutores do templo com a sua inteligência (Bíblia [...], 2009, Lc 2, 41-47, p. 1025). Essa mesma percepção teve Fernanda ao comparar a sabedoria de Aureliano Babilônia a “[...] uma paródia sacrílega de Jesus entre os doutores [...]” (Márquez, 2012, p. 382). Comparação essa que não é gratuita no texto, pois a profecia de Daniel acima explicitada se cumpre em Jesus, como podemos constatar neste versículo: “[...] eis que o Leão da tribo de Judá, a Raiz de Davi, venceu para abrir o livro e os seus sete selos” (Bíblia [...], 2009, Ap 5, 5, p. 1251). Logo, Aureliano Babilônia torna-se, na profecia de Melquíades, o único

digno da raiz de José Arcádio Buendía, de abrir o livro selado com sete selos, no qual se encerrava a história mítica das sete gerações da família Buendía.

2.2 Elementos míticos em *Os tambores silenciosos*

O enredo do romance *Os tambores silenciosos* nos é apresentado por um narrador onisciente, porém ele outorga essa função também às seis irmãs Pilar, que nos mostram os fatos por meio das lentes empoeiradas de um velho e desbotado binóculo, o qual repousa seguramente suspenso por um prego ao lado da lendária janela, cujos sulcos correspondiam com precisão aos cotovelos eternizados de seu falecido pai, Juvêncio Pilar (nascido em 03/10/1847 – se vivo faria 89 anos), como impressões digitais, no “[...] peitoril de madeira carcomida pelas chuvas e pelo sol” (Guimarães, 2011, p. 114). O privilegiado lugar é revisitado continuamente por elas, perpetuando o legado do pai ao aprofundar os sulcos com as suas impressões.

O texto começa com uma marcação cronológica precisa (1º de setembro, terça-feira), já com a irmã mais velha assumindo o posto em “sua janela predileta” e, de posse do binóculo, conforme nos descreve o narrador, ela foca parte da estação de trem, a qual se localiza do outro lado da cidade, bem como os telhados de diversas casas e estabelecimentos públicos e privados, o que comprova que a casa das irmãs Pilar está localizada em um alto lugar, posição essa que lhes permite uma visão panorâmica da cidade. Cumpre salientar que esta é a única casa descrita no texto que se encontra estrategicamente situada em um local elevado, sendo que a casa assemelha-se a uma torre de vigia, o que lhes possibilita exercer a função de vigilantes.

Cabe aqui discorrermos sobre esse alto lugar no qual a casa das irmãs Pilar está firmada. Se em *Cem anos de solidão* constatamos que havia uma árvore primordial que ali se encontrava antes mesmo da fundação de Macondo e próxima da qual a casa do patriarca foi erguida, em *Os tambores silenciosos* não temos uma árvore, mas provavelmente um monte no qual a casa principal de Lagoa Branca se encontra, mas tanto a árvore quanto o monte possuem o mesmo simbolismo mítico, pois Mielietinski nos confirma que “[...] o equivalente da árvore universal no modelo cósmico é a coluna do mundo ou *uma montanha alta* [...]” (Mielietinski, 1987, p. 251, grifo nosso). Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 617) destacam também que há ecos simbólico-mitológicos da montanha primordial ou cósmica no Velho Testamento, a qual simboliza fortaleza e segurança. De fato, é dessa fortaleza, desse alto e seguro lugar, que chegam as vozes denunciadoras das irmãs Pilar a nós leitores, assim como de modo intenso e

sobrenatural a voz de Deus ecoou pela primeira vez do monte Sinai ao declarar a Sua Lei ao povo (Bíblia [...], 2009, Êx 20, 1-17, p. 79). Elas recebem a Lei do pai, ali simbolizada pelo binóculo, porém, faz-se mister estabelecermos um paralelo com o texto bíblico para que entendamos o significado simbólico dessa Lei.

Deus entregou a Sua Lei a Moisés no Monte Sinai, simbolizada pelas duas tábuas (Bíblia [...], 2009, Êx 24, 12-18, p. 84), porém, o objetivo da Lei não era salvar, mas mostrar, apontar o erro, o pecado, que é exatamente a função que as irmãs Pilar exercem. Daí a necessidade de um salvador para “limpar” a sujeira do pecado apontada pela Lei. Moisés era o legislador da Lei, Cristo o cumpridor da Lei, pois Moisés disse ao povo que Deus suscitaria do meio deles, dentre os irmãos deles, um profeta semelhante a ele (Bíblia [...], 2009, Dt 18, 15, p. 210). Maria da Glória é a escolhida dentre as irmãs – e, ao mesmo tempo, semelhante a elas também, já que as seis outras irmãs juntas representam a figura de Moisés, pois ela, de certa forma, é a união de todas elas, como explicitaremos mais adiante ao falarmos do simbolismo do arco-íris – a sétima, a filha mais amada dos pais, que sacrificará sua vida para salvar a cidade como veremos mais detalhadamente no capítulo seguinte.

Retomando o parágrafo, no tocante à vigilância da irmã mais velha, o trem chega na estação trazendo os jornais que deveriam abastecer o quiosque do maestro Santelmo Pires e a Livraria e Papelaria O Atheneu, do poeta Dino Maldonado, porém, aqui nos é apresentada, logo de início, a primeira lei arbitrária descrita no texto: o não direito à informação, seja por meio dos jornais ou dos aparelhos de rádio, conforme podemos constatar na fala da personagem:

O trem acaba de chegar – disse Maria Celeste para as irmãs –, seu Valério já deu de mão nos amarrados do *Correio do Povo* e do *Diário de Notícias* e o sabujo do Paulinho Cassales trata de carregar os jornais para o Ford da Prefeitura e assim ninguém mais lê jornal nesta terra e além disso lá se foi o nosso rádio *Polyson* da *Crosley* e como diabo vai a gente saber das coisas com esses decretos do Coronel João Cândido? (Guimarães, 2011, p. 9).

Como podemos observar, o prefeito impõe a sua vontade, instituindo as suas próprias leis, para que o povo fique alienado e alheio ao que acontece no país e no mundo, justificando-se com a seguinte alegação em conversa com o Dr. Lúcio Machado, advogado e Presidente da Câmara de Vereadores:

[...] o senhor sabe, nós queremos transformar a vida de Lagoa Branca, queremos que haja aqui dentro das nossas fronteiras uma gente boa e feliz e que não esteja a ser envenenada pelas misérias deste mundo que me parece muito mais do diabo do que mesmo de Deus, se me permite a ofensa ao Todo-Poderoso; e quero que as pessoas mais esclarecidas desta cidade – e entre elas incluo o senhor e sua senhora – nos ajudem nesta missão patriótica, neste intento de paz e de concórdia (Guimarães, 2011, p. 32-33).

As seis irmãs Pilar também nos mostram outra arbitrariedade: a violação de todas as correspondências que chegam nos Correios:

– Olha lá as Nunes Pereira, a Hortênsia e a Heloísa, vão indo para a casa do João Café; elas podem se dar a esse luxo porque abrem os Correios às dez horas; isso é uma vergonha, um vivente precisa esperar até que elas se dignem a abrir as portas para um infeliz despachar uma carta ou para comprar selo; me disse o menino Humberto, filho do Dino Maldonado, que elas têm uma peça secreta nos fundos da casa só para abrir carta no vapor d’água, que enquanto a Hortênsia atende no balcão a Heloísa se tranca abrindo carta e que todas as noites o Cassales vai até lá no Ford da Prefeitura buscar a correspondência suspeita que era para seguir e as cartas chegadas e que não devem ser entregues aos destinatários, vejam a que ponto nós chegamos (Guimarães, 2011, p. 28).

Assim, durante todo o texto, elas vão revezando os turnos na janela, mostrando, por meio das lentes do binóculo, as arbitrariedades cometidas por aqueles que estão no poder, bem como apontando as falhas morais da própria sociedade, e só cessam a vigilância quando precisam sair ou dormir, porém há uma passagem no texto em que o narrador continua a vigilância quando elas se retiram para dormir e ele ainda as cita dizendo que elas não puderam ver, provando com isso que essa vigilância é ininterrupta (já que, quando elas não estão vendo, ele está). Vejamos a cena:

Por isso não chegaram a ver quando, protegido pela escuridão da Rua do Soturno da Alta, distante uma quadra da casa delas, o Vereador Paulino Paim aguardava impaciente que de sua casa saísse o jovem Rubem Müller, um dos líderes da Ação Integralista local, filho do dono da fábrica de sabão da Rua da Cruz, a “Teuto-Brasileira”, acompanhando o abrir da porta, o beijo de despedida dado na sua mulher e esperando por momentos que o ruído dos seus passos se perdesse na noite silenciosa, para só então bater de leve, timidamente, e esperar que D. Flor lhe abrisse a porta e dissesse irritada, que ela mais de uma vez havia dito que não o queria ver pelas redondezas, espreitando, quando o melhor seria ficar lá pelo clube tomando a sua cerveja (Guimarães, 2011, p. 25, grifo nosso).

As seis irmãs detentoras do binóculo são descritas de forma sistemática pelo narrador de acordo com as suas religiões e idades. Maria Celeste (nascida em 1872 - 64 anos) e Maria de Jesus (nascida em 1874 - 62 anos), católicas; Maria de Fátima (nascida em 1877 - 59 anos) e Maria de Lourdes (nascida em 1881 - 55 anos), espíritas; Maria Madalena (nascida em 1883 - 53 anos) e Maria da Graça (nascida em 1888 - 48 anos), protestantes, as quais ocupam três quartos com seus respectivos pares. Porém, Maria da Glória (nascida em 1891 - 45 anos) está fora dessa descrição, porque ela é ímpar. Ela não possui um quarto, dorme em um catre no chão da sala, local em que as seis irmãs exercem em conjunto a profissão de artesãs, confeccionando flores de papel crepom (girassóis, papoulas, margaridas, rosas etc.) e animais (corujas, papagaios, araras, borboletas, bem-te-vis etc.); fazem crochê, bordam toalhas revezando entre elas, apesar dos afazeres, a vigilância da cidade por meio do binóculo acima citado; tampouco o texto revela sua religião, porém, quando a irmã mais velha, Maria Celeste, relembra uma

história trágica, narrada por seu falecido pai, ela faz “o sinal-da-cruz” exclamando: “que Deus nos perdoe” (Guimarães, 2011, p. 21) o que parece ser uma pista a respeito de sua religião; contudo, há também um excerto revelador no qual o doutor Fadul (médico da cidade e dono de um centro espírita), faz a seguinte declaração:

[...] elas pensam que vivem só as sete naquela casa, mas o pai e a mãe passam os dias e as noites lá, estão sempre ao lado delas e a grande força de atração ali é aquela irmã mais moça, a Maria da Glória, a que nunca aparece e que nunca sai, a que faz todos os serviços de casa, a que toma conta das outras e que para mim deve ter fortes poderes mediúnicos, acho até que deve ser vidente [...] (Guimarães, 2011, p. 116).

O conteúdo do fragmento acima será confirmado no desfecho da história na voz da própria personagem: “Estou sentindo muito sono, muito sono; que dia é hoje, minha mãe?” (Guimarães, 2011, p. 184). É, de fato, uma casa habitada por fantasmas que somente ela “enxerga” e com os quais convive naturalmente, seus pais, os quais foram degolados por assassinos maragatos³² quando regressavam de um casamento, porém tal crime ficou impune por não se saber a identidade de seus algozes. Devido à morte de seus pais, todas as sete irmãs se vestem de roupas pretas, em um luto perpétuo. Maria da Glória não tem uma profissão como as suas demais irmãs, porém, executa sozinha todos os trabalhos da casa, da cozinha e do quintal. Apesar de não exercer a profissão de artesã (o que não significa que não saiba, mas porque não tem tempo, como veremos no fragmento abaixo), o texto revela, por meio de uma conversa entre as irmãs católicas, já deitadas para dormir, que ela passa a noite fabricando “bichos”, só que pela manhã não há resquícios dessa fabricação; Maria da Glória se comporta de maneira inversa à mítica Penélope – que, à vista de todos, tecia durante o dia a mortalha para o corpo de seu sogro Laertes e, à noite, às ocultas, desfazia o que havia produzido –, pois confecciona à noite, em secreto, seus sombrios animais para “desfazê-los” ao alvorecer, conforme mostram os excertos abaixo:

Maria da Glória, já deitaste? A mais moça respondeu da sala já mergulhada na escuridão que não estava com sono e que antes de deitar-se ainda ia tentar fazer uns bichos de papel crepom, era um jeito de se distrair, não fazia barulho nenhum, as outras que dormissem. Maria Celeste deu boa noite e sussurrou para a outra na cama do lado: Maria da Glória devia dormir um pouco mais, fica aí até de madrugada fazendo bichos e bichos e de manhã a gente não vê nada e ela diz que não deu certo, que botou o material no lixo e nisso tudo é arame e pena e papel que vai fora. A irmã respondeu com voz sumida: pobrezinha, é a distração dela já que não tem tempo para fazer flor junto com a gente (Guimarães, 2011, p. 68).

Estavam agora todas ao redor da mesa, a irmã mais velha perguntou: então, Maria da Glória, conseguiu afinal fazer algum bicho? Ela servia a mesa, trouxe o bule de

³² Os maragatos (ou federalistas) eram da elite do antigo Partido Liberal do Império, também chamado de Partido Federalista. Eles deram início a um violento conflito contra os pica-paus (ou republicanos) do Partido Republicano Rio-Grandense, que desencadeou em uma guerra civil chamada de Revolta Federalista (1893-1985) (Almanaque Abril, 2014, p. 320).

alumínio e a leiteira de cima do fogão, foi buscar mais pão do armário; respondeu que fizera alguns, mas que não estava acertando, de manhã jogava tudo fora senão elas iam rir-se dela que não sabia fazer as coisas direito. Maria Celeste cortava um pouco mais de pão: hoje de manhã encontrei duas penas da galinha preta debaixo da mesa, não vai me dizer que estás usando as penas que a gente precisa para os travesseiros e para alguns dos bichos que nos encomendam. A irmã mais moça respondeu: usei só um pouquinho, o resto está no saco lá no porão (Guimarães, 2011, p. 69).

Contudo, esse “desfazer” é simbólico, pois ela os fazia com as mãos para “desfazê-los” com as palavras, pois dizia que tal confecção não havia dado certo o que, de fato, não deixava de ser verdade, uma vez que seus negros bichos artesanais deixavam de ser inanimados para se tornarem, misteriosamente, seres animados, os quais se “despediam”, apenas fisicamente (explicaremos melhor o porquê do termo no capítulo seguinte), de sua deusa criadora e ocupavam os espaços estratégicos da pequena cidade para serem os seus olhos/binóculos, a fim de aproximar, capturar e registrar, com suas límpidas “lentes”, as mais atrozes imagens. De certa forma, ela sabia que ao confeccioná-los estava, na verdade, tecendo a sua própria mortalha, já que não poderia escapar de seu destino nem adiá-lo por muito tempo, pois um sonho profético de morte assombrava a memória de sua irmã espírita Maria de Lourdes, sonho que abordaremos no capítulo seguinte.

Maria da Glória é um ser diferente, mas ao mesmo tempo essa diferença é paradoxal, pois nela se fundem todas as irmãs, assim como no arco-íris que, segundo o *Dicionário de símbolos*, “[...] não tem sete cores, mas seis; a sétima é o branco, síntese das outras seis” (Chevalier; Gheerbrant, 2009, p. 827). Ela absorve e representa não só as religiões de suas irmãs e a profissão de artesã, mas principalmente o ofício de espionagem que se dá não por meio de uma única janela histórica e mítica – na qual suas irmãs constantemente evocam, por meio da memória, a figura mítica do pai, coronel que exercia o ofício de espionagem militar durante a Revolução Federalista de 1893-1895 (Guimarães, 2011, p. 11), – mas através de múltiplas janelas espirituais e místicas que ela abre por meio de seus fantásticos animais artesanais, os quais a ela se conectam e vivem. Em suma, as irmãs têm suas “cores” muito bem definidas, mas ela não, ela é a união de todas as cores, por isso ela é o branco, a potência, e o seu lugar está além do visível, como veremos no capítulo seguinte.

3. A CEGUEIRA: POR UMA EPISTEMOLOGIA DO OLHAR E SER OLHADO

A fim de compreendermos a temática do olhar, faz-se necessário revisitar as reflexões de alguns teóricos, como as do filósofo alemão Arthur Schopenhauer, que trata dos cinco órgãos do sentido em seu livro *A metafísica do belo*, de 1846, considerando-os puramente subjetivos por estarem intimamente relacionados à vontade e poderem trazer sensações agradáveis ou dolorosas. Contudo, ele afirma que a visão não se inclui em tal conceito, sendo “[...] o único sentido puramente objetivo, que serve exclusivamente ao conhecimento [...]” (Schopenhauer, 2003, p. 99). A visão estaria assim diretamente ligada ao conhecimento, que está além da visão propriamente física, projetando-se para o domínio, mais elevado, do espiritual.

Esse tema está presente não só no campo da filosofia moderna, mas em textos bem mais antigos, como o do Novo Testamento. Pensemos na passagem em que Jesus explica aos seus discípulos “Bem aventurados, porém, os vossos olhos, porque veem [...]” (Bíblia [...], 2009, Mt 13, 16, p. 971), em contraposição àqueles que veem com os olhos, mas de maneira alguma percebem, pois os olhos do coração estão neles cerrados (Bíblia [...], 2009, Mateus 13, 14-15, p. 971). Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 653) também abordam essa temática quando falam sobre o olho frontal, o olho do coração.

Nas notas de trabalho publicadas postumamente em 1964 por Claude Lefort sob o título *O visível e o invisível*, o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty traz uma nova perspectiva à corrente fenomenológica husserliana ao postular que não somos apenas consciência que percebe o mundo, mas que somos uma consciência encarnada em um corpo que se entrelaça com o mundo dando-lhe significado, ou seja, o corpo também é consciente. É o que Merleau-Ponty (2009, p. 133) vai chamar de “corpo sentiente” ou “corpo fenomenal”, pois os sentidos se articulam entre si partilhando suas percepções do mundo, como o tato que vê, o olhar que tateia, havendo, portanto, uma consciência dos sentidos.

Essa articulação dos sentidos nos faz pensar na passagem bíblica na qual o evangelista João (Bíblia [...], 2009, Jo 20, 25, p. 1093) descreve que o discípulo Tomé não acreditou quando os outros discípulos haviam dito que viram Jesus ressuscitado; ele, porém, retrucou dizendo que acreditaria não só vendo, mas tocando, sentindo, pondo o dedo em Suas mãos perfuradas pelos cravos e colocando a mão em Seu flanco perfurado pela lança. Logo, não há como dissociar o corpo da alma, os quais estão profundamente imbricados, explicação essa que Merleau-Ponty (2009, p. 213) vai buscar em elementos do mundo físico ao dizer que “[a] alma está *plantada* no corpo como a estaca no solo [...] a alma é o vazio do corpo, o corpo é o

preenchimento da alma”, ou seja, para o autor não há diferenciação, contradição, nem tampouco separação entre corpo e alma, visível e invisível.

Assim, Merleau-Ponty dá ao corpo um valor que lhe fora negado por filósofos como Platão – que considerava o corpo o “túmulo da alma” (Platão *apud* Aranha; Martins, 2003, p. 122) e afirmava que o puro espírito já teve acesso ao mundo das ideias, mas quando adentra o mundo sensível por meio do corpo, aprisiona-se a ele, esquecendo-se de tudo que havia contemplado; porém, para que essas lembranças sejam acessadas, os sentidos exercerão a função de “[...] despertar na alma as lembranças adormecidas” (Aranha; Martins, 2003, p. 122); o que nos leva a concluir que, para se atingir o inteligível, não há outro caminho a se trilhar senão o da percepção – e René Descartes, racionalista do século XVII, que afirmava que os “[...] nossos sentidos nos enganam” (Descartes, 2009, p. 69), e que a realidade, portanto, só seria apreendida pela consciência. Merleau-Ponty (2009, p. 99) vai dizer que, para René Descartes, “[...] o pensamento de ver é mais seguro que a coisa vista ou que a visão [...]”.

Tais filósofos, portanto, valorizavam sobremaneira a razão; Merleau-Ponty, no entanto, afirma que a percepção sempre foi o contato primeiro com o mundo em relação à construção do pensamento, pois para ele “[...] o mundo sensível é ‘mais antigo’ que o universo do pensamento, porque o primeiro é visível e relativamente contínuo e o segundo, invisível e lacunar” (Merleau-Ponty, 2009, p. 23).

Depreendemos, portanto, do excerto acima que o verdadeiro conhecimento era originalmente apreendido por meio dos sentidos, da experiência sensível do ser com o mundo, conhecimento esse anterior ao pensamento construído, elaborado por meio da razão, do intelecto, que a filosofia tradicional tanto privilegiava. Mas Merleau-Ponty nos convida a voltar às origens, ou melhor, à experiência perceptiva, a fim de que reaprendamos “[...] a ver o mundo ao nosso redor do qual nos havíamos desviado, convictos de que nossos sentidos não nos ensinam nada de relevante e que apenas o saber rigorosamente objetivo merece ser lembrado” (Merleau-Ponty, 2004, p. 29). Logo, é pela percepção que a humanidade se relaciona com o mundo como ele é sentido e não construído, racionalizado, o que é de fato um “[...] retorno às coisas mesmas na intenção de compreender o mundo pré-reflexivo [...]” (Andrade, 2019, p. 27).

Georges Didi-Huberman, em sua obra *O que vemos, o que nos olha*, abre o primeiro capítulo, “A inelutável cisão do ver”, dizendo que ver é um ato e que tal ato se manifesta abrindo-se em dois, cisão, divisão, que é paradoxalmente inelutável, inevitável, porque a separação do que vemos e do que nos olha ocorre dentro de nós. Aquilo que se vê só tem valor, só vive, só permanece em nossos olhos por meio daquilo que nos olha (Didi-Huberman, 2010,

p. 29). E, para explicitar tal paradoxo, o autor traz consigo a chave do portal que lhe dá acesso a um labiríntico texto de 1922: *Ulisses*, do escritor irlandês James Joyce.

No referido capítulo, o escritor vai analisar alguns excertos extraídos do romance de Joyce a respeito da personagem Stephen Dedalus, que começa a ver no mar esverdeado a vívida imagem de sua mãe morta que o olha, que o persegue, pois os seus olhos viram os olhos de sua mãe a lhe implorar por algo em seu leito de morte, contudo, ele ficou inerte ao pedido altissonante de seus olhos. A partir de então, uma ferida incurável se abriu definitivamente em seu coração, assim como as pálpebras de sua mãe definitiva e irremediavelmente foram cerradas (Didi-Huberman, 2010, p. 31-32).

Logo no início do texto, a personagem diz: “inelutável modalidade do visível”, pensamento que se formou porque foi “pensado através dos seus olhos”, e ao fim do fragmento ele nos convida a “fechar os olhos para ver” (Didi-Huberman, 2010, p. 29). Didi-Huberman ressalta que os pensamentos surgem justamente porque foram filtrados por meio de uma “travessia física” denominada olhos, mas para ver é preciso fechá-los. Mais à frente ele complementa afirmando que “[...] devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (Didi-Huberman, 2010, p. 31), que foi exatamente o que aconteceu à personagem de James Joyce, pois ela de fato “pensa através dos olhos”, uma vez que o seu olhar não é doente, obnubilado ou *vazio* de significação, já que o tempo todo ele está pensando.

O autor salienta que se revirássemos a passagem de Joyce “fechemos os olhos para ver” assim como se revira uma luva, sem que isso traia o pensamento joyciano, teríamos: “*Abramos os olhos para experimentar o que não vemos*, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda” (Didi-Huberman, 2010, p. 34). Para ele, o ato de ver é ter, ou melhor, é sentir que temos, que possuímos algo, mas é apenas uma sensação, pois esse ter inevitavelmente nos escapa e, no fim de tudo isso, ver é na verdade perder. Assim sendo, depreende-se do texto de Didi-Huberman que o que vemos só é significativo, ou seja, carregado de significação, pelo olhar daquele ou daquilo que nos olha, olhar que se cinde dentro de nós e que é o que de fato se potencializa.

Há um episódio bíblico singular, narrado apenas pelo evangelista Lucas, que constitui a mais bela cena em se tratando do olhar na Bíblia e que nos permite uma melhor elucidação dessa perspectiva “do que vemos, do que nos olha” abordada por Didi-Huberman. No texto, Pedro acompanha de longe o interrogatório de Jesus na casa do sumo sacerdote Caifás; nesse

ínterim, ele o nega três vezes e ao último canto do galo Jesus imediatamente se volta em direção a Pedro olhando-o fixamente, fazendo-o lembrar das seguintes palavras: “[...] Hoje, três vezes me negarás, antes de cantar o galo” (Bíblia [...], 2009, Lc 22, 61, p. 1060). Enquanto Pedro apenas via Jesus, ele o negava sem nenhuma espécie de constrangimento, mas somente quando o olhar de Jesus se encontrou com o olhar dele, algo aconteceu em seu íntimo, quebrando seu coração de pedra: a imagem desse olhar o perseguiu, pois o verso seguinte diz que ele chorou amargamente. É nesse lugar entre quem olha e quem é olhado que a imagem ocorre de forma inevitável, e é sob essa perspectiva que analisaremos os olhares de Úrsula, de *Cem anos de solidão* e de Maria da Glória, de *Os tambores silenciosos*, nas seções seguintes.

Essa temática do olhar nos faz evocar uma figura mítica de suma importância denominada Tirésias. Este, segundo Pierre Grimal (2005, p. 75 e 450), foi um renomado vidente, filho de Éveres com a ninfa Cariclo. Ele adquiriu o famoso epíteto de cego em virtude de ter sido castigado com a cegueira. Em uma das versões, foi acometido pela falta de visão por ter contemplado, de forma não intencional, a nudez da deusa Palas Atena, que o cegou instantaneamente. Sua mãe, que estava na companhia da deusa, interviu em favor do filho, porém Palas Atena explicou que a pena por um mortal ver um imortal sem a sua permissão seria a cegueira, mas, a fim de consolá-la, a deusa conferiu a Tirésias dons extraordinários, pois concedeu-lhe um bordão de cerejeira brava que o guiaria seguramente; “purificou-lhe os ouvidos”, de modo que lhe possibilitou entender “a linguagem das aves”, adquirindo assim, o dom da vidência, e lhe prometeu que, mesmo após sua morte, jamais perderia seus dons.

Em uma versão mais célebre do mito, seu castigo foi proferido pela deusa Hera por ter revelado “o grande segredo do seu sexo”, sendo que o ocorrido se deu porque Zeus e Hera “[...] discutiam para saber quem, se o homem ou se a mulher, desfrutava o maior prazer no amor [...]” (Grimal, 2005, p. 450). Consultado por ambos – devido sua permanência e experiência como mulher por sete anos – respondeu o dilema, sem hesitar, afirmando que “[...] se o gozo do amor se compusesse de dez partes, a mulher tinha nove e o homem apenas uma” (Grimal, 2005, p. 450). Tal resposta a encolerizou, levando-a a puni-lo imediatamente com a cegueira. A fim de atenuar o castigo, Zeus o agracia com o dom da vidência e com uma vida longa que perduraria sete gerações humanas.

As personagens Úrsula e Maria da Glória têm algumas características desse célebre vidente, no tocante às diferentes versões do mito, características que examinaremos nas seções abaixo.

3.1 Úrsula: o olhar da memória, o olhar da intuição

A fim de compreendermos esse olhar da memória, da intuição, que Úrsula desenvolverá para continuar “vendo”, vigiando a casa, conheçamos um pouco a história dessa forte matriarca e de seu esposo José Arcádio e de como eles mantinham a ordem desse recente mundo criado até que algo aparentemente inofensivo entra em Macondo, ameaçando desestabilizar a justa ordem construída.

No princípio, Macondo era uma pequena aldeia pacífica e feliz – fundada pelo patriarca José Arcádio Buendía juntamente com seus vinte e um homens que saíram de Riohacha – destituída de quaisquer “paixões políticas” (Márquez, 2012, p. 137) e onde a morte ainda não tinha entrado, uma vez que seus moradores sequer morriam de morte natural. No entanto, essa paz é abalada com a chegada do alcaide Dom Apolinar Moscote, uma “autoridade ornamental” enviada pelo governo, que já de imediato expede uma ordem determinando que todas as fachadas das casas fossem pintadas de azul para a comemoração da independência nacional. Úrsula Iguarán estava terminando de ampliar a casa, com as economias acumuladas por anos com seu árduo trabalho, quando se deparou com o referido documento e, imediatamente, tratou logo de trazer o esposo de volta à realidade a fim de que tomasse as devidas providências, pois já haviam decidido que, ao término da reforma, pintariam a casa de branco.

Na presença do alcaide, José Arcádio conta-lhe que eles viveram todos esses anos sem jamais terem incomodado o governo e conclui que se ele quisesse habitar entre eles como um cidadão, seria bem-vindo, mas se era “[...] para implantar a desordem obrigando as pessoas a pintar suas casas de azul, pode recolher seus trastes e voltar por onde veio porque a minha casa vai ser branca feito uma pomba” (Márquez, 2012, p. 98-99). Em resposta, o alcaide reforça: “Vou logo avisando: estou armado” (Márquez, 2012, p. 99) com o intuito de intimidar e amedrontar José Arcádio; este então, tomado de uma força sobrenatural, o leva suspenso pela gola da camisa até o pântano a fim de que voltasse pelo caminho por onde viera. Após uma semana, Dom Apolinar Moscote regressa com toda sua família (esposa e filhas), sob a proteção de seis soldados armados com espingardas, porém, só não é expulso por toda a aldeia porque José Arcádio intervém, em respeito à família do alcaide que não merecia tal vexame, propondo-lhe, como condição para a sua permanência, o direito dos moradores escolherem livremente a cor de suas casas e a partida imediata dos soldados que com ele tinham vindo, pois quanto a isso, assegurou que garantiriam a ordem da vila como sempre tinham feito até então.

É importante refletirmos sobre a frase acima na qual o alcaide reforça a José Arcádio que estava “armado”, contudo não é revelado no texto que tipo de arma ele portava, tampouco ela aparece de forma visível, posto que fora apenas mencionada, mas de qualquer forma essas palavras proferidas com “certa aflição” (Márquez, 2012, p. 99) feriram literalmente José Arcádio, pois este até o momento lhe falava “sem perder a calma” (Márquez, 2012, p. 98). Tais palavras ameaçadoras despertaram nele a fúria de outrora, pois “[...] subiu às suas mãos a força juvenil com que derrubava um cavalo” (Márquez, 2012, p. 99), mas sem, contudo, cometer nenhum ato desatinado como pudemos constatar por sua reação no parágrafo anterior. Essa “força juvenil” nos transporta para o passado do jovem José Arcádio de dezenove anos, quando esta lhe sobreveio após Prudêncio Aguilar, irado por ter sido derrotado na rinha de galos, humilhá-lo publicamente a respeito de sua esposa Úrsula, que ainda permanecia virgem como relatamos na seção 2.1 “Elementos míticos em *Cem anos de solidão*”. Com a sua virilidade ferida e exposta, pediu que Prudêncio Aguilar fosse para casa e se armasse, pois ele também se armaria e logo retornaria para matá-lo. Dentro de poucos minutos, ele regressa munido de uma arma, “a lança”, e a arremessa contra Prudêncio Aguilar “[...] com a força de um touro [...]” (Márquez, 2012, p. 63) atravessando-lhe a garganta e, essa mesma lança que matara seu oponente, cravou-a na terra (Úrsula), pois “[a] terra é a virgem penetrada pela lâmina ou pelo arado, fecundada pela chuva ou pelo sangue, o *sêmen* do céu” (Chevalier; Gheerbrant, 2009, p. 879), simbolizando com esse ato o término da longa privação sexual.

Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 80-81) descrevem que a arma carrega em si mesma duas forças que se opõem, ela é o antimonstro que culminará no próprio monstro; a justiça e a opressão; a defesa e a conquista. No campo da psicanálise, as armas são vistas em sua maioria como “símbolos sexuais”, mas quando se trata de pistolas e revólveres representam especificamente o órgão sexual masculino. Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 535) salientam ainda que, no tocante à lança, ela é uma arma peculiar do guerreiro, que simboliza um dos quatro elementos, “a terra”, e também representa um símbolo fálico. Vale lembrar que essa lança foi enterrada por José Arcádio no quintal, e que ele degolou todos os seus galos de briga – a fim de que o morto Prudêncio Aguilar tivesse paz, já que este lhes aparecia buscando pela casa água para molhar a atadura de cânhamo e limpar o ferimento – e partiu em direção contrária a Riohacha “[...] rumo à terra que ninguém havia prometido” (Márquez, 2012, p. 65).

José Arcádio é descrito no romance possuindo nobres virtudes tanto como autoridade pública, porquanto governava com equidade a aldeia “[...] de maneira tal que ninguém desfrutasse de privilégios que não fossem de todos” (Márquez, 2012, p. 79), quanto doméstica, pois “[f]eito mãe, tomava conta da pequena Amaranta. Banhava a filha e trocava sua roupa, a

levava para ser amamentada quatro vezes por dia e até cantava para ela, à noite, as canções que Úrsula nunca soube cantar” (Márquez, 2012, p. 76-77), quando precisou assumir, sem reclamar, o lugar de Úrsula – no período em que esta se ausentou da casa por longos meses, em busca do filho mais velho – para cuidar da filha recém-nascida. Apesar de sua natureza pacífica, ele também possuía uma natureza guerreira, a qual fez questão de enterrar no passado já que a lança era a arma que o identificava como guerreiro, conforme vimos acima sua simbologia, mas que essa arma quase brotou novamente da terra quando o alcaide tentou ameaçar a liberdade de seus moradores e amedrontá-lo ao enfatizar que estava armado.

Tal natureza guerreira nos faz lembrar o pacífico patriarca bíblico Abraão (que nesse tempo chamava-se Abrão), que saiu de sua terra e do meio de sua parentela, sem saber para onde ia, em busca de uma terra que Deus lhe mostraria (Bíblia [...], 2009, Gn 12, 1, p. 13) – assim como o patriarca José Arcádio saiu sem saber para onde ia, mas a terra, apesar de não lhe ter sido prometida, foi-lhe em sonho revelada (Macondo) –, deixando para trás todo um passado que não conhecemos, mas que podemos inferir do episódio em que seu sobrinho Ló fora levado cativo e se viu impelido a se envolver na guerra que os quatro reis da Mesopotâmia e Pérsia fizeram contra os cinco reis cananeus, revelando assim sua desconhecida natureza guerreira ao perseguir e derrotar, juntamente com seus melhores homens nascidos em sua casa, os quatro reis, resgatando não só seu sobrinho como todo o povo (Bíblia [...], 2009, Gn 14, 12-16, p. 14-15).

Após essa digressão a fim de entendermos o episódio da suposta arma que o alcaide portava, cuja menção fez despertar em José Arcádio a força animalesca do passado, passado esse que ele prometeu ao morto Prudêncio Aguilar jamais deixar regressar, compreendemos que José Arcádio estava literalmente desarmado, porém, simbolicamente armado, logo detinha não só o poder, como também estava “investido de poder”, porque tinha a seu favor o povo da aldeia. Hannah Arendt, em *Da violência* (1985, p. 24), reforça que “[...] sem um povo ou um grupo não há poder [...]”. Dom Apolinar simbolicamente estava desarmado, logo sem o poder e sem estar investido desse poder, já que tem apenas um título destituído de qualquer autoridade. Assim, ele é descrito mais à frente pelo narrador como um “[...] governante benévolo cuja atuação se reduzia a sustentar com seus escassos recursos os dois policiais armados com bastões de madeira, era uma autoridade ornamental” (Márquez, 2012, p. 102). Arendt, ao falar sobre a imposição de uma vontade arbitrária, cita Voltaire, o qual afirma que “‘O poder [...] consiste em fazer com que os outros ajam como eu quero’” (Voltaire *apud* Arendt, 1985, p. 20). Exemplo disso foi a imposição arbitrária do alcaide em exigir que as pessoas mudassem as cores de suas

casas, porém essa ordem não foi obedecida e, se não há obediência, “[...] não existe Poder” (Jouvenel *apud* Arendt, 1985, p. 20).

Todo o cenário acima apresentado reflete as consequências oriundas do progresso outrora tão sonhado pelo patriarca José Arcádio, que queria encontrar a rota do norte, da civilização, e que, após empreender uma frustrada expedição em busca do “norte invisível”, lamenta-se com a esposa exclamando: “Aqui vamos apodrecer em vida, sem receber os benefícios da ciência” (Márquez, 2012, p. 54). Úrsula, porém, sem procurar e tampouco desejar, encontrou o norte, como enfatizamos na seção 2.1 “Elementos míticos em *Cem anos de solidão*”. Cabe aqui discorrer sobre a preocupação do patriarca de não ser agraciado com “os benefícios da ciência”, pois a ciência está ligada ao conhecimento, o que nos faz evocar a árvore do conhecimento do bem e do mal com a qual Eva se deparou (provavelmente sem perceber que já havia se afastado o suficiente do caminho e ultrapassado o limite por Deus demarcado) e, ao contemplá-la, sentiu-se atraída e seduzida pelo desconhecido, pois percebeu que seu fruto “[...] era desejável para dar entendimento [...]” (Bíblia [...], 2009, Gn 3, 6, p. 5) e, ao experimentá-lo, sentindo-se bem, o levou ao seu marido. Da mesma forma, Úrsula conduziu José Arcádio até a porta, mostrando-lhe o fruto de sua não programada expedição, pois na procura pelo filho afastou-se tanto da aldeia “[...] que teve consciência de estar tão longe que já não pensou em regressar” (Márquez, 2012, p. 76).

Não há registro na obra de como foi a vida de Úrsula nesse ínterim de ausência da casa – lugar historicamente reservado às mulheres; a rua, a cidade, sempre foi um espaço trilhado, percorrido e dominado por homens, como bem registra a História repleta de grandes descobertas de rotas, caminhos e lugares, pois as mulheres podiam enxergar, ainda que puerilmente desenhadas com giz, as “místicas linhas de demarcação” (Woolf, 1977, p. 200 *apud* Bourdieu, 2012, p. 8) que não podiam ultrapassar –, contudo, o texto revela que ela, após quase cinco meses de ausência (que na sua percepção não haviam passado de uma hora), voltou “[...] exaltada, rejuvenescida, com roupas novas, de um estilo desconhecido na aldeia” (Márquez, 2012, p. 77-78), acompanhada não do filho, que não encontrara, mas de uma multidão de pessoas.

O conhecimento trouxe consigo o progresso – Macondo foi ficando cada vez mais conhecida e povoada – e, como consequência, a violência que, a princípio, apresentou-se de forma velada como vimos com o “inocente” decreto do alcaide. Note-se, em se tratando dessa busca pelo norte (de onde, espera-se, há de vir o conhecimento, a “civilização”), que, segundo o *Dicionário de símbolos*, no Bahir, texto místico da tradição judaica, “[...] o mal está no norte,

e Satã, enquanto princípio de sedução, princípio do mal, vem do norte. O norte é o lugar do infortúnio” (Chevalier; Gheerbrant, 2009, p. 642). A esse respeito, os autores complementam a explicação informando algumas referências do livro do profeta Jeremias, porém destacamos apenas este fragmento no qual está escrito: “Disse-me o SENHOR: Do Norte se derramará o mal sobre todos os habitantes da terra” (Bíblia [...], 2009, Jr 1, 14, p. 765). Vale lembrar que a morada de Deus no céu fica também no Norte, lugar que Lúcifer desejava usurpar: “Tu dizias no teu coração: Eu subirei ao céu; acima das estrelas de Deus exaltarei o meu trono e no monte da congregação me assentarei, nas extremidades do Norte” (Bíblia [...], 2009, Is 14, 13, p. 721).

Logo, se Eva foi, involuntariamente, a causa de a maldade ter entrado no mundo, aqui nesta análise, simbolicamente, Úrsula foi involuntariamente responsável pelo mal entrar em Macondo, assim como outrora entrara em sua antiga aldeia, pois o marido a responsabilizou por ele ter matado Prudêncio Aguilar, como podemos constatar na seguinte afirmação: “– Pois se você tiver que parir iguanas, criaremos iguanas – disse ele. – Mas nesta aldeia não haverá mais mortos por sua culpa” (Márquez, 2012, p. 63). Contudo, assim como a casa de Deus está no Norte, a constelação Ursa menor também está (hemisfério norte), na qual se encontra Polaris, conhecida também como estrela Polar, a estrela alfa mais brilhante e relevante dessa constelação; logo, Úrsula simboliza tanto a constelação, em virtude do significado de seu nome – abrigando assim as sete estrelas (sete gerações da família Buendía) –, como a estrela Polar, sendo ela essa resplandecente estrela que governará sozinha não só a casa como Macondo, quando seu marido adentrar definitivamente em seu mundo quimérico.

Quando a guerra civil eclode, é Úrsula quem leva a notícia a Aureliano em sua oficina de ourivesaria. A pequena aldeia foi logo ocupada por um pelotão do exército conservador, que impõe o toque de recolher, apreende as ferramentas³³ de lavoura dos aldeões e arrancam de casa Alirio Noguera – um liberal que havia se escondido em Macondo, sob a fachada de médico, e desejava exterminar o regime conservador, inclusive suas famílias, o que incluía as crianças, o que fez Aureliano Buendía se horrorizar e desistir de fazer parte de tal aterradora conspiração, pois nesse plano também estaria inclusa a família de seu sogro e, apesar de dom Apolinar Moscote ter violado a urna eleitoral e adulterado as cédulas a favor do partido conservador, ele

³³ Cumpre ressaltar que as “[...] armas de caça, facões e até facas de cozinha [...]” (Márquez, 2012, p. 137) tinham sido anteriormente apreendidas, durante o período eleitoral, por seis soldados armados de fuzis, sob o comando de um sargento, que Dom Apolinar Moscote – cujo poder se consolidara devido à união de sua filha Remédios com Aureliano Buendía “[...] sem que ninguém se lembrasse do compromisso original de não ter gente armada na aldeia” (Márquez, 2012, p. 129); porém, na época em que Macondo está sob a ocupação do exército conservador, ele volta a ser apenas uma “autoridade decorativa”, apesar de sua função como chefe civil e militar de Macondo (Márquez, 2012, p. 142) – havia mandado trazê-los da capital da província com o intuito de enviá-los de volta com essas supostas armas como prova de que os liberais estavam se organizando para a guerra.

jamais permitiria tamanha crueldade – e o fuzilam, sem julgamento, na praça da cidade, amarrado a uma árvore (Márquez, 2012, p. 140-142). Aureliano só adere à guerra porque uma mulher foi tirada de casa à força e assassinada brutalmente no meio da rua apenas por ter sido mordida por um cachorro raivoso. Em virtude desse terrível episódio, Aureliano e mais vinte e um homens liderados por ele, invadem o quartel “[...] armados com facas de mesa e ferros afiados [...] se apoderam das armas e fuzilam no pátio o capitão e os quatro soldados que tinham assassinado a mulher” (Márquez, 2012, p. 143) assumindo assim o título de coronel Aureliano Buendía.

Quando o coronel Aureliano parte de Macondo, deixa seu irmão/sobrinho Arcádio (terceira geração, filho de José Arcádio e Pilar Ternera, que Úrsula e José Arcádio adotaram como filho, sem que ele jamais soubesse sua verdadeira filiação) no comando; contudo, este, assim que coloca o uniforme militar, acaba se transformando “[...] no mais cruel dos governantes que Macondo jamais tinha conhecido” (Márquez, 2012, p. 145), levando dom Apolinar Moscote, diante de tantas atrocidades cometidas por Arcádio, a comentar em tom sarcástico: “Esse é o paraíso liberal” (Márquez, 2012, p. 145), comentário esse que chegou aos ouvidos de Arcádio. Arcádio, juntamente com seus rapazes, invade a casa de dom Apolinar Moscote, destrói os móveis, espanca suas filhas e o leva preso. Quando Úrsula soube do ocorrido, preparou um açoite para o filho/neto e saiu atravessando a aldeia em direção ao quartel, onde o pelotão de fuzilamento estava a postos, só aguardando as ordens de fogo de Arcádio, ao que Úrsula bramiu dizendo: “– Se atreve, bastardo!” (Márquez, 2012, p. 146) e começou a açoitá-lo, sem apiedar-se dele, gritando: ““Se atreve só assassino!”” (Márquez, 2012, p. 146) e o perseguiu “[...] até o fundo do pátio, onde ele se enrolou feito um caracol [...]. Deixou Arcádio com o uniforme em frangalhos, bramindo de dor e de raiva [...]” (Márquez, 2012, p. 146). A essa altura, seu pelotão já havia fugido com medo dela. Úrsula encontrou dom Apolinar Moscote inconsciente e amarrado a um poste e, além de libertá-lo, também liberta todos os demais prisioneiros.

O texto declara que foi a partir desse momento que Úrsula passou a governar o povoado, durante o período em que Arcádio permaneceu no cargo, restabelecendo as missas dominicais que Arcádio havia proibido e anulando seus decretos abusivos. Úrsula, além de desafiar as leis arbitrárias de um tirano, colocando em risco a sua própria vida, também desafia as leis religiosas, não permitindo que Pietro Crespi, a quem considerava “um santo” (Márquez, 2012, p. 150), ficasse insepulto por ter cometido suicídio e decide enterrá-lo, contra a vontade do padre Nicanor, ao lado da sepultura de Melquíades, mas antes, realizou um magnífico funeral

com a ajuda de toda a aldeia. Logo vemos que essas ações de Úrsula lembram as da mítica Antígona, pois assim como Úrsula resiste e desobedece a determinação da igreja chegando, inclusive, a levar o corpo de Pietro Crespi para ser velado em sua própria casa, Antígona também resiste e desobedece ao decreto de seu tio/rei Creonte e enterra seu irmão Polinice, cujo cadáver, segundo o decreto, deveria ficar exposto “aos cães e aos pássaros” e qualquer que o enterrasse, seria “condenado à morte” (Ferry, 2009, p. 274). Segundo Luc Ferry (2009, p. 274), Antígona decide “[...] assumir seu lugar na sua comunidade de origem, a família, quaisquer que tenham sido os infortúnios sofridos. A seu ver, a esfera privada deve se sobrepor à lei da cidade” (Ferry, 2009, p. 274). Logo, ainda que haja uma resistência política nas ações tanto de Úrsula quanto de Antígona, a esfera afetiva, familiar é o que de fato as motiva, pois, apesar de Pietro Crespi não ter laços de sangue com Úrsula, ele chegou a ser praticamente da família, visto que fora noivo de suas duas filhas, Rebeca e depois Amaranta, com quem finalmente conhece o amor, porém quando esta o rejeita, o narrador onisciente, inclusive, declara que foi Úrsula quem cedeu seu colo para que Pietro Crespi chorasse a tarde inteira e “[...] teria vendido a alma para consolá-lo” (Márquez, 2012, p. 150).

Como vimos, Úrsula/Antígona não só intervinha em situações contrárias às justas leis, como também agia não conforme a letra da lei, mas segundo o espírito da lei, como disse o apóstolo Paulo “[...] a letra mata, mas o espírito vivifica” (Bíblia [...], 2009, 2 Co 3, 6, p. 1170), porquanto Úrsula aplicou esse princípio quando desafiou as leis da igreja ao enterrar um suicida em solo sagrado e também quando intercedeu pelo general conservador José Raquel Moncada, a quem muito estimava, junto ao coronel Aureliano Buendía, que lhe respondeu não poder fazer nada. Ela, então, apelou para o conselho de guerra, levando consigo as mães de todos os oficiais revolucionários que moravam em Macondo e que estariam presidindo o conselho a fim de exaltarem as qualidades do general Moncada (Márquez, 2012, p. 197-198). Contudo, apesar de seus esforços, a letra da lei prevaleceu e o general foi fuzilado.

Anos mais tarde, Úrsula mais uma vez se levanta como porta-voz da justiça, agora em defesa do coronel liberal Gerineldo Márquez – o qual havia assumido o cargo de chefe civil e militar de Macondo após o fuzilamento do general Moncada, e nesse período cortejava Amaranta, seu amor da juventude, esperando-a pacientemente por quatro longos anos (mas, ao final desse tempo, ela o rejeitou) –, que fora acusado de alta traição pelo coronel Aureliano Buendía por ter reprovado gentilmente sua decisão que contrariava tudo aquilo pelo que eles haviam lutado por quase vinte anos.

A guerra em muito havia mudado o coronel Aureliano, pois quando ele invadiu Macondo e tomou o poder – vitória que culminou no fuzilamento do general Moncada, que na época era chefe civil e militar de Macondo – “[...] Úrsula teve a sombria impressão de que seu filho era um intruso [...]” (Márquez, 2012, p. 195) e concluiu, assustada, que ele parecia “[...] um homem capaz de qualquer coisa” (Márquez, 2012, p. 196). De fato, era, como bem afirma o narrador onisciente logo após as conclusões de Úrsula a respeito do caráter do filho, pois não fez nada para salvar o general Moncada, de quem durante a guerra, mesmo estando em lados opostos, se tornara amigo, e agora o próprio amigo de infância fora condenado à morte, pelo tribunal dos revolucionários, por causa de seu orgulho ferido. É nesse momento que Úrsula entra em cena exercendo magistralmente sua autoridade inabalável, conforme o excerto abaixo registra:

Na véspera da execução, desobedecendo às ordens de não incomodá-lo, Úrsula visitou-o em seu dormitório. Fechada de negro, investida de uma solenidade estranha, permaneceu de pé durante os três minutos da conversa. “Sei que você vai fuzilar o Gerinaldo – disse ela serenamente –, e não posso fazer nada para impedir isso. Mas quero advertir você de uma coisa: assim que eu olhar o cadáver, juro pelos ossos de meu pai e de minha mãe, juro pela memória de José Arcádio Buendía, juro perante Deus, que vou arrancar você de onde você se meter, e vou matá-lo com minhas próprias mãos.” Antes de abandonar o quarto, sem esperar resposta, concluiu: – É a mesma coisa que eu teria feito se você tivesse nascido com rabo de porco (Márquez, 2012, p. 207-208).

A luz da razão e da justiça exercida por Úrsula finalmente iluminou os pensamentos do coronel Aureliano, que, “[e]xtraviado na solidão de seu imenso poder, começou a perder o rumo” (Márquez, 2012, p. 205), porém Úrsula o conduziu de volta à rota original. Quando faltava apenas uma hora para o cumprimento da sentença, ele aparece para salvá-lo. O coronel Gerinaldo, porém, fica relutante com a intervenção e prefere a morte a ver o amigo “[...] convertido numa adaga sanguinária” (Márquez, 2012, p. 208); o coronel Aureliano respondeu que isso não iria acontecer e pediu que ele o ajudasse “[...] a acabar com esta guerra de merda” (Márquez, 2012, p. 208).

Como falamos anteriormente, Úrsula sempre foi a resplandecente estrela que iluminava o caminho da família mostrando-lhe a direção certa. Por isso, ela sempre tentou manter sua lucidez intacta desde o princípio, pois nos tempos em que a aldeia ainda gozava de felicidades singelas, José Arcádio construiu gaiolas e alçapões para cada casa e as encheu com as mais diversas espécies de pássaros, porém a sinfonia era tão perturbadora “[...] que Úrsula tapou os ouvidos com cera de abelha para não perder o senso da realidade” (Márquez, 2012, p. 51) e foi por conta do canto dos pássaros que os ciganos encontraram a aldeia perdida. Selma Calasans Rodrigues (1993, p. 113) comenta que Úrsula age da mesma forma que agiu “[...] o Ulisses grego, que amarra seus homens e coloca cera nos ouvidos [deles], para que não ouçam o canto

das sereias.”³⁴ Rodrigues salienta que Úrsula inclusive tentou por diversas vezes manter o esposo na realidade, porém ele perde a lucidez quando ela se ausenta pela segunda vez de Macondo ao viajar com Amaranta. O narrador onisciente revela ainda que “[s]em a vigilância e os cuidados de Úrsula [José Arcádio] se deixou arrastar pela imaginação até um estado de delírio perpétuo, do qual não tornaria a se recuperar” (Márquez, 2012, p. 118). É nesse período de ausência de Úrsula que ele tem experiências profundas, pois se depara com o seu trágico passado – o fantasma de Prudêncio Aguilar, que finalmente havia encontrado Macondo – e também começa a perceber que a terça-feira se parecia com a segunda-feira, passando então a “vigiar” o aspecto da natureza dia após dia, até que na sexta-feira tem a certeza de que era sempre segunda-feira. Tal conclusão sobre o tempo eternizado o transtornou, despertando nele uma fúria “selvagem” que só foi contida quando o arrastaram para fora da casa e o amarraram na castanheira (Márquez, 2012, p. 119-120). Décadas mais tarde, quando Úrsula já centenária estava perdendo a visão, ela ainda “[...] conservava intactos o dinamismo físico, a integridade de caráter e o *equilíbrio mental*” (Márquez, 2012, p. 227, grifo nosso) naquela “casa de loucos” (Márquez, 2012, p. 187, 288) como ela costumava dizer.

Úrsula, como bem demonstra sua trajetória, é uma mulher íntegra, forte, destemida e matriarca de uma família que viverá sete gerações, porém, aos poucos vai percebendo que está perdendo a visão, mas oculta essa informação a todos da família como nos revela o narrador ao dizer que “[...] ninguém descobriu que estava cega [...]. Não disse nada a ninguém, pois teria sido reconhecer em público sua inutilidade” (Márquez, 2012, p. 283). Úrsula teve a luz de seus olhos encoberta pela nuvem negra da cegueira, o que constituía um obstáculo a que prosseguisse em sua diligente vigilância, pois como vigiar sem os olhos para ver? Tal situação lembra um episódio em que Juno perde momentaneamente a visão, conforme registra Thomas Bulfinch³⁵ (2002, p. 39-42) n’*O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis*. Vejamos um breve resumo desse episódio, a fim de compreendermos essa relação com a personagem Úrsula:

Júpiter, a fim de escapar da vigilância da esposa, encobre a luz do dia com uma nuvem que escureceu o céu. Ao observar o repentino fenômeno, Juno desconfiou de que se tratava de um estratagema do marido para impedi-la de ver. Ao afastar a nuvem, viu que seu esposo estava na companhia de uma novilha, mas suspeitou de que por trás de tão inocente aparência,

³⁴ Cabe destacar que Ulisses, para poder conhecer o canto harmonioso das Sereias sem por isso perecer, não tapa os próprios ouvidos com cera, apenas se faz amarrar firmemente ao mastro do navio (Homero, Rapsódia XII, 2002, p. 158, 161).

³⁵ Thomas Bulfinch utiliza o nome dos deuses da mitologia romana.

encontrava-se uma bela ninfa. Ao ir ao seu encontro, ela admirou a beleza do animal e pediu a novilha para si. Para que a esposa não desconfiasse de que na verdade tratava-se de Io, a filha do deus rio Ínaco, a quem havia transformado em novilha com o intuito de ocultá-la de seus olhos, ele a entregou. Juno deixou a novilha sob a vigilância de Argos, um ser que possuía cem olhos que, mesmo quando dormia, deixava a maioria dos olhos abertos. Na tentativa de libertar Io, Júpiter envia Mercúrio, que disfarçado de pastor, fez com que Argos adormecesse fechando todos os olhos. Imediatamente, Mercúrio cortou a cabeça de Argos apagando definitivamente “[...] a luz de seus cem olhos “[...]. Juno tomou-os e colocou-os, como ornamentos, na cauda de seu pavão” (Bulfinch, 2002, p. 41).

O interessante é que Júpiter tenta “cegar” Juno enviando literalmente uma nuvem para impedi-la de ver, como a cegou simbolicamente ao mandar matar Argos, seu guarda fiel, que também eram seus olhos. Contudo, ela não só afasta a nuvem para ver, como também recolhe os cem olhos de Argos e os coloca nas penas de seu pavão, afim de continuar sua vigilância. De forma semelhante, o destino também tentou cegar literalmente Úrsula encobrendo seus olhos com a nuvem da cegueira, a fim de impedi-la de “ver”, de continuar vigiando a casa, ela, porém, a afasta, de forma simbólica, “[...] com seus quatro sentidos para que nunca a apanhassem de surpresa” (Márquez, 2012, p. 283) e, assim, continuaria sua vigilância. O destino, portanto, não só tentou cegá-la como de fato a cegou definitivamente, porém, simbolicamente, ela recolhe, assim como Juno, seus cem olhos, ou seja, um século de experiências, e os guarda em sua memória, que a partir de então cumprirá a função de seus olhos.

Úrsula, apesar de lutar contra todas as estratégias do destino em tentar pará-la, ela também “[...] se negava a envelhecer mesmo depois de ter perdido a conta de sua idade [...]” (Márquez, 2012, p. 283). “Na última vez em que tinham ajudado Úrsula a fazer as contas de sua idade, nos tempos da companhia bananeira, calcularam entre cento e quinze e cento e vinte e dois anos” (Márquez, 2012, p. 377), ou seja, Úrsula é uma centenária, uma “cega anciã” e, como dizem Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 218), “[...] a cegueira nos velhos [...] simboliza a sabedoria do ancião. Os adivinhos são geralmente cegos, como se fosse preciso ter os olhos fechados à luz física a fim de perceber a luz divina”. É o que ocorre com Úrsula, posto que ela “enxergará” com clareza, pela sua sensibilidade e intuição, não só as manifestações sobrenaturais, como também as nítidas imagens que a olhavam por meio de sua memória. É interessante registrar que ver o sobrenatural com os olhos físicos é algo comum dentro da obra, porém esse olhar se torna de fato incomum quando Úrsula passa a ver o sobrenatural pelos olhos da cegueira: “Úrsula se deixava arrastar pela decrepitude até o fundo das trevas, onde a

única coisa que continuava visível era o espectro de José Arcádio Buendía debaixo da castanheira” (Márquez, 2012, p. 311, grifo nosso), assim como ver, já no fim de sua vida, todos os mortos da família.

Conforme apontamos no capítulo três “A cegueira: por uma epistemologia do olhar e ser olhado,” Didi-Huberman (2010, p. 29) utiliza-se de um fragmento de *Ulisses* para mostrar que a personagem Stephen Dedalus está sempre pensando por meio de seus olhos, já que as imagens se apresentam inicialmente por meio dos seus olhos físicos, atravessando-os. Contudo, a personagem nos convida a fechar os olhos para realmente ver. Tal situação ocorre à personagem Úrsula, porquanto seus olhos simbolicamente se fecham no momento em que ela perde o sentido da visão. É a partir desse acontecimento tão temido por Úrsula que ela começa a pensar pelos olhos da memória, da intuição, através dos quais as imagens agora se manifestavam com surpreendente nitidez.

O narrador onisciente nos revela que Úrsula, antes de perder totalmente a visão, “Empenhou-se num silencioso aprendizado das distâncias das coisas e das vozes das pessoas, para continuar *vendo com a memória* quando as sombras da catarata já não permitissem ver com os olhos” (Márquez, 2012, p. 283, grifo nosso). Com a força de sua determinação, seu aprendizado foi tão preciso que com o tempo “[...] ela mesma às vezes se esquecia de que estava cega” (Márquez, 2012, p. 283). Certa vez, Úrsula esbarra em Amaranta, que bordava na varanda das begônias, e elas têm o seguinte diálogo: “– Pelo amor de Deus! – protestou Amaranta. – Olhe por onde anda. – Você – disse Úrsula – é que está sentada onde não devia” (Márquez, 2012, p. 284). De fato, Úrsula estava “certa”, mas ela não contava com o sol, que num dado período do ano mudava de posição, e, por isso, Amaranta precisou mudar de lugar; a partir de então, ela guardou na memória a data e o lugar onde Amaranta deveria estar sentada. Mais à frente, o narrador declara que Úrsula “[c]omeçou a cometer erros, tratando de ver com os olhos as coisas que a intuição lhe permitia ver com maior clareza” (Márquez, 2012, p. 287). Em se tratando de “ver” com os olhos da intuição, o mitólogo Joseph Campbell ilustra bem essa definição ao declarar que “[...] quando os olhos estão fechados para os fenômenos que distraem a atenção, você se concentra na sua intuição e pode entrar em contato com a morfologia, a forma básica das coisas” (Campbell, 1990, p. 212). Há uma cena em que Meme (quinta geração) acorda no meio da noite com fortes dores de cabeça e é longamente examinada por um médico francês que conclui que ela sofria de “um transtorno típico das mulheres”, mas o narrador diz que “Úrsula, já completamente cega, mas ainda ativa e lúcida, foi a única a intuir o diagnóstico exato ‘Para mim – pensou – essas coisas aí são as mesmas que acontecem com os bêbados.’”

Mas não apenas rejeitou a ideia, como recriminou a leviandade do próprio pensamento” (Márquez, 2012, p. 307-308).

As imagens que outrora foram filtradas por meio de seus olhos quando ainda enxergava, agora a olhavam porque não tinha mais a visão para turvar seus pensamentos, pois o narrador onisciente nos mostra que “[...] na impenetrável solidão da decrepitude teve tanta clarividência para examinar até os mais insignificantes acontecimentos da família que pela primeira vez viu com nitidez as verdades que suas ocupações de outros tempos tinham impedido que visse” (Márquez, 2012, p. 285). Um exemplo disso foi Úrsula não entender, na época em que ainda enxergava, o que levou Amaranta, sua filha, a rejeitar o amor de Pietro Crespi, rejeição que o fez cometer suicídio. O texto diz que Úrsula a abandonou e sequer “[...] levantou os olhos para apiedar-se dela na tarde em que Amaranta entrou na cozinha e pôs a mão nas brasas do fogão, até doer tanto que não sentiu mais dor e sim a pestilência de sua própria carne chamuscada. Foi uma dose de cavalo contra o remorso” (Márquez, 2012, p. 151). O texto não especifica qual das mãos ela queimou, mas acreditamos ter sido aquela que Pietro Crespi tomou, apertando-a entre suas gélidas mãos enquanto a pedia em casamento (Márquez, 2012, p. 149). Quando as queimaduras cicatrizam, ela enfaixa a mão com uma “[...] venda de gaze negra [...] que haveria de usar até a morte” (Márquez, 2012, p. 151). Somente quando Úrsula estava mergulhada nas mais densas trevas da cegueira é que ela consegue contemplar, pelos olhos da memória, o verdadeiro bordado que sua exímia Amaranta/Aracne jamais conseguiu com palavras expressar: os silêncios amordaçados de seu “atormentado coração” (Márquez, 2012, p. 286). A mítica tecelã Aracne é citada nessa análise em virtude de o narrador descrever Amaranta “[...] tecendo ao redor do noivo uma invisível teia de aranha [...]” (Márquez, 2012, p. 148) que, como vimos, o conduziu a um trágico destino que certamente ela não esperava; contudo ela faz por onde sentir na própria carne a dor do remorso, do mal irremediável que ela havia causado ao noivo. Úrsula, mesmo tendo sido castigada pela cegueira, teve seu castigo atenuado pela clarividência, assim como ocorre no mito de Tirésias, pois concluiu que Amaranta, cujo coração julgava insensível, era na verdade “[...] a mulher mais terna que jamais existiu [...]” (Márquez, 2012, p. 286).

Úrsula, como vimos acima, tinha um forte senso de justiça, porém percebeu, ao “ver” pelos olhos da memória, que havia cometido uma injustiça contra Rebeca, a filha que mesmo não tendo o seu sangue “[...] foi a única que teve a valentia sem freios que [...] havia desejado para a sua estirpe” (Márquez, 2012, p. 286). Úrsula a expulsou de casa e de sua vida por ter se casado com José Arcádio, seu primogênito, pois ainda que não fossem irmãos de sangue, não

aprovou essa união considerada incestuosa. Essa imagem evocada e que a olhava feriu-a profundamente, quebrantando seu coração, cujo lamento o texto assim registra: “– Rebeca – dizia, tateando as paredes –, como fomos injustos com você!” (Márquez, 2012, p. 286).

É interessante observarmos que Úrsula evocou todas essas imagens fazendo “[...] uma *recapitulação infinitesimal da vida da casa desde a fundação de Macondo*, e tinha mudado por completo a opinião que sempre teve de seus descendentes” (Márquez, 2012, p. 285, grifo nosso). Sabemos que a memória é falha, cheia de lacunas e confusões, principalmente se considerarmos a questão da velhice, pois “[...] a memória natural notoriamente não [é] confiável” (Assmann, 2011, p. 170). Compreendemos, portanto, que a memória de Úrsula é que é de fato sobrenatural, pois como ela poderia olhar através da memória se esta não fosse confiável? Por isso, ela sempre lutou para conservar intacta sua lucidez, sua “velhice alerta” e, quando o destino a cegou, acessou um século de memórias, que remontavam até a fundação de Macondo, a fim de continuar vendo e vigiando pelos olhos de sua memória. Pilar Ternera, inclusive, havia chegado à conclusão de que a memória de Úrsula era mais precisa que as previsões que ela fazia no baralho (Márquez, 2012, p. 287). Úrsula também chegou à conclusão, após examinar em suas antigas lembranças, de que os irmãos gêmeos José Arcádio Segundo e José Aureliano Segundo, em suas brincadeiras, haviam ficado com suas identidades trocadas (Márquez, 2012, p. 298).

Após o enterro de Amaranta, Úrsula deitou-se na cama, antes da insólita chuva de quatro anos, onze meses e dois dias cair sobre Macondo, e só se levantou quando a chuva cessou. Santa Sofía de la Piedad, além de cuidar dela, também “[...] a mantinha a par de tudo que acontecia em Macondo” (Márquez, 2012, p. 318), visto que a matriarca continuava lúcida e, mesmo de cama, ainda ensinou a pequena Amaranta Úrsula a ler. Ela se levantou apenas para se despedir do coronel Gerineldo Márquez, que havia morrido. Pediu que Santa Sofía de la Piedad a conduzisse até a porta e acompanhou o cortejo fúnebre “com tanta atenção” (Márquez, 2012, p. 354), como se de fato o estivesse vendo, e pediu que Gerineldo mandasse lembranças à sua família, dizendo que logo estaria com ela, assim que a chuva passasse. No penúltimo ano da chuva, Úrsula começou a perder “o sentido da realidade”, conversando e chorando com seus parentes mortos, e perguntado se alguém sabia quem era o dono do santo de tamanho real cheio de ouro que três homens haviam deixado em sua casa para buscarem depois e nunca mais apareceram. Foi quando Aureliano Segundo ouviu e se lembrou que ela havia enterrado o tesouro para entregar ao verdadeiro dono. O texto diz que mesmo Úrsula perdendo o senso de

realidade, ela ainda conservou “lucidez suficiente” (Márquez, 2012, p. 362) para desfazer todas as armadilhas de seu bisneto.

Assim que a chuva cessou, Úrsula se levantou sem que precisasse de ajuda, disposta a espantar as marcas da destruição que a chuva havia deixado na casa, mas antes, chorou quando soube que havia sido o brinquedo preferido das crianças (Amaranta Úrsula e Aureliano Babilônia) por mais de três anos (Márquez, 2012, p. 368). Ao adentrar em todos os cômodos, descobriu o bisneto José Arcádio Segundo trancado no quarto de Melquíades, vivendo como um porco, e pediu que ele fosse cuidar de sua higiene; porém, ele esbravejou que ninguém o tiraria de lá, pois não queria se deparar novamente com o trem cheio de mortos. Foi quando Úrsula “[...] compreendeu que ele estava num mundo de trevas mais impenetrável que o dela, tão fechado e solitário como o do bisavô” (Márquez, 2012, p. 370) e permitiu que ele permanecesse no quarto, sem cadeado, para que retirassem os setenta e dois urinóis, deixando apenas um, “[...] e que mantivessem José Arcádio Segundo tão limpo e apresentável quanto o bisavô em seu longo cativeiro debaixo da castanheira (Márquez, 2012, p. 370).

O narrador onisciente declara que quando as “rajadas eventuais de lucidez” (Márquez, 2012, p. 375) acabaram, ela não recobrou mais a razão convivendo em seu quarto com seus ascendentes e descendentes mortos. Foi quando ela começou a diminuir e as crianças a carregavam como uma boneca arrastando-a por toda a casa. Cabe mencionar que ela ainda teve momentos de lucidez, porquanto o narrador relata mais à frente que pouco antes de sua morte ela ainda teve “dois ou três lampejos de lucidez” (Márquez, 2012, p. 376). O interessante é que mesmo Aureliano Segundo, aproveitando-se do “delírio” de Úrsula, não conseguiu fazer com que ela revelasse o esconderijo da fortuna, pois assim lhe disse: “Quando o dono aparecer [...] Deus haverá de iluminá-lo para que o encontre” (Márquez, 2012, p. 377). Assim termina a jornada dessa extraordinária mulher, que morre como uma centenária “anciã recém-nascida”.

Cabe destacar que foi somente quando as “rajadas eventuais de lucidez” cessaram que Úrsula começou a diminuir. É como se a lucidez que por toda a vida ela lutou para manter não permitisse que todas as imagens filtradas por seus olhos, e que a olhavam por todo um século, não afetassem fisicamente seu corpo, mas, no momento em que ela a perde, seu corpo se reduz drasticamente, despejando nela todo o peso de sua história. A matriarca foi enterrada em uma pequena caixinha e quase ninguém de Macondo se lembrava mais dela.

Algo semelhante também ocorrerá com o corpo de Maria da Glória, conforme veremos na seção abaixo.

3.2 Maria da Glória: o olhar integral do objeto que nos olha

Considerando o mito de Tirésias, Maria da Glória vive gerações de forma simbólica, pois o texto diz que seu aspecto era “de uma mulher quase centenária”, pois, da noite para o dia, envelhecera cinquenta anos, atingindo precisamente noventa e cinco anos de idade, já que nos é revelada a data de seu nascimento (1891) e a história narrada data de 1936. Porém, quando o médico sai da casa das irmãs, o narrador onisciente afirma que em sua “retina” ficara registrada a imagem “da ceguinha de cem anos” (Guimarães, 2011, p. 43 e 214-216).

Ela é cega de nascimento, mas ninguém da cidade jamais percebeu sua condição, com exceção, é claro, de sua família; é a caçula, a sétima de sete irmãs, porém tem uma vida bastante ativa não só durante o dia, com os afazeres domésticos, como também à noite. Não obstante, seus olhos são “abertos” por meio de animais (corujas, pássaros, morcegos, borboletas) que ela mesma confecciona secretamente, com a finalidade de “ver” tudo o que ocorre na pequena cidade com os olhos vigilantes de suas criaturas. Destarte, pode-se ter um pequeno vislumbre da magnitude dessa personagem por meio da definição de Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 217) quando dizem que “[...] o cego é aquele que ignora as aparências enganadoras do mundo e, graças a isso, tem o privilégio de conhecer sua realidade secreta, profunda, proibida ao comum dos mortais.”

Em nenhum momento se fala abertamente de sua cegueira, contudo o narrador nos vai fornecendo pistas, a princípio bem sutis, de sua real condição: “Maria da Glória gritou lá de dentro que estava na mesa, depois entrou na sala e disse que tinham sopa de legumes [...] Maria de Fátima foi a primeira a entrar na cozinha, torceu o comutador e acendeu o bico de luz que descia sobre a mesa e as sete irmãs ocuparam seus lugares [...]” (Guimarães, 2011, p. 11-12); Maria Celeste disse à Maria da Glória “[...] que iria fechar a porta para não ouvirem o barulho das panelas. Torceu o comutador da luz, a cozinha mergulhou na escuridão, ouviu-se o ruído do trinco, foi reunir-se com as outras em torno da grande toalha [...]” (Guimarães, 2011, p. 135). Contudo, o narrador não espera que essas pistas por ele deixadas sejam de fato percebidas pelo leitor, a respeito dessa silenciosa personagem, já que era algo estrategicamente orquestrado a fim de conduzir o olhar de seus leitores para outros detalhes do texto impedindo-os, propositadamente, de ver a verdadeira condição da personagem: a cegueira. Somente no fim do romance, quando o médico da cidade constata sua cegueira, a irmã Maria de Jesus revela a ele que ela não ficara cega, mas assim nascera.

Essa revelação toma tanto o médico quanto a nós, leitores, de surpresa, pois esse texto mostra que ainda que o narrador tenha intencionalmente desviado o nosso olhar, ele automaticamente se isenta da culpa de nos ter supostamente “enganado”, uma vez que deixara pistas ao longo do texto e fomos nós que não as percebemos, o que confirma o excerto bíblico a respeito do cumprimento da profecia do profeta Isaías, lembrado por Jesus aos seus discípulos, “[...] vereis com os olhos e de nenhum modo percebereis” (Bíblia [...], 2009, Mt 13, 14, p. 971), ou seja, no texto de Guimarães, uma espécie de profecia do narrador de certa forma se cumpre naqueles que “veem, veem”, mas não estão dispostos a perceber (Bíblia [...], 2009, Is 6, 9, p. 714). Ela declara ainda ao médico que Maria da Glória inclusive “[...] nunca se queixou dos olhos e jamais sentiu a falta deles” (Guimarães, 2011, p. 215). Logo, ela jamais considerou sua cegueira como castigo, porém, foi “castigada” justamente porque “viu”, como veremos adiante.

Segundo vimos na teoria de Didi-Huberman (2010, p. 29), Maria da Glória não precisou “fechar os olhos para ver”, pois sempre teve seus olhos cerrados por ser cega de nascença, porém, ela filtra o exterior por meio dos animais que confecciona artesanalmente, os quais serão os seus olhos para perscrutar a pequena cidade. No decorrer da narrativa, ela será fisicamente afetada pelas imagens que a olham. Retomando uma das versões do mito de Tirésias, lembremos que ele foi castigado porque viu a nudez de uma deusa sem a sua permissão. Maria da Glória, por sua vez, “viu”, por meio do sobrenatural, a nudez daquela pequena cidade tal qual ela realmente era com todas as suas mazelas e maldades, e paulatinamente foi sendo “castigada” pelas imagens que a olhavam.

Se as seis irmãs Pilar faziam a vigilância da cidade e sabiam de tudo o que acontecia, por que então elas não foram afetadas? Primeiro, porque as lentes do binóculo não lhes proporcionavam uma imagem nítida, por ele ser demasiado antigo e necessitar de limpeza profissional. Segundo, porque, de acordo com a irmã mais velha, infelizmente ela “[...] não podia enxergar dentro das casas e nem ouvir conversas com o binóculo [...]” (Guimarães, 2011, p. 74). Certa vez, quando Maria da Glória perguntou a uma das irmãs que estava de plantão na janela o que ocorria lá fora, a irmã lhe passou o relatório, porém com algumas lacunas em virtude dos empecilhos que lhe obstavam a visão. Essa foi a única vez no texto em que ela procurou saber de algo observado pelas irmãs por meio do binóculo.

Agora, por que saber coisas fragmentadas se ela podia contemplar o todo? Talvez para que soubéssemos que o olhar das irmãs era limitado. Essa pergunta foi formulada no primeiro dia, ou seja, no primeiro capítulo do livro (Guimarães, 2011, p. 11-12), pois este se organiza em sete capítulos, o que nos leva a pensar que ela começou a fazer os animais a partir desse dia,

a fim de ver o que as irmãs não conseguiam enxergar. Porém, as irmãs comentam mais adiante que ela era a maior em estatura, contudo se tornara a mais baixa, pois “todos os meses” precisavam diminuir seu vestido (Guimarães, 2011, p. 102). Tal informação sugere que ela vigiava a cidade havia muito tempo, mas que a vigilância se intensificou durante os preparativos da semana da pátria, uma vez que os crimes e todos os tipos de atrocidades também se intensificaram e os animais passaram a ser vistos à luz do dia e em grande quantidade.

A aparição desses animais estranhos surge na narrativa logo no primeiro dia, à noite, quando o Sargento Deoclécio visita a amante, esposa do violento Capitão Ernesto Salgado, e, na alcova, comenta não gostar “[...] daquela coruja de olho grande no galho da árvore [...]” (Guimarães, 2011, p. 18). Ao se despedir dela, pulou a janela do quintal e “[...] lançou um olhar de raiva para a coruja imóvel no galho, os olhos como dois faróis, e desapareceu no meio do laranjal” (Guimarães, 2011, p. 20). No sétimo e último dia, o vereador Paulinho Paim, após assassinar a esposa infiel, “[...] levantou os olhos e viu, entre névoas, desfocados, dois pássaros negros que a tudo assistiam pousados no peitoril da janela que dava para a chuva” (Guimarães, 2011, p. 204).

Retomando o conceito de Didi-Huberman, as irmãs, em virtude do binóculo, jamais tiveram contato direto com as imagens que olhavam, pois estas eram fragmentadas, embaçadas. Ao passo que Maria da Glória possuía um olhar nítido e integral através dos olhos de suas criaturas, já que, apesar de estar fisicamente separada de seus animais, ela estava conectada a eles por meio da visão, e as imagens que a olhavam afetavam-na diretamente no corpo e na alma, levando-a a diminuir tão abruptamente de tamanho que expirou como uma pequena menina de rosto centenário (Guimarães, 2011, p. 214-215).

É relevante destacar que, no quarto dia, Maria de Lourdes, a espírita, comentou, durante o jejum com as seis irmãs, que, na noite da véspera, havia sonhado com chuva e ficara preocupada porque lembrara dos pesadelos que tivera no inverno anterior. Nestes, as águas do rio transbordaram e inundaram a cidade inteira, porém a casa delas ficara a salvo porque assemelhava-se a um barco, todavia, uma das irmãs “[...] caía naquelas águas negras e não se podia salvar [...]” (Guimarães, 2011, p. 69). O que deixa evidente qual foi a irmã que “caíra” não em águas claras, límpidas, brancas, como ironicamente expressa o nome do local, mas em águas turvas, escuras, negras como a cidade de fato estava, o que nos remete ao nome do rio que banha a cidade: Soturno, que, segundo o dicionário eletrônico Houaiss (2009), como substantivo significa “falta de claridade; escuridão, treva” e, como adjetivo, “que não possui alegria e vivacidade, melancólico, tristonho, taciturno”. Por conta desse sonho profético, do

qual Maria da Glória tinha conhecimento, acreditamos que ela conhecia seu inexorável destino, como afirmamos no capítulo anterior.

Maria da Glória “viu” e perdeu a vida, mas salvou a cidade, pois ver implica uma ação, um ato, há riscos no olhar, já que o problema não é ver, mas ser visto, ser identificado, ser notado, risco esse que as demais irmãs não estavam dispostas a correr. Há um excerto que ilustra bem essa afirmação, pois enquanto as cinco irmãs bordavam, Maria Madalena, de posse do binóculo, fez um comentário a respeito das duas cadeias totalmente ocupadas por moços de família presos injustamente, dizendo que não havia um homem sequer naquele município capaz de denunciar tal arbitrariedade. Imediatamente, a irmã mais velha parou o trabalho e a repreendeu dizendo:

[...] estou te estranhando, Maria Madalena, pareces até uma menina contrariada e não mulher feita; pois temos a nossa vida e não queremos incomodação, aqui *ninguém vê, ninguém ouve, ninguém fala* e só assim um vivente pode ir levando o seu fardo para a frente; e não fica me olhando assim, não, faz o teu trabalho e nós fazemos o nosso. (Guimarães, 2011, p. 110, grifo nosso).

Fica evidente nesse fragmento a função paradoxal de vigilância que as irmãs exercem, visto que elas apenas veem “sem ver”, ouvem “sem ouvir” e falam “sem falar”, ou seja, elas sabem, tem conhecimento das atrocidades que acontecem, mas não podem interferir, agir já que isso resultaria em severas implicações que, como dissemos anteriormente, não estavam dispostas a sofrer. Logo, tal fragmento reflete a cegueira metafórica na qual as irmãs estavam mergulhadas; a irmã, porém, que de fato era cega, correu o risco, decidindo “enxergar”.

No texto intitulado *Janela da alma, espelho do mundo*, Marilena Chaui (1988, p. 35-36) destaca que o olhar parte de algum lugar alto e longínquo, de um observatório, e aquele que olha não se limita apenas à espionagem e vigilância, como fazem as seis irmãs Pilar que espionam, vigiam “sem ver”, como bem expressou Maria Celeste a Maria Madalena no excerto acima, mas esse olhar também reflete, pondera, considera e julga. No livro, fica claro que somente Maria da Glória possui a completude desse olhar, trazendo juízo sobre os algozes de Lagoa Branca, pois, como dissemos na seção 1.2 “O múltiplice olhar de uma realidade insólita no contexto sul-americano”, ela sela, ou melhor, fia o destino do inspetor Paulinho Cassales que, por meio de seus animais, é ferido na face no terceiro dia da narrativa e, no sétimo, aparece morto com o rosto comido por vermes.

Falamos em fiar o destino porque o simbolismo do fio é uma constante que perpassa toda a obra. É pelo fio do discurso que nos é apresentada a trama tecida em exatos sete dias, pois, como dissemos anteriormente, as seis irmãs também exercem a função de narradoras.

Também vimos que elas são estrategicamente apresentadas em pares, logo, podemos dizer que elas simbolicamente são três, número que representa as três fiandeiras divinas conhecidas na mitologia grega pelo nome de Moiras (Parcas, na mitologia romana, Nornas, na mitologia nórdica). Junito de Souza Brandão (1987, p. 231) apresenta essas três figuras femininas exercendo funções específicas, são elas: Cloto, que deriva do verbo grego “fiar”, é a que “fia”, “a fiandeira”. Cloto é a que “[...] segura o fuso e vai puxando o fio da vida”; Láquesis, do verbo grego “sortear”, ela é “a sorteadora”. Sua função consiste em “[...] enrolar o fio da vida e sortear o nome de quem deve morrer”; Átropos, cujo nome é formado pelo “A” privativo e por “tropos”, verbo que significa “voltar”, “[...] é a que não volta atrás, a inflexível. Sua função é cortar o fio da vida”.

Na obra, as seis/três irmãs tecem o discurso e não o destino, logo, podemos dizer que elas são as tecelãs do discurso. Elas somente nos mostram, apontam as imagens através de um bordado visível que elas tecem revelando, em parte, as atrocidades; todavia, elas não têm o poder que as Moiras exercem e que leva Hughes Liborel (2005, p. 376) a chamá-las de as “deusas da lei”. Quem exerce as funções das Moiras é Maria da Glória, a sétima irmã, que tece um imenso bordado invisível e silencioso no qual desnuda todos os crimes e pune os culpados. Segundo dissemos no capítulo dois, Maria da Glória simboliza a união de todas as suas seis/três irmãs. Enquanto as irmãs dormem, é ela quem está de fato “tecendo”, “fiando” o destino daqueles que desestabilizaram a ordem da cidade com suas leis arbitrárias, escolhendo quem vai punir e de quem vai cortar o fio da vida. Hughes Liborel (2005, p. 371) fala algo sobremodo importante, pois ele diz que as Moiras “[...] ameaçam a soberania e a potência do próprio Zeus”, ou seja, ele não tem o poder de interferir no destino fiado por elas. Com base nesse excerto, o prefeito Cel. João Cândido Braga Jardim, que nesta análise é o oposto da representação mítica de Zeus, porquanto se comporta como um deus tirânico, terá sua soberania ameaçada por Maria da Glória, e seu destino será por ela selado, fiado, de uma forma diametralmente oposta ao destino que ela fiou para o inspetor Paulinho Cassales, conforme veremos abaixo.

Durante a semana da pátria, o prefeito, juntamente com seus auxiliares, dentre os quais destacamos o capitão Ernesto Salgado e o inspetor Paulo Cassales, cria suas próprias leis para que no sétimo dia haja um grande festejo em comemoração ao que ele havia “criado”, pois acreditava que “tudo era muito bom” para a “felicidade” de seu povo, como apreender os jornais oriundos da capital e confiscar os rádios da população com a finalidade de poupá-los de más notícias. Em uma longa conversa com o professor Ulisses sobre o referido assunto, ele faz a seguinte declaração: “[...] resolvi proteger a minha gente de todas essas misérias e desgraças,

aquilo que os olhos não vêem o coração não sente” (Guimarães, 2011, p. 22). O professor conclui ainda que o prefeito “[...] parecia um maluco, não convinha provocar, com louco a gente deve concordar sempre, é o que dizem os médicos” (Guimarães, 2011, p. 22-23).

No quarto dia, o prefeito também ordena ao inspetor Cassales que este promova uma verdadeira “assepsia” nas ruas da cidade, transferindo os mendigos para o outro lado do Soturno “[...] e larguem a carga numa rua qualquer da primeira vila ou cidade [...] de maneira que eles se quiserem voltar levem no mínimo quinze dias e aí as festas passam ou até quem sabe eles prefiram ficar onde estão [...]; mas escutem bem, vou repetir: nada de violência” (Guimarães, 2011, p. 90). Ele ainda reforça que tudo deve ser feito tarde da noite “[...] quando estiver bem escuro e as irmãs Pilar não puderem enxergar nada com a porra daquele binóculo [...]” (Guimarães, 2011, p. 90).

O relatório que o inspetor traz ao prefeito é de que tudo corra bem, pois disse que encontrara um caminhão que ia para Cruz Alta e, como estava vazio, perguntou ao condutor se ele

[...] não podia levar aqueles coitados para lá, que eles tinham parentes naquele município, eu dava uma boa gorjeta, eu havia encontrado todos eles na estrada e estava de coração partido com a desgraça deles [...] e ainda recomendei que soltassem todos antes de entrar na cidade para não alarmar essa gente que não gosta de mendigo (Guimarães, 2011, p. 108).

A verdadeira história dos fatos, porém, só vem à tona logo após a comemoração do Sete de Setembro, pois o prefeito descobre que as suas ordens foram executadas por seus cruéis auxiliares com violência, prisões, torturas e mortes. Tais revelações foram feitas pelo tenente delegado Hipólito informando-o sobre todos os crimes que foram cometidos sem seu conhecimento, inclusive sobre os mendigos que “[...] apareceram afogados numa curva do Soturno, a alguns quilômetros aqui de Lagoa Branca; os corpos já foram encontrados e todos eles com sinais de espancamento; a essas horas a polícia de Rio Pardo é que está tomando conta do caso” (Guimarães, 2011, p. 209).

Como vimos, as ordens eram executadas à maneira de seus encarregados, pois certa vez o capitão Ernesto comentou com o inspetor que o coronel não deveria saber, “nem por sonho”, o que eles estavam fazendo, e concluiu que “[...] ele é um homem de boa-fé, ingênuo, acha que as coisas podem ser feitas como ele pensa [...]” (Guimarães, 2011, p. 113). Mais à frente, a irmã Maria de Jesus, no tocante às prisões dos moços de família, faz o seguinte comentário: “[...] sou capaz de jurar que todas essas coisas estão sendo feitas sem que o prefeito saiba, vai acreditando no que qualquer um diz, ele é mais de dizer e gritar do que de fazer” (Guimarães, 2011, p. 162).

O tão sonhado e esperado dia Sete de Setembro que o prefeito desejava “[...] marcar com letras de ouro [...]” (Guimarães, 2011, p. 165) amanhecera com o tempo de chuva e com a cidade tomada pelos pássaros negros, levando Maria Celeste a formular a hipótese de que “[...] esse céu de chuva deve ser por causa deles que não deixam o sol passar [...]” (Guimarães, 2011, p. 196). A cidade estava deserta, pois o povo recusou entrar em seu “poderoso descanso”, decidindo não comparecer ao desfile. Nem mesmo os funcionários da prefeitura comparecem. Até dentre os convidados ilustres que comporiam o palanque oficial faltaram o professor Ulisses, encarregado pelo prefeito de “[...] preparar a escola para o desfile da Semana da Pátria [...]” (Guimarães, 2011, p. 23), e o poeta Dino Maldonado, incumbido de escrever o Hino Oficial de Lagoa Branca (Guimarães, 2011, p. 89). Os dois estavam envolvidos no boicote da festa cívica, juntamente com os alunos do colégio do professor Ulisses, que distribuíram em cada casa um papel com os seguintes versos do referido poeta: “Um raio de luz há de queimar a tirania/ Justiça está a caminho desta terra/ Que de tão infeliz já nem dormia.../ Tanto ódio no peito a gente encerra!/ Um dia a Pátria-Mãe...” (Guimarães, 2011, p. 211).

De fato, esse raio de luz veio iluminando os céus de Lagoa Branca, trazendo consigo um grande dilúvio a fim de apagar as fogueiras que as tirânicas leis promulgadas durante a “semana da criação” haviam acendido e que o povo em nada “viu que eram boas”. O poeta certamente aderiu ao boicote porque, dias antes, havia sido preso injustamente, em nome do prefeito, pelo inspetor Paulinho Cassales e pelo sargento Deoclécio, amante da esposa do capitão Ernesto Salgado, por terem encontrado em sua livraria um único exemplar de *Cacau*, de Jorge Amado, publicado em 1933, considerado por eles um livro subversivo. Ele sequer tinha conhecimento desse livro, pois ficara perdido entre os outros durante a última revista que tinham feito no ano anterior (1935), após a intentona comunista.

Essa prisão arbitrária só foi descoberta pelo prefeito porque o inspetor comentou em conversa com o próprio prefeito que o poeta estava preso. O prefeito, ao ouvir que o homem que ele havia encarregado de compor o hino da cidade estava atrás das grades, engasgou-se com o chimarrão que tranquilamente tomava, ordenando que o soltassem imediatamente. O capitão Ernesto, a fim de atenuar o deslize verbal do inspetor, disse que pretendiam apenas assustá-lo, o prefeito, porém, voltando-se para ele disse:

[...] capitão, quero ser informado de tudo o que se passa nesta cidade, neste município, faço votos de que esta tenha sido a última vez que isso aconteceu; já repeti: nada de violência, deve-se ter jeito para tratar as coisas, bastaria ter trazido o Dino até aqui, tinha dado uma carraspana nele, afinal ele não passa de um pobre-diabo, se eu chego a levantar o dedo na sua cara ele tinha se borrado todo aqui na minha frente de fazer uma poça de merda no assoalho (Guimarães, 2011, p. 90).

Além dos poucos que se encontravam no palanque, o pelotão dos integralistas se fez presente no desfile, onde marchou tocando seus tambores, mas, estranhamente, ninguém conseguia ouvir som algum saindo deles “[...] o conselheiro achou que era pela chuva que começava a cair mais forte, estava molhando as peles esticadas e por isso não se ouvia nada, mas eles até que batiam forte” (Guimarães, 2011, p. 199). O prefeito, porém, ficou intrigado e irritado por não ouvir o som dos tambores. Mas, por que os tambores se recusavam a emitir som ainda que lhes batessem com força? Era como se eles também protestassem, como se fossem a expressão exata do povo, de um povo silenciado pelas mordanças da repressão. Note-se, *en passant*, que nessa cena encontramos a explicação do enigmático título do romance.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 862), o tambor é um “[i]nstrumento africano por excelência [...] a sua voz múltipla traz em si a voz do homem, com o **ritmo vital de sua alma** [...]”. De fato, os tambores traduziram o ritmo vital de cada alma: o silêncio. Tal silêncio foi tão perturbador para o prefeito que, logo após tudo ser revelado pelo tenente delegado Hipólito, ele é visto pelo médico andando na rua debaixo de forte chuva “[...] berrando possesso contra algo invisível. Corria de um lado para outro agredindo o ar, saqueando o nada, ‘malditos, miseráveis, batam nesses tambores, quero ouvir a batida dos tambores, miseráveis’ [...]” (Guimarães, 2011, p. 216), sucumbindo definitivamente à loucura. Ao retornar à prefeitura, entra na salinha dos fundos, onde sempre costumava ficar, vê no alto da janela, antes mesmo de acender a luz, os quatro brilhantes olhos que constantemente o vigiavam, pega a espingarda e atira bem entre os dois pássaros; ao acender a luz descobre que eram feitos de lã, algodão e arame, ri, lança-os para longe e comete suicídio (Guimarães, 2011, p. 217).

Ao observarmos o triste fim do inspetor Paulinho Cassales, percebemos que o castigo que recebera fora físico, pois assim ele agia com suas vítimas, usando da violência física, o prefeito, no entanto, sofreu um castigo não físico, mas psicológico, pois não ouvia o som dos tambores, da mesma forma se encontrava o povo, com suas vozes sufocadas nas gargantas pelas mordanças ensanguentadas de sua ditadura. Tal ausência de som o enlouqueceu, levando-o ao suicídio. Se observarmos as leis acerca da violência prescritas no texto sagrado, em que a punição era proporcional ao delito cometido, “[...] vida por vida, olho por olho, dente por dente, mão por mão, pé por pé, queimadura por queimadura, ferimento por ferimento, golpe por golpe” (Bíblia [...], 2009, Êx 21, 23-25, p. 80), perceberemos que tais personagens foram castigadas consoante esse princípio.

Retomando o festejo, o prefeito, do alto do palanque, proferiu o seguinte discurso carregado de ódio aos poucos que ali se encontravam:

[...] se pensam que me desautorizam, estão muito enganados, pois que levarei este triste caso ao nosso eminente chefe e amigo, o General Flores da Cunha, que sempre confiou no espírito cívico de nossa gente e que sempre reconheceu o meu patriotismo e o meu grande amor por esta terra; os traidores serão expulsos de Lagoa Branca como cães sarnentos e receberão o merecido castigo (Guimarães, 2011, p. 200).

Ao término da comemoração, ele chama apenas o capitão Ernesto e o Dr. Lúcio Machado para acompanhá-lo até a prefeitura para uma conversa. Ao chegar, acusa-os de arruinar com o Sete de Setembro e, de forma ameaçadora, levanta-se dizendo:

[...] vou fundar uma nova cidade, eleger uma outra Câmara, criar escolas novas, vou começar tudo de novo como depois do dilúvio; estão vendo essa água toda caindo lá de cima? pois vai ser o dilúvio para os traidores, a lição vai servir para os próximos cem anos; quero nesta cidade gente menos ordinária, menos ingrata, com mais vergonha na cara. Não acharam muito fácil sabotar o Dia da Independência? pois eu vou achar mais fácil ainda varrer esta cidade de todos os pulhas, fazer uma limpeza em regra e é uma pena que a gente não esteja hoje na Espanha, mandava passar todo o mundo pelas armas; bem fazem eles, meus aplausos ao Generalíssimo Franco, herói nacional. Claro, tudo muito fácil, um adoce disto, outro daquilo, um fica em casa com a desculpa de que tirou um joelho fora do lugar, outro porque tem uma feridinha na cara, outro porque está com caganeira e até nem duvido que outros resolveram fornicar no dia de chuva, sim, fornicando no dia Sete de Setembro, com o país em pleno “Estado de Guerra” (Guimarães, 2011, p. 205).

Nos dois fragmentos acima, as palavras do prefeito de Lagoa Branca se resumem ao castigo, à punição que seus súditos receberão por terem tocado “na menina dos seus olhos” (Guimarães, 2011, p. 145), ou seja, sabotado a “sua” festa de Sete de Setembro, data essa que ironicamente comemora o Dia da Independência, da libertação da nação brasileira do poder dos portugueses. Ironicamente porque, na verdade, o povo não estava vivendo a realidade dessa independência, pois tivera sua liberdade cerceada pelos militares que tomaram o poder violando seus direitos. Tal liberdade está simbolicamente representada no texto por um peso de papel da Estátua da Liberdade que fica sobre a mesa do prefeito e que ele, propositadamente, faz tombar com um simples piparote, a fim de demonstrar que a liberdade é “coisa frágil” (Guimarães, 2011, p. 33). Não obstante, suas palavras só reforçam seu próprio destino, pois na verdade ele tocara na menina dos olhos de Lagoa Branca: o povo. Tal expressão é bíblica, pois o povo de Deus era representado como a “menina do Seu olho” (Bíblia [...], 2009, Zc 2, 8, p. 941).

Aquele que dissera que sabia tudo o que acontecia em sua cidade e que nada passava despercebido aos seus olhos era na verdade duplamente cego, pois ele mesmo em seguida diz: “[...] não quero mais enxergar pelos olhos dos outros [...]” (Guimarães, 2011, p. 165), ou seja, ele tinha a convicção de que jamais contemplou com seus olhos a execução de cada palavra ordenada, totalmente o inverso do que acontecera na semana da criação bíblica, na qual Deus Pai, juntamente com as duas Pessoas da divindade, ordenava e via que tudo “era bom” (Bíblia [...], 2009, Gn 1, 4, 10, 12, 18, 21, 25, p. 3). A visão do prefeito era não só aparente, pois ele

jamais enxergou a realidade, como também ilusória, pois ele via apenas as imagens que seus encarregados pintavam.

O olhar das seis irmãs Pilar é sobremaneira simbólico, pois elas veem a realidade por meio de um binóculo embaçado, logo, não têm um verdadeiro acesso a ela. Maria da Glória, mesmo sendo cega, recusou-se a olhar pelos olhos das irmãs, porque sabia que estes não lhe revelariam a realidade como ela é, decidindo não apenas ver de suas múltiplas janelas místicas, como também sair de si, adentrando aquela cruel realidade por meio da criação sobrenatural de seus animais, trazendo as imagens para perto e para dentro de si. Ela de fato viu e sentiu no corpo e na alma o toque dessa experiência por meio de suas criaturas, ao passo que seu falecido pai tivera apenas um vislumbre dessa experiência da visão palpável pelo olhar quando “[...] a lente trazia para o alcance da mão [...]” as imagens que ele apenas via de longe e do alto de sua janela (Guimarães, 2011, p. 11). Marilena Chaui (1988, p. 33) diz que “[...] olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si.” Tal excerto define o olhar integral e vigilante de Maria da Glória, pois o seu olhar invisível se exterioriza literalmente em seus seres soturnos, de modo sobrenatural, penetrando o mundo visível e filtrando a realidade de Lagoa Branca para o seu interior, afetando visivelmente seu corpo. Merleau-Ponty (2009, p. 77) traz algo sobremodo intrigante ao afirmar que o olhar inesgotável do outro deixa no corpo por ele olhado uma queimadura.

Mas, no caso de Maria da Glória, que olhar seria esse que a olha e a fere? É certo que durante toda a narrativa vários olhares raivosos eram lançados às suas sombrias criaturas, como, por exemplo, o do Sargento Deoclécio, que, já no primeiro dia da narrativa, “[...] lançou um olhar de raiva para a coruja imóvel no galho [...]” (Guimarães, 2011, p. 20). Ele se sentia constantemente vigiado todas as vezes que visitava a amante, pois, no quarto dia, ao olhar para a janela lhe disse:

[...] o raio desse bicho está sempre no mesmo galho e se olhar bem para lá vê dois pares de olhos luminosos, sei lá, parecem querer espionar o amor da gente, me dá a impressão de que estamos numa cama no palco do Cine Thalia com a platéia cheia de gente e nós assim nus em pêlo [...] (Guimarães, 2011, p. 97).

E também o coronel João Cândido que, assim que terminou de acusar seus encarregados de sabotarem a festa da Independência, “[r]etornou à sua cadeira, mas antes lançou um olhar rancoroso para os pássaros lá no alto” (Guimarães, 2011, p. 205). Em suma, todos aqueles que estavam envolvidos em algo ilícito sentiam-se não só vigiados, mas acusados por esses olhares; contudo, há um outro “Olhar” que não podemos deixar passar despercebido, que a olhava e a possuiu.

Segundo Merleau-Ponty (2009, p. 131), “[...] quem vê não pode possuir o visível a não ser que seja por ele possuído, que seja dele [...]”, ou seja, esse olhar que a viu e a possuiu é o Olhar da verdadeira História, da história de um país tingido de escarlate, em que as vozes do sangue dos inocentes ainda clamavam da terra como clamava a voz do sangue de Abel na narrativa bíblica (Bíblia [...], 2009, Gn 4, 10, p. 6). Mas quem poderia ouvir? Quem estaria disposto a ver a cruel realidade que foi tal período ditatorial sem se isentar da queimadura? Se na história bíblica somente Deus pôde ouvir a voz de Abel e punir seu assassino, na narrativa de Guimarães, somente Maria da Glória, a deusa vingadora, pôde ouvir e “ver” o que a real História pretendia lhe revelar, aceitando em seu próprio corpo as marcas dessa revelação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pequena Lagoa Branca do romance de Josué Guimarães é na verdade uma maquete do nosso país, pois até mesmo a bandeira da cidade possuía as quatro cores da Bandeira Nacional (Guimarães, 2011, p. 82). Assim como Lagoa Branca, o Brasil estava mergulhado nas mais densas trevas de uma cegueira política chamada ditadura civil-militar (1964-1985), período em que aqueles que se deixavam ver “sumiam” misteriosamente. Essa também era a realidade da Colômbia, mergulhada em conflitos e guerras civis retratados na fictícia Macondo de Gabriel García Márquez. O sobrenatural foi um recurso utilizado como um meio libertador de que os autores se apropriaram a fim de denunciar os períodos tão sombrios de repressões e violências vividos nesses países, períodos que muitas vezes os livros didáticos tentaram ocultar e até mesmo apagar, como bem expressou o narrador de *Cem anos de solidão* sobre a “[...] falsa [versão] que os historiadores tinham admitido e consagrado nos textos escolares” (Márquez, 2012, p. 383). A esse respeito, podemos citar, como exemplo, o massacre dos trabalhadores bananeiros, episódio que, segundo Selma Calasans Rodrigues (1993, p. 93) foi irremediavelmente “apagado da história de Macondo”, havendo, portanto, uma perda da “memória coletiva”, até porque o próprio governo intensificou as propagandas de que tal massacre jamais acontecera, mas ele não foi esquecido por José Arcádio Segundo, que vivenciou esse terrível acontecimento, porquanto as cenas traumáticas ficaram gravadas em sua memória até a morte. O próprio olhar da matriarca Úrsula ilustra essa constante luta pela preservação da memória contra o esquecimento da verdadeira História da Colômbia.

Quando destacamos na introdução que pretendíamos dar ouvidos não só às palavras das personagens Úrsula e Maria da Glória, mas sobretudo a seus silêncios, observamos que a matriarca Úrsula tem muitas falas dentro da narrativa, o que nos proporcionou construir uma análise considerando toda a sua trajetória de vida; contudo, não podemos deixar de comentar que a sociedade da época era patriarcal e, embora Úrsula tenha exercido magistralmente o matriarcado, há no texto um fragmento no qual o narrador onisciente revela uma luta interna em seus pensamentos, pois ela

[...] sentia uns desejos irreprimíveis de desandar a dizer palavrões e xingamentos como se fosse um daqueles forasteiros, e de se permitir enfim um instante de rebeldia, o instante tantas vezes ansiado e tantas vezes adiado de mandar a resignação à merda, e cagar de uma vez para tudo, e arrancar do coração os infinitos montões de palavrões que tinha precisado engolir num século inteiro de conformismo (Márquez, 2012, p. 288).

Nesse fragmento, o narrador revela não suas ações, mas seus silêncios, silêncios de uma mulher que suportou calada “tantos padecimentos e mortificações” (Márquez, 2012, p. 288). Já Maria da Glória é o oposto de Úrsula em se tratando de fala dentro da narrativa, pois ela é uma personagem sobremodo silenciosa. Daí a questão: como escrever sobre uma personagem a respeito da qual sabemos tão pouco? Tudo o que sabemos é que ela trabalhava incansavelmente durante o dia, sem jamais reclamar, nas tarefas domésticas. Somente no fim da narrativa descobrimos sua cegueira, revelada por Maria de Jesus ao médico da cidade, a quem ela também conta que Maria da Glória fazia tudo como se enxergasse, pois conhecia a

[...] casa, o jardim e o pátio como a palma de sua mão, jamais tropeçou numa cadeira, num degrau, reconhecia a cor das penas das galinhas só pelo tato ou pelos gritos, sabia quando uma laranja estava madura, sabia quando era dia e quando era noite, avisava a gente de quando ia chover, prevenia quando qualquer uma de nós esquecia de dar a volta na chave das portas ou passar o trinco nas janelas, nunca deixou derramar leite pela fervura, varria a casa sem deixar um fiapo de linha para trás (Guimarães, 2011, p. 215).

À noite, porém, quando as irmãs se recolhiam para dormir, ela dizia fabricar bichos como uma forma de se distrair e, pela manhã, não se via nada dessa misteriosa fabricação, tampouco as irmãs sabiam onde ela escondia o saco de costuras, pois há um excerto em que Maria da Graça confidenciou à Maria Celeste que Maria da Glória “[...] escondeu o saco por algum lugar que eu não sei que buraco é, já tentei descobrir e nunca achei nada” (Guimarães, 2011, p. 150). Mais à frente, porém, o narrador revela a nós leitores que ela o escondia debaixo do catre onde dormia (Guimarães, 2011, p. 183). Quando ela morre, Maria de Jesus encontra o saco e o abre colocando sobre a mesa tudo o que havia escondido nele. Nesse momento, as irmãs se reúnem ao redor da mesa a contemplar

[...] mudas e espantadas [...] pedaços de arame, restos de lã de todas as cores, chumaços de algodão pardo, penas de galinhas pretas e algo que estava embrulhado num grande pedaço de pano e ao abrirem as suas dobras viram que era um grande pássaro negro de papo encarnado, inacabado, aberto ainda pelo meio, oco, igual a todos os que nos últimos dias infestavam a cidade, as árvores, os telhados, os pátios e muros, o céu (Guimarães, 2011, p. 216).

Após essa cena, Maria de Jesus embrulha abruptamente o pássaro inacabado, guarda tudo de volta no saco e, tremendo de pavor, declara: “– Eu não vi nada, eu não vi nada!” (Guimarães, 2011, p. 216). Essa revelação que as irmãs tiveram de que os animais que surgiram na cidade foram fabricados pela irmã mais nova, também toma de surpresa a nós leitores, e foi por meio desses silêncios que construímos nossa análise, pois essa exímia tecelã cega tece – concomitante à tessitura das irmãs que teciam fios de palavras – fios invisíveis de silêncios que perpassam toda a narrativa, construindo um imenso bordado, um bordado invisível e silencioso que, entretanto, conseguimos ver e ouvir, assim como Úrsula conseguiu “ver” e decifrar o

invisível bordado de Amaranta. Dessa forma, podemos traduzir seus silêncios, seus “olhares” em meio à dor de uma realidade violenta e traumática que, como dissemos, causou-lhe uma queimadura no corpo, pois ela decidiu não só “enxergar”, mas também punir aqueles que estavam no poder, ao passo que suas irmãs não conseguiam ver com nitidez a verdadeira realidade, e mesmo diante dos fatos que se mostraram através do saco de costura da irmã, ainda assim se recusaram a ver o destino fiado pela e para a irmã: sua própria morte, mas também a dos algozes de Lagoa Branca.

Assim sendo, os olhares dessas personagens cegas, que não são comuns, mas insólitos, que não são únicos, mas múltiplos, “olharam” – e viram! –, em meio à solidão e ao silêncio, para além da realidade aparente, e a verdadeira História lhes devolveu o olhar capturado e registrado pela pena ágil desses dois brilhantes escritores.

REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, David (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001, p. 265-282.

ALMANAQUE ABRIL. 40. ed. São Paulo: Editora Abril, 2014.

ANDRADE, Eloísa Benvenuti. **Corpo e Consciência**: Merleau-Ponty, crítico de Descartes. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2019.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. **Filosofando**: introdução à filosofia. 3. ed. revista. São Paulo: Moderna, 2003.

ARENDT, Hannah. **Da violência**. Tradução: Maria Claudia Drummond Trindade. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.

ARISTÓTELES. **Poética**. 2. ed. Edição bilíngue. Tradução: Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução: Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. 2. ed. Versão Revista e Atualizada no Brasil. Tradução: João Ferreira de Almeida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.

BORDINI, Maria da Glória. A presença de Josué Guimarães hoje: atualidade de *Os tambores silenciosos*. **Desenredo**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, RS, v. 17, n. 3, p. 591-601, set./dez. 2021.

BORGES, Kelio Junior Santana. A estética neofantástica no romance as horas nuas, de Lygia Fagundes Telles. **Raído**, Dourados, MS, v. 12, n. 29, p. 147-157, jan./jun. 2018.

BOURDIEU, Pierri. **A dominação masculina**. 11. ed. Tradução: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Volume I. 3. ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes Ltda, 1987.

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

CALVINO, Ítalo. (Org.) Introdução. In: CALVINO, I. **Contos fantásticos do século XIX**: O fantástico visionário e o fantástico cotidiano. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Joseph Campbell, com Bill Moyers. Org. Betty Sue Flowers. Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CARPENTIER, Alejo. Prefácio. In: CARPENTIER, A. **El reino de este mundo**. México: Compañía General de Ediciones, S.A, 1973.

CEIA, Carlos. Alegoria. In: **E-dicionário de termos literários**. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/alegoria>. Acesso em: 22 mar. 2023.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto. **O olhar** (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 31-64.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 23. ed. Tradução: Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

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

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor**: O regime de 64 no romance brasileiro. Brasília: Universidade de Brasília, 1996.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Tradução: Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2. ed. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. Escrever a história das mulheres. In: FRAISSE, Geneviève; PERROT, Michelle (Dir.). **História das mulheres no ocidente**: o século XIX. Volume 4. Tradução portuguesa: Maria Helena da Cruz Coelho *et al.* Porto: Edições Afrontamento, 1991.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução: Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1972.

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

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992b.

FERRY, Luc. **A sabedoria dos mitos gregos**: aprender a viver II. Tradução: Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Realismos. Fantástico, maravilhoso e mágico: uma diferenciação. In: **Caderno Globo Universidade**, n. 3. Tema: Realismo mágico no século XXI. Rio de Janeiro: Globo, 2013, p. 23-25.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GALLAND, Antoine. **As mil e uma noites**. [versão de] Antoine Galland. 6. ed. Tradução: Alberto Diniz; apresentação de Malba Tahan. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

GONZAGA, Sergius. A vitória do realismo. *In*: INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. **Josué Guimarães**. 3. ed. Porto Alegre: IEL; AGE Editora; Editora da ULBRA, 1996 (Coleção Autores Gaúchos).

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. 5. ed. Tradução: Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GUIMARÃES, Josué. **Os tambores silenciosos**. 20. ed. Porto Alegre: L&PM, 2011.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Editora da Unicamp, 2006.

HOMERO. **Odisséia**. Tradução: Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Nova Cultural Ltda, 2002.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Versão 3.0. São Paulo: Objetiva, 2009.

INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. **Josué Guimarães**. 3. ed. Porto Alegre: IEL; AGE Editora; Editora da ULBRA, 1996 (Coleção Autores Gaúchos).

JOZEF, Bella. **A máscara e o enigma**. A modernidade: da representação à transgressão. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A, 2006.

KOTHE, Flávio R. **A alegoria**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

LIBOREL, Hughes. As fiandeiras. *In*: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Tradução: Carlos Sussekind *et al.* 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 370-384.

LUCAS, Rita de Cássia Silva; DOMINGOS, Charles Sidarta Machado. A denúncia da ditadura nas obras de Josué Guimarães. **Revista Escritas**, Araguaína, TO, vol. 5, n. 1, p. 30-51, 2013.

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

MARINS, Loreci Alves. **O narrador demoníaco de Lagoa Branca, na obra Os tambores silenciosos, de Josué Guimarães**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras. Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2021.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem anos de solidão**. 79. ed. Tradução: Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas, 1948**. Tradução: Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Tradução: José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

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

NEPOMUCENO, Eric. Gabriel García Márquez: duas anotações para um perfil. *In*: MÁRQUEZ, G. **Cem anos de solidão**. 79. ed. Tradução: Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2012.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. 2. ed. Tradução: Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2017.

PIETRI, Arturo Uslar. Realismo mágico. *In*: **Biblioteca virtual Miguel de Cervantes**. s.d., p. 273-278. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/nuevo-mundo-mundo-nuevo--0/html/ff6f6ef8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_10.html. Acesso em: 29 ago. 2022.

PIMENTEL, Vânia. **Narrativas do além-real**. Manaus: Editora Valer/Governo do Estado do Amazonas, 2002.

RESS, Martin. **Enciclopédia ilustrada do universo: as constelações**. 2. ed. rev. e atual. Tradução: Ulisses Capozzoli. São Paulo: Duetto Editorial, 2012.

RIDPATH, Ian. **Astronomia**. 4. ed. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RODRIGUES, Selma Calasans. **Macondamérica: a paródia em Gabriel García Márquez**. Rio de Janeiro: Leviatã Publicações, 1993.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 2016.

SACCONI, Luiz Antonio. **Grande Dicionário Sacconi: da língua portuguesa: comentado, crítico e enciclopédico**. São Paulo: Nova Geração, 2010.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do belo**. Tradução: Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2003.

SECKLER, Katia Luisa; BRUM, Pedro. O insólito na obra de Josué Guimarães: a presença do realismo maravilhoso e do grotesco. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências, 11., 2008, São Paulo. **Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada**. São Paulo: ABRALIC, 2008.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 4. ed. Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TREVISAN, Ana Lúcia. Imagens do insólito e do maravilhoso: construções da historicidade na literatura hispano-americana. **A cor das letras**, UEFS, v.15, n.1, p. 11-26, 2014.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário**. Tradução: Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2007.