

**A MORTE COMO ELEMENTO DO MARAVILHOSO E DO FANTÁSTICO EM *CEM ANOS DE SOLIDÃO E INCIDENTES EM ANTARES***

Rosângela Martins de Brito\*  
Odair Luiz da Silva\*\*

BRITO, R. M.; SILVA, O. L.; A morte como elemento do maravilhoso e do fantástico em cem anos de solidão e incidentes em antares. *Akrópolis*, 13(3): 125-130, jul./set., 2005.

**RESUMO:** Nosso objetivo, neste texto, é analisar a presença da morte como elemento do Maravilhoso e do Fantástico em duas obras literárias. Trata-se de *Cem Anos de Solidão* do escritor colombiano Gabriel García Márquez, premio Nobel de Literatura; e *Incidente em Antares*, obra referência da Literatura Brasileira, de Érico Veríssimo.

**PALAVRAS-CHAVE:** literatura brasileira, literatura hispano-americana, maravilhoso, fantástico.

**THE DEATH AS NA ELEMENT OF THE WONDERFUL AND FANTASTIC *CEM ANOS DE SOLIDÃO* AND *INCIDENTES EM ANTARES***

**ABSTRACT:** Our purpose in this work is to analyze the presence of the *death* as an element of the Wonder and Fantasticality in two literary works: “*Cem Anos de Solidão*” by the Colombian writer Gabriel García Márquez, Literature Nobel prize winner, and “*Incidente em Antares*”, Brazilian Literature reference work, by Érico Veríssimo.

**KEY WORDS:** brazilian literature; hispano-american literature, the wonder; the fantasticality.

### Introdução

Apesar dos renomados teóricos que se têm dedicado ao romance fantástico, as particularidades do gênero, em especial na América Latina, ainda são merecedoras de estudos específicos. Para corroborar este pensamento optamos por trabalhar com dois autores (latino-americanos) cujas obras, mundialmente consagradas, são capazes de refletir um universo singular e extremamente rico, onde o sobrenatural é capaz de permear o natural, dando um sabor insólito, mas com certeza, delicioso, a qualquer leitor disposto a se aventurar.

Nosso enfoque, neste texto, é a morte, com toda a força e simbologia que este difícil tema é capaz de suscitar, porque acreditamos que a sua presença constante neste gênero literário deve ainda ser motivo de considerações que nos levem a uma aproximação com a própria essência humana.

A América espanhola foi, e ainda é em muitos lugares, palco da mais sangrentas lutas pela liberdade do seu povo. O colonizador, quando aqui chegou, deparou-se com um mundo de dimensões desconhecidas. Esse mundo era povoado por culturas das mais diversas e ricas. No entanto, considerados primitivos, esses povos foram violentamente despojados da sua história, de tal forma, que até recentemente, a história da América Latina não era vista, senão, através de uma visão europeizada.

Contra essa situação de domínio cultural, surgem nos anos 20, escritores e pensadores hispano-americanos que abriram caminhos para uma nova consciência política e cultural.

O trabalho desse “desbravadores literários” resultou em frutos de excelente qualidade e proporcionou ingresso das Américas espanholas no circuito literário mundial. Nomes como Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Octávio Paz, no início do século XX, e, mais recentemente, Gabriel

García Márquez, Júlio Cortázar, Alejo Carpentier, entre muitos, serão responsáveis pelo delinear de uma literatura que desperta para o universo ainda inexplorado da própria América Latina, criando uma nova realidade, onde o mágico e o mítico permeiam as ações dos homens na busca das suas raízes e do seu destino, que se confundem, inevitavelmente, com os da sua nação.

### O mágico, o estranho, o maravilhoso e o fantástico...

Como denominar um gênero literário (ou gêneros) cuja descrição está muito mais ligada ao subjetivo, à percepção que cada um tem do universo que o cerca, do que a própria materialidade da obra literária? De acordo com alguns teóricos as particularidades são claras e definidas a partir das definições denotativas de cada signo lingüístico. Calazans (1988, p.8), por exemplo, diz que a palavra “magia” não pode ser associada à literatura (realismo mágico) como querem alguns, porque, em primeira instância, o seu significado intrínseco não o permite. A autora faz esta afirmação com base no dicionário que define “magia” como “arte ou ciência oculta com que se pretende produzir, por meios de certos atos e palavras, e por interferência de espíritos, gênios e demônios, efeitos e fenômenos extraordinários, contrários às leis naturais”.

Desta forma, ainda segundo a autora, “a literatura pode conter apenas uma causalidade mágica, mas não a própria magia. O termo fantástico está ligado, então, à imaginação, à criação, e, portanto, à ficção, sendo assim, mais apropriado ao universo fictício, que é condição sine qua non para existir literatura”.

Todorov entende que a definição do “Fantástico” dá-se, necessariamente, em relação a outros dois gêneros: o estranho e o maravilhoso. Enquanto que no primeiro o sobrenatural vai receber uma explicação racional, desfazendo-se a ambigüidade ao final da trama, no segundo o sobrenatural não é questionado, fazendo parte do universo da

\*Especialista em Estudo da Linguagem e Estudos Literários – Universidade Paranaense - campus Paranavaí.

\*\*Mestre em Lingüística e Língua Portuguesa – Universidade Estadual Paulista – Unesp – Araraquara ([lzsilva@pop.com.br](mailto:lzsilva@pop.com.br)).

Este artigo foi desenvolvido no curso de Especialização em Estudos da Linguagem e Estudos Literários promovido pela Universidade Paranaense – Unipar – campus Paranavaí, sob a coordenação da Profª. Dra. Luciane Braz Perez Mincoff.

obra sem causar qualquer abalo ou surpresa nas personagens ou no leitor. É exatamente entre os dois (o estranho e o maravilhoso) que nasce e amadurece o Fantástico. Ainda, segundo o autor, é no espaço da dúvida e da hesitação, tanto das personagens quanto do leitor, que aparece este gênero.

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu {...}. O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural (TODOROV, 1992 p. 30;31).

Para o teórico, a literatura fantástica só o é, quando é capaz de manter no leitor um sentimento de hesitação entre crer e não crer, no que é contestado, pois outros estudiosos, como Furtado e Carpentier, concordam no fato de que não pode estar apenas no leitor a possibilidade de, pela identificação com o narratário, surgir a hesitação diante do insólito.

Embora reconhecendo a contribuição de Todorov para os estudos sobre a literatura que envolve o sobrenatural, Furtado, em sua obra “A construção do fantástico na narrativa”, acrescenta novas possibilidades, reafirma algumas idéias de Todorov e contesta outras, de maneira a apresentar outros pontos de reflexão sobre a problemática:

[...] enquanto o maravilhoso se decide por um mundo arbitrariamente alucinado sem aventar os motivos da sua escolha, o estranho mantém a incerteza durante um certo tempo, acabando por negar a existência de qualquer fenômeno alheio à vigência das leis naturais. [...] Já o fantástico, sem orientar em definitivo para qualquer decisão, procura suscitar nele um permanente estado de dúvida perante o conteúdo da intriga. [...] Assim, um texto só se inclui no fantástico quando, para além de fazer surgir a ambigüidade, a mantém ao longo de toda a intriga, comunicando-a às suas estruturas e levando-a a refletir-se em todos os planos do discurso. Daí que, [...] o gênero não seja inteiramente definível, como pretende Todorov, pela hesitação perante a fenomenologia insólita representada através do narratário. Longe de ser o traço distintivo do fantástico, a hesitação do destinatário intratextual da narrativa não passa de um mero reflexo dele, constituindo apenas mais uma das formas de comunicar ao leitor a irresolução face aos acontecimentos e figuras evocados. (FURTADO, 1980, p. 40).

A maioria dos teóricos aqui citados tem, naturalmente em função da sua própria formação cultural, uma visão baseada na literatura européia. A América Latina, somente surge no cenário literário mundial séculos depois da sua descoberta e colonização. A sua literatura, que a princípio segue o modelo do colonizador, evolui lentamente para uma literatura singular, distanciada dos valores do além-mar, e mergulha no seu passado histórico e no seu universo povoado dos mistérios da floresta tropical.

O homem americano, ainda que tardiamente, volta à cena, num retrospecto interior, que não tem um sentido maior que o de restabelecer sua cultura, num hoje, que, reconhecendo o ontem, pode, finalmente, ser o sujeito do seu próprio futuro.

Longe de desrespeitar os grandes valores da literatura européia, o cubano Alejo Carpentier, no seu livro: Literatura

e Consciência na América Latina, lança alguma luz sobre o maravilhoso, que tanto se aproxima da formação cultural dos povos latino-americanos.

[...] vi-me levado a aproximar a maravilhosa realidade recém vivida à esgotante pretensão de suscitar o maravilhoso que caracterizou certas literaturas européias destes últimos trinta anos. O maravilhoso, procurado através dos velhos clichês da selva de Brocelianda, dos cavaleiros da Távola Redonda, do encantador Merlin e do ciclo de Artur. O maravilhoso, pobremente sugerido pelas ocupações e deformidades das personagens de feira [...] o maravilhoso literário: o rei de Julieta de Sade, o supermacho de Jarry, o monge de Lewis, a utesilagem escalafriante do romance negro inglês: fantasmas, sacerdotes emparedados, licantropias, mãos cravadas na porta de um castelo. [...] O real maravilhoso encontra-se a cada passo na vida dos homens que inscreveram datas na história do continente [...]. É que, pela virgindade da paisagem, pela formação, pela ontologia, pela presença fáustica do índio e do negro, pela revelação que constituiu sua recente descoberta, pelas fecundas mestiçagens que propiciou, a América está muito longe de ter esgotado o seu caudal de mitologias. Mas que é a história de toda a América senão uma crônica do real maravilhoso? (CARPENTIER, 1979 pp. 76-79).

É particularmente fecunda a narrativa maravilhosa na América Latina a partir do século XX, uma contraposição ao Realismo surge, quando, mais marcadamente a Hispano-América, procura resgatar o seu universo e inventar ou reinventar sua própria tradição.

Neste contexto, o termo “realismo mágico” parece não apenas ser bem visto como perfeitamente cabível. Partindo dessa visão (especialmente, a de Carpentier e Josef), que singulariza a literatura Hispano-americana e que procura colocá-la no seu devido lugar no cenário mundial, é que procederemos a análise dessas duas obras que tão bem representam a Literatura na contemporaneidade: Incidente em Antares de Érico Veríssimo e Cem anos de solidão de Gabriel García Márquez. Donos de estilos diferentes, mas, criadores de obras vigorosas, marcantes, que tão profundamente retratam esse povo, e essa história que oscila entre o natural e o sobrenatural, mais do que possa compreender o espírito “civilizado e civilizador” do conquistador europeu.

### **García Márquez e Érico Veríssimo: dois olhares sobre a morte**

O traço mais significativo e que permite ligar as duas obras, é, sem dúvida, a morte. A sua presença em ambos os livros é uma constante e, embora tratada de forma bastante diferenciada, é a linha mestra dos dois romances.

Cem anos de solidão já inicia com uma situação de morte, pois na primeira “cena” do livro o narrador revela o pensamento do coronel Aureliano Buendía perante um pelotão de fuzilamento. Incidente em Antares, ao contrário, somente destacará a morte a partir da segunda parte do livro, ainda que durante toda a primeira parte os anos se sucedam através de sangrentas lutas políticas que provocam muitas mortes e conseqüentes vinganças.

A Macondo, de García Márquez, tem sua própria origem na morte de um homem. Ferido em sua masculinidade, José Arcádio mata Prudêncio Aguilar com uma lança (símbolo de virilidade), e exige de Úrsula o cumprimento de seus deveres conjugais. Assim, a morte e a vida, desde o início do romance, estabelecem uma relação simbiótica, que sintetiza a própria essência humana:

(GARCÍA MÁRQUEZ, 1967 p. 52)

Nessa noite, enquanto se velava o cadáver, José Arcádio Buendía entrou no quarto quando sua mulher estava vestindo as calças de castidade. Brandindo a lança diante dela, ordenou: "Tire isso." Úrsula não pôs em dúvida a decisão do marido. "Você será o responsável pelo que acontecer", murmurou. José Arcádio Buendía cravou a lança no chão de terra.

-Se você tiver que parir iguanas, criaremos iguanas – disse. – Mas não haverá mais mortos neste povoado por culpa sua. (GARCÍA MÁRQUEZ, 196, p. 27)

Desta maneira, Úrsula é transformada numa segunda Eva, culpada pelo pecado de Adão e pela expulsão dos dois do Paraíso. Aqui, no entanto, o autor, inverte o mito, e o primeiro casal, fugindo do peso de consciência provocado pelo assassinato de Prudêncio Aguilar, parte para a fundação de um novo mundo ou do verdadeiro Paraíso.

Incidentes em Antares, em contrapartida, revela a marginalidade das bases políticas de um novo mundo (Brasil), que já carrega todos os vícios da corrupção humana. A morte, nesta obra, não provoca pesos de consciência, mas é sempre instrumento de jogadas políticas. A mais iminente delas é a de Getúlio Vargas, ainda na primeira parte do livro, e é encarada com pesar por poderosos e pelo povo, cada qual por seus próprios motivos e necessidades:

Tibério encaminhou-se para a cozinha. Olhou para a cozinheira, e, quase como quem faz uma queixa, disse:

Dráusia, imagine que desgraça. O Dr. Getúlio se suicidou... – Não pode ser!... Reagiu ela. {...} Tibério já lhe tinha voltado as costas para sair da cozinha, quando ouviu Dráusia perguntar a si mesma: "E agora, que vai ser dos pobres?"

Sentiu um súbito e perverso despeito, que o levou a dizer, também baixinho, como se o cadáver estivesse na sua casa. – Os pobres vão continuar tão pobres como no tempo em que ele estava vivo. (VERÍSSIMO, 1998 p. 85)

A morte, na primeira parte deste romance, não causa medo nem espanto, nem remorsos, nem piedade. Trata-se apenas de um fato natural, cujas conseqüências se estenderão ao mundo dos vivos, e nunca dos mortos. Estes não sentem, não falam, não cobram e não entristecem como Prudêncio Aguilar. Não sendo, portanto, capazes de provocar o surgimento de novos mundos. Não obstante, serão, a partir da segunda parte, capazes de abalar relacionamentos, de ferir monumentos cívicos, de derrubar homens, enterrar glórias e desenterrar vergonhas.

Cem anos de solidão parece não se abalar com as mortes que se sucedem das maneiras mais estranhas durante toda a trama. Sua presença constante parece refutar a própria idéia de finitude da vida, pois esta continua depois da morte. Seus fantasmas permanecem perambulando entre os vivos como testemunhas silenciosas da passagem do tempo, que sempre volta ao seu início. É Melquíades, o cigano, o grande representante da vida e da morte nesta obra. Sua aparição, no início da história, já o revela um ancião. Mais tarde, é tido como morto, mas, retorna para Macondo para salvar a aldeia da "peste da insônia". Sua volta revela seu conhecimento da morte e sua vocação para a vida:

O cigano estava disposto a ficar no povoado. Tinha estado à morte, realmente, mas tinha voltado porque não pôde suportar a solidão. Repudiado pela sua tribo, desprovido de toda a faculdade sobrenatural como castigo pela sua fidelidade à vida, decidiu se refugiar naquele cantinho do mundo ainda não descoberto pela morte, dedicado à exploração de um laboratório de daguerreotipia.

A obra de García Márquez, carregada de simbologia, apresenta a morte em seus múltiplos significados, passando, às vezes, despercebida por um leitor menos atento. A passagem da infância para a adolescência das pequenas Rebeca e Amaranta, ocorre depois de um longo período de luto (três anos) pela morte de sua avó, mãe de Úrsula. É no recolhimento do negro, que as meninas metamorfoseiam-se, tornando-se mulheres. O luto, aqui, simboliza a morte da criança e a passagem para a vida adulta. Também mais tarde o desaparecimento de Remédios, a bela, será contado de uma forma inusitada. Na suavidade da sua "morte" ou da sua ascensão, está mais claramente visível uma passagem, uma transformação simbólica de vida em morte. No Dicionário de Símbolos, encontramos uma explicação esclarecedora sobre as diversas significações do verbete "Morte".

Enquanto símbolo, a morte é o aspecto perecível e destrutível da existência. Ela indica aquilo que desaparece na evolução irreversível das coisas [...]. Mas é também a introdutora aos mundos desconhecidos dos Infernos ou dos Paraísos; o que revela a sua ambivalência, como da terra, e a aproximação, de certa forma, dos ritos de passagem. Ela é revelação e introdução. Todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma vida nova. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.621)

Na primeira parte do romance de Veríssimo, a morte é símbolo do poder daqueles que se crêem donos da vida de seus inimigos, fazendo "justiça" com as próprias mãos ou simplesmente retirando "problemas indesejáveis" do caminho para a "ascensão" social. Entre as duas famílias rivais: Vacariano e Campolargo, matar e morrer era apenas mais uma maneira de impor-se dentro da sociedade constituída: "Depois desses atos de violência e perversidade ninguém podia sequer imaginar que fosse um dia possível para Vacarianos e Campolargos voltarem a viver na mesma cidade." (p.21)

Nesta concepção, a morte representa o seu sentido mais literal e natural: "fim absoluto de qualquer coisa de positivo: um ser humano, um animal, uma planta, uma amizade, uma aliança, a paz, uma época." (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 621).

Esta representação sangrenta da formação da sociedade antarense vem, mais tarde, na segunda parte do romance, contrapor-se ao vínculo criado pela amizade de Quitéria Campolargo com Tibério Vacariano, uma associação inesperada, surpreendente até, se considerarmos os antecedentes das duas famílias. Mas, nada será mais surpreendente que o tratamento dado pelo autor à morte neste segundo momento da obra. Se em Cem anos de solidão os mortos voltam à vida com a naturalidade de um viajante que retorna ao lar, em Incidente em Antares eles acordam inesperadamente, como num quadro surrealista, e sua presença é capaz de fazer com que os vivos duvidem de suas faculdades mentais.

Testemunhas visuais (e olfativas!) do fato são unânimes em afirmar que os defuntos se moviam de maneira rígida, como bonecos de mola a que alguém – Deus ou o diabo? – tivesse dado corda. [...] Não foram poucos os cidadãos antarense que recusaram dar crédito ao que viam, julgando-se vítimas duma alucinação. Mortos ressurectos? Fantasmas? Era incrível! Pavoroso! Algo de inédito não só nos anais desta comuna como também nos da Humanidade! (VERÍSSIMO, 1998 p. 258; 259).

Nas duas obras o cheiro da morte é marcante, em *Incidente em Antares* ele lembra o tempo todo a brevidade humana e o caráter putrefacto da sua natureza: “No pálido céu o sol vai se inclinando aos poucos para as bandas da Argentina. Antares parece submersa num lagoão de ar estagnado e fétido. E os sete mortos apodrecem em silêncio no coreto.” (VERÍSSIMO, 1998 p.372).

Enquanto que na obra de García Márquez, ele aparece para eternizar a presença do crime, no cheiro da pólvora que não sai do corpo de José Arcádio, nem mesmo após décadas de sua morte: “[...] o cemitério continuou cheirando a pólvora até muitos anos mais tarde, quando os engenheiros da companhia bananeira recobriram a sepultura com uma couça de cimento armado.” (GARCIA MÁRQUEZ, 1967, p.131).

Assim, nas duas obras a presença da morte anuncia o natural e o sobrenatural. Em *Cem anos de solidão* o sobrenatural mescla-se à vida dos homens, interage com eles, revive neles, ora em forma de fantasmas, ora como a forte herança genética dos Buendía. No romance de Veríssimo não há fantasmas, mas o passado obscuro volta nos segredos revelados pelos mortos insepultos e na insólita presença dos cadáveres em decomposição na praça da pequena cidade. Passado este, que se quer ver esquecido, ou melhor, escondido, a qualquer custo pelos dirigentes locais.

Todo homem tem consciência de que a morte é a única certeza de quem está vivo. No entanto, por seu mistério absoluto, ainda que muitos tentem explicá-la, ou garantir a vida após a grande passagem, ela ainda representa, paradoxalmente, a maior incerteza e o maior medo do ser humano. Conquanto García Márquez procura dar-lhe um tom de normalidade e aceitação: a vida após a morte é uma certeza; Veríssimo dá-lhe o tom do inaceitável, do impensável: fantasmas de carne e osso são, no mínimo, o inusitado. Mas todos, de uma forma ou de outra, em ambos os enredos, são obrigados a contracenar com a morte.

Para a psiquiatra suíça Elisabeth Kübler-Ross, a morte é o elemento do qual não podemos fugir jamais, e confrontarmo-nos com ela talvez seja de grande proveito.

Se fizéssemos um esforço sobre-humano para encarar nossa própria morte, para analisar as ansiedades que permeiam nosso conceito de morte e para ajudar os semelhantes a se familiarizarem com tais pensamentos, talvez houvesse menos destruição ao nosso redor.[...] Todos nós sentimos necessidade de fugir a esta situação; contudo, cada um de nós, mais cedo ou mais tarde, deverá encará-la. Se todos pudéssemos começar admitindo a possibilidade de nossa própria morte, poderíamos concretizar muitas coisas, situando-se as mais importantes o bem-estar de nossos pacientes, de nossas famílias e talvez até de nosso país (KÜBLER-ROSS, 2002, p. 22).

Todos nós agimos e vivemos sem pensar na morte, somos capazes de nos ver mais como imortais do que como mortais, pois se assim não fosse, com certeza, viveríamos melhor com os nossos semelhantes, e, principalmente com aqueles a quem amamos. Veríssimo retrata isso claramente quando mostra as falcatruas e crimes realizados pelos detentores do poder. É o homem passando por cima de todo qualquer escrúpulo para ver realizados os seus intentos. Viver, para os personagens de Veríssimo, é o momento presente. O futuro, representado pela morte e pela conseqüente transcendência da vida, não é levado em consideração.

O sobrenatural não existe, logo, quando acontece o “incidente” com os mortos levantando-se dos seus caixões, ocorre uma verdadeira comoção social. A cidade, por assim dizer, enlouquece. O povo acredita ser o fim do mundo e, cada um, a seu modo, busca na igreja a redenção dos seus pecados. Os poderosos temem as conseqüências políticas de tal acontecimento, e estão dispostos a varrer da cidade a situação esdrúxula à qual estão expostos. Cada um, em verdade, preocupando-se somente consigo mesmo: o homem nasce só e morre só, e cumpre em vida a sua sina de cuidar somente de si.

No livro “O que é morte”, de José Luiz de Souza Maranhão, encontramos uma possibilidade de ilustrar, com certa clareza, esta vocação humana para ignorar a morte, o que é, não obstante, uma preocupação milenar da alma humana.

Da impossibilidade de representar a própria morte, Epicuro (270 a .C.) fundamentou a célebre tese segundo a qual jamais nos encontraremos frente a frente com a nossa própria morte, visto que, enquanto nós estivermos presentes ela estará ausente e quando ela estiver presente, então seremos nós que estaremos ausentes. Só temos que nos ocupar com esta vida. O problema da vida é passá-la o mais agradavelmente possível, visto que a “morte não é nada para nós (MARANHÃO, 199, p. 66).

Este confronto impossível com a morte acontece em *Incidente em Antares*. Mortos diante de sua própria morte e desfilando-a pelas ruas da cidade. Abre-se então, uma oportunidade única para questionamentos sobre a ética, a moral, a filosofia, a religião, o misticismo, o folclore, enfim, tudo o que parece formar o caráter humano.

Num primeiro momento, o fato de *Antares* estar, literalmente, diante da morte provoca abalos em relacionamentos, causa atitudes desesperadas, transforma pecadores em arrependidos, destrói casamentos, enfim, desnuda o homem e a sua sensação de imortalidade, obrigando-o a enfrentar a sua própria finitude. Mas, quando os mortos são finalmente sepultados e com eles qualquer prova da sua “volta” à vida, todos querem esquecer o acontecimento e aquietar suas consciências. Todos, poderosos ou não, desejam, mais do que tudo, mergulhar no milagre do esquecimento, e na tacanha normalidade da vida de todo dia.

Se eu começar a contar a vocês o que vi e ouvi nestas últimas trinta horas, eu mesmo acabarei duvidando não só das minhas palavras, como também da minha memória e até da minha razão. Querem um conselho? Deixem os mortos em paz. Tratem dos vivos ou, antes, dos subvivos (VERÍSSIMO, 1998 p. 455)”.

O tratamento dado por García Márquez à morte em *Cem anos de Solidão* se opõe ao de Veríssimo. Em sua obra a morte não pode ser esquecida, é sobre ela que se edifica e se destrói Macondo e a estirpe dos Buendía. Ela é, mais do que nunca, o início e o fim, além de permear com seus fantasmas toda a história desta família. Ela é a própria solidão que move cada personagem em seus conflitos incestuosos. Segundo o “Dicionário dos Símbolos”, o incesto carrega, paradoxalmente, vida e morte.

O incesto simboliza a tendência à união dos semelhantes, i.e., a exaltação da própria essência, da descoberta e preservação do eu mais profundo. [...] O incesto parece mais corresponder à situação, não só das sociedades fechadas, mas dos psiquismos fechados ou

estreitos, incapazes de assimilar o outro: trai uma deficiência ou uma regressão. Se bem que ele possa parecer normal em certa fase da evolução, exprime um bloqueio, um nó, uma parada no desenvolvimento moral e psíquico de uma sociedade ou de uma pessoa. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982 p.505).

Úrsula e José Arcádio são primos entre si, em sua família já consta o registro de outros parentes consanguíneos que, uma vez casados, têm um filho com “rabo de porco”, assim, desde o início, aparece o medo do incesto por suas prováveis conseqüências negativas. Úrsula chega a pensar em matar um filho que nascesse com o “rabo de porco”, e este torna-se um símbolo de fraqueza, de vergonha ou uma condenação divina (e da natureza) pelo pecado que dá origem à sua família. Porém, há aqui uma situação que vai além da marca física que lembra o incesto. Os Buendía representam toda uma sociedade ou um povo que deseja viver segundo a sua própria vontade, sem lideranças políticas e religiosas. Uma nova sociedade ainda por ser constituída, porém, longe do invasor e do estrangeiro, e de valores que não podem por eles ser assimilados e administrados sem que se perca a sua origem e a sua pureza.

Neste caso, diante da impossibilidade de se viver isolado do mundo real que acaba por invadir Macondo através das novidades que vêm de fora e, principalmente, pelos estrangeiros da companhia bananeira, o incesto acaba por tornar-se a arma que leva os Buendía à ruína e ao desaparecimento da face da terra. A cada nova geração, a estirpe vê refletirem-se os mesmos defeitos e as mesmas loucuras dos homens da família; até os mesmos amores são repetidos, e “Aurelianos e José Arcádios”, geração após geração, amam e fazem filhos nas mesmas mulheres: Úrsula (mãe e amor platônico), Pilar Ternera (amante, mãe, avó, bisavó), Petra Cotes (amante dos dois irmãos), e Amaranta (amante e tia).

É a personagem Amaranta o grande símbolo da destruição e morte através do incesto real, primeiro sendo engendrada pelo casal original (Úrsula e José Arcádio), e mais tarde em seu ódio por Rebeca, sua irmã de criação que representa o outro, o que vem de fora, o que abala o mundo interno da família, mesmo quando também se contamina pelo desejo incestuoso pelo irmão de criação, José Arcádio, e casa-se com ele. O suicídio de Pietro Crespi é causado pelo ódio e pelo ciúme que Amaranta nutre por Rebeca. Sua vida amargurada e triste também é alimentada por esses sentimentos amargos e pela solidão, o que fará com que se aproxime de dois de seus sobrinhos para se viciá-los, amá-los e destruí-los com sua libido incestuosa. A morte do penúltimo José Arcádio (o Papa), mostra claramente a força desse amor proibido.

Certa manhã de setembro, depois de tomar café com Aureliano na cozinha, José Arcádio estava terminando o seu banho diário quando irromperam pelos vãos das telhas os quatro meninos que tinha expulsado de casa. Sem lhe dar tempo para se defender, meteram-se vestidos na caixa d'água, agarraram-no pelos cabelos e mantiveram a sua cabeça afundada até que cessou na superfície o borbulhar da agonia e o silencioso e pálido corpo de delfim deslizou até o fundo das águas perfumadas. [...] Nessa tarde, tendo sentido a sua falta na cozinha, procurou José Arcádio por toda a casa e o encontrou boiando nas transparências perfumadas da caixa d'água, enorme e tumefacto, e ainda pensando em Amaranta. (GARCÍA MÁRQUEZ 1967 p. 355).

A morte de José Arcádio (o Papa), acontece muitos

anos depois de sua tia Amaranta ter morrido (uma morte anunciada e para a qual ela teceu a sua própria mortalha), mas a força do seu desejo e do seu amor pecaminoso pela tia transcende a vida, pois até mesmo seu cadáver continua pensando nela em meio às águas da banheira, que remetem ao útero materno e, paradoxalmente, à origem da própria vida.

Esta mesma certeza da vida transcendendo a morte, têm Aureliano e Amaranta Úrsula, o último casal Buendía, quando nas quentes noites de sua relação não menos amorosa e incestuosa, ouviam os fantasmas de seus antepassados.

Muitas vezes foram acordados pelo tráfego dos mortos. Ouviram Úrsula lutando contra as leis da criação para preservar a estirpe, e José Arcádio Buendía procurando a verdade quimérica dos grandes inventos [...], e então aprenderam que as obsessões dominantes prevalecem contra a morte e tornaram a ser felizes com a certeza de que eles continuariam a se amar com suas naturezas de fantasmas, muito depois de que outras espécies de animais futuros arrebatassem dos insetos o paraíso da miséria que os insetos estavam acabando de arrebataram aos homens. (GARCIA MÁRQUEZ, 1967, p. 389)

Assim, vivos e mortos estão ligados irremediavelmente pelo sangue e pelas paixões obsessivas através do incesto, que perpetua os genes ao mesmo tempo em que os leva para a solidão e a morte.

### Considerações finais

Ambas as obras apresentam a morte como elemento natural e sobrenatural. Em García Márquez sua presença remete claramente ao “maravilhoso”; assim, tanto a capacidade sobrenatural do Coronel Aureliano Buendía de fugir da morte, como o sangue de José Arcádio que vai até a casa de sua mãe para guiá-la até seu corpo sem vida, são aceitos com naturalidade, sem estranhamento algum, ajustando-se perfeitamente ao universo criado pelo autor. Também a ascensão de Remédios, a bela e o “correio celeste” de Amaranta ajustam-se naturalmente à realidade interna da obra.

Esta convivência, natural/sobrenatural como partes integrantes do mesmo universo fictício é a mais importante prova de que trata-se do “realismo maravilhoso” e não do puramente “fantástico”, segundo as teorias elaboradas até os dias de hoje. Em nenhum momento as personagens questionam os acontecimentos ou consideram-nos aberrações surrealistas (como no caso de Incidente em Antares), no mundo estabelecido por García Márquez, os acontecimentos insólitos são tão parte dele quanto os outros.

É exatamente esta a condição da Macondo de Cem anos de solidão, não há preocupação com a origem dos acontecimentos nem se questiona sua veracidade, eles apenas são parte de um universo que transcende nossos limitados sentidos físicos e completam o homem com aquilo que está além do que os olhos podem ver e o coração sentir.

Em *Incidente em Antares*, o “fantástico” apresenta-se mais nitidamente. Ainda que a princípio o incidente seja narrado como fato incontestável vivenciado por inúmeras testemunhas, no final do romance a “operação borracha” atinge um grau de perfeição que, após alguns anos ninguém se lembra mais do acontecimento insólito e a vida volta totalmente à costureira e pacata rotina de cidade pequena, com sua high society cada vez mais exibicionista, e com

os poderosos (e corruptos) nos lugares de sempre. O “esquecimento” passa a colocar em dúvida se de fato houve ou não um absurdo ( e por isso improvável) incidente na pequena cidade, se não foi apenas fruto de uma histeria coletiva, como declararam os estudiosos do assunto, e, enfim, se a vida segue seu rumo normal, a morte volta definitivamente à escuridão do seu mundo impenetrável e indesejável aos vivos.

Enquanto em Macondo a morte não pode e não quer ser esquecida, pois representa uma outra dimensão da própria vida, em Antares ela é convenientemente relegada ao esquecimento que só o tempo é capaz de trazer. É Melquíades, o grande personagem de Cem anos de solidão, quem mais claramente percebe o verdadeiro significado do morrer: “Sentiu-se esquecido, não com o esquecimento remediável do coração, mas com outro esquecimento mais cruel e irrevogável que ele conhecia muito bem, porque era o esquecimento da morte.” (p.52) .

Não obstante a diversidade do olhar de cada autor sobre a morte, aproximam-se no fato de que contam histórias de homens e seus povos. García Márquez lamenta sua América violada, e Veríssimo o seu país que se auto-violata, se corrompe e se vende a interesses escusos. Neste ponto, divergem do fantástico europeu, pois na América Latina transcender a realidade está muito ligado à natureza exótica e exuberante, e ao seu povo, forjado no calor e nos mistérios da floresta tropical.

Fica, porém, ao final dos romances, a possibilidade dada ao leitor de crer ou não crer, e mais do que isso, estabelecer suas próprias relações com aquilo que, estando vivo, carrega dentro de si a fatalidade da morte, e, com aquilo que, já estando morto, continua reverberando para além da solidão e do esquecimento, alcançando de alguma forma, a imortalidade.

## Referências

- CALASANS, S. Cem anos de solidão: uma narrativa especular. In: COUTINHO, E. F. (Org.). **A unidade diversa: ensaios sobre a nova literatura Hispano-Americana**. Rio de Janeiro: Anima, 1986. p. 47-92 .
- CALASANS, S. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.
- CARPENTIER, A. **Literatura e consciência na América Latina**. São Paulo: Global, 1979.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2002.
- FURTADO, F. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa/Portugal: Livros Horizonte, 1980.
- JOSEF, B. **A máscara e o enigma: a modernidade da representação à transgressão**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.
- \_\_\_\_\_. **Romance Hispano-Americano**. São Paulo: Ática, 1986.
- KÜBLER-ROSS, E. **Sobre a morte e o morrer**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MARANHÃO, J. L. de S. **O que é morte**. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- MÁRQUEZ, G. G. **Cem anos de solidão**. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- VERÍSSIMO, E. **Incidente em Antares**. 50. ed. São Paulo: Globo, 1998.
- VESSSELS, G. M. Érico Veríssimo, o fantástico, e a tradição menipéica. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 28, n. 3, p. 144-151, set. 1993.