



Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

**O EXERCÍCIO DE TECER COMO ELEMENTO DE CRIAÇÃO EM CEM ANOS
DE SOLIDÃO, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

Priscila Cristina Cavalcante Oliveira

Brasília

2020

Priscila Cristina Cavalcante Oliveira

**O EXERCÍCIO DE TECER COMO ELEMENTO DE CRIAÇÃO EM CEM ANOS
DE SOLIDÃO, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura. Orientadora: Prof.^a Dra. Ana Paula Aparecida Caixeta.

Brasília

2020

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

OOL48e Oliveira, Priscila Cristina Cavalcante
O EXERCÍCIO DE TECER COMO ELEMENTO DE CRIAÇÃO EM CEM
ANOS DE SOLIDÃO, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ / Priscila
Cristina Cavalcante Oliveira; orientador Ana Paula
Aparecida Caixeta. -- Brasília, 2020.
146 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2020.

1. LITERATURA COMPARADA. 2. EPISTEMOLOGIA DO ROMANCE. 3.
CEM ANOS DE SOLIDÃO. I. Caixeta, Ana Paula Aparecida,
orient. II. Título.

Priscila Cristina Cavalcante Oliveira

**O EXERCÍCIO DE TECER COMO ELEMENTO DE CRIAÇÃO EM CEM ANOS
DE SOLIDÃO, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura. Orientadora: Prof.^a Dra. Ana Paula Aparecida Caixeta.

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Ana Paula Aparecida Caixeta
Universidade de Brasília (UnB) - Presidente

Professora Doutora Florence Marie Dravet
Universidade Católica de Brasília (UCB) - Membro Efetivo
Externo

Professor Doutor Rogério da Silva Lima
Universidade de Brasília (UnB) - Membro Efetivo Interno

Professora Doutora Maria Veralice Barroso
Secretaria de Estado de Educação (SEEDF) - Suplente

À Ana, minha força diária.

AGRADECIMENTOS

O acontecimento desta escrita nasce com o agradecimento pelos encontros de ideias, experiências e aprendizados que envolvem o processo de criação desta dissertação.

Início esse movimento com os meus agradecimentos ao Wilton, querido professor e amigo, a quem dedico este trabalho, o qual teve a sua leitura interrompida pelo tempo tão breve da vida. Agradeço ao Wilton pelo acompanhamento atencioso desde muito cedo, pelos olhares de confiança que sempre foram muito além dos meus próprios, pelos abraços de apoio e força, e pelas conversas que atravessavam as tardes de orientação e preenchiam o caderno de notas com perguntas, descobertas e aprendizados.

Aos meus pais, Denízia e Nicézio, antes mesmo de perceberem, o quanto me ensinam sobre força e coragem.

Aos meus sogros, Lívia e Orlando, pelo amor de família.

À minha irmã, Polliana, por ser a imagem-lar da minha vida, por fazer das nossas partilhas um espaço de acolhida e força, por me mostrar desde a infância a grandiosidade da palavra escrita e lida.

À Ana, minha companheira, por criar em mim uma rede de apoio, afeto, confiança, ternura e amor, sem os quais esta dissertação não seria possível.

À Denise, minha querida amiga, que tenho tanto a agradecer. Pela disposição atenciosa e cuidadosa que sempre recebeu e leu meus escritos, por acalmar minhas inquietações e angústias, por me apresentar um mundo de possibilidades, por

acreditar em mim e no meu trabalho desde o primeiro dia que conversamos, pelo incentivo diário.

À Nathália, minha amiga-irmã, que com a palavra da poesia me trouxe presença de apoio e escuta para enfrentar os dias de pesquisa e escrita, partilhas que tanto me ensinaram a dar voz aos meus sonhos e projetos de vida.

Ao Lucas e Emanuelle, pelas trocas de ideias e conhecimento que tanto me ensinaram sobre filosofia.

À Ana Paula e Vera, pela generosidade e amizade, pelo prosseguimento dedicado e atencioso das orientações, pela presença.

À Janara, pelas partilhas em qualquer tempo.

A todos do grupo da Epistemologia do Romance pelos ensinamentos que transcendem a teoria.

À Ludimila Moreira, por ser inspiração e fôlego de viver.

À Nara Andejara, por ser morada e esperança desde os tempos da graduação.

À Caroline Neres, uma amizade que o mestrado me trouxe, pela acolhida e por me ensinar a ter paciência comigo mesma.

À Nathielen, Amanda, Mayra, Bárbara, Giulia, Marcela, Laiza, Gleyziane, Juliana, Mayã, Moisés, amigos queridos, pelo tempo, cuidado, delicadeza e pela compreensão da ausência dos últimos anos.

A todos que me acompanharam de alguma forma, minha gratidão.

Nunca me interessou uma ideia que não resista a muitos anos de abandono.

Gabriel García Márquez

RESUMO

A presente dissertação toma por objeto de análise o romance *Cem anos de solidão*, do autor colombiano Gabriel García Márquez. Em consonância com os estudos teóricos da Epistemologia do Romance, esta escrita dissertativa busca compreender o ato de tecer - do fazer e refazer contínuos - dos personagens como elemento de reflexão acerca das possibilidades de saberes da existência humana. Para tanto, a construção desta pesquisa apresenta quatro partes principais, sendo a primeira, nomeada de prólogo, que desdobra o processo de leitura do literário na condição de leitora-pesquisadora; e as demais estruturadas em capítulos. O primeiro capítulo traça aproximações com as proposições teóricas da Epistemologia do Romance como possibilidade de análise para compreender o exercício de tecitura enquanto uma escolha estética efetuada pelo autor e as possíveis intencionalidades que podem estar embutidas nesse elemento da narrativa; o segundo esboça apontamentos sobre a ideia de narrador, em diálogo com a teoria da Epistemologia do Romance, como um dos elementos do tecer, centrando-se nas possibilidades reflexivas que a voz narrativa ecoada no literário pode suscitar ao contribuir no entendimento da tecitura; e o terceiro desenvolve considerações sobre o processo criativo e reflexivo da personagem Úrsula a partir do gesto filosófico enquanto leitora-pesquisadora promovido e ampliado pela tecitura da voz do narrador. Desse modo, o ato de tecer em *Cem anos de solidão* permite criar possibilidades de conhecimentos acerca da condição humana reverberados na voz do narrador e na tecitura da personagem Úrsula.

PALAVRAS-CHAVE: Epistemologia do Romance. Cem anos de solidão. Tecitura. Condição humana.

ABSTRACT

The present thesis takes as an object of analysis the novel "One Hundred years of solitude", by the Colombian author Gabriel Garcia Marquez. According to the theoretical studies of the Epistemology of Romance, this piece of academic writing aims to understand the act of weaving, that is to say, the continuous process of creation of a character as an element of reflection on the possibilities of the knowledge of human existence. For such purpose, the construction of this research presents four main parts, the first named prologue unfolds the process of literary reading in the condition of reader/researcher and the remaining parts were assembled as chapters. The first chapter draws approximations with theoretical propositions of the Epistemology of Romance as a possibility of an analysis that seeks to understand the exercise of weaving as an aesthetic choice made by the author and the possible intentionalities that may be attached to this element of narrative. The second chapter outlines notes about the idea of narrator, in dialogue with the Epistemology of Romance, as one of the elements of weaving, focusing on the reflective possibilities that the echoed narrative voice in the literary text can raise by contributing to the comprehension of weaving. The third chapter develops considerations about the reflective and creative process of the character named Ursula from the philosophical gesture of a researcher/reader, fostered and amplified by the weaving of the narrator's voice. Therefore, the act of weaving in *One Hundred years of solitude* allows to create possibilities of knowledge of the human condition reverberated in the voice of the narrator and the weaving of Ursula.

KEYWORDS: Epistemology of Romance. One hundred years of solitude. Weaving. Human condition.

RESUMEN

La presente disertación adopta como objeto de análisis la novela Cien años de soledad, del escritor colombiano Gabriel García Márquez. En conformidad con los estudios teóricos de la Epistemología de la Novela, esta escrita abierta busca comprender el acto de tejer - del hacer y deshacer continuos - de los personajes como elemento de reflexión acerca de las posibilidades de conocimiento de la existencia humana. Para estos fines, la construcción de esta búsqueda presenta cuatro partes principales, siendo la primera, nombrada de prólogo, que despliega el proceso de lectura del literario a condición de lectora-investigadora; y las demás estructuradas en capítulos. El primer capítulo traza aproximaciones con las proposiciones teóricas de la Epistemología de la Novela como posibilidad de análisis para comprender el ejercicio de la textura mientras una elección estética realizada por el escritor y las posibles intencionalidades que pueden estar inseridas en este elemento de la narración; el segundo esboza apuntes acerca de la idea del narrador, en diálogo con la teoría de la Epistemología de la Novela, como uno de los elementos del tejer, centrándose en las posibilidades reflexivas que la voz narrativa repetidas en el literario puede suscitar al contribuir en el entendimiento de la textura; y el tercero desarrolla consideraciones acerca del proceso creativo y reflexivo del personaje Úrsula a partir del acto filosófico mientras lectora-investigadora promovido y ampliado por la textura de la voz del narrador. De esta manera, el acto de tejer en Cien años de soledad, permite crear posibilidades de conocimientos acerca de la condición humana reverberados en la voz del narrador y en la textura del personaje Úrsula.

PALABRAS-CLAVE: Epistemología de la Novela. Cien años de soledad. Textura. Condición Humana.

DESCRITIVO DE FIGURAS

FIGURA I - Foto da edição *Cem anos de solidão* (2017); ilustração de Luisa Rivera. (Arquivo Pessoal). |19

FIGURA II - Ilustração do tear manual. Disponível em: <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/0b/39/cc/0b39ccb77af5565aa691ac16f09a0844.jpg>>. Acesso em: 15 abr. 2019. |26

FIGURA III - Ilustração do entrelaçamento dos dois conjuntos de fios para a construção do tecido plano: a urdidura e a trama. Disponível em: <http://3.bp.blogspot.com/-aK_FXMphvKo/T5s0IsBXTfI/AAAAAAAAABr0/KVYJMI6igyw/s400/tecido+plano.jpg>. Acesso em: 10 mai. 2019. |27

FIGURA IV - Foto da edição *Cem anos de solidão* (2017); ilustração de Luisa Rivera. (Arquivo Pessoal). |37

FIGURA V - Foto da edição *Cem anos de solidão* (2017); ilustração de Luisa Rivera. (Arquivo Pessoal). |39

FIGURA VI - Foto da edição *Cem anos de solidão* (2017); ilustração de Luisa Rivera. (Arquivo Pessoal). |72

FIGURA VII - Foto do texto *La novela hispanoamericana del siglo XX* (1986); ilustração de Marina Gálvez Acero. (Arquivo pessoal). |106

FIGURA VIII - Foto da edição *Cem anos de solidão* (2017); ilustração de Luisa Rivera. (Arquivo Pessoal). |108

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

O CONTAR |14

PRÓLOGO ELUCIDATIVO

DESENROLANDO O FIO DO NOVELO |19

Memórias e inquietações de uma tecelã |20

O enlace de ideias, experiências e reflexões |25

PRIMEIRO CAPÍTULO

O NOVELO E A MÁQUINA DE TEAR: a Epistemologia do Romance como base-pensamento |37

1.1. A sustentação teórica da tecitura dissertativa |38

1.2. Entrelaçando os fios textuais |40

1.3. Diálogos teóricos e encontros no espaço literário |47

1.4. Aproximações em torno do processo criativo e as possibilidades de entendimento |59

1.5. O movimento do tecer enquanto possibilidade de conhecimento |64

SEGUNDO CAPÍTULO

O ENLACE DOS FIOS DA URDIDURA E DA TRAMA: a voz do narrador como movimento de reflexão |72

2.1. O narrador como um dos elementos do tecer |73

2.2. A voz do narrador e as tramas textuais |74

2.3. Apontamentos sobre a ideia de narrador à luz da tecitura dos estudos da Epistemologia do Romance |88

2.4. Entrecruzamentos de leituras e perspectivas do narrador |101

TERCEIRO CAPÍTULO

O SEGUIMENTO DO EXERCÍCIO DO ENTRELAÇAR OS FIOS: o gesto filosófico como entendimento da tecitura de Úrsula |108

- 3.1. O ato de tecer de Úrsula e as aberturas de pensamento |109
- 3.2. A circulação de indagações e reflexões no tecer |110
- 3.3. Transitando pelos teceres de Úrsula |112
- 3.4. O atravessamento pelas ações e vivências |124
- 3.5. A casa |129

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O TECIDO: possibilidades interpretativas |140

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LEITURAS E INFLUÊNCIAS |143

INTRODUÇÃO

O CONTAR

Em consonância com os norteamentos teóricos da Epistemologia do Romance, a presente dissertação toma por objeto de análise o romance *Cem anos de solidão*¹, de Gabriel García Márquez, centrando atenções no ato de tecer² dos personagens, especialmente daqueles que se apresentam como fios condutores da trama: o narrador e a personagem Úrsula. A partir do entrelaçar dos dois elementos estéticos, busca-se pensar o exercício de tecer como um recurso narrativo que se repete e transita pela criatividade e imaginação dos personagens, ao mesmo tempo em que permite ao leitor refletir sobre as possibilidades de significações que podem envolver o ato de tecer na obra de Gabriel García Márquez.

Adotar *Cem anos de solidão* enquanto objeto de análise de uma dissertação de mestrado não é tarefa simples, podendo, inclusive, ser entendido como um ato excessivo. Ciente dos riscos e para evitar distorções, faz-se importante esclarecer que o presente trabalho não pretende dar conta de uma exegese completa da obra, sua intenção é, a partir de um olhar do todo, centrar-se nas ações e reflexões do narrador e da personagem Úrsula voltadas para o ato de tecer.

Se a pretensão de dar conta da complexidade de uma obra desta natureza se apresenta como algo ingênuo, buscar a totalidade das leituras até aqui publicadas sobre o romance é algo impensado. De posse desse entendimento, embora muito da crítica apresentada sobre *Cem anos de solidão* tenha sido

¹A primeira edição da obra *Cem anos de solidão* foi publicada em maio de 1967, pela editora Editorial Sudamericana.

²Importante ressaltar que na língua portuguesa podemos encontrar o registro de dois vocábulos: tessitura e tecitura. No entanto, nesta escrita dissertativa adota-se o último termo e as suas derivações devido ao seu sentido estar relacionado às noções conceituais de tecido, de tecer e de entrecruzamento do conjunto de fios com a urdidura. À título de complementação, o termo "tessitura" volta-se para o campo semântico da música, distanciando assim da proposta desta pesquisa.

pesquisada, optou-se aqui por recortes no que se refere à fortuna crítica disponível e ainda assim, muito do que foi escolhido como referência dialogal não pode ser compreendido de outro modo senão como diálogo, posto que amparada pelos estudos teóricos da Epistemologia do Romance, esta dissertação se insere em um movimento de análise próprio, que nem sempre se alinha aos estudos adotados como interlocução.

Em Cem anos de solidão, o ato de tecer das personagens vai aos poucos desenrolando um novelo que constitui a vida de cada um e, ao fazê-lo, desvela angústias e conflitos que emolduram as relações consigo mesmos e com os outros à sua volta. Vidas se entrecruzam em um emaranhado temporal regido por atos de fazeres, desfazer e refazer contínuos e incansáveis dos personagens. Um bom exemplo disso é o construir e reconstruir da casa por Úrsula, o bordado e a mortalha de Amaranta e a confecção dos peixinhos de Aureliano, em que a tecitura desses personagens atravessa gerações compondo o cenário de Macondo e dando sentido à existência de cada um.

Ancorada nas indagações que a obra suscita acerca da tecitura enquanto uma escolha estética que pressupõe intencionalidades do autor, esta pesquisa procura nortear-se a partir de questionamentos acerca das possibilidades de conhecimentos do Ser, os quais se materializam por meio de uma pergunta central: *O que podemos saber sobre a condição humana tomando como objeto de análise o ato de tecer que perpassa vidas e gerações distintas no romance Cem anos de solidão?*

Movida assim pelo gesto indagativo que a obra pode suscitar no leitor e no aporte teórico da Epistemologia do Romance, esta escrita dissertativa se dá por meio do entrelaçamento de teceres: o tecer efetuado pela pesquisadora, o tecer de Gabriel García Márquez na construção

ficcional e o tecer das personagens no interior da obra. Assim, ao tecer a escrita da dissertação procura-se problematizar a questão central desdobrando-a em perguntas complementares tais como:

1 - Como as memórias de uma leitora alinhavam junto ao processo de tecitura?

2 - De que modo a Epistemologia do Romance contribui para a compreensão da obra acerca do que pode estar embutido no ato de tecer dos personagens?

3 - Quais reflexões o autor explora nesse ato de tecer de seus personagens, utilizando-se da voz do narrador?

4 - Quais conhecimentos podem-se descobrir na obra e de que forma a personagem Úrsula envolta pelo ato de tecer pode suscitar, no espaço literário ficcional, questões universais acerca da condição humana?

A partir das questões norteadoras e mediante a compreensão prévia da tecitura enquanto um exercício que os personagens lançam mão para criar no espaço ficcional e que ao mesmo tempo molda e complementa a vida destes seres, os estudos aqui desenvolvidos tem como objetivo primeiro pensar sobre a complexidade de questões relacionadas à condição humana que podem estar juntas a esse ato manual assumido pelos personagens na narrativa de Gabriel García Márquez.

Ancorando-se no objetivo central e tomando a própria tecitura como metáfora da reflexão, a escrita da presente dissertação reivindica objetivos secundários que se formulam no sentido de buscar compreender em que medida as orientações teóricas da Epistemologia do Romance podem contribuir para o desenvolvimento do objetivo central do trabalho; pensar o narrador como escolha estética que, a partir de uma voz meditativa, permite ao leitor-pesquisador³ articular

³O termo leitor-pesquisador é apresentado pela Epistemologia do Romance e pode ser entendido como um sujeito investigativo comprometido com a elaboração de conhecimentos a partir da sua leitura interpretativa. O

reflexões significativas acerca da condição existencial das personagens e como um dos elementos do tecer; e finalmente observar o ato de tecer da personagem Úrsula como possibilidade de conhecimentos sobre questões do humano.

Os três capítulos da dissertação foram construídos buscando contemplar os objetivos propostos.

Cabe evidenciar que antecedendo os capítulos se estrutura uma parte nomeada de prólogo. A presença dessa parte se mostra como um lugar de abertura na condição de tecelã, de leitora-pesquisadora. O prólogo não se apresenta aqui como um capítulo, mas como uma parte precedida dos três capítulos que sustenta metaforicamente o movimento de tecer da pesquisadora. A partir desse espaço de discussão, se faz possível pensar sobre como essa tecelã se encontra com as leituras e as suas contribuições possíveis nesse processo de tecitura e de reflexão acerca da obra literária *Cem anos de solidão*.

Dessa forma, no primeiro capítulo apresentaremos possibilidades de diálogos com os estudos teóricos da Epistemologia do Romance como atividade investigativa para se pensar o ato de tecer - do fazer e refazer contínuos - dos personagens enquanto uma escolha estética labutada e efetuada pelo autor e as possíveis intencionalidades que podem estar embutidas nesse elemento que perpassa a narrativa.

No segundo capítulo trataremos da ideia de narrador, a partir do viés teórico da Epistemologia do Romance, como um elemento do tecer. Vale ressaltar que não há a intenção de fazer nesse capítulo um desdobramento aprofundado acerca do

olhar do leitor-pesquisador extrapola o objeto literário ao ampliar a sua leitura e dialoga com os saberes presentes no texto, diferentemente do leitor comum que não intenciona desmontar para montar de novo o texto literário. Dessa diferenciação não emerge a pretensão de tornar o leitor comum um leitor ífero, mas ampliar o campo das discussões sobre as relações entre texto e leitor sem a supressão do diálogo com os estudos da estética da recepção.

termo narrador, mas elucidar de que modo o narrador compreendido no âmbito da Epistemologia do Romance pode ajudar a entender a tecitura. A escrita desse capítulo se mostra como esse lugar de trânsito de reflexões sobre a tecitura do narrador que transita no processo de construção da narrativa em diálogo com as orientações teóricas da Epistemologia do Romance.

No terceiro capítulo discutiremos sobre as possibilidades de conhecimentos da existência humana que podem ser descobertos no processo criativo e reflexivo da personagem Úrsula a partir do gesto filosófico enquanto leitora-pesquisadora ampliado pela tecitura da voz do narrador.

Desse modo, ciente da impossibilidade de encerramento das discussões nesta escrita dissertativa, apresentaremos nas considerações finais retomadas deste exercício de pesquisa e possibilidades de aberturas de análise acerca do texto de Gabriel García Márquez.

PRÓLOGO ELUCIDATIVO
DESENROLANDO O FIO DO NOVELO



FIGURA I - Foto da edição *Cem anos de solidão* (2017); ilustração de Luisa Rivera. (Arquivo Pessoal).

Memórias e inquietações de uma tecelã

Sentar-me diante de uma folha em branco sempre é uma angústia até a primeira palavra nascer sem o passar da borracha imediato. Quando a vida as sustenta, as palavras me ensinam a ver e o texto surge na folha como respingos de tinta. Lembro que ainda menina amava pegar folhas coloridas e brincar de contar histórias com meus amigos, todo instante era uma narrativa diferente, o lápis deslizava em forma de desenhos. As cores e as imagens sempre me acompanharam, queria desenhar todos os personagens dos meus livros favoritos nas minhas folhas onde cabiam o mundo.

A angústia de se deparar com uma folha em branco é lembrada pelo jornalista e escritor colombiano Gabriel García Márquez⁴ em uma das entrevistas concedidas ao seu amigo, também jornalista e escritor, Plinio Apuleyo Mendoza, e reunidas no livro *Cheiro de goiaba (2014)* como uma das experiências mais atormentadas depois da claustrofobia. Nessa conversa intitulada *O Ofício*, García Márquez,⁵ assim também conhecido, conta como o prazer e o sofrimento coexistem no ato de escrever. Para ele, o começo da sua escrita é nutrido por um sentimento de solidariedade pelos escritores de sua geração depois que leu um artigo publicado em 1947 no jornal *El Espectador* de Bogotá pelo diretor do suplemento literário Eduardo Zalamea Borda.

No mencionado artigo (1947), afirmava-se que as novas gerações não se faziam ver mais escritores. Movido pela

⁴ Além do ofício de escritor e jornalista, o autor Gabriel García Márquez (1927-2014) trabalhou como corresponde internacional na Europa em 1958 e criou a Fundação Neo Jornalismo Iberoamericano em 1961. Vinte e um anos depois, o autor recebeu o prêmio Nobel de Literatura pelo livro *Cem anos de solidão*. Ao longo de sua carreira, Gabriel García Márquez transitou também pelos ofícios de ser contista, ensaísta, crítico cinematográfico, roteirista e desde muito cedo mostrou-se comprometido com questões voltadas ao humano e aos problemas de seu tempo.

⁵ O autor Gabriel García Márquez pode estar referido também ao longo da dissertação pelo nome de García Márquez, como era conhecido pela crítica literária.

avidez que o caracteriza, García Márquez escreve um conto intitulado *A terceira renúncia*⁶ (2014), envia-o ao jornal e recebe de pronto um elogio de Eduardo Zalamea Borda, o qual se tornaria um grande amigo.

Assim como o descrito por García Márquez, junto ao ato de escrever esta dissertação coexistem o sofrimento e o amadurecimento contínuo de ideias. Nesse sentido, o processo desta escrita dissertativa se desenvolve a partir de uma trajetória reflexiva iniciada no período da graduação com a participação do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) mediante a elaboração de um projeto de estudo realizado no âmbito das discussões da Epistemologia do Romance acerca da voz narrativa ecoada na obra literária *Cem anos de solidão*.

Com a retomada dessa atividade investigativa na construção do trabalho de conclusão do curso de Letras Português à luz dos estudos epistemológicos do romance, as discussões em torno da construção estética do modo de narrar pelo autor são ampliadas e abrem possibilidades interpretativas e problematizações traçadas pelo processo de leitura da obra em estudo. Desse modo, esta dissertação surge do incômodo, nutrido desde muito cedo nas discussões empreendidas na teoria da Epistemologia do Romance, acerca do processo de criação do autor.

Conduzida por questionamentos, esta primeira parte da dissertação tem por objetivo aproximar do processo de criação do García Márquez sob um recorte de entrevistas e escritos para criar condições do prosseguimento desta escrita a partir de diálogos entre a teoria da Epistemologia do Romance e as perspectivas sensíveis e críticas que compõem uma leitura possível da obra *Cem anos de solidão*.

⁶ O conto *A terceira renúncia*, publicado em 1947, foi reunido anos mais tarde no livro *Olhos de cão azul*, publicado em 1974, com mais outros dez contos escritos entre 1947 e 1955 por Gabriel García Márquez.

Dando continuidade à contextualização apresentada aqui sobre o ofício de escrever, o autor García Márquez, tendo de conciliar a tarefa de escrever com o trabalho de jornalista, encontra nas madrugadas uma forma para continuar sua escrita alvoroçada e dela contos e livros nascem. Com o passar do tempo, como mesmo García Márquez assinala em sua entrevista a Plínio Apuleyo Mendoza, o ato de escrever torna-se um sofrimento à medida que a responsabilidade como escritor vai aumentando devido a sua notoriedade pelos leitores.

Nessa entrevista, García Márquez conta também que a angústia de ver a ausência de palavras na folha desvanecer quando se sabe como continuar o texto no dia seguinte. Para ele, o ponto de partida de um livro é uma imagem visual inspirada na realidade. A obra *Cem anos de solidão*, por exemplo, parte de uma imagem de infância quando o seu avô o levou para conhecer o gelo em Aracataca, cidade onde viviam, e dessa imagem possibilidades interpretativas emergem no campo literário. O autor García Márquez acrescenta que o tempo de amadurecimento da imagem visual é variável, a título de exemplo, *Cem anos de solidão* demorou quinze anos de processo de reflexão e menos de dois anos para ser escrito.

Em maio de 1970, o ofício de escritor aparece como tema direcionador em um dos seus discursos na Venezuela, reunido com os outros proferidos ao longo de sua vida no livro *Eu não vim fazer um discurso (2011)*. Nessa conferência intitulada *Como comecei a escrever*, García Márquez conta que ao ter uma ideia, o processo de seu amadurecimento, o que pode levar anos, torna-se central no labor da sua escrita. O começo da sua escrita é movido por essa ideia que deu voltas e reviravoltas dentro da sua cabeça, como ele mesmo disse no discurso, uma ideia sustentada não só pela imaginação e inspiração, mas também pelo seu trabalho árduo, como um tecido na mão de seu artesão.

O movimento de ouvir e contar histórias permeiam a vida de García Márquez, especialmente na época em que morava com seus avós em Aracataca. Na entrevista intitulada *Os Seus*, reunida também no livro *Cheiro de Goiaba* (2014), García Márquez perpassa a sua infância debruçado na lembrança do mundo mágico da sua avó que o encantava durante o dia e o aterrorizava com o entardecer, e o mundo seguro do seu avô que o acalmava dos pesadelos. Dentro do seu ato artesanal de escrever, García Márquez considera a sua avó como figura central na sua jornada de aprendizagem, conforme notado neste trecho:

Contava-se os fatos mais atrozes sem se comover, como se fosse uma coisa que acabasse de ver. Descobri que essa maneira imperturbável e essa riqueza de imagens era o que mais contribuía para a verossimilhança das suas histórias. Usando o mesmo método da minha avó, escrevi *Cem anos de solidão* (MÁRQUEZ, 2014, p.44).

Dessa lembrança lida, as minhas experiências de aprendizado ao longo da vida ressoam nesta dissertação.

Na entrevista *A Obra* no livro *Cheiro de Goiaba* (2014), García Márquez conta que os relatos de sua avó são um dos vestígios que encontrou para escrever *Cem anos de solidão*. Aqui as pistas da construção desta dissertação partem também de acontecimentos, como a descoberta da literatura, do bordado e da escrita com a minha irmã, como a roda de leitura e contação de histórias na escola, como os encontros entre textos na universidade, bem como o dia que me vi diante de *Cem anos de solidão*.

O primeiro livro do García Márquez que recebi na mão foi o de contos *Os funerais de mamãe grande* (2014). O conto *A sexta de terça-feira*, considerado pelo autor o seu melhor conto, foi lido em voz alta em uma das aulas da graduação. Meu olhar acompanhava aquele trem que era tomado pela sua fumaça. O trem penetrou a cidade e seguiu a viagem ao lado

daquela mulher e da menina. O calor esquentava minha cabeça e o trem atravessou uma cidade que nunca mais saiu de mim: Macondo. O que elas estavam em busca naquele calor de meio-dia? O que elas estão me contando mesmo em silêncio?

Acompanhei as flores envolvidas em um jornal que estava na mão da menina e o olhar de luto da mulher, caminhamos pelo povoado sem perturbar a vigília dos moradores. O que aquelas chaves abririam além da tumba do seu filho? Qual é a chave que esse conto traz? Aquela mulher e aquela menina me entregaram a obra *Cem anos de solidão*.

Em minhas mãos e desde esse dia ouço o que me conta. Vi Macondo ampliado e reencontrei personagens de romances anteriores do García Márquez. Estava diante de um mundo oral e um da imagem, um narrador que fala das impossibilidades. Retornei ao texto para ouvir esse outro e para desconfiar dele, o que a memória do narrador engana?

Movida por inquietações, deparo-me mais uma vez com uma das entrevistas reunidas no livro *Cheiro de Goiaba (2014)* intitulada *Cem anos de solidão*. Nessa ocasião, García Márquez comenta que aos dezoito anos tenta escrever o romance, mas não consegue sustentá-lo em uma estrutura continuada e do esforço da escrita, um esboço nasce e alguns trechos são publicados nos jornais que trabalhava nessa época. Nessa idade, García Márquez pensava em outro título para o romance, *La Casa*, por entender que a história que o pulsava para contar devia ocorrer dentro da casa dos Buendía.

É dessa imagem visual que parte esta dissertação. Os presságios, as crenças, as histórias fazem parte da vida cotidiana da casa dos Buendía e dentro dela a tecitura se torna presente como um produto de um momento da solidão dos personagens. A atividade manual mostra-se presente na vida de personagens, como do coronel Aureliano Buendía ao fabricar peixinhos que foram moedas de ouro no passado, da Amaranta ao tecer sua própria mortalha, da Fernanda del Carpio ao

trabalhar artesanalmente nas coroas fúnebres e da Úrsula Iguarán ao fazer doces de caramelo para consolidar o patrimônio doméstico, ao construir a maior casa do povoado para manter os filhos por perto e ao recordar as gerações dos Buendía para tecer reflexões do vivido.

A imagem visual da casa dos Buendía me leva ao ato de tecer, atividade milenar da humanidade. A tecelagem nasce do manual e adquire novas possibilidades de existir ao longo do tempo. Devido aos movimentos de transformações econômicas e sociais, surgem equipamentos com a garantia de uma produção mais vertiginosa. O corpo humano como força primária para a construção de tecidos permuta com a criação de tipos de teares e de instrumentos múltiplos.

O enlace de ideias, experiências e reflexões

Por considerar a dissertação um trabalho manual e laborioso do pesquisador, como o tecido plano⁷ requer do seu artesão, construí-la em um tear propicia o entrelaçamento das fibras textuais da obra *Cem anos de solidão* do autor Gabriel García Márquez com os estudos da Epistemologia do Romance, grupo de pesquisa vigente na Universidade de Brasília desde o ano de 2003⁸, cujo cadastro ao CNPq e vinculação aos programas de Pós-Graduação em Literatura (PósLit) e de Metafísica (PPGM) da Universidade de Brasília acontece anos mais tarde. Ao decorrer de um longo processo de pesquisa acerca do romance literário como espaço de

⁷Diferentemente dos outros tipos de tecidos, o tecido plano é formado pelo entrelaçamento de dois conjuntos de fios: a urdidura e a trama.

⁸ Em 2003, a teoria da Epistemologia do Romance é apresentada ao público acadêmico com a publicação de um artigo escrito por Wilton Barroso Filho, cujo título deu nome também ao grupo de estudos que coordenou e liderou até o ano de 2019. Considerado um marco inicial na caminhada de reflexões, esse artigo intitulado *Elementos para uma Epistemologia do Romance (2003)* reúne proposições teóricas formuladas por Wilton Barroso Filho, as quais foram e estão sendo ampliadas e estudadas nos trabalhos desenvolvidos no âmbito acadêmico.

conhecimento do humano, a teoria da Epistemologia do Romance empreende discussões no campo da literatura e reverbera em outros espaços de saberes. Desse entrelaçamento, cria-se um tecido-texto instigado por perguntas e regido pelo inacabamento de possibilidades interpretativas.

Dentre a variedade de teares, a construção desta dissertação aproxima-se da do tecido plano em um tear manual devido a sua necessidade da presença operante do artesão para seu funcionamento. Em sua maioria, feito em madeira, o tear manual funciona como uma base para o entrelaçamento de dois conjuntos de fios, a urdidura e a trama, por meio da força humana. O conjunto de fios da urdidura são esticados verticalmente e fixos no sentido do comprimento do tear, enquanto o conjunto de fios da trama passam entre os fios da urdidura no sentido da transversal do tear. O movimento alternado para cima e para baixo dos fios da urdidura a cada passada dos fios da trama faz surgir na estrutura de madeira um tecido plano, conforme notado nas imagens a seguir:

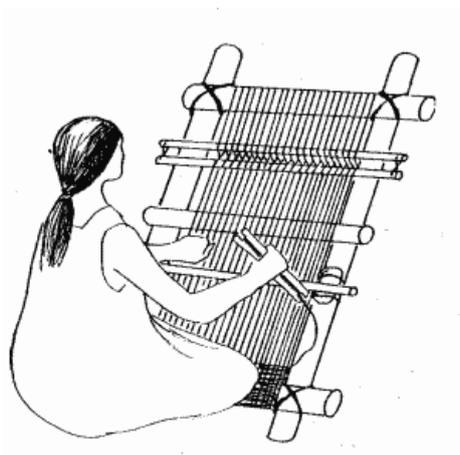


Figura II - Ilustração do tear manual. Disponível em: <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/0b/39/cc/0b39ccb77af5565aa691ac16f09a0844.jpg>>. Acesso em: 15 abr. 2019.

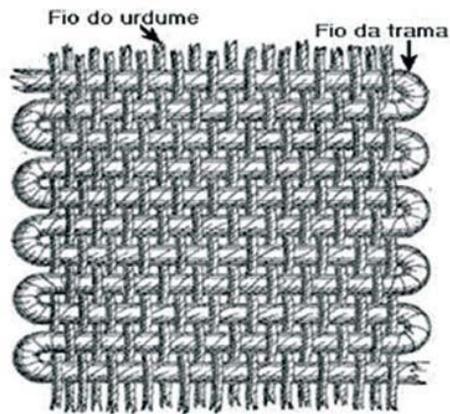


Figura III - Ilustração do entrelaçamento dos dois conjuntos de fios para a construção do tecido plano: a urdidura e a trama. Disponível em: <http://3.bp.blogspot.com/-aK_FXMphvKo/T5s0IsBXTfI/AAAAAAAAABr0/KVYJMI6igyw/s400/tecido+plano.jpg> . Acesso em: 10 mai. 2019.

Da mesma forma, a construção da dissertação demanda do pesquisador uma atuação ativa e participativa ao longo do processo de reflexão e escrita do texto. Em um movimento árduo, as mãos do pesquisador escrevem ideias que se entrelaçam para construir o texto. Os fios verticais aqui, a urdidura, são os capítulos, por estarem dispostos em paralelo e na direção longitudinal da dissertação. Enquanto os fios horizontais, a trama, são as palavras, por serem postas na direção transversal do texto e escritas por meio do trabalho manual do pesquisador. O entrelaçamento entre a urdidura de capítulos e a trama de palavras faz criar um tecido-texto na folha de papel.

A estrutura do tecido plano e do texto nascem do entrelaçamento de fios em uma superfície. A sustentação dessa dissertação, a máquina de tear no caso do tecido plano, é a base-pensamento nutrida pelos estudos da Epistemologia do Romance, a qual trata de um campo teórico composto por uma tríade disciplinar da epistemologia moderna: a estética, a epistemologia e a hermenêutica. Os estudos da Epistemologia do Romance compreendem o texto literário-romanesco como espaço de possibilidades de conhecimentos do humano. No

texto-percurso que utilizaremos aqui, *Elementos para uma Epistemologia do Romance (2018)*,⁹ publicado primeiramente em 2003, Wilton Barroso Filho¹⁰ apresenta um esboço teórico debruçado nos estudos estéticos e empreende discussões que foram e estão sendo ampliadas em pesquisas subsequentes.

Do entrelace de ideias e dos encontros entre alunos, pesquisadores e entusiastas ao longo de mais de uma década de pesquisa, a tecitura dos estudos da Epistemologia do Romance constrói-se a partir do trabalho coletivo. Os textos criados continuamente pela teoria entrecruzam-se como os fios no tear, na medida em que aproximam as discussões em torno do processo criativo de escritores, como Carlos Fuentes, Eliane Brum, Glauco Mattoso, Hermann Broch, Gabriel García Márquez e Milan Kundera, os quais a Epistemologia do Romance demonstra interesse por apresentarem um procedimento de construção racional da obra literária e compreenderem o estético como espaço para extrair conhecimento sobre a condição humana.

Além de uma base-pensamento, aqui construída a partir dos estudos da Epistemologia do Romance, os encontros, seja entre os fios seja entre os textos e os escritores, contribuem para a labuta do trabalho criativo. O vínculo de proximidade especialmente no fazer literário entre Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez e Milan Kundera proporciona novas leituras da imagem do mundo. Desse modo, os desencontros geográficos desses escritores convergem para

⁹ No primeiro semestre de 2018, o grupo Epistemologia do Romance lança seu primeiro livro *Estudos Epistemológicos do Romance*, organizado por Wilton Barroso Filho e Maria Veralice Barroso. Essa obra reúne o texto-percurso *Elementos para uma Epistemologia do Romance*, o qual teve sua primeira publicação em 2003, e nove ensaios escritos pelos pesquisadores associados aos estudos do texto literário como solo epistemológico para se pensar o humano.

¹⁰ Falecido em 2019, o pesquisador professor Dr. Wilton Barroso Filho foi professor vinculado aos Programas de Pós-Graduação em Literatura (PósLit) e de Metafísica da Universidade de Brasília, e foi criador e, até 2019, líder do grupo de estudos da Epistemologia do Romance. O grupo está em vigência desde 2003, mas recebe o credenciamento junto ao CNPq apenas em 2011.

encontros literários que versam sobre a coletividade de ideais.

Assim como em Carlos Fuentes e Milan Kundera, os escritos de García Márquez¹¹ coexistem com uma época de expressão coletiva de refutações e protestos contra a violência e a repressão. Apesar de terem nacionalidades diferentes, os três escritores vivenciam mudanças políticas e sociais, constroem no interior da obra literária por meio da intencionalidade criativa a história de seu país e criam possibilidades de imaginação da realidade. Além da proximidade no literário, os três escritores se encontram também no espaço geográfico e consolidam uma amizade, constata-se:

Fazia três meses que o Exército russo invadira a Tchecoslováquia; a Rússia ainda não era capaz de dominar a sociedade tcheca, que vivia em angústia, mas (por alguns meses ainda) com muita liberdade; a União dos Escritores, acusada de ser a sede da contrarrevolução, conservava sempre suas casas, editava suas revistas, acolhia convidados. Foi então que, a convite dela, chegaram a Praga três romancistas latino-americanos, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez e Carlos Fuentes. Chegaram discretamente, como escritores. Para ver. Para compreender. Para encorajar os companheiros tchecos. Passei com eles uma semana inesquecível. *Ficamos amigos.* (KUNDERA, 2006, p.78, grifo nosso)

No ensaio intitulado *Milan Kundera: o idílio secreto* no livro *Em 68: Paris, Praga e México (2008)*, o autor e ensaísta mexicano Carlos Fuentes descreve essa visita à Praga em dezembro de 1968 e apresenta suas impressões ao sentir uma cidade encoberta por tumultuosidade. Ao lado de Carlos Fuentes, García Márquez e Julio Cortázar participam da cerimônia de premiação na qual foram convidados pela União dos Escritores Tchecos e partilham do momento de entrega do

¹¹ Assim como Milan Kundera, García Márquez também se exilou para poder continuar a escrever e publicar seus textos.

prêmio anual ao autor tcheco Milan Kundera pelo livro *A brincadeira*, publicado em 1967.

Apesar de Carlos Fuentes ter conhecido Milan Kundera meses antes da solenidade, quando foi a Paris para a publicação do primeiro livro kunderiano, o editor comum Ugné Karvelis acrescenta à apresentação entre os dois escritores a ideia de "que os dois polos mais urgentes da narrativa contemporânea se encontravam na América Latina e na Europa central". (FUENTES, 2008, p. 100). Dessa visita à Praga, os escritores se encontram para conversar sobre os acontecimentos ocorridos no país e estabelecem diálogos com a literatura.

No que tange às reflexões de Carlos Fuentes sobre o contexto das revoluções de 1968 descritas no livro (2008) e em pelo menos mais duas de suas obras, o que nos interessa aqui, além de compreender as distâncias geográficas e os motivos diferentes que impulsionaram a Revolução de Maio em Paris, a Primavera de Praga em Praga e o Massacre de Tlatelolco no México, é procurar pensar nas aproximações de pensamento que atravessaram os extremos para reivindicar mudanças sociais e os diálogos entre os escritores no literário ao revisitarem os contextos históricos como movimento de reflexão e criação, conforme elucidada Carlos Fuentes neste trecho:

Partilhava desde então, e partilho cada vez mais com o romancista tcheco, uma certa visão do romance como um elemento indispensável, não sacrificável, da civilização que podemos possuir juntos, um tcheco e um mexicano: uma forma de dizer as coisas que de outra maneira não poderiam ser ditas. (FUENTES, 2008, p. 109)

Esse movimento de retorno à história mediado pela intencionalidade criativa do artista torna a obra um diálogo fora do estético. O texto leva o leitor à história a partir da construção do autor no literário. Da mesma forma que os

fatos violentos marcam a história de Paris, de Praga e do México, Colômbia também se torna cenário de massacres e guerras. Na obra *Cem anos de solidão*, García Márquez parte de uma imagem visual inspirada na realidade que foi o massacre dos trabalhadores da companhia bananeira ocorrido em 6 de dezembro de 1928 na cidade colombiana Ciénaga. Dessa imagem, García Márquez reinventa no literário a partir do processo criativo possibilidades de imaginar a realidade.

Se por um lado, os fios se enlaçam na superfície do tear para a construção do tecido, por outro lado, as ideias compartilhadas pelos alunos e pesquisadores ao longo de mais de uma década, as aproximações e os encontros de pensamento dos escritores no literário, as aulas e as reuniões do grupo tecem os textos que nutrem a teoria da Epistemologia do Romance. À vista disso, García Márquez se encontra no literário com os escritores estudados pela teoria da Epistemologia do Romance não pelas possíveis aproximações geográficas, mas por compreenderem o romance como espaço para se pensar o humano.

Desse movimento de encontros de pensamento, não só entre os escritores, mas também do próprio fazer literário, envolve reflexões filosóficas que provocam a pesquisa a partir de uma teoria, aqui conduzida pelos estudos da Epistemologia do Romance.

Nesse sentido, o recurso literário da metáfora utilizada aqui parte do entendimento de que esta dissertação se constrói a partir do encontro das vozes que perpassam pela teoria da Epistemologia do Romance, por isso, a retomada continuada ao longo desta escrita das pesquisas e estudos desenvolvidos no âmbito da teoria.

No primeiro semestre de 2019, em uma das últimas aulas ministradas por Wilton Barroso Filho, a reiteração do entendimento da Epistemologia do Romance enquanto teoria literária gera condições ainda mais profícuas para

compreender o romance como espaço plural de saberes sobre a condição humana. Barroso Filho salienta o esforço do transcurso do tempo para definir o termo teoria e diferenciá-lo da discussão metodológica. Dependendo do período histórico estudado, a noção conceitual de teoria aproxima ora da construção especulativa, da ideia de hipótese e suposição, da visão do espetáculo, ora do anseio em realizar perguntas. Compreender a Epistemologia do Romance como uma teoria e não um método é analisar o romance literário, como *Cem anos de solidão*, por meio de indagações e da abertura de possibilidades de entendimento sem a pretensão do esgotamento do processo interpretativo.

No segundo semestre do mesmo ano, Ana Paula Caixeta, membro desde 2009 e atual líder do grupo Epistemologia do Romance, retoma a perspectiva da ideia de método na disciplina *Seminários de Metafísica e Arte* pelo Programa de Pós-Graduação em Metafísica. A pesquisadora explica que a ideia de aplicabilidade que circunda a noção conceitual de método se distancia dos estudos da Epistemologia do Romance, uma vez que o movimento de busca por possibilidades de conhecimento parte da experiência do pesquisador com o objeto estético, sendo, portanto, da ordem do subjetivo.

Nesse sentido, apesar de ter uma metodologia que é da experiência com o sensível, a Epistemologia do Romance não é um método, e sim uma teoria comparatista que transita por outras áreas do conhecimento. Caixeta sustenta a ideia de que a Epistemologia do Romance possui um olhar teórico e reflexivo acerca de um objeto estético que permite a observação consciente e intencional a partir da experiência estética. Desse modo, a Epistemologia do Romance conduz teoricamente as reflexões traçadas no movimento de

interpretação da obra literária, as quais não se encerram, pelo contrário, abrem novas possibilidades de compreensão.¹²

Desse movimento de voltas e reviravoltas no processo de amadurecimento de uma ideia, como apontava García Márquez, o uso do tear como base-sustentação para a criação do tecido, aqui representado pelos estudos da Epistemologia do Romance para a construção desta dissertação, é entendido como metáfora possibilitadora de problematização e uma escolha estética dentro do espaço plural interpretativo da obra *Cem anos de solidão*.

A escolha da metáfora forma o que pretendemos mostrar sobre a estrutura do nosso pensamento dissertativo, se partimos de um objeto estrutural como o tear pretendemos mostrar como cada parte se desdobra a partir dele.

Os fios da urdidura aqui, os capítulos, elencam dois elementos estéticos, o narrador e a personagem Úrsula. Enquanto os fios da trama, as palavras, tecem possibilidades de entendimento acerca dos fios da urdidura, logo, cada vez que as palavras são tecidas a urdidura começa a se apresentar.

No primeiro capítulo, estamos diante do novelo, aqui as fibras têxteis da obra *Cem anos de solidão*, e da máquina de tear, aqui os estudos da Epistemologia do Romance, que juntos buscam elucidar os fundamentos teóricos dentro da discussão comparatista e compreendê-los a partir de diálogos possíveis com a construção estética do autor Gabriel García Márquez na obra *Cem anos de solidão*.

No segundo capítulo, o entrelaçamento de fios apresenta aproximações entre o narrador da obra *Cem anos de solidão* com a concepção teórica de narrador filosófico presente no âmbito das discussões dos estudos da Epistemologia do Romance. Os desdobramentos desse diálogo voltam-se para a

¹² Os dados apresentados não estão publicados ainda, no entanto, fazem parte de anotações pessoais de aulas e de reuniões do grupo Epistemologia do Romance.

voz do narrador como condutor do gesto filosófico. Nesse sentido, além de narrar uma rede de registros como se durante toda a narrativa estivesse dentro de um observatório contando de forma artesanal experiências, a voz do narrador de *Cem anos de solidão*, tal como a noção conceitual de narrador filosófico, pensa sobre a história narrada e tece comentários sobre os personagens, levando o leitor a refletir também.

Ao intervir no romance, o narrador toma o fio da narração para contar as gerações da família Buendía e para entrar em contato com os conflitos existenciais dos personagens. A forma como narra as histórias e os acontecimentos pode interferir na relação do leitor com o objeto literário, por isso, uma postura mais atenciosa e questionadora diante da obra literária permite ao leitor-pesquisador, noção que veremos no capítulo 1, uma leitura mais ampliada.

No terceiro capítulo, o encontro dos fios mostra a personagem Úrsula a partir da lembrança daquela mulher do trem descrita no conto *A sexta de terça-feira* no livro *Os funerais de mamãe grande* (2014) do Gabriel García Márquez. Aquela mulher enfrentou os olhares de todos depois de sair da igreja rumo ao cemitério para visitar a tumba de seu filho que para o povoado morreu como ladrão. A sexta de terça-feira no conto foi substituída pela vigília, ela atravessou com a menina a rua que derretia com o calor. Da mesma forma, Úrsula sustenta Macondo com sua coragem e o seu inventar, assume o comando da sua família, trabalha e alimenta seus filhos, organiza, projeta e expande a casa de sua família enquanto seu marido paira no sonho e no ar.

A personagem Úrsula nos mostra uma firmeza na palavra que seca a boca de quem a ouve e o coração de Macondo é a sua rigorosidade. Junto com a sua morte em uma quinta-feira santa traz para Macondo uma inundação de quatro anos, onze meses e dois dias. A longevidade de Úrsula assegura a

continuidade da estirpe e a do romance, como García Márquez afirma na entrevista ao seu amigo Plinio Apuleyo Mendoza intitulada *Cem anos de solidão* na obra *Cheiro de Goiaba* (2014). Ela sente a realidade que está ao seu redor, a praticidade e a decisão envolvem sua imagem, enquanto seu marido e seus filhos caminham no tempo em busca das guerras e do imaginário. Dessa forma, pensar o labor de Úrsula ao construir a casa de sua família e os possíveis diálogos entre a personagem e a tecitura da casa como um exercício de imaginação e de criação nos permite fazer relações a partir do nosso processo interpretativo da obra.

Nas considerações finais, a presença de um tecido começa a se tornar visível como síntese dos encontros de ideias ao longo de sua construção. Diante das possibilidades plurais de interpretação do texto de García Márquez, o estudo sobre a literatura fantástica e a discussão sobre gêneros poderiam ter sido escolhas de análise nesta escrita dissertativa, no entanto, por estar apoiada nos estudos da Epistemologia do Romance, essas abordagens demandariam outras proposições teóricas, as quais, neste estudo, não são tomados como fios condutores. Entretanto, por considerar que, mesmo ao final desta dissertação, o movimento de continuidade da tecitura não se desvanece, outros elementos estéticos, inclusive os mencionados anteriormente, podem ser investigados.

Cabe esclarecer que, ao transitar por diferentes edições em língua espanhola e traduzidas para o português, adotamos aqui uma edição especial do ano de 2017 para a análise literária, a qual foi traduzida pelo escritor e tradutor Eric Nepomuceno. À título de complementação, Eric e García Márquez tornam-se amigos anos depois de terem se conhecido em Cuba. Com o tempo, Eric passa a ser tradutor de livros de García Márquez para o português, iniciando pelos contos e romances mais curtos, para depois chegar a *Cem anos de solidão*. Desse modo, os processos de tradução dos livros

foram acompanhados de perto por García Márquez com muitos encontros e conversas.

Ao longo da dissertação pode conter ilustrações feitas pela artista chilena, Luisa Rivera, as quais compõem a edição comemorativa (2017) dos 50 anos de lançamento do livro *Cem anos de solidão* editada em língua espanhola. As ilustrações selecionadas foram fotografadas por mim para compor essa escrita dissertativa.

As ideias contadas aqui a partir do desenrolar do fio do novelo geram condições para continuar a tecitura do texto e retomar continuamente a metáfora do tear ao longo dos capítulos desta dissertação.

PRIMEIRO CAPÍTULO

O NOVELO E A MÁQUINA DE TEAR: a Epistemologia do Romance
como base-pensamento



FIGURA IV - Foto da edição *Cem anos de solidão* (2017); ilustração de Luisa Rivera. (Arquivo Pessoal).

1.1. A sustentação teórica da tecitura dissertativa

Os estudos da Epistemologia do Romance sustentam a tecitura desta escrita dissertativa, como a máquina de tear, a tecitura dos fios. Ao compreendermos aqui o tear como base, entendemos que sem ele existiria uma dificuldade para o entrelaçar do texto, das ideias e das palavras que produzem a força discursiva e enunciativa do texto de García Márquez. Nesse sentido, usamos o tear porque é ele que organiza a estrutura, senão os fios (palavras) ficariam soltos. Palavras soltas não conduzem as ideias, não remetem a uma organização discursiva.

Da mesma forma, a teoria da Epistemologia do Romance é possibilidade de análise para refletir e investigar o texto literário-romanesco *Cem anos de solidão* do autor colombiano Gabriel García Márquez. À medida que os dois conjuntos de fios, a urdidura e a trama, se entrelaçam na superfície do tear, os capítulos e as palavras enredam-se para criar o tecido do texto nas páginas desta dissertação.

O enlace das palavras com os capítulos aparece aqui como um movimento do pensamento que nos provoca a pesquisa e nos permite chegar a possibilidades interpretativas a partir de algumas considerações acerca dos fios textuais que compõem a obra da ficção universal *Cem anos de solidão*.

A história da família Buendía é tão complexa que precisa de um desenho explicativo para que se compreenda quem é quem nesse conjunto de fios. Para a decomposição desse romance é necessário primeiro ter um mapa mental de como o autor fez e elaborou o seu romance, isso é possível porque existe um esboço da árvore genealógica e cada personagem toma o seu lugar.

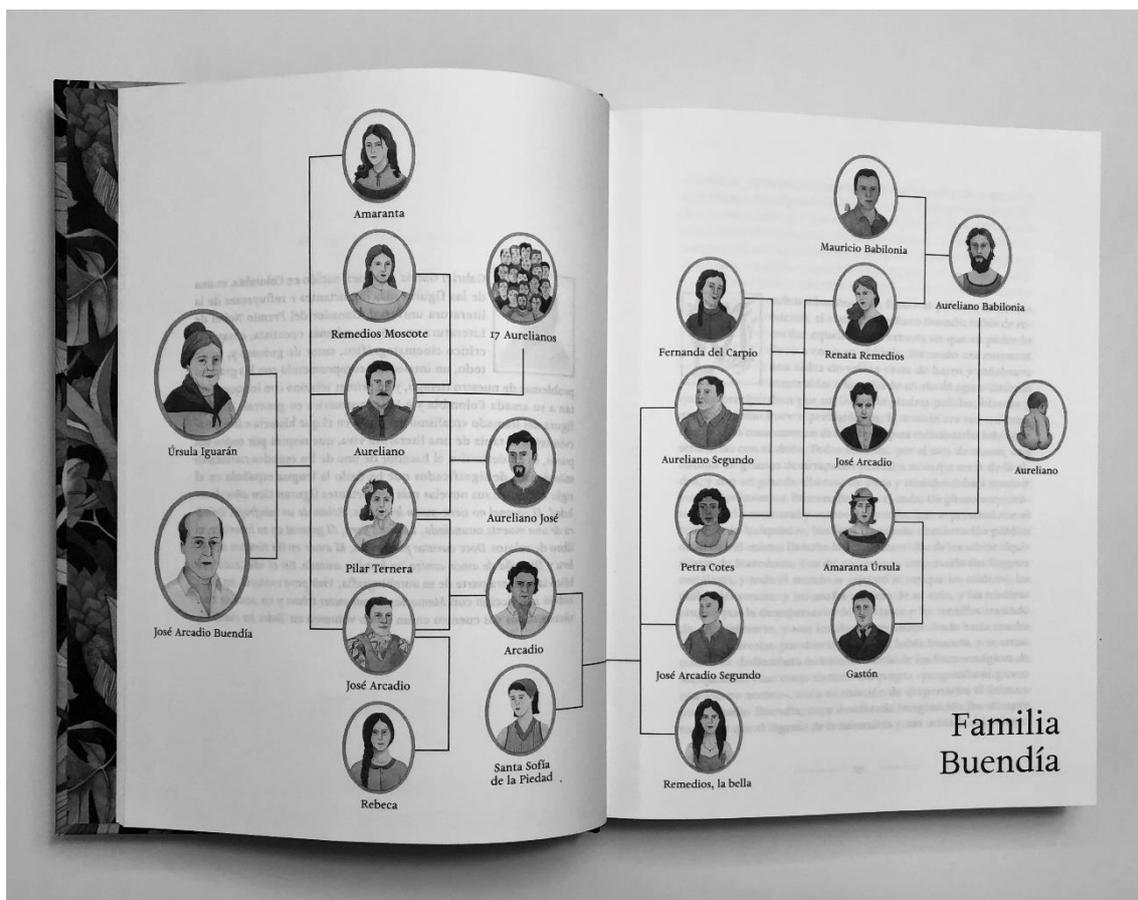


FIGURA V - Foto da edição *Cem anos de solidão* (2017); ilustração de Luisa Rivera. (Arquivo Pessoal).

Antecedendo as unidades narrativas da obra, o leitor pode encontrar a exposição gráfica de uma parte do histórico familiar dos Buendía, sendo possível visualizar os nomes, as conexões familiares, as relações não matrimoniais e os nascimentos ao longo das gerações. Esse esboço panorâmico da família Buendía, que será detalhado com o avançar das páginas do romance, funciona como uma possibilidade de norteamento para o leitor acompanhar a teia de personagens que vai sendo construída, muitos deles com nomes repetidos, e situar o lugar de cada um na narrativa.

A edição comemorativa *Cem anos de solidão* (2017), adotada nesta escrita dissertativa para sua composição imagética, apresenta desenhos dos personagens na árvore genealógica, diferentemente da edição de 2016, por exemplo, que esboça os registros genealógicos da estirpe a partir de

linhas, traços e palavras. Essas diferenciações, portanto, proporcionam aberturas plurais de análise sobre a arte literária e o seu processo de construção.

À título de complementação, a ilustradora chilena dessa edição (2017), Luisa Rivera, compartilha em seu sítio¹³ parte do seu projeto criativo ao ilustrar *Cem anos de solidão* em uma edição comemorativa dos 50 anos da obra. Envolvida nesse processo criativo, Luisa Rivera conta as revisitações nas edições anteriores e a necessidade das releituras da história da família Buendía com olhares de uma ilustradora-leitora.

Ao comentar sobre a complexidade em retratar um mundo em cores e desenhos, a ilustradora explica que o seu trabalho de pesquisa começa antes mesmo dos primeiros traçados no papel. Guiada pelas entrevistas, discursos, e textos de García Márquez, Luisa Rivera pensa e escolhe a paleta de cores, as ideias constituintes de cada ilustração e quais elementos presentes na narrativa serão evocados nas ilustrações. Dessa forma, o seu trabalho se mostra como um exercício criativo que dialoga com o mundo criado por García Márquez e compõe as páginas da obra.

1.2. Entrelaçando os fios textuais

Diante das possibilidades de leitura da obra, escolhemos a noção de transformação para nortear esse processo interpretativo. A escolha se deve ao fato de compreender que da mesma forma que o exercício de tecer, a partir do entrelaçamento, possibilita ao conjunto de fios uma nova forma: o tecido, a família Buendía e Macondo sofrem transformações ao longo dos cem anos narrados. Tais transformações, tanto econômicas quanto sociais, alteram o

¹³ RIVERA, Luisa. **Making Of:** Cien Años de Soledad. Disponível em: <<https://www.luisarivera.cl/making-of-cien-anos-de-soledad/>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

modo de viver dos personagens na aldeia, e criam condições para traçar novas relações dentro e fora de Macondo, e fora dele.

O texto de García Márquez, por meio das cores, texturas, cheiros, insere o leitor em um mundo onde tudo pode acontecer. Ao longo dos cem anos, a narrativa perpassa pelos tempos verbais, dando saltos em diferentes momentos do passado, presente e futuro. Com uma estrutura formada por vinte partes narrativas, a obra conta a história desse mundo recente e da família Buendía a partir de acontecimentos e eventos, os quais, muitas vezes, parecem estar tão imbricados uns aos outros como se fossem uma unidade.

Fundado por Úrsula Iguarán e José Arcádio Buendía, Macondo, esse mundo rústico e primitivo, formado por "vinte casas de pau a pique e telhados de sapé construídas na beira de um rio de águas diáfanas" (MÁRQUEZ, 2017, p.9) se mostra um lugar colaborativo nos primeiros anos de fundação onde se podia respirar ares de igualdade econômica e bem-estar "era de verdade uma aldeia feliz, onde ninguém tinha mais de trinta anos e onde ninguém tinha morrido. (MÁRQUEZ, 2017, p.17).

Esse ar desaparece com a chegada dos inventos pelos ciganos no mês de março em Macondo. Dessa forma, os macondianos sofrem a primeira transformação quando se deparam com objetos como o íma, a lupa, a luneta, a dentadura postiça, o gelo, o daguerreótipo, até então triviais para os ciganos, e os recebem como se fossem misteriosos e prodigiosos. Esse mundo externo (os inventos) levado para o mundo interno (Macondo) traz novas perspectivas econômicas para o povoado, como podemos perceber na parte décima primeira da obra, quando um dos 17 Aurelianos, Aureliano Centeno, experimenta o invento do gelo na fabricação de sorvetes, vejamos:

Aureliano Centeno, enterrado pelas abundâncias da fábrica, já tinha começado a experimentar a elaboração de gelo usando sucos de frutas em vez de água, e sem saber nem se propor a isso concebeu os fundamentos essenciais da invenção do sorvete. (MÁRQUEZ, 2017, p. 233).

No entanto, esse mundo recente e agrário dos tempos da fundação cede lugar a uma Macondo comercial e empreendedora, que, por um lado, possibilita prosperidade para Macondo, por exemplo "as casas de pau a pique dos fundadores tinham sido substituídas por construções de tijolos, com persianas de madeira e chãos de cimento" (MÁRQUEZ, 2017, p.205) e para os Buendía "Então pegou o dinheiro acumulado (Úrsula) ao longo de longos anos de trabalho duro, assumiu compromissos com seus clientes e começou a ampliação da casa". (MÁRQUEZ, 2017, p. 63). Por outro lado, esse desenvolvimento econômico desencadeia as desigualdades sociais e uma série de fatos desastrosos como as guerras civis entre liberais e conservadores, os massacres e os conflitos sociais.

Uma dessas transformações históricas acontece com a chegada da companhia bananeira norte-americana em Macondo, dando início ao declínio desse mundo já tão transformado. Com a invasão tumultuada e intempestiva sem amor desses forasteiros, os antigos artesãos e camponeses macondianos vão, aos poucos, se tornando trabalhadores dessa companhia e começam a plantar bananas, matéria-prima de interesse desde a visita de Mr. Hebert, vejamos:

Tantas mudanças ocorreram e em tão pouco tempo, que oito meses depois da visita de Mr. Herbert os antigos habitantes de Macondo se levantavam cedo para conhecer a própria aldeia. (MÁRQUEZ, 2017, p. 240).

Diante da insalubridade das moradias, do engodo dos serviços médicos e da iniquidade das condições de trabalho, os trabalhadores fazem greves e são massacrados pelo

exército, sendo o único sobrevivente José Arcádio Segundo “– Eram mais de três mil – foi tudo que José Arcádio Segundo disse. – Agora tenho certeza de que foram todos os que estavam na estação”. (MÁRQUEZ, 2017, p.324).

Esse declínio se intensifica ainda mais com a aparição do dilúvio em Macondo, por exemplo, “Choveu durante quatro anos, onze meses e dois dias” (MÁRQUEZ, 2017, p. 325), o qual abre as portas para outras transformações. Assim, a aldeia de Macondo entra em um período de calamidades “um povoado morto, deprimido pelo pó e pelo calor”. (MÁRQUEZ, 2017, p. 389) e vive tal como a família Buendía o presságio de Melquíades escrito em seus pergaminhos, constata-se:

a cidade de espelhos (ou das miragens) seria arrasada pelo vento e desterrada da memória dos homens no instante em que Aureliano Babilônia decifrasse os pergaminhos. (MÁRQUEZ, 2017, p. 427).

Desse modo, dentre as transformações vivenciadas por Macondo e pelos Buendía ao longo da narrativa, escolhemos algumas delas para traçar uma leitura dessa dimensão familiar pela qual entramos em contato com o texto de García Márquez.

Para começar a escrever, posiciono-me diante do texto como uma tecelã diante da máquina de tear, escolhas estéticas são feitas para que o tecido-texto comece a ser construído. O ato de tecer é uma atividade racional, uma vez que a tecelã tem preestabelecido os elementos que formarão o tecido, seja a escolha da espessura e da cor do fio, ou a quantidade de fios na urdidura que definirá o comprimento do tecido.

Da mesma maneira, o exercício de tecer desta escrita dissertativa perpassa previamente por escolhas de elementos estéticos presentes na obra *Cem anos de solidão* que auxiliam no movimento epistemológico do pensamento acerca do romance como possibilitador de conhecimento sobre o narrador e a

personagem Úrsula, elementos textuais da obra em estudo que serão desdobrados nos capítulos subsequentes.

Pensar a tecitura do tecido e do texto como atividades racionais é voltar-se também para o trabalho de criação artística e literária do escritor. A construção do projeto estético de um escritor, como García Márquez, inicia-se antes mesmo da escrita propriamente dita da obra literária, uma vez que o autor pensa e planeja previamente e constante os elementos estéticos formadores da sua criação literária.

Conforme Wilton Barroso Filho, todo ato de racionalidade de um escritor advém do gesto filosófico, que chamava de racionalidade do texto literário, entretanto, Barroso Filho chamou atenção para o fato que isso não pode ser entendido como ato de buscar a verdade, ou uma cientificidade que justifique o ato de escrever, ou seja, motivo ideológico, cultural ou histórico, mas que se justifica porque o que se entende por racionalidade parte da ideia de ser o objeto artístico o exercício de trabalho do autor e o resultado de escolhas estéticas efetuadas por ele. A arte explica o que é inexplicável porque ela não tem compromisso com a verdade, por exemplo, de uma família, mesmo que esta família pareça ser a do próprio escritor García Márquez.

Dessa forma, por ser a obra resultado do exercício da laboriosidade do escritor, os estudos da Epistemologia do Romance evidenciam tanto a imaginação e a inspiração quanto a transpiração como fios condutores da produção artística do escritor.

No tocante a essa ideia de labor literário, García Márquez aproxima-se da noção conceitual de escritor de transpiração investigada pela Epistemologia do Romance, por construir um projeto estético movido pelo trabalho árduo e pelo amadurecimento reflexivo de ideias. Nesse sentido, a obra de García Márquez é a transpiração e a reflexão do seu

próprio trabalho, é o elemento fruto do seu pensamento, planejamento e criação, como ele mesmo explica em um dos seus discursos reunidos no livro *Eu não vim fazer um discurso* (2011), vejamos:

Fico esperando que me ocorra alguma ideia, e quando me ocorre uma ideia que considero boa para escrever, me ponho a dar voltas com ela na cabeça e deixo que vá amadurecendo. Quando tenho a ideia pronta (e às vezes se passam muitos anos, como no caso de *Cem anos de solidão*: levei dezenove anos pensando nela), quando tenho a ideia pronta, repito, então me sento para escrevê-la, e aí começa a parte mais difícil e a mais aborrecida para mim. Porque a parte mais deliciosa da história é concebê-la, ir arredondando, dando voltas e reviravoltas, de tal forma que na hora de sentar para escrever ela já não me interessa muito, ou pelo menos sinto que não me interessa muito. A ideia que dá voltas. (MÁRQUEZ, 2011, p. 14)

Ao encontro com essas ideias, a pesquisadora Marina Gálvez Acero comenta na obra *La novela hispanoamericana del siglo XX* (1986) sobre o exercício laborioso do processo de criação de García Márquez a partir de um fragmento textual de Mario Vargas Llosa. Nessa ocasião, Marina Gálvez Acero explica que *Cem anos de solidão* é uma obra conscientemente pensada e trabalhada por mais de uma década. Os estudos de Marina Gálvez Acero destacam também que a escrita de García Márquez, apesar de evidenciar uma aparente comunicabilidade ao público decorrente ao seu ofício de jornalista, o campo do romance possibilita a este escritor dizer o que não cabe no jornalismo,¹⁴ uma vez que a profissão de jornalista restringe o alcance da universalidade e trata apenas da notícia e do caso particular de um acontecimento, enquanto

¹⁴ Em sua dissertação de mestrado *A estética dos contrários: a busca pela gênese do romance Uma/Duas de Eliane Brum*, sob a orientação de Wilton Barroso Filho, a pesquisadora Nathália Coelho da Silva, por meio do seu estudo investigativo acerca da obra da autora brasileira Eliane Brum, traz essa discussão sobre a possibilidade do espaço romanesco falar o que não cabe ser dito pelo jornalismo.

que a literatura amplia a possibilidade do sujeito se questionar sobre o mundo.

A autora ainda acrescenta que a escrita do autor se complexifica à medida que observamos o ponto de vista do narrador mais distanciado das discussões acerca da linearidade cronológica tradicional, como veremos no capítulo 2, e a retomada na construção estética de *Cem anos de solidão* de elementos de obras anteriores, como o próprio autor reconhece neste trecho:

Mira - le dice a Vargas Llosa (1968) -, yo empecé a escribir Cien años de soledad cuando tenía dieciséis años... el primero fue... Cien años de soledad... Yo empecé a escribirlo y de pronto me encontré con que era un "paquete" demasiado grande. Quería sentarme a contar las mismas cosas que ahora he contado...(y) escribí en ese momento un primer párrafo que hay en Cien años de soledad. Pero me di cuenta de que no podía con el "paquete" ... me di cuenta de que la dificultad era puramente técnica, es decir, que no disponía yo de los elementos técnicos y del lenguaje para que esto fuera creíble, para que fuera verosímil. Entonces lo fui dejando y trabajé cuatro libros mientras tanto.¹⁵ (LLOSA, 1971 apud ACERO, 1986, p. 71).

Diante desse diálogo entre o labor do tecer e do literário, o começo da escrita pela Epistemologia do Romance é como preparar a máquina de tear para iniciar a tecelania. A compreensão do funcionamento do tear orienta a tecelã a labutar o tecido, do mesmo modo que a compreensão dos estudos da Epistemologia do Romance contribuem para a escrita desta dissertação. Esta primeira tecitura constrói-se a partir das

¹⁵ "Veja - ele conta a Vargas Llosa (1968) -, eu comecei a escrever Cem anos de solidão aos dezesseis anos ... o primeiro foi ... Cem anos de solidão ... Eu comecei a escrevê-lo e de repente descobri que era um "pacote" demasiado grande. Eu queria me sentar e contar as mesmas coisas que já contei agora ... (e) escrevi na época um primeiro parágrafo que há em Cem anos de solidão. Mas percebi que não podia lidar com o "pacote" ... percebi que a dificuldade era puramente técnica, ou seja, que eu não tinha os elementos técnicos e a linguagem para tornar crível, ser verossímil. Então eu o deixei e trabalhei em quatro livros enquanto isso." (LLOSA, 1971, tradução nossa)

discussões empreendidas pelo nosso pensamento enquanto pesquisadores do texto literário, as quais se faz necessário tecer algumas páginas para a compreensão de como acontece esse estudo.

1.3. Diálogos teóricos e encontros no espaço literário

Barroso Filho, em uma das últimas aulas¹⁶ ministradas em 2019, retoma o entendimento da Epistemologia do Romance enquanto teoria literária e explica que diferentemente da condução linear proporcionada pela discussão metodológica, o comparatismo, sustentação teórica dos estudos da Epistemologia do Romance, propõe uma investigação literária mais aprofundada e sem o estabelecimento de hierarquia entre os textos.

Em consonância com o pensamento de Barroso Filho acerca do comparatismo, a leitura da obra *Literatura Comparada (2006)*, de Tânia Franco Carvalhal, nos possibilita entender o conceito de literatura comparada como uma forma de investigação literária para além da ideia do confronto entre duas ou mais literaturas, constata-se:

Em síntese, o comparativismo deixa de ser visto apenas como o confronto entre obras ou autores. Também não se restringe à perseguição de uma imagem, de um tema, de um verso, de um fragmento, ou à análise da imagem/miragem que uma literatura faz de outras. Paralelamente a estudos como esses, que chegam a bom término com o reforço teórico crítico indispensável, a literatura comparada ambiciona um alcance ainda maior, que é o de contribuir para a elucidação de questões literárias que exijam perspectivas amplas. Assim, a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários permite que se ampliem os horizontes do

¹⁶ Apesar do dado apresentado não estar publicado ainda, as explicações que o compõem fazem parte de anotações pessoais registradas na aula ocorrida no dia 21 de março de 2019 na Universidade de Brasília. Nessa ocasião, Wilton Barroso Filho ministrou uma aula para os membros do grupo à luz do tema: "Epistemologia do Romance é teoria literária?".

conhecimento estético ao mesmo tempo que, pela análise contrastiva, favorece a visão crítica das literaturas nacionais". (CARVALHAL, 2006, p.86).

Em entrevista ao programa Vereda Literária, a pesquisadora Tânia Franco Carvalhal reforça a questão ao reiterar que a literatura comparada estabelece uma rede de relações não só entre literaturas e obras, mas também entre questões literárias que podem ser analisadas contrastivamente em diferentes literaturas.¹⁷

Em diálogo com essas ideias de Tânia Franco Carvalhal, ao pensar de modo comparado, a Epistemologia do Romance transita pela interdisciplinaridade de áreas de conhecimento, como as artes visuais, e amplia sua rede conceitual¹⁸ por meio do tensionamento da literatura e da filosofia.

Complementar o estudo do literário com o experimento da filosofia cria condições ainda mais amplas para a Epistemologia do Romance compreender o romance mediado pelas perguntas kantianas presentes na obra *Crítica da Razão Pura* (1988), de Immanuel Kant, "1. Que posso saber? 2. Que devo fazer? 3. Que me é dado esperar?". (KANT, 1988, p. 833). Como movimentos de pensamento desencadeados no sujeito que se relaciona com o objeto, podendo ser também o leitor-pesquisador como veremos mais adiante, tais perguntas orientam o processo de busca de entendimento do processo de criação do escritor e configuram atos filosóficos de compreensão e conhecimento da obra de arte.

¹⁷ VEREDA LITERÁRIA. Direção: Melquíades Lima. Produtor: Abel Amâncio Silva. Entrevistador: Helton Gonçalves de Souza. **Tânia Franco Carvalhal**. 2001. (27min26s). Disponível em: <<https://youtu.be/BuFmaJWROF0>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

¹⁸ No segundo semestre de 2019, o grupo Epistemologia do Romance lança seu segundo livro construído também a partir de um trabalho coletivo. A obra *Verbetes da Epistemologia do Romance (2019)* é resultado de noções conceituais inovadoras no âmbito das discussões teóricas com o objetivo de registrar as expressões incorporadas aos discursos e trabalhos dos pesquisadores.

Pensar o que posso saber sobre o ato de tecer dos personagens a partir da voz do narrador e a partir da tecitura de Úrsula corrobora para a investigação dos desdobramentos estéticos possibilitadores do funcionamento da obra e para a compreensão da atividade racional do escritor ao escolher como o romance será narrado e ao construir a personagem Úrsula como um fio de sustentação da própria narrativa.

No texto-percurso *Elementos para uma Epistemologia do Romance* (2018), Wilton Barroso Filho traça um caminho elucidativo sobre a noção conceitual do termo epistemologia. Barroso Filho (2018) explica que Bertrand A. W. Russell descreve o conceito *epistemology* em um ensaio intitulado *Fundamentos da Geometria* (1894) e o relaciona com a teoria do conhecimento. O termo é traduzido para o francês em 1901 e sua aparição recebe um impacto menos evidente em relação ao ensaio de Bertrand A. W. Russell. No contexto francófono, o termo *epistemologie*, que é o termo adotado pela teoria, associa-se à Filosofia e à História das Ciências. Dessa forma, a bifurcação do uso para um mesmo termo cria dificuldades na configuração conceitual e representa a divisão da filosofia moderna: de um lado anglo-saxônico e de outro continental.

Barroso Filho (2018) acrescenta que o termo em inglês se refere à investigação dos pressupostos lógicos do objeto estudado sem a necessidade da tradição histórica. Nesse sentido, a Epistemologia do Romance adota o conceito expresso na língua francesa por implicar o surgimento de epistemologias de sensibilidade histórica, o que possibilita em condições para se pensar em uma epistemologia do romance. Para o autor, as epistemologias que se sensibilizam com a tradição histórica

têm como objetivo declarado e comum esclarecer o processo interno de elaboração das teorias

científicas; progressiva intervenção das ciências humanas no auxílio ao esclarecimento e à compreensão dos saberes, tanto do ponto de vista das condições psicogenéticas da sua aquisição, quanto do ponto de vista das condições históricas da sua constituição. (BARROSO FILHO, 2018, p. 16)

Da intervenção acima em relação ao surgimento de epistemologias de sensibilidade histórica é possível depreender que os estudos da epistemologia são tradicionalmente relacionados à ciência. Como pensar em uma epistemologia na ficção? Como pensar em uma epistemologia na obra *Cem anos de solidão*? Esse movimento de perguntas nos leva ao pressuposto teórico da Epistemologia do Romance de decomposição da obra para se fazer descobrir os seus fundamentos racionais decorrentes da escolha do autor. Tal movimento possibilita também pensar as construções estéticas do narrador e da personagem Úrsula labutadas pelo escritor García Márquez em *Cem anos de solidão*.

Tendo como ponto de partida o *Vocabulário técnico e científico da filosofia* de André Lalande (1999), Barroso Filho (2018) alerta que não se pode falar em epistemologia em um contexto generalizado, mas sim específico. Nesse sentido, Barroso Filho (2018) destaca a importância de o termo epistemologia remeter a noção de filosofia ligada à tradição histórica.

Compreender o texto literário como processo de conhecimento do ser vai de encontro à uma dicotomia que perpassa o tempo, a razão e a sensibilidade. Em seu *Cursos de Estética Volume I*, Georg W. F. Hegel (2001) afirma que o belo da arte assume uma posição de superioridade em relação ao belo da natureza por ser provido do espírito. Na concepção hegeliana, o termo espírito refere-se ao movimento entre a experiência do sujeito (subjetividade) e a reflexão sobre essa experiência vivida (objetividade). Hegel (2001) entende que

só é obra de arte quando, brotada do espírito, também pertence ao terreno do espírito, foi batizada pelo espírito e somente expõe aquilo que é formado em sintonia com o espírito. (HEGEL, 2001, p. 51).

Para Hegel (2001), a arte é espaço de reflexão e labor do humano. Nesse sentido, o trabalho de criação literária também é uma atividade racional, o autor faz escolhas estéticas e o gesto da racionalidade permeia o texto literário-romanesco. Esse procedimento de construção do objeto artístico eminentemente racional gerado pela escolha estética aproxima da ideia de racionalidade estudada por Lalande no *Vocabulário técnico e científico da filosofia* (1999):

característica do que é racional, em particular nos sentidos laudativos da palavra razão. 'A racionalidade dos princípios de 1789' (quer dizer, o fato de terem por origem, não acidentes históricos contingentes, mas uma conexão necessária, que os justifica, com o estado das sociedades modernas). (LALANDE, 1999, p.910).

Desse modo, ancorado nos estudos de Hegel, a arte nasce do humano e do processo entre a subjetividade e a objetividade. A arte é a manifestação sensível da ideia carregada pelo espírito. Para se manifestar, a criação artística depende não só da subjetividade como também da racionalidade para existir.

Essa orientação hegeliana, a arte enquanto manifestação do processo entre razão e sensibilidade, pode ser observada na obra de García Márquez à medida que percebemos nele um escritor dedicado a ter um projeto estético construído a partir do exercício do labor literário, como ele mesmo lembra em uma de suas entrevistas reunidas no livro *Cheiro de Goiaba* (2014) ao explicar que a escrita em si pode ser um processo menos demorado do que o tempo de amadurecimento e reflexão das ideias e dos elementos formadores da tecitura de suas

obras. À título de exemplo, García Márquez pensa sobre a criação literária, antes mesmo da escrita propriamente dita na sua máquina de datilografia, conforme elucidada neste trecho:

Na realidade, nunca me interessou uma ideia que não resista a muitos anos de abandono. Se é boa a ponto de resistir aos quinze anos que esperou Cem anos de solidão, aos dezessete de O outono do patriarca e aos trinta de Crônica de uma morte anunciada, não tenho outro remédio senão escrevê-la. (MÁRQUEZ, 2014, p. 42)

As observações feitas por García Márquez vão ao encontro do que Hegel, no *Cursos de Estética Volume I*, declara sobre a infinitude da capacidade reflexiva e filosófica do ser humano, mesmo sendo ele finito. Para Hegel, a arte é produto da atividade humana e junto ao processo do autor há a laboriosidade “o produto artístico, em contrapartida, é apenas uma obra humana, feita pelo conhecimento humano e por mãos humanas”. (HEGEL, 2001, p. 51).

Desse modo, estabelecendo diálogos com reflexões estéticas como as de Hegel e tendo em vista as divergências ainda presentes nas discussões em torno das experiências com o objeto estético, os estudos da Epistemologia do Romance consideram tanto o sensível quanto o racional no processo autor da obra artística.

Essa premissa hegeliana de que a atividade artística nasce do processo entre a sensibilidade e a racionalidade, apropriada pela Epistemologia do Romance, gera condições para refletir uma das imagens visuais presentes em *Cem anos de solidão*. Em entrevista a Plinio Apuleyo Mendoza, García Márquez conta que a construção dos personagens e das cenas resulta do esforço e do trabalho manual para operacionalizar uma ideia. Na mencionada entrevista intitulada *O Ofício*, García Márquez explica que a ideia de fazer desaparecer a personagem Remédios, a Bela, se torna concreta a partir da

operacionalização no espaço ficcional de uma imagem baseada na realidade, constata-se:

Eu estava desesperado por que não havia meio de fazê-la subir. Um dia, pensando nesse problema, fui para o quintal da minha casa. Havia muito vento. Uma negra muito grande e muito bonita que vinha lavar roupa estava tentando estender lençóis num varal. Não podia, o vento os levava. Então, tive uma iluminação. "É isso", pensei. Remédios, a Bela, precisava de lençóis para subir ao céu. Nesse caso, os lençóis eram o elemento trazido pela realidade. Quando voltei para a máquina de escrever, Remédios, a Bela, subiu, subiu e subiu sem dificuldade. E não teve Deus que a impedisse. (MÁRQUEZ, 2014, p. 54).

Tal imagem, nascida da ideia sensível e da racionalidade desse sujeito escritor, ganha enquadramentos no espaço literário. A personagem referida nesse trecho, Remédios, a Bela, pertence à quarta geração dos Buendía e é a terceira personagem com o nome de Remédios que aparece na obra. Diferentemente dos homens com nomes repetidos da família Buendía, as mulheres não herdam nada além do nome e possuem características e personalidades diferentes umas das outras. Esse traço da repetição nominal é percebido por Úrsula na décima parte da obra:

enquanto os Aurelianos eram retraídos, mas de mentalidade lúcida, os José Arcádio eram impulsivos e empreendedores, mas estavam marcados por um destino trágico. (MÁRQUEZ, 2017, p. 193).

Diferentemente das outras duas Remédios, Remédios Moscote e Renata Remédios, Remédios, a Bela, carrega dentro de si elementos de autenticidade, de beleza hiperbólica, de informalismos e de espontaneidade, os quais a diferencia também de sua mãe, Santa Sofía de La Piedad, e de sua bisavó, Úrsula. Desse modo, a construção estética de sua saída de Macondo nos aproxima da orientação hegeliana da criação artística como manifestação da subjetividade e da

objetividade, à medida que percebemos a laboriosidade de García Márquez ao construir a levitação da personagem aos céus dentro do estético a partir de uma ideia da ordem do sensível, conforme notado nesse trecho:

Amaranta sentiu um tremor misterioso nas rendas de suas anáguas e tratou de se agarrar no lençol para não cair, no mesmo instante em que Remédios, a Bela, começava a se elevar. Úrsula, já quase cega, foi a única que teve serenidade para identificar a natureza daquele vento irreparável, e deixou os lençóis à mercê da luz, vendo Remédios, a Bela, que dizia adeus com a mão, entre o deslumbrante bater de asas dos lençóis que subiam com ela, que abandonavam com ela o ar dos besouros e das dalias, e passavam com ela através do ar onde as quatro da tarde terminavam, e se perderam com ela para sempre nos altos ares onde podiam alcançá-la nem os mais altos pássaros da memória. (MÁRQUEZ, 2017, p. 248-249)

As considerações apresentadas ampliam as ideias de Barroso Filho (2018) ao explicar que o retorno ao século XVIII e ao projeto coletivo de construção da *Encyclopédie* criam possibilidades para entender a visão de mundo que surgia, inclusive de condições para se falar em uma epistemologia no espaço ficcional. A referida obra representa um contributo ao pensamento crítico e aponta para um problema da definição, o qual implica na relação arte e ciência. A partir da leitura do Discurso Preliminar da Enciclopédia (1989), Barroso Filho (2018) explica que Jean le Rond d'Alembert, um dos autores da obra *Encyclopédie*, prioriza os critérios científicos para estabelecer a relação arte e ciência. Em contrapartida, Denis Diderot, também colaborador dos manuais enciclopédicos, entende a arte e a ciência como atividades racionais e as relaciona sem a subordinação de uma em relação a outra.

Ao apresentar na *Encyclopédie ou Dicionário das Ciências, Artes e Ofícios* (1751) a definição de poesia e

literatura como atividades artísticas e racionais, Denis Diderot cria condições para Barroso Filho (2018) aproximar os estudos epistemológicos da literatura. Em prosseguimento a sua explicação, Barroso Filho (2018) afirma que o enciclopedista percebe que apesar dos verbetes apresentarem diferenças, existem elementos que não se modificam e perpassam a totalidade de cada texto. Desse modo, esta recorrência de elementos dentro do espaço do texto literário conduz Denis Diderot a pensar em uma invariância fundamental. A escolha do autor em manter invariáveis determinados elementos gera um procedimento de construção racional para o objeto artístico, conforme Barroso Filho elucida neste trecho:

Diderot se opôs, por vezes, com bastante virulência, às pretensões de d'Alembert. O ponto de convergência, sem o qual a obra simplesmente não teria existido, foi a caracterização de ambas como atividades racionais, entendidas de um modo muito próximo àquelas prescritas no método geométrico de Espinosa. Nesse sentido, o raio, que é um invariante na construção do círculo, define a totalidade expressa pelo círculo. Assim, o critério de racionalidade acordado entre os editores da Encyclopédie é o de que cada totalidade (leia-se cada verbete) possui uma invariância fundamental. Dentro desse critério, Diderot definirá poesia e literatura como atividades artísticas racionais. (BARROSO FILHO, 2018, p.21)

A invariância destacada pelo autor permite o reconhecimento do elemento constitutivo do texto literário. Por detrás da obra literária, há uma engenharia. O autor escolhe os elementos estéticos para a construção do texto ser erguida, seja a escolha do narrador, dos personagens, do espaço, da situação histórica. A escolha estética é o fator racional da construção, mesmo oriunda do subjetivo, torna-se objetivo na medida em que a sua constância é uma condição necessária para manter a cognoscibilidade do texto

literário. Pensar a constituição do romance é buscar nas escolhas estéticas o seu fundamento primeiro, aquele que faz com que o romance comece e termine. É também por este movimento contínuo que se possibilita aproximar do paradigma que constitui o texto literário, ou seja, o que dele se faz enquanto possibilidade de conhecimento.

No tocante ao processo de criação do escritor, como Hegel orienta ser o objeto literário uma atividade humana racional, é possível refletir a operação da racionalidade executada por García Márquez a partir da sua relação com o mundo na construção dos personagens literários, sujeitos humanos e criadores, presentes na obra. Na terceira parte, por exemplo, entramos em contato com a chegada do sintoma da insônia e do esquecimento em Macondo e o processo de busca pelos moradores por possibilidades de luta contra essa peste. Nesse sentido, é possível apreender que para além da construção estética que existe por detrás dessa cena e da obra, há a busca por García Márquez em manter constante o elemento de criação para contribuir para a cognoscibilidade do texto literário. Tal elemento, desenvolvido ao longo da obra, pode ser percebido, por exemplo, no processo de criação da casa por Úrsula, da mortalha por Amaranta, dos peixinhos de ouro por Aureliano e dos artefatos criados para lutar contra o esquecimento.

Desse modo, pensar a peste da insônia como espaço de criação e pensamento acerca do humano, nos leva à atividade hermenêutica como exercício de conhecimento e possibilidades interpretativas. No âmbito da Epistemologia do Romance, a hermenêutica decorre de um movimento estético e epistemológico, uma vez que, por estar em um domínio filosófico, busca a compreensão do procedimento racional do escritor na construção do objeto literário.

Nesse sentido, o estético por meio do hermenêutico nos permite refletir sobre o processo de criação do autor ao

construir no espaço ficcional personagens que criam possibilidades de extrapolar os limites da ciência pela arte, que vão além da lógica do explicável na realidade humana. Esse traço do hiperbólico perpassa a obra, como podemos verificar, por exemplo, com a instauração da peste da insônia na vida cotidiana de Macondo descrita na terceira parte da obra.

Dentre os exemplos variados ao longo da narrativa, esse traço da hipérbole e do exagero na descrição dos eventos pode ser notado com a primeira invenção trazida pelos ciganos no março, o ímã. O movimento desse objeto vai muito além da funcionalidade universal de atração dos metais, ele traz vivacidade para os objetos atraídos, vejamos:

Foi de casa em casa arrastando dois linguotes metálicos e todo mundo se espantou ao ver que os caldeirões, as caçarolas, os alicates e os fogareiros caíam de onde estavam, e as madeiras tentando se soltar, e até mesmo os objetos perdidos há muito tempo apareciam onde mais tinham sido procurados e se arrastavam em debandada turbulenta atrás dos ferros mágicos de Melquíades. (MÁRQUEZ, 2017, p.9).

Na fase inicial da manifestação da insônia, apesar do esforço de Úrsula ao criar compostos medicinais, os moradores continuam sem dormir e começam a sonhar acordados e a ver as imagens dos seus próprios sonhos e a dos outros do povoado. Depois de passados dias, Visitación, uma índia guajira que com o seu irmão Cataure procuram uma nova morada para fugir da peste da insônia sentida pela sua tribo há anos, explica ao povoado que:

quando o enfermo se acostumava com seu estado de vigília, começavam a se apagar de sua memória as recordações da infância, depois o nome e a noção das coisas, e por último a identidade das pessoas e a consciência do próprio ser, até afundar numa espécie de idiotice sem passado. (MÁRQUEZ, 2017, p. 53).

A partir dessa explicação e do reconhecimento pelo povoado da invasão da insônia e do esquecimento, os personagens criam artefatos para lutar contra esse sintoma, como fizeram José Arcádio Buendía e Aureliano ao nomearem os objetos com a escrita de suas utilidades cotidianas; Pilar Ternera ao ler o passado no embaralhar das cartas do baralho, José Arcádio ao inventar um dicionário giratório como síntese das noções necessárias para viver e Melquíades ao regressar a Macondo com uma substância líquida que se fazia voltar a memória. Diante disso, podemos inferir que o elemento de criação perpassa a construção estética da obra e da vida dos personagens por García Márquez.

Na edição do ano de 2007, a Revista do Instituto Humanitas Unisinos, em comemoração ao 40º aniversário da obra *Cem anos solidão*, traz entrevistas com professores e críticos literários sobre o texto de García Márquez. Em uma delas, a professora e autora, Márcia Hoppe Navarro, explica que a construção da narrativa se desenvolve a partir do modelo de ciclo cósmico: criação, desenvolvimento e destruição.

Ao comentar sobre o processo de criação, de origem de Macondo, a professora afirma que um acontecimento interrompe a aparente harmonia (tempo mítico) encontrada na fundação de Macondo: a peste da insônia e o esquecimento. Nas palavras da professora, esse tempo mítico cede lugar ao tempo histórico quando Úrsula organiza um baile de inauguração da casa dos Buendía e a distinção de classes se torna presente. Desse modo, o desenvolvimento histórico marca com uma série de fatos de guerra e sangue, como o episódio narrado sobre o massacre dos trabalhadores da companhia bananeira. Dando continuidade à entrevista, Márcia Hoppe Navarro explica que depois do massacre o declínio se estabelece com o dilúvio, a seca e a ventania que destroem Macondo.

No entanto, conforme a professora, tal declínio não se mostra como sinônimo de finitude, uma vez que essa história (Macondo e família Buendía) se transformam em literatura, constata-se:

Mas o significado é que o ciclo cosmogônico não termina com a destruição, mas é ressuscitado pela literatura. Em consequência, a terceira parte do livro é de suma importância, pois a história se transforma, então, em literatura. É o livro que se narra a si mesmo, dentro de si mesmo. (NAVARRO, 2007, p.9)

Dessa discussão sobre a construção estética do escritor na Epistemologia do Romance é possível depreender que conhecer o elemento fundador da obra romanesca é desmontá-la. A decomposição da narrativa permite chegar à invariância fundamental indicada por Denis Diderot. O texto literário é formado por horizontes de sentido, da mais tênue a mais subterrânea. À medida que se inicia a escavação, o pesquisador entra em contato com as camadas mais íntimas do texto. Essa atividade investigativa possibilita conhecer o processo de criação da urdidura do texto, ao passo que identifica as características de cada horizonte que o constitui, bem como descobre as invariâncias e as regularidades contidas na narrativa. O pesquisador busca encontrar o elemento fundador da obra literária para compreender melhor a constituição do solo epistemológico.

1.4. Aproximações em torno do processo criativo da obra de arte e as possibilidades de entendimento

A procura pelo elemento mais primário, aquele que insiste em se manter presente regular e invariavelmente em toda a obra, permite se aproximar da gênese do texto literário. No artigo *Epistemologia do Romance: uma proposta metodológica possível para a análise do romance literário*

(2015), Wilton Barroso Filho e Maria Veralice Barroso explicam que reconhecer o elemento constitutivo no interior da obra literária é entrar em contato tanto com o seu processo de criação quanto com a ampliação das possibilidades interpretativas em torno dela. Esse gesto que se preocupa com o processo de criação do artista no movimento de interpretação da obra literária, denominado de *serio ludere* pela Epistemologia do Romance, volta-se à intimidade da obra romanesca para chegar ao fundamento epistemológico, aquele invariável e responsável por erguer a urdidura do romance.

Desse modo, o *serio ludere*, enquanto movimento interpretativo do leitor-pesquisador, nos permite buscar possibilidades de entendimento do processo de criação da obra *Cem anos de solidão* e nos provoca pensar sobre as intencionalidades embutidas nas escolhas estéticas do autor, seja da escolha de como irá narrar a obra seja da escolha do personagem, como veremos nos capítulos seguintes.

A ideia de *serio ludere*, pela Epistemologia do Romance, foi inicialmente desenvolvida por Wilton Barroso Filho no ensaio *Elementos para uma Epistemologia do Romance* publicado em 2003 e reunido no livro (2018):

O gesto epistemológico, ou sujeito investigativo, procura de forma abstrata passar para além do texto, perguntando-se o que lhe é possível saber do objeto/texto/conjunto de textos/obras. Este gesto epistemológico voltado ao texto literário faz com que se entre na estrutura íntima do romance, decompondo-o, procurando regularidades, procedimentos formais, em suma, um fundamento ou princípio geral. Acostumei-me a chamar essa atividade de *serio ludere*. (BARROSO FILHO, 2018, p.22).

Assumindo o *serio ludere* como um movimento interpretativo consciente e intencional, a tarefa de escavação do texto literário para se chegar ao elemento fundador requer um posicionamento para além do deleite. Na

condição de contemplação, o olhar do indivíduo pode pairar no gosto e na opinião pessoal, sem a intenção de decompor a estrutura íntima do texto para descobrir a sua gênese. A apreciação pode criar no leitor um processo de transformação e envolvimento com o texto literário, no entanto, a ação de desmontá-lo para montá-lo novamente e descobrir o elemento literário que o faz começar e terminar não configura uma ideia de interesse. A procura pela invariância fundamental no interior da obra romanesca demanda um posicionamento mais astucioso e sensível. Essa atividade investigativa é denominada pela Epistemologia do Romance de *serio ludere* e fomentada pelo pesquisador Itamar Rodrigues Paulino no livro *Estudos Epistemológicos do Romance (2018)* com o ensaio *O Método Serio Ludere entre Criações Literárias e Conhecimentos*.

Na condição de investigação, o olhar do indivíduo se distancia de suas próprias certezas, desconfia do que é visto e abre as portas para as inacabadas possibilidades hermenêuticas contidas no romance. Esse posicionamento indagativo diante do objeto esteticamente criado sem a pretensão de respostas imediatas, especialmente do leitor-pesquisador, aproxima do apontamento de Milan Kundera ao compreender a complexidade como elemento constituinte do romance: "o espírito do romance é o espírito de complexidade. Cada romance diz ao leitor: 'as coisas são mais complicadas do que você pensa'" (KUNDERA, 2016, p. 26).

Nesse sentido, a ação do *serio ludere* é um movimento interpretativo que busca, por meio da desmontagem da obra romanesca, o seu entendimento. Desmontar os pressupostos da obra significa caminhar nas suas camadas mais subterrâneas para enxergar claramente o seu processo de constituição. Esse gesto epistemológico cava o texto literário para procurar o elemento mais primário da sua construção e extrair os seus sentidos mais profundos e inesgotáveis que podem ser

encontrados por detrás das palavras, das pontuações e das metáforas.

Partindo da compreensão da atividade investigativa do *serio ludere* como um jogo sério que busca a interioridade do texto literário para se chegar ao seu fundamento primeiro, Barroso Filho e Barroso (2015) aproximam os estudos da Epistemologia do Romance das considerações teóricas de Hans-Georg Gadamer desenvolvidas no volume I do seu livro *Verdade e Método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica* (1999). As proposições de Hans-Georg Gadamer contribuem para o entendimento da noção conceitual de jogo e a sua operacionalização no espaço da arte. Compreender o *serio ludere* como jogo é propor relações entre o objeto estético e o indivíduo pesquisador.

No mencionado livro, apesar de Hans-Georg Gadamer reconhecer o importante papel do jogo desempenhado na estética alemã, o autor fundamenta seu pensamento ancorado nas concepções teóricas de Johan Huizinga apresentadas no livro *Homo Ludens* (2008). Tendo como ponto de partida a compreensão de jogo realizada por Huizinga como uma atividade vinculada ao sagrado, ao lúdico, ao divertimento e à fascinação, Gadamer propõe uma nova abordagem ao relacionar o jogo com a arte, conforme explica:

Quando, em correlação com a experiência da arte, falamos de jogo, jogo não significa aqui o comportamento ou muito menos o estado de ânimo daquele que cria ou daquele que usufrui e, sobretudo, não significa liberdade de uma subjetividade que atua no jogo, mas o próprio modo de ser da obra de arte. (GADAMER, 1999, p. 174)

Ao reconhecer o jogo como próprio modo de ser da arte, Hans-Georg Gadamer compreende que a arte e o jogo são delimitados por regras. A seriedade contida no jogo é o que permite ser não um mero jogo, mas sim um jogo sério regido

por regras pré-estabelecidas. O seu modo de ser possibilita ao jogador uma relação frente ao jogo desvinculada da que teria com um objeto, por exemplo. O princípio da autonomia propicia a existência do jogo independente da do jogador, apesar de ganhar vitalidade ao se encontrar com a seriedade de quem joga, como elucida Gadamer.

O objeto literário *Cem anos de solidão* permite jogar porque ele é de interpretação subjetiva, cada sujeito o faz diante de seu conhecimento de mundo, o interessante está aí porque a medida que um sujeito específico lê ele conduz seu próprio movimento de jogar, o jogar não é só uma brincadeira, ele é um exercício de montar para remontar, ele aguça a curiosidade de quem se vê diante de uma armadilha porque no fundo um autor de transpiração se pauta por um movimento estético que ele cria, que advém de um ato reflexivo sobre uma determinada ideia. A obra é a concretização da ideia.

Da mesma forma que o jogo, mesmo que a arte tenha uma natureza própria, o contato com um recebedor astuto e estratégico a torna ainda mais potencial. De acordo com Barroso Filho e Barroso (2015), a experiência da arte e do jogo são vivenciados de forma mais instigante por um recebedor ou jogador conhecedor das regras, paciente, perspicaz e participante ativo dos movimentos realizados. A atividade do *serio ludere* requer a ação de um sujeito investigador intencional e atento ao texto, entusiasmado para desmontar e montar de novo o texto literário, e questionador ao estabelecer relações e estratégico para identificar o jogo e desvendá-lo. Nesse sentido, Barroso Filho e Barroso (2015) afirmam que

assim como a arte, o jogo exige um jogador paciente, que, vivendo intensamente cada momento, espere a hora certa de realizar a jogada, que participe de cada lance sem a intenção de antecipá-lo, de concluí-lo. (BARROSO FILHO; BARROSO, 2015, p.26).

Dessa maneira, o autor e o receptor investigativo pensam nas regras de construção do fazer literário e do processo interpretativo, respectivamente. Nesse sentido, por ser um movimento intencional, o *serio ludere* se sustenta tanto na subjetividade quanto na objetividade do sujeito. Mesmo seduzido eventualmente pelo objeto literário, o receptor torna-se objetivo ao se posicionar de modo conhecedor das regras e participativo do jogo sem a intenção de esgotamento das possibilidades interpretativas.

1.5. O movimento do tecer enquanto possibilidade de conhecimento

Os estudos da Epistemologia do Romance estabelecem diferenciações no que diz respeito à posição do receptor diante do objeto literário. Na condição de investigação, o leitor pode se aproximar de um determinado texto movido inicialmente pela admiração e gosto, no entanto, a sua permanência diante dele se sustenta para além do prazer, sendo a possibilidade de conhecimento sobre a condição humana um dos elementos responsáveis pelo retorno insistente do leitor-pesquisador ao texto.

Ao estabelecer o diálogo aqui com a metáfora do exercício de tecer como elemento de criação e possibilidade para se pensar a vida humana, podemos encontrar, por exemplo, na construção estética da personagem Úrsula o atravessamento da tecitura. Por ser esse fio de sustentação da obra, como lembra García Márquez no livro *Cheiro de Goiaba (2014)*, Úrsula experiencia o exercício de construir a maior casa do povoado para manter a família por perto, como veremos no capítulo 3, e o ofício de recordar como fonte de exploração e possibilidades de conhecimento sobre a existência.

Na décima sexta parte da obra, por exemplo, a personagem Fernanda del Carpio percebe o vício do fazer para desfazer presente na vida dos Buendía, inclusive em Úrsula, vejamos:

Vendo como Aureliano Segundo montava fechaduras de porta e desmontava relógios, Fernanda se perguntou se não estaria incorrendo também no vício de fazer para desfazer, como o coronel Aureliano Buendía com os peixinhos de ouro, Amaranta com os botões e a mortalha, José Arcádio Segundo com os pergaminhos e Úrsula com as recordações. (MÁRQUEZ, 2017, p. 326).

Tal como Fernanda, Úrsula também reflete sobre a história da família Buendía e tece possibilidades de questionamento, por exemplo, acerca dos sentidos da repetição dos nomes Aureliano e José Arcádio ao longo das gerações, constata-se:

Na longa história da família, a tenaz repetição dos nomes tinha permitido que ela chegasse a conclusões que lhe pareciam definitivas. Enquanto os Aurelianos eram retraídos, mas de mentalidade lúcida, os José Arcádios eram impulsivos e empreendedores, mas estavam marcados por um destino trágico. (MÁRQUEZ, 2017, p. 193).

A partir do exercício de recordar, a personagem Úrsula observa os gestos e as atitudes, experiencia os conflitos humanos e compreende o elemento da ciclicidade do tempo que perpassa a história de Macondo e dos Buendía.

Nesse sentido, a recordação permite à Úrsula retornar ao passado como possibilidade de compreensão do presente e das contradições humanas, como também conduzir movimentos contínuos de questionamentos sem a pretensão por respostas acerca dos temas humanos experienciados por ela e pelos outros. Tal exercício pode ser notado ao longo da narrativa, como na décima quinta parte quando Úrsula percebe em seu

bisneto, José Arcádio Segundo posicionamentos observados em outras gerações, constata-se:

Foi tão tensa a atmosfera dos meses seguintes que até Úrsula percebeu-a em seu rincão de trevas, e teve a impressão de estar vivendo de novo os tempos infelizes em que seu filho Aureliano carregava nos bolsos os comprimidos homeopáticos da subversão. Tratou de falar com José Arcádio Segundo para informá-lo desse precedente, mas Aureliano Segundo contou que, desde a noite do atentado, seu paradeiro era ignorado. — Igualzinho ao Aureliano — exclamou Úrsula. — É como se o mundo estivesse dando voltas. (MÁRQUEZ, 2017, p.308).

Ao deixar o romance falar e ser um espaço onde a pluralidade da vida é tecida, a participação do leitor-pesquisador no jogo literário é orientada por escolhas conscientes feitas por ele (o leitor-pesquisador) no processo interpretativo.

Desse modo, a interdisciplinaridade de conhecimentos incorporada no solo do romance possibilita aos estudos da teoria o diálogo com um tipo específico de leitor, de escritor e de romance. Barroso Filho e Barroso (2015) apontam no âmbito das pesquisas e debates da teoria, como também das contribuições teóricas de Milan Kundera. Para o autor tcheco (2006), o posicionamento reflexivo empreendido por alguns escritores na obra literária configura um dos elementos para a denominação de uma inovadora modalidade de romance.

Barroso Filho e Barroso (2015) explicam que Milan Kundera (2006) intitula de 'romance que pensa' a narrativa que traz em sua estrutura formal e interna a labuta e a transpiração do autor ao planejá-la. Por ser uma construção estratégica, o 'romance que pensa' demanda a presença do leitor-pesquisador devido ao seu interesse em procurar a gênese do texto, mas não isenta a produtividade de leitura que um leitor comum pode ter. Os pesquisadores Maria Veralice Barroso e Wilton Barroso Filho (2018) reiteram no ensaio *Don*

Juan e os Paradoxos Terminais na Modernidade: Estudos Epistemológico sobre a Ficção Kunderiana o apreço de Milan Kundera pelo 'romance que pensa' e analisam o fazer literário do autor como um espaço suscitador de perguntas sobre a condição humana.

Essa modalidade romanesca não busca a primazia do acolhimento do leitor, mas a sua inquietação e desestabilização por meio de perguntas desprovidas do interesse constante de respostas que ecoam mesmo depois da leitura. É um espaço que experimenta o pensamento, o humano, o fazer filosófico sem estar subordinado a nenhuma corrente filosófica, que se compromete com o conhecimento da existência humana,

desafia os limites do gênero e permite que um mesmo fato, uma mesma situação, uma mesma palavra ou o modo de ser de uma personagem, sejam pensados sob vários ângulos. É assim que tais romances se alimentam de uma história dentro de outra história, de fatos ficcionais e não ficcionais, de personagens reais e imaginários. (BARROSO FILHO; BARROSO, 2015, p. 32).

Tal expressão é desenvolvida teoricamente pela pesquisadora Maria Veralice Barroso em um dos verbetes reunidos no livro *Verbetes da Epistemologia do Romance - Volume 1 (2019)*. No empreendimento das discussões, Barroso (2019) descreve a trajetória de pensamento do termo 'romance que pensa', principiada nas reflexões esboçadas por Milan Kundera e ampliado nos estudos da Epistemologia do Romance, e destaca também que as reflexões sobre o ofício do escritor são orientadas pela compreensão da sua atividade autora ao realizar escolhas de elementos estéticos formadores do texto literário ao invés da vinculação direta com os seus dados biográficos.

Em diálogo com essas ideias tecidas, aproximar a noção conceitual de 'romance que pensa' de *Cem anos de solidão* se

faz possível à medida que percebemos no exercício de fazer para desfazer presente na narrativa uma elaboração estética do escritor ao criar personagens como laboratórios de experimentação do humano. Quais temas e conflitos humanos os personagens podem estar experienciando no literário? Tal pergunta afasta-se aqui da ideia de esgotamento e propõe a abertura de sentidos e possibilidades.

A construção estética das personagens envolvidas por esse vício de fazer para desfazer, como Amaranta, sugere movimentos de experimentação com a condição humana para além das redes de causalidade e das respostas imediatas para as problematizações provocadas. A partir da dimensão particularizada de Amaranta ao viver o silêncio, a solidão, a dureza de fazer escolhas e a imprevisibilidade das atitudes, a matéria narrada ganha no espaço literário condições para se universalizar enquanto reflexão também da vida humana.

Atravessada pelo gesto do bordado e pelo princípio da negação, Amaranta, a terceira filha nascida de José Arcádio Buendía e Úrsula Iguarán, experimenta os conflitos humanos nas situações que a constrói ao longo dos anos, como a sua autopunição ao queimar a própria mão e cobri-la com uma faixa preta ao saber do suicídio do mensageiro italiano da música e da dança Pietro Crespi; e a tecitura da sua própria mortalha como anunciação da sua morte. Dentro de um recorte exemplificativo, a construção dessas duas cenas apresenta uma personagem mais introspectiva e mergulhada na tecitura de suas lembranças como exercício de reflexão dos seus gestos, atitudes e do seu ser.

Nessa primeira cena, caracterizada pela rejeição amorosa e pela autopunição, no período da juventude, as irmãs Amaranta e Rebeca se apaixonam pelo jovem especialista Pietro Crespi, que chegara a Macondo para montar e afinar a pianola que Úrsula havia encomendado com outras peças para a

decoreção da casa nova dos Buendía. Entre idas e voltas do jovem, Amaranta e Rebeca aprendem a dançar e criam esperanças de um amor recíproco. No primeiro momento, o pedido de casamento de Pietro chega à irmã mais velha, Rebeca, e Amaranta, conduzida pelo seu rancor virulento e amargura, tece continuamente para que o casamento da sua irmã seja adiado.

No entanto, os adiamentos repetidos no destino de Rebeca e a volta a Macondo do seu irmão de criação, José Arcádio, traçam novas possibilidades de vida. Com o casamento de Rebeca e José Arcádio, Amaranta experimenta primeiramente a vingança ao recusar o pedido de casamento de Pietro e em seguida o remorso ao descobrir o suicídio do rapaz depois de ter esgotado todas as súplicas de convencimento. A partir dessas experimentações, Amaranta retrai-se e vive o luto da tragédia, constata-se:

Úrsula abandonou-a. Nem mesmo 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. Durante vários dias andou pela casa com a mão metida num pote cheio de claras de ovos, e quando as queimaduras sararam foi como se as claras de ovo também tivessem cicatrizado as úlceras do coração. A única marca externa que a tragédia lhe deixou foi a venda de gaze negra que pôs na mão queimada, e que haveria de usar até a morte. (MÁRQUEZ, 2017, p.121).

Marcada pelo ferimento do remorso, da solidão, da amargura e do luto, Amaranta intensifica no período da velhice o gesto do bordado como elemento de criação. A segunda cena referida anteriormente evidencia o exercício de tecer de Amaranta da sua própria mortalha e a dúvida da sua afirmação sobre o seu ofício de bordar durante o dia e o desbordar durante a noite. Nesse sentido, Amaranta poderia tanto ter experienciado o vício do fazer para desfazer da

sua própria mortalha como um processo de sustento da solidão e preparo para morte quanto ter aproveitado a noite para bordar a mortalha de Rebeca uma vez que nenhum Buendía reparou a existência dessa criação.

Ao esvair-se no trabalho de tecer, Amaranta tece a mortalha de Rebeca e recebe a visita da morte com a autorização do começo da sua própria mortalha e a advertência do anúncio da sua morte no anoitecer do dia em que tecesse o último ponto. Esse processo de tecitura possibilita a Amaranta condições para refletir sobre o seu interior e compreender as ideias de frustração, amargura, rancor, ódio, dor, que a envolvem em suas lembranças. A partir do movimento das suas mãos ao tecer o fio na tela, Amaranta tece reflexões sobre a condição do seu ser e experimenta os seus conflitos e angústias para reconstruir o mundo sob a ótica de uma leveza nunca aproximada antes, constata-se:

O mundo se reduziu à superfície de sua pele, e o interior ficou a salvo de qualquer amargura. Doeu nela o fato de não ter tido aquela revelação muitos anos antes, quando ainda teria sido possível purificar as lembranças e reconstruir o universo debaixo de uma nova luz, e evocar sem estremecer o cheiro de alfazema de Pietro Crespi ao entardecer, e resgatar Rebeca de seu caldo de miséria, não por ódio nem por amor, mas pela compreensão sem limite da solidão. O ódio que percebeu certa noite nas palavras de Meme não a comoveu porque a afetasse, mas porque sentiu-se repetida em outra adolescência que parecia tão limpa como deve ter parecido a sua, e que, no entanto, já estava contaminada pelo rancor. Mas era de tal maneira profundo o conformismo com seu destino que sequer se inquietou com a certeza de que estavam fechadas todas as possibilidades de corrigir aquele rumo. Seu único objetivo foi terminar a mortalha. (MÁRQUEZ, 2017, p.289-290).

Desse modo, a partir da tecitura da sua própria mortalha, Amaranta busca o autoconhecimento e experimenta os conflitos humanos que a sua memória revela. Pela obra literária, amplia-se o processo de autorreflexão da

personagem Amaranta para uma dimensão também universal de reflexão sobre a vida humana. Essa prática filosófica própria do 'romance que pensa' faz emergir no estético uma voz narrativa inquieta com pretensões de problematizar e desmontar as certezas do leitor. Esse modo de narrar aliado ao 'romance que pensa', ambos labutados esteticamente pelo escritor, permitem ao leitor refletir sobre as possibilidades da condição humana, como Maria Veralice Barroso explica no verbete mencionado anteriormente.

Nesta perspectiva e dando continuidade à metáfora da tecitura e aos estudos da Epistemologia do Romance, o enlace da urdidura e da trama cria possibilidades de entendimento no capítulo seguinte sobre a voz narrativa da obra *Cem anos de solidão*, pensada aqui como um elemento estético, e os diálogos possíveis com a noção conceitual de narrador filosófico presente nas pesquisas da teoria.

SEGUNDO CAPÍTULO

O ENLACE DOS FIOS DA URDIDURA E DA TRAMA: a voz do narrador
como movimento de reflexão



FIGURA VI - Foto da edição *Cem anos de solidão* (2017); ilustração de Luisa Rivera. (Arquivo Pessoal).

2.1. O narrador como um dos elementos do tecer

A atividade criadora de desenrolar o fio do novelo para a construção do tecido na superfície do tear aproxima-se ao exercício laborioso do pesquisador ao desenrolar o fio do novelo de fibras textuais da obra *Cem anos de solidão* como movimento de reflexão para encontrar na superfície do tear, aqui construído a partir dos estudos da Epistemologia do Romance, condições para se buscar entendimentos acerca do processo criativo do escritor ao escolher a voz narrativa que irá compor a estrutura do romance.

Do enlace entre os fios da urdidura e da trama, aqui capítulos e palavras, o desdobramento de dois elementos estéticos presentes na obra em estudo dá prosseguimento à tecitura. Por entender a construção da voz narrativa e da personagem Úrsula no espaço literário como elementos que o escritor produz a partir da sua labuta, podemos, enquanto leitores pesquisadores, inferir que a compreensão do processo de criação possibilita entender a obra como o próprio exercício do escritor ao fazer escolhas estéticas previamente e as realizarem por meio de uma ação racional.

Pensar o modo de narrar como uma escolha estética, por exemplo, que pode ser envolvida por um jogo de intencionalidades do escritor, auxilia na desconstrução da obra romanesca em estudo para se fazer aproximar dessa voz narrativa ecoada na arte, a qual pode evidenciar, além da atividade de contagem de histórias e acontecimentos, um processo de reflexão dessa matéria narrada.

Diante disso, o enlace entre a urdidura e a trama prossegue a tecitura sobre essa voz narrativa, que artesanalmente conta e reflete sobre o visto, o sentido e o vivido pela família Buendía. Nessa perspectiva, esse elemento estético criado por García Márquez, o narrador, dialoga com os estudos da Epistemologia do Romance acerca da

voz filosófica do narrador e abre espaços de discussão e de possibilidades interpretativas.

2.2. A voz do narrador e as tramas textuais

Como tecido no capítulo anterior, por ser uma teoria permeada pelo traço da interdisciplinaridade, a Epistemologia do Romance, desde os primeiros momentos, precisou criar ambientes e discussões para se sustentar nesse espaço de trânsito que a constitui. Ao mesmo tempo que se movimenta pelos estudos das artes, transita também por outras áreas do conhecimento, como a literatura e a filosofia. Por não estar em um lugar discursivo fixo e por apresentar um olhar teórico diferenciado, o movimento de pesquisa plural da Epistemologia do Romance gera condições para a criação de novos pontos de partida conceituais e a ampliação dos sentidos das concepções já existentes nos espaços reflexivos.

Nesse sentido, motivados pela necessidade do surgimento de uma rede conceitual, a qual pudesse atender às demandas teóricas propostas pela Epistemologia do Romance, os pesquisadores foram incorporando aos seus discursos novas possibilidades conceituais. A partir do diálogo e das problematizações suscitados, a teoria da Epistemologia do Romance constrói novas maneiras de pensar e acrescenta ao seu campo teórico expressões que serão aqui utilizadas, como leitor-pesquisador e narrador filosófico. Ao lado desse contexto de surgimento, outras noções conceituais são empreendidas e circundam a ideia do registro anunciada por Wilton Barroso Filho com o propósito de aproximar cada vez mais o público acadêmico da rede conceitual presente nas discussões da Epistemologia do Romance.

Diante disso, resultante do exercício laborioso da pesquisadora Denise Moreira Santana em sua dissertação de

mestrado, sob a orientação de Barroso Filho, ao apresentar e discorrer sobre os verbetes presentes nos estudos da teoria, a obra *Verbetes da Epistemologia do Romance - Volume 1 (2019)* organiza-se a partir de uma seleção inicial dentro do campo de possibilidades conceituais existentes na teoria da Epistemologia do Romance.

Na busca de entendimento, a noção conceitual de narrador filosófico vem sendo desenvolvida ao longo da trajetória da teoria. Desse modo, a tecitura deste capítulo ampara-se nas pesquisas da Epistemologia do Romance acerca da voz filosófica do narrador e na ampliação do texto teórico apresentado e publicado na obra *Verbetes da Epistemologia do Romance - Volume 1 (2019)*.

A partir de um breve estudo terminológico, a palavra narrador se origina etimologicamente do latim *narratoris* e significa aquele que conta histórias e acontecimentos. O verbo conjugado em terceira pessoa do singular na palavra **narrador**, que propomos aqui tecer comentários e reflexões, propõe uma ação, a de narrar. Nessa definição, o narrador conta o que de alguma forma atravessa seus sentidos, são saberes e visões desse mundo erguido por meio da sua voz.

Dando continuidade à terminologia, a palavra filosofia, de origem grega, é composta pela junção de duas outras palavras: *philo* e *sophia*. Dentro de cada uma delas, as possibilidades de sentido nos conduzem a ideias de respeito e sabedoria, respectivamente. Para compreender uma das vozes que constitui o narrador literário, a filosófica, utilizaremos aqui essa proposição de respeito pelo saber. Mediante a voz filosófica, como veremos adiante, o narrador se movimenta no literário pela necessidade de observar e refletir o mundo criado.

Para a Epistemologia do Romance, a concepção de narrador envolve muito além da descrição apresentada, por exemplo, no *Dicionário Larousse da Língua Portuguesa (2005)*,

a qual propõe o ato de contar como elemento constituinte do narrador, constata-se:

1. Aquele que narra; contador de histórias.
2. Aquele que declama um texto em uma obra musical.
3. Na televisão e no cinema, aquele que explica ou descreve alguma coisa.
4. No teatro épico, aquele que explica e orienta a ação. (RODRIGUES; NUNO, 2005, p.549).

Em diálogo com essa aceção, os estudos da Epistemologia do Romance consideram a ação de contar do narrador, mas também a complementa com a ampliação do seu sentido. A partir dessa ideia, a concepção de narrador envolve tanto o ofício de narrar quanto o de pensar sobre a história narrada e o de tecer comentários sobre os personagens, levando o leitor a refletir também. Dessa definição emerge uma das vozes que constitui o narrador, a filosófica. Os estudos da Epistemologia do Romance voltam-se para a voz filosófica do narrador e, desde muito cedo, empreendem discussões como possibilitadores de entendimento.

No artigo *Elementos para uma Epistemologia do Romance (2018)*, Barroso Filho traça campos de reflexão que foram e estão sendo desdobrados em estudos seguintes. Desde os momentos iniciais da teoria epistemológica do romance, o exercício criativo do autor ao labutar no estético a construção do narrador tem suscitado interesse no processo de análise literária. Compreender o narrador como um dos elementos formadores da criação estética produzido a partir de escolhas prévias efetuadas pelo autor possibilita pensar sobre as estratégias e as intenções que envolvem a construção estética do texto e nos levam às possibilidades de conhecimento.

Nesse sentido, o narrador é uma criação dentro de outra, o texto literário. Barroso Filho, no texto mencionado anteriormente, afirma que a escolha do escritor em como quer narrar o texto literário participa da construção da obra.

Como narrar? Como será o narrador? Quais as intencionalidades embutidas na escolha do modo de narrar? Segundo seu entendimento, o narrador literário é estético para depois ser filosófico. Nessa perspectiva, o narrador é estético enquanto forma artística sensível para descrever o mundo narrado, e filosófico para lidar com as reflexões das condições do ser. Dentre as vozes que o narrador pode revelar no espaço estético, a filosófica desenvolve o pensamento sobre a vida humana e cria condições para pensar a partir do conhecimento particular do personagem questões universais relacionadas ao humano.

Por ser produto do exercício de transpiração do escritor, a urdidura do texto romanesco, como a da obra *Cem anos de solidão*, ergue-se por meio da organização feita pelo escritor das escolhas estéticas de como se dará a construção dos elementos literários, como o narrador, os personagens, o tempo e o espaço. Nesse sentido, por ter uma origem subjetiva, conforme explica Barroso Filho, a escolha do narrador, por exemplo, parte da subjetividade pensada e criativa do escritor e quando realizada no espaço do romance torna-se objetiva, uma vez que a constância da coerência de sua construção contribui para o funcionamento da obra, constata-se:

No caso em análise, o romance exprime a escolha subjetiva do narrador que fica, assim, validado. Desse modo, o narrador literário é estético. Dessa proposição fundamental obtém-se a essência lógica do objeto literário, já que toda atribuição reflexiva do narrador será articulada com a escolha estética que a antecedeu. Num certo sentido, antes de ser filosófico, o narrador é estético. A escolha fundamental é subjetiva, bem como a validade do conhecimento. Tem-se que uma vez feita a escolha, o narrador torna-se objetivo, na medida em que está obrigado a ser coerente com a escolha que é feita uma única vez, pois variá-la transformaria o texto em algo incompreensível, posto que irracional. O fundamento racional tem que ser invariante, como

aponta Espinoza em seu método geométrico. A constância do narrador é necessária para a credibilidade do texto literário. (BARROSO FILHO, 2018, p. 24).

Em consonância com a proposição acima sobre o processo de construção estética e intencional do narrador pelo escritor é possível inferir que a atividade de criação artística incorpora escolhas, que antes de serem realizadas no literário, são oriundas desse sujeito autor. O escritor, individual e socialmente, cria as possibilidades para o mundo reinventado no romance funcionar e reflete sua subjetividade artística no processo de escolha dos elementos estéticos que irão compor a urdidura do romance.

Nessa perspectiva e em diálogo com as ideias tecidas por Barroso Filho (2018), o objeto literário pode tornar-se elemento de conhecimento à medida que o escritor concretiza no estético as escolhas teorizadas previamente e o leitor, especialmente o pesquisador, experiencia esteticamente a obra literária para compor o seu entendimento.

Nessa esteira de reflexões em torno da atividade de criação, compreendemos que a urdidura do romance para ser construída depende da escolha dos elementos formadores, tal como a construção da urdidura de um tecido. A escolha da cor, da espessura, do material e da gramatura dos fios são pensados previamente pela tecelã. É nesse sentido que a teoria da Epistemologia do Romance entende que junto ao romance existe o labor do escritor ao fazer previamente as escolhas estéticas que irão compor a criação, seja o modo de narrar, os personagens, seja o tempo e o espaço.

Tais escolhas estéticas realizadas pelo escritor podem intencional determinadas reações ao leitor, como comenta a doutoranda Janara Laíza de Almeida Soares no verbete 'efeito estético' reunido no livro (2019). A pesquisadora explica que o sujeito ao entrar em contato com o objeto artístico pode se deter no efeito primário provocado ou criar condições

para tornar as informações adquiridas ao longo da experiência com o objeto de arte em conhecimento. Ao tratar essa expressão estudada na teoria Epistemologia do Romance, Soares (2019) comenta que o escritor ao escolher os elementos formadores da criação prevê as possíveis intencionalidades que quer provocar. Desse modo, o leitor precisa ser astuto para ultrapassar o efeito pretendido pelo escritor e conscientemente interpretar e entender o objeto de arte.

Para a Epistemologia do Romance, esse leitor investigativo, o leitor-pesquisador, mesmo partindo da percepção sensível, o seu movimento pelo literário é conduzido por perguntas e pela possibilidade do conhecimento com a obra de arte, constata-se:

E o que seria então esse “leitor-pesquisador”? Claramente, são nas ideias fomentadas pelo grupo regido por Wilton Barroso Filho que parte nossa concepção de leitor-pesquisador como um arqueólogo do texto - usando aqui o termo de Michel Foucault (1987) -, cujos fundamentos de leitura passam por uma hermenêutica filosófica do texto literário, numa busca de conhecimento a partir das regularidades estéticas presentes na obra. Regularidades que são percebidas pelo movimento sensível da leitura; pelo envolvimento estético daquele que lê. Ou seja, embora se necessite de uma busca arqueológica e fundamentada para compreensão do texto, nada disso acontece senão partir, primeiro, do olhar sensível. (CAIXETA, 2018, 156, grifos no original).

Ao assumir o posicionamento de leitora-pesquisadora diante de *Cem anos de solidão*, procura-se aqui verificar como o narrador no espaço literário da obra pode exercer o pensamento acerca do humano. Devido ao volume do texto, optamos por fazer um recorte, no entanto, a nossa escolha não desconsidera a integralidade da obra, uma vez que esta pesquisa não finda a abertura de possibilidades hermenêuticas, pelo contrário, tal movimento investigativo

pressupõe o surgimento de novos olhares e pontos de vista, os quais poderemos explorá-los em outras pesquisas.

A obra que temos nos permite tecer, ela possui cores e texturas que imprimem em nós a condição de tecelã consciente sobre o que buscamos na arte literária de Gabriel García Márquez, um texto que começa pela lembrança de um homem diante de um pelotão de fuzilamento conduz a pensar sobre a razão deste homem estar ali, quem narra apenas descreve uma imagem, ou melhor, toma o primeiro fio e começa a tecer a trama:

Muitos anos depois, diante do pelotão de fuzilamento, o coronel Aureliano Buendía havia de recordar aquela tarde remota em que seu pai o levou para conhecer o gelo. (MÁRQUEZ, 2017, p.9).

O texto inicia com a imagem do coronel Aureliano Buendía adulto em um tempo futuro e a profetização do narrador de que esse personagem dentro desse acontecimento futuro recordaria de um tempo passado situado na época da sua infância em que descobriu o gelo com o seu pai. Podemos perceber que o narrador, não só nesse trecho de começo da obra como também durante a narrativa, perpassa pelos fatos do passado, do presente e do futuro dessa Macondo e dessa família Buendía que vão aparecendo para o leitor aos poucos. Desse modo, o narrador vai entrelaçando um acontecimento do futuro com um do passado e do presente de tal forma que esse movimento pode provocar no leitor a ideia de que o narrador consegue abarcar a completude dos cem anos.

Ao ultrapassar esse efeito estético pretendido pelo escritor, o leitor-pesquisador, ao se distanciar da obra, investiga sobre o processo de criação do escritor a partir de movimentos indagativos, por exemplo, quais conflitos humanos o modo de narrar presente no texto, o qual foi pensado e escolhido por García Márquez, pode revelar? À

medida que o leitor-pesquisador se questiona sobre quais conflitos as escolhas estéticas podem revelar a obra vai se tornando crível.¹⁹

Ao tecer a história, o narrador apresenta ao leitor uma aparente linearidade desse tempo narrado, uma vez que os seus relatos traçam uma espécie de linha imaginária com um começo e um fim. Esse começo parte da fundação de um mundo recente e rústico, a origem de Macondo

Macondo era então uma aldeia de vinte casas de pau a pique e telhados de sapé construídas na beira de um rio de águas diáfanas que se precipitavam por um leito de pedras polidas, brancas e enormes como ovos pré-históricos. O mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome, e para mencioná-las era preciso apontar com o dedo. (MÁRQUEZ, 2017, p.9).

e o seu desaparecimento.

a cidade dos espelhos (ou miragens) seria arrasada pelo vento e desterrada da memória dos homens no instante em que Aureliano Babilônia acabasse de decifrar os pergaminhos, e que tudo que estava escrito neles era irrepetível desde sempre e para sempre, porque as estirpes condenadas a cem anos de solidão não tinham uma segunda chance sobre a terra. (MÁRQUEZ, 2017, p.427).

No entanto, entre esse começo e esse fim, a narrativa salta em diferentes épocas, por exemplo, na primeira parte da obra o narrador conta, a partir da imagem do coronel Aureliano Buendía adulto e criança, uma série de dados, como a origem de Macondo, a chegada dos ciganos e das novas

¹⁹ Em sua dissertação de mestrado, sob a orientação de Barroso Filho, a pesquisadora Denise Moreira Santana traz a ideia de credibilidade: "A credibilidade sustenta os conhecimentos extraliterários. No lugar de usar o termo verossimilhança prefere-se pensar no elemento estético que busca encontrar na ficção aspectos que são externos à obra como, por exemplo, elemento histórico, filosófico, geográfico, cultural, científico e que dá a ela credibilidade. É aquilo que tornam a obra crível". (SANTANA, 2017, p. 98).

invenções, e as primeiras transformações sentidas por Macondo e pela família Buendía. Se a estrutura temporal do romance fosse linear, esperaria na segunda parte desdobramentos dos eventos narrados anteriormente. Entretanto, podemos perceber que a segunda parte da obra salta para um passado anterior a esse narrado na primeira quando contextualiza o leitor sobre a origem do presságio aterrador de Úrsula pelo incesto que marca seu matrimônio com José Arcádio, constata-se:

Era um simples recurso de desabafo, porque na verdade estavam ligados até a morte por um vínculo mais sólido que o amor: um remorso comum de consciência. Eram primos. Tinham crescido juntos na antiga aldeia que os antepassados de ambos transformaram com seu trabalho e seus bons costumes num dos melhores povoados da província. Embora seu matrimônio fosse previsível desde que vieram ao mundo, quando expressaram a vontade de casar-se seus próprios parentes trataram de impedir. Tinham o temor de que aqueles saudáveis expoentes de duas raças secularmente entrecruzadas passassem pela vergonha de engendrar iguanas. (MÁRQUEZ, 2017, p.28).

Essa condenação familiar de uma procriação humana com traços animais, prevista desde muito cedo por Úrsula, gravita ao redor da história da família Buendía e se concretiza na parte vigésima da obra quando Amaranta Úrsula e Aureliano Babilônia, tia e sobrinho, tiveram um bebê com rabo de porco. Por não conhecerem o precedente familiar e nem recordarem o presságio de culpa e terror de Úrsula não se alarmaram no primeiro momento, como notado neste trecho:

Depois de cortar-lhe o umbigo, a parteira se pôs a limpar com um pedaço de pano o unguento azul que cobria seu corpo, iluminada por Aureliano com uma lâmpada. Só quando o viraram de barriga para baixo perceberam que tinha algo mais do que o resto dos homens, e se inclinaram para examiná-lo. Era um rabo de porco. (MÁRQUEZ, 2017, p.422).

Após o parto, Amaranta Úrsula morre e Aureliano vaga sem rumo com o menino. Entre idas e vindas nesse caminho, ao amanhecer no outro dia depois de uma noite de sono ruim em Macondo, Aureliano encontra o menino sendo comido por formigas e descobre os pergaminhos escritos por Melquíades com cem anos de antecipação com a história de sua família “Ninguém deve conhecer seu sentido (os pergaminhos) antes que eles tenham cem anos”. (MÁRQUEZ, 2017, p.196).

Esse movimento no espaço literário do narrador de idas e retomadas dão uma sensação de um tempo circular. Essa circularidade temporal, além de fazer parte da estrutura temporal do romance, está na vida dos personagens. Na parte décima da obra, por exemplo, percebemos a personagem Úrsula, sob o olhar e a voz do narrador, em um processo reflexivo onde ela pensa sobre a condição de sua família e a sua própria.

Essa parte narrativa inicia com um tom de previsão tal como a primeira, vejamos:

Anos depois, em seu leito de agonia, Aureliano Segundo haveria de recordar a chuvosa tarde de junho em que entrou no quarto para conhecer seu primeiro filho. (MÁRQUEZ, 2017, p.193).

Nesse sentido, a narrativa se inicia a partir de um acontecimento do futuro dentro do fato que será narrado nessa parte narrativa, no caso a décima. A partir desse fato do futuro (a morte de Aureliano Segundo), o qual será retomado na parte décima sétima, a narrativa salta para um acontecimento do passado (o nascimento do seu filho) e prossegue a narrativa até chegar de novo no acontecimento futuro que tinha iniciado a parte narrativa (a narração da morte de Aureliano Segundo acontece na décima sétima): “Depois despencou de braços sobre os pergaminhos, e morreu de olhos abertos”. (MÁRQUEZ, 2017, p.364).

Na obra *La novela hispanoamericana del siglo XX (1986)*, a pesquisadora Marina Gálvez Acero comenta sobre essa estrutura temporal circular presente na obra *Cem anos de solidão*, vejamos:

Estos pequeños círculos no siempre se suceden, sino que a veces se entrecruzan, se superponen o se encabalgan. La estructura temporal de la novela está compuesta, según esto, por un gran círculo en cuyo interior existen numerosos círculos más pequeños interrelacionados, cuyo diámetro varía según la extensión o importancia del acontecimiento.²⁰ (ACERO, 1986, p. 84).

Essa circularidade, não só estrutural como também de vida, a personagem Úrsula reflete ao longo da narrativa. Na parte décima, por exemplo, Aureliano Segundo, ao escolher o nome que daria ao seu filho: José Arcádio, recebe de Fernanda del Carpio, sua esposa, a concordância, e de Úrsula, sua bisavó, inquietação. A personagem Úrsula reflete sobre a longa história de sua família e percebe que junto à repetição dos nomes dos Buendía podem estar embutidas questões da personalidade, do destino e da condição de vida, constata-se:

Na longa história da família, a tenaz repetição dos nomes tinha permitido que ela chegasse a conclusões que lhe pareciam definitivas. Enquanto os Aurelianos eram retraídos, mas de mentalidade lúcida, os José Arcádio eram impulsivos e empreendedores, mas estavam marcados por um destino trágico. (MÁRQUEZ, 2017, p.193).

A partir dessa constatação dos sentidos que podem ter na repetição dos nomes, perpassada pela voz narrativa, Úrsula

²⁰ "Estes pequenos círculos nem sempre se sucedem, mas às vezes se entrecruzam, se sobrepõem ou se enroscam. A estrutura temporal do romance é composta, segundo isto, por um grande círculo em cujo interior existem numerosos círculos menores inter-relacionados, cujo diâmetro varia segundo a extensão ou importância do evento". (ACERO, 1986, p. 84, tradução nossa).

reflete, por exemplo, sobre a condição de vida de um dos seus bisnetos: José Arcádio Segundo “É como se o tempo desse voltas redondas e tivéssemos voltado ao princípio”. (MÁRQUEZ, 2017, p. 206). A personagem matriarca compara o seu bisneto com os José Arcádio anteriores e percebe nele pontos comuns: impulsivo e empreendedor, vejamos:

arrematou seus galos pela melhor oferta, recrutou homens e comprou ferramentas, e se empenhou na descomunal tarefa de romper pedras, escavar canais, desfazer obstáculos e até aplinar cataratas. (MÁRQUEZ, 2017, p. 206).

Ao longo do romance, mediado pela voz narrativa, a personagem Úrsula empreende, como podemos notar na parte terceira, para ampliar a casa da família e manter os filhos por perto:

Naquela casa extravagante, Úrsula lutava para preservar o bom senso, tendo expandido o negócio dos animaizinhos de caramelo com um forno que produzia a noite inteira canastras e canastras de pão e uma prodigiosa variedade de pudins, merengues e biscoitinhos, que se esfumavam em poucas horas pelos estreitos e tortuosos caminhos do pantanal. (MÁRQUEZ, 2017, P.63)

A personagem também pensa e age, sobretudo age para mudar o mundo retratado por García Márquez. Podemos notar esse traço de complexidade de Úrsula, por exemplo, na segunda parte da obra, quando a personagem descobre a ausência de seu filho, José Arcádio, procura-o pela aldeia de Macondo e ao longo desse caminho recebe a informação de que o jovem tinha ido embora com os ciganos. Após perguntar sobre o rumo que os ciganos tinham tomado, Úrsula segue os seus passos e vai atrás do seu filho enquanto seu marido, José Arcádio, não sinaliza aflição diante do desaparecimento e nem nota de imediato a partida de sua esposa.

A travessia de Úrsula por outros caminhos e a sua ausência em casa, além de transformar as relações familiares, uma vez que José Arcádio, pela primeira vez, assume um posicionamento mais atuante na criação de seus filhos ao cuidar de sua filha ainda bebê, Amaranta, transforma a si mesmo e a Macondo.

Depois de cinco meses, Úrsula regressa a Macondo com ares novos, se mostra mais rejuvenescida e adota um estilo de vestimenta diferente do conhecido na aldeia. Além disso, Úrsula traz uma multidão, a qual vinha do outro lado do pantanal com conhecimentos acerca de bem-estar e solo, constata-se:

Úrsula não tinha alcançado os ciganos, mas encontrara o caminho que o marido não havia conseguido descobrir em sua frustrada procura das grandes invenções. (MÁRQUEZ, 2017, p.45)

Desse modo, a personagem, ao tocar no outro lado de Macondo, proporciona novos olhares para esse mundo recente. A partir do seu regresso, Macondo se torna um povoado ativo com lojas e uma rota de comércio.

O segundo grande momento que nos move a compreender como os fios se entrelaçam diz respeito ao ato de descoberta do gelo, em um lugar tão longínquo, diante da falta de informação das pessoas o gelo parecia uma grandiosidade, como algo tão simples, naquele povoado poderia tomar uma proporção tão grande? Que ser humano estava se deparando com a descoberta da ciência e como a ciência estava influenciando o modo de vida de uma comunidade cujos conflitos estavam na descoberta, e não no pensar sobre sua condição, verifica-se:

Ao ser destapado pelo gigante, o cofre deixou escapar um hálito glacial. Dentro só havia um enorme bloco transparente, com infinitas agulhas internas nas quais a claridade do crepúsculo se despedaçava em estrelas coloridas. Desconcertado, sabendo que os meninos esperavam

uma explicação imediata, José Arcádio Buendía atreveu-se a murmurar: – É o maior diamante do mundo. – Não – corrigiu o cigano. – É gelo. (MÁRQUEZ, 2017, p. 25).

A partir dos sentidos da visão e do tato colocados em primeiro plano, o gelo, objeto de cor translúcida como o rio à margem da recente Macondo, torna-se um objeto mágico aos olhos do patriarca Buendía, vejamos:

José Arcádio Buendía pagou, e então pôs a mão sobre o gelo, e a manteve por vários minutos, enquanto seu coração se inchava de temor e de júbilo graças ao contato com o mistério. (MÁRQUEZ, 2017, p.26).

Na obra (1986), Marina Gálvez Acero comenta sobre as perspectivas do narrador de *Cem anos de solidão* diante dos planos objetivo (cotidiano) e imaginário (prodigioso). A comentadora explica que esse narrador se posiciona no plano imaginário para narrar um plano objetivo, tal perspectiva pode ser notada com a apresentação do gelo. Podemos dizer que o gelo é um elemento que pode ser encontrado na habitualidade, no entanto, na obra, o gelo é apresentado dentro de um cofre de pirata como um elemento misterioso, surpreendente.

De acordo com Acero, o contrário (a integração do prodigioso no cotidiano) também se mostra presente na obra, como podemos notar nos momentos antes de José Arcádio visitar com as crianças o gelo. Movido pela procura por Melquíades, José Arcádio encontra no lugar onde ficava a tenda do cigano um homem anunciando um xarope para se tornar invisível. José Arcádio não se mostra surpreso quando o homem toma a poção e segue à procura por Melquíades. Desse modo, podemos observar nesse fragmento da obra (primeira parte) uma naturalização desse acontecimento prodigioso, como se fosse cotidiano, trivial na vida das pessoas.

2.3. Apontamentos sobre a ideia de narrador à luz da tecitura dos estudos da Epistemologia do Romance

Tendo a teoria da Epistemologia do Romance como possibilidade de análise, compreendemos essa voz narrativa no espaço literário como um eco do pensamento. A partir da mediação da voz do narrador, a personagem Úrsula, como notamos nos trechos acima, empreende pensamentos acerca de si mesma e da história de sua família. As intervenções desse narrador não confortam o leitor com respostas, pelo contrário, o insere em um mundo onde já está estabelecido o jogo literário.

O estudo acerca da voz filosófica do narrador a partir do viés da Epistemologia do Romance abre possibilidades de aproximar nesta escrita dissertativa o texto de García Márquez dessas discussões empreendidas. Desse modo, por meio desse movimento, damos continuidade ao entendimento do processo de construção do narrador filosófico.

Assim sendo, Barroso Filho (2018) demonstra interesse pelos conceitos de Estética enquanto adjetivo descritos na obra *Crítica da Faculdade de Julgar (2016)*, de Immanuel Kant. As duas definições em questão nos possibilitam pensar acerca da construção do narrador como exercício de labuta subjetiva e objetiva do escritor. Da intervenção abaixo é possível compreender que junto à criatividade das vozes do narrador, como a histórica, a filosófica, a poética, ao descrever o mundo narrado subsiste a sensibilidade e a racionalidade do autor ao escolher e concretizar estratégica e esteticamente o narrador, conforme Barroso Filho (2018) destaca:

A Estética, para Kant, pode ser substantivo ou adjetivo. Kant ainda desenvolve os conceitos de Estética Transcendental e Estética Transcendental da Razão Pura, dos quais nos interessa, aqui, a Estética enquanto adjetivo. Encontramos na *Crítica à Faculdade de Julgar*

duas definições muito interessantes e que se articulam e se completam:

Def.1 - Estética é aquilo que revela a sensibilidade;

Def. 2 - Estética é aquilo que se relaciona com o que é puramente subjetivo na representação ou intuição de um objeto; é relativo e particular do sentimento que acompanha a intuição; pode transformar-se em elemento de conhecimento do objeto. (BARROSO FILHO, 2018, p.23)

As discussões teóricas acerca da figura do narrador são continuamente desdobradas nos estudos da Epistemologia do Romance e ampliadas no desenvolvimento das pesquisas. Barroso Filho retoma a ideia anos mais tarde e conduz teoricamente as reflexões epistemológicas sobre o narrador a partir do compêndio de obras de Milan Kundera. Esse movimento de pesquisa apresentado por Barroso Filho no artigo *A voz filosófica do narrador kunderiano (2008)* investiga a obra romanesca polifônica de Milan Kundera a partir das indagações que o texto literário o suscita enquanto leitor-pesquisador, como: Quais as intenções embutidas na construção do narrador? Mesmo tendo as perguntas como ponto de partida, as possibilidades de entendimento traçadas não buscam o esgotamento, pelo contrário, abrem para retomadas dos questionamentos e para novas problematizações.

No artigo mencionado anteriormente, Barroso Filho (2008) continua o desdobramento teórico acerca da criação estética do narrador e incorpora à discussão o desvendamento do eco da voz do narrador no interior das obras de Milan Kundera. A partir da análise literária e da decomposição, Barroso Filho (2008) tece possibilidades hermenêuticas sobre a coexistência heterogênea de vozes narrativas kunderianas e cria condições de pensamento sobre esse narrador que descreve sua criatividade ao detalhar o mundo narrado e pratica a filosofia dentro de um espaço ficcional labutado racional e estrategicamente pelo autor. Concomitante com a voz do narrador existe o trabalho criativo e intencional do

escritor, que o cria esteticamente como também o espaço de profusão da sua voz.

Movida por perguntas sem a pretensão do esgotamento, como: O que posso saber dessa voz que ecoa reflexão sobre a condição humana no interior do texto literário *Cem anos de solidão*? Quais as intenções e significados que podem estar embutidos nessa voz narrativa?, a retomada da leitura do artigo (2008) se faz necessária para traçar possíveis aproximações entre as discussões teóricas acerca do narrador kunderiano e o narrador da obra em estudo.

Barroso Filho (2008) encontra na voz filosófica e indagativa do narrador kunderiano solo fecundo para os estudos da Epistemologia do Romance por ser um campo de possibilidades de saberes da vida humana, constata-se:

o narrador kunderiano é um autor emancipado, inventa um espaço para si no interior da narrativa, seu lugar é onde esta é interrompida, esse efeito permite a dissipação da ilusão realista e introduz uma reflexão realista sobre questões significativas da existência humana e sua insignificância eterna. A linha narrativa, pela sua característica polifônica, permite a reflexão e análise, feitas diretamente dos objetos, que podem ser tanto ideias, quanto conceitos, possibilitando ao narrador tocar em questões filosóficas ou morais, em fenômenos sociais, históricos e políticos. (BARROSO FILHO, p. 3, 2008)

Em diálogo com a intervenção acima sobre a construção estética do narrador kunderiano e a sua atribuição reflexiva no interior da obra literária é possível depreender que, por meio da análise literária e da decomposição das obras kunderianas, Barroso Filho abre possibilidades teóricas para aproximar o fazer literário de escritores da discussão, por exemplo, Gabriel García Márquez, como veremos neste capítulo. Desse modo, o fio filosófico que perpassa o modo de narrar, o qual é produto do exercício de transpiração do escritor, reverbera ondas sonoras de experimentação do

pensamento sobre a vida humana e insere o leitor em dimensões plurais de entendimento.

Apesar dessa voz narrativa praticar a filosofia, a indagação, a contestação, a dúvida, o questionamento, a observação e a reflexão, o comprometimento com respostas torna-se divergente do seu ofício. Pelo contrário, o narrador filosófico gera ainda mais problematizações e expressa possibilidades de verdades e narrativas dentro de um espaço de criação labutado pelo escritor a partir da sua relação com o mundo.

Anos mais tarde, a discussão sobre o narrador enquanto categoria estética e a ressonância da criação da voz filosófica narrativa no interior do romance incorpora o estudo de outros pesquisadores, os quais tecem diálogos e aproximações com as proposições teóricas anteriores. Em 2012, Wilton Barroso Filho com os seus orientandos à época, Maria Veralice Barroso e Itamar Rodrigues Paulino, tecem um estudo comparativo entre a literatura e o cinema. Esse estudo, desenvolvido no artigo *A questão do narrador e as duas insustentáveis levezas do ser: no romance e no filme (2012)*, apresenta possíveis diálogos e diferenciações entre o romance de Milan Kundera e o filme dirigido por Philip Kaufman, ambos intitulados *A insustentável leveza do ser*.

Ancorado na proposição de Milan Kundera no que diz respeito ao narrador ser um dos elementos estéticos centrais no seu fazer artístico e literário, os pesquisadores buscam no artigo mencionado anteriormente (2012) possibilidades de entendimento acerca da complexidade do narrador kunderiano e das especificidades que o envolve no literário, e da ausência do fio filosófico narrativo no filme e dos efeitos provocados no leitor-expectador ao lidar com essa falta. Desse modo, a construção estética do narrador no romance e no filme divergem-se à medida que percebemos no literário a figura complexa e polifônica de um narrador-autoral que

constrói reflexões de experiências do ser humano individual e social, enquanto no filme a complexidade narrativa se esvai na presença de um narrador figurativo.

Por apresentarem posturas narrativas diferentes, o romance e o filme provocam no leitor reações também diferentes. Em diálogo com as proposições registradas pelos pesquisadores (2012), o tipo de narrador presente no literário kunderiano proporciona aos personagens por meio da voz filosófica experimentação de temas e contradições humanos. Esse movimento estrategicamente pensado pelo autor possibilita ao leitor ocupar um lugar de observador e participante da narrativa, constata-se:

um olhar atento do conjunto da obra romanesca de Milan Kundera revela uma busca evidente por esse narrador polifônico e complexo. Mas sua narrativa é original porque busca dar à voz do autor uma característica reflexiva, profunda, que nos faz pensar em uma voz filosófica. Gerando uma nova tríade do ponto de vista da recepção: o leitor, o autor, o narrador. A cumplicidade implícita entre o narrador, o autor e o leitor, dificulta a aceitação identitária de qualquer leitura de A Insustentável Leveza do Ser que prescindia da figura do narrador. (BARROSO FILHO; BARROSO; PAULINO, 2012, p. 5-6).

Conduzidos pela análise e decomposição do romance e da produção cinematográfica, os pesquisadores (2012) notam a figura de um narrador diferente da criação de Milan Kundera. A construção da voz do narrador de Philip Kaufman toma dimensões mais estéticas do que semânticas, como os pesquisadores destacam (2012). Desse modo, o narrador presente no filme carrega ausências tanto da voz filosófica quanto da sua centralidade na atividade hermenêutica comparado ao romance de Milan Kundera de mesmo nome. Nesse sentido, podemos inferir que o leitor ao se ver diante de duas obras de arte distintas com duas construções diferentes

de narradores, o modo que se sente afetado pelas duas expressões artísticas se mostra diferenciado.

A subtração da voz filosófica do narrador no filme *A insustentável leveza do ser* gera outras perspectivas semânticas no que diz respeito às relações entre os personagens, conforme os pesquisadores evidenciam no artigo (2012). Nessa perspectiva, o pensar filosófico tece os personagens do romance kunderiano *A insustentável leveza do ser*, os quais são conduzidos no literário pela experimentação da filosofia e da vida humana.

Apesar da desvinculação desses aspectos do narrador no espaço cinematográfico, vale ressaltar que o filme não é desprovido de reflexão, pelo contrário, outras formas reflexivas são escolhidas, sendo mais imagéticas, visuais e a voz do narrador praticamente inexistente. No entanto, o leitor do livro sente a ausência do narrador, não por ser um problema do filme, mas porque a voz narrativa é de forte impacto para aqueles que tiveram contato com o livro. Desse modo, o filme e o livro se mostram como duas obras de arte sem o estabelecimento de hierarquia entre eles.

As discussões em torno da figura do narrador são retomadas com o artigo *O narrador na ficção kunderiana: uma construção estética em diálogo com o romance moderno*, de Maria Veralice Barroso. O referido artigo, publicado em 2016, apresenta um estudo sobre a posição reflexiva do narrador a partir da análise teórica e literária de um conto inicial de Milan Kundera. Tal esforço empreendido contribui para a ampliação dos estudos traçados no âmbito da teoria da Epistemologia do Romance acerca do processo estético do narrador.

O que nos interessa aqui com a inserção desse artigo na nossa discussão se deve ao fato de prosseguir com o aporte teórico sobre a voz filosófica do narrador e de refletir a ideia trazida por Milan Kundera sobre a noção de continuidade

que envolve o conceito do romance moderno. Nessa perspectiva, como a pesquisadora explica, Milan Kundera sugere que em torno da construção de um texto circunda o diálogo com outras escritas, outras leituras.

De acordo com essa concepção kunderiana, podemos inferir a partir de uma de suas entrevistas reunidas no livro (2014) que o texto de García Márquez se constrói no diálogo com outros romances, constata-se:

— Graham Greene e Hemingway me trouxeram ensinamentos de caráter puramente técnico. São valores de superfície, que sempre reconheci. Mas para mim uma influência real e importante é a de um autor cuja leitura afeta a gente em profundidade, a ponto de modificar certas noções que se tenha do mundo e da vida. (MÁRQUEZ, 2012, p. 72).

Desse modo, os estudos kunderianos tomam dimensões plurais de pesquisa na teoria da Epistemologia do Romance. Movida pelas proposições teóricas e problematizações tecidas ao longo dos anos, a pesquisadora e atual vice-líder do grupo Epistemologia do Romance, Maria Veralice Barroso, retoma a questão do narrador filosófico kunderiano no artigo *O narrador filosófico como elemento estético do 'romance que pensa'* (2018). Ao transitar entre a base teórica sobre o narrador filosófico e o estabelecimento de relações com o tipo de romance que faz ecoar essa voz do pensar filosófico, Barroso (2018) cria condições de ampliação das pesquisas anteriores.

Como tecido no capítulo 1, a Epistemologia do Romance empenha-se continuamente em pensar a construção do narrador e as possíveis relações que podem emergir entre o narrador filosófico e o 'romance que pensa'. Inserida nesse campo de reflexões, Barroso (2018) explica que o espaço do 'romance que pensa', categoria de narrativa intitulada por Milan

Kundera, experimenta o pensamento e o fazer filosófico sobre o humano e as suas relações com o mundo.

Ancorada nos estudos teóricos kunderianos, Barroso (2018) discorre teoricamente sobre esse tipo de narrativa e traça aproximações com o narrador filosófico. Nessa perspectiva, a pesquisadora (2018), por entender o 'romance que pensa' uma construção ficcional decorrente da atividade sensível e racional do autor, compreende a categoria estética do narrador aliada ao espaço de atuação. Desse modo, voltar-se para a reflexão acerca do narrador e o espaço de eco dessa voz narrativa contribuem para a interpretação e entendimento do objeto literário para além do deleite.

Nesse sentido, em diálogo com as proposições tecidas pela pesquisadora (2018), o eco do pensamento filosófico da voz narrativa, uma das partes constituintes do narrador pensada previamente pelo escritor, relaciona-se com o espaço estético onde sua manifestação se desenvolve. Se entendemos o 'romance que pensa' como produto do exercício de labuta, construído por estratégias e intenções pensadas e selecionadas pelo autor, se faz possível aproximá-lo da atuação do gesto filosófico do narrador, o qual também compõe o projeto estético do autor, sendo um dos elementos previstos e formadores da sua criação estética.

Desse modo, a compreensão sobre as especificidades do 'romance que pensa' e do narrador filosófico vai ao encontro dos interesses da Epistemologia do Romance por suscitarem possibilidades reflexivas acerca da condição da vida humana e abrirem espaços para o leitor, especialmente o leitor-pesquisador, de problematizações e questionamentos sobre os conflitos e contradições do ser enquanto sujeito individual e social.

Em diálogo com os estudos kunderianos e epistemológicos do romance, Barroso (2018) transita entre a literatura e a filosofia para se pensar o espaço ficcional do 'romance que

pensa' e o elemento estético que o constitui, o narrador filosófico. A pesquisadora (2018) explica que a construção desse tipo de narrativa envolve a escrita literária e a filosófica na busca pelo conhecimento do humano, mas não está subordinada hierarquicamente a nenhuma corrente filosófica, diferentemente do romance filosófico. Desse modo, o 'romance que pensa' pratica o pensamento reflexivo no literário por ter em sua construção o gesto filosófico intencional previsto pelo autor e acompanhado por um narrador que desenvolve a prática filosófica a partir do contar, da observação e da reflexão sobre os personagens, como notado neste trecho:

Em resumo, o narrador, do qual quer aqui se tratar, não se satisfaz em apenas apresentar ou contar uma história. Em seu curso pelas páginas do romance, o narrador filosófico se encarrega de conduzir o leitor de modo a não lhe dar tréguas, intencionalmente impedindo que a leitura seja um lugar de puro deleite. O tempo todo ele procura inquietar, incomodar com perguntas, apresentando possibilidades múltiplas de existência para uma mesma ação e, normalmente, por meio da ironia ou das imprevisibilidades, desmontando verdades, colocando a si mesmo e seus interlocutores à deriva de quaisquer certezas, retirando por completo a compreensão daquilo que é narrado. (BARROSO, 2018, p. 4).

Esse gesto inquietante e incomodativo da voz do narrador, como descrito na intervenção acima, ecoa na arte a ironia e o pensamento sobre os conflitos e as contradições da vida humana e do mundo a partir do seu potencial discursivo para problematizar o narrado. Apesar da presença de pesquisas tecidas pelos pesquisadores no âmbito da Epistemologia do Romance, o estudo teórico sobre a voz filosófica do narrador continua em processo de ampliação e abertura de possibilidades interpretativas. Tal esforço coletivo cria condições para alargar as discussões

empreendidas e aproximar as proposições teóricas acerca da voz filosófica do narrador de obras literárias, como veremos aqui sobre *Cem anos de solidão*.

Cabe esclarecer que é por meio desse encontro com as pesquisas desenvolvidas ao longo dos anos pela teoria da Epistemologia do Romance que nos permite pensar o narrador da obra *Cem anos de solidão* como uma voz que traz para o literário as questões voltadas ao conhecimento do ser. Mesmo que a teoria, muitas vezes, parta dos estudos kunderianos para se refletir a figura do narrador, o interesse aqui é trazer para a discussão por meio do diálogo teórico com os estudos descritos acima uma leitura do narrador presente no texto de García Márquez.

Esse movimento de reflexão em busca do entendimento sobre esse modo de narrar intencional suscita indagações, as quais conduzem esse breve diálogo tecido aqui com outras concepções de narrador para traçar possíveis aproximações e diferenciações entre a noção conceitual de narrador filosófico desenvolvido nos estudos da Epistemologia do Romance e os apontamentos teóricos acerca da questão do narrador no âmbito da teoria e crítica literária. Desse modo, essa sustentação teórica sobre a figura do narrador possibilita o prosseguimento da tecitura a partir do diálogo com outras concepções de narrador e da pesquisa literária da obra *Cem anos de solidão*.

Diante do painel de possibilidades conceituais no âmbito dos estudos literários, a noção de narrador percorre a história e incorpora ideias teóricas ao longo do tempo. Mesmo que por vezes destoe de descrições conceituais em torno do narrador, os estudos da Epistemologia do Romance sobre a voz filosófica do narrador consideram de suma importância dialogar com o arcabouço teórico presente nas discussões críticas e literárias. Nesse sentido, aqui efetuamos um recorte das contribuições teóricas de críticos literários,

como: Jacyntho Lins Brandão, Ronaldo Costa Fernandes, Silvano Santiago e Walter Benjamin.

No livro *A invenção do romance (2005)*, Jacyntho Lins Brandão apresenta campos de reflexão sobre o surgimento do romance grego e lida com os desafios que cercam o contexto histórico das narrativas ficcionais na Grécia. A partir da investigação acerca da literatura clássica, Jacyntho Lins Brandão (2005) entende a figura do narrador a partir do termo grego utilizado por Aristóteles ao definir a ação do narrador: *apangéllon*. A partir da explicação de Jacyntho Lins Brandão (2005), a composição do termo evidencia a presença de um prefixo que indica a ideia de afastamento, de ponto de partida, e o radical da palavra tem como sentido anunciar, trazer notícias, contar, narrar. Nesse estatuto do narrador traçado no livro (2005), podemos inferir que Jacyntho Lins Brandão dialoga com a perspectiva de Aristóteles à medida que percebemos a descrição do narrador relacionada ao exercício de mensageiro, como previsto na ideia aristotélica.

Essa definição pode dialogar com a noção de narrador da teoria da Epistemologia do Romance desde que seja possível traçar complementações. Desse modo, o narrador filosófico vai muito além da atividade de contar histórias ou acontecimentos, a sua voz busca também compreendê-los para pensar a existência humana. Ao praticarem o gesto filosófico no literário, o narrador leva o leitor a refletir também, uma vez que esse movimento do pensamento ampliam as problematizações porque intensificam as dubiedades contidas no texto literário.

O livro *O narrador do romance (1996)*, de Ronaldo Costa Fernandes, traz diálogos e diferenciações no âmbito das discussões acerca da ideia de narrador prevista pela Epistemologia do Romance. Conforme Ronaldo Costa Fernandes (1996), o narrador é um dos elementos imprescindíveis no

espaço literário, sendo tão intrínseco a ele que pode se mostrar não só como um recurso, mas também como elemento inaugural, a gênese. Nesse sentido, no processo criativo da obra literária, o escritor cria as possibilidades para o mundo do romance funcionar, fazendo circular na narrativa seu pensamento e suas percepções. Ao transpirar seu próprio trabalho na obra literária, o escritor pensa e escolhe, por exemplo, o modo de narrar e quais pontos de vista o narrador assumirá na narrativa, tal como orienta os estudos da Epistemologia do Romance. Para Ronaldo Costa Fernandes (1996), o narrador, ao fazer uso da linguagem, pode transmitir modos de apresentação para cumprir determinadas funções, como o uso narrativo estilístico, metonímico ou metafórico.

Desse modo, Ronaldo Costa Fernandes complementa (1996) que o ponto de vista e a distância em relação à narrativa possibilita ao narrador revelar e esconder informações, como se a voz narrativa fosse o próprio muro da narração. Sendo assim, quanto mais baixo for o muro, como explica Ronaldo Costa Fernandes (1996), mais informações o leitor terá acesso, tal como podemos notar neste trecho: "Poder-se-ia se dizer que o narrador é um narrador, o único que tem acesso ao que acontece do outro lado do muro e nos conta o que está vendo". (FERNANDES, 1996, p.32).

Concomitante com esse ato de revelar e esconder informações do narrador descrito por Ronaldo Costa Fernandes, podemos depreender que pode estar embutido nele intencionalidades do escritor. Para a Epistemologia do Romance, o narrador conta para também refletir e levar o leitor ao movimento reflexivo, de modo que seja apresentado um universo de possibilidades de entendimento para um mesmo acontecimento narrado.

O narrador pós-moderno de Silviano Santiago, descrito no livro *Nas malhas da letra* (2002), traz também

diferenciações com o narrador de interesse da Epistemologia do Romance. Nessa concepção, o narrador é “apenas aquele que reproduz. As coisas se passam como se o narrador estivesse apertando o botão do canal de televisão para o leitor”. (SANTIAGO, 2002, p.60). Nessa perspectiva, o narrador para Santiago atende às exigências do tempo e do leitor acostumado com as imagens. Sendo assim, o leitor se detém ao que o narrador mostra, só muda de cenário narrativo se o narrador mudar também. No entanto, esse posicionamento ágil do narrador pode estar envolto de intencionalidades.

Nesse sentido, o narrador descrito por Silviano Santiago pode não oferecer respostas da mesma forma que o narrador filosófico. Essa rapidez de mostrar as vivências em imagens pode ser perversa e esconder um universo de sentidos. Desse modo, os leitores menos atentos podem ser apanhados por esta armadilha do narrador, tanto quanto pela voz filosófica do narrador que estamos tratando.

Em consonância com um dos textos que compõem a obra *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (1994), Walter Benjamin traz uma imagem de diálogo para esta escrita dissertativa: a artesanaria da voz do narrador. Nesse texto *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, o autor explica que a voz do narrador tece redes de informações e imprime na narrativa sua marca “como a mão do oleiro na argila do vaso”. (BENJAMIN, 1994, p. 205). Sendo assim, essa imagem do tecer da voz narrativa, trazida por Walter Benjamin, nos possibilita pensar no narrador de *Cem anos de solidão*.

A partir do trabalho manual da tecitura dos acontecimentos e eventos da família Buendía, o narrador, como vimos neste capítulo, ajuda a entender o ato de tecer que perpassa a vida dos personagens levando o leitor a refletir e a questionar sobre as possibilidades de

conhecimento que podem ser adquiridas ao longo da experiência com o texto de García Márquez.

Diante das muitas possibilidades interpretativas que a obra *Cem anos de solidão* pode oferecer ao leitor e da impossibilidade de abarcar no espaço breve de uma escrita dissertativa a pluralidade de críticas e leituras da obra em estudo devido às limitações de tempo, apresentamos aqui um entendimento sobre o seu narrador em diálogo com o aporte teórico da Epistemologia do Romance e os estudos desenvolvidos pela pesquisadora Marina Gálvez Acero na obra *La novela hispanoamericana del siglo XX (1986)* acerca do ponto de vista do narrador e as perspectivas narrativas dentro do espaço literário do texto de García Márquez.

2.4. Entrecruzamentos de leituras e perspectivas do narrador

Ciente desse corpus teórico e crítico que um texto romanesco como *Cem anos de solidão* pode apresentar, optamos aqui em direcionar nosso olhar sob recortes. Ao reconhecer esse cenário de surgimento continuado de leituras relacionadas a uma variedade de linhas temáticas, seja pela literatura fantástica seja pelo contexto cultural e histórico latino-americano, escolhemos analisar a obra de García Márquez à luz da teoria epistemológica do romance. A tomada dessa escolha estética nos distancia por ora do pensamento literário do realismo mágico, por exemplo, por precisar de um outro arcabouço teórico pelo qual não nos debruçaremos nesta pesquisa.

Por isso, evocaremos, quando couber, as proposições de comentadores da obra *Cem anos de solidão* que se aproximam de alguma forma da nossa escolha estética de análise, não sendo, portanto, desconsiderada a integralidade dos estudos, uma vez que podem ser explorados em outras pesquisas acerca do projeto estético do autor.

A partir desses apontamentos, cabe esclarecer que o prosseguimento do capítulo parte da tradução parcial de um dos textos da pesquisadora e uma das comentadoras da obra, Marina Gálvez Acero, acerca da figura do narrador de *Cem anos de solidão*, o qual se mostrará aqui por meio de trechos selecionados.

A análise acerca do ponto de vista do narrador inicia-se a partir do primeiro fragmento da obra onde podemos encontrar um tom de previsão, como se o narrador tivesse em suas mãos a história da família Buendía como matéria-prima para contar, e uma voz narrativa que se posiciona na terceira pessoa em um movimento de fora para dentro da história, constata:

Muitos anos depois, diante do pelotão de fuzilamento, o coronel Aureliano Buendía havia de recordar aquela tarde remota em que seu pai o levou para conhecer o gelo. (MÁRQUEZ, 2017, p. 9).

Da intervenção acima, por ter o narrador essa posição que tudo sabe e tudo vê, a pesquisadora Marina Gálvez Acero o aproxima da visão de um narrador onisciente do romance tradicional. Essa voz narrativa que ecoa no espaço literário de *Cem anos de solidão* para contar os seus registros pode transitar entre o narrar e o criar, uma vez que a sua posição privilegiada de saber tudo possibilita contar o vivido, o sentido, como também, o imaginado, o desejado.

A aparente onisciência desse narrador, observada desde o começo da obra, se permuta com a descoberta anunciada no final do texto. Uma descoberta em dobro, podemos assim dizer, do pai do último Aureliano, Aureliano Babilônia, e do leitor. Na vigésima parte da obra, o personagem Aureliano Babilônia encontra intactos os pergaminhos escritos por Melquíades, uma figura profética e mágica, e começa a decifrá-los. A partir da leitura feita em voz alta, Aureliano percebe que

era a história da família, escrita por Melquíades nos seus detalhes mais triviais, com cem anos de antecipação. Tinha redigido em sânscrito, que era sua língua materna, e havia cifrado os versos pares com os códigos pessoais do imperador Augusto, e os ímpares com códigos militares da Lacedemônia. (MÁRQUEZ, 2017, p. 425).

Com o movimento do deciframento, como notado no trecho acima, Aureliano conhece a história de sua família e de Macondo, e se reconhece naqueles pergaminhos escritos por Melquíades cem anos antes. Em meio aos destroços causados pelo vento que atingia Macondo, Aureliano têm em suas mãos uma estrutura temporal composta pelo passado, presente e futuro. Ao perceber o tom de previsão presente nos manuscritos, Aureliano almeja com a leitura conhecer a si mesmo e descobrir as circunstâncias de sua morte. Desse modo, ao pular onze páginas, Aureliano começa a decifrar o seu presente, constata-se:

Macondo já era um pavoroso redemoinho de poeira e escombros centrifugados pela cólera do furacão bíblico quando Aureliano pulou onze páginas para não perder tempo em fatos demasiado conhecidos e começou a decifrar o instante que estava vivendo, decifrando conforme vivia esse instante, profetizando a si mesmo no ato de decifrar a última página dos pergaminhos como se estivesse se vendo num espelho falado. (MÁRQUEZ, 2017, p.427)

À medida que Aureliano percebe na leitura a descrição do mesmo momento pelo qual estava vivendo, o desejo de antecipar as predições converte-se na compreensão de que a revelação da epígrafe dos pergaminhos estava próxima a concretizar: "o primeiro da estirpe está amarrado a uma árvore e o último está sendo comido pelas formigas". (MÁRQUEZ, 2017, p.425).

Nessa perspectiva, a pesquisadora Marina Gálvez Acero destaca que o tempo da narrativa e o tempo da narração se

coincidem quando a leitura de Aureliano Babilônia se aproxima do seu presente vivido, como se cada página virada dos pergaminhos abreviasse esse tempo de cem anos. De acordo com Acero, essa junção do que aconteceu no romance com o que os pergaminhos contam leva à compreensão de que o leitor conhece o que Melquíades tinha escrito anteriormente em seus manuscritos.

Dessa forma, dando continuidade ao texto de Marina Gálvez Acero, a onisciência do narrador presente no começo da obra transforma-se em um narrador-personagem ao final da obra. Isso porque na última página do romance o leitor descobre com Aureliano Babilônia que a história contada tinha sido escrita anos com antecedência por Melquíades. Sendo assim, Melquíades e seus manuscritos narram o que Aureliano Babilônia e o leitor vão vir conhecer.

Tendo como base esses apontamentos, podemos inferir que esse narrador se apresenta como o caminhar do tempo, ele o controla e se sobrepõe a uma invenção humana, uma vez que está em uma condição externa, em uma relação criada por ele. Assim, esse narrador se mostra livre para contar, dominar e controlar da forma que quiser a narrativa, se movimentando entre o que viu e o que parece ter visto da história narrada.

Conforme Acero, o elemento dos pergaminhos permite o uso da terceira pessoa na obra, mas alerta que esse ponto de vista do narrador de *Cem anos de solidão* se diferencia da terceira pessoa do narrador onisciente tradicional, como notado neste trecho:

Este artilugio de los pergaminos permite a García Márquez usar durante toda la narración la tercera persona, aunque el narrador sea uno de los personajes, pero la diferencia fundamental de este punto de vista con respecto al de la tercera persona del tradicional autor omnisciente estriba en que, en este último caso, se presupone la existencia de otra realidad, una realidad externa a la narración donde estaría situado el narrador que lo sabe todo mientras

que en la obra de García Márquez no existe otra realidad que la ficticia de la narración, desde donde el propio narrador cuenta la historia; es, por tanto, una realidad autosuficiente y totalizadora, que no depende ni remite a ninguna otra exterior o ajena a ella.²¹ (ACERO, 1986, p. 81).

Nas palavras da comentadora, reforça-se a ideia de que o elemento dos manuscritos revela a estrutura temporal da obra, uma vez que o narrador se situa em um tempo onde conta, em movimentos de vaivém do passado ao futuro, sobre os registros que viu ou parece ter visto. Nesse sentido, o narrador se mostra ao seu leitor dentro de um tempo futuro, onde a história já é sabida. De forma não linear, o narrador conta a história de Macondo e da família Buendía dando saltos curtos e longos pelos tempos possíveis (passado, presente, futuro).

Conforme Marina Gálvez Acero demonstra no trecho acima, esse tempo futuro em que situa o narrador coincide com o tempo da própria narrativa quando Aureliano Babilônia vê o momento que está vivendo no presente nas páginas dos escritos que Melquíades tinha escrito anos antes. Essa leitura da comentadora nos possibilita pensar em um livro (manuscritos) dentro de outro (texto de García Márquez), um sendo parte do outro.

Ao comentar o ponto de vista do narrador, Acero apresenta um gráfico²² onde explica a relação entre o

²¹ "Este artifício dos pergaminhos permite a García Márquez usar a terceira pessoa durante toda a narração, por mais que o narrador seja um dos personagens, mas a diferença fundamental deste ponto de vista em relação ao da terceira pessoa do autor onisciente tradicional é que, neste último caso, se pressupõe a existência de outra realidade, uma realidade externa à narração onde estaria situado o narrador que sabe tudo, enquanto que na obra de García Márquez não existe outra realidade além da narração fictícia, de onde o próprio narrador conta a história, sendo assim uma realidade autossuficiente e totalizante, que não depende nem remete a nenhuma outra realidade exterior ou a ela seja alheia". (ACERO, 1986, tradução nossa).

²² "Relação entre o narrador e a narrativa no romance tradicional. Relação entre o narrador e a narrativa em Cem anos de solidão.

narrador e o narrado no romance tradicional e em *Cem anos de solidão*. A pesquisadora e comentadora explica que no texto de García Márquez entramos em contato com um narrador que apesar de tudo saber e tudo ver, não pressupõe a existência de outra realidade para contar a história além da que ele está situado: o espaço literário.

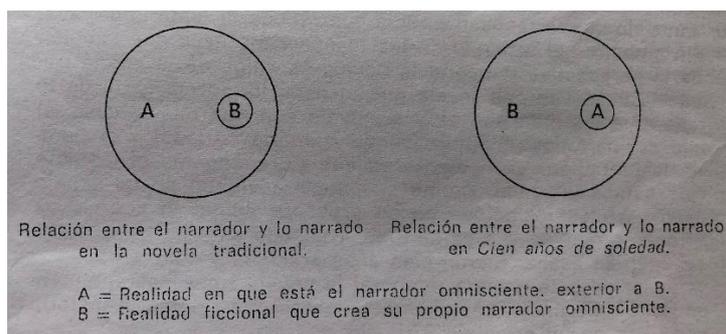


FIGURA VII - Foto do texto *La novela hispanoamericana del siglo XX* (1986); ilustração de Marina Gálvez Acero. (Arquivo pessoal).

A partir do uso de entendimento da teoria da Epistemologia do Romance, essa escolha estética do modo de narrar realizada pelo escritor intenciona determinados efeitos no leitor. Podemos inferir que um deles poderia ser a criação de uma possibilidade de leitura a partir da ideia de que não existe nada além do espaço ficcional. Ao ultrapassar esse efeito estético pretendido, o leitor-pesquisador questiona e desconfia desse narrador que tudo sabe e tudo vê.

Nessa perspectiva e dando continuidade à tecitura desta escrita dissertativa, os estudos aqui apresentados se entrelaçam à medida em que percebemos que dentro desse narrador-personagem trazido pela pesquisadora Marina Gálvez Acero pode encontrar e fazer parte a voz reflexiva teorizada

A = Realidade na qual está o narrador onisciente, exterior a B.
B = Realidade ficcional que cria o seu próprio narrador onisciente".
(ACERO, 1986, tradução nossa).

pela Epistemologia do Romance, uma vez que não são excludentes.

Se pensarmos que este narrador (Melquíades e seus pergaminhos) é uma escolha estética refletida e labutada pelo escritor, pode-se dizer que por trás desse modo de narrar estão embutidas as intencionalidades dele. Desse modo, essa voz narrativa do texto de García Márquez, posicionada em um tempo futuro, perpassa pelas personagens, tem conhecimento sobre seus sentimentos e personalidades, e faz circular na narrativa reflexões no interior do romance e leva o leitor a refletir também, como exemplificamos ao longo desse capítulo. Sendo assim, a forma como esse narrador, a partir da sua voz filosófica, tece comentários sobre os personagens, por exemplo, almeja de certa forma interferir na relação do leitor com o objeto literário.

É por meio dessa ideia que iniciamos o capítulo seguinte.

TERCEIRO CAPÍTULO

O SEGUIMENTO DO EXERCÍCIO DO ENTRELAÇAR OS FIOS: o gesto filosófico como entendimento da tecitura de Úrsula



FIGURA VIII - Foto da edição *Cem anos de solidão* (2017); ilustração de Luisa Rivera. (Arquivo Pessoal).

3.1. O ato de tecer de Úrsula e as aberturas de pensamento

Pode fazer parte do exercício de tecer pausas e retomadas. A estrutura de um tecido, por exemplo, pode ser ampliada, mesmo que tenha passado muitos anos da sua construção, desde que o ato de tecer seja retomado. É com essa imagem que começo a tecitura das palavras deste capítulo sobre Úrsula, uma personagem de muitas camadas de aberturas interpretativas.

A partir da sua camada criadora, analisada aqui como sendo uma das possibilidades interpretativas, a matriarca Úrsula se mostra uma personagem que pensa e age para mudar um destino de precedentes familiares. Desse modo, ao longo das unidades narrativas, podemos encontrar junto desse ato de criar da matriarca condições para pensar questões universais relacionadas ao humano por meio do conhecimento particular da personagem Úrsula. Nessa perspectiva, a camada criadora de Úrsula, entendida aqui como processo criativo e reflexivo, possibilita a sua imersão em um estado reflexivo contínuo em torno de si mesma e da condição de vida de seus descendentes.

A solidão e o silenciamento intensificados no transcurso da vida possibilitam a Úrsula aclarar as camadas interiores da família Buendía. É por meio desse gesto reflexivo, revelado por meio do ato de criar, que Úrsula, enquanto personagem particular, suscita questões universais da vida humana, tal como conduz a voz do narrador: "perguntava a Deus, sem medo, se de verdade achava que as pessoas eram feitas de ferro para suportar tantos padecimentos e mortificações". (MÁRQUEZ, 2017, p. 262). Podemos perceber com esse trecho acima que a personagem Úrsula, ao pensar sobre si mesma, amplia a sua discussão do âmbito particular para o universal, como se ao mesmo tempo

que estivesse questionando sobre a sua condição de vida, se perguntasse também sobre o mecanismo de vida das pessoas.

Para os estudos da Epistemologia do Romance, o escritor cria o personagem como laboratório do ser humano, uma espécie de experimentação da multiplicidade de temas humanos. Nesse sentido, por ser o personagem uma construção estética e produto do próprio labor do escritor, pode estar embutido nele construções reflexivas e possibilidades de conhecimento. Nessa perspectiva, aliada à voz narrativa filosófica, como vimos no capítulo 2, a construção da personagem Úrsula pode suscitar ao leitor o pensamento e a experimentação de temas da vida humana, como a solidão, o esquecimento e a reflexão acerca da existência.

3.2. A circulação de indagações e reflexões no tecer

O processo de amadurecimento das ideias para uma leitura possível da personagem Úrsula me leva à pergunta norteadora desta pesquisa: *O que podemos saber sobre a condição humana tomando como objeto de análise o ato de tecer que perpassa vidas e gerações distintas no romance Cem anos de solidão?* Se a questão parte da compreensão do personagem como criação dentro do espaço literário a começar do trabalho consciente do escritor ao escolher como esse personagem será construído ao longo da narrativa, podemos dizer que estas escolhas são operadas pelo autor a partir de intencionalidades prévias.

Além de serem elementos construídos pela própria tecitura do trabalho do escritor, os personagens também tecem e criam ao longo da obra, no entanto, esse ato manual não se apresenta na narrativa como uma ação fortuita, mas sim laboriosa e reflexiva, como vimos no capítulo 1. Perpassada pela voz narrativa, a personagem Úrsula pensa e age, sobretudo age para mudar o mundo retratado por García

Márquez, transitando pelas reflexões como se estivesse a todo tempo fazendo uma espécie de balanço familiar.

O narrador literário, como vimos no capítulo 2, representado pela voz filosófica, revela imaginação e criatividade ao descrever a história de uma família condenada pelo peso do destino previsto desde a origem por Úrsula quando se casa com seu primo. Marcada por esse incesto primordial, a história da família torna-se matéria-prima de reflexão e conhecimento para essa personagem.

Envolvidos no ato de tecer recordações e de construir elementos estéticos, como uma casa maior para ser o novo lar de sua família, estão os ecos do pensamento de uma personagem que mostra ser um fio de sustentação da narrativa. Pensar sobre a complexidade de questões relacionadas aos conflitos humanos que podem estar juntas a este ato de construção e criação de Úrsula suscita questionamentos que erguem esta escrita.

Sobre esse traço de força e suporte da matriarca, o escritor peruano, Mario Vargas Llosa²³ comenta o seguinte:

El verdadero soporte, la columna vertebral de la familia es la menuda, activa, infatigable, magnífica Úrsula Iguarán, que guía esa casa de locos con puño firme a través de todas sus peripecias, y solo se resigna a morir después del diluvio, cuando ya el desastre final parece inevitable.²⁴ (VARGAS LLOSA, 2007, p. 44).

Em consonância com o descrito por Mario Vargas Llosa e partir do exercício estético observado nas ações de Úrsula

²³O escritor Mario Vargas Llosa desenvolve um estudo que resultou na sua tese de doutorado acerca da obra de Gabriel García Márquez na Universidade de Cambridge *Gabriel García Márquez: historia de un deicidio*.

²⁴"O verdadeiro suporte, a coluna vertebral da família é a miúda, ativa, infatigável, magnífica Úrsula Iguarán, que guia essa casa de loucos com punho firme através de todas suas peripécias, e só se resigna a morrer depois do dilúvio, quando já o desastre final parece inevitável". (VARGAS LLOSA, 2007, tradução nossa).

ao longo das primeiras quatro partes da obra, apresentaremos uma leitura de uma de suas camadas interpretativas: a criadora.

3.3. Transitando pelos teceres de Úrsula

Em movimento pelos tempos possíveis, o narrador conta os círculos de histórias de uma família e de uma aldeia. O primeiro par do romance forma-se com Úrsula Iguarán e José Arcádio Buendía. Eram primos e casados. O vínculo parental transcende o matrimônio, Úrsula Iguarán e José Arcádio Buendía estão ligados pelo incesto primordial que gravita em torno das sete gerações que constituem a família Buendía. Essa posição se confirma na voz do narrador quando afirma que “na verdade estavam ligados até a morte por um vínculo mais sólido que o amor: um remorso comum de consciência”. (MÁRQUEZ, 2017, p. 28).

A história que antecede esse matrimônio e, de alguma forma, o fomenta, nos remete ao passado de violência e medo de que marcam o corpo da bisavó de Úrsula, tal como o corpo de Amaranta, como vimos no capítulo 1. À título de complementação, essas duas personagens, a bisavó de Úrsula e Amaranta, têm seus corpos marcados pelo acontecimento da queimadura e pela absorção da solidão dos anos seguintes. Amaranta, por exemplo, ao saber do suicídio de Pietro Crespi, um jovem pretendente, queima uma das suas mãos nas brasas do fogão e a cobre com uma faixa preta contra o remorso de ter recusado ao matrimônio. Desse modo, a tragédia do suicídio e a hostilidade da autopunição aparecem refletidas no pensamento e nas ações de Amaranta até sua morte.

Ao passo que na bisavó de Úrsula, as queimaduras no seu corpo acontecem depois de ter sentado no fogão aceso ao ouvir os alardes de um assalto na sua cidade, Riohacha. Esse ato de violência em si mesma transforma suas relações no meio

doméstico e social em ausências e tormentos, uma vez que a solidão de solidariedade e da incapacidade de amar atribui à personagem renúncias de vida. Tentando aliviar seus pesadelos, seu marido, um comerciante aragonês, com quem teve dois filhos, liquida o negócio familiar e leva a família para viver longe do mar onde constrói um quarto sem janelas para sua esposa.

Nessa aldeia, o bisavô de Úrsula estabelece uma sociedade produtiva de cultivo de tabaco com dom José Arcádio Buendía, filho de imigrantes espanhóis. Esse acontecimento vincular reverbera durante séculos e séculos até o tataraneto do filho de imigrantes espanhóis se casar com a tataraneta do aragonês, José Arcádio Buendía e Úrsula Iguarán. Por conhecer as histórias da sua ascendência, inclusive, a história de medo que castigou a sua bisavó, desde muito cedo, Úrsula recordava os eventos quando percebia José Arcádio Buendía embebido na imaginação e na loucura. O exercício de rememoração da personagem pode ser observado na voz do narrador quando avalia que,

cada vez que Úrsula saía dos eixos com as loucuras do marido, saltava por cima de trezentos anos de coincidências e amaldiçoava a hora em que Francis Drake assaltou Riohacha. (MÁRQUEZ, 2017, p.28).

O laço do matrimônio de Úrsula Iguarán e José Arcádio Buendía carregava dentro de si um impedimento inevitável do peso de um destino que já tinha precedente com os seus antepassados, a relação matrimonial da tia de Úrsula casada com o tio de José Arcádio, os quais tiveram um filho com o temido rabo de porco. A imagem do terror de uma descendência com prognósticos horrendos paira na família Buendía até se concretizar com o último incesto, aquele ocorrido entre Amaranta Úrsula e Aureliano Babilônia, tia e sobrinho, cujo

filho, Aureliano, nasce com o rabo de porco e morre comido pelas formigas.

Interessante evidenciar que a formação do nome dessa personagem, Amaranta Úrsula, se constrói a partir da união de outras duas personagens femininas que perpassam pelas gerações e se defrontam também com o conflito do incesto. Amaranta, fruto de uma relação incestuosa, vive uma insinuação de um incesto com um sobrinho, Aureliano José, que criou como se fosse seu próprio filho, mas que não se concretiza. Úrsula Iguarán, ao conceber o incesto com o seu primo José Arcádio, cria condições para a perpetuação de uma hereditariedade da família e do misticismo que gravita em torno dela.

A imagem temerosa do rabo de porco como uma espécie de condenação pelo envolvimento voluptuoso entre os membros da família Buendía circula pelo imaginário e assombra os que conhecem o histórico familiar. Desse modo, a ação do incesto ronda a família desde o centro e se mostra como um engendramento das repetições, seja dos acontecimentos, seja dos nomes dos personagens, que atravessam a fundação de Macondo e da família. Nesse sentido, o incesto, além de possibilitar as repetições e de perpetuar a hereditariedade da família, se apresenta também como um tema que se repete na vida dos personagens, por exemplo, o casamento de Rebeca e José Arcádio retoma e flerta com a ideia de incesto, uma vez que são irmãos de criação.

O tema do incesto, esse gesto humano que defronta um lugar da moral, encontra no literário possibilidades de dizer o que não cabe fora dele. Para isso, o romance, por ser derivado do ato estético, cria uma moral interna a ele para ser espaço de reflexão e questionamento sobre o mundo. Da mesma forma que o escritor precisa estar livre das amarras sociais para criar, o leitor também precisa se distanciar da sua própria moral, de suas convicções e julgamentos externos,

para ultrapassar o efeito estético causado pela obra de arte e deixá-la falar.

Desse modo, os incestos evocados em *Cem anos de solidão* são parte da lógica do trânsito de reflexões sobre os personagens e as narrativas que os compõem. Nesse sentido, o tema do incesto encontra no espaço do romance condições e possibilidades para refletir o que está dentro dele, a aldeia de Macondo e a família Buendía, e para dizer o que não cabe na moral humana externa ao romance.

O presságio do temor e da culpa encontra em Úrsula Iguarán uma solução imediata para evitar o destino tenebroso: a castidade. Tal como Amaranta, Úrsula lança mão do voto de castidade para impedir um futuro pressentido. À título explicativo, Amaranta, ao demonstrar a culpa e a prática de um ato de violência contra si mesma ao queimar a mão, analisa de forma particular e reflexiva suas próprias experiências. Com essa imagem do luto infundável em seu pensamento, Amaranta vive no silêncio e na solidão, embora tenha sido tentada frente ao amor carnal e mais uma vez incestuoso, desenvolvido pelo sobrinho por ela criado, Aureliano José, de quem era portanto a personificação da mãe. Amaranta assume também a castidade como modo de vida e vive íntima e reflexivamente em seus sentimentos até o momento da sua morte, quando pede a sua mãe, Úrsula, a confirmação em público da sua virgindade.

No entanto, o destino de Úrsula, aqui centro de nosso interesse, não se confirma como o da filha, isto porque José Arcádio Buendía interfere em sua escolha pelo voto de castidade mesmo com os esforços de impedimento próprios e dos parentes, especialmente da sua mãe. Podemos observar que junto a Úrsula, o fio materno criacional promove a manutenção durante meses da sua escolha pelo voto até o domingo trágico que transformou o rumo de vida dos dois. A imagem da

inusitada situação vivida por Úrsula na tentativa de não ceder ao incesto se confirma na voz jocosa do narrador:

Úrsula vestia, antes de dormir, uma calça rudimentar que sua mãe tinha fabricado com lona de veleiro e reforçara por um sistema de correias entrecruzadas, que se fechava pela frente com uma grossa fivela de ferro. (MÁRQUEZ, 2017, p.29).

Da intervenção acima é possível inferir que o rompimento do casto proporciona a Úrsula condições ainda mais amplas de perspectivas acerca da sua condição no mundo e das possibilidades de entendimento acerca de um destino pressentido a partir do temor do incesto, tal como conduz a tecitura do narrador nas partes narrativas subsequentes da obra quando leva o leitor aos pensamentos e ações da matriarca.

Movido pelo rumor da impotência, José Arcádio Buendía mata seu amigo Prudêncio Aguilar, o incesto se realiza e o temor de uma procriação humana com traços animais paira ao longo da descendência dos Buendía. Atormentado com as imagens do morto que os visitava sempre, José Arcádio espalha terra na lança que matou Prudêncio naquele domingo, nos galos de briga degolados e nas imagens de pranto do morto. Ele pensava que assim a lembrança do terror e o retorno da imagem do morto não mais estariam na consciência dos dois. É com o peso do incesto e do crime que Úrsula e José Arcádio partem sem itinerário definido a procura do mar, pelo novo, pelo outro mundo, o que pode ser constatado na tecitura da voz que narra:

Foi assim que empreenderam a travessia da serra. Vários amigos de José Arcádio Buendía, jovens como ele, fascinados com a aventura, desmantelaram suas casas e arrastaram mulher e filhos **rumo à terra que ninguém havia prometido**. (MÁRQUEZ, 2017, p.31, grifo nosso).

Essa terra que “ninguém havia prometido” viria ser Macondo, uma aldeia ressoada no sonho de José Arcádio. Os dois, Úrsula e José Arcádio, seguem caminho rumo ao sentido contrário de Riohacha por acreditarem que assim o morto ficaria em paz e o passado de angústias poderia ser transformado em uma aparente sensação de tranquilidade. Depois de vinte e seis meses de travessia, os dois fundam Macondo, lugar que não se conhecia ainda a morte, tal como conduz a voz do narrador: “Era de verdade uma aldeia feliz, onde ninguém tinha mais de trinta anos e onde ninguém tinha morrido”. (MÁRQUEZ, 2017, p. 17).

Esse estado de harmonia e organização encontrado nos primeiros anos de Macondo pode ser aproximado da noção de idílio²⁵ apropriada pela Epistemologia do Romance. Transitando pela esteira de reflexões, simplificadamente, esse termo explora a ideia de busca pelo equilíbrio e supressão de conflitos próprios da condição humana. Nesse sentido, a ideia de idílio circula nos tempos da fundação de Macondo e proporciona aos moradores uma aparente estabilidade até ser interrompida pela chegada da peste da insônia e do esquecimento.

Dentro dessa criação maior, a fundação de um novo mundo chamado Macondo, descrita na segunda parte da obra, Úrsula empreende criações que se enlaçam e transformam o seu olhar diante do visto e do recordado. Do mesmo modo, ao longo do tempo, com suas criações, ela muda o modo de vida dos moradores, sempre traçando relações possíveis de uma Macondo recente com o mundo externo.

Na primeira parte da obra, a partir da voz do narrador situada em um tempo futuro perpassado pelo passado e presente, entramos em contato com a chegada alvoroçada dos ciganos e dos novos inventos em Macondo sendo um marco

²⁵ O verbete “idílio” é desenvolvido teoricamente e apresentado no livro (2019).

temporal no mês de março e uma ponte de acesso ao mundo desconhecido. O que nos interessa nessa unidade narrativa é compreender a presença sólida e corajosa de Úrsula em meio aos sonhos colossais de seu marido. Esse posicionamento ativo conduz Úrsula a empreender e a agir diante da linha tênue entre a loucura e a imaginação que atravessa a vida de José Arcádio Buendía, o que pode ser constatado na tecitura da voz que narra e leva ao pensamento sobre Úrsula:

Ativa, miúda, severa, aquela mulher de nervos inquebrantáveis, e que em nenhum momento de sua vida alguém ouviu cantar, parecia estar em todas partes do amanhecer até alta noite, sempre perseguida pelo suave sussurro de suas anáguas rendadas. Graças a ela, os chãos de terra batida, os muros de barro sem cair, os rústicos móveis de madeira construídos por eles mesmos estavam sempre limpos, e as velhas arcas onde era guardada a roupa exalavam um perfume morno de alfavaca. (MÁRQUEZ, 2017, p.17).

A cada invento apresentado por Melquíades, uma espécie de mago e alquimista, José Arcádio almeja aproveitar as funcionalidades dos objetos para tirar proveito econômico sem refletir sobre as consequências das suas ações. Impressionado com o ímã e a sua função atrativa pelos metais, o patriarca Buendía troca sua mula e uma partida de bodes pelos dois lingotes imantados demonstrados publicamente por Melquíades para realizar o desejo de desencavar ouro da terra. Envolvida pela praticidade e sensatez, Úrsula tenta dissuadir seu marido ao mostrar seus planos pautados na gestão familiar das finanças por meio do fortalecimento do ínfimo patrimônio doméstico com aqueles animais trocados em prol da incerteza, mas José Arcádio não acolhe seus conselhos. A intervenção de Úrsula em contribuir com ideias e novas perspectivas para os negócios familiares pode ser confirmada na voz do narrador: "Úrsula Iguarán, sua mulher, que contava com aqueles animais para espichar o minguido

patrimônio doméstico, não conseguiu dissuadi-lo". (MÁRQUEZ, 2017, p. 10).

Do trecho descrito acima podemos evidenciar mais uma vez que a tecitura da voz do narrador leva o leitor à Úrsula. Ao apresentar as situações em diferentes momentos, essa voz que narra media os teceres de Úrsula, como podemos constatar no fragmento descrito acima. Nessa ocasião, a matriarca tece seus planejamentos financeiros, seus anseios em ampliar o patrimônio doméstico, e suas tentativas em despertar José Arcádio para a reflexão acerca da condição familiar instável. A partir da voz do narrador, abre-se espaço para conhecer a personagem Úrsula ao longo das unidades narrativas da obra e pensar sobre suas ações que perpassam e transformam a vida dos personagens.

Tendo sua pressuposição desacertada, José Arcádio consola seu fracasso com os inventos trazidos pelos ciganos no próximo março. A troco dos dois lingotes imantados e três peças de dinheiro colonial, Melquíades, mesmo a contragosto, entrega ao Buendía a lupa. Deslumbrado com a função da lupa e da luneta de aproximar as distâncias, José Arcádio ambiciona utilizá-la como uma arma de guerra e conseguir êxito com a sua demonstração ao governo e aos poderes militares que, desde muito cedo, Úrsula advertia perigo.

Mais uma vez, Úrsula tenta convencer seu marido de tal temeridade, explicando que aquele dinheiro era parte do cofre herdado do pai, uma das poucas peças que havia levado na travessia da serra quando deixaram Riohacha. Ao complementar, Úrsula conta do seu plano de investir essas moedas de ouro para estabelecer um futuro produtivo e promissor, mas José Arcádio não atende ao seu pedido e segue com as suas experiências avessas. O ato de Úrsula em propor novos rumos para as finanças da família pode ser constatada na tecitura da voz do narrador:

Úrsula chorou de consternação. Aquele dinheiro fazia parte de um cofre de moedas de ouro que seu pai tinha acumulado ao longo de uma vida inteira de privações e que ela havia enterrado debaixo da cama à espera de uma boa ocasião para investi-las. (MÁRQUEZ, 2017, p. 11).

Ao trocar a possível estabilidade pela instabilidade, José Arcádio aposta nas suas ambições, usa como moeda de troca os poucos bens familiares, sente no corpo os seus fracassos experimentais e põe em risco a sua própria vida e a de seus familiares em defesa do sonho e das suas experiências táticas. Tendo mais uma vez o insucesso de suas propostas, José Arcádio Buendía constrói um pequeno quarto nos fundos da casa para estudar sobre os elementos deixados por Melquíades: os mapas portugueses e os instrumentos de navegação. É nessa época que o patriarca se mostra ainda mais introspectivo, entregue à imaginação sem se importar com a garantia de condições basilares para a preservação da vida de seus familiares.

Enquanto Úrsula e as crianças, especificamente os dois meninos: José Arcádio e Aureliano, cuidavam da horta exaustivamente e trabalhavam para a subsistência familiar, seu marido abandona as tarefas domésticas, distanciando-se da obrigação de criar e cuidar dos filhos. A confusão mental, organizacional do companheiro, faz com que se concentre em Úrsula as responsabilidades parentais e financeiras.

No trecho abaixo transcrito, pela voz condensadora e atuante do narrador, a narrativa procura dar conta de um espaço de tempo interno e externo de desordem emocional enfrentado por José Arcádio e, ao mesmo tempo em que prenuncia o comprometimento mental do personagem, expõe a força e o papel organizacional assumido por Úrsula desde o início do planejamento da vida da família, vejamos:

Foi nessa época que adquiriu o hábito de falar sozinho, zanzando pela casa sem se importar com

ninguém, enquanto Úrsula e as crianças se arrebatavam de trabalhar na horta cuidando da banana e da batata-doce, do aipim e do inhame, da abóbora e da berinjela. (MÁRQUEZ, 2017, p. 12).

As intervenções de Úrsula vão se prolongando junto ao marido e aos filhos com maior vigor à medida em que aquele vai se perdendo no emaranhado de ideias que o afastam do mundo prático, juntamente com o emaranhado de ideias que se embarçam na mente de José Arcádio, Úrsula vai se firmando no romance como um fio responsável por garantir a construção de um tecido inteligível que dê conta das muitas gerações que transpassa o romance.

A presença de Úrsula como mantenedora e condutora da família vai se consolidando à medida em que o marido vai se perdendo na própria imaginação. A transformação dos papéis pode ser observada quando Melquíades, como prova de admiração, presenteia José Arcádio com um laboratório de alquimia e consolidam a amizade. Fascinado pelas fórmulas deixadas por Melquíades para duplicar ouro, José Arcádio ambiciona mais uma vez transformar a herança enterrada de Úrsula em uma fortuna multiplicada, no entanto, sua hipótese incorre novamente em desacerto e a herança de sua esposa se finda em troca dos seus sonhos colossais "a preciosa herança de Úrsula ficou reduzida a um torresmo carbonizado que não se soltou do fundo do caldeiro". (MÁRQUEZ, 2017, p. 15). A trajetória de perda da razão de José Arcádio se dá paralelamente à assunção maior de Úrsula na condução interacional da família e na participação das questões sociais da sociedade de Macondo.

Concomitante com esse posicionamento providente e ativo, os fios condutores da reflexão e do entendimento racionalizam Úrsula. No interior dessa personagem e nas demais femininas da obra, como a personagem Amaranta, percebemos uma ampliação do estado de solidão, de tal forma,

que podemos sentir ao longo da leitura da narrativa o afloramento de solidões.

Nessa perspectiva, a tecitura da voz do narrador ajuda e amplia o gesto filosófico, recomendado pela Epistemologia do Romance, enquanto leitor-pesquisador. A voz do narrador leva o leitor a Úrsula e a refletir acerca do ato de tecer da matriarca e dos outros personagens como movimento do pensamento e de experimentação de temas humanos, como a solidão.

Vale ressaltar que não há a intenção de fazer nesta escrita dissertativa um desdobramento teórico acerca da ideia de solidão, mas elucidar que o exercício de tecer - do fazer e refazer contínuos - proporciona aos personagens uma interação profunda consigo mesmo e o empreendimento de pensamentos sobre a existência. Esse posicionamento reflexivo pode ser constatado com o movimento repetitivo de personagens, como Amaranta ao tecer a própria mortalha, e Úrsula Iguarán ao construir a maior casa do povoado e ao tecer recordações.

Tal conflito, a solidão, envolvido nas escolhas estéticas do escritor, revela dimensões plurais de significados que podem enredar tanto a ideia primordial de isolamento quanto os sentimentos que giram em torno da incapacidade de amar, do abandono, do silenciamento, da falta de solidariedade e esperança, da dor e sofrimento.

Desse modo, Úrsula, desde muito cedo, percebe esse estado de ausências e afastamentos que se encontra, especialmente no matrimônio, para agir e transformar esse mundo à mercê dos sonhos e da imaginação de José Arcádio em um à luz do conhecimento e reflexão. Podemos notar isso, por exemplo, quando Úrsula alerta José Arcádio da existência da ciência do outro lado do rio e adverte dos perigos de se reduzir aos anseios e ambições sem o atravessamento do gesto reflexivo. Nessa breve conversa, Úrsula tenta despertar o

seu marido daquela impossibilidade de olhar para além da fascinação ao fazer perceber que paralelo a Macondo existe um mundo de possibilidades que ultrapassam as exibidas pelos ciganos. A tentativa de incutir em seu marido o posicionamento mais reflexivo diante do mundo se confirma nos poucos momentos que a voz da personagem consegue aparecer na narrativa:

“No mundo estão acontecendo coisas incríveis”, dizia a Úrsula. “Ali mesmo, do lado de lá do rio, existe tudo que é tipo de aparelho mágico, enquanto nós continuamos vivendo feito burros”. (MÁRQUEZ, 2017, p. 16).

No trecho transcrito acima, Úrsula insiste mais uma vez em despertar José Arcádio do estado aparente de desalento. Ao tecer conselhos, convencimentos, projetos e intervenções, a matriarca tenta provocar em José Arcádio o incômodo e o questionamento diante dos insucessos das escolhas do marido. Nessa perspectiva, o ato de tecer em Úrsula, conduzido pela voz do narrador, se mostra como descoberta e conhecimento, sendo um espaço possibilitador para a personagem pensar e transformar a sua vida e a dos personagens. À medida em que Úrsula tece ideias e planos para intervir nas decisões descabidas de seu marido, ela também tece pontos de vista sobre a própria condição e da sua família, de tal maneira que a tecitura da matriarca se amplia. Desse modo, Úrsula tece planos como também estratégias para os concretizar, pensa e age para criar possibilidades de vida, sem mais esperar pelo despertar do seu marido.

No entanto, José Arcádio, dotado de direções invisíveis e mapas arbitrários, prossegue com as suas obstinações ao propor uma nova travessia em busca do contato com o outro lado do rio com os moradores de Macondo. Ciente dos planos de seu marido, Úrsula convence secretamente as mulheres da aldeia para lutar contra a imprudência de seus maridos e tal

organização promove o desvanecimento da ideia quimera "seus planos (José Arcádio) foram se enredando em um emaranhado de pretextos, contratempos e evasivas, até se converterem em pura e simples ilusão". (MÁRQUEZ, 2017, p. 21).

Movida pelo desespero e angústia ao saber do desaparecimento do seu filho primogênito, José Arcádio, Úrsula age diante do amortecimento de seu marido ao lançar-se sozinha, sem mapas e instrumentos de orientação em busca de um dos seus a partir da criação de uma travessia própria. Do seu regresso, como vimos no capítulo 2, Úrsula encontra o caminho que o marido não havia conseguido descobrir em suas aventuras, toca o outro lado do mundo e traz consigo um novo ar para si, a vitalidade, e para Macondo, o desenvolvimento comercial.

3.4. O atravessamento pelas ações e vivências

Na terceira parte da obra entramos em contato com a dificuldade de nomeação dos objetos e a dor do esquecimento trazidos com a peste da insônia, como vimos no capítulo 1. Dentre os acontecimentos dessa unidade narrativa, nos atentaremos aqui ao aspecto criador de Úrsula. Ao mesmo tempo que Macondo transformava-se em um povoado comercial desde o regresso da matriarca a Macondo com uma multidão vinda do outro lado do pantanal, Úrsula fabrica açúcarados de caramelo em forma de animaizinhos para consolidar o patrimônio doméstico. Esse ato manual da fabricação de doces por Úrsula a fim de consolidar um futuro promissor para a família pode ser observado na voz do narrador: "maravilhosa indústria de galinhos e peixes açúcarados, que duas vezes por dia saíam da casa espetados em palitos de pau-balsa". (MÁRQUEZ, 2017, p.48).

Ao longo das gerações, o negócio de venda de doces no povoado, administrado pela matriarca, amplia-se com a

fabricação complementar de pães, pudins, biscoitos que tomavam Macondo, tal como conduz a tecitura da voz do narrador: "Úrsula lutava para preservar o bom senso, tendo expandido o negócio dos animaizinhos de caramelo". (MÁRQUEZ, 2017, p. 63). A prosperidade de suas empresas, fruto de longos anos de trabalho, proporciona aos Buendía sustento e a garantia de condições basilares de vida. A perpetuação da vitalidade de Úrsula pode ser confirmada na voz do narrador: "Havia chegado a uma idade em que tinha o direito de descansar, porém estava cada vez mais ativa". (MÁRQUEZ, 2017, p.63).

Mesmo depois do passar dos anos, a venda dos doces continua promissora com o impulso que a matriarca, junto com Santa Sofia de la Piedad, dão à indústria de doces e caramelo. Tal ação da matriarca recupera a fortuna utilizada pelo seu filho nos anos da guerra e constrói uma superior composta por ouro puro que era guardada em casa. Essa laboriosidade da matriarca em gerir as finanças da família e prover o desenvolvimento dos negócios se constata na voz do narrador: "Enquanto Deus me der vida - costumava dizer - não faltará dinheiro nesta casa de loucos". (MÁRQUEZ, 2017, p. 158).

No entanto, quando Úrsula perde a visão e alcança o peso dos anos vividos, o negócio, mantido por Santa Sofia de la Piedad, casada com seu neto, por vontade da matriarca, entra em risco de continuidade por Fernanda del Carpio, casada com seu bisneto, desde o momento que começa determinar exclusivamente o destino da família Buendía. Essa posição se confirma na voz do narrador quando afirma que:

Enquanto Úrsula desfrutou do pleno domínio de suas faculdades, subsistiram alguns dos antigos hábitos e a vida da família conservou uma certa influência de suas intuições, mas quando perdeu a vista e o peso dos anos relegou-a a um canto qualquer. (MÁRQUEZ, 2017, p. 222).

Dando continuidade a essa época próspera, descrita na terceira e na quarta parte da obra, Úrsula decide ampliar a casa com as economias guardadas da venda dos doces em forma de fauna. Esse movimento criador da matriarca reverbera ao longo da narrativa uma vez que a casa dos Buendía se torna um espaço de acolhimento dos que chegam, como a índia Visitación e Rebeca, de hospitalidade das crianças e dos bebês nascidos, como o bebê Arcádio e o filho de Meme, de celebrações e visitas, como o baile de inauguração da casa, de solidões, de lutos, de pestes e de vícios do fazer para desfazer vivenciados pelos personagens, e sobretudo um espaço onde se cria, seja recordações por Úrsula, seja a mortalha por Amaranta.

Movida pela vontade de manter seus descendentes por perto e de transformar o espaço da casa em um lar, onde as gerações presentes e as próximas pudessem viver juntas, Úrsula anseia concentrar a família em um lugar apenas. No entanto, esse sentimento de estar em conjunto vai desaparecendo aos poucos, até o momento que Úrsula, ao refletir sobre si mesma, percebe a sua imersão profunda na solidão e a casa vazia como no começo, como se os acontecimentos terminassem e originassem no mesmo lugar. O estado de introspecção e lembranças insere Úrsula em um trânsito de reflexões acerca da existência e da experimentação do tema da solidão, tal como conduz a voz do narrador:

“Olha só aonde viemos parar”, dizia a ele, enquanto as chuvas de junho ameaçavam derrubar o telhadinho de sapé. “Olha só a casa vazia, nossos filhos esparramados pelo mundo, e nós dois sozinhos outra vez, como no começo”. (MÁRQUEZ, 2017, p. 117).

A casa e a Úrsula, muitas vezes, se mostram fundidas uma na outra, como se fossem partes de um todo: Macondo. O envelhecimento e o peso do tempo cotidiano marcam as paredes

da casa com escalavraduras, estragos e pó, como também marcam o rosto de Úrsula com cicatrizes, manchas e feridas, tal como pode ser observado na tecitura da voz do narrador: "Num instante descobriu os arranhões, os vergões, as chagas, as úlceras e cicatrizes que mais de meio século de vida cotidiana havia deixado nela". (MÁRQUEZ, 2017, p. 184).

Do mesmo modo que são atingidas pelos efeitos do envelhecimento, se abrem para novas perspectivas. Ao descobrir que seu filho, o coronel Aureliano Buendía, continuava vivo depois de uma tentativa de suicídio, Úrsula retoma a vitalidade dos tempos da fundação de Macondo, troca as velhas roupas por outras mais juvenis e reforma a casa dos Buendía. As restaurações possibilitam à casa um ar revigorado ao ter as paredes lavadas e pintadas, móveis novos e flores plantadas no jardim. Esse refazer da casa se confirma nos poucos momentos que a voz da personagem consegue aparecer na narrativa:

"Agora vocês vão ver quem sou eu", disse quando ficou sabendo de que seu filho viveria. "Não haverá casa melhor, nem mais aberta a todo mundo, do que esta casa de loucos". (MÁRQUEZ, 2017, p. 191).

Da intervenção acima é possível depreender que ao mesmo tempo que a ideia de casa se mostra enquanto uma construção geométrica, outros sentidos se agregam a ela ao longo da narrativa, como amparo, abrigo, acolhimento. Esse trânsito de sensações possibilita traçar aproximações com a noção de lar, por exemplo, uma vez que o motivo fundador da construção por Úrsula centra-se no empenho em reunir em um mesmo espaço a família Buendía. Diante desses diálogos possíveis, a casa se origina da ação do labor, se torna lugar de construções e (des)teceres das pessoas que a transita, e constrói histórias de uma estirpe atravessada pela imaginação e loucura.

Nesse sentido, na obra *A poética do espaço* (2008), de Gaston Bachelard, a temática da casa se torna central no âmbito das discussões. Para o autor, a casa é o elemento da poética do espaço, considerada "o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos". (BACHELARD, 2008, p. 24). Em diálogo com essa assertiva e com a obra *Cem anos de solidão*, podemos inferir que a casa dos Buendía se mostra como um universo do possível, onde o pensamento, o sonho, a imaginação e a memória conseguem se aproximar dentro e fora do espaço da casa.

Em consonância com o trecho descrito abaixo podemos evidenciar a imagem evocada por Bachelard da casa enquanto ser materno, vejamos:

a casa apertou-se contra mim, como uma loba, e por momentos senti seu cheiro descer maternalmente até o meu coração. Naquela noite ela foi realmente minha mãe. (BACHELARD, 2008, p. 61).

Desse modo, a intervenção acima cria condições para traçar possibilidades interpretativas acerca da obra em estudo. A partir da tecitura da voz do narrador ecoada no espaço literário, podemos depreender que a personagem Úrsula se relaciona com a ideia de casa descrita no fragmento acima, uma vez que a matriarca e a casa são elementos centrais na narrativa, de tal modo que se mostram como instâncias em diálogo. Isso pode ser observado, por exemplo, quando a casa reflete o peso dos anos marcado no corpo de Úrsula, e vice-versa. Nesse sentido, a casa representa o labor de Úrsula, a sua força materna e o seu anseio de manter os Buendía por perto.

Ao assumir a liderança, Úrsula, tal como faz na época das guerras civis em que seu bisneto, Arcádio, sob a ausência do seu tio, o coronel Aureliano Buendía, assume o mandato de governo de Macondo concebido a partir da dor, morte e medo,

toma decisões que transcendem a individualidade, tendo ressonâncias no coletivo. Nesse acontecimento, por exemplo, a matriarca destitui Arcádio da função, cujo desempenho foi atroz, e assume o comando e recria o povoado de Macondo. Restabelece o que foi proibido, como as missas dominicais, e inabilita as regras implantadas por Arcádio, no entanto, sua diligência cede lugar à solidão e questionamentos sobre o destino. Essa posição de Úrsula mais uma vez como um esteio, alinhavando a sobrevivência de Macondo pode ser observada na tecitura da voz do narrador: "Mas, apesar de sua fortaleza imensa, continuou chorando a desdita de seu destino". (MÁRQUEZ, 2017, p. 116).

Diante do plano de ampliação da casa, a matriarca assume mais uma vez a liderança e traça relações comerciais com seus clientes de compra de doces para preservar os lucros e começar a nova empreitada, tal como conduz a voz do narrador: "Úrsula percebe de repente que a casa tinha enchido de gente, que seus filhos estavam a ponto de casar e ter filhos, e que se veriam obrigados a se dispersar por falta de espaço". (MÁRQUEZ, 2017, p. 63).

3.5. A casa

Em meio a tanto trabalho diário, Úrsula, ao perceber suas filhas, Amaranta e Rebeca, tão crescidas, decide construir a maior casa do povoado para acolher a todos, escolhe a quantidade e como cada espaço será repartido dentro da casa, pensa em condições para proteger os cômodos do calor que derretia a terra de Macondo, avalia e determina a posição da luz solar refletiva, estabelece regras aos pedreiros e carpinteiros para a construção da casa ser tal como estava no seu planejamento. As ações de Úrsula em torno da gestão e do empreendimento das questões relacionadas ao

funcionamento dos negócios e às decisões familiares podem ser observadas na voz do narrador:

ninguém entendeu direito como foi surgindo das entranhas da terra não apenas a maior casa que haveria no povoado, mas também a mais hospitaleira e fresca que jamais existiu na região do pantanal. (MÁRQUEZ, 2017, p.64).

Se Macondo experiencia o prodigioso e lança mão da imaginação para receber os benefícios da ciência no período das chegadas e partidas dos ciganos, a matriarca amplia os proveitos desse tempo à medida em que proporciona a Macondo novas perspectivas: a experiência do labor e a utilização das criações em prol do desenvolvimento econômico e social da família Buendía e do povoado "A primitiva construção dos fundadores encheu-se de ferramentas e materiais". (MÁRQUEZ, 2017, p. 64).

Ao terminar a construção da casa, cuja cor decide ser branca, a matriarca transporta o mundo dos inventos para o interior da casa, superando os limites e criando os seus próprios. Ao conceber a ideia da construção da casa, Úrsula intensifica o ritmo da fabricação de doces para mobiliar a casa inteira, tal como conduz a tecitura da voz do narrador: "Para que nada tirasse o esplendor do seu propósito, trabalhou como um galeote enquanto as reformas eram executadas". (MÁRQUEZ, 2017, p. 69). Esse movimento da matriarca de compra de peças para preencher e decorar o espaço da casa possibilita a Macondo o contato com elementos vindos do mundo externo que não se restringia ao mundo exibido no mês de março pelos ciganos. Ao desencaixotar as encomendas, Úrsula apresenta o novo e consolida uma das assertivas do tempo da fundação do povoado, tal como conduz a voz do narrador que narra e leva o leitor a Úrsula:

“No mundo estão acontecendo coisas incríveis”, dizia a Úrsula. “Ali mesmo, do lado de lá do rio, existe tudo que é tipo de aparelho mágico, enquanto nós continuamos vivendo feito burros”. (MÁRQUEZ, 2017, p. 16).

Do outro lado do pantanal existia de fato um mundo e Úrsula o toca e o experiencia ao trazer parte dele para o interior da casa dos Buendía por meio das produções artísticas de diferentes culturas e épocas que foram sendo incorporadas pelas paredes brancas de tinta, a partir da tecitura da voz do narrador constata:

os móveis vienenses, as taças de cristal da Boêmia, a louça da Companhia das Índias, as toalhas de mesa da Holanda e uma rica variedade de lustres e castiçais, e floreiros, paramentos e tapetes. (MÁRQUEZ, 2017, p. 69).

Ao organizar e promover um baile de inauguração da casa, Úrsula planeja apresentar aos convidados uma invenção ainda desconhecida no povoado: a pianola. Tal objeto impulsiona transformações em Macondo e na vida de seus moradores ao trazer as danças modernas e as melodias musicais, mas também instaura o ódio e a amargura ao desencadear conflitos familiares e sociais dentro e fora da casa. Isso porque o jovem especialista italiano, Pietro Crespi, ao se encarregar de montar a pianola e explicar o seu funcionamento aos fundadores de Macondo, se apaixona pelas duas irmãs Buendía, Amaranta e Rebeca, de quem ouve como resposta ao pedido de casamento a rejeição e a desilusão. Diante da negação do amor, Pietro se suicida no dia dos mortos no escritório dos fundos de sua loja e o estupor dessa noite se mantém no imaginário do povoado.

Cabe esclarecer que o afloramento do processo criativo e reflexivo de Úrsula não se restringe ao recorte meramente didático debruçado aqui, pelo contrário, circula ao longo das unidades narrativas que compõem a obra. Por meio desse

elo de conhecimento por ela fortalecido enquanto personagem, Úrsula permite reflexões filosóficas acerca do mundo de Macondo e da família Buendía, como vem sendo descrito neste capítulo. Desse modo, perpassada pelas gerações, a matriarca lança mão do ato de tecer recordações - do fazer e refazer contínuos - para analisar os acontecimentos da família e gerar condições para tornar as observações em conhecimento acerca da existência.

À título de exemplo, na parte décima primeira, entramos em contato com outro elemento estético criado pela matriarca a fim de contribuir com praticidade em frente aos anos avessos das guerras civis. A partir da escrita, Úrsula atribui a sua caderneta de contas uma nova função: o mapeamento dos vinte anos de guerra.

Movida pelo labor do pensamento, Úrsula, ao conhecer os dezessete filhos de guerra do coronel Aureliano Buendía, resolve criar uma lista com os dados pessoais desses homens recém-chegados, como os nomes, as datas de nascimento e os endereços atuais, para recapitular os anos de guerra e reconstruir os itinerários traçados desde o dia que saiu de Macondo. Com a criação do bloco de anotações, Úrsula escreve a história da guerra com o dados colhidos dos filhos de Aureliano concebidos ao longo de duas décadas e em diferentes espaços geográficos, como constata a voz do narrador: "Aquela lista teria permitido fazer uma recapitulação de vinte anos de guerra". (MÁRQUEZ, 2017, p. 227).

Ao longo da narrativa, percebemos que as ações de Úrsula transcendem os espaços da casa e de Macondo, e reverberam nas recordações e reflexões. Ao mesmo tempo que a matriarca cria para reinventar o momento de vivência e a si própria a fim de erguer uma família marcada pela condenação do incesto consumado, Úrsula se movimenta pelos ecos do seu pensamento para refletir o que o itinerário cotidiano vertiginoso não permite.

O processo criativo de Úrsula não se restringe na criação e na construção de elementos estéticos, mas também no ato de recordar e pensar. A partir do seu olhar profundo e interior para sua família e para si mesma, Úrsula traz clarividência para sentir e intuir o mundo, e percebe os sinais desatentados pelos Buendía. Podemos notar tal aspecto quando a matriarca reflete sobre sua família e chega a constatações do destino familiar com precedentes:

“São todos iguais”, se lamentava Úrsula. “No começo são muito bem-criados, obedientes e responsáveis e parecem incapazes de matar uma mosca, mas assim que aparece a barba se lançam à perdição”. (MÁRQUEZ, 2017, p. 163).

Ao transitar pelos espaços e tempos no campo do pensamento, Úrsula observa para além das sombras de sua memória e vai montando um quebra-cabeça de histórias e recordações que faz ver a inevitabilidade do destino trágico dos Buendía. Os fios da praticidade, da sensatez, do empreendimento e do labor conduzem Úrsula a resistir ao envelhecimento para permanecer ativamente no experimento de reinventar um outro destino, no entanto, a marca do temor não consegue se diluir ao longo do tempo e a imagem do rabo de porco torna-se concreta como Úrsula havia previsto desde à época do matrimônio com José Arcádio, quando ouvia seu primo. Essa posição reflexiva de Úrsula como se estivesse fazendo uma espécie de balanço familiar se confirma na voz do narrador quando afirma que:

falar da guerra, dos galos de briga, das mulheres de vida fácil e dos empreendimentos delirantes, quatro calamidades que, pensava Úrsula, haviam determinado a decadência de sua estirpe. (MÁRQUEZ, 2017, p. 201).

Embora centenária e atingida pela perda de visão, Úrsula conserva o dinamismo, o equilíbrio, a lucidez dos tempos da

fundação de Macondo, e vislumbra um estado reflexivo ainda mais veemente. Na parte narrativa décima terceira da obra, por exemplo, podemos encontrar mais um dos balanços familiares que a matriarca produz para refletir. À título de complementação, nessa unidade narrativa, Úrsula ao sentir o seu corpo tingido pelo desgaste do tempo, pelo acúmulo de aflições e temores, pela sobreposição dos lutos e das solidões, faz uma espécie de recapitulação reflexiva dos tempos vividos e compara os itinerários do tempo da sua juventude com o momento presente pelo qual se negava a envelhecer “Os anos de agora já não chegam como os de antes”, costumava dizer, sentindo que a realidade cotidiana escapava de suas mãos”. (MÁRQUEZ, 2017, p. 256).

O que nos interessa aqui com a inserção dessa unidade narrativa na nossa discussão se deve ao fato de prosseguir a reflexão em torno da pergunta norteadora desta pesquisa: *O que podemos saber sobre a condição humana tomando como objeto de análise o ato de tecer que perpassa vidas e gerações distintas no romance Cem anos de solidão?*

Junto ao ato de tecer de Úrsula, seja a criação e construção de elementos estéticos e ações, seja de posicionamentos e recordações, podemos encontrar conflitos que a partir do ato de criar dos personagens nos revela, como vimos no início deste capítulo. Além dos temas das solidões e silenciamentos que podem envolver o exercício criativo de Úrsula, podemos compreender que o ofício de recordar pode envolver temas como a reflexão acerca da existência humana e a luta contra o esquecimento.

Para o temeroso precedente familiar não ser suprimido por esquecimento, Úrsula, desde muito cedo, evoca a imagem do rabo de porco e o possível destino encoberto por crueldade para não ser esquecido pelos Buendía. No entanto, o par genitor da última criança da estirpe, Amaranta Úrsula e Aureliano Buendía, fruto do amor e do incesto, por não

conhecerem os prognósticos, os presságios e as admoestações de Úrsula não se alarmam, tal como a matriarca fez durante toda a vida, quando viram o rabo de porco nascido com o último Aureliano.

Com o envelhecimento e o advento da cegueira, a matriarca Úrsula retoma seu conhecimento pelas plantas e cria compostos medicinais para restabelecer o estado ativo e a visão, tal como fez no período da insônia para lutar contra o esquecimento e na época da chegada de Rebeca para curar o seu vício de comer terra. Ao se convencer que não se tratava de um sintoma transitório, Úrsula lança mão dos quatro sentidos para sobreviver e vislumbrar as sombras sem que ninguém percebesse a sua perda de visão com o conhecimento acumulado acerca dos cheiros, das texturas dos objetos, das vozes ecoadas pela casa e dos sabores experienciados, tal como conduz a voz do narrador:

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, 2017, p. 257).

Imersa na entranhável solidão e nos silenciamentos que o estado da cegueira a trouxe, Úrsula encontra nos trajetos da rotina a solução imediata para manter em segredo a sua condição. Ao observar e conhecer rigorosamente a vida que cabia no interior da casa, a matriarca nota a repetição dos atos, das palavras, das rotas que envolvem cada membro da família. Esse gesto reflexivo e investigativo, que a atravessam ainda mais nesse período, possibilitam a matriarca a percepção da ciclicidade do tempo que gravita em torno de Macondo e dos Buendía, e do agouro de um destino que parecia inevitável de acontecer. Essa posição de Úrsula de enfrentamento ao estado de cegueira pode ser observada na voz do narrador:

Era simples: enquanto os outros andavam descuidadamente por todos os lados, ela os vigiava com seus quatro sentidos para que nunca a apanhassem de surpresa, e depois de algum tempo descobriu que cada membro da família repetia todos os dias, sem perceber, os mesmos trajetos, os mesmos atos, e que quase repetiam as mesmas palavras à mesma hora. Só quando saíam dessa meticulosa rotina corriam o risco de perder alguma coisa. (MÁRQUEZ, 2017, p. 258).

Para conservar a sua imagem construída ao longo dos anos de uma mulher ativa e diligente, Úrsula, na solidão e no temor de ser surpreendida, empenha-se a descobrir as mudanças da casa e a se dar conta de fatos desvanecidos pelos Buendía e impedidos de ver devido a sua rotina de ocupações domésticas e sociais. Desse modo, a matriarca começa a observar o não notado pelos outros, como a compreensão de que a posição do sol na passagem do ano influencia a escolha do lugar para se sentar na varanda. A partir da observação, Úrsula percebe que Amaranta, dependendo da data do ano, assumia espontaneamente posições diferentes ao se sentar, ora mais para direita, ora mais para esquerda.

Úrsula encontra na solidão a clarividência para sentir o mundo, observar para não se esquecer das vozes, dos lugares e dos atos presentes na casa, e refletir para reinventar a condição de seus descendentes. Ao se movimentar pelo pensamento e pela casa, Úrsula analisa detalhadamente os acontecimentos da família desde a fundação de Macondo, muitos impedidos de ver devido à rotina, e reflete a condição de cada membro dos Buendía e muda o seu modo de pensar em relação a eles, tal como conduz a voz que narra:

No entanto, 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, 2017, p. 259).

Ao refletir e questionar sobre o vivido, Úrsula se mostra imersa em si mesma para recriar as imagens desenhadas em seu imaginário dos membros da família no transcurso dos anos. Desse modo, a matriarca retoma a história de vida de cada um para transcender o olhar que vê somente o que a rotina permite. Esse movimento de Úrsula de retomada aos pensamentos para empreender reflexões pode ser constatado na voz do narrador: "Agora não apenas as crianças cresciam mais depressa, como até os sentimentos evoluíam de outro modo". (MÁRQUEZ, 2017, p. 262).

Nesse trajeto reflexivo, Úrsula muda a opinião que tinha de seus descendentes, por exemplo, percebe no coronel Aureliano Buendía, seu segundo filho, a incapacidade de amar e a soberba, aspectos de sua condição que a fazem sentir compaixão. À vista disso, essa mudança de opinião da matriarca pode levar ao entendimento de que a sua tecitura, ao mesmo tempo que se constrói a partir da repetição contínua do fazer e desfazer, o processo reflexivo também se mostra perpetuar, de tal modo que ao fazer ponderações acerca das convicções que tinha em relação aos seus filhos, Úrsula consegue desvelar o que o ataranto dos anos não a permitiu acessar sobre eles.

Na Amaranta, sua terceira filha, por exemplo, percebe uma mulher muito além da amargura e da severidade, e a compreende como sendo uma mulher tenra, cujas ações com Pietro Crespi e Gerineldo Márquez não se resumiam a vingança e a amargura, como todos acreditavam, mas sim um confronto entre amor e covardia. Na Rebeca, sua quarta filha, sendo essa adotiva, encontra a vontade de revelar o seu arrependimento e sua admiração pela valentia que nenhum outro Buendía teve. Essa posição de Úrsula na velhice em recapitular o passado para refletir sobre a existência dos Buendía pode ser confirmada na voz do narrador:

Na época em que preparavam José Arcádio para o seminário, já havia feito 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, 2017, p. 259).

Conduzida pelo gesto reflexivo e indagativo contínuo, Úrsula pensa sobre si mesma e o experimento de viver. Ao revisitar suas lembranças, a matriarca sente o mundo de outra forma, ultrapassando o olhar da rotina e das ocupações, observa o que escapa da repetição dos atos e das palavras dos Buendía, reflete a condição de vida dos seus descendentes para reinventar as opiniões que tinha sobre cada um, recorda para não fazer esquecer o destino admoestado, pensa sobre si mesma no meio desse itinerário reflexivo.

Ao mesmo que recorda para refletir e não esquecer, o pensamento de Úrsula ecoa clarividências em uma vida de mais de cem anos. A personagem ocupa seu interior com reflexões sobre si mesma e sua condição no transcurso dos anos. A partir desse movimento, a matriarca também reinventa uma imagem para si, não mais restrita aos aspectos de prudência e diligência, mas no desejo de ter um instante de rebeldia, de exteriorizar as palavras não ditas, de desaceitar as dores e os sofrimentos da vida em prol da resignação, de viver sem engolir em seco os palavrões e xingamentos, de dar credibilidade às vontades e ideias próprias sem conformar-se com as circunstâncias, tal como se constata na tecitura da voz do narrador:

Úrsula se perguntava se não era preferível deitar de uma vez na sepultura e que jogassem terra em cima, e perguntava a Deus, sem medo, se de verdade achava que as pessoas eram feitas de ferro para suportar tantos padecimentos e mortificações; e perguntando e perguntando ia atiçando sua própria confusão, e 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, 2017, p. 262).

Da intervenção acima podemos observar mais uma vez que a tecitura da voz do narrador ajuda e amplia o gesto filosófico enquanto leitor-pesquisador sobre o processo criativo e reflexivo de Úrsula. Nesse sentido, as possibilidades reflexivas sobre a aldeia de Macondo e os personagens são fomentados por esse gesto filosófico do leitor, recomendado pela Epistemologia do Romance. Desse modo, a voz do narrador leva à Úrsula e às ações que a compõem, como também ao seu processo reflexivo sobre seus descendentes e a si mesmo.

Ao recapitular os eventos e acontecimentos da família, Úrsula entra em contato com novas perspectivas acerca do seu modo de ver a vida. Transitando pelas recordações para reconstruí-las, a matriarca, conduzida pela voz do narrador, tece reflexões sobre seu posicionamento diante do mundo e se incomoda com a situação de conformismo vivenciada durante anos, de tal modo que expressa seu anseio de ser o que não coube com o peso da rotina. Nesse sentido, Úrsula volta-se para dentro de si cada vez mais, tornando o seu ato de tecer solo epistemológico de conhecimento, elemento de reflexão que nos abre possibilidades interpretativas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O TECIDO: possibilidades interpretativas

O movimento investigativo, próprio da escrita dissertativa, mesmo partindo de um recorte, não fornecerá respostas para o esgotamento, pelo contrário, problematizações e novas perspectivas vão surgindo. Tal como o ato de tecer um tecido, a construção desta dissertação pode ser retomada em pesquisas subsequentes para uma continuada ampliação. O alumbramento da imagem dos fios, tomados pela mão da tecelã para se enlaçarem na superfície do tear, envolve o processo da tecitura e a sua retomada.

Tal movimento cíclico - tomar novamente as ideias como contingência de ampliação da pesquisa - torna-se central no exercício hermenêutico da obra literária. Esse processo de entendimento provoca o pensamento sobre outras possibilidades de leitura e temas contingenciais que a obra pode suscitar. Nesta escrita dissertativa, dialogamos com uma delas dentro de um universo de sentidos acerca da obra *Cem anos de solidão*, do autor colombiano Gabriel García Márquez.

A partir do entrelaçar de leituras e ideias, esta dissertação centrou atenções no ato de tecer dos personagens, especialmente o narrador e a personagem Úrsula, como um recurso narrativo labutado e escolhido pelo escritor que permite ao leitor criar possibilidades de conhecimentos acerca da condição humana. Nesse sentido, procurou-se pensar o exercício de tecer como gesto de reflexão filosófica que se faz possível descobrir e conhecer o objeto literário ao longo da sua experiência. No entanto, tal pressuposto afasta-se aqui da ideia de finitude e propõe a abertura de sentidos e possibilidades.

Para tanto, a apresentação desta escrita se construiu mediante quatro partes. A primeira, antecedente aos

capítulos e nomeada de prólogo, funciona como abertura na condição de tecelã, de leitora-pesquisadora. As demais partes, estruturadas em capítulos, dão continuidade ao desdobramento da hipótese de ser o ato de tecer dos personagens em *Cem anos de solidão* um movimento possibilitador para se saber sobre a condição humana, sendo um elemento de reflexão que circula pela narrativa.

O primeiro capítulo dialoga com os norteamentos teóricos da Epistemologia do Romance como possibilidade de análise da obra *Cem anos de solidão* e do ato de tecer dos personagens enquanto uma escolha estética efetuada pelo escritor e das possíveis intencionalidades que podem estar embutidas nesse elemento da narrativa. O segundo e o terceiro capítulos tratam do narrador e da personagem Úrsula, respectivamente, sendo apresentados aqui como os fios condutores da trama.

A tecitura da voz do narrador, tendo aqui traçado diálogos com o narrador reivindicado pela teoria da Epistemologia do Romance, ao mesmo tempo que conta a história de uma aldeia e de uma família, pratica a filosofia dentro do espaço literário. É um narrador que pensa e leva o leitor a refletir também sobre a matéria narrada. Essa voz que narra e reflete leva o leitor a conhecer Úrsula, uma personagem que sustenta a narrativa com a sua laboriosidade e pensamento.

O narrador, como um elemento do tecer, toma o fio da narração para desenrolar e compreender o novelo de acontecimentos e eventos que constitui a vida de cada personagem, entrecruzando o visto, o sabido e o imaginado pelos tempos possíveis. Essa voz que tece e pratica a reflexão no espaço literário conduz as ações da matriarca, que pensa e age para mudar Macondo e os posicionamentos da família, e para experimentar temas humanos e questões universais da condição do ser, como a solidão.

Desse modo, tomando o ato de tecer dos personagens, especialmente de Úrsula e da voz do narrador, procurou nesta escrita dissertativa compreendê-lo como metáfora da reflexão, sendo um elemento que transita pela imaginação, criatividade e pelo pensamento dos personagens. Ancorada nesse objeto de análise, buscou desenvolver possibilidades de entendimento a partir dos estudos da Epistemologia do Romance e pensar em que medida as suas orientações teóricas contribuem na reflexão filosófica da tecitura como elemento da reflexão e possibilitador de conhecimento acerca da condição humana.

Dessa forma, ciente das impossibilidades de desenlace das discussões e dos desafios de contemplar o universo de sentidos e reflexões da obra neste espaço de pesquisa; e das perspectivas de ampliação, como o desdobramento e a compreensão do exercício de tecitura na vida de outros personagens da obra e aproximá-lo do ato de tecer de Úrsula com os devidos diálogos e diferenciações, esta escrita dissertativa, como um tecido de palavras, abre para possibilidades de prosseguimento de tecituras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LEITURAS E INFLUÊNCIAS

ACERO, Marina Gálvez. La novela hispanoamericana del siglo XX. **Cuadernos de estudio. Serie Literatura.** n. 35. Editorial Cincel, 1986.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** Tradução Antonio de Pádua Danesi. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARROSO, Maria Veralice. **O narrador na ficção kunderiana:** uma construção estética em diálogo com o romance moderno. 2016. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/0B3rYBdIpwpzbYWJLWDJIU0lxe nc/view>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

BARROSO, Maria Veralice. **O narrador do romance como elemento estético do 'romance que pensa'.** 2018. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1Ve3AmydV0E9GxyQwTvXndbv hC uw6YE07/view>>. Acesso em: 5 jun. 2018.

BARROSO FILHO, Wilton. Elementos para uma Epistemologia do Romance. In **Colóquio: Filosofia e Literatura,** 2003, São Leopoldo. Usininos.

BARROSO FILHO, Wilton. A voz filosófica do narrador *kunderiano*. In Anais do **XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências.** São Paulo, 2008. Disponível em: <<https://docs.google.com/file/d/0B3rYBdIpwpzbRnE5dFhZUjdPMV k/edit>>. Acesso em: 14 abr. 2018.

BARROSO, Maria Veralice; BARROSO FILHO, Wilton. **A questão do narrador e as duas insustentáveis levezas do ser:** no romance e no filme. 2012. Disponível em: <<https://docs.google.com/file/d/0B3rYBdIpwpzbWldpSW5zb2pMYn c/edit>>. Acesso em: 20 mai. 2018.

BARROSO, Maria Veralice; BARROSO FILHO, Wilton. **Epistemologia do Romance:** uma proposta metodológica para análise do romance. 2015. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/0B3rYBdIpwpzbeHV6cFpHWkF5Ym s/view>>. Acesso em: 12 set. 2018.

BARROSO, Maria Veralice; BARROSO FILHO, Wilton (orgs.). **Estudos Epistemológicos do Romance.** Brasília: Editora Verbená, 2018.

BARROSO, Maria Veralice; BARROSO FILHO, Wilton; CAIXETA, Ana Paula (orgs.). **Verbetes da Epistemologia do Romance**. Brasília: Editora Verbená, 2019.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas. Volume I)

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **A invenção do romance**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

COELHO, Nathália da Silva. **Estética dos Contrários**: A busca pela gênese do romance Uma/Duas de Eliane Brum. 2017. 150 f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

FERNANDES, Ronaldo Costa. **O narrador do romance**: e outras considerações sobre o romance. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

FUENTES, Carlos. **Em 68**: Paris, Praga e México. Tradução de Ebréia de Castro Alves. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Tradução Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1999.

HEGEL, Georg W. F. **Curso de Estética**. Volume I. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2001. (INTRODUÇÃO).

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade de Julgar**. Rio de Janeiro: Vozes, 2016.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Os Pensadores. Volume II. São Paulo: Nova Cultura, 1988.

KUNDERA, Milan. **A cortina**. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LALANDE, André. **Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia**. Tradução CORREIA, F.S. et al. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LLOSA, Mario Vargas. **Cien años de soledad: realidad total, novela total**. In: Cien años de soledad. Colombia: Alfaguara, 2007. (Edición conmemorativa).

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cheiro de Goiaba: conversas com Plínio Apuleyo Mendoza**. Tradução de Eliane Zagury. 7ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Olhos de cão azul**. Tradução de Remy Gorga Filho. 15ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem anos de solidão**. Tradução de Eric Nepomuceno. 93ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2016.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem anos de solidão**. Tradução de Eric Nepomuceno. 101ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2017. (Edição especial).

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cien años de soledad**. Ilustrado por Luisa Rivera. Espanha: Penguin Random House Grupo Editorial, 2017. (Edición conmemorativa).

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Eu não vim fazer um discurso**. Tradução de Eric Nepomuceno. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Os funerais de mamãe grande**. Tradução de Édson Braga. 15ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

NAVARRO, Márcia Hoppe. Cem anos de solidão já se firmou como clássico da literatura mundial. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**. São Leopoldo, ed. 221, p. 5-10, 28 mai. 2007.

RIVERA, Luisa. **Making Of: Cien Años de Soledad**. Disponível em: <<https://www.luisarivera.cl/making-of-cien-anos-de-soledad/>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

RODRIGUES, Diego; Nuno, Fernando (coord.). **Dicionário Larousse da língua portuguesa mini**. São Paulo: Larousse do Brasil, 2005.

SANTANA, Denise Moreira. **Aura: A ontologia do tempo na atemporalidade da obra de Carlos Fuentes**. 2017. 108 f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

VEREDA LITERÁRIA. Direção: Melquíades Lima. Produtor: Abel Amâncio Silva. Entrevistador: Helton Gonçalves de Souza. **Tânia Franco Carvalhal**. 2001. (27min26s). Disponível em: <<https://youtu.be/BuFmaJWROF0>>. Acesso em: 10 jan. 2019.