

**OS DESCAMINHOS DO ENCONTRO: REALISMO MARAVILHOSO E  
DIÁLOGO LITERÁRIO EM *CEM ANOS DE SOLIDÃO* E *A JANGADA DE PEDRA***

**THE ROUTES OF THE MEETING: MARVELOUS REAL AND LITERARY  
DIALOGUE IN *ONE HUNDRED YEARS OF SOLITUDE* AND *THE STONE RAFT***

**Rivaldo Lima da SILVA<sup>1</sup>**

**Nefatalin GONÇALVES NETO<sup>2</sup>**

**RESUMO:** O presente trabalho tem como intuito verificar a presença do realismo maravilhoso nos romances *Cem anos de solidão* (1967) do colombiano Gabriel García Márquez e *A jangada de Pedra* (1986) do português José Saramago. Cremos que a estética real maravilhosa se constrói nas duas narrativas fazendo uso de imagens, alegorias e evocando raízes míticas que apontam o diálogo entre os continentes Americano e Europeu. Ao mesmo tempo, acreditamos que ao fazerem uso do real maravilhoso, os autores propõem uma crítica ao homem moderno e ao mesmo tempo, buscam dialogar com o futuro desse homem.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Cem anos de solidão*; Estudos comparados; Insólito; *Jangada de Pedra*; Realismo maravilhoso.

**ABSTRACT:** The present work aims to verify the presence of wonderful realism in the novels *One hundred years of solitude* (1967) of Colombian Gabriel García Márquez and *The Stone Raft* (1986) of Portuguese José Saramago. We believe that the wonderful real aesthetic is built in the two narratives using images, allegories and evoking mythical roots that point to the dialogue between the American and European continents. At the same time, we believe that by making use of the wonderful real, the authors propose a critique of modern man and, at the same time, seek to dialogue with the future of that man.

**KEYWORDS:** *One hundred years of solitude*; Comparative studies; unusual; *The Stone Raft*; Marvelous real.

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

---

<sup>1</sup> UFRPE – Universidade Federal Rural de Pernambuco. Unidade Acadêmica de Serra Talhada. Serra Talhada - PE – Brasil, membro do GELLPOMC (Grupo de Estudos em Literaturas de Língua Portuguesa Moderna e Contemporânea).

<sup>2</sup> Professor de Língua e Literatura Latina e de Literatura Portuguesa da UFRPE-UAST; líder do GELLPOMC (Grupo de Estudos em Literaturas de Língua Portuguesa Moderna e Contemporânea).

[...] Assim, a lenda se escorre  
 A entrar na realidade.  
 E a fundá-la decorre.  
 Em baixo, a vida, metade  
 De nada, morre. (Fernando Pessoa – *Mensagem*)

## **Introdução**

O campo dos fenômenos sobrenaturais permanece aos olhares da compreensão um grande mistério; várias áreas do conhecimento investem em uma tentativa de compreensão – quando não classificação – de quadros e eventos por meio de instrumentais analíticos os mais variados possíveis. Dentre elas, temos a literatura – cuja busca se dá em explicitar teoricamente as mais diversas causas sobrenaturais, organizando-as em um “supergênero” denominado insólito. Dentre os diversos gêneros que se conglomeram ao insólito, um chama atenção por seu caráter específico e atemporal: o realismo maravilhoso.

A terminologia realismo mágico na verdade surge de um longo percurso, iniciado no início do século XX pelo historiador alemão Franz Roh. Ademais, passará pelas mãos de inúmeros críticos hispano-americanos como Arturo Uslar Pietri, Ángel Flores, Luis Leal até que, em 1949, é ressignificado pelo escritor e compositor cubano Alejo Carpentier – que o associou a outro termo de igual substância, *o maravilhoso*. Suas reflexões sobre o termo fazem parte das discussões contidas no prefácio de seu romance *El reino de este mundo* (1949). Em suas deliberações, Carpentier enceta que tal categorização apreende todo o ideário cultural, cosmológico e fundacional do povo americano, rejeitando o termo mágico por conotações inexatas e exóticas.

Como bem elucidou Irlemar Chiampi em seu já clássico *O realismo maravilhoso*, a existência do realismo maravilhoso implica que os elementos do código narrativo não se reúnam por oposição e sim por semelhanças semânticas, pois, as experiências vividas pelos personagens causam a aceitabilidade do milagre ou da maravilha pungente e anulam a presença dicotômica da descrença frente ao fenômeno. Destarte, o gênero funciona enquanto instância, uma interface entre dois opostos: natural e sobrenatural. Temos, no geral, a tomada do cenário de base factual por acontecimentos inexplicáveis: não há tentativas de solucionar o fenômeno desconhecido – visto que é creditado como corrente –,

antes a anulação de uma aparente racionalidade. Destarte, a aceitação funciona como resposta para a explicação.

Contudo, tais relatos, apesar de serem tomados como *maravilhosos*, compreendem, em verdade, as raízes culturais de um grupo de povos que não enxergam tais fatos como desprovidos de racionalidade. Por conta disso Carpentier recusa o termo mágico – afinal um vocábulo pejorativo, reducionista da maravilha e de todo um caudal cultural à mera imagem de engodo, de ilusionismo e de feitiço (termos que, dicionarizados, são entendidos como sinônimos de magia). Tendo nascido – como acredita Carpentier – antes mesmo de Colombo, o realismo maravilhoso é marca premente da cultura do continente americano e de seus povos originários. Há que destacarmos, entretanto, que se o fenômeno já existia, o termo para designá-lo nasce com a chegada dos conquistadores espanhóis. Segundo Chiampi:

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

Os europeus, ao se depararem com o problema de relatar à metrópole os elementos desconhecidos que surgiam diante de seus olhos, adotam o termo maravilha como signo descritivo dessa incógnita. A esse encontro entre o não compreensível (coisas e seres *fantásticos* da nova terra) e elementos de comum conhecimento brota o realismo maravilhoso. Com a missão de revelar as coisas da América, bem como seu vocabulário, o real maravilhoso tem nas terras americanas sua raiz singular. Integrado ao sistema das tradições e práticas religiosas dos povos do continente e incorporado à narrativa dos conquistadores espanhóis, esse gênero passa a integrar uma visão mítica de América; um misto de historicismo natural e realismo de profundas questões e crenças sócio culturais. Como enuncia Chiampi: “Carpentier tem se referido constantemente à missão literária de construir um sistema de referências sócio culturais para incorporar à cultura universal tudo o que na América permanece inominado” (1980, p. 46).

Aparte tais questões, historicamente a adoção do termo compreende uma literatura que, a partir dos anos 40, surge como nova forma de se construir a narrativa burguesa em declínio na Europa. A ideia de catalogar criticamente a nova gama de textos literários e a necessidade de compreender as novas variedades temáticas dão voz e vez ao realismo maravilhoso que veio “a ser um achado Crítico-interpretativo, que cobria, de um golpe a complexidade temática (que era realista de outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão mágica da realidade” (CHIAMPI, 1980, p. 19).

O realismo maravilhoso também propõe o uso de referentes da realidade e objetos comuns com ritos do cotidiano, da religião, dos mitos e das lendas particularidades do sistema cultural americano. Para Chiampi “essa expressão, associada amiúde ao realismo mágico pela crítica hispano-americana, foi cunhada pelo escritor cubano para designar, não as fantasias ou as invenções do narrador, mas o conjunto de objetos e eventos reais que singularizam a América no contexto ocidental” (1980, p. 32). Ademais, se tomarmos a narrativa como um código de eventos, ações e comportamentos de uma série de personagens que seguem o que, *a priori*, seria um esquema lógico e mimético de uma realidade qualquer, o realismo maravilhoso acontece no momento em que o inesperado surge como evento. Nessa perspectiva, Lopes (2014, p. 29) considera que a uniformidade presente nos relatos realistas maravilhosos possui uma probabilidade interna, que ocorre de forma natural durante a trama. Não há qualquer tipo de ação que force o exercício de deciframento e que confirme a impossibilidade de solução para a aporia universo real/universo maravilhoso. Nesse sentido, o realismo maravilhoso forma uma terceira instância onde os discursos são marcados pela oposição. Os objetos como conhecemos no mundo não fazem referência aos elementos do discurso, uma vez que “a mera supressão de todo vínculo com as nossas imagens do real com- leva à oposição natural/sobrenatural (a co-presença destas isotopias, o que engendraria, desde logo, a sua mútua problematização)” (CHIAMPI, 1980, p. 146). Neste momento, ainda que a explicação causal não seja encontrada nos moldes da uma possível ordem natural das coisas, o evento não se destinará ao questionamento por parte das personagens, mas aceito sem contestação.

Retomando as discussões de Chiampi, Oliveira Filho (2010) salienta que, em um contexto ficcional amplo como o latino-americano, o realismo maravilhoso traria à tona à aceitação inquietante do mundo. Algo que faria emergir em suas raízes o *Heimlich*, oriundo das interfaces culturais populares – mitologia, magia, crenças e tradições. Ao ampliar a discussão por vias diversas, Oliveira Filho enxerga no realismo maravilhoso uma promoção do despertar imaginário inconsciente que veio à tona quando o Europeu se encontrou com o Americano. Paralelamente, Lopes (2007, p. 27) destaca que o relato real maravilhoso, além de buscar adentrar no espírito humano e reestabelecer uma transcendência do mundo e dos tempos passados, recria o mundo próprio, imaginário e mítico que extrapola as fronteiras geográficas. Ele impulsiona o retorno ao mundo primordial, originário – na intenção de reestabelecer uma possível relação esquecida. Para extrapolar o universo narrativo, o realismo maravilhoso necessita de uma matriz que lhe sirva de base. Esta, por sua vez, é a própria realidade. O concreto e o palpável servem de base para a elaboração de uma realidade não palpável, ainda que o famoso jogo dos polos opostos se estinga. É assim que a forma ficcional tenta pôr um fim a supremacia dicotômica do natural sobre o sobrenatural. O realismo maravilhoso busca uma suposta “neutralização da censura” imposta pelo sistema cultural, pois ela surge “reinventando, a partir da tradição romanesca, seu sistema de representação literária que visa anular a discriminação entre a natureza e a sobrenatureza, pela rejeição da arbitrariedade da norma e da repressão contida no jogo dos contrários” (CHIAMPI, 1980, p. 67).

Foram essas ideias que forjaram o mito da América como um paraíso bíblico que, oculto do mundo, serviria durante muitos séculos à ganância do conquistador a procura de riquezas. A fama construída pelos cronistas dessa América como local paradisíaco acaba por se espalhar pelo resto do mundo. Neste cenário social, a mestiçagem tem papel fundamental para a construção da idealização do continente americano onde a natureza, o índio e o *criollo* se juntam aos referentes exteriores como a flora, a floresta e os animais e dão cor e tom à tela exótica que constrói o ideário americano. Para mais, devido a essa relação disruptiva de elementos no discurso, a narrativa realista maravilhosa faz uso dos espaços como entidades de cunho mítico e difuso; ou seja, sua função é desfazer qualquer contradição que venha quebrar o efeito difuso do evento insólito. Neste sentido, o espaço

engloba a narrativa não tética (maravilhosa) e sua interface tética (realismo), processo que impede com que o encantamento seja causado pelo insólito, pois desfaz-se mediante qualquer interrupção. De acordo com Chiampi (1980), estes espaços construídos pela narrativa realista maravilhosa, a exemplo do Caribe (de Carpentier), Macondo (de García Márquez) e mesmo a península Ibérica flutuante (de José Saramago) fazem referência a um *locus* totalizante de representação. E, sendo assim, no que pesam essas particularizações regionais ou do tempo representado, elas transcendem os limites geográficos e históricos para funcionarem como sínteses significantes da totalidade de um universo cultural.

### **Do conceito ao texto: maravilhas plurais em confronto com o tético**

Baseados em tais pressupostos, podemos ler *Cem anos de solidão*, do escritor colombiano Gabriel García Marquez, como narrativa exemplar do realismo maravilhoso. Tomando como percurso o tempo, a narrativa descreve um século de histórias e tristezas das personagens de uma família tradicional, os *Buendía* – fundadores de *Macondo*, lugar cercado de mistérios e tido como situado “em algum lugar das Américas”. A narrativa inicia-se *in media res*, contando o momento em que o Coronel Aureliano Buendía, já adulto recorda, diante de “um pelotão de fuzilamento”, um fato memorável da sua infância: o seu primeiro contato com o gelo. No instante seguinte, dá-se início a uma jornada propriamente dita, pois, o narrador começa por descrever o êxodo da personagem José Arcadio e sua esposa Úrsula Iguarán. Os dois lideram um grupo formado por homens, mulheres e crianças que adentram as selvas americanas em busca lugar para habitar. Após enfrentarem a aventura de atravessar a serra, o grupo encontra um espaço mítico ideal para sua permanência.

Esse momento inicial resgata a imagem do êxodo bíblico, mas a jornada difere dos preceitos sagrados, visto que não há “uma terra prometida” ou um lugar para tomar posse, antes, a forma encontrada pela personagem de apaziguar a ira e a perseguição de seu inimigo morto, Prudêncio Aguilar:

Numa noite em que o encontrou lavando as feridas no seu próprio quarto. José Arcadio Buendía não pôde aguentar mais.  
- Está bem Prudencio – disse-lhe. – Nós vamos embora deste povoado para o mais longe possível e não voltaremos nunca mais. Agora vá sossegado (MARQUEZ, 1967, p. 20).

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

Quanto à questão territorial, ao chegarem a certo local, os Buendía resolvem parar e o nome Macondo é revelado ao chefe da expedição por vozes misteriosas. O vocábulo, por demais estranho, não possui nenhum significado aparente, ainda assim, chama-nos atenção que os sons nasais da palavra em [m] e [n], ao silabarem com o som repetitivo da vogal média baixa fechada [o], estendem a sonoridade aproximativa do vocábulo ao som onomatopaico do estrondo, algo ou alguma coisa caindo nas profundezas, o assovio de um vento forte. Esse mistério se torna imprescindível, pois, a partir desta palavra profética, os homens e mulheres que haviam seguido o patriarca dos Buendía a esmo convencem-se que ali devem aportar de sua jornada. Notamos, ainda, que o termo possui o mesmo número de letras que América, podendo ser uma espécie de corruptela não semelhante do termo, a fim de designar a trajetória do *verdadeiro* povo americano até o encontro da alteridade que lhe miscigenará.

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

Para mais, podemos dividir a narrativa em dois momentos específicos: um primeiro, de fase primária, no qual a natureza nativa domina todo espaço – ela remonta os passos iniciais da jornada, quando os primeiros habitantes abrem os caminhos em meio à mata virgem e entocada a procura de um lugar propício –; e um segundo, quando a chegada do desenvolvimento faz o povoado cair sob o domínio estrangeiro. Nestes dois momentos, Macondo declina e se deteriora, seguindo uma espécie de tempo cíclico. Esse tempo – de renovação e de destruição – apresenta faces opostas que se coadunam a um tempo mítico.

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

Dando continuidade à descrição do enredo, no decorrer da narrativa e ao longo do tempo o povoado acompanha as transformações do continente americano. Guerrilhas revolucionárias contra poderes ditatoriais, a chegada do poderio estrangeiro, o declínio de Macondo. A todos esses momentos históricos a família Buendía está diretamente ligada. A casa da família, de estilo colonial, é o local simbólico de acolhida a todos que chegam ao povoado; ela representa o poder do núcleo familiar frente à sociedade. Somado a tais “marcas contextuais reais” temos, contiguamente, uma série de eventos sobrenaturais como a febre da insônia – quando todo o povoado sonâmbulo perambula sem poder dormir – ou as caixas de música de Pietro Crespi que tocam misteriosamente na noite da sua morte. Há, ainda, a subida de Remédios à bela aos céus, a chuva de flores amarelas que obstruiu as portas das casas durante o cortejo fúnebre de José Arcádio Buendía, o dilúvio misterioso



que levou todo o povoado pairar sobre uma atmosfera aquática e o fato de que todas as personagens, em certo momento, adquirem um extremo esquecimento de suas memórias.

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

Tais eventos expostos evidenciam a presença do relato realista maravilhoso dentro da narrativa de *Cem Anos de Solidão*. Logo, é com a história de uma família tradicional, os Buendía, que nós remetemos aqui as origens da América, de forma alegórica. Esta viagem, de sentido simbólico, também é uma jornada de descobertas. O grupo buscava conhecer os mistérios ocultos que podem vir a existir do outro lado da serra na sua vertente ocidental. Ainda podemos constatar, pelas descrições hiperbólicas do narrador, que a geografia do povoado possui forma peninsular. Cercada por águas paradas, diáfanas (límpidas, que permitem a passagem de luz) e solitárias. Um espaço essencialmente fechado que impede a saída de seus habitantes para o mundo externo. Por outro lado, é válido destacar que o relato de tom genesíaco do surgimento da aldeia leva-nos a intuir que sua edificação pelo grupo de viajantes remonta uma possível idade antiga que simbolicamente na narrativa se refere “a primeira idade do mundo”. Uma época primordial, dos homens antigos, de uma terra originada por um único povo.

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

Um elemento que sempre torna à narrativa são as várias descrições dos eventos insólitos. Estes acontecimentos surgem de forma inesperada, intercruzando sua montagem. Outra especificidade, a título de curiosidade, diz respeito ao fato de que muitos destes eventos possuem uma ligação intrínseca e inexplicável com a família Buendía. Essa assertiva torna mais esclarecedora nossas percepções leitoras quando nos deparamos com o alto de grau de naturalidade com que o mistério é visto pelas personagens da obra. E assim, vamos destacar os relatos que privilegiam a relação íntima das personagens da narrativa com o mistério, o sobrenatural, e a magia realista maravilhosa. A princípio, destacamos a vida da personagem José Arcadio Buendía (o pai). Ele passa sua existência toda cercada por aventuras e desventuras, tomado pela loucura e a solidão. Ainda segundo as descrições do narrador, como uma característica comum das personagens da narrativa, ele também possui o estranho dom de “conversar com os mortos”. Como já dissemos, acreditamos que esta característica seja uma ponte com as raízes culturais dos povos originários; isso explicaria o fato de a personagem fazer viagens astrais guiado por seu inimigo falecido Prudêncio Aguilar. Como consequência destas jornadas místicas, no decorrer de um desses sonhos, ele não consegue retornar à realidade, ficando preso em uma espécie de limbo, habitado apenas por mortos.

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

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

Porventura, circundam na obra outros fenômenos enigmáticos, que extrapolam até uma possível credulidade e possuem a forte marca do simbólico, pois dizem respeito a imagens de cunho mitológico com significados relacionados à prosperidade, à fecundidade, à sexualidade, ao amor e, ainda, carregam de forma dicotômica uma significação negativa,

como uma ideia de praga ou maldição. Tais reverberações nos levam a acreditar na ideia do eterno retorno presente no romance. Ela reverbera principalmente na estranha mania das personagens da família Buendía de repetir os mesmos nomes dos antepassados para seus filhos e netos. Aliás, não só os nomes, mas os mesmos fracassos, os mesmos ímpetos, bem como a terra se repete, os atos mágicos e mesmo os erros cometidos como se o leitor estivesse preso em um ciclo vicioso. Tal processo serve para intercambiar um diálogo com as raízes da cultura local. Elas remetem a particularidades do povo americano, seus rituais, sua religião e seus costumes, que não adentraremos mais profundamente por não caberem nos limites deste artigo.

Como já discutimos, as personagens da família Buendía possuem o estranho dom de falar com os mortos. Como os antigos sacerdotes Maias, Astecas, Incas e os pajés amazônicos, tais personagens funcionam como um elo xamânico entre o mundo dos vivos (real e material) e o submundo, ou mundo dos mortos (etéreo e sobrenatural). Tal imagem busca rememorar, através do relato realista maravilhoso, que diante da pluralidade dos povos existentes na América a forma como construímos a imagem da morte e de seus ritos não é homogênea. Os povos antigos mesoamericanos não viam a imagem da morte somente pela interface da tristeza e do luto, mas sim como uma imagem da vitória de seus guerreiros e reis, bem como uma etapa do ciclo natural da vida, comprovando assim, nossa hipótese de eterno retorno como compromisso narrativo marqueziano.

### **Texto e desejo: pluralidades nacionais em confluência**

A *Jangada de pedra* de José Saramago veio a lume em 1986 e gira em torno de um fenômeno cataclísmico de traços sobrenaturais: a separação da península ibérica da Europa. Em um dia normal os montes Pireneus, que ficam na divisa da Espanha com a França, racham-se ao meio. Essa ruptura de enormes proporções lança a península ibérica ao oceano, como que levada ao vento sem destino e rota certa. Ao mesmo tempo em que os montes que unem a península ibérica ao resto da Europa se rompem, dentro da própria península uma série de fenômenos misteriosos, insólitos e maravilhosos prenunciam essa separação. Tais eventos quebram a rotina de um pequeno grupo de cinco habitantes da península, três homens e duas mulheres, que sairão em jornada na busca de conhecer os

traços culturais do povo ibérico. As personagens femininas do grupo chamam-se Joana Carda (a separação é sentida justamente no momento em que ela risca o chão com sua vara de negrilho), Maria Guavaira, que desfaz o novelo de lã azul interminável, elemento místico que une o grupo. As personagens masculinas são Pedro Orce, homem idoso e pacato (ele sente o pulsar, as batidas do coração da península, representadas por tremores sísmicos, que surgem em baixo dos seus pés), José Anaiço, personagem solitário cujas manifestações de seus desejos materializam-se como um bando de estorninhos negros que se movimentam como uma tempestade em torno e por cima dele e Joaquim Sassa, personagem que adquire por um momento uma força extraordinária e lança uma enorme pedra no meio do mar. Junto às cinco personagens humanas temos um cachorro, Constante, que estava justamente entre a península e a Europa no momento da separação e serve de ponte entre o presente insólito e passado histórico da península ainda europeia. Sua figura lança mão do caudal mitológico latino e grego, pois reencena o cão Cérbero, guardião do submundo.

No enredo da obra, quando a península se separa do continente, ela insinua um primeiro movimento inesperado, criando uma grande agitação. Com isso, as autoridades científicas, políticas locais e as mídias sociais buscam soluções para o problema, porém, nenhuma conclusão plausível é encontrada. Inesperadamente, todos são tomados por um enorme susto quando “essa imagem da jangada insular” navega em direção as ilhas dos Açores. Criando um clima apocalíptico, o fato gera invasões, roubos e as multidões ficam pavorosas. A violência e a anarquia destroem a ordem social, todos procuram a sua própria sobrevivência e salvação. Como que por milagre ou vontade própria a península (agora ilha) muda seu curso e, no último instante, traça uma nova rota para o norte, em direção aos Estados Unidos. Contudo, o país espera o país à deriva supostamente de braços abertos e efetivamente cheio de estratégias políticas e armadas. Já no meio da narrativa, ainda por força mágica e sobrenatural, a *Jangada* dá uma volta de 360 graus, o que configura seu terceiro movimento. Após girar sobre si mesma, a jangada começa a descer, direcionando seu curso para o meio do Atlântico; seu rumo agora é um espaço equidistante entre África e América do Sul. Ao fim do romance, em um quarto movimento e de forma inesperada, a península para. Se não encontra um lugar definitivo, parece descobrir uma possível

paragem, um *entrelugar* entre a América Latina e a África, à altura de Brasil e Angola. Repousa, finalmente, a *Jangada* no meio do oceano Atlântico, entre duas terras colonizadas por ibéricos e onde seus traços culturais ainda podem ser vistos e vividos. Simbolicamente, a Europa fica no passado distante, enquanto a península ibérica, de olhos no futuro, acredita ter encontrado sua verdadeira vizinhança e realidade.

Tais considerações iniciais sobre os eventos insólitos prenunciam e participam da separação peninsular, motivações que originam enigmas insólitos aos poucos desvendados pela narrativa. No início da obra abre-se uma primeira fenda que passa a se fragmentar: cria-se um enorme buraco que separa península de continente.

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

Surge uma série de questionamentos quanto ao mistério do desaparecimento das águas. Os Rios e cascatas rompem suas fronteiras geográficas e os seus limites e, sem nenhuma divisão, são tragados, caindo no abismo “faminto” das profundezas da terra. Esta região abaixo do solo relaciona-se pela tradição aos infernos, uma região de trevas, cavernas, fogo e seres e criaturas que agonizam. O abismo funciona simbolicamente como destruidor do mundo visível. Enquanto isso, dentro da península, o povo atemorizado foge, a lei e a ordem cedem à anarquia. Nesse momento os habitantes mais crédulos recorrem às crenças populares para explicar o fenômeno, como o mito apocalíptico que serve de esboço para explicar a separação de Europa, o fim para o povo ibérico.

Um *blackout* espalha a escuridão em Portugal e Espanha, a península mergulha nas trevas. Esse apagão total simboliza o ápice do relato realista maravilhoso, visto que sintetiza a ruptura total dos dois mundos. A Europa deixada para trás seria esse mundo real enquanto a grande massa de terra, que já navega lentamente pelo oceano, representa um mundo tomado pela mágica do realismo maravilhoso e se afasta cada vez mais da Europa, numa separação definitiva. Constatamos então que, enquanto faz seu percurso marítimo, a península assume o caráter de uma caravela. É como se o passado ibérico histórico e heroico tivesse uma segunda chance refazer suas ações em alto mar, agora menos impositiva e muito mais dialogada. Nesta jornada realista maravilhosa a península lança-se

ao mar e a instauração do insólito distorce, neutraliza a censura da realidade; a possibilidade de existência do fenômeno permite o surgimento do discurso narrativo ideal utopista “do que é ser ibérico”. Destarte, *A jangada de pedra* aproxima o mundo dos planos ao mundo dos fenômenos, coabitando-os em um único plano.

Em meio a esse contexto caótico, as personagens envolvidas com os eventos insólitos decidem fazer uma viagem itinerante até o lugar da ruptura peninsular. Para melhor compreensão desta segunda jornada, faz-se necessário entender quais as origens dessas figuras representativas dentro da obra. Primeiramente temos personagens tipicamente portugueses como Joana Carda, e Joaquim Sassa. Ela é natural do norte da cidade de Ereira, ele mora na cidade do Porto. Ambos representam a mulher e o homem português. Sobre José Anaiço, a narrativa deixa um espaço obscuro quanto à sua origem. O que sabemos desta personagem enigmática é ela ser professor de uma cidadezinha do interior. Por outro lado, Maria Guavaira e Pedro Orce são espanhóis, carregam as marcas dessa tradição e são a imagem representativa do país. Ambos são de regiões autônomas do reino de Espanha. Maria provém da região da Galiza no noroeste do país. Pedro Orce decore da vila tradicional de Venta Micena, a qual pertence à cidade de Orce na província de Granada, região da Andaluzia, local que possui forte ímpeto patriótico. Ademais, temos o cão Ardent ou Constante. Sua origem está atrelada aos mitos antigos romanos, tais como Cérbero e provém de Cerbère, uma comuna do sul da França, na região dos Pireneus Orientais, linha limite entre a península ibérica e o resto da Europa. Cabe destacarmos que tais personagens representam um grupo, são coletivizados. Isso é interessante pois, durante a narrativa, um fato curioso se instaura: o discurso realista maravilhoso anula a presença da diferença, na tentativa de homogeneizar o grupo como um só povo. As personagens se compreendem, negam diferenças – as particularidades linguísticas, sociais e culturais passam despercebidas frente a possível unidade ibérica. Para além dessa homogeneidade, a viagem desse grupo-coletividade representa uma busca pela identidade. O fragmentar de fronteiras retalha e une, produz troca e forja a proposta de mudança do “eu” pelo “nós”.

Retornando às discussões mais amplas, a obra literária é geradora de múltiplas capacidades, possui “fendas simbólicas” que surgem em seu discurso narratológico. Logo, em *A Jangada de Pedra*, uma das maiores questões a promover essas fendas são os eventos

insólitos. Mediante uma jornada de (auto)conhecimento durante a narrativa, a ideia de grupo enquanto imagem familiar torna-se presente. As personagens ignoram suas próprias nacionalidades e culturas que, por vias do relato real maravilhoso, cede lugar aos enlances da paixão sem qualquer estranhamento. Joana Carda e José Anaiço, Joaquim Sassa e Maria Guavaíra se tornam casais. Eles ignoram a ideia do outro, da diferença cultural, linguística e indentitária, pois são levados pelo discurso romanesco, o qual busca pregar um conceito de unidade plural, possível imagem da família ibérica.

Neste balanço de relações, surge uma profunda amizade entre Pedro Orce (que fica sem parceira humana) e o cão Constante. Por ser de mais idade e ser ligada ao animal pelo mesmo fenômeno insólito – ambas “sentem a terra tremer embaixo dos pés” –, Pedro sente mais confortável com o cachorro. Porém, para além desta particularidade insólita, várias imagens sondam a relação homem-animal. Pedro Orce representa, tanto por sua idade quanto pela cidade que lhe alcunha<sup>3</sup>, o homem antigo europeu, os costumes locais, a questão da terra natal e, por consequência, sua nacionalidade. O cão, por sua vez, cercado de mistérios, remonta as raízes históricas do continente, à religião latina e suas crenças. Há, por fim, a alocação dos mistérios presente na figura das duas personagens: um é misterioso por ser “deslocado” geracionalmente, vir de um espaço antigo, com marcas genesíacas e cheio de histórias ainda misteriosas; o outro é animal, mas foi sorrateiramente descrito pelo narrador como descendente de um guardião ínfero, tem atos que determinam as ações das personagens e funciona como agregador, pois é sua figura que acaba por unir as cinco personagens humanas principais.

Um aparte importante presente na narrativa acontece no momento em que a península começa a girar em círculo, em torno de si mesma. Tal movimento se torna concentrionário, pois causa uma embriaguez coletiva em todos os habitantes peninsulares. Este fenômeno real maravilhoso fará a ponte do mito genesíaco para a gravidez coletiva das mulheres peninsulares. Sob aspectos não explicitados, e em conluio, Maria Guavaíra e Joana Carda decidem dormir com Pedro Orce e, misteriosamente, engravidam. Pedro,

---

<sup>3</sup> O município de Orce, província de Granada, é uma comunidade autônoma da Andaluzia. Em seu território foi encontrado um dente fóssil de homínídeo, proveniente do sítio arqueológico Barranco León e datado como o mais antigo da Europa ocidental.

representante mais antigo tanto do grupo quanto simbolicamente, dos europeus, é o fecundador de vidas daquela “nova nação” em processo de gestação:

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

Neste caso, Pedro Orce, por sua vez, representa a “imagem do pai”, rememorando personagens bíblicas que, por dádiva divina, foram capazes de vencer as intempéries do tempo, as limitações corporais e geraram vida – tais como Ló ou Abraão. Cabe a esta imagem de pai a continuidade do povo e, por outro lado, sua perenidade. Mais que isso, as duas personagens femininas grávidas da narrativa são de nacionalidades distintas, galega e portuguesa. Ou seja, Pedro Orce ganha aqui mais uma carga simbólica, para além de ser a imagem do antigo, da história, da tradição e representar o povo espanhol, Ele emerge sob a imagem do pai de uma nova nação – a nascente ibérica.

Já nos momentos finais da trama Pedro Orce morre. A marca dessa morte eminente se dá quando a personagem para de sentir os tremores latentes e peninsulares embaixo dos pés. Simbolicamente, o coração da península se acalma e o tremor cessa a vida. Porém, apesar de parada a península, temos o início de uma nova jornada, desta vez histórica, pois as personagens-grupo da narrativa decidem enterrar o companheiro falecido em sua terra natal, intercambiando assim uma ponte simbólica entre o homem europeu do presente e o do passado. Mas, para além, a escolha de Orce não é mera coincidência. O ato de não enterrar a personagem junto de outros mortos, no cemitério local, ascende Pedro a uma posição de destaque no grupo. Por outro lado, enterrá-lo em uma colina, um lugar alto, indica que simbolicamente, a personagem não é um homem comum, ele está “acima da média” por ter sido arquitetado por pressupostos míticos, como já comentado. Sepultado no local onde fora encontrado o crânio do europeu mais antigo manifesta seu elo com os primórdios – fator que aponta para o seu nome, proveniente do latim *petrus* (rocha, algo firme, tradicional e antigo) e que carrega elementos que ligam sua figura com o passado do povo ibérico e a própria constituição pétrea de *A jangada de pedra*.

Como último ato ritualístico, Joana na imagem simbólica da personagem sacerdotisa, espeta a vara negrilho sobre a altura da cabeça de Pedro Orce e, do túmulo,



nasce uma árvore, elemento que remete à vida e à força. A óbvia alegoria do renascimento via árvore evoca a ideia de união entre a pedra (força, firmeza e luta) com o (re)nascer do antigo em novas possibilidades e caminhos – características que retoma, mais uma vez, o iminente povo ibérico.

É esta ideia de percurso, de novas descobertas, de conhecimento e de auto-reconhecimento do próprio sujeito enquanto ser indentitário que se constitui o discurso narrativo e realista maravilhoso de *A jangada de pedra*, bem como sua problemática de lugar. Seu encerramento não poderia ser outro que “Os homens e as mulheres, estes, seguirão o seu caminho, que futuro, que tempo, que destino. A vara de negrilho está verde, talvez floresça ano que vem” (SARAMAGO, 1994, p. 137). Para além de hipotética, a imagem remete à busca interminável, visto que, simbolicamente insinua a procura pela felicidade (o *El dorado* da contemporaneidade).

Ao final do romance, cabe ao leitor aventurar-se e tentar apreender o elo que une a narrativa à epígrafe de Alejo Carpentier, retirada do livro *O reino deste mundo*. Quase que profética e em tom introdutório, a epígrafe afirma o realismo maravilhoso, já que *Todo futuro és fabuloso*. A frase surge como prenúncio de fenômenos insólitos que ocorrem na narrativa e, ainda, o vocábulo *futuro* dá ideia de incerteza, viagem sem direção especificada. Para mais, o adjetivo *fabuloso* insinua a imaginação, a ficção, o utópico, o mítico, o irreal e o universo real maravilhoso que domina a narrativa quimérica saramaguiana.

### **Entre mortos e apartados, a junção**

Se, como já afirmamos, a presença do real maravilhoso intercambia um diálogo estético possível entre as narrativas analisadas, acreditamos que as muitas das imagens evocadas durante estes romances dialogam de forma maviosa entre si. A fim de ver como tal fato acontece, recorreremos tanto ao caudal mitológico e cultural Americano quanto ao Europeu para destacarmos como os diálogos se estabelecem.

O primeiro aspecto a ser vislumbrado é o do conceito de representação familiar. Divergente nos dois romances, em *Cem Anos de Solidão* ela é arquitetada a partir de um grupo de pessoas homogêneas e de única origem antecessora, os Buendía (núcleo

tradicional, uma alegoria da própria América). Esta homogeneidade tece na obra a imagem de um continente que não se mistura e que ao mesmo tempo é disperso. Já em *A Jangada de Pedra* a representação de família é descontínua e dicotômica. Para emergir a imagem do povo ibérico o romance de Saramago propõe a noção de família plural (através de um grupo de personagens que rememoram e compõem a diversidade Ibérica).

Já discutido anteriormente, outro conceito partilhado pelas narrativas analisadas – e que damos destaque – é a imagem de eterno retorno. Relembramos, mais uma vez, que no romance de Garcia Márquez esta marca se associa a ideia de um ciclo vicioso de repetições – uma marca de herança que acompanha as personagens da família Buendía. Ela vai desde a escolha repetitiva dos mesmos nomes em personagens, até os seus vícios e pecados. Destarte, ao discutir a ideia de uma “cidade-continente” que não se mescla, *Cem anos de Solidão* propaga a imagem da terra encantada que não aceita a pluralidade. *El dorado* ruidoso que procura preservar as suas instâncias culturais, sistêmicas e indentitárias, mas fadada ao fracasso e à extinção. Por seu turno, em *A Jangada de Pedra* discutimos anteriormente como a construção alegórica de família dá-se de forma descontínua. Enquanto o romance de García Márquez explora a imagem de povo debandado, o romance de Saramago propõe a imagem da reunião, de congregação familiar e grupal, cabendo a um grupo de personagens das mais distintas origens representar as várias regiões e povos que compõem a península Ibérica. Ao mesmo tempo, o romance de Saramago parece ir além, pois como citado anteriormente, surge na narrativa a ideia de uma homogeneidade linguística em que as personagens parecem se comunicar sem qualquer empecilho. Essa negação da dimensão babélica das línguas – fruto do relato realista maravilhoso – faz emergir, ao longo do romance, a imagem de uma alegoria de povos separados, mas anteriormente unidos por um mesmo idioma e formação. Ou seja, Saramago pretende, em certo sentido, resgatar esse passado mítico enterrado em divisões por meio do retorno às origens. Para isso, o texto vai traçando, ao longo da narrativa, a imagem de continuidade. Ela surge, em especial, quando Pedro Orce, que é espanhol e representa a imagem do pai, engravida Joana Carda (de ascendência portuguesa), e Maria Guavaíra (de origem galega). Elas são as geradoras de um futuro povo – já antigo e existente –, o ibérico. Ao longo da narrativa vamos visibilizando criação de duas imagens distintas, primeiramente a de um

povo disperso e sem uma origem única. Em segundo plano, a de povos distintos que se unem para gerar um novo porvir. O ápice da imagem desta alegoria da união dos ibéricos ocorre ao final do romance com um evento realista maravilhoso. A vara de negrilho de Joana Carda, um objeto mágico que inicialmente causou a separação peninsular e perdeu seus poderes é fincada sobre a sepultura de Pedro Orce e floresce, torna-se cheia de vida – sinal de um novo ciclo, retorno à etapa inicial, reinflamação do portentoso que pode, a qualquer momento, novamente eclodir.

Ao longo dessa discussão, exploramos como o real maravilhoso e as várias imagens de são utilizadas nos romances analisados, bem como são capazes de proporcionar um diálogo entre os caudais mitológico-culturais Americano e Europeu. Os dois textos matriciais em questão fazem uso de elementos plurais e íntimos desses caudais culturais para propor uma comunhão estética, de um mergulho em suas próprias raízes. Quando o arquetípo da fiandeira é evocada sob a pele das personagens Amaranta Buendía e Maria Guavaíra, para além da imagem da mulher que costura sua própria mortalha ou que desfaz um pé-de-meia antigo, notamos também como as personagens dialogam com as imagens de mitos e narrativas mais antigas – tais como o mito de Aracne, Ariadne e Teseu. A presença da personagem Amaranta Buendía em *Cem Anos de Solidão* fiando sua própria mortalha e tentando enganar a morte relembra muito as características de nossos ritos fúnebres, mas também transporta a nossa mente a memória daquelas narrativas orais contadas por nossos avós na mais tenra infância. Por sua vez, a imagem da personagem Maria Guavaíra desfazendo o pé-de-meia antigo e retirando dele o fio de lã que cresce enquanto a península se separa é a própria representação do enigma da separação que distancia os americanos e os europeus, bem como prenuncia o encontro entre Odisseu e Penélope; destarte, a imagem metaforiza uma comunhão cultural entre os povos americano e europeu.

Deferindo a perspectiva mitológica dos ritos agrários e partindo para uma abordagem psicológica da significação do inconsciente coletivo, observamos que alguns animais que irrompem durante o relato dos dois romances possuem uma carga simbólica que remete ao sonho e aos desejos guardados no inconsciente. Estes animais que destacamos são os estorninhos que acompanham a personagem José Anaiço em *A Jangada*

*de Pedra*, e as borboletas amarelas ligadas a Maurício Babilônia de *Cem Anos de Solidão*. Aqui estamos pensando nos possíveis significados que os elementos pássaro e borboleta podem gerar no contexto sociocultural amplo e coletivo. Também acreditamos que esses símbolos podem receber uma nova roupagem de significado dentro do contexto de cada narrativa. No caso da personagem Maurício, o bando de borboletas que o acompanha é de cor amarela e possuem hábito noturno. Percebemos nessas pequenas peculiaridades descritas uma alusão ao contraste da relação dia/noite e luz/trevas, também salientamos que na narrativa estes animais são vistos por outras personagens como um sinal de mau presságio. Dentre as variadas culturas, porém, pela sua característica de mudar de forma, de transformar-se, através da metamorfose, a borboleta é vista como um símbolo de ressurreição, de nova vida, atrela-se misticamente à alma e a luz. Outra interface possível de significação seriam as raízes do mito, pois segundo os antigos povos mesoamericanos (Maias e Astecas) a borboleta era ligada à divindade Xiutecutli, o deus do fogo e da chama.

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

Ademais tais questões, perguntamo-nos: que motivos teriam dois escritores tão coerentes como Gabriel García Márquez e José Saramago para introduzem o fato do real maravilhoso em seus romances? Nossa resposta reafirma Chiampi quando diz que, na função narrativa, a realidade de base factual por si só parece não propor uma explicação que catalise as dúvidas e possibilidades de uma sociedade ficcional cujo reflexo-refração se estende por diferentes imagens. A realidade *per se* não contempla o todo narrativo. Assim, o real maravilhoso parece abrir frestas e possibilitar a entrada daquilo que muitas vezes não entendemos. A interface meta-real e meta-empírica surge como forma de propor respostas e preencher lacunas que passariam despercebidas pelo texto de base e camadas realistas. Dessa forma, ao olharmos para o povoado fictício de Macondo de *Cem Anos de Solidão*, ou à península ibérica ambulante de *A Jangada de pedra* estamos diante das representações de micromundos que, mesmo distintos, dialogam esteticamente com a realidade. Dois *loci* onde os estados limites de suas existências foram estabelecidos dentro das suas próprias narrativas; espaços que foram usados pelos autores para servirem de arcabouços de alegoria e conluio com seus projetos de contestação.

Os romances analisados não só intermediam uma conversa crítica com o momento social em que foram escritos, mas discutem de forma íntima a própria condição desconcertante do humano frente ao mundo moderno e suas “inovações”. Neste caso, a existência dos fatos realistas maravilhosos – presentes nas duas narrativas – demonstra preocupações pulsantes tanto de García Márquez quanto de Saramago com a realidade social, com a humanidade e com seu futuro.

Se em nossa pergunta norteadora inicial propomos analisar como se constrói a presença do real maravilhoso nos romances citados, cremos que a recorrência à teoria literária e aos estudos de autores como Chiampi (1980), Carpentier (2010) e Lopes (2007) nos permitiu encontrar diálogos e nos concedeu bases para traçar um diálogo cultural possível entre os caudais mitológicos dos continentes Europeu e Americano. Sobre a hipótese, propomos ao longo de nossa pesquisa observar os rastros desta comunhão – que é cultural, estética e dialógica –, bem como a proposta de se construir uma ideia de irmandade entre continentes através dos traços culturais compartilhados. Por conseguinte, acreditamos que os projetos propostos pelos autores resgatam imagens, rastros e raízes

culturais que, apagadas pelos diversos conflitos, surgem hoje como saída para a crise prolífica da contemporaneidade. Sendo assim, acreditamos que a questão do real maravilhoso ainda pode suscitar muitas outras possibilidades de estudo, principalmente nas obras analisadas. Ademais, o momento social e político em que as obras foram escritas justifica criticamente a preocupação dos autores com o resgate do passado, com a situação presente, com o futuro e com o próprio homem.

Portanto, podemos afirmar, finalmente, que buscamos compreender e, de certa forma, agregar questionamentos em torno de conceitos para melhor aclarar leituras. Tendo em vista que a literatura não apresenta respostas prontas e absolutas, cremos que tais questionamentos nascentes ainda serão retomados de modo expressivo, demonstrando nossa insatisfação com o inamovível ou os moldes prontos que certa crítica canhestra pretende impor, evitando a repetição do conhecido e exaltando aquele que acreditamos ser o maior prodígio do realismo maravilhoso: “colonizar um imenso território pelo impulso do mito” para reaver, que através de uma retórica específica, um discurso que ignora a tentação material e exalta o milagre existente.

**REFERÊNCIAS**

- CARPENTIER, Alejo. Prólogo. In: \_\_\_\_\_. *O reino deste mundo*. Trad. José Manoel Lopes. São Pedro de Estoril: Edições saída de emergência, 2010, p. 11-17.
- CHIAMPI, Irleamar. *O Realismo maravilhoso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- LOPES, Tania Mara Antonietti. *O Realismo Mágico na comunhão estética entre Memorial do Convento e Cem Anos de Solidão*. (Dissertação de mestrado). Araraquara: UNESP, 2007.
- LOPES, Leandro da Silva. *As intermitências da morte, de José Saramago: um ensaio alegórico da infinitude*. (Dissertação de mestrado). Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- OLIVEIRA FILHO, Odil José de. O Fantástico, a alegoria e a obra de José Saramago. *Caderno Semanal Digital-UERJ*, Rio de Janeiro, v. 14, n° 14, 2010, p. 90-101.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. Trad. Eliane Zagury. 48 ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1967.
- SARAMAGO, José. *A Jangada de Pedra*. Lisboa: Editores reunidos Ltda, 1994.