

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS**

**PAULA APOLIANE DE PÁDUA SOARES CARVALHO**

**ESTUDOS COMPARATIVOS E TRANSCRIÇÃO:  
JOSÉ J. VEIGA E GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

**GOIÂNIA  
2020**

PAULA APOLIANE DE PÁDUA SOARES CARVALHO

**ESTUDOS COMPARATIVOS E TRANSCRIÇÃO:  
JOSÉ J. VEIGA E GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

Dissertação apresentada à Escola de Professores e Humanidades da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Divino José Pinto

**GOIÂNIA  
2020**

C331e Carvalho, Paula Apoliane de Pádua Soares  
Estudos comparativos e transcrição : José J. Veiga  
e Gabriel Garcia Márquez / Paula Apoliane de Pádua  
Soares Carvalho.-- 2020.  
88 f. :  
  
Texto em português, com resumo em inglês  
Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade  
Católica de Goiás, Escola de Formação de Professores  
e Humanidades, Goiânia, 2020  
Inclui referências: f. 86-88  
  
1. Literatura comparada. 2. Literatura fantástica.  
I. Pinto, Divino José. II. Pontifícia Universidade Católica  
de Goiás - Programa de Pós-Graduação em Letras - 2020.  
III. Título.

CDU: 82.091(043)

**ESTUDOS COMPARATIVOS E TRANSCRIÇÃO: JOSÉ J. VEIGA E GABRIEL  
GARCÍA MÁRQUEZ**

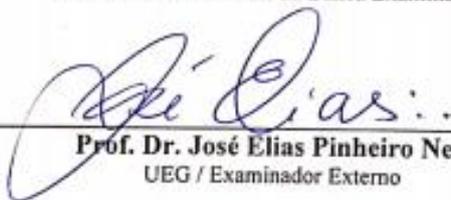
Dissertação aprovada em 20 de fevereiro de 2020, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

**BANCA EXAMINADORA**



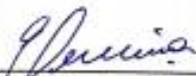
---

**Prof. Dr. Divino José Pinto**  
PUC Goiás / Presidente da Banca Examinadora



---

**Prof. Dr. José Elias Pinheiro Neto**  
UEG / Examinador Externo



---

**Profa. Dra. Elizete Albina Ferreira**  
PUC Goiás / Examinadora Interna

---

**Prof. Dr. Átila Silva Arruda Teixeira**  
PUC Goiás / Examinador Interno Suplente

---

**Prof. Dr. Sebastião Augusto Rabelo**  
UFRN / Examinador Externo Suplente

Dedico aos meus pais, por terem sido eles os precursores da minha existência e criticidade.

À minha família, minha força e inspiração.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, pela vida e pela oportunidade dessa conquista.

Ao meu querido e estimado orientador, Prof. Dr. Divino José Pinto, pela orientação, pelos direcionamentos e ensinamentos e, principalmente, pela motivação constante e pela forma, tão própria, de compartilhar seus conhecimentos e experiências. Meu respeito e minha gratidão sempre.

Aos professores, Dr. Átila Silva Arruda Teixeira e Dra. Elizete Albina Ferreira, pelas enriquecedoras e importantes contribuições na realização do Exame de Qualificação.

Ao Prof. Dr. José Elias Pinheiro Neto, pela leitura e olhar externo que muito contribuiu para a finalização desta pesquisa.

À FAPEG, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás, pelo financiamento, fundamental nesse processo.

À Pontifícia Universidade Católica de Goiás/Escola de Formação de Professores e Humanidades, à Coordenação de Pós-graduação pelo apoio e informações essenciais.

Aos demais professores da Pontifícia Universidade Católica de Goiás que, frente às disciplinas, ministrando-as com maestria, deram subsídios para a realização deste trabalho.

Aos colegas de aula, pela convivência diária e pelo aprendizado adquirido durante o curso.

Aos amigos e amigas, tão especiais, os (as) quais desde o início dessa jornada estiveram prontos para auxiliar e colaborar para realização deste trabalho.

Aos meus pais, precursores da minha existência e criticidade.

À minha família, pela paciência e apoio incondicional, minha motivação constante.

O homem é uma criação do desejo, não uma criação da necessidade.  
Gaston Bachelard

A realidade não tem a menor obrigação de ser interessante.  
Jorge Luís Borges

## RESUMO

Esta pesquisa foi impulsionada pelo interesse em investigar as singularidades entre duas produções literárias dos insignes romancistas José J. Veiga e Gabriel García Márquez, escritas estas consideradas como parte do Realismo Fantástico e Realismo Mágico, prestando-se às análises que se aproximam. Assim, perscrutam-se os aspectos que se aproximam ou se distanciam nas duas obras: *A HORA DOS RUMINANTES* e *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, respectivamente, as quais permeiam o universo literário traduzindo, de tal maneira, as manifestações ônticas, lançando luzes sobre a condição humana, por meio de procedimentos do fantástico, não como forma de dispersão das coisas concretas, mas como imersão consciente nelas, pela transgressão e pela ironia da escritura. As imagens que margeiam o grotesco, o estranho, o absurdo, são extraídas do universo tangível, bem como toda a atmosfera de magia estabelecida por essas obras. Essa relação é averiguada, como caminho para externar a relevância dos estudos comparados, considerando o processo de transcrição na perspectiva do fantástico-mágico. Valendo-se desse mecanismo, espera-se compreender como a obra é constituída nesse universo ficcional. Acredita-se que a realização deste estudo possa provocar no leitor, primeiramente, o interesse pela temática e, conseguinte, a iniciativa de desenvolver outros estudos a partir de outras obras literárias ou de outras manifestações artísticas por sua importância na construção e na formação do indivíduo, como partícipe da sociedade contemporânea. Trata-se de duas expressões literárias, representantes um da literatura brasileira e o outro da hispano-americana que aqui se apresentam como produtos de movimentos literários à época e que estabelecem relação com o presente. Realizaremos estudos comparativos, atentando para os limites da transcrição observável entre sistemas semiológicos a fim trazer a lume a dialogia concreta entre essas produções literárias. Assim, buscaremos identificar as possíveis formas de apresentação das obras desses autores a partir da teoria da transcrição, por meio de estudos intersemióticos, especialmente na construção das narrativas que, em muitos momentos adotam a espacialidade como voz. Julga-se pertinente, portanto, a utilização do método qualitativo, por meio da pesquisa bibliográfica, predominantemente, em três capítulos que versam sobre o fantástico, seus afins, as relações dialógicas e os procedimentos transcriativos, respectivamente.

**Palavras-chave:** Comparativismo; Transcrição; Fantástico; Espacialidade.

## ABSTRACT

This research was boosted by an interest in investigating the singularities between two literary productions of the distinguished novelists José J. Veiga and Gabriel García Márquez, these written works are considered as part of the Fantastic Realism and Magic Realism, disposing themselves to the analyzes that are approaching. Thus the aspects that approach or distance themselves in the two works are investigated: *A HORA DOS RUMINANTES* and *CEM ANOS DE SOLIDÃO* respectively, which permeate the literary universe, translating in such a way, the ontic manifestations, shedding light to the human condition, through fantastic procedures, not as a way of dispersing concrete things, but as a conscious immersion in them, through transgression and the irony of writing. The images that border the grotesque, the strange, the absurd, are extracted from the tangible universe, as well as the whole atmosphere of magic established by these works. This connection is investigated as a way to express the relevance of comparative studies, considering the transcreation process from the perspective of the fantastic magic. Using this mechanism, we hope to understand how the work is constituted in this fictional universe. It is believed that the realization of this study may cause in the reader, firstly, the interest in the theme and consequently, the initiative to develop other studies based on other literary works or other artistic manifestations for its importance in the composition and development of the individual, as a participant in contemporary society. These are two literary expressions, one of them representing Brazilian literature and the other one is a Hispanic-American, which are presented here as products of literary movements at the time and which establish a link with the present. We will carry out comparative studies, paying attention to the limits of observable transcreation between semiological systems in order to bring the light the concrete dialogia between these literary productions. Thus, we will seek to identify the possible ways of presenting the works of these authors based from the theory of transcreation, through intersemiotic studies, especially in the construction of narratives that, in many moments, adopt the specificity as a voice. Therefore, the use of the qualitative method, through bibliographic research is considered pertinent, predominantly, in three chapters that discourse about the fantastic, it's related the dialogical relations and the transcreative procedures, respectively.

**Keywords:** Comparativism. Transcreation. Fantastic. Spatiality.

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>	<b>11</b>
<b>I O FANTÁSTICO: CATEGORIA ESTÉTICA, GÊNERO OU MODO DISCURSIVO?</b>	<b>15</b>
.....	
1.1 Insólito ficcional e suas dimensões: Fantástico, Estranho, Mágico e Maravilhoso	18
.....	
1.2 Literatura comparada e os valores estéticos nos discursos literários: A HORA DOS RUMINANTES e CEM ANOS DE SOLIDÃO.....	34
1.3 A HORA DOS RUMINANTES e CEM ANOS DE SOLIDÃO: a espacialidade como voz.....	39
<b>II. JOSÉ J. VEIGA E GABRIEL GARCÍA MARQUEZ: DIMENSÕES DIALÓGICAS</b>	<b>46</b>
.....	
2.1 A linguagem múltipla e metafórica: a plasmação dos signos .....	49
2.2 A Espacialidade como o locus do discurso da obra literária.....	58
2.3 Pertencimento/pertença: condição humana .....	61
<b>III. DOS PROCESSOS TRANSCRITIVOS EM <i>HORA DOS RUMINANTES E CEM ANOS DE SOLIDÃO</i></b>	<b>65</b>
.....	
3.1 A singularidade criativa nas estruturas narrativas de Veiga e Márquez .....	67
3.2 De Manarairema a Macondo: transgressão e transcrição .....	73
3.3 O discurso do espaço em movimento .....	79
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>83</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>86</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Frente às experiências com leituras e literaturas diversas, somos, por vezes, impelidos pelo desejo de conhecer profundamente esses textos no intuito de compreender como tais representações de outros mundos, a um só tempo, tão distantes e tão próximos, são capazes de revelar o que há de mais subjetivo e intrínseco na experiência do narrador, que faz externalizar, por meio de sua linguagem criativa, da sua arte, as histórias e/ou acontecimentos de um povo, de uma nação em uma determinada época.

Assim, se deu no trabalho com as obras, *A HORA DOS RUMINANTES* e *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, postas aqui com o objetivo de buscar essas nuances, observando aproximações e momentos tensivos nessas duas obras literárias intrigantes, representativas, tão peculiares e de relevância literária e histórico-social para a cultura latino-americana.

A proposta desta dissertação é abordar as singularidades dos planos e procedimentos de criação que aproximam as respectivas obras literárias, *A HORA DOS RUMINANTES* do escritor brasileiro José J. Veiga e *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, do colombiano Gabriel García Márquez, narrativas ficcionais, as quais, esteticamente, se mantêm presentes ante as várias faces do mundo real, o que as legitimam como romances contemporâneos, por serem compartilhadas, descomplicadamente, pelo leitor atual.

É oportuno destacar que a escolha das obras literárias, objetos desta pesquisa, se deu a partir da percepção quanto às suas construções artístico-literárias, uma vez que, mesmo tendo emergido de uma mesma atmosfera criativa, isto é, num *locus* específico de criação, como aduz Maurice Blanchot (1987), ainda, assim, apresentam certas peculiaridades que nos levam a outras percepções e associações com o mundo atual, que transitam pelo imaginário para apreensão do simulacro do real que erige do momento de suas escrituras até o momento atual.

Essas obras são consideradas de natureza narrativa ficcional, as quais revelam comportamentos relacionados à condição humana, transcritos por meio de procedimentos do domínio da Literatura Fantástica, não como forma de dispersão das coisas concretas, mas como imersão consciente, realizada pela transgressão e pela ironia da escritura, verificando o movimento destas obras em tempo e espaços distintos.

Nos séculos XIX a XXI o fantástico ganha um novo dimensionamento, abrangendo diversos públicos, tendo, sobretudo, o olhar voltado para um lado ficcional caracterizado pelos elementos da ficção científica, do terror e da fantasia, propriamente dita.

No contexto literário brasileiro, diversos autores se enveredaram na produção de narrativas fantásticas que, de certo modo, agregaram, a esse cenário, características brasileiras peculiares às identidades das produções de Murilo Rubião, José J. Veiga, autores que, a partir das suas experimentações, emoções, produziram obras, recriando particularidades e reconhecíveis como parte da literatura realista fantástica.

A par desta investigação está presente o olhar que se origina da teoria da transcrição, como a presença tanto da temática, quanto do processo construtivo em ambas as obras, trazendo a lume questões e elementos fundantes de suas estruturas e modos narrativos.

Nesse sentido, tomamos como base para a análise de nosso objeto as manifestações do fantástico, do estranho, do maravilhoso, do insólito ficcional, como elementos determinantes dessas duas obras e, ainda, suas variantes principais, Realismo Fantástico e Realismo Mágico, mais detidamente, analisando a espacialidade como expressividade discursiva, recriada a cada ato de digressão e de transgressão, pela voz do narrador e das personagens.

Essas interações e manifestações são perceptíveis nos romances em estudo, considerados integrantes da Literatura Fantástica, sendo que o primeiro evidencia aspectos que o intitulam como do Realismo Fantástico e o segundo, como Realismo Mágico produção hispano-americana, vertentes que serão abordadas no Capítulo I desta escrita.

No Capítulo II, os esforços se direcionam para traçar uma relação dialógica entre a dimensão literária de José J. Veiga e Gabriel García Márquez. Essa discussão visa, sobretudo, evidenciar a partir dos planos de significação e de estilo de cada um desses autores, a forma como trazem em suas obras, especialmente, a constituição da espacialidade, como elemento capaz de revelar as manifestações do real por meio de uma linguagem múltipla e metafórica, traduzindo, assim, multissignificados aos espaços narrativos preenchidos por cada personagem.

As obras *A HORA DOS RUMINANTES* e *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, romances que traduzem realidades, vistas por meio da Literatura Fantástica, tanto

quanto pela sua estrutura discursiva, como pelos aspectos característicos dessa categoria estética, indubitavelmente, são apresentadas ao leitor real, de modo que este, também, possa transitar nessa seara fantástica, se permitindo emergir entre o inverossímil e o verossímil, sustentados pela incerteza e ambiguidade, que não se resolvem ao longo da narração, aspectos estes alusivos aos relatos fantásticos.

Tais narrativas são tomadas pelos fatos e acontecimento insólitos, os quais são apresentados ao leitor, por meio de metáforas, alegorias e ironia, fazendo referências às temáticas inquietantes, perturbadoras, também, para o leitor atual, causando-lhe certa hesitação, ante as possíveis explicações para as tais ocorrências, as quais acabam por traduzir as expressões, sensações, emoções próprias da condição humana, sempre envolvendo o seu espaço, como elemento delineador, bem como caracterizador da sua identidade.

No terceiro momento, o Capítulo III, propomos uma incursão no universo da singularidade criativa presente nas estruturas narrativas de Veiga e Márquez, no movimento que transcende o espaço plausível e mergulha no mundo criado: Manarairêma e Macondo como ação de transgressão e transcrição pela linguagem, buscando apropriar-se do discurso e do espaço em movimento, traduzidos e apresentados no plano artístico-literário de José J. Veiga e Gabriel Garcia Márquez.

Este trabalho se desenvolve na perspectiva de apresentar as estruturas narrativo-discursivas, partindo da visão macro para atingir os microcosmos, isto é, centrando na unidade narrativa como elemento constitutivo da obra, sendo essa prática uma possibilidade de análise legítima da contemporaneidade e suas manifestações relacionadas à condição humana, manifesta em seu dizer mais estrito.

Por fim, as considerações finais, como forma de reiterar toda a discussão proposta a partir das análises das obras em epígrafe, subsidiada por suportes teóricos, formulados por estudiosos e pesquisadores que nos possibilitam ver na obra, não o fim da história narrada, mas a abertura para as infinitas possibilidades para retomadas em outras histórias a partir do trabalho literário transcriativo, por meio do qual é possível viajar pelo imaginário se deslocando do real sem sair do presente.

Esse movimento pode ser constatado, justamente, pela capacidade de criação desses autores, quando no ato criativo, atribui à questão da espacialidade discursiva, uma dinamicidade operante que promove, ficcionalmente, que esses

espaços sejam recriados, valendo-se dos elementos pertinentes à Literatura Fantástica.

A atmosfera ficcional, proposta por Veiga e Márquez, alimentada pelos elementos do mundo fantástico e do mundo mágico, é potencializada nas imagens insólitas, absurdas, grotescas e estranhas, que artisticamente, dimensionam o espaço narrativo-literário, estando este relacionado aos elementos sociológicos, filosóficos e epistemológicos. Percebemos que esses elementos não são ligados por sinais que agregam ou reduzem, mas, sim, por um dinamismo capaz de correlacionar e de integralizar a obra a todo um contexto que por ela é posto.

Ressaltamos que esta pesquisa, em si, não tem a pretensão de promover um julgamento de valor ou estético acerca dessas obras, mais sim, levar ao campo da reflexão, por meio de novos olhares, o que esses objetos de estudo têm de mais peculiar do ponto de vista da estética-literária, sendo estes dissemelhantes das demais produzidas na mesma atmosfera literária, observando, não menos os seus espaços de criação, os quais nasceram dos movimentos literários abalizados pela crítica literária.

## I O FANTÁSTICO: CATEGORIA ESTÉTICA, GÊNERO OU MODO DISCURSIVO?

Um mundo fantástico? É o nosso mundo.  
José J. Veiga

Historicamente, a literatura se consolidou na Europa, locus de experimentação e amadurecimento dos escritos originados para traduzir os pensamentos, sensações e emoções, surgidas a partir das relações humanas na sociedade. As afirmações das demais literaturas trouxeram e trazem ao mundo outras versões antes desconhecidas que, também, externam esses mesmos sentimentos, transpondo-se aos limites geográficos, sociais e políticos impostos pela humanidade.

Da ficção à realidade ou da realidade à ficção? Eis que não se trata de escolher uma assertiva em detrimento a outra, mas, sim, analisar como esses universos são postos a serviço do que se pretende apresentar ao leitor que traz no ato da leitura sua vivência, suas experimentações, suas emoções e desejos de conhecer o que, ainda, lhe é desconhecido.

Do ponto de vista da literatura universal, considerando os textos literários produzidos ao longo da história e como as obras literárias vão sendo constituídas e apresentadas ao mundo, há de se pensar como essas manifestações artístico-literárias são 'lidas' no transcorrer do tempo sem perder sua autenticidade e autonomia, na condição de obra de arte.

Muitos autores brasileiros e hispano-americanos agregaram à literatura, de modo bastante peculiar, suas criações inovadoras, por meio de uma linguagem ficcional, capazes de narrar o mundo em eterna descoberta, evidenciando os feitos e seus efeitos na sociedade.

Assim, para iniciar o processo de análise das obras *A HORA DOS RUMINANTES* e *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, objetos de estudo e norteadores desta pesquisa, é oportuno trazer algumas considerações acerca dessa vertente literária, o fantástico e suas variantes, o qual se externa nessas obras e permite que estas sejam analisadas a partir das suas particularidades literárias, não só pela sua estrutura formal e estética.

Diante de vários trabalhos elaborados acerca das representações do insólito em prosas produzidas em lugares distintos da Europa, tem-se a utilização de conceitos referentes às modalidades ou vertentes do Fantástico que navegam junto à própria crítica profissional e que, de certa forma, influenciam a crítica pensada na América Latina.

A Literatura Fantástica se apresenta como ruptura de uma ordem lógica e racional que rege a estrutura do mundo. Assim, esta literatura ora definida como gênero pela crítica francesa ou como modo pela anglo-saxônica é considerada como uma modalidade representativa na visão latino-americana, fazendo surgir um cenário envolto às manifestações do mundo real, carregadas de sentidos abertos ao leitor.

Para Ítalo Calvino, o conto *O Homem de Areia* de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, referência e inspiração para a escrita do ensaio de Freud sobre o 'estranho', representa “*o mais rico de sugestões e o mais forte em valor narrativo. A descoberta do inconsciente ocorre precisamente aqui, na literatura romântica fantástica, quase cem anos antes que lhe seja dada a definição teórica*” (2004, p. 49), definições essas trazidas ao século XXI, após passar por influências e experiências vivenciadas, por diversos autores, conforme as correntes literárias existentes até o fim do século XIX.

E, ainda, Calvino (2014) aduz que:

À nossa sensibilidade de hoje, o elemento sobrenatural que ocupa o centro desses enredos aparece sempre carregado de sentido, como a irrupção do inconsciente, do reprimido, do esquecido, do que se distanciou de nossa atenção racional. Aí **estão, a modernidade do fantástico e a razão da volta do seu prestígio em nossa época**. Sentimos que o fantástico diz coisas que se referem diretamente a nós, embora estejamos menos dispostos do que os leitores do século passado a nos deixarmos surpreender por aparições e fantasmagorias, ou melhor, estamos prontos a apreciá-las de outro modo, como elementos da cor da época. (CALVINO, 2014, p. 9) (Grifo nosso).

A Literatura Fantástica traz na sua essência a possibilidade da criação híbrida, fomentada pelo insólito, pelo estranho, pela magia, o que permite ao leitor, regido por sua consciência, ler a mensagem artística apresentada pelas cenas insólitas e, ainda, transcender-se diante da sua realidade para um imaginário, também, consciente, sem se distanciar do mundo visível, na tentativa de buscar explicações plausíveis para tais eventos contidos nos textos.

Nessa perspectiva, Calvino (2014) esclarece que:

O problema da realidade daquilo que se vê – coisas extraordinárias que talvez sejam alucinações projetadas por nossa mente; coisas habituais que talvez ocultem sob a aparência mais banal uma segunda natureza inquietante, misteriosa, aterradora – é a essência da literatura fantástica, cujos melhores efeitos se encontram na oscilação de níveis de realidade inconciliáveis. (CALVINO, 2014, p.10)

Na literatura, a narrativa fantástica traz uma reformulação dos pressupostos da realidade, levando-os para outro ambiente, submetendo-os às análises e questionamentos quanto às suas essencialidades e, principalmente, quanto à possibilidade de serem captados pela percepção de sentidos, numa atmosfera que transita entre o real e o imaginário.

O Fantástico, como categoria estética, como gênero, como modo discursivo, nomenclaturas que serão abordadas no decorrer deste capítulo, apresenta fatos e acontecimentos insólitos e estabelece, *a priori*, a relação entre o real e o irreal, isto é, o que se constrói a partir da concepção de realidade, tomada como uma provável ideia de que não seja pertencente ao real, mas uma forma de experimentar esse mundo recriado no universo imaginário.

Por outro lado, do ponto de vista da filosofia, o que aparenta ser fantasia e imaginação, pode ser analisado como elementos muito singulares, sendo que a primeira se traduz na segunda, sob a regência do questionamento do que de fato possa ser real.

Observando esses aspectos nas obras em apreço, destacadas neste trabalho, percebem-se, entre elas, procedimentos que permitam a criação de imagens até às formas sinestésicas da expressão sensorial, caracterizando uma sucessão de eventos, dentro das narrativas, que alimentam o processo de transcrição no interior do próprio texto.

Quanto à Transcrição, tomamos por base a visão de Haroldo de Campos (2019) acerca da tradução a partir da reimaginação, considerando o movimento transgressor e a apropriação criativa de outros mundos a serviço do texto literário.

A trajetória de Haroldo de Campos como tradutor, foi desde cedo marcada reflexão sobre a arte tradutória, à qual, no decorrer de suas análises e críticas, tem-se que, novos referenciais teóricos foram sendo incorporados, de maneira

sistemática, dando sustentação e consistência ao seu conceito de “transcrição”. Como bem afirma K. David Jackson (2019),

A partir do ensaio “Da Tradução Como Criação e Como Crítica” (1962), Haroldo começou por ligar a teoria da tradução poética ao conceito de uma prática isomórfica, isto é, um “canto paralelo” dialógico, operando paralelamente dentro do mesmo sistema semiótico. (JACKSON, 2019, p. 9)

Assim, a concepção de Haroldo de Campos (2019) associada aos preceitos de Roman Jakobson (1990), por exemplo, servirão de aporte teórico para fundamentar esta parte da pesquisa, especialmente em relação ao exercício crítico - criativo observado nas obras *A HORA DOS RUMINANTES* e *CEM ANOS DE SOLIDÃO*.

Percorrendo as trilhas do fantástico, buscamos nas obras em pauta a forma de aproximação e/ou de tensão, de como elas ocorrem, quais deslocamentos podem ser confirmados entre elas, a partir dos procedimentos da transcrição, na perspectiva do Fantástico.

### **1.1 Insólito ficcional e suas dimensões: Fantástico, Estranho, Mágico e Maravilhoso**

Ater-se à arte literária significa se apropriar desta, de maneira singular e sistemática. Compreender o que de fato é literatura implica verificar o que a particulariza enquanto manifestação da linguagem e, principalmente, representação do mundo real, por meio dos aspectos ficcionais e suas relações com os elementos constitutivos dos textos literários.

Especialmente, ao que se refere à produção considerada como Literatura Fantástica, concepção originada a partir das possíveis definições do fantástico, como manifestação formal de uma vertente literária, percebe-se que ela suscita uma série de reflexões acerca do que foi e é produzido como parte desse universo. É como curso de um rio que segue ao encontro do que de fato possa estar posto, como conceito ou definição do que seja o fantástico para a literatura contemporânea, o quê, também, não significa que seja um feito pronto e acabado.

No mínimo, temos como premissa base que o relato fantástico apresenta um discurso ficcional, na qual os elementos insólitos são inexplicáveis considerando um raciocínio lógico tradicional, passando a ser objeto de interesse do leitor, que tenta buscar no mundo real explicações para os fatos e acontecimentos identificados na história, o que lhe causa certa hesitação que se perdura até o final da narrativa, uma vez que essa sensação se transmuta em medo, em presença de excitações que suscitam o terror e, em outros casos mais radicais, fazem surgir o próprio horror.

Salienta-se que, de acordo com a obra 'O Fantástico' de Selma Calasans Rodrigues (1988, p.17), "o termo fantástico pode ser considerado no sentido amplo (*lato sensu*)", daí há de se evidenciar que as narrativas originadas na metade do segundo milênio, as quais se classificam como fantásticas, dado aos relatos fantásticos da antiguidade, ainda traz na sua essencialidade o insólito não conhecido.

E, ainda, no entendimento de Selma Calasans Rodrigues (1988), no sentido *stricto sensu*, a maioria dos pesquisadores considera o surgimento do fantástico entre os séculos XVIII e XIX, tendo seu amadurecimento e maior expressividade ocorridos no século XX. E, ainda, afirma que:

o termo fantástico (do latim *phantasticu*, por sua vez do grego *phantastikós*, os dois oriundos de *phantasia*) refere-se ao que é criado pela imaginação, o que não existe na realidade, o imaginário, o fabuloso. Aplica-se, portanto, melhor a um fenômeno de caráter artístico, como é a literatura, cujo universo é sempre ficcional por excelência, por mais que se queira aproximá-la do real, (RODRIGUES, 1988, p. 9)

Assim, as narrativas fantásticas se constituem a partir do século XVIII, chegando ao XXI, se pautando na aurora, na inovação científica, sendo que, não é possível omitir que o fato da existência do jogo da ficção fantástica se levanta sobre o real, uma vez que esse se vale dos recursos da verossimilhança.

Reitera-se que a proposta deste trabalho se pauta no estudo e análise das manifestações relacionadas à Literatura Fantástica, sob um olhar inquietante a partir das concepções da estética literária, a fim de evidenciar, nas obras *A HORA DOS RUMINANTES* de José J. Veiga e *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, de Gabriel García Márquez, a dimensão literária tão própria desses autores, abertas ao mundo o que, de certa maneira, são consideradas contemporâneas, isto é, atemporal.

Esses autores materializaram, artisticamente, cenas insólitas, tanto na perspectiva do real e do irreal, na tentativa de trazer uma proposta realista margeada pelo fantástico, pela magia e pelo maravilhoso, representações estas que serão tratadas, indistintamente, mais adiante. No entanto, observa-se que, no âmbito literário universal, diversos escritores produziram obras importantes dentro da Literatura Fantástica, mesmo antes de se vislumbrar uma definição formal para essa categoria. Acentua-se que, na literatura latino-americana, nos anos 1960 e 1970, houve uma explosão de criatividade literária, especialmente, na América do Sul, um verdadeiro *boom* de produções literárias que marcaram época, quebrando tabus e, principalmente, os modelos convencionados a partir das escrituras produzidas, especialmente na Europa, as quais, seguramente, influenciaram as produções originadas na América Latina, assim como o mundo todo.

Assemelhando-se a esse movimento criativo, destaca-se, no cenário nacional, Murilo Rubião, José J. Veiga e Campos de Carvalho e, fora do país, não menos relevantes, ressaltam-se as maquinações fantásticas dos argentinos como Jorge Luís Borges, Adolfo Bioy Casares, Gabriel García Márquez, este último, escritor colombiano que agregou à literatura latino-americana o seu Realismo Mágico considerado uma característica própria da literatura latino-americana, mesmo diante de divergências quanto à sua existência e legitimidade como manifestação estética.

Todo esse movimento culminou em produções que marcaram a literatura latino-americana. Para Rodrigues (1998, p. 10) essa geração *boom* foi, por certo, a geração das utopias, das grandes construções, crenças e questionamentos acerca da condição humana, em um contexto de guerras, disputas, repressão e desigualdade social.

As obras, *A HORA DOS RUMINANTES* de José J. Veiga considerada como parte integrante do Realismo Fantástico e *CEM ANOS DE SOLIDÃO* de Gabriel García Márquez como parte do Realismo Mágico, ambas narrativas ficcionais constituídas a partir do entendimento da categoria ou gênero do fantástico e, por conseguinte, suas representações, constituem a vasta e expressiva literatura latino-americana do século XX, estendendo seus efeitos, também, aos dias atuais.

As representações do insólito, do estranho, assim como, os fatos perturbadores e inquietantes presentes nessas narrativas, trazem ao leitor a aproximação às consequências advindas dos avanços industriais tecnológicos, dos

novos movimentos artísticos e do desenvolvimento científico, paralelamente às condutas e aos modos de vida da humanidade.

Destaca-se, ainda, que essas representações, podem ser observadas e identificadas a partir do processo transcriativo, pelo qual as formas de linguagem se deslocam entre as diversas atmosferas constituídas no universo do fantástico e do mágico, a fim de provocar possibilidades de leituras infindáveis.

A concepção de transcrição trazida a este trabalho é a mesma observada nas referidas obras literárias, é a que se refere à atividade poética associada ao exercício crítico-literário criativa, assim assevera Haroldo de Campos (2019), uma vez que, de modo legítimo, podemos falar de tradução no interior de uma mesma língua, isto é, a língua-fonte é a língua-alvo, sendo que, segundo Jakobson Roman (1990), faz parte do funcionamento da linguagem tomar-se como objeto de explicação.

Dessa forma, na concepção haroldiana a tradução é vista como uma atividade crítica-teórica. De acordo com Haroldo de Campos (2011, p. 34), no ensaio *Da tradução como criação e como crítica*:

Para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua musicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma (CAMPOS, 2011, p. 34)

Têm-se, portanto, duas obras, nascidas, geograficamente, em países distintos, as quais são objetos basilares deste estudo, e que trazem no seu ato narrativo, a essência dessas manifestações do realismo, um tanto distante daquele realismo/naturalismo, mas, a outra maneira de perceber essa realidade, por meio dos procedimentos da transcrição representados no universo fantástico.

Destaca-se, ainda, que essas obras, assim como de outros autores que também produziram obras na mesma vertente, foram, sem dúvida, relevantes para uma época de muitas experimentações literárias, em que os escritores modernos buscavam por meio de suas narrativas, externar, de certo modo, suas angústias e inquietações, provocadas por um mundo em franca transformação social e política.

Em relação ao romance *A HORA DOS RUMINANTES* o autor apresenta uma proposta de narrativa ficcional na perspectiva do Realismo Fantástico, não distante do universo tangível, recriando os acontecimentos históricos do interior do Brasil, de forma bastante peculiar, isto é, transcribando espaços pertencentes ao mundo, originalmente, regionalista.

O enredo dessa narrativa é dotado de aspectos do fantástico, insólito, estranho, que conta a história de povoado chamado de Manarairama, onde os seus moradores seguem uma rotina sossegada e trivial, vejamos:

A noite chegava cedo em Manarairama. Mal o sol se afundava atrás da serra – quase de repente, como caindo já era hora de acender candeeiros, de recolher bezerras, de se enrolar em xales. A friagem até então contida nos remansos do rio, em fundos de grotas, em porões escuros, ia se espalhando, entrando nas casas, cachorro de nariz suado farejando. (VEIGA, 1995, p. 1)

Essa ordem da vida comum do pequeno povoado é, repentinamente, mudada com a chegada de um pelotão de ‘homens’ estranhos, que se acampam no alto do largo, ao redor do lugarejo, sem anunciar a que vieram e que aos poucos mudam a curso natural da vida dos moradores, “[...] *um grande acampamento fumegando e pulsando do outro lado do rio, coisa repentina, de se esfregar os olhos [...]*” (VEIGA, 1995, p. 4).

A obra *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, do colombiano Gabriel García Márquez, considerada como sendo uma das obras-primas apresentadas à época, quando a América do Sul, nos anos 1960, trazia ao mundo uma explosão de criatividade literária, se apresenta como uma representante do realismo mágico. Mais a frente será tratada mais especificamente acerca dessa terminologia, uma vez que muito se lê e se fala de realismo maravilhoso, também, considerando as semelhanças.

É mister destacar aqui as contribuições de Tzvetan Todorov (2017), quanto ao conceito de Fantástico, tratado em *Introdução à Literatura Fantástica*, que estão centradas no conceito tradicional acerca do gênero Fantástico e que, teoricamente, retomam alguns postulados críticos como os propostos por Roger Caillois (1966), e Louis Vax (1967):

O **fantástico** ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para que se entre num gênero vizinho, o **estranho** ou o **maravilhoso**. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que

só conhece as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define, pois, com relação aos de real e de imaginário, (TODOROV, 2017, p. 31). (Grifo nosso).

Acredita-se ser oportuno demonstrar por meio da figura, a seguir, como essas categorias se relacionam, constituindo gêneros vizinhos, compondo, assim, o gênero Fantástico, segundo a tese de Todorov (2017):



Figura 1 – (Representação gráfica elaborada pela autora)

Tem-se que, para a constituição do Fantástico, é preciso que esses gêneros, definidos assim, por Todorov, se realizem na obra, de modo que a área de interseção entre os dois gêneros da base (estranho e maravilhoso) estejam presentes em um nível de superação do estranhamento e do sobrenatural, de modo que resulte no cerne do fantástico, propriamente dito.

Neste momento, cabe aqui, ater-se ao aporte teórico, o ensaio “O Estranho”, de Sigmund Freud, publicado no outono de 1919, mencionado pelo próprio psicanalista numa carta a Ferenczi no mesmo ano, na qual diz que desenterrou um velho texto de uma gaveta e o está reescrevendo. No entanto, não se sabe ao certo, quando foi originalmente escrito, embora haja informações que demonstram que esse tema já circundava e inquietava Freud desde 1913.

Desse modo, Freud (1919) afirma que:

Só raramente um psicanalista se sente impelido a pesquisar o tema da estética, mesmo quando por estética se entende não simplesmente a teoria da beleza, mas a teoria das qualidades do sentir. O analista opera em outras camadas da vida mental e pouco tem a ver com os impulsos emocionais dominados, os quais, inibidos em seus objetivos e dependentes de uma hoste de fatores simultâneos, fornecem habitualmente o material

para o estudo da estética. Mas acontece ocasionalmente que ele tem de interessar-se por algum ramo particular daquele assunto; e esse ramo geralmente revela-se um campo bastante remoto, negligenciado na literatura especializada da estética. (FREUD, 1919, s/p)

Em se tratando dos gêneros vizinhos do fantástico, é oportuno trazer a teoria freudiana sobre a origem do conceito de estranho, a partir das *Unheimliche*, considerando que:

O tema do estranho [...] relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador – com o que prova medo e horror; certamente, também, a palavra nem sempre é usada num sentido claramente definível, de modo que tende a coincidir com aquilo que desperta o medo em geral. Ainda assim, podemos esperar que esteja presente um núcleo especial de sensibilidade que justificou o uso de um termo conceitual peculiar. Fica-se curioso para saber que núcleo comum é esse que nos permite distinguir como “estranhas” determinadas coisas que estão dentro do campo do que é amedrontador, [...] o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar. (FREUD, 1919, s/p)

Em *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, vários fatos e acontecimentos acometem o povoado de Macondo e a família Buendía. Quanto ao que se pode associar ao elemento estranho, tem-se o momento em que a índia Visitación, reconhece em uma das filhas de Jose Arcadio Buendía, a manifestação da febre da insônia e tenta alertar a família acerca da consequência devastadora que a enfermidade ocasionava. (MÁRQUEZ, 2014, p. 85)

Certa noite, na época em que Rebeca curou-se do vício de comer terra e foi levada para dormir no quarto das outras crianças, a índia que dormia com eles despertou por acaso e ouviu um estranho ruído [...], então viu Rebeca na cadeirinha de balanço, chupando o dedo e com os olhos alumbrados como os de um gato na escuridão. Pasmada de terror, angustiada pela fatalidade do seu destino, Visitación reconheceu naqueles olhos o sintoma da doença [...]. Era a peste da insônia.

A índia explicou a eles (José Arcadio Buendía) que o mais terrível da enfermidade não a era a impossibilidade de dormir, pois o corpo não sentia cansaço, mas, sim sua manifestação mais crítica: o esquecimento. Queria dizer 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. (MÁRQUEZ, 2014, p. 85)

Nota-se que, tanto na obra de Veiga como de Márquez, os elementos estranhos estão presentes, assim como os elementos pertencentes ao realismo fantástico e mágico. Nesse viés, é interessante e pertinente trazer à análise em questão, a dialética apresentada por Freud, em relação ao estranho, isto é, quando o estranho passa a ser visto como uma ‘estranheza’ que se torna familiar ao ponto de se constituir material do inconsciente.

Desse modo, a concepção freudiana acerca do estranho pode ser percebida pela relação dialética entre *unheimliche* (familiar) e *heimlich* (não familiar), levantando hipóteses acerca do que de fato é estranho para nós, diferenciando, assim, os efeitos estéticos do estranho daquele estranho experimentado no contexto empírico, sem distanciá-los da razão original.

Assim, o sentimento de estranheza estaria ligado, à incerteza intelectual, isto é, o estranho seria aquele elemento, ou situação com a qual não se sabe como lidar e que de certa maneira nos causa certo desprazer, descontentamento.

Nesse sentido, na obra *A HORA DOS RUMINANTES*, é possível observar esse sentimento de estranheza e, principalmente, o medo e a estagnação diante dos acontecimentos não comuns, tendo como referências objetos conhecidos. A título de exemplificar esse estranhamento, temos a própria chegada dos homens no alto do largo e o momento da segunda invasão ocorrida em Manarairrema, “O Dia dos Cachorros” (VEIGA, 1995, p. 34):

Os cachorros baixaram de repente, apanhando todo mundo de surpresa. A cidade estava engrenando na rotina do tomar café, do regar horta, do varrer casa, do arrear cavalo, quando os latidos rolaram estrada abaixo. As pessoas correram para as janelas, as cercas, os barrancos e viram aquela enxurrada avançando rumo à ponte, cobrindo buracos, subindo rampas, contornando pedras, aos destrambelhos, latindo sempre. [...].

Fechadas em casa, abanando-se contra a fumaça, enervadas com os latidos, as pessoas tapavam os ouvidos, pensavam e não conseguiam compreender aquela inversão da ordem, a cidade entregue a cachorros e a gente encolhida no escuro, sem saber o que aconteceria a seguir. Às vezes um cachorro aparecia dentro de uma casa, vindo não se sabe por onde, pondo as pessoas em pânico. (*Id. Ibid.*, p. 35)

Os trechos transcritos da obra evidenciam o sentimento de estranhamento, segundo os estudos apresentados por Freud (1919). No entanto, José J. Veiga, de certa maneira, deixa transparecer essa ‘estranheza’, por meio dos comportamentos

das personagens, de tal modo que o leitor percebe que os acontecimentos narrados, não são considerados naturais do ponto de vista da realidade.

Dessa maneira, nesse discurso, o autor se vale de estratégias criadas a partir da enunciação, para deixar o leitor perceber as nuances estabelecidas quando há de um lado a lógica racional e de outro o imaginário, provocando uma hesitação, inquietação, conduzindo-o para o universo do fantástico.

Não obstante, Bessière (*apud* Rodrigues, 1988, p. 27), assevera que o fantástico se desenvolve exatamente pela “fratura dessa racionalidade”, pois essa condição se depara com um limite imposto pela própria situação do homem que a pensa.

Ainda, de acordo com Bessière, o escritor reinventa o fantástico, nos moldes das tendências da época, de certa forma, o renova deslocando o foco dos elementos totalmente insólitos e redirecionando-o para as questões do mundo. Temos, no entanto, uma transposição do imaginário para a literatura realista, destacando os elementos inquietantes e inexplicáveis dentro de uma lógica, dando, espaço às questões sobrenaturais, analisadas sob a ótica do homem.

Possivelmente, tem-se uma descontinuidade no percurso do fantástico de base, em que se prevalece a impressão de incerteza e sufocante angústia diante do mundo de opressor, carente de ideias que desarranja as personagens, criando, outra atmosfera.

Considerando que o estranho realiza uma das formas do fantástico, pela descrição das reações advindas do medo, por exemplo, por outro lado, o maravilhoso se apresenta pela existência dos fatos sobrenaturais, sem implicar a reação que resulta nas personagens e o mágico versa sobre a magia instaurada a partir dos símbolos subsidiando os elementos insólitos.

É convidativo retomarmos os escritos de Freud (2019), quando apresenta o estudo sobre o ‘estranho’, uma vez que, o sentimento resultante desse estranhamento se mantém imergido no campo da psique humana, assim como, o sonho, o amor, a loucura, estados que estão relacionados a uma energia e ligados ao desejo.

Nesse sentido, Rodrigues (1998 p. 57) aduz que, Freud, com base nos seus estudos demonstra que a possibilidade de conciliar o sonho e a realidade, “uma espécie de realidade absoluta, de surrealidade [...]”, constituindo, portanto, o maravilhoso como expressão representativa dessa surrealidade.

A literatura pode ser vista como uma causalidade mágica contrapondo à explicação apresentada pela lógica racional científica, mas, isso não a define, por si só, como mágica. Além disso, há de se destacar que o termo realismo maravilhoso faz alusão às produções literárias constituídas e apresentadas na Europa, isto é, conceito literário europeu. Fato que ao ser recepcionado na América, gerou alguns embaraços do ponto de vista da definição a ser adotada pela crítica hispano-americana.

Originalmente, o conceito de mágico foi apresentado ao mundo no início do século XX, quando Franz Roh, em 1925, propôs uma categorização estética, na qual era possível estabelecer uma relação entre a expressão realista e os aspectos mágico-simbólicos como resultado da imaginação do artista expressa em tela.

Em relação ao Realismo Mágico, pode ser visto como uma representação do insólito, assim, como o Realismo Fantástico. Destaca-se que na América é considerado uma manifestação estética, uma forma de apresentação do Realismo Maravilhoso.

Segundo Irlemar Chiampi, (2015), o termo Realismo Mágico foi criado como oposição ao modelo envelhecido do realismo, o qual se incorporou à crítica

como um achado crítico-interpretativo, que cobria, de um golpe, a complexidade temática (que era realista de um outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão (mágica) da realidade. (CHIAMPI, 2015, p. 19)

Chiampi (2015) aduz, ainda, que mesmo havendo a ruptura com o esquema tradicional do discurso realista, não residiria na categoria de uma modalidade estética consistente, mesmo com apresentando: a desintegração da lógica linear, corte na cronologia, multiplicação e simultaneidade dos espaços da ação, caracterização polissêmica das personagens e outros, ainda, assim:

a adoção do termo realismo mágico revelava a preocupação elementar de constatar uma “uma nova atitude” do narrador diante do real. Sem penetrar nos mecanismos de construção de um outro verossímil, pela análise dos núcleos da significação da nova narrativa ou pela avaliação objetiva de seus resultados poéticos, a crítica não pode ir além do “modo de ver” a realidade. E esse modo estranho, complexo, muitas vezes esotérico e lúcido, foi identificado genericamente com a “magia”. (CHIAMPI, 2015, p. 21)

A narrativa do Maravilhoso tende a se instalar no mundo imaginário sem causar qualquer questionamento, estranhamento ou até mesmo espanto no leitor. Logo, um traço distintivo do Maravilhoso é o de introduzir uma fenomenologia meta-empírica, rejeitando, assim, a probabilidade de realizar-se no mundo concreto e material.

De acordo com Rodrigues (1998) o Realismo Mágico foi empregado no fim dos anos 1940 como forma de reação ao realismo-naturalismo, que acontecia na América-latina, alusivo à manifestação da literatura hispano-americana e que, para os autores da época, se tratava de uma nova narrativa, incorporada a esta os aspectos relacionados ao 'mistério', à 'adivinhação', ao místico, à magia, tudo em oposição ao realismo.

Rodrigues (1998, p. 54), destaca que “o termo maravilhoso é derivado de maravilha, que vem do latim *mirabilia*, um nominativo neutro”. Assim, assevera, ainda, a que: “Refere-se a ato, pessoa ou coisa admirável, ou a prodígio [...]. Na teoria literária, porém, é um termo historicizado. Chamamos de maravilhoso a interferência de deuses ou de seres sobrenaturais na poesia ou na prosa”.

Fato é que se percorreu tempo de discussões acerca dessa nova tendência estética que surgia acerca do romance hispano-americano e, ainda, assim, Chiampi (2015) entende que esse conceito traz mais preceitos advindos do maravilhoso do que do mágico, uma vez que qualquer similaridade entre a arte e a magia, fundamentada na relação sujeito – objeto, não basta para definir uma modalidade de discurso. A razão mais óbvia é que o ato de criação poética é um mistério insondável.

Por outro lado, há entendimento de que o Realismo Mágico seja uma forma de posicionamento da crítica americana ante a europeia, isto é, considerado, sobretudo a resposta latino-americana à Literatura Fantástica europeia, o maravilhoso espanhol. Nesse sentido, Márquez, em *CEM ANOS DE SOLIDÃO* traz todos os elementos que transcendem o mundo fantástico e se elege como pertencente ao mundo mágico, no qual estabelece uma conexão entre o mundo real e o imaginário de maneira mágica e simbólica, marcando sua singularidade estética.

Márquez (2014), em seu texto *A Solidão da América Latina*, apresentado no dia em que recebeu o Prêmio Nobel de Literatura, como reconhecimento pela obra *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, externaliza ao público a sua inquietação frente às

diversas situações vividas e experimentadas pelos latino-americanos, à época, vejamos, um trecho:

Eu me atrevo a pensar que é esta realidade descomunal, e não só a sua expressão literária, que este ano mereceu a atenção da Academia Sueca de Letras. Uma realidade que não é a do papel, mas que vive conosco e determina cada instante de nossas incontáveis mortes cotidianas, e que sustenta um manancial de criação insaciável [...] (MÁRQUEZ, 2014, p. 9)

De acordo com Chiampi (2015, p. 15), entre os anos 1940 e 1950, a crítica hispano-americana valendo-se do termo ‘realismo mágico’ de forma indiscriminada, levou muitos autores, críticos literários a utilizarem essa terminologia, acreditando, fielmente, estarem à luz de uma nova forma narrativa de ver o mundo real.

Ressalta-se que, no afã de trazer nova roupagem à literatura que era produzida na América-latina, escritores renomados, entenderam que esse ‘realismo mágico’, tido como fenômeno de renovação ficcional,

veio a ser um achado crítico-interpretativo, que cobria, de um golpe, a complexidade temática (que era realista de um outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a visão (“mágica”) da realidade. (CHIAMPI, 1980, p. 19)

As obras literárias em estudo trazem a lume fatos e acontecimentos relacionados aos expedientes que traduzem comportamentos humanos e recriam espaços que possibilitam o leitor a transcender o que poderia ser considerado real, passando, então, para a esfera do imaginário, sem perder a essência do enredo.

Nessa perspectiva, Todorov (2017) assevera, ainda, que:

Em nível geral, a obra literária possui dois aspectos: ela é ao mesmo tempo uma história e um discurso. Ela é história, no sentido que evoca certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real. Esta mesma história poderia ter-nos sido relatada por outros meios; por um filme, por exemplo. (TODOROV, 2017, p. 220)

Nessa perspectiva, *CEM ANOS DE SOLIDÃO* obra ficcional, faz uso de técnicas provocativas de cunho experimental, capaz de reunir desde aspectos bíblicos, mitos antigos e tradições sul-americanas envolvendo magia e reiteradas

ressurreições, sem se preocupar com a linearidade do tempo, tão pouco com a sequência lógica e racional dos fatos.

É notória a projeção dada por Gabriel García Márquez à literatura hispano-americana, ao revelar para o mundo a produções com características do realismo mágico na América-latina, como forma de se afastar dos modelos e formas literárias originadas na Europa, dando uma identidade à linguagem literária na América do Sul.

A linguagem literária traduz a essencialidade do pensamento humano, pois permite ao homem demonstrar as suas ideias e inquietações mais íntimas e até mesmo os sentimentos que se encontram no domínio de sua consciência, revelando de tal modo o comportamento humano frente às situações da vida cotidiana. Assim, “o indivíduo pode *enformar seus atos, vontades, sentimentos, emoções e projetos*” (NETTO, 1980, p.15), traduzindo em forma de literatura.

Salienta-se, no entanto, que há entendimentos de que essas obras, ora identificadas como parte da Literatura Fantástica tendem a se distanciar da classificação das obras por gênero, quando estudos estéticos literários defendem a concepção de que o fantástico não se enquadra definitivamente na estrutura de gênero literário, mas, sim como uma vertente literária e/ou modalidade literária, como a própria Ana Luiza S Camarani (2014).

De fato, o que caracteriza a Literatura Fantástica são os aspectos relacionados ao insólito, estranho, grotesco, fantasia e horror. No entanto, no cenário nacional, o fantástico brasileiro não se limita à ficção científica, mas amplia seu escopo para a fantasia, o horror e outras categorias que transitam por vários planos relacionados ao insólito literário e apresentados a partir de uma vertente híbrida, dotada de autenticidade e genialidade. Diante do surgimento dessas produções literárias, vários estudiosos enveredaram a analisar e pesquisar as obras, tidas como fantásticas e suas múltiplas e variadas tendências.

Na concepção de Todorov, o fantástico: “[...] implica, pois, numa integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados [...]” (TODOROV, 2017, p. 37). E, ainda, na sequência afirma que:

O *fantástico* dura apenas o tempo da hesitação: hesitação, comum ao leitor e à personagem que devem decidir o que percebem depende ou não da ‘realidade’, tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma, contudo, uma decisão, opta por uma ou

uma solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o *estranho*. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do *maravilhoso*. (TODOROV, 2017, p. 48) (Grifo nosso).

Nas obras, *A HORA DOS RUMINANTES* e *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, detecta-se a presença dos elementos peculiares à Literatura Fantástica, como meio de abordagem de temas que afligem, de certa maneira, a sociedade contemporânea. Fatos e acontecimentos relacionados às experiências científicas, aos conflitos existenciais, aos medos, todas essas inquietações, peculiaridades à própria condição humana, são levadas ao leitor, provocando-lhe momentos de hesitação. Assim, essa hesitação, causada no leitor, é o primeiro estágio aparente da narrativa fantástica.

No romance *A HORA DOS RUMINANTES*, assim como *Cavalinhos de Platiplanto*, José J. Veiga, por exemplo, lança mão de uma linguagem que, num primeiro olhar, parece cumprir apenas a função de trazer à tona o real, mas que evolui e se transforma para um estado fantástico, onírico, que nos permite, na condição de leitores, preencher o nosso imaginário.

Assim, Rogel Samuel assevera que:

Quando se diz a literatura é imaginativa, diz-se que ela produz imagens, manifestações sensíveis das ideias das coisas, visibilidade mental; a visão de imagens, dita ficcional, não só de objetos, mas de atmosferas, de sentimentos. (SAMUEL, 2011, p. 13)

Destaca-se que, na análise de uma obra na perspectiva do fantástico, permite-se conceber um estudo não tão somente sob a visão da estrutura verbal, mas sim, por meio da associação à leitura e análise imagética entre dois ou mais sistemas.

É peculiar às obras de José J. Veiga a arte de criar, demonstrando, ainda, um interesse significativo em apresentar as manifestações advindas da condição humana, assim como a sua forma de criação e recriação da realidade que sinalizam para imagens que margeiam o grotesco, o estranho, o absurdo, extraído do universo tangível, bem como toda a atmosfera de magia estabelecida em suas obras.

Essa relação é percebida por meio de estudos comparados aliados ao processo de transcrição, o que nos permite compreender como esse movimento se constitui nas obras desses autores. Transcriar é criar, com liberdade, algo novo a partir do texto original, não omitindo o objetivo a que o original se designava.

Nesse propósito, Todorov afirma que:

[...] ilusão crer que a obra tem uma existência independente. Ela aparece em um universo literário povoado pelas obras já existentes e é que ela se integra. Cada obra de arte entra em relações complexas com as obras do passado que formam segundo as épocas, diferentes hierarquias (TODOROV, 2017, p. 220)

Portanto, ler uma obra, descobrir, analisar e apresentar as funções, assim como as características dos elementos constitutivos da estrutura da narrativa literária, exige a definição de um método e mecanismos que sejam capazes de ver além dos limites previsíveis da obra. Isto significa analisar e expor, não somente, os fatos e verdades mais íntimos e internos peculiares à obra, mas, sobretudo compreender como os fatores externos, como a sociedade, a história, o contexto, por meio da linguagem interferem e alimentam a obra de arte pela sua presença/ausência em seu mais elevado grau de transitoriedade.

Em relação às narrativas, Roland Barthes (2008) defende que:

[...] a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel [...] está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia [...] (BARTHES, 2008, p. 19)

De tal modo, Todorov (2008, p. 219) ao categorizar as narrativas literárias, pensando agora na viabilidade de realizar a análise a partir do estudo comparativo, nos permite provocar essa aproximação a essas obras/narrativas literárias, identificando os discursos literários, relacionando-os com o hoje, no sentido de como esses textos estão sendo inseridos no contexto real, talvez, não tanto quanto os discursos não literários, dotados de linguagem articulada. Assim, “[...] definir-se-á sem dificuldade a narrativa como a representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos reais ou fictícios, por meio da linguagem e, mais particularmente, da linguagem escrita” (GENETTE, 2008, p. 265).

Para Roman Jakobson (1990) o objeto da ciência da literatura não é a literatura, mas a literariedade. A propósito, a tônica do Formalismo Russo, no sentido estrito, reside na busca da “literariedade”, ou seja, da identificação dos recursos, procedimentos e artifícios, como som, imagem, sintaxe, métrica, rima, os quais levam, de certo modo, ao efeito de estranhamento da obra literária. A literariedade é que faz uma determinada obra ser literária, isto é, peculiar ao próprio ato do fazer literário.

A literatura, assim como qualquer outra obra de arte, é considerada um sistema, o qual se apresenta por formas e estruturas específicas que o torna tão peculiar enquanto expressão humana como qualquer outro sistema artístico. É, de fato, a junção ou o contraste do real e do imaginário.

Nossa investigação demonstra que as obras, objeto deste estudo, apresentam elementos que, além de expressar o universo criativo artístico-literário desses autores, traduzem, ainda, as manifestações, comportamentos relacionados às condições humanas, observadas a partir dos aspectos literários de natureza fantástica, na perspectiva do efeito estético, considerando os limites da transcrição observáveis, o que leva a tradução entre os sistemas semiológicos, evidenciando os pensamentos/ideias sugeridos nas suas narrativas, a fim constatar a dialogia concreta entre essas produções literárias.

Assim, Júlio Plaza (2003), acrescenta que:

Por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase - signos) em outras representações que também servem como signos. Todo pensamento é tradução de outro pensamento para o qual ele funciona com interpretante. (PLAZA, 2003, p. 18)

Desse modo, *A HORA DOS RUMINANTES* e *GEM ANOS DE SOLIDÃO* oferecem ao leitor possibilidades de leituras de modo que o espaço criado entre a razão e a desrazão seja o campo para o leitor desbravar. O discurso narrativo de Veiga e Márquez transita do verossímil ao inverossímil, ora interrompido pela transgressão, ora seguindo o percurso narrativo esperado, criando, assim, um universo ficcional fantástico.

## **1.2 Literatura comparada e os valores estéticos nos discursos literários: *A HORA DOS RUMINANTES* e *CEM ANOS DE SOLIDÃO***

A literatura é arte e criação, que a cada produção ficcional, tem-se aí a evidência da experimentação ante a um fato ou acontecimento ocorrido seja na sociedade ou como forma de experiência individual. De acordo com Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2007), literatura representa

em geral, textos literários, passou-se compreensivelmente o lexema literatura a significar também a produção literária de um determinado país. [...] cada país possuiria uma literatura com caracteres próprios, uma literatura que seria expressão do espírito nacional. (AGUIAR e SILVA, 2007, p.7)

Diante dessa vasta produção literária, cada qual com suas características, tem-se uma gama de obras literárias, pertencentes ou não do mesmo movimento, são objetos de estudos e análises, resultados que ensejam outras formas de arte, outros procedimentos de reconhecimento do texto literário. Logo, remete-se a Teoria da Literatura, a incumbência de traduzir essas experiências.

Por conseguinte, a Literatura comparada analisa essas experiências, promovendo à aproximação ou distanciamento a partir das possíveis constatações, conforme assevera Regina Zilberman (2013):

Ao lado da História da Literatura, desenvolveu-se igualmente a Literatura Comparada, sobretudo na França da segunda metade do século XIX, vocacionada para o estabelecimento das semelhanças e diferenças entre as produções literárias de diferentes nações. Se a História da Literatura separava as obras conforme a nacionalidade dos autores, a Literatura Comparada procurava aproximá-las examinando as ascendências de uns escritores sobre outros para tecer uma rede de interlocução entre eles. (ZILBERMAN, 2013, p.14)

Assim, considerando as premissas inerentes ao exercício de comparação entre obras literárias, entendemos ser oportuno realizar essa pesquisa colocando, de um lado, *A HORA DOS RUMINANTES* e, de outro, *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, por se tratarem de duas literaturas de padrão estilístico tão próprio e tão singular quanto à linguagem e aos procedimentos de construção de suas narrativas, o que permite ao pesquisador tratá-las nas suas raízes, aproximá-las nas suas essências.

Nessa mesma ordem, Tânia Carvalhal (2006) acrescenta que:

[...] a articulação da perspectiva crítica à literatura comparada é não só indispensável (como queria Wellek), mas, capaz de revitalizá-la sem que perca suas características essenciais, que a singularizam em relação a crítica *tout court*. A literatura comparada, sendo uma atividade crítica, não necessita excluir o histórico (sem cair no historicismo), mas ao lidar amplamente com dados literários e extraliterários ela fornece a crítica literária, a historiografia literária e a teoria literária uma base fundamental. Todas essas disciplinas concorrem em conjunto para o estudo do literário, resguardada a especificidade de cada uma. (CARVALHAL, 2006, p. 40)

Nessa perspectiva crítico-analítica da obra literária, o pesquisador se aproxima dela, pondera sobre os fatos internos, constitutivos da tessitura textual, assim como os fatos externos, como os aspectos históricos, sociais, geográficos, elementos identitários, como afirma SAMUEL, (2002, p. 9) “a literatura faz parte do produto geral do trabalho humano, da cultura”.

A literatura é uma manifestação artística, é uma criação humana que traduz valores e conceitos de uma sociedade, assim, as obras literárias, são obras de arte. Falar de arte, ler a arte, analisar a arte na era pós-humanidade é um tanto desafiador, tendo em vista a extensa produção literária, pictórica, cinematográfica e outras, com as quais nos deparamos, diariamente, sendo consideradas, no entanto, indistintamente, como obras de arte.

Logo, as obras literárias, na perspectiva semiológica, podem ser compreendidas como sistemas complexos e, na sua maioria, representações das experiências sociais e humanas já existentes e que tendem a provocar no leitor, uma sensação de prazer e emoção no receptor.

A arte é a representação do concreto e do subjetivo, é a afirmação e a materialização em signos, construídos a partir do que é há de mais profundo no ser humano. A compreensão do real, por meio da literatura, pressupõe compreender e interpretar uma realidade vivida nos mais diversos planos, seja no plano da significação, seja no plano estilístico ou social. Essa compreensão é externalizada por meio dos gêneros textuais, originados a partir da poética de Platão e da retórica de Aristóteles.

A literatura é arte, é vida movida pela força da linguagem, que surge da relação homem e sociedade, e este como reflexo do processo metamórfico, contínuo

que o permite metamorfosear tantas vezes quantas forem necessárias para exercitar a arte de (sobre)viver.

Nesse sentido, tantos foram os filósofos que tiveram uma importante produção voltada aos estudos da teoria literária e estética, tais como: Heidegger, W. Benjamin, Adorno, H. Gadamer, P. Ricoeur, J. Derrida e G. Deleuze, e outros teóricos da literatura que influenciaram o pensamento estético, de tal maneira que, após seus escritos a análise literária não se manteve como antes, como G. Bataille, M. Blanchot, R. Barthes, T. Todorov, G. Genette.

Dentre os teóricos apresentados, vale destacar Hans-Georg Gadamer e Paul Ricoeur (2000), como referências para compreensão acerca dos processos para a construção e justificação dos sentidos extraídos das obras *A HORA DOS RUMINANTES* e *CEM ANOS DE SOLIDÃO*.

Gadamer (2008), com advento da crítica hermenêutica, propõe a compreensão como totalidade e a linguagem como meio de acesso ao mundo e às coisas e, Ricoeur a viabilidade da compreensão da realidade, por meio processo metafórico, como agente constituinte de sentidos para além do texto literário, uma vez que, em discursos ficcionais, estes se insinuam e se fazem por meio de metáforas, alegorias, analogias, símbolos, metonímia, elementos provocadores do impacto estético, chamado de beleza.

Tomam-se por base os preceitos de Gadamer (2008), ao aduzir que

[a] hermenêutica que se vai desenvolver aqui não é uma doutrina de métodos das ciências do espírito, mas a tentativa de entender o que são na verdade as ciências do espírito, para além de sua autoconsciência metodológica, e o que as liga ao conjunto de nossa experiência de mundo. (GADAMER, 2008, p. 31)

Assim, o estudo proposto por Gadamer (2008) se caracteriza pela compreensão (*subtilitas intelligendī*), pela interpretação (*subtilitas explicandī*) e pela aplicação (*subtilitas applicandī*). Sob esses aspectos, a crítica, como instrumento de análise e interpretação, representa um esforço em compreender o conotado na escrita, o que evidencia a literariedade, no *locus*, onde se dá a polissemia.

Nessa perspectiva, considerando as diferentes possibilidades de construção da relação entre a literatura e a vida, a fim de encontrar significados sobre as várias realidades, expostas nessas narrativas, não como verdades que povoam, somente, os imaginários dos autores, mas, sim, como significados instalados em um processo

contínuo de interpretação de sentidos expressos, textualmente, por meio do processo metafórico e figurativo.

De acordo com Paul Ricouer (2000), em *A Metáfora Viva*, numa perspectiva mais moderna, os oito estudos tratam das formas de apresentação da linguagem, em níveis distintos, sendo que, cada um desenvolve um ponto de vista determinado e constitui o todo. Assim, tem-se o estudo e identificação, por meio da transposição, do discurso metafórico como maneira representativa da experiência humana, isto é, o lugar do sentido se dá no campo contextual, do enunciado.

O século XX foi marcado por movimentos, manifestações artístico-literárias que oportunizaram espaços para adoção de novos procedimentos de análises, originando, assim, novas maneiras de ver o real.

Analisar as obras literárias, considerando-as signos e, por conseguinte, em virtude de suas essências, como representações dos fatos sociais, torna-se improvável não destacar a importância dos valores extra estéticos, contidos nas obras, especificamente em relação aos componentes formais e temáticos. As obras literárias são sistemas complexos e, na sua maioria, representam as experiências sociais e humanas já existentes e que tendem a provocar no leitor, sensações e sentimentos diversos.

A arte é a representação do concreto e do subjetivo, é a afirmação e a materialização em signos, construídos a partir do que há de mais subjetivo no ser humano. A compreensão do real, por meio da literatura, pressupõe compreender uma realidade vivida nos mais diversos planos, seja no plano da significação, seja no plano do estético e artístico.

As obras *A HORA DOS RUMINANTES* de José, J. Veiga e *CEM ANOS DE SOLIDÃO* de Gabriel García Márquez, se classificam como romances que apresentam discurso narrativo ficcional, cada um na sua singularidade estética, criando universos tão peculiares e ao mesmo tempo, tão únicos nas suas essências.

Para Mikhail Bakhtin, “Em seu conjunto, o romance é um enunciado, assim como a réplica do diálogo cotidiano ou uma carta privada (ele tem a mesma natureza dessas duas), mas difere deles por ser um enunciado secundário (complexo)”. (BAKHTIN, 2016, p. 15)

Extraí-se que, nesses romances, devido à complexidade peculiar a obra literária, a literariedade presente nessas duas obras em estudo, lhes permite serem analisadas a partir de conceitos literários, comuns aos próprios gêneros. Assim,

considera-se que “certo texto que possui a literariedade, constituído pelas metáforas, metonímias, sonoridades, ritmos, narratividade, descrição, personagens, símbolos, ambiguidades e alegorias, os mitos e outras propriedades”, denota a prevalência de aspectos literários na obra. (SAMUEL, 2002, p. 7)

Em relação aos gêneros literários, esses são classificados de acordo com características formais comuns, agrupando-as segundo critérios estruturais, contextuais e semânticos, aspectos que não correspondem, em sua totalidade, à estrutura de outro gênero literário, visto que cada um apresenta características próprias. Dessa forma, “o autor de uma obra literária (romance) cria uma obra (enunciado) discursiva única e integral. Mas ele cria a partir de enunciados heterogêneos, como que alheios” (BAKHTIN, 2016, p. 88).

Nesse viés, a linguagem, conforme a concepção bakhtiniana, é o meio pelo qual as expressões enunciativas refletem os campos das atividades humanas, os quais se constituem como gêneros dos discursos. Na literatura, esses gêneros são estudados num recorte voltado às especificidades artístico-literárias, não tão somente considerando os tipos de enunciados.

Por outro lado, há pesquisadores como Maurice Blanchot (1987), crítico literário que defende o entendimento de que o importante na verdade é o livro por si só, longe dos gêneros, distante das rubricas, das estruturas e formas. No entanto, como nossa proposta é analisar essas duas obras literárias, isso nos leva, também, a pensar como essas obras se estabelecem frente a esse universo crítico literário e, principalmente, como elas podem estabelecer essa dialogia que não se restringem, tão somente, aos aspectos de aproximação e/ou distanciamento, contudo os aspectos circundantes que de certo modo identificam essas obras no contexto literário.

Assim sendo, as obras literárias em epígrafe, se apresentam como gêneros narrativos ficcionais, romances que por sua natureza literária são complexos, que trazem uma sucessão de acontecimentos reais ou imaginários, que se desenrolam em tempos e espaços que elevam a história ao movimento peculiar, que transita entre o verossímil e o inverossímil, conforme a intensidade e a densidade de cada uma das obras.

Contudo, destaca-se que no campo crítico literário, há ponderações quanto à definição de a Literatura Fantástica ser considerada um gênero literário nos moldes que se compreendem os demais. No âmbito da literatura há críticos e estudiosos

que a consideram como gênero; subgênero; categoria e até mesmo modalidade, como vimos no tópico 1.1, deste trabalho.

Especialmente, a literatura de caráter ficcional se constitui a partir dos mistérios, dos elementos insólitos que rondam o imaginário humano. A literatura contemporânea contempla milhares de textos (contos e romances) que tratam da questão do inexplicável, do estranho, do absurdo. Daí se justifica a necessidade da teoria literária moderna, direcionar esforços para a realização de análise e estudo sistemático dessa vertente que é a Literatura Fantástica.

Tendo em vista a expansão do conceito atribuída à realidade no século XX, eventos insólitos e sobrenaturais deixam de produzir medo e terror, efeitos esses provocados pelo ato de leitura, características do fantástico tradicional. Todorov (2017) admitiu no fim de *Introdução à literatura fantástica*, que “Podem-se encontrar exemplos de hesitação fantástica em outras épocas, mas”, ressalva o teórico, “será excepcional que esta hesitação seja tematizada pelo próprio texto” (TODOROV, 2017, p. 166)

Com efeito, essa literatura, como estética literária, é parte de um todo que se manifesta como fenômeno literário, isto é, uma criação artística, que a cada dia vem se apresentando como tal e se estabelecendo como discurso literário, de caráter, totalmente, ficcional capaz de transcender o mundo real, por meio das percepções, das sensações experimentadas a partir do contato do leitor com a linguagem literária, podendo levá-lo a um estado de hesitação.

Na estética da recepção o ato narrativo não se estabelece sem a prática, o ato da leitura. Assim, para Wolfgang (2011) o leitor é importante, é ele o responsável pela permanente atualização das obras literárias e, portanto, por sua historicidade. Traz às análises a compreensão dos atos de leitura, fundamentais, para a eficácia e vivacidade da obra.

### **1.3 A HORA DOS RUMINANTES e CEM ANOS DE SOLIDÃO: a espacialidade como voz**

Espaço é um termo que vem do latim *spatium* e que admite varias acepções, como física, temporal, dimensional, corporal, imagético, estrutural e outros. No caso em tela, o estudo se direciona a concepção e dimensão do espaço envolto à

atmosfera artístico-literária, ressaltando, nas obras *A HORA DOS RUMINANTES* e *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, a ‘voz’ que ecoa as questões de natureza político-social, histórico, filosófica e cultural concernentes à relação entre literatura e espaço da narrativa.

Do ponto de vista do estruturalismo, a categoria do espaço é vista como referência a um possível mundo extratextual reconhecível, não tendo função essencial no texto literário. O próprio Roland Barthes (2008), na *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*, classifica o espaço como um elemento passivo, isto é, meramente informativo, função acessória às funções discursivas.

O espaço, na condição de categoria, quando analisada diacronicamente, deve-se observar a relação que este estabelece com história. Assim, as obras *A HORA DOS RUMINANTES* e *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, produzidas na década de 60, sendo seus autores de nacionalidades e formações culturais distintas, no entanto, apresentam dimensões artístico-literárias bastante semelhantes, que permitem ao leitor reconhecer os as particularidades dos respectivos contextos político-sociais vividos à época.

Segundo Luís Alberto Brandão:

Quando se pretende discutir a questão do espaço segundo um viés diacrônico, é preciso levar em conta duas perspectivas, em geral intimamente relacionadas. A primeira propõe que uma “história do espaço” – ou seja, o registro das modificações que envolvem tal categoria no decorrer de determinado período – [...]. A segunda perspectiva propõe que se indaguem as transformações do espaço como conceito, construto mental utilizado na produção do conhecimento humano, seja de natureza científica, filosófica ou artística. No primeiro caso tem-se a fundamentação empírica da ‘história do espaço’, no segundo, a historicidade da categoria espaço a partir do enfoque epistemológico. (BRANDÃO, 2013, p. 18)

É consabido que a história está intimamente ligada à constituição dos espaços narrativos apresentados nessas obras, uma vez que, as representações espaciais vistas como experiências estéticas, nesses discursos ficcionais, também, variam de acordo com a intensidade das relações empíricas vividas em cada época ou cultura, o que nos leva a pensar na possibilidade de se ter, para além destes estudos, uma análise de um mapa cartográfico, principalmente considerando as origens das obras em análise.

Contudo, com a inserção do estudo sincrônico à categoria do espaço, de acordo com Brandão (2013) esse elemento

passa a ser tratado não apenas como categoria identificável em obras, mas como sistema interpretativo, modelo de leitura, orientação epistemológica [...] baseada na concepção autotélica de linguagem, passa-se a falar, de maneira bastante genérica, e usualmente metafórica, em “espaço da linguagem”. Dá-se então, início ao processo de espacialização do espaço, transformando-o em linguagem, em fala. (BRANDÃO, 2013, p. 25)

E, na sequência, esclarece, ainda, que:

Tendo como espoco os estudos literários ocidentais do século XX, é possível definir quatro modos de abordagem do espaço na literatura. São eles: representação do espaço; espaço como forma de estruturação textual; espaço como focalização; espaço da linguagem. (BRANDÃO, 2013, p. 25)

Nesse sentido, percebe-se que, especificamente em *A HORA DOS RUMINANTES* e *CEM ANOS DE SOLIDÃO* a existência do espaço como elemento focal, em constante movimento, favorece o surgimento de outros espaços, recriados pelo autor a partir do espaço descritivo, vinculado à identidade, à cultura, sejam reconhecidos e identificados por parte do leitor, levando-o a transcender a outros espaços, relacionando-os ao universo imagético.

Em *A HORA DOS RUMINANTES*, Veiga atribui a cada personagem uma forma peculiar de se fazer presente no espaço macro, isto é, de Manarairema. Indistintamente, os espaços de vivência dessas personagens são tão expressivos, que passam a constituir todo universo da narrativa.

No trecho, a seguir, descreve-se a rotina de Amâncio, comercializando os produtos que tinham na sua venda, esse espaço traduz a vida de Amâncio, o som que ecoa desse espaço completa os demais sons, as demais vozes que permeiam o mundo do vilarejo.

Depois do almoço a venda foi se enchendo de novo [...].  
 - O que foi que deu em todo mundo hoje? Até parece que só tem esta venda na cidade – dizia ele a um ou outro freguês [...].  
 Atendendo um e outro, pesando carne-seca, medindo farinha, subindo a escada para descer um amarrilho de chinelas para o freguês escolher, apanhando um pacote de pregos debaixo do balcão, embrulhando um rolinho de canela em rama, medindo e cortando fumo, recolhendo dinheiro, dando troco, Amâncio não esticava conversa [...]. (VEIGA, 1995, p. 26)

Cada personagem traz sua história, sua sina, sua maneira própria de existência, sendo identificados como, mais fortes, menos destemidos, uns mais indagadores, outros nem tanto. Até o silêncio, a expressão de um ato resiliente pode expressar um som, uma voz que emerge da alma ou até mesmo do inconsciente, de onde se instauram os mais sublimes desejos e medos.

Assim, tem-se o pobre Geminiano, que no início se fez de arrogado, de que não aceitaria ordens, tampouco, executar tarefas que não fosse do seu agrado.

- Você não sabe o que eu tenho passado, Dildélio. É muito sofrimento para um homem só.
- Fique assim não, Gemi. Vamos dar um jeito nisso. [...]
- Tem jeito não, Dildélio. Vou levar a areia. Tenho de levar. É minha sina. [...]
- Coitado de Geminiano. Esse serviço está acabando com ele – disse Dildélio olhando a carroça e abanando a cabeça.
- E por que não larga? Por que não manda os homens pentear macaco? - disse um do grupo.
- Pois é. Por que não larga? Tempo de escravo já acabou.
- Cada um sabe onde morde o borrachudo - disse Dildélio. - Se ele ainda não largou é porque não pode. Ele deve estar passando horrores. Não notaram como mudou? Esse Geminiano aí não é mais aquele antigo; e esse de hoje, amanhã será outro se não parar.

Nessa obra, o autor consegue traduzir, recriar esses espaços, dando-lhes ‘voz’, não uma voz que ecoa ao som das ideias meramente constituintes de um enredo, mas, sim, uma voz narrante, simples e do cotidiano, que dá vida a outros espaços desconhecidos, nutrido por uma subjetividade intensa, levando o leitor a se deslocar de espaços reais para outros espaços, totalmente, imaginários que legitimam toda a narrativa. O que posteriormente, Santiago (2002, p. 21), vem confirmar que: “[...] *literatura pós-64 prefere se insinuar como rachaduras em concreto, com voz baixa e divertida, em tom menor e coloquial*”.

São vozes que giram em torno de algo, nesse caso, do espaço da venda de Amâncio, de onde ecoa os grunhidos, os balbucios dos fregueses, os rangidos das portas quando se abrem. Segundo Blanchot (1987), estas ‘vozes’, representam a fala errante, fora de si mesma, é o eco convertido no espaço que repercute ao mundo exterior.

[...] ela fala como ausência. Onde não fala, já fala; quando cessa, persevera. Não é silenciosa porque, precisamente, o silêncio fala-se nela. O próprio da fala habitual é que ouvi-la faz parte da sua natureza. Mas, nesse

ponto do espaço literário, a linguagem é sem se ouvir. (BLANCHOT, 1987, p. 45)

Em *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, evidencia-se essa espacialidade como voz, quando a personagem Úrsula deixa sua casa em busca do filho, José Arcádio, que em dado momento, resolve partir com os ciganos. Durante a ausência da matriarca, a casa fica aos “cuidados” do pai, José Arcádio Buendía, e do outro filho, o Aureliano, mas, que na verdade passam o tempo no laboratório, manipulando os metais. Todo som, ruído, eco, são traduzidos em vozes que permeiam, povoam toda atmosfera dentro da casa, que por alguns meses, fica sem voz, sem comando, sem direcionamento.

Durante várias semanas, José Arcádio Buendía se deixou vencer pela consternação. [...]. O tempo pôs as coisas em seu devido lugar. José Arcádio Buendía e seu filho não perceberam há quanto tempo estavam outra vez no laboratório, sacudindo o pó, acendendo o fogo do alambique, entregues uma vez mais à paciente manipulação da matéria adormecida fazia vários meses em sua cama de esterco. (MÁRQUEZ, 2014, p. 77)

Outra forma de tradução desses espaços se dá pela voz que pode ser percebida por meio das lembranças, das recordações, por exemplo, de Aureliano Buendía, quando diante do pelotão de fuzilamento, ingressa-se, de fato na história da família de José Arcádio Buendía e da própria instauração do pequeno povoado de Macondo. São espaços carregados de sentidos que podem ser livremente identificados por meio da leitura.

Dessa maneira, é possível perceber esses espaços, gerado em sentido amplo pelos enunciados, os quais evocam vozes que parecem não ter representatividade definida, no entanto, identificam as personagens e suas histórias, então percebidas pelo leitor, por meio da construção de novos sentidos. Assim, tem-se que o texto literário pode ser compreendido dentro de uma espacialidade, tão múltipla, que ultrapassa a dimensão estrutural da própria narrativa.

De acordo com Brandão (2013), há de se pensar que:

No caso do texto literário, pode-se afirmar que a experiência estética é, paradoxalmente, tão mais vinculada à realidade quanto mais exercita sua autonomia em relação a ela; tão mais penetrante e abrangente quanto mais aberta e especulativa. O caráter paradoxal da experiência literária se explica

pelo fato de esta tornar possível o questionamento da oposição entre o real e ficcional. (BRANDÃO, 2013, p. 33)

Quanto ao processo de espacialização, Massaud Moisés (2007) destaca o fato da transferência da tônica narrativa para os objetos os quais passam a estabelecer relações com as personagens, tomam posições dentro da narrativa, no entanto, ainda:

[...] permanece vinculado ao "humano", e daí ao psicólogo, a visão das coisas: estas carecem de "voz" para sair do silêncio perene em que vivem mergulhadas, e do qual parecem emergir quando o ficcionista, descrevendo-as minuciosamente, como que lhes empresta direito à fala, tem-se, portanto, a espacialidade como voz. (MOISÉS, 2007, p.108)

Pode-se dizer então, que a espacialidade como expressão narrativa ficcional é recriada por meio das experiências das personagens na história, atribuindo-lhes voz e mobilizando outros espaços, que passam a ser compreendidos sob outra ótica e, principalmente, a essencialidade desses para constituição da narrativa.

Nessa vertente, há de se destacar a pertinência temática das obras de Gastón Bachelard (1993) e Mikhail Bakhtin (2016), por atribuírem aos espaços outras ressonâncias, isto é, poéticas do espaço, sendo o primeiro na perspectiva fenomenológica, o segundo na possibilidade de analisar o espaço a partir acepção de cronótopo e, o terceiro, o conceito de imagem dialética, as determinações espaciais constitutivas do projeto intelectual. Portanto, Brandão (2013) afirma, ainda, que:

Essas particularidades possuem relevância superlativa, já que tanto demonstram a variabilidade do conceito de espaço, sobretudo quando focado sob o prisma do texto literário, quanto sintetizam em cada obra um conjunto amplo de princípios epistemológicos e críticos. Isso corresponde a afirma que em cada "poética do espaço" os aspectos que configuram a poética – ou seja, a compreensão do que é literatura e do que é arte – definem o que se entende por espaço. (BRANDÃO, 2013, p. 87)

Em *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, é muito presente a relação indissociável de tempo - espaço, vista sob a ótica bakhtiniana, especialmente nos romances. Essa cronotopia pode ser analisada em várias passagens da narrativa. De fato, é possível perceber essa relação quando a rotina da família Buendía como o cotidiano se deixa

interromper pelo acaso e por forças intrusas inexplicáveis, como por exemplo, a volta dos mortos ao ambiente dos vivos, como ocorre com a personagem de Melquíades. (MÁRQUEZ, 2014)

Visitación não o reconheceu ao abrir a porta e pensou que ele estava querendo vender alguma coisa, ignorando que não dava para vender nada num povoado que afundava sem remédio no lamaçal do esquecimento. Era um homem decrépito. [...]

José Arcadio Buendía encontrou-o sentado na sala, abanando-se com um chapéu negro remendado [...]. Cumprimentou-o com amplas demonstrações de afeto, temendo tê-lo conhecido em outros tempos e agora não se lembrar (peste da insônia). Mas o visitante percebeu sua falsidade. Sentiu-se esquecido não pelo esquecimento do coração, mas outro, o esquecimento da 'morte'. Então compreendeu. Abriu a maleta [...] deu de beber a José Arcadio uma substância de cor suave, e fez-se a luz sem sua memória. [...] Era Melquíades. [...]. O cigano chegava disposto a ficar no povoado. Havia estado na morte, era verdade, mas tinha regressado porque não conseguiu aguentar a solidão. (MÁRQUEZ, 2014, p. 91)

Assim, nesse trecho da obra, nota-se que o tempo - espaço segue um fluxo contínuo, no qual o tempo e o espaço são indissolúveis. Isto significa que o tempo não pode ser medido independente das propriedades do espaço e as propriedades do espaço dependem do fluxo do tempo, é como se a vida e a morte se relacionassem de maneira que ambas apresentassem seu *locus* de desenvolvimento e autonomia quanto ao controle desse tempo, como se fossem elementos que agregassem funções ao ato narrativo. Barthes (2008, p.38) diz que “é a lógica narrativa a dar conta do tempo narrativo”. Assevera, ainda, que:

Poder-se-ia dizer de uma outra maneira que a temporalidade não é mais do que uma classe estrutural da narrativa (do discurso), tudo como se na língua, o tempo não existisse a não ser sob a forma de sistema; do ponto de vista da narrativa, o que chamamos tempo não existe, ou não menos só existe funcionalmente, como elemento de um sistema semiótico [...] a narrativa e a língua só conhecem um tempo semiológico. (BARTHES, 2008, p. 38)

Esses elementos, característicos aos relatos fantásticos, são considerados os condutores dessas narrativas que geram a incerteza ao entendimento lógico acerca dos fatos, de certa maneira, contradiz o intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios do ponto de vista real, fazendo com que o leitor real se coloque entre a realidade e a imaginação. Logo, pensar o fantástico, já no século XXI, obriga a repensar as categorias, em sentido *lato sensu*, que de sua literatura participam.

## II. JOSÉ J. VEIGA E GABRIEL GARCÍA MARQUEZ: DIMENSÕES DIALÓGICAS

A linguagem literária é um sistema dinâmico e complexo de estilos de linguagem; o peso específico desses estilos e sua inter-relação no sistema da linguagem literária estão em mudança permanente.

Mikhail Bakhtin

Primeiramente, traçamos um panorama acerca dos pressupostos teóricos em torno dos insólitos ficcionais e suas vertentes, dos valores estéticos, da espacialidade em voz, como preceitos basilares para a exposição que será feita neste capítulo.

Neste momento, a proposta é trazer uma exposição de caráter dialógica, ressaltando os recursos linguísticos e procedimentos literários utilizados por José J. Veiga em *A HORA DOS RUMINANTES* e *CEM ANOS DE SOLIDÃO* de Gabriel García Márquez, especialmente no que tange a análise da linguagem literária envolta aos elementos peculiares ao discurso literário na perspectiva do *Realismo Fantástico* e *Realismo Mágico*.

Considerando as premissas que circundam a concepção do que venha a ser *O Estado da Arte*, faz com que não iniciemos a pesquisa sem nenhuma referência ou tema que não seja capaz de vislumbrar possibilidades de análise e reflexão. Assim a crítica e outros estudiosos destacam a singularidade única de cada uma dessas obras, as quais trazem nas suas essências elementos que nos permite promover mais que um diálogo ou uma simples comparação, mas, sim, uma dialogia consistente e significativa do ponto de vista da estética literária.

Tal entendimento se justifica pela natureza dos romances *A HORA DOS RUMINANTES* e *CEM ANOS DE SOLIDÃO* de Veiga e Márquez, tidas como narrativas fantásticas que se caracterizam ao mesmo tempo pela junção e pela oposição que se estabelece entre o real e o sobrenatural, ocasionando ambiguidade, incerteza quanto à manifestação dos fenômenos estranhos, insólitos, mágicos, simbólicos e místicos. Talvez, seja justamente esse universo literário fantástico que fascina o homem e o inspira a criar.

Essa arte criativa de natureza literária, por sua vez, também, traz o leitor para esse mundo que foge ao comum e real, que apela para o improvável, o

inexplicável, o inverossímil que, ao mesmo tempo, se associa aos acontecimentos extraordinários que compõe a essência do Realismo Fantástico, outra forma de se ater ao realismo estrito ou realismo/naturalismo do século XIX.

Nesse sentido, Rodrigues (1988), afirma que

[...] essa preferência pela narrativa fantástica, especialmente por parte de autores contemporâneos, se deva ao fato de ela deixar evidente, expor mesmo, a sua máquina ficcional (a estruturação), que a narrativa realista procura esconder através dos recursos da verossimilhança. (RODRIGUES, 1988, 16)

Da eclosão da ficção fantástica ao o que hoje se reconhece como obras da Literatura Fantástica, impossível não evidenciar a literatura produzida por Veiga, um escritor goiano, nascido em Corumbá, em 1915, estreando na literatura em 1944, momento em que o mundo presenciava a Segunda Guerra Mundial e suas consequências. Assim como Gabriel García Márquez, nascido em Aracataca, na Colômbia, considerado um dos maiores escritores do século XX, destacou-se como um dos representantes do realismo mágico latino-americano, autor de *CEM ANOS DE SOLIDÃO* e *outras obras*.

Como representante desse Realismo Fantástico, tem-se, José J. Veiga, tido por muitos como de tradição regionalista, estreou na literatura, na fase adulta. É o início de uma produção ficcional pertencente à Literatura Fantástica. Para o próprio autor, simplesmente 'Realismo Fantástico'. O fato é que discretamente e quase despercebido, Veiga foi aguçando o interesse da crítica literária.

A obra *A HORA DOS RUMINANTES*, publicado em 1966, obra expressiva de Veiga, que narra a história da pequena cidade de Manarairema, que vê a sua ordem alterada por acontecimentos inesperados e inexplicáveis, com a chegada de uma legião de homens, de procedência desconhecida, causando alvoroço e hesitação no pequeno povoado e, ainda, a invasão de cães e bois, que deixa os moradores acuados em suas casas, enquanto os animais passeiam livremente pela cidade.

A noite chegava cedo em Manarairema [...] Os cargueiros vinham descendo a estrada, quase casados com o azul geral. Mas uns homens na ponte perceberam o sacolejo das bruacas o plincar dos cascos de pedras, se interessaram. Podia ser cargueiro de toucinho, mantimento escasso. [...] (VEIGA, 1995, p. 1)

No dia seguinte madrugariam cedo e beberiam da água limpa. No caminho encontraram os que voltavam da ponte.

- E os cargueiros? Viram aqueles cargueiros?

- Era não.

- Foram pra onde?

- Sei lá pra onde foram. [...] (VEIGA, 1995, p. 3)

- No dia seguinte a cidade amanheceu ainda sem toucinho, mas com uma novidade: um grande acampamento fumegando e pulsando do outro lado do rio, coisa repentina, de se esfregar os olhos [...]. (VEIGA, 1995, p. 4)

De tal modo, tem-se o autor Gabriel García Márquez, escritor colombiano, conhecido como Gabo, foi considerado um dos autores mais importantes do século XX. Recebeu diversos prêmios, em especial o Nobel de Literatura de 1982, por conta do sucesso de suas novelas e histórias. Ficou muito conhecido pela forma que narrava as suas histórias. Como representante do Realismo Mágico agregou à literatura hispano-americana os elementos mágicos e fantásticos, com o intuito de fornecer verossimilhança ao leitor, ante a abordagem de temas políticos e sociais da América Latina, como a condição humana, especialmente a solidão.

A obra *CEM ANOS DE SOLIDÃO* narra a história da fictícia cidade de Macondo, da sua construção à ascensão e queda de seus fundadores, a família Buendía. A saga da família Buendía é descrita pelas personagens centrais, que dão início ao romance e conduzem toda a narrativa, são eles: José Arcádio Buendía e sua esposa, Úrsula Iguarán, espinha dorsal da família e do romance, os filhos, José Arcádio, Aureliano e a filha, Amaranta e, ainda, Remédios, que se agrega à família. E, não menos, a presença do cigano Melquíades, o elo com o mundo exterior e outras personagens externas que se fazem presentes na história e na vida dos moradores de Macondo.

Na sua juventude, José Arcádio e seus homens, com mulheres e crianças e animais e todo tipo de utensílios domésticos, atravessaram a serra buscando uma saída para o mar, e ao cabo de vinte e seis meses desistiram da aventura e fundaram Macondo para não ter que empreender o caminho de volta. (MARQUÉZ, 2014, p. 52)

Essa obra é peculiar tanto pela sua singularidade estética, como pela forma de trazer a história da família Buendía, pois, além de narrar a saga do clã, a fundação de Macondo, narra a escrita da história do povoado, isto é, a história dentro da própria história que é contada, demonstrando, assim, uma integração

narrativa em que a pluralidade de ações ocorrem nos espaços que vão sendo constituídos.

Assim, essas obras, romances de natureza complexa que, essencialmente, representam “realidades” específicas, por meio da linguagem verbal, externadas por meio de figuras de linguagem, tais como: de construção, de pensamento, de palavras, suficientes para promover a aproximação do leitor a esse realismo engendrado, com mestria, ao mundo ficcional, se revelam como obras capazes de transitar entre o mundo interior e o exterior dos personagens.

Na relação que se estabelece entre essas duas obras, percebe-se, de fato a constituição de uma dialogia concreta, que promove um diálogo fundante entre as duas “raízes”, evidenciando significados próprios e identitários, permitindo, assim, uma aproximação às questões do mundo, por meio dos discursos constituídos por diversas vozes de referência, que produzem sentidos de efeito, que tanto inquieta a humanidade.

## **2.1 A linguagem múltipla e metafórica: a plasmação dos signos**

De acordo com as perspectivas de análises consolidadas ao longo dos estudos acerca dos estudos literários e várias concepções estilísticas, a literatura pode ser compreendida como um sistema semiótico de significação e de comunicação verbal, pela qual se estabelece uma série de relações sociais.

Para Julia Kristeva (2005 p. 9), “[...] a literatura nos parece hoje ser o ato mesmo que apreende como a língua funciona e indica o que ela amanhã tem o poder de transformar”. Essa transformação acompanha a humanidade, o que tornam certas obras literárias contemporâneas, alcançando o status atemporal, isto é, promovendo diálogos com os diversos discursos a qualquer época que se faz presente.

Yuri Tynianov (1971), afirma que a literatura contemporânea não pode ser estudada isoladamente, posto que esta se correlaciona, em grande medida, com o homem e a vida social que este estabelece (que nada mais é que as séries vizinhas ao fato literário) por meio da linguagem, do aspecto verbal. Assim, o homem se

constitui, a partir da linguagem e, esta, por sua vez, se apresenta como ponto de partida e como ponto de chegada para o estudo da literatura.

Sob esse aspecto, o texto *As Estruturas Narrativas* de Todorov (2006) traz, ainda, que:

A literatura se revela, portanto, não só como o primeiro campo que se pode estudar a partir da linguagem, mas também, com o primeiro cujo conhecimento possa lançar uma nova luz sobre as propriedades da própria linguagem. (TODOROV, 2006, p. 54)

A presença da literatura, na sociedade, não apenas contribui para dinamização da linguagem literária, bem como fomenta um rearranjo das formas linguísticas, resultando em aparições de novos construtos linguísticos sociais, não se distanciando das prerrogativas da poética e da crítica, sendo assim, um exercício transcriativo por natureza.

A obra de arte literária se fundamenta no homem como linguagem, deixando transparecer a forma, assim, a manifestação da linguagem ficcional, genuinamente, conotativa, se apresenta metaforicamente de modo que a linguagem literária, também, traduza as relações humanas e suas formas de comunicação. Tendo, portanto, a presença inevitável das metáforas, alegorias, analogias, símbolos, metonímias, enaltecendo o impacto estético da obra, chamado de beleza.

Para Bakhtin, (2016, p. 20):

Em cada época da evolução da linguagem literária, o tom é dado por determinados gêneros secundários (literários, publicísticos, científicos), mas, também primários (determinados tipos de diálogo oral [...] familiar-cotidiano, sociopolítico, filosófico, etc.). Toda ampliação da linguagem literária à custa das diversas camadas extraliterárias da língua nacional está intimamente ligada à penetração da linguagem literária em todos os gêneros (literários, científicos, de conversação, etc.), em maior ou menor grau, também dos novos procedimentos de gênero de construção da totalidade do discursivo, do seu acabamento, da inclusão do ouvinte [...]

As obras *A HORA DOS RUMINANTES* e *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, narrativas que desafiam as 'certezas do real', se apresentam por meio de uma linguagem metafórica, irônica, complexa e variável, com dizeres carregados de uma conotação, característica essencial à obra literária, que leva o texto a extrapolar o

sentido original da palavra, adotando, assim, sentido figurado e simbólico, resultando em múltiplas interpretações.

Essa linguagem se constitui como parte da estrutura literária dinamizada, a qual se projeta para além das estruturas formais. Assim, segundo Kristeva (2005)

A dinamização do estruturalismo só é possível a partir de uma concepção segundo a qual a palavra, não como um ponto (sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior [...]. Desse modo, plurivalente e plurideterminada, a palavra poética segue uma lógica que ultrapassa a lógica do discurso codificado, só realizável plenamente à margem da cultura oficial. (KRISTEVA, 2005, p.65)

Assim os autores dessas obras, vivendo em meio a uma realidade histórica, fazem da expressão verbal o seu modo de ver e sentir aquilo que o rodeia. A linguagem expressa no 'não dito', a qual circunda nos dois romances, em níveis e intensidades distintas, prevalecendo a essência de cada uma, realizam movimento de modo que essas obras se sustentem em tônicas diferentes, mas que se assemelham quanto à presença da linguagem metafórica, carregada de sentidos, que podem ser extraídos a partir dos diversos espaços do texto.

Nesse viés, observa-se que no espaço textual, onde realiza as diferentes operações dos conjuntos sêmicos e das conseqüências poéticas, a palavra se articula com outras, o que determina a concepção espacial do funcionamento poético da linguagem, que se fundamenta em três dimensões, as quais Kristeva (2005), define como sendo:

o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores (três elementos em diálogo). O estatuto da palavra defini-se, então, a) *horizontalmente*: a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário, e b) *verticalmente*: a palavra no texto está orientada para o corpus literário anterior ou sincrônico. (KRISTEVA, 2005, p.67)

Assim, a palavra que posta na narrativa, passa por um processo de significação, sendo que, ao ser espacializada dentro do texto, amplia seus significados, assim passa a dialogar com outros textos, com outros mundos.

Em *A HORA DOS RUMINANTES* há trechos que traduzem essa linguagem tão expressiva e dotada de sentidos.

Os cachorros baixaram de repente, apanhando todo mundo de surpresa [...] As pessoas correram e fecharam as janelas, as cercas, [...] (VEIGA, 1995, p. 34)

[...] Fechadas em casa, abanando-se contra a fumaça, enervadas com os latidos, as pessoas tapavam os ouvidos. (VEIGA, 1995, p. 35)

[...] Às vezes um cachorro aparecia dentro de uma casa, vindo não se sabe por onde, pondo as pessoas em pânico. O cachorro olhava para um, para outro, escolhia uma pessoa, chegava-se para ela abanando o rabo. A pessoa se encolhia, guardava as mãos, as pernas, e não achava voz para espanta-lo. O cachorro insistia, farejava [...] (VEIGA, 1995, p. 35)

No fragmento acima as personagens são representadas por animais, no caso os “cachorros”, cuja manifestação se encontra relacionada ao contexto histórico peculiar à época ditatorial, momento de repressão e opressão, uma vez que aqueles que ousassem se posicionar de forma contrária aos mandos impostos à sociedade poderiam sofrer represálias e privações.

Assim, em *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, não foi diferente, a obra de Márquez pode ser lida como uma grande metáfora da condição latino-americana, marcada por lutas internas pelo poder, pela corrupção, pelas guerras civis entre liberais e conservadores. Essas representações da história, contidas em *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, são tidas como explicações admissíveis e possíveis, se comparadas às realidades vividas nos países hispano-americanos. Como podemos ver no trecho a seguir:

O coronel Aureliano Buendía promoveu trinta e duas rebeliões armadas e perdeu todas. Teve dezessete filhos varões de dezessete mulheres diferentes, que foram exterminados um atrás do outro numa mesma noite, antes que o mais velho fizesse trinta e cinco anos. Escapou de catorze atentados, setenta e três emboscadas e de um pelotão de fuzilamento. Sobreviveu a uma dose de estricnina no café que teria sido suficiente para matar um cavalo. Recusou a Ordem do Mérito outorgada pelo Presidente da República. Chegou a ser comandante geral das forças revolucionárias, com jurisdição e mando de uma fronteira a outra, e o homem mais temido pelo governo [...]. (MÁRQUEZ, 2014, p. 144)

Nessas duas obras, a linguagem empregada pelos autores traduz situações vividas à época, cada qual na sua forma criativa, que movimenta e conduz o curso da narrativa. De certo que os efeitos desse romance atingiram milhares de leitores no mundo, de modo a perceber a América como espaço da utopia, da revolução, do intelectual e das lutas pelo poder e pela sobrevivência humana ao longo de cada momento histórico, social-político.

A liberdade de criação licencia o autor para o uso dos recursos necessários para construção do texto literário, uma vez que este representa não só um objeto linguístico, também, estético na sua natureza. Dessa forma, evidencia-se, a excelência quando se trata da multissignificação de sentidos nesses objetos de estudo, permitindo, assim, múltiplas leituras e interpretações.

De acordo com Zilberman (2013, p. 13), as obras literárias: “[...] valendo-se da linguagem verbal, incorporam uma de suas propriedades – a comunicação –, sendo mister, pois, buscar o que as obras comunicam a seu leitor, interpretando o que dizem e verificando como procedem à transmissão de ideias. ”

O fato é que a linguagem literária apresenta peculiaridades, as quais a diferencia do discurso comum e de valores comuns, em virtude da função e do valor estético, inerentes a essa forma de expressão artística. Logo, a singularidade narrativa de cada obra pode ser observada quando a forma e o conteúdo não se distinguem, tornam-se um só, transpondo o ato de contar uma simples história.

Assim, a narratividade presente em *A HORA DOS RUMINANTES* e *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, faz com essas obras se apresentem num padrão tão único que, a qualquer tempo podem ser lidas pelo mundo.

A linguagem, como mecanismo, lida com os sistemas de comunicação de ideias, isto é, por meio de signos convencionais, logo, está ligada à capacidade cognitiva humana, expressada pelo pensamento, o que resulta no exercício de aquisição e utilização de sistemas complexos de comunicação verbal que vai se ajustando à contemporaneidade.

Assim, para Carvalhal (2006, p. 50), esse processo se constitui a partir das “relações entre a literatura e as outras artes encontram no campo dos estudos semiológicos, nas relações que os sistemas sígnicos travam entre eles, novas possibilidades de compreensão para essas correspondências”.

Dessa forma, a linguagem literária, empregada pelos textos contemporâneos, em virtude da sua natureza social e dinâmica, de tal forma, também, segue essa relação de inovação, de ajuste, de adequação, de atendimento ao que está em voga, possibilitando, assim, o surgimento de novas formas de ver, ler e apreender o mundo real.

Nessa perspectiva, o escritor literário faz do seu discurso, do seu texto, uma forma de representação imagética dos anseios, dos desejos, dos sonhos, das

inquietações, tanto própria como da sociedade. Tanto o é, que, Kristeva (2005) afirma que o texto é o terreno de atuação dessa representação.

Assim sendo, vemos em nossos dias o texto tornar-se o terreno onde *atua*, enquanto prática e apresentação, o remanejamento epistemológico, social e político. O texto literário atualmente atravessa a face ciência, da ideologia e da política como discurso e se oferece para confrontá-lo, desdobrá-los, refundi-los. Plural, plurilinguístico às vezes, e frequentemente polifônico [...] (KRISTEVA, 2005, p.18)

Diante disso, Zilberman (2013), assevera, ainda, que:

Bakhtin chamou a atenção, assim, para o caráter dinâmico, mutável e dialógico da linguagem, o pluralismo das expressões e a mistura de códigos diversos, destacando duas propriedades intrínsecas da comunicação linguística – a *polifonia*, isto é, a presença de falas diversas no interior de uma expressão aparentemente uniforme; e o *hibridismo*, que dá conta da convivência de elementos de proveniência distinta no interior da cultura, uma espécie de mestiçagem linguística de que nenhum código pode se livrar. (ZILBERMAN, 2013, p.19)

Nos romances, o ato de narrar passa a representar um comportamento um tanto solitário, em que as diversas experiências são submetidas ao filtro da consciência, para não deixar a essência da obra submersa à estrutura textual formal.

Assim, o escritor/autor cria estratégias diferenciadas para o ato de narrar, levando-o, indistintamente às múltiplas vozes, apresentadas por discursos distintos, que remodelam a leitura do mundo. É pertinente, o texto de Kristeva (2005), alusivo à classificação proposta por Bakhtin, acerca das 'palavras na narrativa, vejamos:

Pode-se distinguir, segundo Bakhtin, três categorias de palavras na narrativa:

A. A palavra direta, remetendo a seu objeto, exprime a última instância significativa do sujeito do discurso nos quadros de um contexto: é a palavra do autor, a palavra que anuncia, que expressa, a palavra denotativa, que deve fornecer a compreensão objetiva, direta.

B. A palavra objetual é o discurso direto das personagens. Tem uma significação objetiva direta, mas não se situa ao mesmo nível do discurso do autor, encontrando-se distanciando dele. [...]. É uma palavra estranha, subordinada à palavra narrativa como objeto da compreensão do autor.

C. Mas o autor pode se servir da palavra de outrem para nela inserir um sentido novo, conservando sempre o sentido que a palavra já possui. Resulta daí que a palavra adquire duas significações, que ela se torna ambivalente. Essa palavra é o resultado da junção de dois sistemas de signos. (KRISTEVA, 2005, p. 76)

Nesse viés, as obras *A HORA DOS RUMINANTES* e *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, tendo em vista as suas características discursivas, demonstram, de certa maneira, esse estilo individual dos autores, uma vez que, segundo Bakhtin (2016):

Os mais favoráveis são os gêneros da literatura de ficção: aqui o estilo individual integra diretamente o próprio edifício do enunciado, é um de seus objetivos principais (contudo, no âmbito da literatura de ficção os diferentes gêneros são diferentes possibilidades para a expressão da individualidade da linguagem através de diferentes aspectos dessa individualidade). (BAKHTIN, 2016, p.17)

O discurso literário, por sua natureza ficcional, denota o uso da linguagem literária, a qual se constitui por meio das figuras de linguagem, na intenção de estabelecer a comunicação verbal, sem se distanciar dos procedimentos que lhe permite traduzir a realidade de maneira que ela possa ser vista por vários prismas.

É oportuno, destacar as contribuições de Zilberman (2013), quando afirma que o

discurso literário apresenta características que o particularizam por conter duas propriedades: Ele não se refere ao objeto específico contido fora dele; pode, é certo, mencionar figuras históricas, locais conhecidos ou eventos do passado, contudo, não há qualquer compromisso com a veracidade desses dados, que não precisam corresponder a um referente externo. Não é o que acontece com a comunicação oral das pessoas, que diz respeito a algo ou a alguém, ou com outros tipos de discursos escritos, que, pragmáticos, informativos ou conceituais, igualmente se reportam a um conteúdo exterior; eis porque Lefebvre considera que o discurso literário é gratuito. No discurso literário, todos os elementos são significativos, incluindo os elementos fônicos, como o significante, que, com o significado, constitui o signo linguístico, segundo a lição de Ferdinand de Saussure (SAUSSURE, 1969); além disso, o significado não é transparente, requerendo uma atenção maior por parte tanto do criador, quanto do destinatário. (ZILBERMAN, 2013, p. 100),

E assim, esses elementos voltados à criação literária se tornam um conjunto de fatos que tanto dialoga e mobiliza os sentidos na vida cotidiana como dialoga também com os elementos vizinhos ao fato literário pela verossimilhança que se manifesta na sinestesia estilística, isto é, pela combinação de percepções, bem como na sensação epifânica, seja na linguagem em sua forma pictórica, cinética, seja em seu aspecto verbal ou qualquer outra forma de apresentação.

Dessa forma, o texto *A HORA DOS RUMINANTES*, de José J. Veiga, considerado literatura contemporânea, não apenas contribui para uma recriação de

formas linguísticas, como também enseja o surgimento de novos sentidos, aguçando as possibilidades de percepção do mundo, a partir das imagens apreendidas no plano do discurso estabelecido pela obra, por meio da ironia e pela linguagem metafórica.

A noite chegava cedo em Manarairema. Mal o sol se afundava atrás da serra - quase que de repente, como caindo - já era hora de acender candeeiros, de recolher bezerras, de se enrolar em xales. A friagem até então continuada nos remansos do rio, em fundos de grotas, em porões escuros, ia se espalhando, entrando nas casas, cachorro de nariz suado farejando.

Manarairema, ao cair da noite - anúncios, prenúncios, bulícios. Trazidos pelo vento que bate pique nas esquinas, aqueles infalíveis latidos, choros de criança com dor de ouvido, com medo escuro. Palpites de sapos em conferência, grilos afiando ferros, morcegos costurando a esmo, estendendo panos pretos, enfeitando o largo para alguma festa soturna. Manarairema vai sofrer a noite. (VEIGA, 1995, p. 09)

No fragmento transcrito, a imagem que se constitui, permite estender o nível de interpretação para além da comunicação verbal. Certas palavras postas a serviço do discurso revelam que está além, do sentido real, a ideia é justamente fazer com o leitor, dentre suas percepções faça, também, associações com o verossímil. Portanto, expressões tais como: ‘ao cair da noite – anúncios, prenúncios, bulícios’, ‘grilos afiando ferros’, morcegos costurando a esmo, estendendo panos pretos’, podem ser interpretados como referências a fatos e acontecimentos ocorridos à época.

Essa compreensão ultrapassa os limites previsíveis da obra, isto é, externalizam e interpretam os fatos e verdades mais íntimos e internos, bem como os fatores extras literários, como a sociedade, a história e o contexto sócio-político. Logo, o sentido da obra passa a ser reconstruído numa dinâmica interna, mostrando que é possível uma obra projetar-se para além de um mundo habitado pelas ideias do autor, alcançando, quiçá, o mundo projetado ou idealizado pelo leitor.

Assertivamente, Moisés Massaud (2007), assinala, ainda, que:

a prosa de ficção também recorre à linguagem conotativa, ou às metáforas polivalentes, sempre que se trata de situar "ilhas" poéticas na correnteza do enredo. É consabido que, não existindo pureza em Arte, da mesma forma que a poesia admite metáforas univalentes, a prosa se socorre da conotação quando o fluxo narrativo o permitir ou requerer. (MASSAUD, 2007, p.85)

Na obra, *A HORA DOS RUMINANTES*, a linguagem metaforizada circunda o texto de modo a trazer um aditivo à narrativa que eleva a tônica até o final, sem que o discurso se desfaça pelos aspectos insólitos.

- Amâncio agiu certo. Para saber se numa moita tem onça é preciso chegar perto. Se a gente fica espiando de longe nunca sabe se o bicho que está lá é onça mesmo ou veadozinho manso, desses que comem na mão. Tirando Geminiano, que agora deu pra esconder leite, que é que viu esses homens de perto, para pode dizer se são onça ou veado? (VEIGA, 1995, p. 20)

Esta obra está aberta a muitas visões e incursões a um emaranhado de linguagens, das quais destacamos, por exemplo, a forma cinematográfica, uma vez que a sua riqueza de imagens, de cortes e tomadas, minuciosamente elaboradas, provocam no leitor, o desejo de adentrar nas fendas da narrativa, promover associações e, principalmente, buscar em outras linguagens e obras elementos que são afetos e complementares, ou, ainda, os que com elas estabeleça uma relação tensiva e produtiva.

A linguagem nessa obra pode ser vista como um elemento definível das representações de cada personagem como o simplório Geminiano Dias, o Gemi, como muitos o chamavam, que trazia sua vida em cima de sua carroça guiada pelo seu cavalo, o Serrote, que servia como único e exclusivo instrumento de trabalho, e assim era o Gemi: “manso por fora e espinhento por dentro. Quando alguém lhe dizia alguma coisa que não caía bem, ele parava o riso no meio e virava o avesso do pano”. (VEIGA, 1995, p. 09)

- Negociar a carroça, caboclo?  
Geminiano não gostou dos modos, [...] e seguiu viagem, sem parar nem olhar. O homem avançou para o lanço seguinte da cerca, insistiu:  
- Negociar a carroça? Pago bem.  
- Nhor não - respondeu Geminiano por muito favor.  
O homem não desistia. Avançou mais um lanço, falou mandando:  
- Pare um pouco. Pode parar não?  
- Posso não. Se pudesse eu ficava parado em casa.  
O homem mergulhou rápido por baixo da cerca, deu uma carreirinha e cortou a frente da carroça.  
- Um momento, rapaz – disse - Quando um burro fala, o outro pára para escutar.  
- Não entendo conversa de burro – disse Geminiano. (VEIGA, 1995, p. 07)

Por outro lado, tem-se o Amâncio Mendes, dono da venda que abastecia toda a cidade, “podia brigar como quem espirra, não tinha responsabilidade de família, brigava para sustentar a fama de valente, às vezes até sem vontade nenhuma” (VEIGA, 1995, p. 9), não menos que o Padre Prudente e Dr. Nelório, figuras que detinham o respeito dos demais moradores, cada um na sua posição e prestígio que o ofício lhes dava.

A linguagem utilizada na narrativa permite que cada personagem seja identificado pelo jeito de falar, pelas expressões, pelos modos de se relacionar com o outro, pelas atitudes frente às situações que levavam à reflexão a suas próprias condições humanas determinadas pelo espaço de vivem e trabalham. Indistintamente, essas personagens recriam nos seus microespaços elementos que coadunam no espaço discursivo que remete ao macroespaço.

Essas personagens são descritas pelo narrador, em um movimento de resistência contra as pressões dos homens estranhos, da tapera. Além de terem de resistir pelo seu direito de livre escolha, essas personagens a partir das novas posturas que são adotadas, a fim de “atendimento” aos mandos daqueles que passam a determinar a nova ordem na cidade, acabam criando outras atmosferas, ora não comum ao pequeno povoado. Como acontece com as personagens de Geminiano e Amâncio, os quais de maneira distinta acabam apresentando aos demais moradores, a “força” dos desconhecidos, isto é, como a vida se transcorreria a partir daquele momento.

Esses espaços apresentados como o *locus* de cada personagem se traduzem como signos que dão forma e concretude ao espaço como unidade narrativa discursiva.

## **2.2 A Espacialidade como o locus do discurso da obra literária**

Em *A HORA DOS RUMINANTES* e *CEM ANOS DE SOLIDÃO* a busca pelo espaço-nação, funciona como uma força centrípeta que fixa o imaginário do leitor ao ponto desse elemento se tornar parte de toda a narrativa.

As obras em epígrafe evidenciam tanto por meio de suas personagens quanto por meio da linguagem a ideia de se preservar o espaço, até mesmo, fora da

sua comunidade, transformando essa percepção em uma força narrativa, remetendo ao que nos aponta Homi Bhabha (1998) quando trata da “função da força social”.

Essa ideia de permanência, de delimitar o espaço, de demonstrar a inquietação frente à perda do espaço social, político, é bem peculiar às produções literárias a partir de 1960, considerando o contexto à época. Silviano Santiago (2002), assevera que:

Estilisticamente, a literatura brasileira pós-64 pôde, por um lado, retomar uma lição do passado, ajustando-se – após a obra genial de Guimarães Rosa e o esforço universalista dos vários concretismos – a princípios estéticos fundamentados pelo realismo dos anos 30. Pôde, também, por outro lado, aproximar-se da literatura hispano-americana que lhe é contemporânea, abrindo mão do naturalismo na representação, em virtude de problemas graves de censura artística. Neste segundo, caso, adentra-se o texto literário por uma escrita metafórica ou fantástica [...] (SANTIAGO, 2002, p.14)

Assim, podemos perceber que a historicidade nessas obras, se torna mais latente que a historiografia, evidenciando características que determinam esses espaços e tempos, atribuindo à obra um efeito o *efeito estético* originado por meio de uma tradução por meio da *transcrição observável* que eleva a obra a um nível artístico bastante representativo, do ponto de vista da estrutura narrativa.

Vale acentuar que, teoricamente, transcrição é uma forma de tradução dos signos postos no texto estético. Assim, tomamos para este estudo, a concepção de transcrição como tradução criativa, evidenciando as informações estéticas, sem distanciar dos aspectos verossimilhantes presentes na obra ficcional.

Ao analisar as representações de espaço, como unidade narrativa (BARTHES, 2008, p. 29), especificamente, na obra de José J. Veiga, na obra “*A HORA DOS RUMINANTES*”, um romance de 1966, que de maneira bastante peculiar traz uma expressividade literária discursiva perceptível através de imagens que são descritas pelo autor e que alimentam o imaginário do leitor, causando-lhe, de certa maneira, uma estranheza diante de um, talvez, absurdo perturbador.

Cachorros estranhos dormindo nas passagens eram respeitados mais do que crianças ou velhos, as pessoas passavam nas pontas dos pés para não acordá-los, muita gente entrava e saía de casa pelas janelas ou dando volta pelos fundos para não passar por cima deles. Muita almôndega macia, fritada em boa gordura, lhes foi servida em prato de louça, como se faz com hóspedes de categoria. [...] Era uma grande vantagem ser cachorro estranho em Manarairema naqueles dias. (VEIGA, 1995, p. 37)

De certa forma, essa obra, se constitui valendo-se das unidades narrativas a fim de proporcionar ao leitor a condição de poder se deslocar dentro do próprio espaço do texto, sem se preocupar com a veracidade da história ou viver uma natureza estável. Segundo, Barthes (2008, p.49) “é o de descrever o código através do qual o narrador e leitor são significados no decorrer da própria narrativa”.

Nesse viés teremos, então, o espaço como elemento da espacialidade dentro da narrativa, o narrador retirando o indivíduo do seu espaço físico, da sua comunidade originária e filiando-o ao outro espaço social, utilizando-se de linguagens literárias diferentes.

Assim, as personagens passam a ser descritas como sujeitos da história narrativa, ocupando vários espaços sociais, tornando-se seres híbridos que trazem consigo resquícios de toda uma cultura, rastros de outras culturas. Evidenciam-se espaços construídos em consonância às personagens, surgindo outras vozes que passam a viver nesses espaços, vão além de uma simples ambientação.

Esse romance apresenta na sua essência características *pluriestilística*, *plurilíngua* e *plurivocal* (Bakhtin, 1998, p. 75). Percebemos que essa prática se torna peculiar às obras de José J. Veiga, assim como a outros autores contemporâneos que, fabulosamente traduz o universo tangível em vários outros imaginários dentro de sua espacialidade, metaforicamente.

Dessa maneira, nota-se que Veiga, da sua maneira, traz à literatura outras formas de perceber o texto narrativo literário, no qual as unidades narrativas se constituem e se recriam a partir de cada fato e acontecimento narrado em espaços distintos. Nessa obra, a questão da espacialidade é evidenciada como o *locus*, no qual o narrador descreve as personagens que a todo instante se encontram em conflito interno e externo, isto é, para o meio em que foi deslocado, havendo, assim, um desarraigamento social, constituído a favor da narrativa.

A intensidade da inquietação vivida pelas personagens, nos espaços identificados na obra *A HORA DOS RUMINANTES*, é o elemento que permeia e nutre o romance, fazendo deste uma representação, como modo narrativo (TODOROV, 2008, p. 250), da condição humana à época, bem como à condição humana atual, identificando, hoje, o leitor da hipermodernidade que vive numa

constante e árdua busca do seu espaço físico, social e político fomentado pela condição de ter, possuir.

Por outro lado, a espacialidade discursiva em *CEM ANOS DE SOLIDÃO* pode ser analisada a partir da própria criação de Macondo. Quando de um sonho, surge um povoado, o qual seguiria por sete gerações, desde José Arcadio Buendía e Úrsula Iguarán, primos que se casam e constituem família e conduzem as relações humanas no pequeno povoado.

### **2.3 Pertencimento/pertença: condição humana**

No âmbito das ciências sociais, o que diferencia o indivíduo de outro semelhante é a sua identidade enquanto ser racional. E, esse mesmo indivíduo, em grupos, estabelece relações entre si e se consolida, fixando-se em determinados espaços, os quais, por sua vez, dão forma à sociedade.

Ao longo da história, dado as várias maneiras como a sociedade foi se constituindo, isto é, a partir das relações humanas e seus efeitos, deu-se margem às pesquisas e estudos voltados à compreensão dessas relações e das condições em que o indivíduo se apropria do seu espaço na sociedade.

De fato, há de se considerar não só a evolução das sociedades humanas, mas, também, compreender a história da humanidade, bem como as condições em que o homem foi se firmando social e politicamente. No entanto, vale lembrar que também existem diferentes sociedades, sendo que cada uma apresenta as suas peculiaridades, principalmente ligadas à cultura e às tradições estabelecidas pelas pessoas que as compõem.

É importante entender como as situações sociais concretas se constituem na sociedade, uma vez que esta constitui um sistema de poder, que perpassa todos os níveis da sociedade, desde as relações de classe a governados e governantes, como nas relações cotidianas na família ou outra instituição.

Diante das diversidades das sociedades, das culturas e das épocas, os seres humanos compartilham uma natureza humana que é fonte comum de comportamentos, atitudes e motivações (Dortier, 2003) e que, a partir do final do século XX, essa, tornou-se centro do cenário contemporâneo.

Não obstante ao desenvolvimento dos grupos humanos que se fez seguindo ritmos e etapas caracterizadas por singularidades próprias de cada grupo, de cada classe e/ou segmento, traduzindo-se num plano cultural. É natural que esses grupos se organizem de modo a transformar a vida em sociedade, buscando superar os conflitos de interesse e as tensões geradas na vida social, considerando, sobretudo, os comportamentos humanos e as manifestações relacionadas ao *modus vivendi* local, criando, portanto, o sentimento de pertencimento.

O conceito de pertencer ou pertencimento têm a mesma raiz etimológica. Vêm da palavra latina ‘pertiniere’, que significa ‘ser propriedade de’. Formada pela junção do termo ‘per’ (completamente), com o termo ‘tenere’ (ter, possuir). Pertencimento, ou o sentimento de pertencimento é a crença subjetiva numa origem comum que une distintos indivíduos. Os indivíduos pensam em si mesmos como membros de uma coletividade na qual símbolos expressam valores, medos e aspirações. Esse sentimento pode fazer destacar características culturais e raciais.

É interessante como a concepção de pertencimento, pode ser observada nas obras *A HORA DOS RUMINANTES* e *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, elemento identificador das personagens, as quais trazem as características do espaço em que estão inseridas. Suas atitudes e comportamentos se apresentam como parte integradora e consolidadora desse espaço, o quê, de certa maneira, nos leva a perceber o sentimento de pertença desses indivíduos.

Em *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, o espaço narrativo se desenvolve todo em Macondo, pequeno vilarejo com casas de adobe, construído entre montanhas e um pântano. Isolado do mundo moderno, nem estradas, nem comunicação direta com o mundo exterior. Tem como patriarca e precursor de toda aldeia, José Arcádio Buendía, homem forte, aberto a novas descobertas, quem em sonho idealizou esse ‘mundo’ e a matriarca Úrsula Iguarán, o coração que mantém todos vivos e o relógio que marca o tempo de cada uma das personagens na narrativa, dando ideia de tempo circundante.

A ideia que se apresenta parte da concepção de que aquele mundo de Macondo algo condicionado a própria existência da pequena população que ali vive. Eles nascem, vivem e não morrem ali. A condição de existência, de pertencimento sobrepõe até a morte, sendo esta, também, elemento que nutre a narrativa, não como fim, mas, como uma voz que ecoa o sentimento de apropriação, de posse da vida da personagem.

[...] porque ouviu o que ele dizia em seus monólogos surdos, que os homens da aldeia não o seguiriam em sua aventura. Só quando começou a desmontar por que estava fazendo aquilo, e ele respondeu com uma certa amargura: “Já que ninguém quer ir embora, vamos sozinhos”. Úrsula não se alterou.

- Não vamos não – disse ela – Nós ficamos aqui, porque aqui tivemos um filho.

- Mas ainda não temos um morto – disse ele - E a gente não é de lugar nenhum enquanto não tem um morto debaixo da terra deste lugar.

Úrsula replicou, com uma suave firmeza:

- Pois se for preciso que eu morra para que vocês fiquem aqui, então eu morro. (MÁRQUEZ, 2014, p.55)

Da mesma maneira, também, se percebe essa inquietação, essa insatisfação, em *A HORA DOS RUMINANTES*, quando o vilarejo de Manarairema se encontra na iminência de invasão pelos homens desconhecidos, acampados no alto do largo e, logo, na sequência, a invasão dos ‘cachorros’ e dos ‘bois’. Tanto é que toda a narrativa se constrói em três momentos: I - A Chegada, II – O Dia dos Cachorros e III – O Dia dos Bois.

#### I – A Chegada

No dia seguinte a cidade amanheceu ainda sem toucinho, mas com uma novidade: um grande acampamento fumegando e pulsando do outro lado do rio, coisa repentina, de se estregar os olhos. As pessoas acordavam, chegavam à janela para olhar o tempo antes de lavar o rosto e davam com a cena nova. Uns chamavam outros, mostravam, indagavam, ninguém sabia. [...]

Seriam ciganos? [...]. Seriam engenheiros? Mineradores? Gente do Governo? (MÁRQUEZ, 2014, p.4)

#### II – O Dia dos Cachorros

O Derrame de cachorros foi o primeiro sinal forte de que os homens não eram aqueles anjos que Amâncio esta querendo impingir. Mesmo se eles fizeram aquilo por simples brincadeira, mostraram completa desconsideração pelos direitos alheios. (MÁRQUEZ, 2014, p. 33)

#### III – O Dia dos Bois

Fazia dias que os bois vinham aparecendo aqui, ali, nas encostas das serras, nas várzeas, na beira das estradas, uns bois calmos, confiantes, indiferentes. [...] Bom: são bois vadios, desgarrados de boiadas; qualquer dia os donos vêm buscar, ou eles mesmos desaparecem assim como vieram sem aviso, sem alarde.

Isso se pensava, mas não foi o que aconteceu. Longe de ir embora, os bois se chegaram mais e em grande número. Ganharam as estradas, descendo. Atravessaram o rio, de um lado, o córrego, de outro, convergindo sempre. Em pouco já lambiam as paredes das casas de arrabalde, mansos, gordos,

displicentes. [...]. A ocupação foi rápida e sem atropelo e quando o povo percebeu o que estava acontecendo já não era possível fazer nada [...]. Abrai-se uma janela para olhar o tempo e recebia-se no rosto o bafo nasal de um boi butelo. (MARQUEZ, 2014, p.83)

Nessa atmosfera literária, José J. Veiga recria, valendo-se de uma metáfora truculenta, situações alusivas a essa 'perda de espaço', isto é, os moradores tendo que 'ceder', involuntariamente, seus espaços a outros seres, de modo a representar a maneira opressiva como outros espaços, sejam rurais ou urbanos, estavam sendo 'desapropriados', social e culturalmente.

Esse sentimento de pertença como fundamento de si a partir de um lugar, de uma língua, parece ser então o elemento primordial para o embate do indivíduo e para o estabelecimento das relações com o mundo. Como uma espécie de raiz que estabelece o seu local e o ser no local [...], assim, define Koury (2001).

Dessa forma, é possível perceber como a existência do espaço estrutura do texto narrativo possui as mesmas prerrogativas de constituição das personagens, traduzida pela capacidade de exteriorização de sentimentos inerentes à condição humana, capazes de determinar os espaços que identificam esses seres.

Essas relações sociais concretizadas em determinados espaços, favorece a criação de outras atmosferas sob a perspectiva do fantástico mágico, fazendo dessas, parte constitutiva dessas narrativas, possibilitando ao leitor, diversas percepções, as quais lhe permite, de certo modo, estabelecer uma dialogia alegórica a partir dos enredos apresentados.

### III. DOS PROCESSOS TRANSCRITIVOS EM *HORA DOS RUMINANTES* E *CEM ANOS DE SOLIDÃO*

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade.

Júlio Plaza

Conforme exposto nos capítulos anteriores, os pressupostos teóricos apresentados trazem que a literatura fantástica alude a um mundo que toca o maravilhoso, o extraordinário, o sobrenatural, o inexplicável, incluindo o que se afasta de uma visão determinista e realista do mundo concreto e que as obras *A HORA DOS RUMINANTES* e *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, narrativas de natureza fantástica, esteticamente se constituem como obras singulares em seu tempo e nos dias atuais.

Propomos, neste capítulo, a imersão propriamente dita nas respectivas obras, objetos de análise ao longo deste trabalho, no intuito de apresentar de maneira bastante peculiar à laboração em torno dessas narrativas fantásticas, especialmente ao que se referem à narratividade, à singularidade criativa, identificada a partir do reconhecimento do processo de transfiguração semântica, dada por meio da linguagem metafórica, evidenciando os aspectos relacionados ao tempo/espaço traduzidos pelas múltiplas vozes presentes nessas obras.

Os processos transcritivos aqui examinados não se prendem às semelhanças apenas. Antes, estão ligados a uma percepção cósmica que iluminam uma forma de sentir a vida em um dado momento. E, ainda mais, são processos e procedimentos que se aproximam e se chocam, revelando dois modos de escrita criativa que dão forma à mundividência de dois narradores em lugares díspares e tempos coincidentes.

A criatividade artístico-literária, perceptível nesses romances, pode ser constatada nos trechos extraídos dessas narrativas, nos quais estão presentes os procedimentos que se dão pela transcrição, associação de sentidos e alocação de elementos que elevam essas escrituras a expoentes da América Latina, colocando-os em paridade com o restante do Mundo, dado o senso de atualidade que emana de seus discursos em relação ao próprio tempo/espaço de criação.

A narrativa ficcional traz na sua essência elementos peculiares a essa categoria ou a esse gênero ou modo discursivo, envoltos de outras formas de manifestações artísticas, uma vez que a arte é capaz de traduzir e externar os segredos e desejos mais íntimos da consciência humana ou até mesmo o que está no subconsciente.

Assim, esteticamente, esse tipo de narrativa, evidencia um conjunto de elementos, de pensamentos e ideias que traduz e recria o mundo ao redor, quiçá o mundo que transcende o real, alcançando o imaginário envolto em uma substancialidade que não se perde no processo dialético, ao contrário, se consolida com as reflexões provocativas acerca da história apresentada.

Assim, compreender o movimento de suplantação do espaço plausível ao mundo criado de Manarairema e Macondo, a partir da transgressão e do hibridismo, valendo-se do emprego da linguagem metafórica, faz-se com que o leitor se aproxime do discurso e do espaço circundante, traduzidos e apresentados no plano artístico-literário de Veiga e Márquez em cada um dos seus textos aqui analisados.

Logo, essa viabilidade de abertura dada ao leitor pressupõe-se analisar essas obras de modo a observar os vários espaços apresentados, construídos a partir da ruptura da continuidade do discurso, quebrando a linearidade esperada, causando certa estranheza, impactando o leitor.

Aduz-se que os discursos constituídos pelos espaços criados e alimentados pelas vozes presentes nesses textos literários são capazes de promover uma condensação de sentidos que se constituem referências no plano de realização da narrativa, de tal forma que os signos plurivocais, plurilinguísticos, levam a análise legitimada pelos aspectos da contemporaneidade e suas manifestações relacionadas, principalmente, à condição humana, manifestada em seu dizer mais estrito.

As análises aqui propostas vislumbram estabelecer a aproximação entre os universos criados, metaforicamente, por Veiga e Márquez, para tratar o verossímil e o inverossímil, a um só tempo. Assim, considerando o valor dos universos sógnicos apresentado nessas narrativas, tem-se que a teoria haroldiana melhor subsidia essa discussão, uma vez que a narratividade presente nessas obras pode ser observada e analisada com base em contribuições de Haroldo de Campos (2019).

Nesta pesquisa os procedimentos tradutórios serão considerados na perspectiva da transcrição, teorizada a partir dos estudos, ensaios de Haroldo de

Campos (2011), em especial o *Da tradução como criação e como crítica*, externalizado na obra *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*:

a tradução de textos criativos será sempre uma recriação, ou criação autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta à recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim, tudo aquilo que forma [...] a iconicidade do signo estético). O significado, o parâmetro semântico será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. (CAMPOS, 2011, p. 35)

Por meio desse procedimento, Veiga e Márquez criam ambientes e situações relativas à condição humana, como forma de apresentação do real, de modo que o leitor possa transitar por um universo tangível, contudo, movido pelos sentidos e sensações provocados pela imaginação.

Dessa forma, faz com que o tom narrativo, observado em *A HORA DOS RUMINANTES* e *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, seja o fio condutor pelo qual o leitor passa ter a visão crítica dessas outras atmosferas transcriadas por esses dois autores.

### **3.1 A singularidade criativa nas estruturas narrativas de Veiga e Márquez**

A singularidade, como manifestação profunda a conceder padrões próprios atestam a excepcionalidade das obras de Veiga e Márquez. Caracteriza-se pelos procedimentos que são adotados para confabulação das respectivas obras literárias, ora em *A HORA DOS RUMINANTES* e *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, de modo manifesto que cada autor, no espaço criativo, dá forma e vida a essas narrativas ficcionais, de maneira que o leitor possa se entrelaçar nas fendas, deixando que a vivacidade das histórias permeie o universo imaginado pelo leitor.

A estrutura narrativa desses dois romances sustenta-se por um núcleo narrativo constituído a partir do movimento entre dois equilíbrios semelhantes, mas não idênticos. Isso significa que essas narrativas se apresentam em mundos semelhantes e ao mesmo tempo opostos ao real. E essa movimentação caracteriza a essência desses textos, os quais são tidos frutos da Literatura Fantástica.

Na concepção de Todorov (2006) as narrativas fantásticas se caracterizam pela *ambiguidade*, a qual se manterá até o fim da história, o leitor permanecerá com a dúvida, isto é, não terá certeza se o fato ou acontecimento aparente é realidade ou sonho? Verdade ou ilusão?

As incertezas são tratadas por Veiga e Márquez como parte integrante dessas narrativas, talvez, a fim de que o leitor perceba e decida-se se aqueles acontecimentos podem ou não ser explicados pelo mundo familiar (*unheimliche*), conforme tratamos no capítulo introdutório deste trabalho.

Tantos são os vieses, em que as narrativas *A HORA DOS RUMINANTES* e *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, podem ser analisadas e suas histórias conhecidas e recepcionadas pelo leitor de modo que este possa se aproximar dos universos criados pelos autores. Assim, para Lukács (1965), na narrativa:

o leitor, ao ler, desconhece o final. Aos seus olhos, na leitura, oferece-se uma quantidade de pormenores e particularidades cuja significação e importância nem sempre ele pode avaliar, desde logo. São elementos que lhe suscitam pressentimentos que o curso ulterior da narração poderá confirmar ou dissipar. [...] Mas o leitor é guiado pelo autor através da variedade e multiplicidade de aspectos do trecho, e o autor, na sua onisciência, conhece o significado especial de cada particularidade, por menor que seja, sua ligação à solução definitiva, sua conexão com o desenvolvimento conclusivo dos caracteres, e só lhe interessam as particularidades que podem servir para a realização da trama e para o desdobramento da ação no sentido de suas conclusões finais. (LUKÁCS, 1995, p.63)

Na visão de Luís Gonzaga Motta (2005), analisando-a como resultado de uma condensação de relatos, a narrativa:

traduz o conhecimento objetivo e subjetivo do mundo (o conhecimento sobre a natureza física, as relações humanas, as identidades, as crenças, valores e mitos, etc.) em relatos. A partir dos enunciados narrativos somos capazes de colocar as coisas em relação umas com as outras em uma ordem e perspectiva, em um desenrolar lógico e cronológico. É assim que compreendemos a maioria das coisas do mundo (MOTTA, 2005, p. 2).

No entanto, podemos direcionar nossa análise para além dos textos narrativos, buscando, assim, aproximação do processo de construção de sentidos, compreendido por narratividade. Segundo Aguiar e Silva (2007, p. 596) “o homem desde sempre produz discursos narrativos, representados por diversos planos semióticos”. Nesse sentido, aduz-se que os textos narrativos literários, na

perspectiva de transcender os níveis de compreensão que estes podem proporcionar ao leitor, os romances de Veiga e Márquez, são constituídos de sentidos que traduzem sensações que podem ser experimentadas a qualquer tempo.

Em *A HORA DOS RUMINANTES* e *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, além das estruturas narrativas observadas, é perceptível a manifestação da narratividade como característica apresentável a serviço do texto, propriamente dito. Nesse propósito, Aguiar e Silva (2007), aduz que:

Todo o texto narrativo, independentemente do(s) sistema(s) semiótico(s) que possibilitam a sua estruturação, se especifica por nele existir uma instância enunciativa que relata *eventos* reais ou fictícios que se sucedem no *tempo* - ao representar eventos, que constituem a passagem de um estado a outro estado, o texto narrativo representa também necessariamente, *estados* originados ou sofridos por *agentes* antropomórficos ou não, individuais ou colectivos, e situados no *espaço* do mundo empírico ou de um mundo possível. (AGUIAR E SILVA, 2007, 596)

Certas estruturas narrativas, pertencentes, quer à forma do conteúdo, quer à forma da expressão, são transcódificáveis intersemioticamente, mas tal facto, empiricamente verificável, não fornece fundamento bastante para se conceber a narratividade como um conjunto de elementos da substância do conteúdo passível de manifestação equipolente em estruturas narrativas dependentes de sistemas semióticos diversos. (AGUIAR E SILVA, 2007, 597)

No entendimento de Aguiar e Silva (2007), na classificação dos textos narrativos, tidos como, linguisticamente realizados, destaca-se, ainda, que

alguns autores distinguem os *textos narrativos naturais*, isto é, textos narrativos que são produzidos na interacção comunicativa da vida quotidiana e normal, dos *textos narrativos artificiais*, isto é, textos narrativos que são produzidos em peculiares contextos de enunciação, com uma intencionalidade alheia àquela interacção comunicativa e em conformidade, em muitos casos, com normas e convenções estabelecidas em vários códigos específicos. Os *textos narrativos literários*, classificáveis em vários gêneros dependentes do modo narrativo - epopeia, romance, novela, etc. -, constituem um subconjunto do conjunto dos textos narrativos artificiais. (AGUIAR e SILVA, 2007, p. 598)

Por certo, a partir das classificações teóricas, expostas com efeito de ilustrar o estudo acerca dos textos narrativos literários, ainda, podemos extrair que, das obras *A HORA DOS RUMINANTES* e *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, a narratividade detida, pode ser dimensionada de maneira a observar os espaços criativos desses autores, não deixando de considerar suas influências, advindas das experiências

adquiridas ao longo do tempo, o que faz da narratividade uma forma de exteriorização os sentidos previsíveis e imprevisíveis que circundam os fatos narrados reais e/ou ficcionais presentes nesses textos.

Destaca-se que a singularidade dessas estruturas narrativas, pode ser vista pela literariedade observada, especificamente por meio das metáforas, metonímias, sonoridade, ritmos, narratividade, ironia, descrição dos aspectos relativos ao tempo-espaço, os quais se relacionam aos fatos e acontecimentos trazidos à narrativa pelo processo de naturalização do insólito no espaço cotidiano dessas narrativas.

O insólito como representação do fantástico, identificado nessas obras, pode ser visto como elemento determinante da unidade artística das obras se for considerado o viés pelo qual os autores buscam as cenas não habituais, constituídas em espaços distintos, relacionando-se a mundos em que o verossímil funde-se com o inverossímil, assim se observa em *A HORA DOS RUMINANTES* e *CEM ANOS DE SOLIDÃO*.

Quanto à obra de Márquez, *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, como já mencionado no capítulo anterior, se apresenta em uma obra totalmente ficcional, construída com de uso de técnicas provocativas de cunho experimental, de mecanismos demonstram a literariedade que se apresenta dentre da história de Macondo a história da família Buendía, a que origina todo o enredo.

Nessa narrativa, tem-se a presença de referências bíblicas, aparições do sobrenatural, mitos antigos e tradições sul-americanas, as quais são traduzidas ao leitor com uma magia singular e intrigante, como podemos perceber nos trechos que serão demonstrados no decorrer deste capítulo.

As personagens, por sinal, bastante marcantes, na narrativa são postos em níveis distintos, conforme a força e influência na história. Sendo que tudo se inicia com a união de José Arcádio Buendía e sua prima Úrsula Iguarán, que ficam ligados um ao outro pelo matrimônio pela dor de consciência por conta do grau de parentesco e, mais tarde, talvez, pelo senso de responsabilidade por aqueles os acompanharam na consolidação do povoado.

Para José Arcádio, o medo que tumultuava os pensamentos de Úrsula, não era o suficiente para fazê-lo desistir de se casar, para ele, não importava as condições dos seus descendentes, “Não me importa ter leitõesinhos, desde que consigam falar”. (MARQUÉZ, 2014, p. 62). E, por fim se casaram.

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 casarem-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. Já existia um precedente tremendo. (MARQUÉZ, 2014, p. 62)

Ainda, como características dessas personagens, podemos destacar as pluralidades quanto às personalidades de cada uma delas, mesmo diante de tanta força e coragem, sentimentos como medo e pavor eram capazes de determiná-los como seres frágeis ante as sensações de *medo* e o *pavor* que lhes cercavam, sentimentos tão verdadeiros e familiares para eles como se eles tivessem presciência do que poderia lhes acontecer, prevendo o futuro. Percebe-se que tais sentimentos os levam a ter comportamentos não condizentes ao que se espera de uma união matrimonial, justamente, em virtude de fatos já ocorridos na família com desfechos horrorosos.

Uma tia de Úrsula, casada com um tio de José Arcádio Buendía, teve um filho que passou a vida toda com calças-balão, e frouxas, e que morreu sangrando depois de haver vivido quarenta e dois anos no mais puro estado de virgindade, porque nasceu e cresceu com uma cauda cartilaginosa na forma de saca-rolha e com uma escovinha de pelos na ponta [...] e lhe custou a vida quando o açougueiro amigo fez o favor de cortá-la com um cutelo de retalhar costela de boi. (MARQUÉZ, 2014, p. 62)

Dessa forma, Úrsula evitou se relacionar com o esposo, acreditando que assim não geraria filhos com aparências de animais, como acontecera com sua tia no passado. Tamanha foi a proporção dada pela atitude de Úrsula, que logo a província já prenunciava com mal dizeres a virilidade de José Arcádio Buendía. Fato que acabou contribuindo para o desentendimento entre o José Arcádio e Prudêncio Aguilar que ferido na garganta sucumbiu-se até a morte. Essa passagem da narrativa remete a ideia pregada pelas questões da honra, contrariando o código de honra que rege as relações entre os indivíduos.

Vale destacar aqui as relações que são estabelecidas a partir de fatos relacionados à morte. A morte é tratada na narrativa como elemento circunstancial, não se prendendo aos entendimentos e doutrinas religiosas que norteiam e

direcionam as pessoas. Em *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, o estado de morte é considerado um mundo paralelo que se entrelaça ao mundo dos vivos de maneira que a passagem entre esses mundos não se finda com o último suspiro ou clamor. Pode ser vista como elemento presente e latente todo o tempo da narrativa, comum à existência das personagens, encontros e desencontros tanto na vida quanto na morte.

Assim, José Arcádio Buendía, perseguido pela figura de Prudêncio, atribulado por sua consciência, se convence de que os dois não mais podem ocupar o mesmo espaço, nem dos vivos nem dos mortos, como homem desbravador, não hesita em deixar a província e ir à procura de outro espaço. Nesse caso, a morte representa o início de um novo ciclo, ressurreição para nova vida.

O desejo de não conviver com aquelas visões, que tanto os atormentavam, fez com que José Arcadio Buendía e Úrsula Iguarán assumissem que os efeitos da presença de Prudêncio, eram mais vivos do que os da própria morte. Assim, com o peso da consciência, que se traduzia pela imagem constante de Prudêncio.

O caso foi considerado um duelo de honra, mas o dois restou um mal-estar na consciência. Certa noite em que não conseguia dormir, Úrsula saiu para tomar água no quintal e viu Prudêncio Aguilar ao lado do enorme jarro de barro onde havia água. Estava lívido, com uma expressão muito triste, tentando tapar com uma atadura de cânhamo o furo em sua garganta. Não lhe causou medo e, sim lastima. Voltou ao quarto para contar ao esposo o que havia visto, mas ela não deu importância. “Os mortos não voltam”, disse ele. “A gente é que não dá conta do seu peso na consciência”. Duas noites depois, Úrsula tornou a ver Prudêncio Aguilar no banheiro, lavando com a atadura de cânhamo o sangue cristalizado do pescoço. Outra noite, viu Prudêncio passeando debaixo da chuva. José Arcádio Buendía, aborrecido com as alucinações da mulher, saiu ao quintal armado com a lança. Lá estava o morto com uma expressão triste. (MÁRQUEZ, 2014, p. 64)

Ao passo que em *A HORA DOS RUMINANTES*, esse aspecto não é evidenciado na mesma proporção como em *CEM ANOS DE SOLIDÃO*. Na obra de Veiga, os moradores de Manarairema são postos como seres detentores de uma força vital que supera e resiste a qualquer situação imposta ou que são submetidos, sofrimento e desolação. A resiliência ante aos fatos e acontecimentos, margeia toda a história, assim como a espera após a ‘tempestade, traduzida como a bonança, as boas novas. A narrativa traduz, metaforicamente, a imposição, a truculência, a ferocidade, por meio das invasões dos animais, quando esses passam a ocupar, as ruas, os becos, as casas dos moradores.

Durante o resto do dia e ainda por toda a noite mais bois chegaram, pisando em tudo, derrubando casas de pobres, invadindo corredores de ricos, espremendo-se uns contra os outros, as cabeças levantadas para os chifres não embarçarem [...]. (VEIGA, 1995, p.84)

Na noite comprida, sufocante de berros, as pessoas passavam o tempo sentadas nas varandas bebendo chás e pensando no que teriam feito para merecer aquele castigo. Os homens fumavam sem parar, as mulheres rezavam todas as orações que conheciam para horas de aflição. De vez em quando uma mulher se levantava depressa e ia correndo à cozinha atender ao choro de uma criança pequena guardada dentro do forno, único lugar da casa que podia oferecer alguma segurança. (VEIGA, 1995, p. 85)

Assim, como ocorre em *A HORA DOS RUMINANTES* e *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, a ruptura, a quebra das 'regras' naturais do processo de existência e permanência do homem no seu espaço, gera uma série de efeitos que acabam ocasionando dissabores e descontentamentos para toda humanidade. É justamente esse fluxo descontínuo e exponencial dessas narrativas tão singulares ao seu tempo.

Dotadas de elementos que, por meio dos procedimentos transcriativos, podem se apresentar 'com' e 'em' sentidos bastante distintos e, ainda, representar diferentes atmosferas, essas obras, naturalmente apresentam-se como obras singulares, pela maneira como tratam literariamente as situações originadas a partir das relações humanas, consolidando a forma e o conteúdo nos planos de estilo e de significação, notadamente perceptíveis nessas narrativas.

### **3.2 De Manarairema a Macondo: transgressão e transcrição**

Em *A HORA DOS RUMINANTES*, Manarairema é a representação de um povoado, com *modus vivendi* típico do interior, onde as pessoas, as suas atitudes e comportamentos humanos seguem uma rotina comum e trivial.

Em *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, Macondo, apresenta características de uma aldeia típica. Era composto por casas de barro e taquara, construídas à margem de um rio de águas límpidas e translúcidas que se lançavam por um leito de pedras polidas e brancas.

Esses dois espaços 'macros' representam, metaforicamente, a história de seus países, de seus 'mundos' e seus desdobramentos originados a partir de fatos e

acontecimentos ocorridos na sociedade à época, os quais são transcritos de modo a perceber e recuperar os verdadeiros sentidos. Esses procedimentos permitem que o significado seja traduzido sem modificar o código linguístico.

Em relação à categoria de espaço com elemento constitutivo da estrutura narrativa do romance, em virtude do seu caráter linear ou vertical a maior ou menor importância assumida pelo cenário, tem-se que a história pode transcorrer em espaços distintos, isto é, na cidade ou no campo, na terra ou no mar. Na prática, a frequência, a intensidade e densidade com que o local geográfico se posiciona no conjunto da obra, dependem circunstancialmente de suas outras características, tão elementares quanto o resultado estético que se apresenta.

Cabe aqui, trazer Massaud Moisés (2007, p. 107), quando afirma que: “A relevância do lugar na ficção variará de acordo com a forma literária (o conto, a novela ou o romance) e a tendência estética ou ficcional (a ficção romântica, realista, etc.; o romance introspectivo, romance existencialista, etc.)”.

As obras de Veiga (1995) e Márquez (2014) apresentam espaços que, pelos procedimentos da transgressão e digressão, denotam situações alusivas às condições humanas que ocorrem em ‘micros’ espaços, os quais vão dando movimento a serviço da narrativa central permitindo a instauração de outros sentidos às obras.

A ênfase será dada aos espaços, evidenciando características que determinam esses espaços, sem distanciar dos elementos temporais, destacando nessas obras, o efeito estético originado por meio de uma transcrição observável que as elevam a um nível artístico bastante representativo, do ponto de vista da estrutura narrativa ficcional.

As narrativas de *A HORA DOS RUMINANTES* e *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, traduzem universos característicos da época, sendo recriados dentro dos espaços pertencentes ao plano principal, no qual a cidade de Manaraima e de Macondo é o das vivências de suas personagens, as quais compõem a estrutura narrativa, baseado numa atmosfera insólita que irrompe no curso do cotidiano aparentemente comum e estável.

Essas narrativas transcorrem num cenário em que o espaço principal é o da atmosfera local, identificados por Manaraima e Macondo, que na medida em que os fatos e acontecimentos vão surgindo, a narrativa vai se desenrolando numa intensidade em que as personagens se apresentam como tal, deixando que suas

emoções, sentimentos, angústias e inquietações compõem a história, não se distanciem dos aspectos arbitrários, de forma que a transgressão e a transcrição sejam aspectos constitutivos dessas narrativas, típicas nos romances fantásticos.

A obra *CEM ANOS DE SOLIDÃO* narra além dos fatos e acontecimentos que comumente podem ocorrer em um plano previsível e conhecido. Entendemos ser possível realizar uma correlação entre algumas etapas da Bíblia e as etapas referentes à construção e vida de Macondo. Nesse sentido, temos, por exemplo, referência à obra da Criação do mundo e criação de Macondo, no que se diz respeito à identificação e nomeação dos objetos: “O mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome e para mencioná-las se precisava apontar com o dedo”. (MARQUÉZ, 2014, p. 43)

O surgimento da nova família (José Arcádio Buendía e Úrsula Iguarán), considerando suas origens, não apenas compõe a história de maneira pouco trivial, como também se apresenta como fato originador da história de Macondo. Os desenrolares dessa união, acaba por resultar em um acontecimento fatídico (a morte de Prudêncio Aguilar) que leva o jovem casal e seu povo a buscar outros horizontes, nasce, então, a aldeia de Macondo.

A história de fundação de Macondo se aproxima a história bíblica retratada no livro de Êxodo. Este texto narra a fuga de Moisés para o deserto após ter matado o egípcio e a posterior saída do povo hebreu, episódios que, também, narrados neste livro, os quais são recriados em *CEM ANOS DE SOLIDÃO* quando José Arcádio Buendía e seu povo de Riohacha vão à busca da “terra prometida”.

Esse trecho da obra, podemos compreendê-lo como o início do processo desterritorialização e de reterritorialização do povo que vivia em Riohacha e passa a viver em Macondo. Foi assim que empreenderam a travessia da serra. Vários amigos de José Arcádio Buendía, jovens assim como ele, guiados pela esperança e desejo de encontrar o que realmente pertenceria a eles.

A figura de Prudêncio perambulando pela casa afora, expondo a ferida, isto é, o furo na garganta causada por José Arcádio com a lança, que havia herdado de seus antepassados, não permitiu que eles tivessem mais sossego, “Era atormentado pela imensa desolação com que o morto o havia olhado na chuva, a profunda nostalgia com que recordava os vivos, a ansiedade com que revirava a casa buscando água para molhar sua atadura de cânhamo” (MARQUÉZ, 2014, p. 64), então, decidiram partir, buscar outro lugar.

- Está bem, Prudêncio - disse a ele – Vamos embora deste lugar mais longe que a gente conseguir, e não voltaremos nunca mais. Agora, vá embora tranquilo. 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. Antes de partir, José Arcádio Buendía enterrou a lança no quintal e degolou, um por um, seus magníficos galos de briga, confiando que assim daria um pouco de paz a Prudêncio Aguilar. [...] Foi uma viagem absurda. (MARQUÉZ, 2014, p.65)

Essa travessia, chefiada por José Arcádio Buendía, aproxima-se da imagem que representa a saga dos peregrinos, descrita no capítulo 34 do Deuteronômio: “Certa manhã, depois de quase dois anos de travessia, foram eles os primeiros mortais que viram a vertente ocidental da serra. Do cume nublado contemplaram a imensa planície aquática do grande pântano, espaiada até o outro lado do mundo”.

Do mesmo modo, destacamos o trecho que de maneira singular remete à passagem bíblica acerca do Dilúvio, narrativa que é trazida no livro de Gênesis. Assim a grande inundação que perdurou cerca de 400 dias, testificado pela Bíblia. Já em *CEM ANOS DE SOLIDÃO* o dilúvio assola a povoado de Macondo dar-se início por conta do assassinato ordenado pela companhia bananeira.

Nesse caso, esse dilúvio transcrito na obra por Márquez, não é associado às questões de ordem celestial, isto é, não é ordenada por força divina, mas, sim, pelo homem, no caso, pela personagem norte-americano, *Mister Brown*, quem determinou tal acontecimento, que durou mais tempo que o dilúvio bíblico, uma forma de representação do fato bíblico.

Choveu durante quatro anos, onze meses e dois dias. Houve épocas de chuveiro em que todo mundo pôs a sua roupa de domingo e compôs uma cara de convescente para festejar a estiagem, mas logo se acostumaram a interpretar as pausas como anúncios de recrudescimento. O céu desmoronou-se em tempestades de estrupício e o Norte mandava furacões que destelhavam as casas, derrubavam as paredes e arrancavam pela raiz os últimos talos das plantações. (MÁRQUEZ, 2014, p. 107)

Assim, o descendente de espanhóis, José Arcádio Buendía, homem visionário, corajoso, destemido, características bem diferentes de sua esposa Úrsula Iguarán, de origem aragonesa, personalidade forte, controladora, dona de uma sensibilidade e ao mesmo tempo firme e vigilante para manter a ordem e a estabilidade familiar em na sua casa.

O homem mais empreendedor que aldeia conheceu e jamais veria outro igual, havia disposto de tal modo a posição das casas que de todas elas era possível chegar ao rio e abastecer-se de água com o mesmo esforço, e traçou as ruas com tanta sabedoria que nenhuma casa recebia mais sol que a outra na hora do calor. Em poucos anos, Macondo foi a aldeia mais arrumada e laboriosa que qualquer outra que seus 300 habitantes tivessem conhecido. Era de verdade uma aldeia feliz, onde ninguém tinha mais de trinta anos e onde ninguém tinha morrido. (MÁRQUEZ, 2014, p. 51)

[...] A diligência de Úrsula andava passo a passo com a de seu marido. Ativa, miúda, severa, aquela mulher de nervos inquebrantáveis, a quem em nenhum momento da vida se ouviu cantar, parecia estar em todas as partes desde o amanhecer até alta noite, sempre perseguida pelo suave sussurro de suas anáguas rendadas. Graças a ela, o chão 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, 2014, p. 50)

Conforme a vida e as relações que José Arcádio e Úrsula Iguarán iam estabelecendo na aldeia, a maneira como se portavam diante das situações vivenciadas, entre os próprios membros da família Buendía e as outras pessoas, de certa forma os fizeram precursores de outras histórias, que na essência representavam as dos seus antepassados e até mesmo do início da criação do mundo, como disputas, guerras, pestes, medos, devaneios, loucuras, sofrimentos, males que atacavam o corpo e a mente de toda a população.

No romance *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, Márquez recria fatos e acontecimentos que assolam a família Buendía, de maneira que as experiências do seu passado se fazem presentes na narrativa e se estendem ao futuro, a história se realiza na ascensão e no declínio do homem e da própria humanidade. Assim, Lukács (2009, p.124), aduz que: “A vida faz-se criação literária, mas com isso o homem torna-se ao mesmo tempo o escritor de sua própria vida e o observador dessa vida com uma obra de arte criada”.

A história da família Buendía, guiada por José Arcádio Buendía e Úrsula Iguarán, pode ser aproximada à própria mitologia grega, ao mito da Caixa de Pandora. De acordo com a história mitológica, Pandora resolveu abrir sua ânfora (verdadeiro nome da caixa), nela, estavam todos os males da humanidade: vícios, doenças, loucura, pobreza, violência, crimes, disputas. O mito descreve que a harmonia existira até aquele momento em que as desgraças foram libertadas.

E assim se apresenta Macondo, até a chegada dos “estrangeiros”, de Melquíades, trazendo suas técnicas de alquimia, das descobertas feitas por José

Arcádio Buendía. O pequeno povoado estaria, portanto, aberto para o mundo e para o que acontecera fora de Macondo, o que viria a se manifestar dentro de Macondo.

Dessa forma, não seria inusitada a comparação de situações ocorridas, de reações e comportamentos das personagens de Macondo ao evento da mitologia grega, isto é, A Caixa de Pandora, como mito de origem, como forma de explicar o início de acontecimentos, de natureza diversa, que facultou aos antigos gregos a possibilidade de utilizarem-no, não apenas para alertar sobre as fraquezas do homem, mas, também, para explicar as coisas terríveis que acontecem à humanidade, como a doença, guerra, desentendimentos, disputas.

Nesse viés, podemos, também, associar à obra *A HORA DOS RUMINANTES*, quando da chegada dos homens estranhos, que se acampam e durante dias não diz a que vieram. É a partir da aproximação desses estranhos que os moradores de Manarairema começam de fato a apresentar comportamentos que fogem à 'normalidade', estabelecida em Manarairema.

Macondo, ao descobrir outros mundos e Manarairema ao ser descoberta por outras ordens saem do plano de vivência previsível e passam a ocupar um universo totalmente diferente. Outros espaços são recriados de modo a representar essas sensações e sentimentos que passam a ocupar esses dois povoados, assim, tanto Manarairema quanto Macondo são espaços criados para parecer aos olhos do homem comum, como mundos reais, suplantados pela imaginação do leitor.

Assim, considerando a vertente transcriadora proposta por Haroldo de Campos (2019), é possível perceber nas obras de Veiga e Márquez os procedimentos transcriativos, quando esses autores recriam nos mundos de Manarairema de *A HORA DOS RUMINANTES* e Macondo de *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, tomando como referência outros universos, os quais permeiam o mundo dos signos, retratando, metaforicamente, a coexistência de alusões e de fatos e acontecimentos locais, cada qual na sua singeleza literária.

Para Haroldo de Campos (2019) o transcriador é coreógrafo de semântica, sempre em movimento multidimensional. Atua como reagente de uma ordem semântica móvel, coordenando, assim, uma nova distribuição espacial e orquestração do texto, de maneira que, o processo de renovação dos movimentos e da instrumentação possa mudar o timbre, os registros já existentes, quando reinventados e reescritos.

Dessa forma, a transcrição é uma espécie de tradução estética, que busca recriar sem deixar que a essência original se desfaça diante do ato criativo. Para David Jackson, (2019, p. 6) “a tradução criativa é uma forma de hibridismo estético ou artístico, atuando pela apropriação transgressiva levada aos seus limites, onde quase qualquer texto pode ser expropriado e seu significado alterado”.

Partindo desse princípio, esses dois ‘mundos’ constituídos em Manarairrema e Macondo, tidos como ficcionais, mas, que, esteticamente, recriam mundos reais, ecoam vozes que são percebidas por meio do processo de re-imaginação a partir das diversas realidades vividas pelo homem.

### 3.3 O discurso do espaço em movimento

Nesta proposta de análise acerca do discurso do espaço narrativo, observável em *A HORA DOS RUMINANTES* e *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, com efeito, considera-se o discurso dentro do próprio do plano de realização, isto é, em que medida o autor se vale da narração e/ou da descrição como recursos elementares ao texto narrativo literário, de modo a promover a materialização do pensamento por meio das sensações percebidas pela verbalização instalada nesses textos literários.

O discurso espacializado é expressivo e constituidor da obra, não só como elemento interno, mas, também, como extratextual. Nesse sentido, de acordo com dizeres de Brandão (2013) asseveram que:

O espaço passa a ser tratado não apenas como categoria identificável em obras, mas como sistema interpretativo, modelo de leitura, orientação epistemológica. Simultaneamente à ampliação do escopo, e coerentemente com a tendência não mimética baseada na concepção autotélica de linguagem, passa-se a falar, de maneira bastante genérica, e usualmente metafórica, em ‘espaço da linguagem’. Genette conclui [...], declarando: Hoje a literatura – o pensamento- exprime-se apenas em termos de distância, de horizonte, de universo, de paisagem, de lugar, de sítio, de caminhos e de morada: figuras ingênuas, mas características, figuras por excelência, onde a linguagem se espacializa a fim de que o espaço, nela, transformado em linguagem, fale-se e escreva-se. (BRANDÃO, 2013, p. 25)

O discurso promovido pelo espaço literário pode ser caracterizado por suas dimensões sensoriais, pelas quais a linguagem pode extrapolar para além dos

sentidos próprios da narração, o que significa produzir outros pensamentos e, por conseguinte, outras sensações.

Assim, segundo Lukács, (1997, p. 62), “a narração distingue e ordena. A descrição nivela todas as coisas”. Desse modo, no transcorrer da narração, conforme os momentos vão sendo desvendados, estes vão sendo particularizados e, a partir desses fatos, esses outros espaços vão se transformando e adotando novas acepções dentro da história, por meio das palavras que são postas no texto, não de maneira aleatória, mas, sim, buscando dar e trazer sentido à obra como texto produtor de sentidos.

Esse processo de espacialização, percebido em *A HORA DOS RUMINANTES* e *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, ocorre observando um dinamismo peculiar à própria linguagem, possibilitando o entendimento de que o discurso extraído desses espaços narrativos evidencia os pensamentos ligados à valoração e exposição de sentidos únicos dentro do texto, o que nos leva a pensar, por exemplo, sobre um discurso resultante do movimento criado na obra e pela obra.

As palavras postas, embora intangíveis, desencadeiam a sensação de um objeto real no espaço e que a própria sensação experimentada ou não pelo leitor. No entanto, a linguagem verbal é capaz de aumentar a sensação de realidade dos objetos no espaço e assim, promover e, até mesmo, instigar o surgimento de outros sentidos em espaços que se movimento no mesmo timbre das sensações imanadas do pensamento.

Nesse sentido, podemos perceber como o discurso do texto narrativo pode mover-se de maneira a materializar o pensamento originado por meio de determinadas palavras, dentro de outro discurso. Assim, em *CEM DE ANOS DE SOLIDÃO*, Úrsula Iguarán, recebe de volta seu filho José Arcádio, que, ainda, na infância, deixou a família em Macondo e seguiu com os ciganos.

Úrsula conseguiu sentá-lo à mesa, deu mostras de uma simpatia radiante, sobretudo, quando contava suas aventuras em países remotos. Havia naufragado e permanecido duas semanas à deriva no mar do Japão, **alimentando-se do corpo de um companheiro** que havia sucumbido à insolação, **cuja carne salgada** e tornada a salgar e **cozida ao sol** tinha um **sabor granuloso e doce**. (MÁRQUEZ, 2014, p. 132). (grifo nosso)

Nesse trecho, as palavras destacadas, traduzem situações que são descritas naquele momento e que em outro discurso adotam outros sentidos,

provocando sensações, fazendo do texto um verdadeiro campo imagético aos olhos do leitor. A mixórdia de espaços existentes em *A HORA DOS RUMINANTES* e *CEM ANOS DE SOLIDÃO* demonstra num primeiro plano, que a interrupção do tempo cronológico, não os condiciona à compreensão do ato narrativo. E ainda, as imagens identitárias das personagens e suas respectivas histórias nutrem os espaços narrativos, de forma contínua e intensa.

O discurso que é naturalmente observado nas obras caracteriza-se como sendo um dos recursos que dá formas secretas à narrativa, é na verdade a materialização do pensamento em sensação é aquilo que torna o texto um campo magnético, irradiador de sentidos infinitos e, por isso mesmo, absolutamente dialógico.

Dessa forma, as imagens, os objetos, os sentimentos o conduz para um plano que acaba transcendendo os espaços físicos de Macondo e Manaraima, fixando-se nas ações das personagens, na introspecção de cada indivíduo, dando lugar a uma transitoriedade espacial que o tempo não restringe desenrolar da história, pelo contrário, fomenta processo transcriativo.

É possível perceber esses espaços recriados conforme os hábitos e condutas comportamentais de cada personagem, a qual dentro do seu “espaço” que se origina a partir das experiências vividas em seus ambientes, permite, assim, que esses espaços deem voz à narrativa como um todo e, principalmente, se estabeleçam em *locus* distintos, nos quais esses espaços são recriados como forma de levar ao mundo outros significados.

Na obra *Dimensões da Literatura Goiana*, Jose Fernandes (1992), afirma que:

Na obra de José J. Veiga, as personagens são inseridas em um universo de insegurança e de opressão, em que o poder-ser e o poder-falar, imprescindíveis à práxis da história na condição de sujeito, são a notícia funesta o não-poder-ser. O silêncio proveniente da tirania e da prepotência [...] constitui a pior forma de objetivação das personagens, porque não advém unicamente do confronto cultural, econômico e social [...] mas da integral impossibilidade de expressar e concretizar a existência, uma vez que compreensibilidade e a essência do ser se manifestam como fala. (FERNANDES, 1992, p. 278)

Nessa obra, as personagens são envoltas a situações de insegurança constantes, aliadas à opressão, fazendo com que seus espaços deixem de ser notados pela força que exala e a voz de direito é silenciada. É como se esses

espaços, por um intervalo de tempo, deixassem de existir, dando lugar a outras vozes.

De fato, em *A HORA DOS RUMINANTES*, o silêncio é quebrado não com as falas das personagens, mas sim, com os efeitos - os rugidos, os berros dos bois, os latidos dos cachorros - dos acontecimentos que assombram o pequeno vilarejo Manarairema. Esses espaços são representados por imagens que trazem ao mundo real percepções, sensações como se o passado estivesse presente no agora. Segundo Gastón Bachelard (1978), isso ocorre pelo fato de que:

A imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar. (BACHELARD, 1978, p. 180)

E, ainda, de acordo com Bachelard (1978), a amplitude e intensidade dos espaços da imaginação, dotados de uma vivacidade real, de modo que:

o espaço compreendido pela imaginação não pode ficar sendo o espaço indiferente abandonado à medida e reflexão do geômetra. É vivido. E é vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação (BACHELARD, 1978, p. 196).

Assim, os espaços constitutivos das obras *A HORA DOS RUMINANTES* e *CEM ANOS DE SOLIDÃO* traduzem realidades empíricas, as quais são tratadas no campo imagético. Assim, essas percepções que são condensadas por imagens que legitimam esses espaços, os quais constituem outros discursos, ampliam e favorecem a construção de outros sentidos, conotam outras ideias.

A ‘imagem prosaica’ – mais especificamente, a que se desenvolve no romance – é que pode ser considerada, a ‘imagem dialogizante’. Ampliam-se aí as conotações atribuíveis a imagem, já que é nesse âmbito que se pode falar, por exemplo, da imagem da linguagem, a imagem do homem. (BRANDÃO, 2013, p. 93)

Os autores Veiga e Márquez, contemporâneos, no entanto, doutos de uma produção literária bastante singular do ponto de vista da criação e distintos quanto ao uso dos elementos artísticos literários, são autores que traduzem, artisticamente, verdades ocultas que revelam fatos e acontecimentos que podem ser lidos e compreendidos a qualquer momento da história.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho nos possibilitou constatar o quão significativo pode ser o trabalho voltado à literatura comparada analisada na perspectiva da transcrição. Especificamente, tratamos de obras ficcionais de natureza fantástica, relacionadas ao mundo criado para transitar entre o verossímil e o inverossímil.

As obras *A HORA DOS RUMINANTES* E *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, assim como tantas outras obras literárias, nesta oportunidade, nos revelou que suas essências se denotam por si só, pela própria obra. Diante disso, o papel do crítico, do pesquisador nesse processo de apropriação se completa pelo feito de trazer à reflexão os expoentes que podem ser extraídos dos próprios textos literários e/ou poéticos.

A intencionalidade de estudo, referenciando estas duas obras, não foi de estabelecer critérios para enquadramento com base na forma e/ou conteúdo, tampouco categorização destas produções literárias segundo suas naturezas poéticas, mas, sim, apresentá-las a partir dos pressupostos teóricos basilares, numa perspectiva dialógica, existente entre estas duas obras, ora aproximando-as, ora distanciando-as, sem prender-se aos julgamentos de valores.

Esta pesquisa demonstrou uma alteridade perceptível nos planos que aproximam as respectivas obras literárias, *A HORA DOS RUMINANTES* do escritor goiano José J. Veiga e *CEM ANOS DE SOLIDÃO* do colombiano Gabriel García Márquez, autores singulares que, esteticamente, elevam suas obras a um nível de escrita poética imperecível, trazendo legitimidade ao ato narrativo.

Esteticamente, constatamos se tratar de produções artísticas literárias de igual valor e potencialmente representativas de mundos, totalmente, perceptíveis aos olhos do leitor. *A HORA DOS RUMINANTES* e *CEM ANOS DE SOLIDÃO* apresentam peculiaridades em seus discursos que modo que possam ser lidas sob outras perspectivas, que resultam em percepções que transitam pelo imaginário, por meio de um discurso movente, para apreensão do simulacro do real.

Registra-se que os estudos comparativos, podem ser vistos como práticas que elevam à compreensão de outros universos conforme as experiências e vivências do leitor, uma vez que o texto é uma proposta de sentidos capaz de traduzir esses universos e que permanece aberto a várias possibilidades de compreensão.

São obras de natureza narrativa ficcional, envoltas a elementos insólitos, as quais retratam comportamentos relacionados à condição humana, transcriados por meio de procedimentos do domínio da Literatura Fantástica, imbricadas no Realismo Fantástico de Veiga e Realismo Mágico de Márquez, sob a égide dos elementos insólitos, demonstrando uma imersão consciente no mundo irreal, dada pela transgressão e pela ironia da escritura.

Ao escritor, muitas das vezes, lhe cabe à incumbência de inventar, de criar para dizer a verdade. Não uma verdade óbvia, mas, sim, aquela que perpassa pelos olhos do indivíduo que, por motivos quaisquer, prefere não ver ou de fato não vê com a criticidade que se exige.

Desse modo, em exercício contínuo, nota-se que esses autores buscam recursos estilísticos que são referências de outras fontes e que representam sinais de influências externas, sem deixar sua autonomia, sua criatividade, assim como sua criticidade submersa à escrita poética.

Partindo do pressuposto de que a obra literária constitui um sistema significativo, seja singular ou complexo, as análises e os objetivos foram alcançados, uma vez que foi possível constatar nas obras, *A HORA DOS RUMINANTES* e *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, a partir dos elementos ficcionais, sem distanciar-se do verossímil, possibilidades para o leitor considerar a percepção dos aspectos do mundo real, uma vez que, nas suas essências, as lacunas, as fendas deixadas, poderão se apresentar como objetos de estudos e análises, seja por comparação, transcrição, interpretação.

Esta investigação centrou-se no Comparativismo e na Transcrição, observando tanto as nuances da temática, quanto os processos construtivos em ambas as obras, evidenciando, assim, situações e elementos instauradores de suas estruturas e modos narrativos.

Nesse sentido, foi possível sistematizar um discurso crítico a partir de um aporte teórico acerca das manifestações do fantástico, do estranho, do maravilhoso, do insólito ficcional, tidos como elementos estabelecadores dessas duas obras e, ainda, suas variantes principais, Realismo Fantástico e Realismo Mágico.

A pesquisa evidenciou, de tal modo, a espacialidade como uma unidade discursiva movente dentro das obras, recriada hibridamente a partir dos processos de digressão e de transgressão, pela voz do narrador e pela atuação das personagens em seus diversos planos.

Ressalta-se que os planos de significação e de estilo de cada um desses autores, a forma como se constituem nas suas obras, permite ao leitor perceber as manifestações do real por meio de uma linguagem múltipla e metafórica, traduzindo, assim, os vários significados atribuídos aos espaços narrativos preenchidos ao longo das escrituras.

As obras, *A HORA DOS RUMINANTES* e *CEM ANOS DE SOLIDÃO* testificam realidades, apresentando-as por meio da estrutura discursiva e da linguagem poética, favorecendo a imersão entre universos da verossimilhança e da inverossimilhança, pautados pelos elementos incertos e ambíguos, os quais permanecem até o final dessas narrativas.

Portanto, a partir das análises realizadas e apresentadas neste trabalho, tem-se o entendimento de que as obras em epígrafe podem ser lidas e analisadas a partir delas mesmas, não como o fim da história narrada, mas, como uma espécie de convite para as infinitas possibilidades de leituras e retomadas da história narrada, quiçá da própria história conhecida/vivenciada pelo leitor.

Vale destacar que essas obras podem ser tomadas como 'palcos', onde os leitores podem se permitir transitar por um universo imaginário se deslocando para o mundo real sem sair do presente, constituindo outras formas de perceber e, principalmente, refletir acerca da própria realidade.

Diante disso, entendemos que este trabalho pode instigar outras formas de leituras críticas de modo a apresentar parte, ainda não conhecida ou percebida, da essência criativa desses autores, os quais por meio de *A HORA DOS RUMINANTES* e *CEM ANOS DE SOLIDÃO* relevam ao mundo parte da história e do que representa a humanidade hoje.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. **Teoria estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

AGUIAR E SILVA, Vítor M. de. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Editora Almedina, 2007.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966.

BACHELARD, Gastón. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BHABHA, Homi. **O local da Cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora 34, 2016.

BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. **Introdução à Análise Estrutural da Narrativa**. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BRANDÃO, Luís Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BÍBLIA SAGRADA. **A história da Bíblia**. Disponível em: <https://biblia.com.br/perguntas-biblicas/historia-da-biblia/>. Acesso em: 28/12/19.

BÍBLIA, Português. **A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.

CAMPOS, Haroldo Eurico Browne de. **Da tradução como criação e como crítica**. In: *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: Viva voz, 2011.

\_\_\_\_\_. **Transcrição**. (organizado por Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega). 2015.

\_\_\_\_\_. **Tradutor e Traduzido**. Andréia Guerini, Simone Homem de Mello e Walter Carlos Costa (Orgs). São Paulo: Perspectiva, 2019.

CAMARANI, Ana Luiza S. **A Literatura Fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo, SP: Cultura Acadêmica, 2014.

CARVALHAL, Tânia Franco & COUTINHO, Eduardo (Orgs). **Literatura Comparada: textos fundadores**. Benedetto Croce. *Literatura Comparada*. Trad. Sônia Balleoti. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

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

CHIAMPI, Irleamar. **O Realismo Maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

DORTIER, Jean-François. “**La nature humaine redécouverte**”, **Sciences Humaines**, N. 139, 2003.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

FREUD, S. **Obras Completas**. Vol. VII. Madri: Biblioteca Nueva. 1919.

FERNANDES, José. **Dimensões da literatura goiana**. Goiânia: Cerne, 1992.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método: Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Tradução de Flávio Paulo Meurer. 10. Editora Petrópolis: Vozes, 2008, v. 1.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. 2011.

JACKSON, David. K. **A Transcrição e o Transcriador: Haroldo de Campos, coreógrafo de Poesia**. In: *Haroldo de Campos, Tradutor e Traduzido*. Andréia Guerini, Simone H. de Mello e Walter C. Costa (Orgs). São Paulo: Perspectiva, 2019.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1990.

JAUSS, Hans Robert. **A estética da recepção: colocações gerais**. Trad. Luiz Costa Lima e Peter Naumann. In: \_\_\_\_\_ et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 43-61.

KOURY, M. G. P. **Enraizamento, pertença e ação cultural**. Revista Cronos. v. 2, n. 1 (2001). Disponível em <<https://periodicos.ufrn.br/cronos/article/view/11322>>; Acesso em: 21 out. 2018.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LISTA DE PALAVRAS. **Origem da Palavra** – Site de Etimologia. Disponível em <<http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/pertencer/>>; Acesso em: 06 set. 2018.

LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre literatura. Narrar ou Descrever**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

\_\_\_\_\_. Georg. **A teoria do Romance**. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2009.

MÁQUEZ, Gabriel García. **CEM ANOS DE SOLIDÃO**. Tradução: Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2014.

MOISÉS, Massaud. **A Análise literária**. São Paulo: Cultrix, 2007.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **A Análise Pragmática da Narrativa Jornalística**. Trabalho apresentado no XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro, set 2005.

NETTO, J. Teixeira. **Semiótica, Informação e Comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

PANDORA. **Mitologia Grega**. Disponível em: <<https://www.sohistoria.com.br/ef2/mitologiagrega/p1.php>>. Acesso em: 12 dez de 2019.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RICOUER, Paul. **A Metáfora Viva**. Tradução: Dion Davi. São Paulo: Ed. Loyola, 2000.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1988.

SAMUEL, Rogel. **Novo Manual de Teoria literária**. Petrópolis. Vozes: 2011.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da Letra: Ensaio**. In: O Poder e alegria. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. **Introdução à Literatura Fantástica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

TYNIANOV, Y. **A Noção de Construção**. Teoria da Literatura – Formalistas Russos. Porto Alegre: Globo, 1971.

VEIGA, José J. **A HORA DOS RUMINANTES**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

ZILBERMAN, Regina. **Fundamentos do texto literário**. Curitiba: IESDE - Brasil, 2013.