



A morte em *Cien Años de Soledad*

Isabel Araújo Branco

Brasil

Resumo

Partindo do romance de Gabriel García Márquez, *Cien Años de Soledad*, procura-se fazer uma análise da morte e das suas variadíssimas formas na obra, a relação entre vivos e mortos e a presença constante de fantasmas, não esquecendo a ausência dela, ou seja, a imortalidade.

Palavras chave: Morte, imortalidade, velhice, conhecimento, fantasma, intemporalidade, intertextualidade.

Death in *One-Hundred Years of Solitude*

Abstract

Based on the novel of Gabriel García Márquez, *One-hundred Years of Solitude*, this study attempts to make an analysis of death and its various forms in the work, the relationship between the living and the dead and the constant presence of ghosts, not forgetting their absence, namely, immortality.

Key words: Death, immortality, age, knowledge, ghost, intemporality, intertextuality.

Introdução

Diz Gabriel García Márquez, em *Cómo se Cuenta Un Cuento*, que existem apenas três grandes situações dramáticas: a Vida, o Amor e a Morte. «As restantes cabem aqui»¹, acrescenta. Em *Cien Años de Soledad*, estes três temas misturam-se numa teia intrincada de personagens e narrativas, sem que nenhum se destaque.

A propósito de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, García Márquez afirmou que «es imposible establecer de un modo definitivo dónde está la línea de demarcación entre los muertos y los vivos, las precisiones son todavía más quiméricas, nadie puede saber en realidad cuánto duran los años de la muerte». «El escrutinio a fondo de la obra de Juan Rulfo me dio por fin el camino que buscaba para continuar mis libros, y que por eso me era imposible escribir sobre él, sin que todo esto pareciera sobre mí mismo»², explica o autor.

No seu romance *Cien Años de Soledad*, esta indefinição entre mortos e vivos não se verifica, mas há um contacto permanente entre os dois planos ao ponto de não se poder falar em

dois mundo separados ou opostos. A intimidade é grande e, se não se confundem personagens mortas e personagens vivas, existe uma profusão de tipos de mortes – umas mais convencionais, outras em sintonia com o mundo do realismo mágico do Caribe – e várias etapas dentro da morte, desde o desaparecimento do corpo à imortalidade. É este cenário de morte – profícuo e complexo – que se pretende analisar neste trabalho.

A morte em *Cien Años de Soledad*

A morte é uma presença constante na vida e, como tal, seria inevitável a sua existência numa obra que conta a história de uma família durante um século. Em *Cien Años de Soledad*, a proximidade entre vida e morte e inclusive entre vivos e mortos é marcante em praticamente todos os capítulos e visível em diversos planos. É tão importante que as primeiras linhas do romance aludem precisamente ao pelotão que se preparava para fuzilar o coronel Aureliano Buendía, misturando a morte aparentemente inevitável, as memórias do passado e o amor, numa con-

1 GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cómo se Cuenta Un Cuento*, Barcelona, DeBolsillo, 2003, p. 243.

2 Texto lido por Gabriel García Márquez a 18 de Setembro de 2003, data do cinquentenário da primeira edição de *El Llano en Llamas*, de Juan Rulfo, no programa de rádio *De 1 a 3*, citado em www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/ggm6.htm (acedido a 4 de Maio de 2006).

vergência de sentimentos e de diversos tempos num só momento. Esta familiaridade dos dois planos é visível nomeadamente na presença constante de fantasmas (ao ponto de o fantasma do inimigo Prudencio Aguilar se tornar o melhor amigo de José Arcadio Buendía) e nas permanentes viagens dos ossos dos pais biológicos de Rebeca dentro da casa. A morte marca inclusive o início da família Buendía e da fundação de Macondo, com o assassinio de Prudencio Aguillar. Por isso, o seu fantasma não se pode afastar, tem de estar sempre presente, porque faz parte da génese familiar.

Fazendo um levantamento das passagens em que a morte é directamente abordada, chegamos à conclusão de que há cerca de vinte mortes de personagens principais e secundárias, não contando com o extermínio dos 17 irmãos Aurelianos e com o massacre dos trabalhadores na praça de Macondo. Podemos agrupar estes dois últimos casos num grupo de mortes colectivas provocadas por elementos exteriores à localidade e à família Buendía e que são fruto de ambições injustas, grande prepotência e medo do poder que os outros poderiam ter, por um lado

pela empresa bananeira, por outro pelo regime político instalado. As mortes violentas não se ficam por aqui. Há que juntar a morte sangrenta e misteriosa do primogénito José Arcadio sem Rebeca perceber; o fuzilamento de Arcadio (filho de Pilar Ternera); e o suicídio de Pietro Crespi no Dia de Finados (enterrado no cemitério graças à insistência de Úrsula contra a vontade do padre Nicamor, num triângulo que alude às figuras clássicas de Polinices, Antígona e Creonte). Neste grupo, há que assinalar a quase-presença do coronel Aureliano no grupo dos fuzilados e dos suicidas. De facto, ele foi salvo no último momento de ser executado durante a guerra civil devido à intervenção corajosa do irmão e, mais tarde, tenta suicidar-se com um tiro no peito por desespero, passando contudo a bala pelo corpo sem atingir nenhum órgão vital. Assinale-se que esta tentativa de suicídio é vista como acto de honra e faz com que o coronel recupere o seu prestígio nacional.

Os membros da família Buendía morrem normalmente sem doença e avisados³. É a própria Úrsula que, perante a convicção da filha de que irá falecer nesse dia, reconhece «la

3 Há excepções, como as mortes de Amaranta Úrsula, com uma hemorragia provocada pelo parto, e de Aureliano Segundo, depois de meses de prolongado sofrimento com um problema na garganta.

experiencia de que los Buendía se morían sin enfermedad»⁴. Considerada pelo narrador como «una virtuosa en los ritos de la muerte»⁵, Amaranta é avisada do seu falecimento vários anos antes pela própria Morte, que surge sob a forma de uma mulher de vestido azul com um ar antiquado. Tal como acontece com as visões de Melquíades, nem toda a gente sabe da presença desta figura na casa. Aliás, só Amaranta a vê. «Varias veces Fernanda estuvo presente y no la vio, a pesar de que era tan real, tan humana, que en alguna ocasión le pidió a Amaranta el favor de que le ensartara una aguja»⁶, refere o narrador. A morte coabita na casa e partilha tarefas quotidianas. É mais uma habitante, ilustrando a estreita a ligação entre vida e morte na obra. Utilizando as palavras do texto, é real – interage com os vivos – e humana – avisa Amaranta que se aproximava a sua hora final, dando-lhe a liberdade de ser ela própria a definir o dia através da manufactura da sua mortalha com os detalhes que quisesse. Pede-lhe apenas que o faça de forma honrada, ou

seja, que não a engane ao fazer esse trabalho. Informa-a ainda de que morrerá sem dor, medo ou amargura, tirando assim todo o peso da morte que a generalidade dos humanos sente.

De facto, «a atitude antiga, em que a morte é simultaneamente familiar, próxima e atenuada, opõe-se muito à nossa, em que a morte provoca medo, a ponto de nem ousarmos dizer-lhe o nome»⁷, como indica Philippe Ariès, em *Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média*. Portanto, esta relação de intimidade no romance está de acordo com a perspectiva antiga sobre a morte. Ariès fala em «morte domesticada», ou seja, na relação pacífica entre o homem e a morte que se prolongou durante séculos no Ocidente e que se prolonga em *Cien Años de Soledad*. «Esta familiaridade não fora afectada, mesmo entre os ricos e poderosos, pela ascensão da consciência individual a partir do século XII. A morte tornara-se um acontecimento pleno de consequências; convinha pensar nela mais aturadamente. Mas ela não se tornara

4 GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien Años de Soledad*, 3.ª edição, Barcelona, DeBolsillo, 2004, p. 336.

5 IDEM, *ibidem*, p. 333.

6 *Ibidem*, p. 333.

7 ARIÈS, Philippe, *Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média*, 2.ª edição, Lisboa, Teorema, 1989. p. 25.

nem assustadora nem angustiante. Continuava familiar, domesticada»⁸, salienta. Os paralelos entre este modo antigo de encarar a morte e Amaranta podem ir mais longe, nomeadamente com o exemplo dos cavaleiros da canção de gesta ou dos romances, que são, em geral, avisados da sua morte com antecedência, através de sinais naturais ou por uma convicção íntima. Temos ainda um último ponto comum. Por um lado, Amaranta anuncia calmamente a sua morte a Macondo para que pudesse levar cartas de todos os habitantes aos familiares falecidos, chama um carpinteiro para que a meça e construa um caixão, reparte as suas coisas entre os pobres e a casa permanece cheia de vizinhos barulhentos, que só não ficam até ao momento final porque são afastados por Úrsula. Por outro lado, sabemos que até muito tarde no Ocidente a morte é aguardada no leito, numa cerimónia pública, organizada pelo próprio moribundo, que a ela preside perante os familiares, os amigos e os vizinhos. Ariès destaca «a simplicidade com que os ritos da morte eram aceites e cumpridos, duma maneira cerimonial, é certo, mas sem

carácter dramático, sem movimento de emoção excessivo»⁹.

A morte de Úrsula aponta para o fechamento do ciclo que é a vida de todos, mas que neste caso se torna mais visível pelas características do corpo da mulher. Morrendo com mais de 120 anos, Úrsula vê o seu corpo diminuir de tamanho, «fetzándose, momificándose en vida. [...] Parecía una anciana recién nacida»¹⁰, como diz o narrador. Muitas vezes é levada pelos seus trinetos para o altar para a compararem com a imagem do menino Jesus. Depois de morta, é enterrada numa caixa pouco maior do que a cesta de vime que serviu de berço ao coronel Aureliano. Esta redução do tamanho do corpo é como o fecho do círculo, um regresso à infância, mas neste caso ocupando menos o lugar da criança e mais o do brinquedo. É por isso que Amaranta Úrsula e o pequeno Aureliano brincam tanto com o seu corpo, transportando Úrsula pela casa e escondendo-a em vários recantos. Numa brincadeira cruel de crianças, tentam fazê-la crer que está morta:

«—Pobre la tatarabuelita— digo Amaranta Úrsula —, se nos murió de vieja.

8 IDEM, *ibidem*, p. 44.

9 *Ibidem*, p. 24.

10 GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien Años de Soledad*, 3.ª edição, Barcelona, DeBolsillo, 2004, p. 407.

Úrsula se sobressaltó.

- ¡Estoy viva! – dijo.
- Ya ves – dijo Amaranta Úrsula, reprimiendo la risa –, ni siquiera respira.
- ¡Estoy hablando! – gritó Úrsula.
- Ni siquiera habla – dijo Aureliano –. Se murió como un grillito»¹¹.

É nesta altura que Úrsula «se rindió a la evidencia». «De modo que esto es la muerte»¹², pensa. Nesse momento, inicia uma oração que se prolonga por dois dias e, convencida de que está morta, prepara-se então para entrar no plano de Deus. A morte é uma decisão – mais uma decisão de morte –, não o resultado de uma doença ou do cansaço da idade ou sequer do desgaste dos órgãos vitais. Existem tão poucos sinais físicos em Úrsula que Santa Sofia de la Piedad percebeu que a iria encontrar morta devido à ocorrência de fenômenos da natureza anormais.

A morte é um momento de profunda solidão para algumas personagens, talvez em reflexo da sua vida. É o caso de Rebeca, fechada no seu quarto há três dias e encontrada «en

la cama solitaria, enroscada como un camarón»¹³. É o caso também do coronel Aureliano: «Metió la cabeza entre los hombros, como un pollito, y se quedó inmóvil con la frente apoyada en el tronco del castaño. La familia no se enteró hasta el día siguiente, a las once de la mañana, cuando Santa Sofia de la Piedad fue a tirar la basura en el traspatio y le llamó la atención que estuvieran bajando los gallinazos»¹⁴. É o caso ainda do pai José Arcadio Buendía. Quando entraram no seu quarto, apesar dos gritos e dos abanões «no pudieron despertarlo»¹⁵, como se dormisse apenas. Também nesta altura a natureza reage, chovendo minúsculas flores amarelas durante largas horas sobre Macondo. «[...] Uno no se muere cuando debe, sino cuando puede»¹⁶, afirma o coronel Aureliano à mãe pouco depois do assassinio dos seus 17 filhos. A frase ilustra estas mortes, em particular a de Úrsula, que não ocorre quando deve – não é normal viver até depois dos 120 anos –, mas sim quando é possível – quando ela se deixa morrer. Porque a verdade é que – e vol-

11 IDEM, *ibidem*, pp. 407 e 408.

12 *Ibidem*, p. 408.

13 *Ibidem*, p. 410.

14 *Ibidem*, p. 321.

15 *Ibidem*, p. 173.

16 *Ibidem*, p. 292.

tando a citar o coronel – «morirse es mucho más difícil de lo que uno cree»¹⁷.

Remédios apresenta uma variante muito diferente da morte. Aliás, será talvez errado falar em morte para referir o seu desaparecimento, pois ela ascende ao céu, levada por um «delicado viento de luz», um «viento irreparable»¹⁸, acompanhada por lençóis abertos, numa alusão às imagens religiosas cristãs. Esta personagem é especialmente interessante já que, sendo um abismo de morte – quatro homens falecem enebriados por ela –, Remédios não morre, mas simplesmente voa pelo ar. Esta subida é encarada calmamente por Remédios, que diz adeus com a mão a Úrsula, cada vez mais alta, até que «no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria». Remédios, a bela tinha uma beleza totalmente ímpar mas a sua postura não transpirava nenhum erotismo intencional. Contudo, o chamamento do seu corpo era tão forte que os homens se tornavam loucos. Trata-se de uma «fragancia mortal» que faz com que eles se sintam possuídos por «una rara fascinación, amenazados por un peligro invisible» e por «terribles deseos de llorar»¹⁹. Quem

consegue manter um contacto mais extenso acaba por morrer, como o homem que lhe toca no ventre com a mão e depois se vangloria no centro de Macondo e acaba por morrer com a patada de um cavalo; ou do *voyer* que a observa a tomar banho a partir de um buraco que fez no telhado, caindo no chão de cimento e morrendo sem agonia. O cheiro de Remédios persegue-os até na morte, pois «las grietas del cráneo no maban sangre sino un aceite ambarino impregnado de aquel perfume secreto». A questão que se colocava na cidade era se valeria a pena morrer ou não como preço a pagar por passar uma noite com Remédios. Com medo, ninguém faz por isso.

Estes fenómenos explicam-se pelo realismo mágico, que Gabriel García Marquez diz fazer parte dos povos da América Latina, em particular do Caribe. Ou seja, nas palavras do autor, mais do que fruto da imaginação, o realismo mágico provém naturalmente da realidade local. «[...] Los artistas han tenido que inventar muy poco, y tal vez su problema ha sido el contrario: hacer creíble su realidad. Siempre fue así desde nuestros orígenes históricos, hasta el punto de que no hay en nu-

17 Ibidem, p. 208.

18 Ibidem, p. 286.

19 Ibidem, p. 283.

estra literatura escritores menos creíbles y al mismo tiempo más apegados a la realidad que nuestros cronistas de Indias. También ellos – para decirlo con un lugar común irremplazable – se encontraron con que la realidad iba más lejos que la imaginación», explica em «Fantasía y Creación Artística en América Latina y el Caribe», texto publicado em *Voces. Arte y Literatura*²⁰.

Esta realidade fabulosa – que não deixa de ser real – levanta naturalmente problemas de verosimilhança, pelo menos ao leitor europeu comum. Na obra *Cómo se Cuenta Un Cuento*, García Márquez refere que lhe interessa ver como se pode forçar a realidade, «[...] cuáles son los límites de lo verosímil. Son más amplios de lo que uno se imagina. Pero hay que ser consciente de ellos», afirma, ilustrando a ideia com o jogo de xadrez: estabelece-se com o leitor as regras do jogo e, desde o momento em que estas são aceites, passam a ser invioláveis. Se forem mudadas a meio, o outro não aceita. «La clave está en la

grande jugada, la historia misma. Si te la creen, estás salvado; puedes seguir jugando sin problema»²¹, garante. É o pacto de leitura que se estabelece com o leitor. Importa aqui também recorrer ao conceito de horizonte de expectativa, introduzido pela Estética da Recepção, que abarca os pressupostos pelos quais o leitor recebe a obra e se forma consoante a experiência do público leitor.

Ainda em *Cómo se Cuenta Un Cuento*, mais à frente, em diálogo, García Márquez defende que não importa se a história seja credível: «Lo importante es que creamos en ella»²². Ou, como refere em *La Bendita Manía de Contar*, «si nadie se cree la historia que uno cuenta, no hay historia»²³. Porque é natural que nem todos acreditem, mas o autor deve tentar que a maioria dos leitores creiam. Para García Marquez, a literatura pode ser mais real do que a própria realidade²⁴, uma ideia que remete imediatamente para Aristóteles e a sua *Poética*. «[...] Na poesia é de preferir o impossível que persua-

20 IDEM, *Voces. Arte y Literatura*, número 2, San Francisco, California, Março de 1998, citado em www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/ggm7.htm (acedido a 4 de Maio de 2006).

21 IDEM, *Cómo se Cuenta un Cuento*, Barcelona, DeBolsillo, 2003, p. 34.

22 IDEM, *ibidem*, p. 156.

23 IDEM, *La Bendita Manía de Contar*, Barcelona, DeBolsillo, 2003, p. 116.

24 IDEM, *ibidem*, p. 26.

de ao possível que não persuade»²⁵, escreve o filósofo grego, acrescentando que «às vezes, irracional parece o que o não é, pois verosimilmente acontecem coisas que inverosímeis parecem»²⁶. Ou, como diz García Márquez, «las ficciones no se contruyen sobre la norma, sino sobre las excepciones. Una historia es más interesante cuanto más casualidades contenga. Pero tienen que ser casualidades originales y verosímiles. Y tienen que sorprender»²⁷.

O autor defende que «los escritores de América Latina y el Caribe tenemos que reconocer, con la mano en el corazón, que la realidad es mejor escritor que nosotros. Nuestro destino, y tal vez nuestra gloria, es tratar de imitarla con humildad, y lo mejor que nos sea posible»²⁸. Tudo porque «en el Caribe, a los elementos originales de las creencias primarias y concepciones mágicas anteriores al descubrimiento se sumó la profusa variedad de culturas que

confluyeron en los años siguientes en un sincretismo mágico cuyo interés artístico y cuya propia fecundidad artística son inagotables. La contribución africana fue forzosa e indignante, pero afortunada. En esa encrucijada del mundo, se forjó un sentido de libertad sin término, una realidad sin Dios ni ley, donde cada quien sintió que le era posible hacer lo que quería sin límites de ninguna clase: y los bandoleros amanecían convertidos en reyes, los prófugos en almirantes, las prostitutas en gobernadoras. Y también lo contrario»²⁹. Nascido e crescido no Caribe, García Márquez diz-se frustrado por nunca ter escrito «nada que sea más asombroso que la realidad. Lo más lejos que he podido llegar es a trasponerla con recursos poéticos, pero no hay una sola línea en ninguno de mis libros que no tenga su origen en un hecho real»³⁰.

Para explicar como a sua tarefa de escritor é penosa e como é difícil ir mais longe do que a realidade ca-

25 ARISTÓTELES, *Poética*, 6.^a edição, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000, p. 145.

26 IDEM, *ibidem*, p. 146.

27 GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *La Bendita Manía de Contar*, Barcelona, DeBolsillo, 2003, p. 74.

28 IDEM, *Voces. Arte y Literatura*, número 2, San Francisco, California, Março de 1998, citado em www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/ggm7.htm (acedido a 4 de Maio de 2006).

29 IDEM, *ibidem*.

30 *Ibidem*.

ribenha, García Márquez dá o exemplo da preparação do seu romance *El Otoño del Patriarca*:

«Durante casi 10 años leí todo lo que me fue posible sobre los dictadores de América Latina, y en especial del Caribe, con el propósito de que el libro que pensaba escribir se pareciera lo menos posible a la realidad. Cada paso era una desilusión. La intuición de Juan Vicente Gómez era mucho más penetrante que una verdadera facultad adivinatoria. El doctor Duvalier, en Haití, había hecho exterminar los perros negros en el país porque uno de sus enemigos, tratando de escapar del tirano, se había escabullido de su condición humana y se había convertido en perro negro. El doctor Francia, cuyo prestigio de filósofo era tan extenso que mereció un estudio de Carlyle, cerró a la república del Paraguay como si fuera una casa, y sólo dejó abierta una ventana para que entrara el correo. Nuestro Antonio López de Santana enterró su propia pierna en funerales espléndidos. [...] Maximiliano Hernández Martínez, de El Salvador, hizo forrar con papel rojo todo el alumbrado público del país para combatir una epidemia de sarampión, y había inventado un péndulo que ponía sobre los ali-

mentos antes de comer para averiguar si no estaban envenenados»³¹.

Regressando a *Cien Años de Soledad*, se o realismo mágico é «a transmutação de um objecto ou acontecimento comum em algo extraordinário ou mágico»³², como define Maria Fernanda de Abreu, pode considerar-se que o poder de Remédios sobre os homens e a sua ascensão aos céus pertence a esse género. O mesmo se pode dizer da coexistência entre vivos e mortos, ou melhor, entre vivos e fantasmas na casa dos Buendía. A presença de fantasmas prova também a intimidade entre a vida e a morte e funciona como uma espécie de unidade entre os vários membros da família. Em primeiro lugar porque muitos deles se transformam em fantasmas e, em segundo lugar, porque nem a morte os consegue separar. Na verdade, a fronteira nem sempre é clara, por isso o narrador refere que «Fernanda vagaba sola entre tres fantasmas vivos y el fantasma muerto de José Arcadio Buendía, que a veces iba a sentarse con una atención inquisiti-

31 Ibidem.

32 ABREU, Maria Fernanda, artigo «Uma Carpintaria Hipnótica», *Jornal de Letras*, 19 de Março de 2003.

va en la penumbra de la sala»³³. Este é o fantasma mais presente na casa e todos o vêem excepto o seu filho Aureliano. Caminha pela casa e comunica com os vivos, informando, por exemplo, Úrsula da morte do coronel.

A coexistência dos vivos e dos mortos era desconhecida na Antiguidade pagã e cristã, bem como a partir do século XVIII. Os Antigos honravam as sepulturas, mas um dos seus objectivos era evitar que o defunto regressasse e perturbasse os vivos. Por isso, os cemitérios situavam-se fora das cidades, à beira de estradas. No entanto, no século V, o culto dos mártires, de origem africana, altera este cenário. «Os mártires eram enterrados nas necrólopes extra-urbanas, comuns a cristãos e pagãos. Os sítios venerados dos mártires atraíam por sua vez as sepulturas»³⁴, explica Ariès. Máximo de Turim, num texto da época, considera que os mártires «guardar-nos-ão a nós, que vivemos com os nossos corpos, e tomam-nos a seu cargo quando tivermos deixado os nossos corpos. Aqui, eles impedem-nos de

cair no pecado; lá protegem-nos do inferno horrível»³⁵. Em determinada altura, desapareceu a distinção entre os subúrbios, onde se faziam os enterros, e a cidade. «Os mortos, já misturados com os habitantes dos bairros populares dos subúrbios, que se tinham acumulado em redor das abadias, penetravam também no coração histórico das cidades. A partir de então, deixou de haver diferença entre a igreja e o cemitério», diz Ariès. Começaram a fazer-se sepulturas no interior das igrejas e os ossos, depois de retirados da terra, eram empilhados dentro do recinto sagrado. A igreja e o pátio continuaram a ser locais públicos e a zona do cemitério era vista igualmente como um lugar de asilo, onde se começaram a construir casas de habitação. O cemitério designou, então, «um grupo de casas que desfrutavam de certos privilégios fiscais ou dominiais. Por fim, este asilo torna-se um local de encontro ou de reunião, [...] para se fazer comércio, para se dançar e jogar, ou, muito simplesmente, para o prazer de conviver. Ao longo dos ossários instalavam-se por vezes

33 GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien Años de Soledad*, 3.ª edição, Barcelona, DeBolsillo, 2004, p. 310.

34 ARIÈS, Philippe, *Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média*, 2.ª edição, Lisboa, Teorema, 1989, p. 26.

35 Citado por ARIÈS, Philippe, *Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média*, 2.ª edição, Lisboa, Teorema, 1989, p. 26.

lojas e mercados. No cemitério dos Inocentes [em Paris], os escrivães públicos ofereciam os seus serviços», exemplifica o historiador. Aos poucos, estes hábitos foram sendo interditados, mas estes actos mostram o que era habitual até então. O Concílio de Ruão, realizado em 1231, proibiu a dança nos cemitérios e nas igrejas e um outro concílio, em 1405, proibiu a dança, os jogos, os actores, os malabaristas e os músicos nos cemitérios. «O espectáculo dos mortos, cujos ossos afloravam à superfície dos cemitérios como o crânio de Hamlet, não impressionava mais os vivos do que a ideia da sua própria morte. Estavam tão familiarizados com os mortos como com a sua própria morte», comenta Ariès.

Estas observações do historiador podiam dizer respeito a *Cien Años de Soledad*, apesar de não haver coexistência entre os cadáveres e os vivos, se exceptuarmos o caixão do pai de Fernanda. Há, no entanto, um convívio precoce entre os membros da família e o universo da morte, pois, antes de morrerem, algumas personagens comunicam mais com os fantasmas do que com os vivos. É o caso de José Arcadio Buendía,

que apenas vê Prudencio Aguilar, com quem conversa duas vezes por dia fazendo planos para se distraírem na morte. O mesmo acontece com Úrsula, que vê o pai, a avó, o bisavô, o marido, os filhos mortos e outros parentes na casa, «todos sentados en sillas que habían sido recostadas contra la pared como si no estiveran en una visita, sino en un velorio»³⁶. Tratar-se-ia do seu velório, antecipado e previsto por uma mulher que se encontra «perdida en un laberinto de muertos» e que mistura passado e presente sem saber que os acontecimentos que pensa estar a presenciar ocorreram há muitos anos.

Antes de morrer, José Arcadio Buendía chora pelos mortos e pela solidão em que se encontram. Talvez para evitar essa solidão, muitos deles permaneçam vageando pela casa junto da sua família, partilhando os espaços com os seus descendentes. Quase no fim dos cem anos – ou seja, quase no final do romance –, há tantos fantasmas a circular que o seu ruído não deixa Gabriel dormir: «Aureliano lo acomodó varias veces en el taller de platería, pero se pasaba las noches en vela, perturbado por el trasiego de los

36 GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien Años de Soledad*, 3.ª edição, Barcelona, DeBolsillo, 2004, p. 406.

muertos que andaban hasta el amanecer por los dormitorios»³⁷. Estes mortos mantêm as características que tinham quando estavam vivos: «Oyeron a Úrsula peleando con las leyes de la creación para preservar la estirpe, ya a José Arcadio Buendía buscando la verdad quimérica de los grandes inventos, y a Fernanda rezando, y al coronel Aureliano Buendía embruteciéndose con engaños de guerras y pescaditos de oro, y a Aureliano Segundo agonizando de soledad en el aturdimiento de las parrandas»³⁸.

Isto significa que as personagens coexistem no tempo. Coexistem porque circulan simultaneamente pela casa e porque se concentran todos elas no último Aureliano, que as sente como um peso que não consegue suportar, como se todos os familiares que viveram nos cem anos anteriores estivessem concentrados nele:

«[Aureliano] Se derrumbó en el mecedor, el mismo en que se sentó Rebeca en los tiempos originales de la casa para dictar lecciones de bordado, y en el que Amaranta jugaba damas chinas con el coronel

Gerineldo Márquez, y en el que Amaranta Úrsula cosía la ropita del niño, y en aquel relámpago de lucidez tuvo conciencia de que era incapaz de resistir sobre su alma el peso abrumador de tanto pasado. Herido por las lanzas mortales de las nostalgias propias y ajenas, admiró la impavidez de la telaraña en los rosales muertos, la perseverancia de la cizaña, la paciencia del aire en el radiante amanecer de febrero»³⁹.

Como concluiu Pilar Ternera, a história dos Buendía é feita de «repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje»⁴⁰. Trata-se da esfericidade do tempo. Os acontecimentos de cem anos são afinal simultâneos, coexistem num instante, como diz o pergaminho, como se compreende na descrição do momento em que Aureliano lê, concentrado, o documento: «Entonces empezó el viento, tibio, incipiente, lleno de voces del pasado, de murmullos de geranios antiguos, de suspiros de desengaños anteriores a las nostalgias más tenaces»⁴¹. Só assim é

37 IDEM, *ibidem*, p. 464.

38 *Ibidem*, p. 488.

39 *Ibidem*, p. 492.

40 *Ibidem*, p. 471.

41 *Ibidem*, p. 494.

possível encarar o pergaminho como coerente, onde «Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante»⁴².

A figura de Melquíades: a imortalidade

No quadro da morte em *Cien Años de Soledad*, a personagem de Melquíades ocupa um lugar particular. O cigano é uma personagem enigmática e fantástica que está presente desde as primeiras linhas da narrativa, só ficando clara a preponderância do seu papel no final da obra. Surge logo no primeiro parágrafo apresentando em Macondo um íman e fazendo demonstrações do que diz ser a «oitava maravilha» dos sábios alquimistas da Macedónia. Vai sendo retratado como homem honesto e sábio, não só pelos objectos que traz consigo, mas também pela forma de estar e pelo que diz. É um velho – marcado pelas «encías destruidas por el escorbuto», «mejillas flácidas» e «labios marchitos»⁴³ – a quem a ciência rejuvenesce através da dentadura postiça – «[...] vieron un Melquíades juvenil,

repuesto, desarrugado, con una dentadura nueva y radiante» – e depois, graças aos conhecimentos adquiridos, alcança a imortalidade. A verdade é que a idade e a aparência do cigano nunca são claros. Na altura em que oferece o laboratório de alquimia, por exemplo, mostra-se muito envelhecido, apesar de pouco antes parecer ter a mesma idade de José Arcadio Buendía. Este jogo de idades e tempos prolonga-se no romance, tanto que, quando o cigano reaparece a Aureliano Segundo, «no tenía más de cuarenta años»⁴⁴.

Os objectos que Melquíades e o seu grupo trazem ao povoado sucedem-se: o íman, uma lupa e um binóculo, mapas e instrumentos de navegação, um laboratório de alquimia e uma dentadura postiça. Tudo o que é levado pelo cigano é de alguma forma produto dos avanços científicos e técnicos, ao contrário do que acontecerá com a segunda tribo que alcança Macondo, charlatã e burlona, mais perto dos circos de aberrações. Para Melquíades, é sempre uma questão de ciência e estudo, mesmo que use uma linguagem metafórica que dá um tom mágico aos fenómenos. Isso é visível no comen-

42 Ibidem, p. 494.

43 GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien Años de Soledad*, 3.ª edição, Barcelona, DeBolsillo, 2004, p. 17.

44 IDEM, Ibidem, p. 224.

tário que faz ao poder do íman, que traduz de forma bastante poética as leis da física: «Las cosas tienen vida propia, [...] todo es cuestión de despertarles el ánima»⁴⁵. Tal como Júlio Verne, prevê o futuro tecnológico, não por artes mágicas, mas com base em conhecimentos científicos: «La ciencia ha eliminado las distancias. [...] Dentro en poco, el hombre podrá ver lo que ocurre en cualquier lugar de la tierra, sin moverse de su casa»⁴⁶. Ele próprio escreve uma síntese de estudos do monge Hermann sobre a arte de navegar para que José Arcadio Buendía possa usar o astrolábio, a bússula e o sextante que lhe comprou. Mais tarde, ajuda-o a montar o referido laboratório de alquimia e tenta decifrar as profecias de Nostradamus.

Neste sentido, Melquíades assume o papel de professor, primeiro com o patriarca, depois com diversos dos seus descendentes. É o que acontece, por exemplo, com Aureliano Segundo: «Melquíades le hablaba del mundo, trataba de infundirle su vieja sabiduría»⁴⁷. Mas estas relações eram exclusivas para algumas pessoas, funcionando quase

como lições particulares entre discípulo e mestre, entre quem toma a iniciativa de aprender pegando nos livros que estão no quarto e aquele que tem vastos conhecimentos para partilhar. Por isso, Úrsula não o vê. Não está predisposta a estudar, logo não há razão para Melquíades lhe ser visível. «En una ocasión [Aureliano Segundo] sentió que su mundo privado se derrumbaba, porque Úrsula entró en el momento en que Melquíades estaba en el cuarto. Pero ella no lo vio»⁴⁸, conta o narrador. Macondo mostra-se, aliás, reconhecida e quando os ciganos são proibidos de entrar na povoação, abre-se imediatamente uma exceção para a tribo de Melquíades, que «tanto contribuyó al engrandecimiento de la aldea con su milenaria sabiduría y sus fabulosos inventos»⁴⁹, nomeadamente com a cura da peste da insónia. É importante assinalar que a ação pedagógica de Melquíades não se limitou à transmissão de conhecimentos. Com as bases por ele dadas, José Arcadio Buendía, sem sair de casa, descobre que a Terra é redonda. Úrsula não acredita e acusa-o de ter ideias de cigano. Trata-se de ci-

45 Ibidem, p. 10.

46 Ibidem, p. 11.

47 Ibidem, p. 225.

48 Ibidem, p. 225.

49 Ibidem, p. 54.

ência, mas para ela é inverosímil. A mulher tem uma reacção violenta e destrói o astrolábio. É a também milenar agressividade contra a ciência por desespero, de que a história mundial guarda tantos exemplos. Mas José Arcadio Buendía, mostrando uma perseverança de verdadeiro cientista, insiste na sua teoria, constrói outro astrolábio e tenta provar a sua teoria numa exposição pública. Ninguém o compreende, até que chega Melquíades e conta que há provas empíricas de que a Terra é de facto redonda.

Não sabemos ao certo a idade de Melquíades, mas é um velho viajante e um sobrevivente. Temos indícios de que é bastante idoso, pois usa «un chaleco de terciopelo patinado por el verdín de los siglos»⁵⁰. «Era un fugitivo de cuantas plagas y catástrofes habían flagelado al género humano. Sobrevivió a la pelagra en Persia, al escorbuto en el archipiélago de Malasia, a la lepra en Alejandría, al beriberi en el Japón, a la peste bubónica en Madagascar, al terremoto de Sicilia y a un naufragio multitudinario en el estrecho de Magallanes»⁵¹, refere o narrador.

Tanto a idade elevada como as viagens frequentes são desde sempre associadas ao saber, embora se verifique uma atitude ambígua perante a velhice ao longo da história. Como refere Georges Minois, «partindo à procura de remédios contra os males dessa doença que é a velhice, os homens não encontram nada de melhor que não seja o desejo de prolongar essa mesma velhice, como doença de que eles sofrem. O velho queixa-se da sua idade avançada, mas orgulha-se dela e assim procura prolongar os seus dias»⁵². Os relatos das relações entre os etíopes e os persas revelam que a superioridade de um povo não se concluía a partir da riqueza ou da força militar, mas sim da longevidade dos homens. Esse é um dos mais preciosos bens. Na concepção das sociedades antigas, a velhice entra no mundo do sagrado, porque consideram que só é possível atingir os 70 ou 80 anos de idade com a ajuda dos deuses. Uma vida longa é uma recompensa divina pelo comportamento justo, como se lê numa inscrição junto de Alep, no Próximo Oriente: «Graças à minha rectidão, Deus deu-me um nome e

50 Ibidem, p. 14.

51 Ibidem, p. 14.

52 MINOIS, Georges, *História da Velhice no Ocidente*, Lisboa, Teorema, 1999, p. 33.

prolongou os meus dias. No dia em que vou morrer, ainda falo, mas que vêem os meus olhos? Vêem as crianças de quatro gerações que me choram»⁵³. Nesta relação entre velhice e divino, há um outro pólo, o da magia. O velho tem um aspecto diferente e já pouco tem em comum com os outros homens e o seu sentido está fora do mundo. Nos hititas, os rituais mágicos eram exercidos por alguns velhos e era a «mulher velha» que pronunciava as práticas rituais contra os conflitos domésticos. Os sonhos do rei persa Xerxes eram interpretados por um homem velho, considerado como «o homem que guarda a memória da dinastia». Em todas as sociedades antigas do Próximo Oriente, o velho desempenha um papel importante, devido à familiaridade com o sagrado e à sua experiência e sabedoria, adquiridas ao longo dos anos. Na organização com base no clã – a mais comum –, o chefe natural é o patriarca. Em árabe, o termo «shaikh» designa ao mesmo tempo «chefe» e «velho». Nas sociedades mais complexas do Crescente Fértil, o conselho dos anciãos está sempre presente, com po-

deres que vão das atribuições legislativas a judiciais.

Estas concepções prolongam-se noutras civilizações. O latino Cícero, por exemplo, em *De Senectute*, faz a apologia da velhice. «As melhores defesas de um idoso, e isso lhes digo, são os conhecimentos adquiridos e a prática de certas virtudes. Depois de uma vida longa rica em actos, é nisso que residem as fontes de uma maravilhosa benevolência, não só por assim continuarem até à extrema velhice – e isso é o mais importante –, mas também por se sentir uma grande alegria e ter o sentimento de que se soube viver e lembrar as circunstâncias em que se envelheceu»⁵⁴. Cícero considera que não é a força física, a prontidão ou agilidade do corpo que permitem grandes feitos, mas sim a experiência, a autoridade e a justeza das opiniões, qualidades presentes nos idosos. «[...] Quando já não é possível manter-se a eloquência [pública], ainda se pode dar alguns úteis preceitos a um Cipião e a um Lélío. Mas haverá coisa mais agradável do que um velho rodeado por jovens ávidos de aprender?»⁵⁵, questiona Cícero.

53 Citado em MINOIS, Georges, *História da Velhice no Ocidente*, Lisboa, Teorema, 1999, p. 35.

54 *Ibidem*, p. 133.

55 *Ibidem*, p. 135.

Georges Minois fala do conhecimento e da experiência que derivam da duração da vida. «Mais favoráveis aos velhos serão, pois, as civilizações que assentam na oralidade e nos costumes: eles representam aí um papel de ligação entre gerações e um papel de memória colectiva; apelar-se-á a eles nos serões e nos processos, como sucederá na Grécia e sobretudo na Idade Média»⁵⁶, explica. É fácil transpor esta ideia para o cenário de Macondo, onde se fala mais do que se escreve, onde se transmitem as notícias boca a boca, onde só tardiamente surge o contacto com o resto do mundo. É fácil, pois, reconhecer o papel preponderante de Melquíades, de longe o mais velho (foi inclusivamente o primeiro a ser enterrado na localidade) e o mais sábio de todos os habitantes.

Há que considerar ainda Melquíades enquanto viajante, homem que vai acumulando experiências e saberes através do mundo empírico, vivenciando histórias que lhe permitem depois transmitir conhecimentos e reflectir sobre o mundo. Como

escrevem Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, «[...] a viagem é, simultaneamente, uma experiência humana singular, única, inconfundível para aquele que a viveu, e um testemunho humano que se inscreve num momento preciso da história cultural de um país: o do viajante»⁵⁷. Estela Pinto Ribeiro Lamas refere que a imagem do viajante integra a literatura desde sempre. «Caminhe ele na demanda da sua condição terrena, corra ele atrás da posse de bens materiais, anseie ele pela sua realização plena, o homem é, efectivamente, um ser errante porque incompleto, porque insatisfeito. A motivação da sua caminhada é, então, uma motivação interna, um desejo profundo de plenitude, de satisfação plena; essa motivação põe-no em movimento, impulsiona-o para a frente, para fora, projectando-o na travessia de espaços infínidos – ora desérticos e planos, numa imagem de infinitude, ora semeados de obstáculos múltiplos, numa intransponibilidade... sejam eles imaginários, sejam eles reais»⁵⁸.

56 MINOIS, Georges, *História da Velhice no Ocidente*, Lisboa, Teorema, 1999, p. 369.

57 MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri, *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, 2.ª edição, Lisboa, Editorial Presença, 2001, p. 33.

58 FALCÃO, Ana Margarida, NASCIMENTO, Maria Teresa e LEAL, Maria Luísa (org.), *Literatura de Viagens: Narrativa, História e Mito*, Lisboa, Edições Cosmos, 1997, p. 447.

Machado e Pageaux consideram três tipos essenciais de viajantes: o peregrino, o viajante e o turista. A peregrinação está associada pela tradição cristã à travessia do mundo e da vida (veja-se o título da obra de Fernão Mendes Pinto, *Peregrinação*, que narra as suas aventuras ao longo da vida, sem sentido religioso). Mas a peregrinação não é apenas uma viagem e, como prática cultural, «exprime a inutilidade deste mundo e sobrepõe à vida terrestre, aos seus vaivéns, um itinerário, uma procura, uma demanda»⁵⁹, como referem os autores. A viagem, por seu lado, «reivindica ou considera implícito o carácter individual da sua decisão e do seu acto» e «corresponde a uma adequação do homem ao mundo exterior, um poder incessantemente manifestado do homem sobre o mundo, [...] uma capacidade infinita de, ao descrever e ao compreender o mundo, se conceber como dono do mundo. Neste sentido, a narrativa de viagens é sempre um acto optimista que afirma a possibilidade de transformar o desconhecido em conhecido e de confirmar que o homem – neste caso, o viajante –, em toda a sua dimensão

humana, é o melhor meio de conhecer e de interpretar o universo»⁶⁰. Com base nestas definições, podemos situar Melquíades algures numa categoria única entre peregrino e viajante, já que ele, ao correr o mundo, supera os conhecimentos da humanidade, foge da morte e reproduz o que viveu, as descobertas que fez e os conhecimentos que adquiriu.

Utilizando o esquema de Nuno Júdice, Melquíades corresponderá ao viajante medieval, para quem a viagem é encarada como «a busca sem fim, num percurso que reproduz de modo ritual a viagem do homem em busca de salvação; e mesmo quando o fim da viagem é o santuário (na peregrinação) ou a Terra Santa (na cruzada), a chegada é apenas um meio de aceder ao fim último, que não se situa neste mundo mas no espaço divino, assim se regressando a um fundo primitivo da humanidade, tal como se encontra, por exemplo, no poema de Gilgamesh [...]. É isso que faz com que já não se distinga a viagem neste mundo e a viagem da alma. [...] O contacto com os lugares do outro mundo coloca o viajante numa situação extrema da qual, muitas vezes,

59 MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri, *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, 2.ª edição, Lisboa, Editorial Presença, 2001, p. 35.

60 Idem, *ibidem*, p. 35.

não há retorno»⁶¹. Terá sido a essa «situação extrema» sem retorno que Melquíades chegou, numa intermitência entre dois mundos, entre sabedorias milenares e a abertura de novos horizontes que daí decorrerá.

Melquíades, sabemos no final, antecipa o futuro e regista-o nos pergaminhos que vários elementos da família tentam decifrar mas que só são traduzido pelo último Aureliano. «Nadie debe conocer su sentido mientras no hayan cumplido cien años»⁶², explica a Aureliano Segundo. Melquíades é uma espécie de vidente que transmite o oráculo de uma forma cifrada de modo que só seja compreendido na altura certa e pela pessoa certa. «O profeta a única instância humana em que a verdade, com a sua força incontível, ganhou raízes. O processo que une visão e cegueira é o correlativo decorrente do que une luz e trevas na natureza da verdade como revelação»⁶³, comenta Maria do Céu Zambujo Fialho a propósito de Tirésias e de Édi-

po, numa afirmação que pode ser aplicada à personagem de Melquíades, antecipador do destino dos Buendía, registando o futuro mas revelando apenas quando quer as chaves que permitem a sua leitura (a passagem das trevas para a luz). A função do oráculo grego era muito diferente, pois servia para indicar as causas dos problemas e as formas de os cessar. Em *Cien Años de Soledad*, pelo contrário, faz-se o registo do futuro, apontando como causa do fim dos Buendía e de Macondo a solidão a que a família foi condenada, mas sem permitir que esse fim seja evitado.

Apesar da sua imensa sabedoria e dos seus poderes, Melquíades apresenta um carácter humano, «una condición terrestre que lo mantenía enredado en los minúsculos problemas de la vida cotidiana»⁶⁴. No primeiro capítulo, queixa-se de dores, não se ri devido à falta de dentes e tem preocupações com dinheiro. Depois, esse carácter temporal desaparece e dá origem ao homem sobrenatural. Mas

61 FALCÃO, Ana Margarida, NASCIMENTO, Maria Teresa e LEAL, Maria Luísa (org.), *Literatura de Viagens: Narrativa, História e Mito*, Lisboa, Edições Cosmos, 1997, p. 623.

62 GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien Años de Soledad*, 3.ª edição, Barcelona, DeBolsillo, 2004, p. 225.

63 FIALHO, Maria do Céu Zambujo, *Luz e Trevas no Teatro de Sófocles*, 1.ª edição, Instituto Nacional de Investigação Científica; 1992, p. 68.

64 GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien Años de Soledad*, 3.ª edição, Barcelona, DeBolsillo, 2004, p. 15.

nem por isso deixa de ter as virtudes características da humanidade, como a bondade, a generosidade, a proteção dos mais fracos, a vontade de partilha. São traços humanos, mas igualmente traços de deus.

Melquíades é imortal, como o próprio revela. «He alcanzado la inmortalidad»⁶⁵, diz a José Arcadio Buendía. Antes, tinha contado que «la muerte lo seguía a todas partes, husmeándole los pantalones, pero sin decidirse a darle el zarpazo final»⁶⁶. Supõe-se que teve várias mortes, tendo ocorrido uma das primeiras (se não a primeira) em Singapura, com uma febre mortal, e o seu corpo sido depositado no fundo do mar de Java. Esta foi pelo menos a versão contada pela tribo de ciganos que trouxe o gelo a Macondo. No entanto, ele regressa à localidade, precisamente na altura em que a peste da insónia está a atingir uma gravidade preocupante. Não sendo reconhecido pelo seu amigo José Arcadio Buendía, a sua primeira reacção é de tristeza porque se sentiu esquecido, «no con el olvido remediabile del corazón, sino con outro olvido más cruel e irrevocable que él conocía muy bien, porque era el

olvido de la muerte»⁶⁷. A primeira acção neste regresso é marcante para o futuro de Macondo: usa um bálsamo, cura a peste e salva todos os habitantes. Relata, então, que esteve na morte mas voltou à vida por não suportar a solidão e escolheu Macondo por esta terra não ter sido ainda descoberta pela morte. Devido a essa decisão, acrescenta o cigano, foram-lhe retiradas as faculdades sobrenaturais. Poderemos acreditar no seu regresso do mundo dos mortos, mas não no fim dos seus poderes extra-humanos, como se comprova no seguimento do romance.

A última morte do corpo de Melquíades ocorre no capítulo quarto, numa altura em que espírito e físico estavam em pleno processo de separação, como se nota no esforço que o cigano faz para arranjar a pianola. Esforça-se porque está a perder o corpo – aliás, «pasó mucho tiempo sin que nadie lo viera en la casa»⁶⁸ –, mas fê-lo porque amava aquela família, afinal a família que escolheu quando voltou à vida, a única que lhe interessava, a sua verdadeira família. Pouco antes da sua morte, Melquíades semanalmente toma banho no rio, comen-

65 IDEM, *ibidem*, p. 93.

66 *Ibidem*, p. 14.

67 *Ibidem*, p. 66.

68 *Ibidem*, p. 93.

tando que o homem é feito de água. De facto, a água é essencial ao corpo humano e pode funcionar com fins terapêuticos usando os seus conteúdos minerais, como foi reconhecido na Antiguidade por autores como Hipócrates, Aristóteles e Heródoto. Também na alquimia – arte tão importante para Melquíades – a água é essencial. Para os alquimistas gregos, a «água divina» era fundamental. Era a «pedra filosofal»⁶⁹. Melquíades usaria, então, a água para se purificar, talvez procurando fundir-se com o universo de uma forma progressiva e amena. Era claro para os Buendía que o cigano conhecia bem o rio e conseguia evitar as zonas de perigo, no entanto um dia desaparece e apenas no dia seguinte encontram o seu corpo encailhado numa curva luminosa. O seu cadáver – o que aparentemente permanece com os vivos – é descoberto entre a água, a terra e a luz, como que numa plataforma de partida para outra dimensão.

Melquíades trabalha frequentemente com mercúrio – considerado por Úrsula como o cheiro do diabo – e pede para queimarem esta substância no seu quarto durante três dias

depois da sua morte. O mercúrio é usado terapêuticamente como antisifilítico, antisséptico, antiparasitário, antiflogístico, colagogo, purgativo e diurético⁷⁰. Ou seja, entre outras funções o mercúrio desinfecta e limpa. O seu poder seria, neste caso, mais aplicado ao espírito do que ao corpo e poder-se-ia estender ao próprio espaço. Aliás, em sentido figurado, purga significa purificar, expiar, apagar por meio de penitência⁷¹. Melquíades ascende, pois, a outra dimensão com a ajuda deste químico, à imortalidade que ele anunciou a José Arcadio Buendía.

A questão da imortalidade faz parte do imaginário do homem praticamente desde o seu aparecimento. Segundo os mitos sumérios, existiu uma idade de ouro dos velhos, durante mais de 240 mil anos, que terminou com o dilúvio. Neste período, por exemplo o primeiro rei, A-Lulim, reinou 28 800 anos, o segundo, Alalgar, reinou 36 mil anos e o terceiro, En Men Lu Anna, reinou 43 200 anos. Um poema mítico sumério descreve um país onde não existe a velhice: «A mulher não diz: eu sou uma mulher velha. O homem velho não diz: eu sou um homem

69 Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, Páginas Editora, vol. 1, p. 608.

70 Ibidem, vol. 16, p. 984.

71 Dicionário da Língua Portuguesa, 6.^a edição, Porto, Porto Editora, 1985, p. 1363.

velho»⁷². Também Hesíodo – o primeiro grande poeta da Grécia Antiga depois de Homero – falava nos longos anos que era possível viver durante a Idade do Ouro, a primeira era de humanos sobre a terra, quando os homens possuíam todos os bens e o sustento era fácil, porque «a fértil gleba dava espontaneamente seus frutos com generosa abundância»⁷³.

É fácil fazer um paralelo entre a figura de Melquíades e Gilgamesh, herói de uma das mais antigas narrativas da humanidade. Gilgamesh – o rei que «conheceu os países do mundo», «viu os mistérios e conheceu as coisas secretas»⁷⁴ – busca a imortalidade, depois de ver o seu amigo morrer e de perceber que, apesar dos seus feitos heróicos, tem medo da morte. Para isso parte em viagem procurando Utnapishtim, o Longínquo, portador da vida eterna. O deus Shamash avisa-o: «Nunca encontrarás a vida que procuras»⁷⁵. Mais tarde, Siduri, a fazedora de vinho, diz-lhe que não alcançará a

imortalidade, porque o homem foi criado mortal pelos deuses e estes têm a exclusividade da vida eterna. Gilgamesh responde que não se poderá acalmar sabendo que vai morrer. Quando encontra Utnapishtim, este alerta-o: «Nada permanece»⁷⁶. No entanto, acede a contar o segredo da sua história e revela que Gilgamesh pode alcançar a imortalidade se não dormir durante seis dias e sete noite. Nesse momento, o rei adormece e só desperta no sétimo dia. Mesmo assim, Utnapishtim explica-lhe que existe uma planta aquática com espinhos que «devolve ao homem a juventude perdida»⁷⁷. Gilgamesh apanha-a, mas no caminho de regresso a planta é roubada por uma serpente. «Fez uma longa viagem, conheceu o cansaço, esgotou-se em trabalhos e, ao regressar, gravou numa pedra toda a história»⁷⁸, sublinha o narrador. Tal como Melquíades, Gilgamesh é apresentado pelo narrador como sábio, experiente e viajado e procura fugir à morte descobrindo o segredo da

72 Citado em MINOIS, Georges, *História da Velhice no Ocidente*, Lisboa, Teorema, 1999, p. 31.

73 CUNHA, Paulo Ferreira (org.), *Prometeu Antigo*, Porto, Rés, 1992, p. 83.

74 Gilgamesh, versão de TAMEN, Pedro, 2.^a edição, Lisboa, Vega, 2000, p. 11.

75 *Ibidem*, p. 56.

76 *Ibidem*, p. 63.

77 *Ibidem*, p. 73.

78 *Ibidem*, p. 75.

imortalidade. Mas, ao contrário da personagem de *Cien Años de Soledad*, este rei não consegue atingir este fim, mas apenas um outro objectivo inicial. «Deixarei atrás de mim um nome imperecível», repete várias vezes ao longo da narrativa. A glória dos seus feitos, de facto, não desapareceu e milhares de anos depois o seu nome é recordado. Trata-se, pois, de um outro tipo de imortalidade e eternidade, diferente da de Melquíades, apenas um sucedâneo aos olhos do rei, mas que não é de todo desprezível.

Melquíades é muito idoso, sobreviveu a diversas doenças, tem um vastíssimo conhecimento objectivo ou científico, é um pedagogo, apresenta um carácter bom, aparece em visões a quem quer, conhece o futuro e é imortal. Estas características – que tão bem encadeadas aparecem nesta personagem – encaixam numa outra figura, a figura do Deus bíblico. Na *Bíblia*, no *Apocalipse de João*, fala-se da sabedoria dos idosos: «Não te afastes dos relatos dos velhos, porque eles mesmos os aprenderam com os seus pais. É jun-

to deles que poderás compreender e ter sempre uma resposta pronta quando for necessário»⁷⁹. A partir do século II a.C., Deus começa a ser descrito como um ancião, como será inclusive representado pela arte cristã. «Continuava eu a olhar até que foram colocados tronos e um ancião se sentou. Branco como a neve era o vestuário dele e os cabelos pareciam ser de lã pura»⁸⁰, refere Daniel. O velho personifica, pois, a sabedoria e a perenidade divinas.

A tribo de Melquíades foi apagada da face da terra «por haber sobrepasado los límites del conocimiento humano»⁸¹. Este «apagar» à primeira vista alude a um castigo ou exílio, mas, sendo provocado pela superação da comum medienidade do homem, pode indiciar uma dádiva ou recompensa. Não estando na Terra, estarão onde? Para lá da Terra, no éter, no céu, logo na eternidade.

Também o quarto de Melquíades vem corroborar esta ideia do cigano como divino. Apesar de nunca ninguém o limpar, o espaço não apresenta pó nem calor e o tempo é suspenso. «[...] Allí siempre era marzo

79 Sir, 8, 9, citado em MINOIS, Georges, *História da Velhice no Ocidente*, Lisboa, Teorema, 1999, p. 57.

80 Daniel, 7, 9

81 GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien Años de Soledad*, 3.ª edição, Barcelona, DeBolsillo, 2004, p. 54.

y siempre era lunes»⁸², reconhece José Arcadio Segundo e o pequeno Aureliano, admitindo que José Arcadio Buendía, visto pela família como um louco, afinal tinha tido lucidez para perceber «a verdade» e que «el tiempo sufría tropiezos y accidentes» e tinha deixado uma fracção de eternidade no quarto. Esta verdade não é acessível a todos. O coronel Aureliano não vê a limpeza do espaço, pelo contrário vislumbra apenas pó e lixo. Já não lhe é possível regressar ao seu estado de criança, quando ajudava o pai nas investigações alquímicas, nem tem sensibilidade para ver mais longe, destruído por anos de guerra e violência. Também o soldado que persegue José Arcadio Segundo só vê pó no quarto e não consegue vislumbrar o homem, protegido pelo poder benéfico de Melquíades. É de tal forma forte esta protecção que José Arcadio Segundo deixa de sentir o medo que o perseguia em todos os momentos da sua vida, sente uma paz interior e recusa sair do quarto. Ocupado com os pergaminhos de Melquíades, pede inclusive para não ser interrompido nem mesmo por quem lhe leve comida. A família esquece-o, como fizera com o cigano.

Quando os parentes o redescobrem, vêem-no «iluminado por un resplandor seráfico»⁸³, tomado pelo ambiente do quarto, pelo espírito de Melquíades. Este poder protector do quarto repete-se noutras ocasiões, nomeadamente quando os pergaminhos são ameaçados por crianças da vizinhança: «[...] una fuerza angélica los levantó del suelo, y los mantuvo suspendidos en el aire, hasta que regresó Aureliano y les arrebató los pergaminos»⁸⁴. Trata-se, pois, de uma força poderosa e boa, «angélica», nas palavras do narrador.

Melquíades indicou a Aureliano Babilónia onde poderia encontrar um manual de sânscrito para traduzir os pergaminhos, explicando-lhe com precisão a sua localização nas estantes da livraria de um sábio catalão, entre *Jerusalém Libertada* e os poemas de Milton. *Jerusalém Libertada* – escrita entre 1559 e 1575 por Torquato Tasso, um dos maiores poetas italianos do Barroco – fala das vitórias e derrotas militares da primeira Cruzada, no século XII, e das aventuras amorosas dos seus protagonistas. Por seu lado, John Milton, um dos mais aclamados poetas do classicismo inglês, tem como obra de maior renome *O Pa-*

82 IDEM, *ibidem*, p. 416.

83 *Ibidem*, p. 374.

84 *Ibidem*, p. 441.

raiso Perdido. Inspirado no *Génesis*, esta obra em verso branco aborda a queda de Lúcifer, a tentação de Adão e Eva no paraíso, a sua expulsão e o anúncio da redenção da espécie humana, onde se sublinha a esperança no futuro. Quando Melquíades vai buscar o livro pretendido, o catalão avisa-o de que o último a consultá-lo foi Isaac, o Cego. «Piensa bien lo que haces»⁸⁵, adverte. Isaac, o Cego é um famoso autor de textos sobre a *Cabala*⁸⁶, que, segundo alguns historiadores, terá escrito o *Bahir*, um dos trabalhos clássicos da *Cabala*. O *Bahir*, composto em meados do século XII, circulou durante quase cinco séculos em forma de manuscrito até ser impresso em Amesterdão em 1651. Tal como a *Cabala*, esta obra é feita de sugestões e alusões, afastando-se da leitura casual.

Qual a relação entre estas obras e os pergaminhos? Em primeiro lugar, a localização do manual de sânscrito entre livros de Tasso e Milton indica que está na categoria das obras que de alguma forma abordam o destino

colectivo e a tentativa de compreender o futuro (positivo ou negativo e as suas causas). A alusão a Isaac, o Cego serve para valorizar o conhecimento e a busca de saber. «Diz à Sabedoria “És minha irmã” e chama à Compreensão de mãe»⁸⁷, lê-se numa passagem do *Bahir*. Além disso, tanto o *Bahir* como os pergaminhos de Melquíades são manuscritos e o seu conteúdo é cifrado. A obra de Isaac desenvolve ainda a problemática da luz divina ou *tzim tzum*. Deus teria enchido o universo com a sua luz divina, sem deixar espaços vazios. Depois comprimiu essa luz para que pudesse existir um lugar para a criação. Os cabalistas consideram neste passo que a essência de Deus deveria estar ausente do espaço vazio, por ter retirado a luz divina. Contudo, não havendo lugar onde Deus não esteja, Ele tem também de preencher este espaço. Temos uma questão semelhante em *Cien Años de Soledad*, o problema da presença e ausência de Melquíades. Ou seja, Melquíades está e não está em Macondo depois da sua

85 Ibidem, p. 437.

86 Principalmente durante o Renascimento, a teosofia cabalística teve uma grande influência na igreja cristã devido às semelhanças encontradas entre os princípios da Cabala e do cristianismo. Na Europa, registaram-se vários movimentos populares por influência das práticas cabalísticas, considerando próxima a vinda do messias, nomeadamente em Espanha em 1295, em Itália em 1530, na Turquia em 1648 e na Polónia no final do século XVIII.

87 www.eon.com/.br/cia73.htm (22-6-2006)

morte. Estará sempre no seu quarto porque este se mantém limpo, não estará quando este se torna sujo. Mas, se assim for, quem protege os manuscritos das crianças, já no quarto cheio de pó? É sem dúvida uma força superior e não terrestre, certamente Melquíades presente e ausente simultaneamente, isto é, suficientemente presente para proteger os documentos mas ausente ao ponto de não impedir a entrada de sujidade naquele espaço.

Não há dúvida, portanto, de que Melquíades tem poderes extra-humanos nem que possui características apontadas habitualmente a figuras divinas: imortalidade, bondade, sabedoria, conhecimento do futuro e idade avançada. Mas será, de facto, divino? Não é possível chegar a uma conclusão clara, mas uma das suas revelações apontam para uma resposta negativa. «Melquíades le reveló que sus oportunidades de volver al cuarto estaban cortadas. Pero se iba tranquilo a las praderas de la muerte definitiva [...]. Melquíades iba haciéndose cada vez menos asiduo y más lejano, esfumándose en la claridad radiante del mediodía. La última vez que Aurelia-

no lo sintió era apenas una presencia invisible que murmuraba: “He muerto de fiebre en los médanos de Singapur”»⁸⁸. Sabemos então que Melquíades não é livre para regressar ao quarto, o que indicia que pode ser imortal mas não divino. O significado desta morte definitiva de que fala é misterioso, porque a palavra morte pode ser usada com vários significados, como destruição de corpo e alma ou simplesmente como fim de uma fase e partida para outro lugar. «El gitano iba dispuesto a quedarse en el pueblo. Había estado en la muerte, en efecto, pero había regresado porque no pude soportar la soledad»⁸⁹, referia o narrador no início da obra. Seria esta nova morte mesmo definitiva? Melquíades conseguiria desta vez aguentar a solidão?

Conclusão

«Yo lo único que he querido hacer en mi vida – y lo único que he hecho más o menos bien – es contar historias»⁹⁰, afirma García Márquez em *La Bendita Manía de Contar*. E fá-lo em prosa com uma imensa dose de poesia, ingrediente essencial

88 GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien Años de Soledad*, 3.ª edição, Barcelona, DeBolsillo, 2004, pp. 424 e 425.

89 IDEM, *ibidem*, p. 66.

90 GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *La Bendita Manía de Contar*, Barcelona, DeBolsillo, 2003, p. 11.

na sua obra como ele próprio reconhece. «En cada línea que escribo trato siempre, con mayor o menor fortuna, de invocar los espíritus esquivos de la poesía, y trato de dejar en cada palabra el testimonio de mi devoción por sus virtudes de adivinación, y por su permanente victoria contra los sordos poderes de la muerte»⁹¹, declarou no seu discurso em Estocolmo, quando recebeu o Prémio Nobel da Literatura, em 1982. A poesia, característica inata do espanhol americano: «A un joven periodista francés lo deslumbran los hallazgos poéticos que encuentra a cada paso en nuestra vida doméstica. Que un niño desvelado por el baido intermitente y triste de un cordero dijo: “Parece un faro”. Que una vivandera de la Guajira colombiana rechazó un cocimiento de toronjil porque le supo a Viernes Santo. Que don Sebastián de Covarrubias, en su diccionario memorable, nos dejó escrito de su puño y letra que el amarillo es “la color” de los enamorados. ¿Cuántas veces no hemos pro-

bado nosotros mismos un café que sabe a ventana, un pan que sabe a rincón, una cerveza que sabe a beso?»⁹², interroga em *Botella al Mar para El Dios de las Palabras*.

A poesia é tão forte que é com ela que trata um tema tão difícil e tão terrível como a morte, em *Cien Años de Soledad*, não só através de frases e imagens belíssimas, mas igualmente através de personagens ímpares que não são menos poéticas por terem vidas duras e laboriosas. Porque são igualmente vidas ardentes e brilhantes. *Cien Años de Soledad* é também uma obra profundamente intertextual⁹³, como ficou demonstrado, e as suas personagens são simultaneamente únicas e universais. Se, por exemplo, Melquíades não fosse uma figura universal não partilharia tantos traços com Gilgamesh nem seria possível fazer tantos paralelos. Ao mesmo tempo as suas características são irrepetíveis na história da literatura. Tudo graças ao génio de Gabriel García Márquez.

91 IDEM, Banquet Speech, <http://nobelprize.org/literature/laureates/1982/marquez-speech.html> (acedido em 18 de Maio de 2006).

92 IDEM, Botella al Mar para el Dios de las Palabras, Discurso ante el I Congreso Internacional de la Lengua Española, <http://www.ciudadseva.com/textos/otros/ggmbote.htm> (acedido em 4 de Maio de 2006).

93 A intertextualidade consiste na presença de um texto noutro texto, na definição de Julia Kristeva. Baktine propõe o conceito de dialogismo, o diálogo entre textos.

Bibliografia

- ABREU, Maria Fernanda (2003). artigo «Uma Carpintaria Hipnótica», *Jornal de Letras*, 19 de Março.
- ARIÈS, Philippe (1989). *Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média*, 2.^a edição, Lisboa, Teorema.
- ARISTÓTELES, *Poética* (2000). 6.^a edição, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- CALVINO, Ítalo (2002). *As Cidades Invisíveis*, 5.^a edição, Lisboa, Teorema.
- CUNHA, Paulo (1992). Ferreira (org.), *Prometeu Antigo*, Porto, Rés.
- Dicionário da Língua Portuguesa*. 1985. 6.^a edição, Porto, Porto Editora.
- FIALHO, Maria do Céu Zambujo (1992). *Luz e Trevas no Teatro de Sófocles*, 1.^a edição, Instituto Nacional de Investigação Científica.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Banquet Speech*, <http://nobelprize.org/literature/laureates/1982/marquez-speech.html> (acedido a 18 de Maio de 2006).
- IDEM, *Botella al Mar para el Dios de las Palabras, Discurso ante el I Congreso Internacional de la Lengua Española*, <http://www.ciudadseva.com/textos/otros/ggmbote.htm> (acedido a 4 de Maio de 2006).
- IDEM (2004). *Cien Años de Soledad*, 3.^a edição, Barcelona, DeBolsillo.
- IDEM (2003). *Cómo se Cuenta Un Cuento*, Barcelona, DeBolsillo.
- IDEM (2003). *La Bendita Manía de Contar*, Barcelona, DeBolsillo.
- GILGAMESH (2000). versão de Pedro Tamen, 2.^a edição, Lisboa, Vega.
- Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Página Editora, volumes 1, 5, 16 e 17.
- FALCÃO, Ana Margarida (1997). NASCIMENTO, Maria Teresa e LEAL, Maria Luísa (org.), *Literatura de Viagens: Narrativa, História e Mito*, Lisboa, Edições Cosmos.
- MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri (2001). *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, 2.^a edição, Lisboa, Editorial Presença,.
- MINOIS, Georges (1999). *História da Velhice no Ocidente*, Lisboa, Teorema.
- www.eon.com/.br/cia73.htm (acedido a 22 de Junho de 2006).