
O tempo fantástico no romance “Cem anos de solidão”¹

Andressa Bandeira SANTANA²

Demétrio de Azeredo SOSTER³

Fabrine KESSELER⁴

Helena FISCHER⁵

Louise FISCHER⁶

Luana CIECELSKI⁷

Rodrigo BARTZ⁸

Thiago CARLOTTO⁹

Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, RS

RESUMO

Este artigo observa como a categoria tempo se manifesta no livro “Cem anos de solidão”, do escritor colombiano Gabriel Garcia Márquez – Nobel da Literatura em 1982, e o que emerge de seu uso na estrutura narrativa. Partimos do princípio que a temporalidade não apenas situa a narrativa discursivamente – é considerada, ainda hoje, um ícone no chamado “boom” da literatura na América Latina, entre as décadas de 1960 e 1970, como pode ser considerada elemento determinante para que a mesma se inserisse na discursividade midiática pré-internet da época, midiaticando-a. Para dar conta de nosso propósito, alguns passos metodológicos se fazem necessários, a começar pela explicitação do que entendemos por “boom da literatura fantástica” e a forma como a mesma é afetada pela midiaticização. Em seguida, delimitaremos o que entendemos por “narrativa fantástica” e “tempo”, para somente então explicitarmos o caminho metodológico utilizado na análise proposta e realizarmos as necessárias considerações interpretativas. Começamos por observar o “boom” da literatura fantástica e sua relação com a midiaticização.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura fantástica; Narrativa; Midiaticização; Tempo; Tempo narrativo.

1 A midiaticização da literatura fantástica

Uma estratégia possível para que se possa compreender o chamado “boom” da literatura latino-americana, movimento que reescreveu o lugar da literatura dos países

¹ Trabalho apresentado no IJ – 8, de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, no XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 31 de maio a 2 de junho de 2018.

² Mestranda, bolsista CAPES, no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC).

³ Professor e Pesquisador do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Letras (UNISC). Editor Revista Rizoma - Midiaticização, Cultura e Narrativas (Qualis B2). Integrante da diretoria colegiada da RENAMI (SBPJor). deazeredososter@gmail.com

⁴ Graduanda em Comunicação Social, habilitação Jornalismo pela Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC).

⁵ Graduanda em Comunicação Social, habilitação Jornalismo pela Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC).

⁶ Graduanda em Comunicação Social, habilitação Jornalismo pela Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC).

⁷ Bacharel em Comunicação Social, habilitação Jornalismo pela Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). luanaciecelski@yahoo.com.br

⁸ Professor. Doutorando em Letras pela Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). rodrigobartzm@hotmail.

⁹ Bacharel em Comunicação Social, habilitação Jornalismo pela Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). thiagohcarlotto@gmail.com

latinos no cenário internacional em meados dos anos 1960 e 1970, é pelo viés da midiáticação. Ou seja, compreendendo, no diálogo com Braga (2012), de um lado, a) como a tecnologia midiática se impõem entre os homens e suas ações, enquanto que, de outro, b) a mídia como processo interacional de referência. É dizer, por outras palavras, que, mais do que veicular notícias em jornais, revistas, rádios e televisões a respeito da forma por meio da qual escritores como o colombiano Gabriel García Márquez, o peruano Mario Vargas Llosa, o mexicano Carlos Fuentes e o argentino Julio Cortázar – os referidos dispositivos midiáticos ajudaram a reconfigurar a percepção que se tinha dessa narrativa.

É o que sugere o jornalista espanhol Xavi Ayén no volume *Aquellos Años del Boom: García Márquez, Vargas Llosa y el Grupo de Amigos que lo Cambiaron Todo*¹⁰ (2014). Tudo havia se iniciado por meio da troca de cartas; primeiro entre Fuentes e Cortázar; depois, entre todos eles. Os escritores combinavam, nas correspondências, projetos em comum, discutiam a literatura e faziam críticas aos trabalhos uns dos outros. Também havia sido acordado, por meio dessas cartas, a escrita de um livro temático, com textos de todos esses autores. Ayén (2014) salienta que o livro nunca chegou a ser publicado; porém, à época, muitos romances estavam alinhados tematicamente em torno de elementos comuns a todos, caso do ditador latino-americano, um estereótipo bastante comum na América Latina por aqueles dias.

Mario Vargas Llosa, por exemplo, lançou "Conversa no Catedral" (1969); Augusto Roa Bastos produziu "Eu, o Supremo" (1974); Alejo Carpentier escreveu "O Recurso do Método" (1974); Gabriel García Márquez publicou "O Outono do Patriarca" (1975). E isso, aponta Ayén (2014), não foi uma coincidência, mas parte de um acordo que buscava dar visibilidade coletiva aos escritores da América Central e do Sul. O movimento foi comprovado por meio das correspondências encontradas no acervo de Fuentes depois de sua morte, em 2012.

Não demorou para que a mídia pré-internet – jornais, revistas, rádios e televisões – começasse a dar mais espaço para estes esses autores. Primeiro dentro da própria América-Latina; depois, fora dela. Cem anos de solidão, de Gabriel García Márquez, por exemplo, foi publicado primeiro na Argentina, em seguida na Espanha e então, em todo o mundo. Barcelona, na Espanha, desempenhou papel importante neste

¹⁰ Literalmente, "Aqueles anos do boom: García Márquez, Vargas Llosa e o grupo de amigos que mudaram tudo". Tradução dos autores.

movimento: muitos dos autores do “boom” foram para lá quando ele iniciou, onde tiveram contato com grandes editoras, o que facilitou a mundialização de seus textos.

Não nos alongaremos demais nesta digressão, ainda que ela seja importante para nossos objetivos, sob o risco de desviarmos o foco de nossa atenção. Observemos, agora, o que entendemos por literatura fantástica.

2 Segundo fechamento conceitual

Fantástico é um termo oriundo do grego *phantastikós* que se refere a tudo aquilo que é criado pela imaginação. Trata-se de uma narrativa onde estão personagens, situações, objetos ou outros elementos criados por alguém, normalmente um autor, cuja criação foge dos padrões convencionais. Na narrativa fantástica, esses elementos possuem característica de até aquele momento serem elementos estranhos ao leitor.

A origem dessa forma de narrativa pode ser encontrada na história desde os tempos remotos – muito antes que houvesse uma preocupação formal com o gênero, em particular nas tradições orais das sociedades primitivas. Eram lendas, mitos, contos populares, histórias que apresentavam deuses e heróis, monstros e seres mágicos. Em muitos casos, buscavam explicar fenômenos naturais (TODOROV, 2004).

Todas essas histórias mitológicas tinham como característica um padrão de irrealidade mas eram, ao mesmo tempo, verossímeis¹¹, característica que viria a ser a base do gênero. Isso, entretanto, só foi percebido séculos mais tarde, na era moderna, quando o estilo finalmente despertou atenção e começou a ser estudado, em meados dos séculos XVIII e XIX, mais fortemente com pesquisadores como Tzvetan Todorov.

No final da década de 1960, Todorov realizou e publicou um estudo aprofundado do fantástico, definindo-o como um gênero literário. O gênero fantástico, por esta perspectiva, tem como principais pilares de sustentação a dúvida e o real. Todorov explica que, nesse tipo de história, há sempre um fenômeno estranho que ocorre em um mundo próximo ao do leitor.

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo

¹¹ Um texto verossímil é um texto semelhante à verdade, à realidade.

continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 2004, p. 30)

Há uma hesitação, que deve partir do leitor, e que caracteriza o gênero. “A fé absoluta como a incredulidade total nos leva para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida” (TODOROV, 2004, p. 36). Porém, para que essa hesitação ocorra e permaneça durante a história, alguns elementos são considerados fundamentais: a base na realidade (ou verossimilhança), a aproximação entre personagem e leitor e a narrativa do enredo.

A base na realidade tem como principal função aproximar o leitor da história, de forma que ele encontre elementos de sua realidade no enredo. É fundamental porque o leitor aceita os fatos na medida em que está familiarizado com eles, e só por meio da assimilação de que alguns pontos da história são semelhantes ao que lhe é comum no cotidiano que a hesitação se torna possível. A aproximação com o personagem ocorre pelos mesmos motivos. Por isso, a personalidade das personagens é comumente construída de forma que os leitores possam se identificar pelo menos um pouco com elas.

E, por fim, a narrativa é aquela que permitirá manter ou não a hesitação no leitor, conforme as escolhas do narrador ao contar os acontecimentos. Se a base do fantástico é a incerteza da realidade de um acontecimento, a narrativa fantástica deve trabalhar para que essa incerteza surja e permaneça com o leitor até o fim da história. É necessária uma atmosfera (TODOROV, 2004). É necessário um diálogo constante entre a razão e a irrealidade. A ordem e as formas de apresentação dos fatos podem tornar a história mais ou menos hesitante.

Na continuação de seus estudos, porém, Todorov apontou que o fantástico dura apenas o tempo da hesitação, e que de uma forma geral, ao fim da leitura, o leitor ou até mesmo a personagem, acaba chegando a uma conclusão, deixando de lado a hesitação. Ao optar por uma solução ou outra em relação aos acontecimentos, a obra estaria se ligando automaticamente a dois outros gêneros possíveis: o estranho ou o maravilhoso. O próprio Todorov explica:

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 maravilhoso. (TODOROV, 2004, p. 48)

A tabela 1, retirada da obra *Introdução à literatura fantástica* (TODOROV, 2004), representa o que o autor pretendeu dizer da relação entre o fantástico e os gêneros estranho e maravilhoso:

Tabela 1: Relação entre os gêneros fantástico, estranho e maravilhoso

Estranho Puro	Fantástico – Estranho	Fantástico – maravilhoso	Maravilhoso puro
---------------	-----------------------	--------------------------	------------------

Fonte: Introdução à literatura fantástica (2004)

Essa tabela representaria a maior parte das obras que manteriam a hesitação do leitor por um bom tempo, podendo ser consideradas pertencentes ao gênero fantástico, mas que em algum momento teriam a dúvida sanada e terminariam sendo ou maravilhosas ou estranhas.

Cabe ressaltar, ainda, que Todorov até considera que possam existir obras onde a ambiguidade entre o real e o fantástico é mantida até o fim e posterior ao fechamento do livro. O fantástico puro, nesse caso, estaria representado pela linha central da tabela, na exata divisão entre o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso. Porém, ele acredita que de uma forma geral o fantástico é apenas transitório. Talvez, Todorov tenha feito o melhor possível à sua época, porém hoje os tempos são outros, as histórias evoluíram e com elas o gênero fantástico também.

Autores que estudaram o fantástico posteriormente, como Ceserani (2006), consideram a teoria de Todorov clara, até por ser bastante simples, mas muito limitadora, porque, se analisadas a fundo, bem poucas obras poderiam se enquadrar dentro do gênero fantástico. Em contrapartida, Ceserani (2006) nos apresenta o fantástico não como um gênero, mas como um “modo literário, que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pode ser utilizado – e continua a ser -, com maior ou menor evidência e capacidade criativa – em obras pertencentes a gêneros muito diversos” (CESERANI, 2006, p. 12).

O autor compreende que é prevalente na atualidade uma tendência a alargar o campo de ação do fantástico a todo um setor da produção literária de forma que dentro dele possam estar contidos outros modos e formas de escrita e gêneros literários tais como o fabuloso, o *fantasy*, a ficção científica, os romances utópicos, os de terror, góticos, ocultistas, apocalípticos, entre outros (CESERANI, 2006).

Complementando e melhorando os estudos realizados anteriormente, Ceserani (2006) defende que, se o fantástico não pode ser considerado um gênero, ele não possui características que precisam estar necessária e rigorosamente presentes. Mas que o modo fantástico possui, sim, algumas estratégias narrativas que são amplamente aplicadas e combinadas, e, por isso, frequentemente percebidas e que podem ser consideradas como características ou elementos das histórias fantásticas, caso do que encontramos em “Cem anos de solidão”, de García Márquez. Características estas que se evidenciam, como veremos adiante, quando em seu diálogo com o tempo e suas categorias.

3 O tempo como categoria analítica

Interessamo-nos especialmente pelo caráter narrativo da experiência temporal da narrativa fantástica, pois, em concordância com o romancista alemão Thomas Mann, acreditamos que o tempo “é o elemento da narrativa, assim como é o elemento da vida; está inseparavelmente ligado a ela, como aos corpos no espaço.” (MANN, 1980, p. 601). Ainda assim, e considerando que, se o passado não existe mais, o futuro é apenas uma previsão e o presente é apenas um momento fugaz, como entender o tempo? Em particular em sua relação com o fantástico?

Ainda que não se refira especificamente a este modelo de narrativa, Paul Ricoeur (1994) nos ajuda a equacionar esta questão quando lembra que existe uma relação mútua entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana, que, por sua vez, apresenta uma necessidade transcultural.

É dizer, de outra forma, que “(...) o tempo se torna humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal.” (RICOEUR, 1994, p. 85). Narrar, nessa perspectiva, é, portanto, uma forma de se fazer presente no mundo, entendê-lo e constituí-lo – à revelia de qual mundo estejamos falando, pois tudo o que se desenvolve no tempo pode ser contado, e tudo o que é contado acontece num determinado tempo.

Ricoeur (1994) defende que a identidade de um texto narrativo deve ser investigada no caráter temporal da experiência humana, porque a narratividade e a temporalidade formam um círculo, cujas metades se complementam. Esta ação é configurada no texto por meio da intriga, responsável por conjugar os eventos que criam

significado (causas, circunstâncias, objetivos, iniciativas, interações etc.), e formar uma síntese dos atos humanos, isto é um começo, um meio e um fim, na perspectiva de Aristóteles (2004).

Ainda segundo Ricoeur (1994), surge, então, um intercâmbio temporal por meio da ação efetiva da intriga, na qual tudo é organizado, sobretudo, em uma unidade temporal de uma ação significada na narrativa.

Vejo nas intrigas que inventamos o meio privilegiado pelo qual reconfiguramos nossa experiência temporal confusa, informe e, no limite, muda: “Que é pois o tempo?” – pergunta Agostinho. “Se ninguém me pergunta, sei, se alguém pergunta e quero explicar, não sei mais.” É na capacidade da ficção de refigurar essa experiência temporal, presa às aporias da especulação filosófica, que reside a função referencial da intriga. (RICOEUR, 1994, p. 12)

Partindo desta concepção da função referencial da intriga¹², estruturada pelo tempo, o autor defende que o mundo apresentado por uma obra narrativa é sempre envolto em ações humanas desenvolvidas num enredo por uma noção de presente, passado e futuro. E é por isso que Ricoeur (1994) entende que qualquer análise sobre a narrativa deve dar atenção não só ao enunciado em si, mas ao universo referente que antecede o texto e ao destinatário que o sucede: “*Seguimos, pois, o destino de um tempo prefigurado em um tempo refigurado pela mediação de um tempo configurado*” (RICOEUR, 1994, p. 87, grifo do autor).

Deste modo, sua conceituação sobre os três atos que configuram a mimese¹³ e, conseqüentemente, a narrativa, o referente e o destinatário são vistos como protagonistas no ato de configuração da narrativa. Ricoeur (1994) nomeia estes atos de *mimese I* (tempo do autor), *mimese II* (tempo do texto) e *mimese III* (tempo do leitor). Vejamo-los a seguir, com um olhar atento sobre os aspectos temporais expostos pelo autor.

Mimese I: é a base pré-narrativa, constituída pelo universo exterior ao texto que

¹² Entendemos a intriga a partir da concepção de Ricoeur, como imitação ou representação da ação, por meio da linguagem, que agencia os fatos: “A imitação ou representação é uma atividade mimética enquanto produz algo, a saber, precisamente a disposição dos fatos pela tessitura da intriga” (RICOEUR, 1994, p. 60).

¹³ Partimos da compreensão de mimese enquanto representação, segundo Ricoeur (1994, p. 11): “retorno à pré-compreensão familiar que temos da ordem da ação, entrada no reino da ficção, finalmente configuração nova por meio da ficção da ordem pré-compreendida da ação”. Nessa compreensão, a mimese não remete somente ao sentido tradicionalmente atribuído ao termo da imitação de algo existente como em Aristóteles (2004), mas à ação criada na narrativa.

serve de base à narrativa, tanto a ficcional como a histórica: [...] imitar ou representar a ação, é primeiro, pré-compreender o que ocorre com o agir humano: com sua semântica, com sua simbólica, com sua temporalidade [...] (RICOEUR, 1994, p. 101)

Nesta primeira representação é exigida uma competência preliminar para identificar os traços que constituem o mundo e a ação, pois o tempo só se torna possível de ser explicado pela memória. Isto se dá em três dimensões: estruturais, simbólicas e temporais. A primeira refere-se às regras necessárias para um enunciado inteligível de acordo com uma tradição narrativa. A segunda diz respeito às manifestações culturais e morais já representadas simbolicamente numa cultura. A última remete ao tema deste capítulo: a temporalidade. Esta é articuladora dos sentidos, tendo como base as possibilidades das quais é portadora. O autor esclarece esta relação da seguinte forma:

Primeiro, se é verdade que a intriga é uma imitação da ação, é exigida uma competência preliminar: a capacidade de identificar a ação em *geral* por seus traços estruturais; uma semântica da ação explicita essa primeira competência. Ademais, se imitar é elaborar uma significação *articulada* da ação, é exigida uma competência suplementar: a aptidão de identificar o que chamo de as *mediações simbólicas* da ação, num sentido da palavra símbolo que Cassirer tornou clássico e que a antropologia cultural (...) adotou. Enfim, essas articulações simbólicas da ação são portadoras de caracteres mais precisamente *temporais*, donde procedem mais diretamente a própria capacidade da ação a ser narrada e talvez a necessidade de narrá-la. (RICOEUR, 1994, p. 88, grifos do autor)

Mimese II: o cerne da questão. É o elo entre a *mimese I* e a *mimese III*. Interna ao discurso, ela surge a partir da organização textual da tessitura da intriga em um espaço temporal narrativo, que configura a relação humana com o tempo.

Essa relação humana com o tempo se realiza através da intratemporalidade (ser-no-tempo), onde o conceito "vulgar" do tempo cronológico (sucessão de agora-abstratos) é dessubstancializado para dar lugar a um tempo existencial, unia grandeza relacionada às nossas preocupações com a morte, com o reter (passado) e com a espera (futuro). (MOTTA, 2004, p. 12)

A *mimese II* é o ato de dispor e tecer a intriga, dar sentido ao mundo e abrir possibilidades de emergir novas interpretações dele. Por tessitura da intriga, Ricoeur (1994) entende a operação que extrai de uma simples sucessão de ações um tensionamento, responsável por três atos: fazer a mediação entre incidentes de um indivíduo e uma pluralidade de acontecimentos da história, compor fatos heterogêneos como agentes, fins, meios, circunstâncias, etc., e realizar um resumo do heterogêneo

temporal. Isto é, combinar duas dimensões temporais: uma cronológica (a história constituída por acontecimentos) e a configurante (a unidade não cronológica à qual a intriga transforma os acontecimentos em história).

A mediação dela se dá pelo dinamismo que oferece entre a integração de elementos no campo do texto para a interpretação posterior, na ordem da ação do e dos seus traços temporais (Ricoeur, 1994). Logo, a conclusão não é o fim da intriga, mas um ponto final sob o qual a história pode ser percebida como um todo. É o resumo do tempo narrativo linear e a dimensão configurante, responsável por transformar a sucessão de incidentes em um todo significativo. Como afirma Düren (2013), a mimese coexiste com a intriga, cuja função é reger a mimese no interior da narrativa.

Mimese III: é quando a narrativa é reconfigurada pela recepção do destinatário, concluindo a mediação entre tempo e narrativa. Na leitura, o receptor dialoga com as coerções textuais, as interpreta e conclui a comunicação. “O texto é um conjunto de instruções que o leitor individual ou público executa de modo passivo ou criador. O texto só se torna obra na interação entre o texto e o receptor” (RICOEUR, p. 118). Ou seja, um texto pode criar diferentes interpretações para diferentes agentes de leitura.

Passemos, agora, à explicitação do instrumental metodológico utilizado na análise.

4 Explicitação metodológica

Para observarmos como a categoria tempo, em sua relação com o fantástico, se realiza na obra “Cem anos de solidão”, novos fechamentos conceituais se fizeram necessários, partindo do pressuposto que, por “tempo fantástico”, estamos falando de uma temporalidade de natureza cronológica, natural, sócio-histórica ou psicológica, que se manifesta em narrativas de natureza fantástica, ou seja, que não sejam facilmente reconhecidas pela realidade fática tal como a conhecemos. O tempo fantástico, nos moldes que estamos propondo, subdivide-se em quatro subcategorias, descritas abaixo:

4.1 TEMPO CRONOLÓGICO.

É o tempo que se manifesta na vida das pessoas, no sentido biológico da expressão. Diz respeito a quanto tempo está vivo, a períodos como infância, fase adulta velhice etc.

4.2 TEMPO NATURAL.

Está relacionada à incidência de fenômenos naturais, caso de estiagens e períodos de inundação, na vida das pessoas, bem como a coisas que estas façam, ou tenham feito, em turnos (noite, dia; madrugada, manhã, tarde) etc.

4.3 TEMPO SÓCIO-HISTÓRICO.

É o tempo percebido em sua relação com as cidades (que surgem, crescem, desaparecem) e a relação destas com as pessoas.

4.4 TEMPO PSICOLÓGICO.

Temporalidade que se materializa no registro de subjetividades envolvendo os personagens da narrativa.

Para observar a incidência das subcategorias na superfície textual da narrativa, desenvolvemos uma tabela (Tabela 1) que foi aplicada em todos os capítulos de “Cem anos de solidão” por cada um dos componentes do grupo de pesquisa. Interessa-nos, na aplicação, seus aspectos qualitativos, por isso nos ateremos, na análise, ao que emerge da interpretação das marcas encontradas, sem nos atermos a aspectos quantitativos.

Na coluna vertical à esquerda, localizamos as quatro categorias temporais trabalhadas; na do centro, o excerto onde elas se encontram e, na coluna da direita, sua localização no livro.

Tabela 1: quadro analítico

CATEGORIA	EXCERTO	LOCALIZAÇÃO NO LIVRO
TEMPO CRONOLÓGICO		
TEMPO NATURAL		
TEMPO SÓCIO-HISTÓRICO		
TEMPO PSICOLÓGICO		

Fonte: elaboração dos autores

Feita a explicitação metodológica, e considerando, desde agora, a tabela acima antes como uma ferramenta que nos permite chegar às marcas indiciáticas dispostas na superfície do texto, aqui compreendidas como conjunto de indexadores de camadas mais profundas de significação, observemos, sem pretensões totalizantes, o que nos sugerem os excertos analisados.

5 Considerações interpretativas

A primeira, e talvez mais evidente, constatação, considerando a relação das categorias temporais propostas e sua distribuição ao longo da narrativa analisada, é que muito raramente elas aparecem sozinhas nos excertos analisados, ainda que isso eventualmente ocorra. Esta fusão de temporalidades, por sua vez, parece tornar a narrativa mais contundente do ponto de vista da condição humana. É o que se observa, a título de ilustração, com o “tempo cronológico”; o tempo, como dito acima, que se manifesta na vida das pessoas, no sentido biológico da expressão. O usual é ele ser utilizado juntamente com modalidades como o tempo natural ou do tempo psicológico, as mais usuais.

É o que podemos observar à página 318: “Depois pediu a Úrsula um espelho e pela primeira vez em mais de quarenta anos viu seu rosto devastado pela idade e pelo martírio, e surpreendeu-se ao ver como se parecia com a imagem mental que tinha de si mesma.” As referências ao tempo cronológico, marcadas por expressões como “mais de 40 anos”, ao lado de marcas psicológicas – “rosto devastado pela idade e pelo martírio” e “imagem mental que tinha de si mesmo” – são os elementos discursivos que tornam a narrativa mais densa, menos previsível, mais humana.

O mesmo se verifica neste outro exemplo, dessa vez à página 412, quando o tempo cronológico aparece ao lado do tempo natural e do tempo psicológico: “As noites assombradas de sua infância se reduziram a esse canto, onde permanecia imóvel até a hora de ir dormir, suando de medo num trambonete. Debaixo do olhar vigilante e glacial dos santos acusadores.” Observe-se que, ao passo que o tempo cronológico é referido pelos dias vividos na infância e seus assombros, o tempo natural tem a ver com o turno da noite, quando usualmente é hora de as crianças dormirem, enquanto que o tempo psicológico permeia as duas temporalidades por meio de expressões como “suando de medo” e “olhar vigilante e glacial”.

Não vamos nos alongar na análise. Fiquemos, por hora, com esta primeira constatação, ainda que em caráter indiciático: a narrativa torna-se mais densa, na perspectiva humana, na exata proporção em que dialoga com outras categorias temporais. Assim, quanto mais imbricamentos de categorias, mais complexas as situações; quanto menos, mais lineares.

Isso não significa, evidentemente, que aparecer de forma isolada torna a narrativa menos criativas do ponto de vista literário. Quando se mostra isolado em sua essência, o tempo cronológico, como exemplo, aparece marcado pelo prolongamento temporal. É o que se percebe à página 81: “Foi o clímax de **quatro semanas de sobressaltos** na casa dos Moscote, pois a pequena Remedios chegara à puberdade antes de superar os hábitos infantis”. Outro exemplo, agora na página 148: “**Em menos de doze anos batizaram** com o nome de Aureliano, e com o sobrenome da mãe, a todos os filhos”. Observe-se que o recurso mantém a narrativa na condição humana; ou seja, no âmbito das semanas e dos anos, mas distende condições como sobressaltos e padrões de comportamento para dimensões mais largas.

O mesmo se verifica nas demais categorias. Dois exemplos: à página 103, dentro da categoria “tempo natural”, vamos encontrar o seguinte excerto: “O Coronel Aureliano Buendía promoveu trinta e duas revoluções armadas e perdeu todas. Teve dezessete filhos varões de dezessete mulheres diferentes, que foram exterminados um por um **numa só noite**, antes que o mais velho completasse trinta e cinco anos”. Nela, a referência ao que ocorreu em apenas um turno – a noite, empresta ao restante do enunciado a sensação de prolongamento, que é reiterada, por sua vez, pelo volume de ações realizadas: “trinta e duas revoluções”, “dezessete filhos varões de dezessete mulheres diferentes”, e assim por diante.

Um segundo exemplo que como a pouca diversidade temporal empresta uma sensação de prolongamento ao enunciado pode ser encontrado na página 113, por meio deste exemplo relativo ao tempo sócio-histórico: “Fundamentava o seu direito no fato de que as terras usurpadas tinham sido distribuídas por José Arcadio Buendía nos **tempos da fundação**, e acreditava possível provar que seu pai já estava louco **nesta época**, uma vez que dispôs de um patrimônio que na realidade pertencia à família”. Ou seja, ao se referir, especificamente a um tempo sócio-histórico em especial, “da fundação”, e se utilizando de expressões como “nesta época”, o narrador obtém um efeito de prolongamento temporal na narrativa.

Uma terceira e última consideração, decorrente das questões elencadas acima, e do esforço de compreensão da narrativa de Gabriel Garcia Marquez pelo viés das marcas temporais utilizadas ao longo da mesma, diz respeito ao papel que o tempo desempenha na mesma no que ela tem de fantástico. Ou, dito de outra forma, como as

categorias temporais ajudam a estruturar a narrativa fantástica, onde Cem anos de solidão de insere.

Com pretensões igualmente indiciáticas, pode-se afirmar, a partir dos excertos analisados na pesquisa, que as estruturas textuais de natureza temporal são fundamentais para que se alcance o fantástico das mesmas. Não significa, evidentemente, que o caráter fantástico do texto está atrelado às marcas temporais, mas, sim, que as mesmas emprestam outra dimensão às primeiras. Vejamos, no texto, como isso se dá, à revelia da categoria temporal utilizada.

Na página 84, por exemplo, encontramos o seguinte excerto: “Andou vários dias de casa em casa, **repetindo a prova da levitação** mediante o estímulo do chocolate, enquanto o coroinha recolhia tanto dinheiro numa urna que em menos de um mês se iniciou a construção do templo”. Ou este, à página 107: “Pelo mês de agosto, **quando o inverno começava eternizar**, Úrsula pôde por fim lhe dar uma notícia que parecia verdade”. Nos dois casos, vamos encontrar o fantástico – “prova de levitação”; inverno que começa a se “eternizar” – ao lado de marcas textuais de natureza temporal, caso de “repetindo”, “vários dias”, “menos de um mês”, para ficarmos em três.

Na perspectiva que estamos analisando, portanto, pode-se afirmar, a título de encaminhamento final, que o tempo, neste caso, mais que elemento-acessório, torna-se ele próprio elemento da narrativa fantástica, aqui pensada como categoria conceitual. E que esta condição parece ter sido decisiva tanto para a estruturação do referido boom na literatura latino-americana como para sua midiatização, nos moldes do que analisamos na abertura deste artigo.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

AYÉN, Xavi. **Aquellos años del boom. García Márquez, Vargas Llosa y el grupo de amigos que lo cambiaron todo**. RBA. Barcelona, 2014.

BASTOS, Augusto Roa. **Eu, o Supremo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

BRAGA, José Luiz. Circuitos versus campos sociais. In: **Mediatização & midiatização**. MATTOS, Maria Ângela; JANOTTI JUNIOR, Jader; JACKS, Nilda. Salvador – Brasília : Edufba – Compós, 2012.

CARPENTIER, Alejo. **O recurso do método**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.

CESERANI, Remo. **O Fantástico**. Curitiba: UFPR, 2006.

DÜREN, Ricardo Luís. **Mais real que a realidade**: a obra 1808 e o uso de elementos da narrativa literária pelo jornalismo. 2013. 204 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade de Santa Cruz do Sul, 2013.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **O outono do patriarca**. 10. ed Rio de Janeiro: Record, c1975.

MANN, Thomas. **A montanha mágica**. 3. ed Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Jornalismo e Configuração Narrativa da História do Presente**. Brasília: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2004. Disponível em: www.e-compos.org.br/e-compos/article/download/8/9.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papyrus, 1994-1997.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VARGAS LLOSA, Mario. **Conversa na catedral**. São Paulo: Arx, 2004.