



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

MATHEUS PEREIRA DE FREITAS

**A ERRÂNCIA FANTÁSTICA DA SOLIDÃO:
O TRIBUTOS FEMININO EM CIEN AÑOS DE
SOLEDAD**

ORIENTADOR: PROF. DR. HERMANO DE FRANÇA RODRIGUES

A ERRÂNCIA FANTÁSTICA DA SOLIDÃO: O TRIBUTOS FEMININO EM CIEN AÑOS DE SOLEDAD

Dissertação elaborada por **Matheus Pereira de Freitas** e apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, área de concentração: Literatura, Teoria e Crítica, linha de pesquisa: Poéticas da Subjetividade, com vistas à obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues

João Pessoa, 2023

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

F866e Freitas, Matheus Pereira de.

A errância fantástica da solidão : o tributo
feminino em Cien años de soledad / Matheus Pereira de
Freitas. - João Pessoa, 2024.
180 f.

Orientação: Hermano de França Rodrigues.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. García Márquez, Gabriel, 1927-2014. 2. Crítica
psicanalítica literária. 3. Realismo maravilhoso. 4.
Solidão. I. Rodrigues, Hermano de França. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82.09:159.964.2(043)



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO(A) ALUNO(A)
MATHEUS PEREIRA DE FREITAS

Aos doze dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e três, às dezoito horas, realizou-se, por videoconferência, a sessão pública de defesa de Dissertação intitulada: "A ERRÂNCIA FANTÁSTICA DA SOLIDÃO: O TRIBUTO FEMININO EM CIEN AÑOS DE SOLEDAD", apresentada pelo(a) aluno(a) Matheus Pereira de Freitas, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Teoria e Crítica, segundo encaminhamento do Prof. Dr. Marco Valério Classe Colonnelli, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(A) professor(a) Doutor(a) Hermano de França Rodrigues (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador, presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte o(a)s Professores Doutore(a)s Luciane Alves Santos (PPGL/UFPB) e Manuel Moreira da Silva (Unicentro-PR). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(à) mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua dissertação, após o que foi arguida pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: Aprovado. Proclamados os resultados pelo(a) Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Hermano de França Rodrigues (Secretário *ad hoc*), lavrei a presente ata, que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

João Pessoa, 12 de dezembro de 2023.

Parecer:

A Banca indica publicação da dissertação.

Hermano de França Rodrigues
Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues
(Presidente da Banca)

Prof. Dr. Manuel Moreira da Silva
(Examinador)

Profa. Dra. Luciane Alves Santos
(Examinadora)

Matheus Pereira de Freitas
(Mestrando)

A meus pais, irmã e companheira que velam os meus dias e cuidam do meu amor e carinho.

Ao meu orientador e melhor amigo que me confia sua sabedoria e cuida das minhas palavras.

Aos meus, que, quando preciso, libertam-me o largo da solidão.

“A estrada, em poucos dias, tornou-se num mundo fora do mundo, como qualquer homem que, no mundo estando, se descobre ele próprio um mundo, e nem é difícil, basta fazer um pouco de solidão à sua volta, como estes viajantes que indo juntos, vão só”.

José Saramago

Resumo

Nos balaústres anímicos que fundamentam as premissas do ser, na busca emancipatória do primeiro objeto amoroso, as fantasias inconscientes da criança, em seus espectros mais arcaicos, tornam-se vitais para o desenvolvimento e, invariavelmente, contornam a sobrevivência psíquica necessária para o advento da capacidade de estar só. Pois é na desarticulação do real que as ausências podem ser ressignificadas e reelaboradas, urdindo os semblantes necessários à (des)ilusão. Não obstante, ao considerar os sentidos que resguardam o sentimento de solidão, segundo os preceitos da psicanálise, cujo fazer científico estrutura-se nas sendas ignotas do inconsciente, cerne da constituição subjetiva do ser, ver-se-á como o sentimento em tela alicerça a (des)ordenação fundante das relações entre *o si mesmo* e o julgo dos objetos, administrados pela gênese e aprendizado do estar só. Algures, vertendo-se o olhar para a arcádia literária, e os seus saberes ontológicos, vislumbra-se a obra magna de Gabriel García Márquez (1967), *Cem anos de solidão*, um dos mais emblemáticos escritos do século XX e, quiçá, um dos testemunhos mais íntimos deste sentimento ambivalente. Não por acaso, na poética do escritor latino-americano, acompanha-se a família Buendía, subjugada a repetições e tragédias, amaldiçoada pelo estigma do incesto, que delineia seu futuro premeditado, a partir de um fio condutor que (des)estabiliza a fragilidade do seio familiar: a solidão. Assim, baseando-nos nessas concepções iniciáticas, permitindo-nos ir além da interpretação arquetípica consagrada pela crítica, essa pesquisa intenta analisar, com base nos pressupostos psicanalíticos, sobretudo, de Sigmund Freud (1856-1939) e Melanie Klein (1882-1960), as personagens femininas do romance referido, observando como a solidão, estética e subjetivamente, articula os planos narrativos que compõem a referida obra. Nesse escopo, sem perder de vista as particularidades estéticas do realismo-maravilhoso, e os seus respectivos estudos, debruçar-nos-emos sobre as solidões que estigmatizam e subjetivam o feminino e a singularidade de três personagens do romance nobelista (Úrsula, Amaranta e Remédios, a Bela), admitindo que cada uma dessas mulheres articulam os signos da solidão, de modo particular, construindo defesas e fomentando angústias (des)integradoras, a partir da volatilidade de suas (in)capacidades *de estar só*, segundo as moções próprias da neurose, psicose e perversão. Ademais, compreende-se a necessidade de investigar este conceito esparso e, por vezes, nebuloso nos escritos da psicanálise (DOLTO, [1985] 2013), assim, além dos autores citados, empreendemo-nos em outros nomes da psicanálise, como Donald Winnicott (1964), Guy Rosolato (1969) e demais contribuintes de outras ciências humanas.

Palavras-chave: Gabriel García Márquez; Realismo-maravilhoso; Psicanálise; Solidão.

Abstract

In the soulful balusters that underlie the premises of being, in the emancipatory search for the first object, the child's unconscious fantasies, in their most archaic spectrums, become vital for development and, invariably, circumvent the psychic survival necessary for the advent of ability to be alone. For it is in the disarticulation of reality that the absences can be re-signified and re-elaborated, creating the semblances necessary for (dis)illusion. However, when considering the senses that protect the feeling of loneliness, according to the precepts of psychoanalysis, whose scientific work is structured along the unknown paths of the unconscious, the core of the subjective constitution of being, it will be seen how the feeling in question is the foundation that fundamentals the (dis)ordering of the relationships between the self and the judgment of objects, administered by the genesis and learning of being alone. Somewhere, looking at literary arcadia and its ontological knowledge, one glimpses the magnum opus by Gabriel García Márquez (1967), *One Hundred Years of Solitude*, one of the most emblematic writings of the 20th century and, perhaps, one of the most intimate testimonies of this ambivalent feeling. Not by chance, in the Latin American writer's poetics, the Buendía family follows, subjugated to repetitions and tragedies, cursed by the stigma of incest, which outlines their premeditated future, based on a guiding thread that (de)stabilizes fragility within the family: loneliness. Thus, based on these initiatory conceptions, allowing us to go beyond the archetypal interpretation consecrated by criticism, this research attempts to analyze, based on psychoanalytic assumptions, especially those of Sigmund Freud (1856-1939) and Melanie Klein (1882-1960), the female characters of the novel, observing how loneliness, aesthetically and subjectively, articulates the narrative plans that make up the remarkable work. In this scope, without losing sight of the aesthetic particularities of marvelous realism, and its respective studies, we will focus on the solitudes that stigmatize and subjectivize the feminine and the singularity of three characters from the Nobel novel (Úrsula, Amaranta and Remedios, the Beauty), admitting that each of these women articulate the signs of loneliness, in a particular way, building defenses and fomenting (dis)integrating anxieties, based on the volatility of their (in)capacities to be alone, according to the emotions specific to the neurosis, psychosis and perversion. Furthermore, we understand the need to investigate this sparse and, at times, nebulous concept in the writings of psychoanalysis (DOLTO, [1985] 2013), so, in addition to the authors mentioned, we undertake other names in psychoanalysis, such as Donald Winnicott (1964), Guy Rosolato (1969) and other contributors from other human sciences.

Keywords: Gabriel García Márquez; Marvelous realism; Psychoanalysis; Solitude.

Sumário

Introdução	10
Capítulo 1	23
1.1. A solidão segundo Sigmund Freud.....	23
1.2. A solidão segundo Melanie Klein.....	44
1.3. A solidão da psicanálise.....	64
Capítulo 2	79
2.1. A fantástica errância da solidão	79
2.2. A solidão anímica da América-latina	93
2.3. A solidão de Gabriel García Márquez	106
Capítulo 3	118
3.1. As raízes claustrofóbicas de Úrsula.....	118
3.2. A recusa abjeta segundo Amaranta	136
3.3. O desterro onipotente de Remédios, a Bela	154
<i>Considerações Finais.....</i>	170
Referências	176

Introdução

Preâmbulo

Ante a invasão cada vez mais torrencial da solidão nas esferas pública e privada, das sociedades humanas, de tal sorte a impetrar formas outras de subjetivação, promovendo fluxos (des)organizados de ideias e conceitos, não é de causar estranhamento as constantes aparições desse fenômeno no mundo das artes e nos solos arenosos da realidade. Associada ao desespero, à falha e à angústia próprios dos tormentos da alma – até mesmo ao considerar os sentidos etimológicos que recobrem o significante (originário do latim, *solitudo* e de seus derivados *solitarius*, ou *solus*, que evocam as diagramações do “isolamento”, do “deserto” e do “exílio”, denotativos que conduzem à esterilidade) – a solidão, num primeiro momento histórico, emerge como um sentimento, ou um castigo, infame e profundamente indesejado ao equilíbrio grupal. Ontologicamente, essa cadeia conceitual se torna ainda mais abstrusa quando nos detemos nos murmúrios ininterruptos da história, nos quais as brumas civilizatórias, desde a Antiguidade até os (des)compassos da Modernidade hodierna, alocando tanto as organizações helênicas quanto os governos ditatoriais do século XX e XXI, associaram a condição de *estar só* à prática do exílio, *praxes*, que, por vezes, só não fora considerada mais cruenta que a própria morte (Minois, 2019). Sobre a pena desses apátridas seculares, perpetrava-se, não apenas, a negação de qualquer vínculo em relação aos convivas e a sua terra, mas, principalmente, o estatuto de desumanidade, decorrente da desterritorialização, desmembramento que converte os sujeitos em animais e/ou bestas primitivas, apagamento direto dos traços doutos das civilizações. Não por acaso, num contexto mitológico, nos perímetros bíblicos, o homicídio primordial perpetrado por Caim transfigura o peso da lei divina, então associada ao decreto da eterna penitência eremítica, um fim assaz doloroso que sobressai, inclusive, à extirpação da vida. Por esses termos, a solidão e os seus “pacientes” (in)voluntários, sobretudo no início dos projetos civilizatórios, parecem peregrinar à contramão da história, enveredando pelos caminhos contrários à evolução.

Contrariando a hipótese supracitada, simultaneamente, mesmo ao considerar os estigmas impostos a esses destinos penitentes, a solidão também fora elevada a patamares excelsos, atraindo valores que justificavam a idealização de uma vida solitária. Dentro desse contexto, a prática, ou o saber, alcançado pela/na solidão já fora associado tanto à natureza fértil do pensar, do retiro necessário aos grandes artistas e mesmo à doutrina santificada de diversos fiéis (TANIS, 2003). Por essa via sacra, testemunha-se desde a

reclusão taciturna dos grandes monges dos desertos, cenobitas e anacoretas, dispostos a percorrerem a esquiva voz divina entre as alamedas desérticas; até os ensinamentos argutos e ociosos dos gregos, Marco Aurélio e Diógenes, a título de exemplo; ou mesmo a jornada interior dos hinduístas, que contemplam a busca pela iluminação, a partir do mergulho silencioso em si mesmos, numa fuga espiritual ante os *vícios* do mundo externo, o *Samsara* (Jung, 1971). Não obstante, no pêndulo dessas duas perspectivas concomitantes – valorações positivas e negativas que colorem a anatomia da solidão – transita uma ambivalência indelével, calcada na semântica da desertificação, uma das grandes rotas sedimentadas pela solidão, que sustenta, em suas linhas e contornos, o peso incomensurável da fertilidade e da esterilidade, marcas da comunhão com o divino e com o demoníaco (Chevalier, 1958).

Por apresentar essa compleição aparentemente contraditória, mas complementar, de um dos espectros idiossincráticos da humanidade, a solidão fora fruto de discussões intensas em diversos tratados religiosos, filosóficos e jurídicos, que deixam, às escancaras, as múltiplas tentativas de explorar os terrenos insidiosos que (e)levam os sujeitos ao silêncio ensurdecador de si mesmos. Quiçá, os testemunhos mais copiosos dessa manifestação alquímica¹ foram confeccionados a partir dos artífices da palavra literária que, ao longo dos séculos, perquirira à exploração multifacetada e plural das solidões. Por essas alamedas, frutiferamente, herméticas, subjazem: o aprisionamento imagético de Narciso, atado ao engano do (ir)reconhecimento; o destino atroz e castrador de Édipo, condenado a sua cegueira desterrada (Sófocles, 427 a.C.); a iluminação libertária de Sidarta que, guiado por sua solidão, elevava-se ao nirvana (Hesse, 1922); a jornada infernal de Dante, único dos vivos em meio aos infernos (Alighieri, 1472); a desafortunada paixão de Romeu e Julieta, arquétipo de uma solidão desesperadamente à dois (Shakespeare, 1597); a melancolia tempestuosa de Werther, fustigado pelas sombras odiosas de Eros (Goethe, 1774); a descoberta insidiosa de G.H. que, no claustro de um quarto, empregara sua odisseia solitária rumo à gênese nadificante da palavra e, consequentemente, de si mesma (Lispector, 1964). Com efeito, dentre esses e outros exemplos, a solidão, direta e indiretamente, constitui um dos personagens recorrentes nos diversos gêneros artísticos, em especial, no engenho literário. Este, por sua plasticidade semiótica e semiológica, consegue (de)formá-la e, com isso, oferecer o leito necessário ao silêncio contemplativo e o refúgio nada seguro às vozes da loucura, expondo o *páthos*

¹ Consideremos a “alquimia”, como fenômeno de transformação dos elementos promotores da vida pela própria dinâmica da existência.

humano em seus mais diversos formatos e figurações. O resultado é a propagação de um saber (explícito e inconsciente), desde o florescer das Eras, sobre os males e as benesses da existência. Daí o artista, em sua genialidade há muito reconhecida, “oficializar” o seu vínculo laboral com a palavra solitária, provida de buracos, rumo à investigação dissecante dos sentidos ficcionais, para os quais devota uma ascese laboriosamente criativa, algo que a escritora inglesa Virgínia Woolf definia como um dos privilégios da solidão (Woolf, 1925).

Paralelamente, diante dos cenários abundantes, evocados pelo caleidoscópio literário, destacamos uma das ciências, em cuja origem se fixam os mais profícuos diálogos com a arte da palavra, comprazendo-se de seus ensinamentos e alargando-os ao âmbito ignoto do psiquismo humano. Com severidade técnica e sensibilidade afetiva utiliza o signo (extra)linguístico como base para a confecção de conceitos e desenvolvimento de teorias, já que seu objeto de pesquisa, o inconsciente humano, iguala-se com a natureza perene e profusa da literatura. Referimo-nos, nesses termos, à psicanálise, campo de estudo que se compromete com os efeitos, clínicos e teóricos, do inconsciente e seus desdobramentos (Roudinesco, 1999). Não à toa, desde sua gênese, Sigmund Freud (1856-1939) lapidou suas descobertas sobre o colapso das subjetividades, amparando-se nos textos clássicos da arcádia literária, com maior destaque, evidentemente, ao *complexo de Édipo* (Freud, 1900); do mesmo modo, avançara em elucubrações teóricas ao embevecer-se dos ensinamentos poéticos de grandes mestres como, Goethe (Freud, 1920), Schiller (Freud, 1931) e Shakespeare (Freud, 1913), atentando-se em respeitar a tradição e, concomitantemente, expandir um campo e um método de interpretação que serviria, alhures, para os doutos em literatura e demais interessados na *póiesis*. Além disso, o mestre vienense, em busca dos enigmas que se abscondem no recôndito da mente humana, dedicara-se a estudos específicos de obras literárias, postulados que nasceram da análise teórica e detalhada dos meandros narrativos. Eis os casos de *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1907); *O poeta e o fantasiar* (1907); *O motivo da escolha dos cofrinhos* (1913); *O infamiliar* (1919); *Dostoiévski e o parricídio* (1929). Nesses e em outros alfarrábios, Freud atestara, não apenas, os entrecruzamentos de sua ciência em ascensão com os saberes titânicos da literatura mundial, comprovando suas similaridades inevitáveis, mas abrira alamedas fulgurantes para que novas interlocuções surgissem entre os dois saberes que, a partir de então, retroalimentam-se até a hodiernidade (Bellemin-noël, 1978).

Alguns, ao permear a dimensão da solidão em psicanálise, primeiramente, observamos que Freud investira seus estudos, por esse sentimento silente, considerando-o indiretamente, já que o pai da psicanálise não dedicara um texto específico para trabalhar tal questão. Nesse sentido, poderíamos situar a solidão, nesse primeiro tempo da ciência, nas ponderações e nos conceitos que a relacionam à dimensão desesperadora e estruturante do desamparo, condição mítico-existencial da qual nenhum sujeito escapa (Tanis, 2003). Portanto, reflexões entorno da melancolia, presentes em *Luto e melancolia* (1917), consubstanciam os planos disfóricos da perda e de suas consequências miasmáticas, as quais levam o sujeito a uma solidão anelada ao objeto perdido; do mesmo modo, ao testemunhar os enquadres do narcisismo, em *Introdução ao narcisismo* (1914), confrontamo-nos com as condições exíguas da estruturação egóica, veredas múltiplas que perpassam a solidão necessária para a criação de uma imagem referencial, ou mesmo o engodo dessa; ademais, acaso nos atentemos às ponderações entorno da angústia, somos conduzidos ao artigo *Inibição, sintoma e angústia* (1926), em que percebemos os emblemas arcaicos dos primeiros tempos, capazes de revelar o aprendizado proveniente do *estar só* e da capacidade do bebê fantasiar em prol de sua sobrevivência psíquica, já que, nessa estação da vida, o pequeno rebento desbrava o mundo externo a partir das defesas mobilizadas frente às ameaças externas e internas (Freud, 1926). Desse modo, as sinuosidades características da solidão não foram renegadas na abordagem freudiana; na realidade, tornam-se apenas mais discretas (Tanis, 2008). Com efeito, coubera aos pós-freudianos peregrinarem diretamente sobre o solo movediço da solidão, como veremos em Melanie Klein (1963) e Donald Winnicott (1964), que dedicaram textos específicos para tal empreitada, aptos a alargar as descobertas freudianas sem, necessariamente, contradizê-las.

Ademais, torna-se válido esclarecer a falta de uma diferenciação entre o uso da palavra solidão e o seu pressuposto sentimento opositor, a solidude, expressão que indicaria uma integração harmônica do ser com a solidão (Solitude, 2023). Segundo o nosso olhar, no distanciamento distintivo dos dois sintagmas, encontra-se uma das possíveis asperezas que evidenciam a hostilização para com o sentimento de solidão, relegando-o, apenas, os sentidos tormentivos desse sentimento e condição que impera a existência humana. Com isso, a falta de uma menção ou de aprofundamento entre as duas palavras, ou experiências, dizem do nosso comprometimento para a solidão discutida em psicanálise, tanto no discurso winnicottiano e kleiniano, que, em nossa percepção, administra os sentidos integrativos e desintegradores do estar só.

Outrossim, regressando-nos à problemática da solidão em literatura, ao observarmos a miríade literária ocidental e suas incursões miméticas, na exposição desse fenômeno, em diversos gêneros difundidos ao longo dos séculos, mesmo que de maneira fugaz, poderemos argumentar que, distintamente, o século XIX destaca-se como um dos que mais gozaram de uma relação íntima e profícua com a solidão, com os solitários e seus enquadres espaciais, que se transformam, a depender do estilo e da forma literária, em recantos (des)abrigadores de um sentido superior. Consequentemente, nossa argumentação recai, de início, sobre o nevoeiro propagado pelo Romantismo, no final do século XVIII, que, aliado a imperativos históricos, engendrou uma produção atada às questões intimistas, com personagens que exasperavam os objetos idealizados, propensos a esgarçar o vazio de suas próprias almas. Assim, ocorrera com os eu-líricos byronianos e baudelairianos, e com os “heróis” goethinianos (Guinsburg, 2019), a título de ilustração, pondo em relevo o substrato propício para o surgimento de uma estética “dissidente”, uma de suas reverberações mais significativas: o fantástico.

Em tal corolário, assistimos a uma convergência dos “protocolos”, exigidos anteriormente, que mobilizam a solidão em prol do medo e do horror, cujas insígnias mais significativas vociferam nas obras de grandes mestres, tais quais E.T.A. Hoffmann (1776-1822), Edgar Allan Poe (1809-1849), Guy de Maupassant (1850-1893), Theophile Gautier (1811-1872) e demais devotos do gênero novecentista. Aqui, a circunferência diegética faz emanar enredos protagonizados por “agentes” que naufragam ante a ameaça (in)salubre da realidade (Roas, 2014). As ações narrativas são ardilosamente confeccionadas entre as berlindas do sobrenatural, fomentando querelas, dúvidas e hesitações sobre o que seria real ou mera especulação, alicerçada em estratégias narratológicas suscetíveis de causar dubiedade, ambivalência e paradoxismos. Nesse ínterim, para o crítico búlgaro Tzevan Todorov (1980), essa inquietação pendular entre o sobrenatural e o real será a incerteza de que nunca poderá ser alvo de afirmações taxativas, o que consigna seus efeitos e caracteriza a natureza desse gênero. Malgrado a importância teórica e vital de Todorov, que pavimentara o caminho para as definições em torno do gênero fantástico, é necessário aderir a sua conceituação com certas ressalvas, que serão discutidas outrora, mas que validam um leque muito maior para definir o que seria uma obra fantástica (Roas, 2014).

Não obstante, ao debruçarmos sobre as relações da literatura fantástica e seu vínculo com as indumentárias da solidão, percebemos que a união tanto é estabelecida num nível temático, já que o medo e as criaturas que habitam as páginas dos grandes mestres promulgam uma solidão baseada nos horrores fantasmagóricos do incógnito, condição

primeira na qual o referido sentimento desperta os perigos arcaicos dos primeiros tempos; e também num nível estrutural da narração, pois o sobrenatural, que não se deixa generalizar como um evento macro, apresenta-se, muitas vezes, nas cercanias de uma circunstância particular, ou seja, só será administrado com um número restrito de observadores. Um testemunho que, na maioria dos casos, traduz-se unicamente pela voz duvidosa do narrador-personagem, foco narrativo que mais convém ao estilo para perpetuar os efeitos próprios do fantástico (Todorov, 1980). Eis, pois, o argumento de inúmeros clássicos dessa estética, pertencente aos oitocentos e início dos novecentos, que se irrompe em obras como *O horla* (1887), de Maupassant; *A Vênus de Ille* (1837), de Prosper Mérimé; *O coração denunciador* (1843), de Edgar Allan Poe; *Os buracos da máscara*, de Jean Lorrain (1900); *O tarn*, de Hugh Walpole (1928). Tais escritos se aproveitam dos arroubos já descritos para fomentar e perpetrar o questionamento característico dessa construção literária. Por esse escopo, a solidão é então aproveitada em ambos os níveis supracitados, mesmo que seja condicionada aos elementos macabros do terrífico, validando, inclusive, a continuidade do horror, experiência sinuosamente primária, nesses terrenos claudicantes.

Outrossim, avançando nas miragens diaspórica ofertadas pelo século XX e admitindo o cenário emergente de uma literatura dita modernista, ou mesmo vanguardista, testemunhamos o despontar das literaturas latino-americanas que, desde o início dos novecentos, ao propor estruturas divergentes dos clássicos moldes dos mestres do velho mundo, ressignificaram as fontes (in)contestáveis do continente europeu (Bellini, 1997). Em especial, quando nos deparamos com as tessituras melífluas do fantástico ficcional – seara estética guiada pelos dogmas do terror e da incerteza, que dominara o cenário europeu do século XIX –, confluem-se os imperativos que geraram uma outra estética literária no cenário novecentista que, por sua vez, ressignificara o estilo tradicional, no que diz respeito à utilização dos mecanismos do sobrenatural. Aliás, essa nova visão artística fora tributária tanto dos enquadres divergentes do continente Latino-americano, com suas singulares culturais, quanto guiara-se pelo imperativo estético de narrar a realidade fundida a uma irreabilidade integradora que, por si só, já se revela como marca dos costumes latinos (Saldivar, 2000). Referimo-nos, nessa linha de discussão, ao *Realismo-maravilhoso*, ou para alguns, ao realismo-mágico, campo literário que, ao celebrar a naturalidade perante eventos do impossível, oferta um tributo ao próprio continente latino e hispano-americano, ao recuperar suas raízes e celebrar a sinestesia poética do cotidiano (Carpentier, 1947). Desse modo, fruto de uma outra abordagem estética, o Real-maravilhoso trabalha com os matizes naturalizantes do maravilhoso que,

ao propor retratar a realidade cotidiana com os logros do misticismo, fá-lo a partir de uma generalização, ou melhor, de uma poética da homologia (Chiampi, 2008).

Inequivocamente, dentre os grandes nomes tributários dessa estética, haja vista o cenário latino-americano, sobressaem autores que plasmaram o ímpeto de descrever a natureza plural e mirífica desse continente, marcado pelas incertezas políticas e sociais que desvelam, por outro ângulo, os itinerários (des)afortunados da experiência humana. Foram esses: Alejo Carpentier, com seu *O reino deste mundo* (1949); Ruan Rulfo e o seu pioneiro *Pedro Páramo* (1955); Gabriel García Márquez, com seu insuperável *Cem anos de solidão* (1967); Isabel Allende e seu romance *A casa dos espíritos* (1982); vozes essas capazes de traduzir a herança animista que se absconde nas ruínas do psiquismo humano, irrompendo o véu da mera representação, algo que não limita o contar de teor nacionalista, mas expande seu escopo para dimensões próprias das subjetividades. Nessa safra de autores, reverenciados como alguns dos protagonistas do *Boom latino-americano*, expressão que dera contornos ao sucesso internacional estrondoso desses literatos (Ayen, 2014), destacamos o escritor colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014) que insurgira como uma das vozes mais irremediáveis do século XX, cujos clamores revelavam os (des)propósitos, as maravilhas e os terrores de personagens avassalados pelo sentimento de solidão, marca-mor de sua *verve* poética, capaz de produzir, em cada uma de suas obras, espelhos metonímicos da condição humana, incondicionalmente atada ao despropósito perene de estar só (García, 1982). Com efeito, será pela maestria de seus relatos, sobretudo com a criação de *Cem anos de solidão*, romance nobelista de 1982, aclamado por seu caráter totalizante (Llosa, 2007), que o autor aproximara o *modos operandi* do Real-maravilhoso com as peculiaridades estigmatizadas da solidão, tanto numa dimensão cáustica quanto embebida numa graciosidade poética. Sobretudo, fora por essa razão magna que decidimos analisá-la, dentre as inúmeras e vastas narrativas de Gabriel García, já que, na obra em questão, a experiência estrutural e física da solidão é dispersada, inigualável e distintamente, para todos os personagens da trama.

Em seu enredo, forjado a partir da fundação, ascensão e queda da remota aldeia de Macondo, concentrando-se nos itinerários da família Buendía, testemunhamos a desventura insurgente dessa casta amaldiçoada pelo estigma perene da solidão, ídolo de vibração constante em toda a narrativa, que ditará os rumos de cada um dos membros, e se acoplará às dimensões particulares desses indivíduos. Em especial, salientamos as facetas que revestem a solidão de três personagens femininas: Úrsula Iguarán, pilar essencial da grande casa dos Buendías, que materializa os aspectos dolorosos de uma

solidão neurótica; Amaranta, filha de Úrsula, eterna refém de um ressentimento avassalador, revestido por sinuosidades perversas; e, por fim, Remédios, *a bela*, uma das personagens mais icônicas da obra e que, singularmente, exterioriza os andrajos de uma solidão onipotente, atada aos (in)fortúnios anímicos do mundo psicótico. Por conseguinte, ao observamos a repetição ardilosa dos nomes dos personagens desse romance – uma das marcas da obra, responsável por criar uma tensão entre a solidão e a união familiar, além de outros mecanismos estruturais –, veremos que as mulheres da família Buendía são as que menos repetem seus dramas, contrariando a hiperbólica genealogia masculina, os vastos Aurelianos e Arcádios, que se exasperam ao longo do século retratado no romance (Ludmer, 1972). Esse dado específico revela, não somente, uma perpetuidade desses femininos, que não se deixa morrer tal como as ações desvairadas pertencentes aos personagens masculinos, mas também a longevidade e a extensão de suas solidões, que, dificilmente, (re)encarnam-se em outros sujeitos no decorrer da diegese. Algures, norteados por essas considerações gerais, corporificamos o ímpeto motivador de nosso trabalho, que se dedicará a estudar as peculiaridades das solidões plurais que atingem o trio, *Úrsula-Amaranta-Remédios*, a partir das perspectivas teóricas ofertadas pela psicanálise e pelos estudos literários, constituindo os dois pilares epistemológicos de nossa pesquisa.

Dos dispositivos estruturais

Margeando os contornos desta dissertação, mediante as elocubrações supracitadas, sobre a diegese auspiciosa da solidão em literatura, torna-se *mister* uma abordagem introdutória das estruturas que edificam este trabalho, a fim de esclarecer as escolhas teóricas, analíticas, estéticas e suas respectivas consequências. Portanto, o presente estudo divide-se em três capítulos, considerados essenciais, cada um abrigando três tópicos que buscam validar aspectos acerca das solidões, em diferentes perspectivas, mas que, numa leitura interseccional, complementam-se. Assim, temos: um capítulo primevo, que se debruça sobre a episteme psicanalítica em torno da solidão, haja vista as teorizações de Sigmund Freud (1856-1939), Melanie Klein (1882-1960) e alguns psicanalistas do século XX e XXI; um segundo capítulo, cuja verve investigativa direciona-se às produções literárias do fantástico e do real-maravilhoso, com suas possíveis interlocuções, temáticas e estéticas, em relação à solidão; por fim, apresentaremos um terceiro e último capítulo, que se volta à análise da solidão que afeta

e forja, estrutural e subjetivamente, as três personagens femininas selecionadas de *Cem anos de solidão* (1967), interpretadas à luz dos constructos psicanalíticos, pensados, originalmente, pelo pai da psicanálise. Outrossim, em cada uma dessas seções – arquejadas com o objetivo de se interpolarem e se comunicarem, direta e indiretamente –, registramos, não somente, exemplos oriundos da literatura mundial, que mimetizam as idiossincrasias da solidão humana, mas, sobretudo, evidenciam engrenagens narrativas capazes de figurativizar (em imagens, conexões temáticas e seleções lexicais) a força discursiva da solidão enquanto mecanismo metalinguístico e ficcional privilegiado, habilmente vertidos pela pena arguta do escritor colombiano, Gabriel García Márquez (1927-2014).

Entrementes, no primeiro capítulo de nosso trabalho, arquitetamos os pressupostos teóricos que guiaram as ponderações analíticas dispostas em nosso último capítulo e, conseqüentemente, consubstanciaram as possíveis re-leituras da solidão, arvoradas pela mímese e dissecadas pelos bisturis psicanalíticos. Com efeito, mesmo que consideremos rápidas incursões em outras arenas teóricas e realizemos comentários literários diversos, os quais se registram em distintos momentos do texto, *excidindo* em nosso terceiro capítulo, coube à psicanálise, e seu *affair* constante com o discurso literário, o compromisso em apoiar as invasões interpretativos em torno da solidão, capazes de fermentar as proposições de nossa investigação e que, frequentemente, alinham-se às criações garcinianas. Seguidamente, o primeiro tópico dessa estrutura capitular discorre sobre os pressupostos nodais das descobertas de Sigmund Freud (1856-1939), admitindo-se as principais prerrogativas da ciência do inconsciente e os possíveis desdobramentos que desaguam numa solidão à freudiana, já que, como fora ressaltado, o psicanalista vienense não dedicara um estudo específico sobre esse sentimento. Não obstante, ao analisar sua bibliografia, deparamo-nos com estudos intercambiáveis em relação ao ser solitário, expressão que, por mais implícita em seus textos, não deixara de contornar conceitos-chave como os de: Narcisismo (1914), Luto e Melancolia (1917), Angústia (1926) e Infamiliar (1919). O amálgama teórico, aqui, privilegiou o caleidoscópio emocional que tinge, com tons turvos, a solidão, extraíndo seus possíveis sentidos, de maneira a equacionar a magnitude das defesas subjetivas e o aparato “externo” que volatiza o entorno, dando condições para elaborações ou falências. Para amparar tais reflexões, em todos os tópicos deste segmento, trouxemos à tona exemplos literários que performatizam os conflitos da arcádia subjetiva, especificamente os decorrentes dos arroubos da ausência. Com marcada afeição, resgatamos as obras de

Gabriel García Márquez, concentrando-nos, antes mesmo de nossa análise, nas artimanhas do mestre colombiano e sua “literatura da solidão” (Márquez, 1982).

Ainda numa caminhada pelos arredores psicanalíticos, agora à espreita das contribuições (pós)freudianas, reservamos o segundo tópico para a exposição dos principais constructos elaborados, empiricamente, pela psicanalista austríaca Melanie Klein (1963) que, em seus postulados, demarcara, com precisão, os limites que conformam o *sentimento de solidão*. No último de seus artigos, publicado após a sua morte, Klein nos testemunha os diferentes aspectos que organizam a dinâmica arcaica dessa condição emocional, intrinsecamente atravessada pela ambivalência, contornando questões caras ao seu *ofício* e altamente complexas, que lhe exigiram perspicácia e agudeza em suas observações. Por oportuna razão, escavamos não somente suas últimas escrituras, mas sim, debruçamo-nos sobre os seus principais postulados, em especial, os que expõem, sem esquivas, as agruras psíquicas da primeira infância, período ontogênico para o desenvolvimento mental, cuja maturação reflete o modo como a solidão fora vivenciada em seus primórdios. Assim, privilegiamos os pontos nodais da psicanálise kleiniana – a posição esquizoparanóide, a posição depressiva, a onipotência de pensamento e o sentimento de solidão –, pressupostos que nos auxiliaram a “vestir”, linguisticamente, os trajes da solidão, tarefa exaustivamente recorrente na cartografia kleiniana. Vislumbramos, em seguida, o papel da ambivalência na expansão conflitante das fantasias inconscientes – mecanismos de defesas e forças ansiogênicas – que erigem a realidade da criança, permitindo-lhe suportar (ou não) os ataques da separação, numa dimensão terrificante ou apaziguadora (Klein, 1963).

Edificado à luz das concepções kleinianas, o *fabuloso* mundo do bebê recebe digna recepção nas páginas freudianas (conquanto silenciosa, em decorrência das controvérsias Klein-Anna) e alimentos fecundos provindos das discussões de Donald Winnicott e de André Green. Na intenção de ultrapassar barreiras ideológicas, no último tópico do primeiro capítulo, estreitamos os vínculos entre as descobertas freudianas e o gênio kleiniano, bem como propomos acréscimos oriundos de expoentes singulares da psicanálise, majoritariamente, de linha inglesa. Nosso objetivo fora o de expandir os sentidos que revestem a solidão, em psicanálise, mantendo, necessariamente, a ênfase em Freud e Klein. Desse modo, os demais pesquisadores aparecem como *vozes de reforço* às ideias dos precursores, mesmo que tenham promulgado “documentos” sólidos e específicos sobre o *tratado* da solidão. Eis o caso de Bernardo Tanis, com os *Circuitos da solidão* (2003), e Rosolato, com o ensaio *Para um psicopatología de la soledad* (1974),

cujas deposições serão conclamadas em nossas análises, por seccionarem o referido afeto sobre a fina tábua das estruturas clínicas, culminando em manifestações Neuróticas, Perversas e Psicóticas, da solidão, o que, em certa medida, agracia-nos com uma extrapolação bem-sucedida dos saberes dos *mestres*.

Para desbravar os terrenos literários, sulcados pelas paisagens do insólito ficcional, o segundo capítulo descreve nossas andanças pelas trilhas do fantástico e do real-maravilhoso, num movimento de articulação com os caracteres da solidão que se refugiam, inadvertidamente, nos múltiplos gêneros do maquinário artístico. Submetida à repetitividade arquetípica, a literatura promove, então, a sobrevivência tanto dos corpos solitários quanto faz ecoar seus discursos e, em se tratando das criações assombradas pelo fantástico, os revezes da solidão ganham ornamentos linguageiros mais engenhosos, por vezes esdrúxulos, mas sempre bem aceitos. Logo, no primeiro tópico, tratamos dos dispositivos formais do fantástico e de sua íntima relação com a condição de afastamento físico e subjetivo, que acomete personagens, numa saturação composta por temas, figuras, imagens, lacunas. Embora o *corpus* depreendido pertença ao realismo-maravilhoso, os apelos ao fantástico impõem-se por sua indissociabilidade com a solidão, pouco apontada, de modo direto, pelos críticos, além, obviamente, de sua história que delibera a gênese da nova vertente.

Não surpreendentemente, como ilustra a pesquisa de Irlemar Chiami (1980), o fantástico é evocado como mote comparativo. Amiúde, o confronto obedece à lógica das oposições, como é o caso das afirmações de David Roas que, em *Ameaça do fantástico* (2014), diagrama possíveis diferenciações entre ambas as correntes. Inclusive, García Márquez referira-se *A metamorfose* (1915), de Kafka, como uma de suas influências mais preciosas, vital para (re)encontrar a linguagem indispensável a suas criações, estilo que já havia presenciado nas histórias irremediáveis de sua avó Tranquilina (Márquez, 2002). Por esses fatos, exploramos as construções oitocentistas e novecentistas, bem como as arquiteturas teóricas de Todorov (1980), Roas (2014), Cesarani (2006), entre outros; na busca constante em preservar o raciocínio dos teóricos frente à emergência da solidão como categoria estruturante do pensamento. Por essa rota, em especial, discorreremos sobre a *episteme* todoroviana que, conquanto alvo de duras críticas, admite, em argumentos sentenciosos e taxativos, uma validação do fantástico, favorável à deflagração da solidão como elemento potencialmente revelador dessa estética. Assim, revisitamo-lo sem deixar de apontar as ressalvas que se fizeram pertinentes.

À composição do segundo tópico, dispensamos um olhar metuculoso sobre as peculiaridades histórico-conceptuais que delimitam o realismo-maravilhoso, deslocando-se do surgimento do termo até alcançar a proliferação de suas coordenadas, que se cruzam, pelas sinuosidades do discurso, e interceptam, em pontos aleatoriamente específicos, a solidão. Além de pouco explorada pelos teóricos do insólito ficcional, segundo críticos do contemporâneo, essa tendência literária ainda se encontra envolta numa vasta polêmica em torno de sua nomenclatura, ou mesmo no tocante a sua envergadura *gramatical*, em relação ao chamado realismo-mágico. Essa alcunha, por vezes, fora atribuída à poética de García, apesar da relutância do escritor em admitir certas linhas críticas dirigidas a sua escritura (Márquez, 1967). Dada à conjuntura controversa em que se encontram, essas questões foram acopladas a explorações teóricas mais tradicionalmente didáticas, com vistas a evitar dubiedades. Em progressão, consignamos os pontos de vistas, científicos, que legitimam a associação, por vezes potente por vezes tímida, entre o fantástico, o real-maravilhoso e o evento do *(in)familiar*, de tal maneira a extrapolar o elo entre o conceito freudiano e as facetas sintático-semânticas suscetíveis de distinguir um estranhamento do fantástico e uma familiaridade com o real-maravilhoso. Por esses caminhos, chegamos ao nosso tópico último, da estruturação capitular em foco, que se volta, especificamente, para a produção de Gabriel García Márquez, evidenciando as artimanhas estéticas que lhe são reconhecidas e, com isso, validando a famosa afirmação, autoral, de que sua obra reflete, irremediavelmente, o grande livro da solidão (Márquez, 1982). Concentramo-nos, de ímpeto, em suas diversas produções, atentando-nos para a atuação do narrador e para os emblemas do realismo-maravilhoso que, à revelia, arquitetam a singularidade do seu discurso, em especial, em *Cem anos de solidão* (1967).

Por fim, no último capítulo, à guisa de todas as seções anteriores, analisamos as textualidades da solidão que caracterizam, conforme nossas expectativas críticas, as três personagens elencadas: o claustro interno de Úrsula, a ausência infame de Amaranta e o desterro onipotente de Remédios, a Bela. A escolha deve-se às particularidades que recobrem e, assim, constroem (nas esferas narrativa e simbólica) tais personagens femininas do romance de García, algo que já fora apontado em pesquisas anteriores, com destaque para Josefina Ludmer (1972), que diferenciou as personagens femininas das repetições extensivas dos entes masculinos presentes no enredo. A argamassa textual, sedimentada ao corpo afetivo das personagens, fabrica composições mimeticamente humanas, cujas idiosincrasias ressoam nas propaladas estruturas clínicas cunhadas por

Freud. Nosso intento, de modo algum, pretende um diagnóstico dessas mulheres-personagens, mas uma hermenêutica da subjetividade, capaz de oferecer quadros analíticos menos herméticos, quando se trata de diagramaturas fortemente perpassadas pelo *páthos*. Por isso, entramos no escopo de Bernardo Tanis, em *Circuitos da solidão* (2003), e Rosolato, em *Para uma psicopatología de la soledad* (1974), nos quais jazem tratados que dissecam faces distintas da solidão, mascaradas pelos abalos tétricos da existência.

Na linha que seguimos, todavia, os estudos freudianos e kleinianos constituem, preponderantemente, nossas âncoras, reclamadas com intensa frequência, perante as incógnitas que insurgem nessa interlocução. Acrescentamos, por impulso explicativo, que a complexidade anatômica das três personagens, que se esgarçam pela palavra e ao tomar a palavra, constitui a razão maior da formação desse trio, que, sem dúvida alguma, exalam aromas literários e sussurram sentidos, hábeis em convocar a psicanálise para um diálogo significativo. Em síntese, a espessura estética dessas mulheres-signos ultrapassa, ao nosso ver, os imperativos de gênero, o que nos levou à condução de uma leitura inclinada, sobremaneira, sobre a solidão, seus edifícios e desmoronamentos, independente (se foi possível?) da condição genérica de seus corpos. Com ênfase, é urgente o destaque de que todas as reflexões, esboçadas neste trabalho, intentam apreender o sentimento de solidão como um elemento narrativo-subjetivo, proficiente em organizar a narratividade em *Cem anos de solidão*, tendo, nas personagens acima convocadas, pontos de fixação que melhor delatam os crimes da solidão perpetrados pela voz narrativa.

Capítulo 1

1.1. A solidão segundo Sigmund Freud

Na vasta bibliografia arquitetada por Sigmund Freud (1856-1939), no que compete aos seus escritos e o desenvolvimento de sua técnica de análise, a temática da solidão nunca fora investigada de forma direta. De fato, Freud não desenvolvera um estudo específico que abordasse esse elemento de forma isolada e premeditada, entretanto, como refém de sua natureza soturna e irreduzível, esse sentimento, e condição inequívoca do ser, apresenta-se atrelado, direta e indiretamente, a uma gama de conceitos fundamentados pelo pai da psicanálise uma vez que sua lógica compõe a própria condição inescapável e irreduzível da existência. Todavia, entre seus trabalhos mais significativos, encontramos frente a textos em que a solidão se consubstancia de maneira mais precisa e delineável, tensionando a superfície das discussões e permitindo a observação de seus rastros (i)maculados. Desse modo, guiados pela odisséia conflituosa do Eu e seus objetos internalizados, encontramos frente as seguintes produções: *Introdução ao Narcisismo* (1914), *Luto e Melancolia* (1917), *O (In)amiliar* (1919) e *Inibição, Sintoma e Angústia* (1921). Na realidade, caso observemos a concepção maior e nuclear da ciência do inconsciente, perpetrada desde a publicação da *Interpretação dos sonhos* (1900), cada indivíduo deverá ser tratado e interpretado à luz de sua individualidade, sobretudo, no que tange às representações inconscientes elencadas por Freud, que descartara o método de interpretação onírico perpetrado até então, nos quais os sonhos figuravam-se em símbolos universais catalogados (Freud, 1900).

Portanto, no arcabouço singular dos *sonhos*, *sintomas*, *atos falhos*, *chistes*, além do próprio discurso (des)convulsionante do analisando, caracteres que forjaram a escuta e a técnica da livre-associação, já discriminam-se a inevitabilidade de nossa solidão, o aprisionamento egóico que contorna os limites do ser e torna cada evento do *páthos* como único: “O sujeito, naquilo que tem de mais fundamental, necessariamente remete ao sentido, e vice-versa. Assim, a interpretação psicanalítica passa a ser uma leitura rigorosa que visa a restaurar o sentido singular da história de uma subjetividade” (Birman, 1991, p.77). Não obstante, será a partir dessa mesma natureza interpretativa, estruturada no primado da *hermenêutica*, que se encontram as chaves para uma análise literária amparada nos postulados psicanalíticos, dispondo-a a singularização e ao reconhecimento de sua natureza mais primordial: “é preciso não perder de vista que a visão do mundo das belas-

letras e a marcação dos efeitos do inconsciente funcionam do mesmo modo: são duas espécies de interpretação, maneiras de ler, digamos *leituras*” (bellemín-noël, 1978, p.13).

Na miríade dessas considerações iniciais, vislumbram-se os elementos vitais de uma leitura fundada nos preceitos freudianos, meios pelos quais se tornara possível a observação e conceituação dos tortuosos (des)caminhos do desenvolvimento subjetivo, jornada magna do sujeito e que contempla a formação/deformação das estruturas do aparelho psíquico (Freud, 1921). Na concepção do pai psicanálise, ao nascer, o bebê é puro *Id*, refém incondicional do Princípio de Prazer e da sedução materna, logo, estrutura-se nessa relação primordial a qual perpetua um estado de indiferenciação com o objeto materno que, por conseguinte, consubstanciará as primeiras manifestações sexuais: “Esta surge *apoiando-se* numa das funções vitais do corpo, ainda não tem objeto sexual, é *autoerótica*, e sua meta sexual é dominada por uma *zona erógena*” (Freud, 1905, p.87). Entretanto, na medida em que o infante avança rumo às experiências do existir, dar-se o desenvolvimento do *Eu*, estrutura mais refinada e fruto do aparelho inconsciente que estabelecerá uma ponte mais direta entre o mundo externo e interno, sem que se perca de vista as influências reverberantes da instância primária.

Por sua vez, nos (des)compassos dessa jornada nuclear, a formação da aparelhagem psíquica culminará com a obtenção do *Superego*, instância ordenadora, fruto do complexo de castração e do declínio do complexo edípico. Com efeito, diante desse breve resumo, que contempla às ideias desenvolvidas em *O Eu e o Id* (1921), tendo em vista as interseções das experiências somáticas e psíquicas primordiais que tensionam a formação subjetiva do jovem rebento, encontra-se a etapa responsável por forjar um referencial sustentável para o corpo, uma imagem que construíra os alicerces da instância egóica e permitirá o florescimento das relações objetais. Eis a conjuntura que fundamenta uma das obras mais influentes de Sigmund Freud, a qual identificaremos o início das investigações voltadas, indiretamente, a solidão já que seu advento refletirá as origens míticas de um dos personagens que mais padeceram com o trágico estigma da exclusão; referimo-nos a *Introdução ao Narcisismo* (1914).

Nas concepções iniciais sobre a disfórica compreensão da subjetividade, o psicanalista vienense delineia um tipo específico de perversão sexual, na qual o sujeito nutre uma relação sexual vedada a si mesmo, impedindo que outros objetos usurpem o império construído para seu próprio usufruto. Assim, o sujeito narcísico seria aquele dominado por uma meta sexual que se restringe ao culto e ao gozo do seu próprio ser, execrando o outro a uma posição de inferioridade e, até mesmo, passível de ser mortiferamente manipulado.

Uma vez que àqueles regidos pela estrutura perversa, operam seus deleites e delitos a partir do pressuposto narcísico que exime a culpa e o princípio de alteridade (Ferraz, 2017). Entretanto, Freud não se limitara a essa compreensão inicial sobre a lógica perversa, originada pelo raciocínio psiquiátrico do século XIX. Na verdade, assim como o fizera em sua *Psicopatologia da vida cotidiana* (1901) e em seu *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), o autor direciona o entendimento da subjetividade considerada “normal”, ancorando-se nas agudezas das sexualidades desviantes, que não se limitam, nem o poderiam fazer, aos enleios hodiernos de Eros: “Nesse sentido, o narcisismo não seria uma perversão, mas o complemento libidinal do egoísmo do instinto [*Trieb*] de autoconservação, do qual justificadamente atribuímos uma porção a cada ser vivo” (Freud, 2010, p.15). A partir dessa visão, Freud elucubrará o estágio inicial do narcisismo no qual a libido retém-se nos liames do Eu que, maculado pela desestabilização das primeiras experiências, não poderia reconhecer e estabelecer relações com os objetos externos. Assim, na labiríntica unidade que compõe os seus contornos psicossomáticos, o jovem freme perante os imperativos de sua própria carne.

Aprisionado a essa condição, o sujeito gozará não apenas pela fluidez prazerosa/atormentadora do autoerotismo, concebendo seus entornos como um verdadeiro altar de adoração e fruição, mas, principalmente, pelas influências magnânimas da *onipotência de pensamento*, mecanismo e defesa psíquica que desinveste a libido do mundo externo e garantirá a manutenção do culto fanático de Narciso: “uma superstição do poder de seus desejos e atos psíquicos, a ‘onipotência dos pensamentos’, uma crença na força mágica das palavras, uma técnica de lidar com o mundo externo, a ‘magia’, que aparece como aplicação coerente dessas grandiosas premissas” (Freud, 2010, p.17). Por essas veredas, reverbera-se a origem insidiosa do comportamento megalomaniaco. O infante traduzirá suas vivências exteriores a partir do primado de suas fantasias internas, manejos que, conseqüentemente, distorcerão e agrilhoarão os outros que o contornam, já esses, por vezes, poderão ser a fonte insidiosa dessa onipotência, refletindo a anterioridade onipotente de suas respectivas vivências infantis. Eis um dos pilares irreverentes e sutis do narcisismo originário que não poderia sobreviver sem os reforços significativos desses outros, principalmente, da figura materna: “É no sentido da intersubjetividade que o narcisismo se presta de maneira singular a conceber-se como uma montagem. Não há Narciso sem um outro que sustente a posição narcísica” (Miguelé, 2015, p.44).

Todavia, será pela própria insustentabilidade dessa ilusão poderosa, a qual não poderia fazer frente com o princípio de realidade, aliada às presenças e ausências das figuras

parentais, que a criança cederá seus castelos impenetráveis pela promessa de suas identificações e projeções, arquiteturas que poderão garantir o acesso às vivências amorosas e, principalmente, a busca de sustentar uma imagem especulativa de onipotência. Nessa crise de Narciso, mancomunada pela imperiosidade das relações afetiva, o Eu urde um substituto à altura, o chamado *Ideal do Eu*: “o sujeito não quer privar-se da perfeição narcisista da sua infância e, como feitiço que se volta contra o feiticeiro, mantém parte dela na criação de um ideal do eu, a partir do qual compara seu eu atual” (Migueluez, 2015, p.96). Consequentemente, urde-se uma forma de preservar o casulo narcísico a uma promessa futura, a uma projeção, aparentemente incólume do Eu, a qual jurar-se-á uma devoção (in)consciente. Com efeito, no reconhecimento dos objetos e na urdidura de um ideal fantasístico que permita Narciso continuar a operar seus desígnios soturnamente, estrutura-se o narcisismo secundário:

O desenvolvimento do Eu consiste num distanciamento do narcisismo primário e gera um intenso esforço para reconquistá-lo. Tal distanciamento ocorre através do deslocamento da libido para um ideal do Eu imposto para fora, e a satisfação, através do cumprimento desse ideal. Ao mesmo tempo, o Eu enviou os investimentos libidinais de objeto. Ele se empobrece em favor desses investimentos, tal como do ideal do Eu, e novamente se enriquece mediante as satisfações ligadas a objetos, assim como pelo cumprimento do ideal (Freud, 2010, p.48)

Desinvestindo-se de seus pretenciosos domínios de poder, a criança tecerá um ideal com o qual poderá escamotear a imagem onipresente de Narciso que, por sua vez, não conseguiria se sustentar sem a presença de um outro atrelado às demandas do Princípio de Realidade. Na perspectiva do neurótico, a separação e a criação do ideal garantem uma espécie de conquista, um meio de evitar e cultivar a frustração do Eu para consigo mesmo, sempre sujeito à ameaça do silêncio que o habita e o estrutura enquanto ser faltoso. Por essas sendas, vislumbra-se, a título de ilustração, a clássica criatura machadiana, alferes/Jacobina, personagem que se refugia na solidão a partir do conjuro de sua imagem idealizada, tanto por si, quanto pelos outros: “Olhava para o espelho, ia de um lado para outro, recuava, gesticulava, sorria e o vidro exprimia tudo. Não era mais um autômato, era um ente animado. Daí em diante, fui outro [...] Com este regime pude atravessar mais seis dias de solidão sem os sentir...” (Assis, 2019 [1882], p.455). Nessa insigne passagem do conto *O espelho*, cumpre-se uma das mais nítidas defesas narcísicas, àquela que se interpõe entre o Eu e a solidão insuportável e constituinte, a criação de uma fantasia capaz de metamorfosear a própria imagem do ser que, no caso machadiano, consubstancia a um

estado próximo ao alucinatório². Além disso, recorrentemente, o ideal do Eu fundamentar-se-á no discurso religioso, ao qual tecerá o relicário da onipotência outrora abdicada, atada ao amparo e ao gozo penitente de uma figura superior. Assim, a aparente visão de um Narciso solitário, um indivíduo autossuficiente, preso ao culto de sua própria imagem, que se recusa a admitir a autonomia dos sujeitos, fará referência a uma estrutura perversa e, mesmo esta, sustentar-se-ia à guisa dos ecos e olhares oferecidos pelos outros que alimentam sua criação.

À luz dessas compreensões, as quais reverberam a alquímica natureza da solidão vivenciada no Narcisismo como uma fantasia em constante iminência de desilusão, deparar-nos-emos com os murmúrios melífluos que a literatura nos oferta em suas veredas ancestrais. Num primeiro momento, vislumbramos a clássica cena da perdição de Narciso cantada pelos versos ovidianos que, no desconhecimento absoluto de sua própria imagem, deixa-se seduzir pela límpida e mortal superfície do lago virginal: “Não sabe o que vê, mas o que vê consome-o!/ E a mesma ilusão que engana seus olhos, excita-os./ Ingênuo! Por que buscas em vão agarrar uma fugitiva imagem? O que desejas não existe! [...] Essa sombra que vês é o reflexo da tua imagem!” (Ovídio, 2017, p.193). Na realidade, Narciso condenara-se a sua solidão mortífera desde o nascimento, já que sua mãe Liríope fora instruída por Tirésias³ a nunca permitir que Narciso visse a sua própria imagem e, assim, mutila-o ao desconhecimento de si mesmo e dos outros que o acompanham, sem que ela mesma pudesse ofertar ou conduzir a percepção imagética de seu filho. Assim, a arrogância narcísica nasce ao ponto dele mesmo ser a vítima-mor de sua recusa, espelho da dor que reserva para si mesmo e para a destruição do corpo e do amor de Eco, ninfa condenada por Hera a somente falar a última palavra ouvida, e que agora: “Mas esta, ao vê-lo, irada e ressentida embora, compadeceu-se dele/ e sempre que o infeliz gritava ‘ai’/, com a voz em eco, ela respondia ai [...] A encosta devolveu as palavras todas./ E, dizendo ele “adeus!”, também Eco respondeu Adeus!” (Ovídio, 2017, p.197). Na conjuração dessa trágica cena, observa-se os dois enganos do personagem lírico, não apenas desconhece os contornos de si, todavia, recusa sofregamente a distinção de um outro, duma voz que (in)valida suas queixas e Ecoa a aniquilação para seu próprio Eu. A voz tormentosa de Eco é o espelho que Narciso recusa (re)conhecer.

² Não obstante, Freud reconheceu caracteres narcísicos nos estados psicóticos, sobretudo na paranoia, em que as referências da realidade dão lugar a uma visão persecutória e projetiva do Eu:

³ Para ter acesso a narrativa mítica, em sua totalidade, conferir *As metamorfoses*, de Ovídio.

Paralelamente, transcorrendo-nos para as ressonâncias do século XV, lançamos o olhar sob uma outra perspectiva poética, talhada pela ostensiva voz de Jonh Milton (1609-1674) que, com seu épico *Paraíso Perdido*, orquestrara um dos emblemas mais expressivos da mítica-literária cristã. Numa de suas cenas, deparamo-nos com o estonteante nascimento de Eva, dama primordial cujo penitente destino haveria de impor a queda e a ascensão da humanidade. Como segunda filha do Paraíso, a personagem nascera com a eterna demanda de amparar o solitário Adão que, por algum tempo, feria-se com o sôfrego peso de ser o único ente de sua espécie. No prenúncio do nascimento de Eva, dar-se o diálogo e a súplica do primeiro dos homens para com seu Criador; Este não poderia dimensionar a precariedade desamparadora de sua criação, já que sua onipotência divina garantia-lhe a integração com todos os seus rebentos, contraste vital à fragilidade e tristeza de Adão: “Provido em cópia larga o tens de tudo;/ Mas com quem a reparta não diviso./ Na solidão que dita se concebe /Susceptível de gozo a sós estando? /Ou, dado o gozo, que prazer se lhe acha?” (Milton, 2013, p.181). Eis então a notória e primeva rachadura do homem, nódoa indelével de seu narcisismo e sua consequente incompletude. Por esse desespero, revela-se a gritante incapacidade de estar/ser só: “Antes de tua súplica eu sabia/ Que o homem, estando só, não é ditoso;/ E que nenhum dos animais que observas/ Será tua adequada companhia [...]/ A companhia que eu te der; tens nela/ Teu igual, teu auxílio, outro tu mesmo” (Milton, 2013, p.183). Assim, encarna-se o ímpeto criador do último ser do Paraíso, Eva já nasceria munida de carregar a farta carência de seu amante e, colidentemente, ela mesma não teria a mínima experiência de perder-se/encontrar-se no espanto de sua própria imagem, tal qual o fora com o Narciso Grego:

Vou assentar-me para olhar, lá dentro/ Do liso lago que outro Céu suponho./ Mal que me inclino para baixo olhando,/ Eis que dentro aparece uma figura/ Que para mim a olhar também se inclina:/ Medrosa me retiro, e ela medrosa/ Retira-se também; mas complacente/ A olhar me dobro logo, e ela instantânea/ Torna a dobrar-se e complacente me olha/ De simpático amor com mútuas vistas./ Fitando os olhos meus ali té'agora/ Eu penando estaria em vãos desejos,/ Se não viesse uma voz assim falar-me:/ — “Quem ali vês que vem contigo e volta,/ És tu mesma: porém, segue-me, ó bela:/ Vou levar-te aonde está quem, sem ser sombra,/ Te espera sócia e que de afagos o enchas:/ Perpétuo sócio é teu, tu dele imagem:/ Dar-lhe-ás, de ambos igual, prole infinita;/ *Serás chamada mãe da humana espécie.*” (Milton, 2013, p.91)

Aquém da disfórica distância temporal, ambas as cenas narrativas apresentadas contemplam a ressonante dicotomia entre a perdição e o encontro de si mesmo,

(des)caminhos próprios do Narcisismo e da solidão que ameaçam a compreensão e a recusa do outro. Oposto ao personagem helênico, ensejando a primeira prece da humanidade, Adão suplica a seu Criador que o liberte da sua solidão atormentadora, a qual nem mesmo a abundância do Jardim Edênico fora capaz de apartar. Desse modo, a ferida em sua costela, origem de Eva, associa-se com a castradora necessidade do outro, uma falha que estabelece a natureza e o futuro da humanidade. Contudo, será com o nascimento da primeira das mulheres que encontraremos o verdadeiro contraste em relação ao incauto Narciso, vítimas do perigoso vislumbre de suas imagens. Todavia, enquanto Narciso esvai-se no desconhecimento inebriante, o qual ignora a voz sibilante de Eco, Eva reconhece-se a partir da voz Criadora que a guia a um outro (caracteres próprios do Narcisismo Secundário), algo que fora negado ao personagem ovidiano desde seu nascimento. Assim, a partir da mesma superfície de seus lagos, forja-se um espelho entre ambos os personagens, capazes de dividir uma solidão que se recusa a (re)conhecer o outro e a si mesmo, alicerçada na repetição dos ecos tanáticos; e uma outra solidão mitigada pela distinção, e entrega, aos brados imperativos de Eros.

Diante desses estratagemas, evocados pelas narrativas espelhadas, compreende-se algo implícito à teoria do Narcisismo, já que a sua claudicante travessia apresentar-se-á como o aprendizado motriz do amor, experiência traumática que introduz o outro à dinâmica do desejo, ao preço de destituir o Eu de seus valores onipotentes: “O amor, portanto, na teoria freudiana, é narcísico e explicado através dos princípios de uma doutrina do eu.” (Niceás, 2021, p.103). Por esse motivo, dentre outros imperativos, Freud caracteriza o estado de apaixonamento como inverso ao narcisismo, no qual o Eu estará à mercê do objeto e, por vezes, humilhar-se-á em seu nome, tornando-se eco do outro que o fustiga com seus adornos sedutores (Freud, 1914). Por esses movimentos, a vivência da solidão neurótica será então, desesperadamente, combatida pelo Ego a partir da entrada do narcisismo secundário, o que caracterizará a busca da imagem de si no outro, consequências da incapacidade de se sustentar a onipotência infantil, vilipendiada e rechaçada pelo mundo exterior. Além do ideal do Eu, as relações objetais serão as oferendas que permitirão a (des)construção narcísica, uma aparente fuga da solidão que dificilmente poderia ser sustentada pela autossuficiência infantil. Dar-se, assim, a promessa nefasta de uma possível completude com o objeto amado – o que na teoria freudiana se consubstancia com o início do complexo de Édipo: “De acordo com essa lei, ao ser interditado, o sujeito pode virar-se em outra direção. Ao contrário de Narciso, uma estrutura paralisante, o Édipo promove o movimento do sujeito em direção ao seu desejo, abre-lhe essa possibilidade” (Edler, 2021,

p.34). Todavia, mesmo na dependência soturna do objeto, condenada sumariamente ao fracasso, confere-se outra das grandes disforias da solidão, estado psicopatológico próprio da existência e que se estrutura a partir dos sortilégios e silêncios que se abscondem na perda do objeto.

Ressonante às descobertas acerca do narcisismo, compondo um dos principais ensaios metapsicológicos, *Luto e Melancolia* (1917) destaca-se como um dos trabalhos mais referenciados e copiosos de Sigmund Freud, que fora fruto, não somente, de suas descobertas clínicas, mas também, de suas reflexões soturnas sobre a natureza humana e os horrores da Primeira Grande Guerra. Com efeito, o psicanalista de Viena inicia seus postulados comparando o estado psicopatológico da melancolia, adoecimento retratado nos anais da historiografia Ocidental desde os estudos de Hipócrates, com os processos naturais do luto, reação necessária frente à inominável dor esvaziante que usurpa o objeto preterido. Diante desse estigma inescapável da existência, o objetivo de toda a vida se contempla na morte (Freud, 1920). O sujeito melancólico seria àquele agrilhado a um luto incompleto, incapaz de se desfazer da sombra que emana do objeto perdido. Portanto, esse *páthos* será caracterizado e diferenciado do luto justamente por seu caráter inconsciente, o sujeito não sabe o que perdeu e, na tentativa de discernir a natureza dissonante da falta, identifica-se com o objeto perdido; nesse caso, um investimento libidinal com o vazio: “ela não encontrou uma utilidade qualquer, mas serviu para estabelecer uma *identificação* do Eu com o objeto abandonado. A sombra do objeto caiu sobre o Eu, que agora pôde ser julgado por uma instância especial, como um objeto, como o objeto abandonado” (Freud, [1917] 2018, p.107).

Outrossim, nessa aclamada passagem freudiana, encontramos-nos diante da lógica apunhaladora que recai sobre o melancólico, o abismo circundante que caracteriza seu investimento pulsional no “nada”, esconde uma lógica narcísica que substitui o investimento amoroso de outrora por um desinteresse incessante para com o mundo externo, proporcionando um retorno canibalesco à onipotência de pensamento. Ademais, nessa regressão libidinal, encontra-se as clássicas reprimendas do adoecido – o Eu é vítima de uma “autocensura” mutiladora, o que mais tarde viria a ser reconhecido como a instância superegoica (Freud, 1923). Entretanto, o destino dessa pulsão mortífera não recairia unicamente no Eu, mas sim, no objeto vazio irreconhecidamente fusionado que parasita o sujeito adoecido, envenenando-o odiosamente. Mais uma vez, esbarramos-nos com as antinomias do espelho, o ódio narcísico impulsiona e esconde uma realidade fracionada que se recusa a distinguir, conscientemente, uma tortura/gozo sadomasoquista: “O eu só pode

se condenar à morte se puder tratar a si mesmo como um objeto, um objeto a quem seria dirigido forte contingente de ódio e hostilidade. O melancólico é sustentado pela paixão do ódio” (Edler, 2021, p.37). Serão esses termos que farão o pai da psicanálise acreditar que a melancolia corresponderia a uma neurose narcísica, pois a sua etiologia absconde uma relação de anterioridade com o narcisismo, a demanda do objeto atormentador já estaria revestida por uma libido narcísica antes mesmo de sua perda (Quinodoz, 1993). Todavia, essa ideia é abandonada por Sigmund Freud, levado a interpretar a melancolia como uma psicose, já que a cisão do real parte o Eu em uma parcela que reconhece e outra que nega a perda do objeto perdido, traduzindo-se no ódio voltado a si mesmo e ao outro. Além disso, caracteriza-se um outro fator determinante a essa psicopatologia, fazendo com que se compreenda uma cisão da personalidade do sujeito adoecido, atormentado pela ambivalência dos estados maníacos e depressivos. Assim, os comportamentos maníacos consubstanciam a outra face da melancolia (Edler, 2021). Desse modo, a mania corresponderia a um breve, ou grande, complemento ao estado melancólico, determinado por um furor que desestabiliza a prostração do Eu na esperança de dominar o objeto introjetado: “Podemos ousar afirmar que a mania nada mais é do que um triunfo como esse, só que, mais uma vez, permanece oculto para o Eu o que ele superou e sobre o que ele triunfa” (Freud, [1917] 2018, p.114)

Na trama movediça que asfixia o Eu, vislumbramos um transbordamento, uma “hemorragia libidinal” segundo Freud, seja fruto da identificação melancólica com o vazio seja pela sangria maníaca que entorpece os sentidos a um movimento desesperador em direção ao nada. Entretanto, apesar dos revezes atrozes desse estado psíquico, o melancólico será aquele que compreenderá e vivenciará, minimamente, o que é tão oneroso ao neurótico, segundo os preceitos do *mal-estar*: o sujeito será marcado sumariamente pela insatisfação constante. Para o neurótico, as satisfações momentâneas sustentam, minimamente, tanto o engodo primordial da existência, a vida está à serviço da morte, quanto os revezes subscritos no contrato social – o desejo não cessa de ser interpelado pela falta em prol da sobrevivência civilizatória (Freud, 1931).

Diante das mesmas tensões inerentes à dinâmica da vida desejante, o contraste do melancólico se situa na impossibilidade de manter as ilusões neuróticas. A realidade e o eu tornam-se intragáveis devido ao acesso a essa verdade insatisfatória a que o melancólico detém acesso: “Dependendo do nosso olhar, sempre haverá razões para sofrer. É como se o véu que protege o sujeito do confronto com a realidade fosse fluido demais, tênue ou inexistente diante da dureza, da rigidez e da inflexibilidade com que o melancólico vê a

vida” (Edler, 2021, p.63). Quiçá, será por essa mesma fluidez visionária que, ao longo das eras, desde os escritos aristotélicos, os teóricos atribuem uma natureza melancólica aos escritores e poetas, sobretudo àqueles devotos ao romantismo, que a utilizaram como a argamassa estética de sua *poiesis* (Kehl, 2009). Nessa inferência, vislumbra-se o véu dúbio do fazer literário que separa a representação estética e o próprio jogo afetivo do escritor que invade, inconscientemente, suas obras sem jamais consagrar garantias que sustentem o ardoroso sofrimento dos intérpretes da palavra, segmentando àqueles que sucumbem: Sylvia Plath, Virginia Woolf, Stefan Zweig; e os que “sobrevivem” ao paradoxal trabalho de sublimação⁴: Charles Baudelaire, James Joyce, Clarice Lispector.

Alguers, no limiar diaspórico da atuação objetal do melancólico, perpétuo amante da vertigem, perceberemos os domínios e alternes de uma solidão (ir)reconhecida por sua ambivalência. Acaso dardejemos o olhar aos mecanismos pertences ao luto, incorreremos no escoamento da libido objetal, uma espécie de desobjetificação que autoriza o reconhecimento da perda, um movimento comum à solidão que, por essas veredas, reorganiza o jogo afetivo daquele afligido pela agudeza da falta, harmonizando a ausência interna do objeto e o vazio físico que se abre no mundo externo: “a ausência da pessoa importante reaviva a angústia sentida pelo ego do indivíduo afetado, obrigado a perceber que ele não é esse objeto, que esse objeto é diferente de seu ego e que ele não confia nas intenções do objeto” (Quinodoz, 1993, p.44). A solidão seria então um dos grandes ordenadores de um luto passível de ser vivenciado, apto a permitir uma autenticação da diferença entre o sujeito e o objeto d’outrora, experiência sinonímica ao aprendizado e ao desvencilhamento amoroso primordial entre o bebê e o objeto materno (Freud, 1926).

Não obstante, a sustentação de uma vivência solitária, orquestrada pela perda objetal por exemplo, ressoa a capacidade e a maturidade de um ego capaz de discernir uma identidade e uma diferenciação para com os outros que o compõem, uma berlinda que assegure o peso de *ser*. É essa a dialética que o psicanalista e teórico Jean-Michel Quinodoz aprofunda em sua obra, *A solidão domesticada*, ao observar o final de sua análise com uma paciente agravada pelo adoecimento melancólico emergido após uma separação, mas que agora poderá assumir a responsabilidade sobre si mesma, findando seu tratamento e separando-se mais uma vez: “Ao se sentir inteira, Olivia vivencia um sentimento de ser

⁴ Com a introdução da noção de narcisismo e a elaboração de sua segunda tópica, Freud acrescentou à ideia de sublimação a de dessexualização. Assim, em *O eu e o isso*, sublinhou que a energia do eu, como libido dessexualizada, é passível de ser deslocada para atividades não sexuais. Nesse sentido, a sublimação tornou-se dependente da dimensão narcísica do eu” (Roudinesco, 1999, p.734).

única e só, distinta dos outros e particularmente de mim, e vive um sentimento novo de responsabilidade. ‘Quanto mais somos nós mesmos, mais nos sentimos sós’, dizia Marcelle Spira” (Quinodoz, 1993, p.41). Assim, contrário à noção de abandono, a solidão autorizaria o reconhecimento da unidade que alicerça as bases egóicas do sujeito sem que se perca de vista a devastadora ruptura da separação, agora, passível de ser carregada, esquecida e celebrada (in)conscientemente ao ponto de que a presença do objeto ausente, torne-se parte integrante do ser. Eis as engrenagens que reverberam nas dúcidas palavras de Borges, em seu poema *Nuvens I*: “Somos os que se vão. A numerosa/ nuvem que se desfaz no poente/ é nossa imagem. Incessantemente/ a rosa se converte em outra rosa./ És nuvem, és mar, és olvido./ És também aquilo que está perdido” (Borges, [1985] 2000, p.27).

Entrementes, contrariando os veios que determinariam uma simbolização do luto, ilustra-se os degredos ermos da melancolia, lógica mordaz que se estrutura a partir de uma identificação com o vazio outrora ocupada pelo objeto eleito. Logo, num agrilhoamento paradoxal, apesar da perdição consciente do Eu, que tende a sufocar suas relações externas e recusa-se a comungar com o automatismo dos vivos, o(s) morto(s) insistem em acompanhar e atormentar, indissociavelmente, o sujeito adoecido. Desse modo, será na identificação narcísica com o objeto perdido – na realidade, segundo a revisitação teórica de Freud em 1923, refere-se a uma incorporação desse –, que nos depararemos com o engodo orquestrado pelo inconsciente, já que não existiria mais barreiras entre o objeto e o ego adoecido, agora refém de um ato canibalesco. Assim, apesar da clássica caracterização solitária do melancólico, no plano inconsciente, essa solidão não cessa de não se integrar, já que a presença sombria do objeto impera seus desígnios do Eu que, por sua vez, não atribui um sentido e uma separação entre ambos. Numa lógica narcísica, entende-se que a onipotência de pensamento se encarrega de ressoar a (não)existência do objeto perdido, sobretudo no que se refere a morte que, impossível de ser apreendida ou vivência, mantém seu sentido abismal e indesignável. Portanto, no paradoxo descrito por uma solidão negada, o melancólico encarcera-se na borda dessa oquidão sedutora, tensionando seu passo entre a estagnação e o salto em direção a morte, e será essa antinomia do desejo que forjará o discurso melancólico:

O sujeito melancólico, quanto a ele, não tem este recurso da interiorização da imagem e se debate, não com o ódio vazio, como pode fazer o sujeito depressivo quando a vertigem do ódio de que ele foi objeto o toma, mas muito mais com as bordas do vazio, sempre suscetíveis de se apagar sob a ameaça do nada. Daí estes afetos que submergem a queixa

depressiva, daí esta indiferença apática que recobre o discurso melancólico (Lambotte, 1997, p.310)

Aprisionado por essa vertigem imposta pelas arestas do abismo, encontra-se o destino final de um dos personagens mais emblemáticos da narrativa de Gabriel García, o patrono primevo de *Cem anos de solidão*, José Arcádio Buendía. Descrito desde o início do romance como um entusiasta das descobertas empíricas e científicas, o fundador de Macondo detém uma relação particular com os mortos, já que até mesmo o imperativo de sua jornada rumo à descoberta e a formação de Macondo, descrito no segundo capítulo da obra, fora fruto do assassinato que perpetrara contra seu rival Prudêncio Aguilar, morto pelo despropósito de duvidar da virilidade do Buendía. Assim, após José Arcádio transpassar sua antiga lança de caça no pescoço de seu conterrâneo, o finado passa a atormentar seus dias, mas não com as clássicas ameaças ou maldições próprias dos fantasmas, mas sim, simplesmente, com a sua presença nostálgica e solitária: “Era atormentado pela imensa desolação com que o morto o havia olhado na chuva, a profunda nostalgia com que recordava os vivos, a ansiedade com que revirava a casa buscando água para molhar sua atadura [...] ‘Dá para ver que está muito sozinho’” (Márquez, 2018, p.32).

Essa proximidade mordaz e empática para com os que já se foram, não se limitará a esse momento inicial do enredo, já que sua amizade profunda com o cigano Melquíades (primeiro morto enterrado em Macondo) resistirá às barreiras da morte, graças à lírica fantástica de García. Entretanto, serão nos últimos anos de vida do patriarca, descritos a partir do capítulo 4, durante um período de ausência de sua esposa⁵, que se desenrolará o surto delirante que prostrará, perenemente, o personagem a uma condição de loucura e estagnação. Esse evento desastroso é descrito numa tarde em que José Arcádio, acidentalmente, percebe a repetição e a inutilidade que revestem a lógica do tempo e do mundo, dominados por uma modorra circundante que consome a distinção dos dias, invalidando seus esforços incansáveis de apenas existir, atestando as frustrações de suas ideias e invenções malogradas; censuras próprias de um supereu avassalador (Freud, 1923). Assim, lamentando-se profusamente, o personagem começa seu apelo rememorativo à vasta genealogia de seus mortos:

Passou a noite inteira na cama com os olhos aberto, chamando Prudêncio Aguilar, chamando Melquíades, chamando todos os mortos, para que fossem compartilhar sua mágoa sem fim. Mas ninguém acudiu. Na sexta-feira antes que alguém se levantasse, voltou a vigiar a aparência da

⁵ Iremos nos deter, novamente, a esses eventos nos capítulos de análise.

natureza, até que não teve a menor dúvida de que continuava a ser segunda-feira. Então agarrou a tranca da porta e com a violência selvagem de sua força descomunal destroçou até virar pó os aparelhos de alquimia, o gabinete de dagueotipia, a oficina de ourivesaria, gritando feito um endemoniado num idioma altissonante e fluido mas completamente incompreensível. Estava a ponto de acabar com o resto da casa quando Aureliano pediu ajuda aos vizinhos. Foram necessários dez homens para derrubá-lo, catorze para amarrá-lo, vinte para arrastá-lo até a castanheira do quintal, onde o deixaram atado, ladrando em língua estrangeira e botando golfadas de espuma verde pela boca. Quando Úrsula e Amaranta chegaram, ele ainda estava amarrado pelas mãos e pelos pés ao tronco da castanheira, empapado de chuva e num estado inocência total (Márquez, 2018, p.88-89)

Assim, possuído pelo torpor maníaco que quase destruíra sua casa, José Arcádio é amarrado ao seu destino final, percorrendo, ainda, longos anos até que sua morte definitiva ocorra. Nesse intervalo, que se conclui no sétimo capítulo da obra, o antigo patriarca entrega-se à prostração absoluta, enterrando-se na solidão de sua castanheira, ‘interrompida’ salutarmente pelas visitas de Úrsula. Agrilhado a esse estado inerte, José Arcádio torna-se testemunha muda dos vários eventos que se desenrolam em Macondo durante sua ausência/presença em vida: transformações políticas e sociais, mudanças e outras tragédias que marcam, indelevelmente, o destino de sua família. Nas lamúrias que precederem o surto psicótico do patriarca, revelam-se os apelos da solidão e da identificação simbiótica com os mortos, frutos de uma perda sem nome, cujo desague incólume da pulsão de vida gera o esvaziamento silencioso da solidão. Além disso, como outros elementos dessa falência afetiva, anelam-se a culpa e os destroços de suas recorrentes falhas. José Arcádio nunca conseguira suceder-se em seus vários intentos experimentais: falhara na mutação dos metais, na busca de um daguerreotipo de Deus, no jogo de lentes que seriam utilizados como instrumento de guerra, entre outros insucessos. Sua autocensura sadomasoquista, caracteres de um Supereu tirânico, é o que movimenta uma parcela de sua fúria contra o mundo dos vivos até atingir a si mesmo, encontrando, enfim, um gozo em sua prostração solitária, um destino imposto à inutilidade.

Com efeito, no resignado e tortuoso final do personagem, mutilam-se os sentidos escusos da melancolia, capazes, não somente, de desnudar a inadequação mecânica do existir, mas de romper o tênue véu da realidade que agora se põe como insustentável (Lambotte, 1997). Assim, próprio desse discurso abismal, os mortos que se abrigavam na claudicante psique de Arcádio irrompem como um turbilhão que apagam a possibilidade do porvir, já que o passado sobrepõe as tensões do presente e este, por sua vez, atrela-se aos desígnios marcescentes da *pulsão de morte*, numa repetição mortífera que não para de

se inscrever. Outrossim, vale ressaltar o tom anedótico e simbólico do qual García faz referência: José Arcádio incorpora Saturno/Cronos em sua verve trágica, uma vez que o personagem é vítima de um autocanibalismo, satirizando o devoramento dos filhos do titã e, por sua vez, equaliza-se à metáfora simbólica do melancólico, numa tentativa torpe de se revoltar contra o tempo que já não pode controlar. Como sabemos, além do mito grego, sobretudo na época do Renascimento, a partir da leitura de Marsílio Ficino (1489), os sujeitos regidos pelo signo de Saturno eram aqueles acometidos pela melancolia, sujeitos amaldiçoados por sua solidão e desamparo, mas abençoados pela sabedoria presenteada pelo astro: “Mas é igualmente a Saturno e à melancolia que o filósofo, o poeta, o intelectual devem os seus dons contemplativos. O temperamento melancólico comporta uma profunda ambiguidade: gênio e doença podem igualmente decorrer dele” (Starobinski, 2014, p.88). José Arcádio torna-se esse Saturno às avessas, regido pelo “dom” melancólico, mas usufrui de uma genialidade frustrada, o que acentua o caráter solitário e introspectivo que o condena à prostração final e a sua revolta silenciosa contra os vivos. Destino esse que, de certo modo, condenará toda a sua estirpe.

Na gama de conceitos até então trabalhados, vislumbram-se perspectivas análogas à temática da solidão que Sigmund Freud se debruça indiretamente, tanto em *Introdução ao Narcisismo* (1914) quanto em *Luto e Melancolia* (1917), a solidão é vivenciada nas consequências inescapáveis do desenvolvimento libidinal e do dilema mordaz de existir. Entretanto, fora no complexo estudo realizado em 1926, após a virada teórica conhecida como segunda tópica, que o mestre vienense se aproximara com mais veemência do tema da solidão, alinhando-a ao afeto primordial da existência humana, referindo-a de *Angústia*. Presente em suas discussões desde os primórdios de sua teoria, Freud abordara a angústia pela primeira vez em sua correspondência com Fliess, explicando-a como uma consequência do acúmulo de excitação sem um destino, ou seja, uma insatisfação libidinal (Quinodoz, 1993). Não obstante, essa visão teórica se consagra formalmente nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, em que o montante de excitação sexual dos infantes decai nas inúmeras frustrações de um corpo ainda inapto em suas relações objetais. A criança refugia-se na fruição autoerótica a fim de mitigar essa angústia preponderante (Freud, 1905). Ainda, decorrendo de suas visões iniciais, no estudo pioneiro sobre a *Interpretação dos sonhos* (1900), Freud atribui à angústia o primeiro afeto sentido pela criança que, ao ser expulsa do resguardo asfíxiante do ventre materno, renasce no agônico contato primordial e sinestésico com o mundo externo. Sobre essa conceituação, o psicanalista Otto Rank (1884-1939), um dos grandes correspondentes e amigos de Freud,

debruçara-se com mais afinco a essa ideia freudiana em sua obra *O trauma do nascimento* (1924), alçando a angústia do nascer ao pódio da castração maior e definindo-a como signo inicial da neurose. Entretanto, apesar de reconhecer o labor teórico e argumentativo presente na obra de Rank, Freud discordara com a importância estruturante atribuída ao trauma do nascimento na obra, principalmente no que concerne à castração maior.

Substancialmente, apesar do pai da psicanálise destilar discussões acerca do conceito em outros de seus trabalhos, por exemplo nos casos psicopatológicos aos quais se debruçara, será em *Inibição, Sintoma e Angústia* (1926) que o autor reformulará suas ideias iniciais sobre a angústia, reconhecendo-a como o afeto nodal que impera a genealogia dos sintomas. Assim, a discussão se inicia com a expressividade agônica que antecede a presença dos adoecimentos sintomáticos, sendo a angústia, muitas vezes, um dos elementos que compõe a cadeia disruptiva do sofrimento psíquico. Sua natureza associa-se, desse modo, ao desprazer e a tensão que se originaria no Eu: “mas temos o direito de nos apegar à ideia de que o Eu é a genuína sede da angústia, e de rejeitar a concepção anterior de que a energia de investimento do impulso reprimido é transformada automaticamente em angústia” (Freud, [1926] 2014, p.22).

Numa interpretação metapsicológica, a angústia estaria ligada a uma percepção (in)consciente do Eu acometido pela sensação eminente de um perigo real ou fantasiado, uma reação afetiva que constitui a essência do medo ante o desconhecido. Daí sua ligação com o trauma do nascimento, experiência traumática primordial da existência, mas que, na visão freudiana, não se estrutura como o elemento nodal da formação subjetiva ao ponto de que vivenciar a angústia não se iguala a reviver o nascimento (FREUD, 1926). Fruto dessa lógica, a angústia gerará a necessidade de repressão, um dos grandes componentes de defesa da neurose, cuja moção delimitará a atuação desejante em prol de uma aparente sobrevivência que, por sua vez, irromperá a formação de sintomas: “a geração de angústia preludia a formação de sintomas, que é mesmo um pressuposto necessário dela, pois se o Eu não despertasse a instância prazer-desprazer pela geração de angústia não adquiriria o poder para sustar o ameaçador processo gestado no Id” (Freud, [1926] 2014, p.88).

Além desse processo de formação sintomatológico, os mecanismos próprios da angústia relacionam-se, (in)diretamente, com os medos primordiais que afligem o impúbere, refêm dos perigos internos e externos que mobilizam às relações afetivas e objetais. Não obstante, acaso recorramos ao estudo de Luiz Hanns, em seu *Dicionário comentado do alemão de Freud* (1996), e até mesmo certas traduções do alemão, deparar-nos-emos com uma relação direta entre o termo *angst*, no original, e o termo “medo” tal

qual conhecemos em português: “em alemão Angst significa ‘medo’, abarcando desde os sentidos de “temor” e “receio” até os sentidos intensos de “pânico” e “pavor”, podendo referir-se a objetos específicos ou inespecíficos” (Hanns, 1996, p.71); o autor complementa ainda que “Angst, mesmo quando se trata de um medo vago e antecipatório, ocorre um estado de prontidão reativa, visceral, intensa, algo vinculado à sensação de perigo e muitas vezes próximo da fobia e do pavor” (Hanns, 1996, p.79). Portanto, interligado a essa diegese auspiciosa, na qual a angústia se iguala à antecipação de um perigo não nomeado, vislumbra-se a grandiosa epopeia afetiva e objetual do infante, cujas descobertas carregadas pela maturação serão revestidas pelos signos terríficos do desconhecido, gênese dos traumas e dos sintomas que se interligam pelo precedente tortuoso da angústia: “Mas esse medo é oculto; o Eu se subtrai a ele executando, de forma obediente, os mandamentos, preceitos e penitências que lhe são impostos [...] A angústia é a reação à situação de perigo; dela é poupado o Eu ao fazer algo para evitar a situação ou subtrair-se a ela.” (Freud, [1926] 2014, p.68). Haver-se-á, nesse pensamento, uma possível origem abscondida do medo, e fascínio, para com o ignoto, sempre esperado como algo periclitante e propício ao mortífero.

Logicamente, o medo gerado pelo Eu não se limitará a uma reação externa de ameaça, pois, a natureza mais mortífera desse terror terá motivos intrapsíquicos, sobretudo quando se vislumbra os embates entre as instâncias superegóica e egóica. Como sabemos, a castração será a grande ameaça imperada pelo Superego, fruto da internalização dos pais e das leis da realidade que tensionam o Eu à repressão das demandas pulsionais do Id (Freud, 1923). Desse modo, Freud discorrerá como a Castração será um dos principais provocadores da angústia, coibindo o Eu não somente à repressão, mas impondo-lhe a possibilidade de uma aniquilação fantasística, perpetrada pela guerrilha contra o Superego. Para tanto, diante dessa apreensão, ter-se-á a principal causa da ameaça de castração, sentido nuclear de sua natureza inibidora: sua vivência atrela-se ao signo da separação, ilustrada, recorrentemente, nos escritos freudianos como o declínio do complexo de Édipo, ou seja, o declínio da dualidade incestuosa da criança e do objeto materno (Freud, 1925).

Assim, impondo sua presença desde os estágios pré-edípicos, a figura paterna exercerá, muitas vezes, uma função inibidora do prazer infantil, pois, apesar da falta de compreensão objetual do bebê, esse terceiro coibirá as trocas afetivas e deleitantes do imberbe, afastando-o, (in)conscientemente, da mãe: “isso ocorre porque sabe, por experiência, que ela satisfaz rapidamente todas as suas necessidades. A situação que ele avalia como perigosa, contra a qual deseja estar garantido, é a da insatisfação, do aumento

da tensão gerada pela necessidade, diante da qual é impotente” (Freud, [1926] 2014, p.81). Com efeito, numa visão estritamente freudiana, esse evento se prorromperá durante o complexo edípico, período que se segue após o autoerotismo e o Narcisismo, em que a criança terá condições de traçar identificações, projeções e outros mecanismos relacionais com os objetos. Durante esse (des)compasso existencial, insígnias de um aprendizado erótico e mortífero, a angústia será experienciada nos momentos em que a ausência materna, primado das separações físicas e subjetivas do bebê, torna-se sinônimos de aniquilação e *desamparo*:

Apenas alguns casos da manifestação da angústia na infância nos são compreensíveis; a eles precisaremos nos ater. Quando, por exemplo, a criança está sozinha ou na escuridão, ou depara com uma pessoa desconhecida no lugar da que lhe é familiar (a mãe). Esses três casos se reduzem a uma só condição, a falta da pessoa amada (ansiada). Com isso acha-se livre o caminho para o entendimento da angústia e para a resolução das contradições que parecem ligar-se a ela. A imagem mnemônica da pessoa ansiada é intensamente investida, sem dúvida; no início de forma alucinatória, provavelmente. Mas isso não produz resultado, e então é como se o anseio se transmutasse em angústia [...] A angústia aparece, então, como reação à falta do objeto, e duas analogias se nos apresentam: que também o medo da castração tem por conteúdo a separação de um objeto bastante estimado e que a angústia mais primordial (o “medo primevo” do nascimento) origina-se na separação da mãe (FREUD, [1926] 2014, p.80)

Guiando-nos pelas considerações salutares desse excerto, teremos, quiçá, uma das conceituações mais significativas sobre a solidão nos escritos de Freud, em que a temática é alçada à experimentação fulgurante da angústia, cujo signo mortífero tenciona um estado de ‘desajuda’ à exposição. Na ausência gritante do objeto materno, o sujeito torna-se refém da incompreensão inócua que ronda seus entornos, fomentos para o terror e a inibição, que acompanham o afeto primordial e que (des)colorirão, inevitavelmente, o desenvolvimento egóico do jovem (Menezes, 2008). A solidão, assim como o fora no *Luto e na melancolia*, iguala-se ao momento de separação, vivido como a ruptura de um dos únicos elos minimamente compreendidos pela criança e, como consequência, essa vivência aterradora não passará incólume ao inconsciente, solidificando-se como uma experiência traumática que se repetirá nos enleios do porvir. Eis o início da desavença humana contra a experiência da solidão, simulacro primitivo da angústia e dos medos que acompanham a precoce vivência da separação e da rejeição, recusa do amor e do desterro pulsional que mortifica o eu numa falta de investimento. Fora essa vivência excludente que Freud nomeara como

desamparo [Hilflosigkeit], signo que se atrela à solidão da separação e que condiciona à propagação da angústia: “O perigo do desamparo psíquico se adequa ao período de vida em que o Eu é imaturo, assim como o perigo da perda do objeto corresponde à dependência dos primeiros anos da infância, o perigo da castração, à fase fálica, a angústia ante o Supereu, à época de latência” (Freud, [1926] 2014, p.85). Será por essas descobertas que Freud definirá dois grandes tipos de angústia que acometem o primado das relações infantis: A *angústia de separação*, perpetrada nos primeiros momentos de ausência do objeto materno, ainda não percebido inteiramente como um outro; e a *Angústia de castração*, resultante do desejo e terror paradoxal que se imperam na tríade edípica, cujos denominadores não se limitam somente ao objeto primordial, mas ao ódio e ao amor que se destilam em ambas as figuras parentais.

Outrossim, na forja alquímica da literatura garciniana, encontrar-nos-emos com um dos personagens que mais incorporam a solidão e o medo do abandono ao longo da saga de *Cem anos de solidão*. Plasmada pelo imperativo que reina a separação, fusionada desde o princípio a uma condição de desamparo físico e psíquico, Rebeca chega à casa dos Buendía como uma órfã solitária que carrega os ossos de seus pais num pequeno e ruidoso baú de madeira, uma espécie de chacoalho tumular: “[...] os ossos estorvavam pela casa inteira e eram encontrados onde menos se esperava [...] Passou muito tempo antes que Rebeca se incorporasse à vida familiar. Sentava-se na cadeirinha de balanço para chupar o dedo num canto afastado da casa” (Márquez, 2018, p.51). Alvejada por uma dor que não ousa se expressar em palavras, a personagem é adotada pela família sem sequer pronunciar o castelhano, comunicava-se apenas na língua dos indígenas e, sobretudo, com a expressividade de seus olhos agigantados pelo raquitismo, já que Rebeca recusava-se a se alimentar normalmente. Foram os indígenas que transitavam pela casa que descobriram as manias alimentares e soturnas da pequena: “Ninguém entendia como é que ela não tinha morrido de fome, até que os índios [...] descobriram que Rebeca só gostava de comer a terra úmida do quintal e os biscoitos de cal que arrancava das paredes com as unhas” (Márquez, 2018, p.51). Assim, iniciara-se a árdua tarefa de Úrsula corrigir o insólito vício da jovem, algo que conquistara com um tratamento rigoroso de unguentos e surras. Logo, Rebeca passara a ser parte da família, desferindo e desfrutando de um amor por Úrsula que seus legítimos jamais tiveram ou teriam. Entretanto, ao longo das páginas do romance, principalmente, quando a personagem sofrera com suas decepções amorosas na puberdade, o oneroso sabor terreno retornara a invadir seus desejos e sua boca:

Nas tardes de chuva, bordando com um grupo de amigas na varanda das begônias, perdia o fio da conversa e uma lágrima de nostalgia salgava seu paladar quando via os veios de terra úmida e os montinhos de barro construídos pelas minhocas no jardim. Esses gostos secretos, derrotados em outro tempo pelas laranjas com ruibarbo, explodiram num desejo irremível quando começou a chorar. Voltou a comer terra [...] e pouco a pouco foi resgatando o apetite ancestral, o gosto pelos minerais primários, a satisfação sem limites com o alimento original (Márquez, 2018, p.73).

Nas sendas diaspóricas que traçaram a origem da personagem, encontra-se o fulgor altissonante da angústia e do desamparo, conferidos a Rebeca pela realidade dilacerante de sua perda e desterro. Com efeito, a jovem é jogada ao encalço de uma nova família, estranhos que julgavam serem parentes distantes, mesmo sem jamais recordar os nomes e fisionomias dos pais falecidos da criança, ou seja, a personagem revestia-se das sombras terríficas da solidão. Desse modo, a marca mortífera da separação constitui apenas um dos elementos que ameaçavam aniquilar a infante, refém de uma nova e confusa demanda familiar que, de certo modo, jamais pode integrá-la a contendo. Esse fato elucidase pela própria série de eventos que acompanharão o final trágico da personagem, no qual Rebeca é expulsa da casa e da família por se casar com seu meio irmão e primogênito de Úrsula, vilipendiando assim a lei matricial dos Buendías; apenas para acabar numa viuvez precoce e num isolamento peremptório numa casa vazia, corroída pelo tempo e pela solidão ululante da personagem: “Assim que o cadáver foi tirado da casa, Rebeca fechou as portas e se enterrou em vida, coberta por uma grossa costa de desdém que nenhuma tentação terrena conseguiu romper jamais [...] A aldeia se esqueceu dela” (Márquez, 2018, p.144)

Outrossim, nos caracteres que forjam o início de sua jornada, deparamo-nos com o curioso paladar da personagem, refém de um prazer geófago que aparenta sustentar o seu desalento diante da perda e do não pertencer. Quiçá, poderíamos interpretar esse gozo oral e primário como uma tentativa sufocante da personagem integrar-se não somente à casa que lhe sustenta, incorporando os objetos tal qual o lactante o faz, mas uma tentativa torpe de devorar a realidade que a usurpara. Em sua solidão, perpetrar-se-á o desamparo e a revolta diante da perda, pois matando-se aos poucos nesse banquete mineral, Rebeca usurpa a própria terra que tomara a carne de seus pais e que a atemoriza ininterruptamente. Com efeito, a angústia de separação é o grande fomento ao seu paladar, orquestrando uma tentativa fulgurante de sufocar as ameaças que a afligem afetivamente, além de metamorfosear a personagem numa espécie de verme que corrói a terra e o passado. Não por acaso, Rebeca, ainda na infância, será a primeira vítima da doença da insônia que

assolará Macondo por inteira ao longo de várias semanas, e cuja principal consequência é justamente o esquecimento, o recalque indiscriminado do passado e logo do presente.

Na miríade desses significantes, os quais proliferam a cadeia de sentidos que darão forma e lugar ao sentimento de solidão no primeiro tipo de angústia, encontra-se o terror que se aloja não somente na imaturidade em lidar com os terrores da separação, mas, sobretudo, a incapacidade egóica de resistir às influências caudalosas das fantasias de aniquilação, sombras perseguidoras que resultam da espera incondicional do objeto ansiado, metamorfoseado no avatar incólume da angústia: “A ênfase posta no perigo de aniquilamento e de transbordamento que ameaça o ego é importante, porque isso significa que a reação mais regressiva e mais psicótica à separação, provavelmente, revela que o medo da separação seja um medo de aniquilamento” (Quinodoz, 1993, p.69). Por isso, Freud reflete a necessidade da mãe intervir nesse medo primitivo por meio de um aprendizado lúdico da ausência, brincadeiras e jogos nos quais a mãe pode encenar a partida e o retorno de si, permitindo que a criança vivencie a solidão como um momento fantasioso e, por vezes, satisfatório (Menezes, 2008).

Dessa noção, ilustra-se o irreverente relato de Freud sobre a brincadeira do *Fort da*, narrado em seu *Além do Princípio do Prazer* (1920), em que uma criança, munida de um carretel, arremessava seu brinquedo ao longo do vazio imposto pelo seu quarto e exclamava, quando o objeto desaparecia, um ruidoso “o-o-o-o” (correspondente do significante “Fort” que, em alemão, quer dizer “sumiu”, “desapareceu”). Em seguida, o momento de maior deleite provinha do segundo estágio da brincadeira, quando o cordão era puxado pelo infante e este saudava sua posse com um feliz “da” (que corresponde a “Aqui”, “achei” em alemão). Desse modo, o pai da psicanálise interpreta: “Então era essa a brincadeira completa, desaparecimento e reaparição, de que geralmente via-se apenas o primeiro ato, que era repetido incansavelmente como um jogo em si, embora sem dúvida o prazer maior estivesse no segundo ato” (Freud, 2010, p.128). Na realidade, durante esse jogo lúdico, o infante encena a ausência do objeto materno, o carretel se consagra como um cordão umbilical que enlaça o Eu e o objeto preterido agora ausente. Constrói-se, assim, uma maneira da criança tornar o terror passivo da angústia em uma atividade que resguarda um prazer atrelado à dominância fantasística sobre o objeto faltoso. Não obstante, Sigmund Freud descrevera a relação do fantasiar e do brincar infantil como as grandes armas da criança contra os temores do mundo interno e externo, sendo esses produtos do narcisismo primário e da onipotência de pensamento: “ele foi liberado do teste da realidade e permaneceu subordinado somente ao princípio do prazer. Essa atividade é o *fantasiar*, que

começa já no brincar das crianças e, mais tarde, conservada como *devaneio*, abandona a dependência de objetos reais” (Freud *apud* Segal, 1993, p.32).

A essa manipulação da realidade – que conjura não somente o brincar, mas também o próprio fazer literário –, subordina-se uma outra visão da angústia na teoria de Freud, uma possível terceira visão sobre o afeto segundo o teórico Jean-Michel Quinodoz. Costurada num dos últimos textos da teoria freudiana, presente no *esboço de psicanálise* (1938), a angústia demonstrar-se-ia sob um novo prisma, igualando-se a perigos que também ameaçam a integridade egóica e resultam nas possíveis tentativas de cisões da realidade intercambiadas como processos de defesa: “Ele faz uso das sensações de ansiedade como sinal de alerta dos perigos que ameaçam a sua integridade. Uma vez que os traços anêmicos podem tornar-se conscientes[...] surge a possibilidade de uma confusão que conduziria a uma má compreensão da realidade” (FREUD, [1938] 1996, p.129). Não obstante, o psicanalista de Viena não se debruça com afinco nesse apontamento, apesar de já ter ressaltado, anteriormente, a natureza defensiva da quebra do real nas três grandes estruturas psíquicas (FREUD, 1924). Com efeito, será por essa tentativa de suportar as pressões intrapsíquicas e externas que se adensam no torpor devastador da solidão que o Eu fará uso de um arsenal fantasístico e, em pior grau, poderá regredir aos estágios mais primitivos de satisfação e defesa, numa busca visceral de se desfazer da angústia que o consome. Não obstante, será na observação atenta desse aparente desespero egóico que se estruturará uma das ideias nucleares que instigaram a investigação da psicanalista Melanie Klein (1882-1960), em cujo desenvolvimento teórico se debruçara com mais afinco às questões mais primitivas da existência e, conseqüentemente, às raízes que consagram a solidão.

1.2. A solidão segundo Melanie Klein

Seguindo, irresignadamente, os passos de seu amigo e mestre Sándor Ferenczi⁶, permitindo-se aprofundar, e até mesmo discordar, dos desígnios pioneiros arquitetados por Sigmund Freud, Melanie Klein (1882-1960) engendrara sua teoria amparando-se nas brumas e sortilégios do vasto reino primordial dos infantes. Iniciada nos estudos freudianos sem nenhuma formação prévia na área, Klein, no ano de 1914, enleada pela leitura da *Interpretação dos Sonhos* (1900), fizera-se analisanda de um dos mais renomados herdeiros de Sigmund Freud, o húngaro Sándor Ferenczi que, ao observar a sagacidade interpretativa de sua paciente, logo a incentivara a iniciar sua atuação clínica e teórica. Entretanto, fora, sobretudo, com o vislumbre do próprio pai da psicanálise em 1918, que se apresentara no V Congresso da Associação Internacional de Psicanálise (IPA), que Melanie Klein decidira, em definitivo, seguir sua carreira indômita na ciência do inconsciente: “Era a primeira vez que Melanie Klein via Freud. Escutou-o ler, na tribuna, sua comunicação ‘Os novos caminhos da terapêutica psicanalítica’ e, fortemente impressionada, tomou consciência de seu desejo de se consagrar à psicanálise” (Roudinesco, 1999, p.431). Desse encontro fortuito, nascera a oportunidade que levaria Klein a filiar-se na Sociedade Psicanalítica de Budapeste que, na época, destacava-se como o grande antro das descobertas psicanalíticas, segundo o próprio Freud. Em sua apresentação de estreia, no ano de 1919, já mãe de três filhos, Melanie Klein expusera seu primeiro estudo de caso, inaugurando suas investigações iniciais com um paciente de 5 anos de idade que, posteriormente, revelara ser seu próprio filho, Erich (Roudinesco, 1999).

Por ambas as influências citadas, a psicanalista austríaca tivera o subsídio e o aprendizado necessário para trilhar o caminho de suas próprias teorias, investindo-se, desde suas primeiras investigações, no imperativo de galgar o caótico universo das relações objetais primevas: “Com poucas exceções, os psicanalistas não haviam explorado as camadas mais profundas do inconsciente e, em crianças, tal exploração era considerada potencialmente perigosa” (Klein, [1952] 1991, p.150). Eis o princípio fundante das conceituações kleinianas, ponto nodal em que se encontram suas descobertas mais profícuas na psicanálise, tanto nos aspectos clínicos, que tornaram seu método de análise infantil um dos mais reconhecidos e praticados nos séculos XX e XXI; quanto no desenvolvimento de conceitos capazes de tecer a arcádia disfórica dos primeiros tempos,

⁶ “Nascido em Miskolc, na Hungria, originário de uma família de judeus poloneses imigrantes, Sandor Ferenczi foi não só o discípulo preferido de Sigmund Freud, mas também o clínico mais talentoso da história do freudismo” (Roudinesco, 1999, p.232)

que a alçaram ao patamar dos grandes psicanalistas da Escola Inglesa de Psicanálise, ao lado de Wilfred Bion (1897-1979) e Donald Winnicott (1896-1971). Outrossim, será a partir do reconhecimento que o bebê – já nos primeiros meses de vida, tendo em vista sua maneira particular de vivenciar suas experiências –, conseguirá estabelecer relações com os objetos de seu mundo externo e interno, sobretudo o corpo materno, que a psicanalista estabeleceria os alicerces de seus postulados. Desse modo, contrariando o desenvolvimento infantil pensado por Freud, que constata a supremacia total do id e a ausência de uma estrutura egóica nos primeiros anos do bebê (Freud, 1923), Melanie Klein arquitetará sua teoria baseando-se na presença fragmentária e precária, mas nem por isso inexistente, de uma instância egóica que se desenvolve juntamente com as influências do id: “Difiro, no entanto, de Freud, na medida em que proponho a hipótese de que a causa primária da ansiedade é o medo de aniquilamento [...] A luta entre as pulsões de vida e de morte emana do id e envolve o ego” (Klein, [1952] 1991, p.81).

Apesar dessa diferença fulcral, a qual permitirá um novo campo de descobertas e intersecções dos conceitos originários, Klein nunca deixara de se voltar para os ensinamentos da escola freudiana, baseando-se em sua metapsicologia e ampliando o entendimento sobre a pulsão de morte e os mecanismos que envolvem as primeiras defesas de projeção e introjeção, por exemplo. Por essas veredas, as quais permeiam a nebulosa travessia do desenvolvimento egóico, adentramos num entendimento mais complexo acerca da solidão arcaica, quiçá o primeiro grande desafio do ser desejante, já que esbarramos num corolário muito mais amplo de reações afetivas e fantasísticas do bebê diante da experiência aterradora frente ao suposto vazio. Desse modo, em seu último trabalho, publicado postumamente, Melanie Klein dedicara-se ao *Sentimento de Solidão* (1963), desfiando suas considerações acerca da vivência primitiva do lactante embebido pelo estigma persecutório da ausência materna e dos sentidos que resguardam o primeiro convívio com o si próprio. Contudo, antes de nos dispor a analisar a especificidade dessa obra, considerando a vasta linha de ideias e conceituações que preconizam a feitura desse trabalho, faz-se necessário referir e investigar os fundamentos da teoria kleiniana, a partir de seus conceitos principais, cujo escopo opimo dará condições de contornar a gênese do ser solitário.

Baseando-se, portanto, nas interações exordiais do bebê, a psicanalista austríaca expressa, veementemente, a primazia das relações afetivas desde os primeiros momentos de vida: “Tenho expressado com frequência minha concepção de que relações de objeto existem desde o início da vida, sendo o primeiro objeto o seio da mãe, o qual, para a

criança, fica cindido em um seio bom (gratificador) e um seio mau (frustrador)” (Klein, [1946] 1991, p.21). Desse modo, o autoerotismo, com seus emblemas fantasmáticos, torna-se partícipe do jogo afetivo para com os objetos, vinculados por uma interação externa e interna da criança, que consubstancia os suplícios e os prazeres de um corpo reagente às interações intrapsíquicas e somáticas. Portanto, a observação kleiniana se dará pela captura de uma linguagem ainda desinibida pelo labor do signo verbal, imagens bizarras e que beiram à incapacidade de representação, núcleo, portanto, das fantasias inconscientes (Klein, 1946).

Por conseguinte, pensando na gênese do desenvolvimento subjetivo do lactante, a partir de suas análises e observações clínicas, Melanie Klein pensara os estágios de maturação psíquica a partir de duas *posições* centrais – nomenclatura proposta pela psicanalista a partir da lógica modular e volátil de ambos os estágios, já que não há um abandono total de seus mecanismos específicos mesmo em idades mais avançadas (Klein, 1952). Assim, adensando-se nos primeiros 4 meses de vida, têm-se os enquadres caóticos da *posição esquizoparanóide*, organização cáustica que se fundamenta no alicerce das defesas primitivas dispostas pela criança, apta a se defender da angústia persecutória e dos objetos maus que são forjados, sumariamente, pelo seio materno e pelo pênis paterno fantasiados. Nas interações primárias do pequeno rebento, embebido pelos impulsos mordazes da sobrevivência, o seio é revestido por uma aura onipotente, pois a sua fonte, como já explicava Freud, não se limita a uma urna na qual jorra o alimento, mas sim, um caleidoscópio de sensações ofertadas ao bebê que, por sua vez, é inebriado pelos cheiros, sabores, contatos e carinhos dispostos pela ritualística do cuidado materno. Forja-se, na psique infantil, uma fantasia de que o seio resguarda a fartura e a “bondade” necessária para o gozo e à sobrevivência, um resguardo necessário para resistir à *ansiedade persecutória*, equivalente da angústia freudiana, imperativo da destruição tanática que aflige o Eu desde sua gênese: “Seguindo essa linha de pensamento, propus a hipótese de que a ansiedade é despertada pelo perigo proveniente da pulsão de morte que ameaça o organismo; e sugeri que essa é a causa primordial da ansiedade” (Klein, [1948] 1991, p.49).

Com efeito, essa força pulsional de morte, não se limita a fustigar o ego arcaico, impingindo-o ao estágio primevo da não-vida, tendenciando-o à suspensão de tensão; já que, como forma de defesa primária, o Ego projetará a pulsão de morte para os objetos externos, metamorfoseando-os, ou antes, criando-os como avatares do mal e da retaliação.

Eis o primeiro emblema da defesa egóica, dissipar a angústia e, inconscientemente, mancomunar o objeto primevo em prol de sua sustentação. Por essa razão:

O medo do impulso destrutivo parece ligar-se imediatamente a um objeto, ou melhor, é vivenciado como medo de um incontrolável objeto dominador. Outras fontes importantes da ansiedade primária são o trauma do nascimento (ansiedade de separação) e a frustração de necessidades corporais. E também essas experiências são sentidas desde o início como sendo causadas por objetos. Mesmo se esses objetos são sentidos como externos, através de introjeção eles se tomam perseguidores internos e assim reforçam o medo do impulso destrutivo interno. A necessidade vital de lidar com a ansiedade força o ego arcaico a desenvolver mecanismos e defesas fundamentais. O impulso destrutivo é parcialmente projetado para fora (deflexão da pulsão de morte) e, acredito, prende-se ao primeiro objeto externo, o seio da mãe. (Klein, [1946] 1991, p.24)

Seguindo os itinerários dessa diegese, a psicanalista expandirá as compreensões em torno da pulsão de morte, força que mobiliza primordialmente as tensões nucleares entre o Eu e os objetos externos, por cujo estertor mortífero fustigar o sujeito a uma tendência ao ponto zero de tensão, ou seja, à destruição. Portanto, segundo os preceitos supracitados, como resposta ao perigo de aniquilamento, o Eu desenvolve um arsenal próprio a fim de mitigar a potencialidade tanática, mecanismos de defesa que se iniciam a partir da relação estabelecida entre o mundo interno do eu e os objetos externos, estes nos quais a pulsão de morte será defletida e armazenada. Alhures, como consequência dessa *projeção*, o pequeno rebento acabará por embeber o objeto materno em um investimento destrutivo e persecutório, correspondente, não apenas, à pulsão de morte defletida, mas às frustrações envolvendo sua relação com a mãe (estigmatizada pelas ausências, recusas e silêncios), que nunca poderia atender a demanda voraz da criança (Freud, 1915). Vale ressaltar que essa manobra da criança defletir a tanatos também é experienciada a partir dos ataques sádicos impostos ao corpo materno, sobretudo quando vislumbramos o sadismo oral que acompanha a voracidade inexorável do lactante. Este, ao relegar uma fartura infinda ao seio, exaspera-o em mordidas e golpes que traduzem a fantasia de dilaceramento, uma forma de fustigar o prazer que lhe é negado.

Necessariamente, como forma de resguardar a relação primeva, fruto da dualidade que se inscreve na fantasia do pequenino, o seio materno, metonímia fantasística e representativa da mãe, será *cindido* em duas esferas, um seio bom, sinônimo das satisfações libidinais e do amor maternal, e um seio mal, ânfora das frustrações e das experiências dolorosas. A cisão corresponderá a uma das defesas relativas à negação da

realidade, pensada originalmente por Freud em o *Fetichismo* (1927), e ilustra uma das características centrais da posição esquizoparanóide, já que a onipotência da fantasia infantil tensionará os limites do real, fuga para com a dualidade conflitante do objeto materno, numa tentativa de forjar experiências menos dolorosas, fórmulas esquizoides que proliferam a fragmentação externa e interna.

Desse modo, experienciando duas fontes primais de perseguição, munido pela pulsão de vida que o impulsiona à integração, o bebê buscará o resguardo e o investimento em um objeto ideal, uma fantasia que o imunizará momentaneamente da angústia e integrar-se-á a si mesmo, um objeto bom capaz de ser *introjetado*. Consubstancialmente, ambas as defesas, projeção e introjeção, que atuarão de maneira análoga e concomitante durante todo o percurso da vida mental, organizam, assim, não apenas as defesas contra a angústia persecutória, mas, sobretudo, promovem a formação egóica que se estrutura a partir da união do Eu fragmentado e dos objetos primitivos reintrojetados a partir da *identificação projetiva*: “A reintrojeção do objeto bom e do self bom reduz a ansiedade persecutória. Desse modo, a relação com ambos os mundos, interno e externo, melhora simultaneamente e o ego ganha em força e integração” (Klein, [1952] 1991, p.94).

Entretanto, do mesmo modo que o seio bom é reintrojetado ao núcleo egóico, pela própria natureza pulsional, o seio mal também o será, ameaçando a integridade do ego e dos objetos bons internos. Além disso, vale ressaltar que Klein prevê a existência e a formação de um Superego arcaico, muito anterior ao pensando por Freud, fruto da introjeção do seio materno, marcado por essa ambivalência, com isso, primordialmente, o Superego de natureza materna é sinônimo do terror e do medo de aniquilamento e, a posteriori, será demarcado pelo paradigma da culpa. Diante desse dilema nauseio, como resultado de projeções compulsórias e do terror persecutório promovido pelos objetos maus, simulacro das fantasias e que caracterizam a paranoia, encontra-se os perigos da fragmentação egóica cujos estilhaços resultam da tentativa desesperada de salvaguardar o seio bom internalizado. Eis um dos perigos mais atrozes da posição esquizoparanóide, marcada pela ambivalência das defesas egóicas que, em parte, buscam a integração dos objetos bons, mas acabam por perpetrar o terror estilhaçante da desintegração: “junto com a cisão do seio em dois aspectos, amado e odiado (bom e mau), existe uma cisão de natureza diferente que dá origem ao sentimento de que o ego, assim como seu objeto, está em pedaços. Esses processos estão na base de estados de desintegração” (Klein, [1952] 1991, p.90).

Participe dos medos ancestrais que (des)colorem os véus objetais, a solidão prorrompe-se na gênese dos processos arcaicos descritos pela posição esquizoparanoide, tornando-se uma das válvulas centrais da angústia persecutória. Essa inferência se concretiza uma vez que a experimentação traumática do estar só, sobretudo nos estágios primários da formação do ego, enlaça-se ontologicamente com a urgência do outro, argamassa construtiva da persona e do prazer, bem como a consequente frustração mortífera que acompanha o vazio do objeto materno. Não por acaso, inconscientemente, o seio odiado se calcifica pela negação e pelo ódio da ausência, em cujo estertor agonizante solicita a urgência de um representante, um objeto perseguidor que daria contornos ao silêncio além de separar-se da idealização que consagra a mãe boa, do objeto idealizado. Nesse sentido, poderíamos pressupor que é também pelo vazio ululante do objeto primevo que um espaço de ação se precipita ao bebê desamparado, um momento que se abre tanto à angústia quanto às projeções das fantasias onipotentes, as quais precisam atuar nesse momento crucial. Com efeito, a vivência da solidão não se daria apenas no horror marcado pela passividade do desamparo, uma vez que as fantasias inconscientes atuariam, inclusive, com mais fervor a partir do primado da onipotência. Antro esse que unta os objetos externos e desafia a primazia da realidade com os processos de cisão e negação, aparelhagem que diminui o desprazer mas acentua a possibilidade de fragmentação. Revela essa que é inclusive necessária para o desenvolvimento, segundo Klein:

Cisão, onipotência, idealização, negação e controle dos objetos internos e externos são dominantes nesse estágio. Esses primeiros métodos de defesa são de uma natureza extrema, em consonância com a intensidade das emoções arcaicas e com a capacidade limitada do ego para tolerar ansiedade aguda. Se de certa forma essas defesas obstruem o caminho da integração, elas são, no entanto, essenciais para o desenvolvimento total do ego, pois reiteradamente aliviam as ansiedades do bebezinho (Klein, 1985 [1952], p.95)

Nessas veredas (des)ominosas das fantasias onipotentes, nas quais, dificilmente, a palavra poderia referenciar os sentidos absconditos do inconsciente, encontra-se, paradoxalmente, o terreno propício a estéticas literárias que usufruem da suspensão e deformação da realidade. Essa inferência ocorre pela própria natureza conflituosa que o fantástico, por exemplo, consagra as suas narrativas, uma vez que os objetos bizarros, que se refugiam na caoticidade do mundo interno, esgueiram-se, duvidosamente, na realidade referenciada no enredo. Assim, as criaturas abissais e os objetos do oculto celebram o seu

festim maldito nos corações aterrorizados dos personagens e de seus leitores: “Baseada, portanto, na confrontação do sobrenatural e do real dentro de um mundo ordenado e estável como pretende ser o nosso, a narrativa fantástica provoca – e, portanto, reflete – a incerteza na percepção da realidade e do próprio eu” (Roas, 2013, p.32). Entretanto, nos arranjos melífluos orquestrados do realismo-maravilhoso, do qual deriva (in)diretamente a estética garciniana, dardejам-se, quiçá, sentidos mais próximos com o mundo esquizoparanoide descrito por Klein, já que não haverá um estupor ou incredulidade diretamente relacionada à irrealidade, mas antes, uma familiaridade (Chiampi, 2008). Portanto, há de haver uma integração entre os prodígios do sobrenatural e a realidade convidada a se esgarçar. Nesse sentido, dificilmente, elementos do horrífico e do macabro incorrerão nas narrativas do realismo-maravilhoso, sobretudo da nascente latino-americana do século XX, algo que, tematicamente, assimilar-se-á com os suplícios dos primeiros tempos, bem como os perigos que imperam o ego frente à demanda da solidão, arauto da ausência e do terror da ansiedade persecutória que, por sua vez, atizará as fantasias onipotentes.

Todavia, apesar dos caracteres particulares do realismo-maravilhoso, ter-se-á nos primeiros contos publicados por García – entre os anos de 1947 e 1955, que posteriormente foram compiladas na coletânea *Olhos de cão azul* (1974) – a temática da morte e de seus adornos bizarros presentificam-se, com especial fervor, estigmas nucleares que regem os elementos narrativos. Partilhando o espaço entre os lamentos da consciência de um morto preso à sete palmos do chão, em *A terceira renúncia*; e entre um casal de enamorados que só poderiam se encontrar na brevidade de seus sonhos (in)conformados, em *Olhos de cão azul*; o conto *Eva está dentro de seu gato*, parece convocar e abrigar, com mais fulgor, os estertores cáusticos da solidão esquizoparanoide. Desde a sua enunciação titular, a narrativa resguarda a alquimia das relações objetais primevas, na qual a identificação projetiva confunde-se com a incorporação desmedida, uma espécie de excorporação desmesurada. No enredo, acompanhamos as lamurias suplicantes de Eva (apesar de seu nome ser citado apenas no título), que exterioriza a dor de sua descendência maldita, já que essa havia lhe ofertado o calvário acético da beleza deslumbrante.

Segundo a personagem, que relata seu descontentamento na solidão de seu quarto, sua aparência encantadora era sentida como “pequenas criaturas” que brotavam e bordavam sua aparência extasiante durante suas noites insones: “Noite a noite, mergulhada em seu desespero, pensava que mais lhe valeria ser uma mulher vulgar, ou

ser homem; mas não ter essa virtude inútil, alimentada por insetos de remotas origens, que estavam precipitando a chegada irrevogável da morte” (Márquez, 2014, p.43). Além de desprezar a si própria e a sua genealogia, seu ódio reverberava nos homens inúteis que passaram por sua cama, bem como aqueles que derramaram seus olhares famintos sobre ela, relembrando-a inevitavelmente de sua beleza (des)encantadora. Contudo, contrariando seu desprezo ao mundo externo, Eva rememora a calidez de um jovem companheiro de sua infância, único ser querido aos seus olhos, mas que, nas brumas de sua juventude, morrera subitamente e fora enterrado abaixo de uma frondosa laranjeira: “Ela mesma se opusera a que o deixassem ali debaixo da laranjeira, tão perto da casa. Tinha medo. Sabia que nas noites de vigílias ele o adivinharia” (Márquez, 2014, p.46). Apesar do amor que dedicara ao menino, agora ele lhe era intragável, sentido como uma ameaça mortífera, um objeto natimorto que a persegue convidando-a para o além-vida: “Porque sempre, invariavelmente, quando perdia o sono, punha-se a pensar no ‘menino’, que devia estar chamando, do seu pedaço de terra, para que o ajudasse a fugir dessa morte absurda” (Márquez, 2014, p.46).

Suas reflexões seguiam-se assim até que subitamente o desejo de comer uma laranja a tomara, ideia que, até então, era-lhe insuportável por adivinhar que o gosto pútrido do menino enterrado residira na fruta: “Era uma tolice, mas sentia nojo de chupar uma laranja. Sabia que ‘o menino’ havia subido até às flores da laranjeira e que as frutas do próximo outono estariam inchadas com sua carne renovadas com o extraordinário frescor de sua morte” (Márquez, 2014, p.49). Fora diante dessa querela sentimental que a personagem sentira a excorporação de si mesma, uma espécie de trânsito para o limbo em que experienciara a leveza de (não) preencher todos os espaços da casa vazia. Estava, assim, no anteparo entre a morte e a vida. Livre de seu corpo, Eva clamava a liberdade de sua beleza no mesmo instante em que se desesperava por jamais consumir seu último desejo terreno: sentir a acidez olorosa das laranjas. Logo, pensara na única solução possível, incorporar-se em alguém do plano dos vivos e consumir enfim seus prêmios, contudo, como lhe era hodierno, estava sozinha em seu lar com a excessão da presença animalesca do gato da casa: “Quem predominaria nessa síntese de mulher e gato? Predominaria o instinto animal, primitivo do corpo, ou a vontade pura da mulher? A resposta foi clara, cristalina. Nada tinha que temer. Encarnaria no gato e chuparia sua desejada laranja” (Márquez, 2014, p.55). Todavia, no preciso momento que tomara sua decisão fatídica, assumindo os riscos da desumanização definitiva, Eva depara-se com seu destino final com a desintegração generalizada de tudo e de todos que conhecera:

Encontrou tudo confuso. Onde pensou encontrar, outra vez, os retratos de seus antepassados, não encontrou senão um frasco de arsênico. Dali em diante encontrou arsênico em toda a casa, mas o gato havia desaparecido. A casa não era mais a mesma de antes. O que acontecera com suas coisas? [...] Lembrou-se da laranjeira do pátio. Procurou-a e tratou de encontrar outra vez 'o menino' em seu buraco de água. Mas a laranjeira não estava em seu lugar e 'o menino' já não era senão um punhado de arsênico com cinza sob uma pesada plataforma de concreto [...] Só então ela compreendeu que se haviam passado três mil anos desde o dia em que teve desejos de chupar a primeira laranja (Márquez, 2014, p.57)

Desde a primazia de sua arquitetura, o conto reverbera a fragilidade e a insatisfação que premeiam a vida da única personagem a situar-se cronologicamente na trama, a qual desafia seu ressentimento e ódio perante os outros e principalmente contra si mesma. Na construção narrativa de García, o leitor depara-se com uma multiplicidade de incertezas essenciais à constituição diegética: não há inferência de nenhum nome próprio no enredo em si (Eva é inferido apenas no título), o tempo se arma sem a logicidade cronológica, mas sim, com a imperiosidade caótica do fluxo de consciência que, por sua vez, é veiculado por um narrador onisciente. Essa unicidade premente se consagra pela solidão que fundamenta o discurso efusivo, e de teor delirante, da protagonista, elemento esse que acaba por tecer e avariar o estado de confusão mental da protagonista e da própria realidade que a contorna. De fato, os outros personagens inominados da trama, compõem-se a partir da imaginação de Eva e esses são sentidos, inequivocamente, pela fantasia de perseguição que conduz a primazia das relações objetais internas e externas da personagem. Deveras, desde os contornos (in)familiares que engendram seu corpo, herança genética sentida como insetos canibais que urdem sua beleza, até o menino enterrado debaixo da laranjeira, que ameaça seguí-la/seduzi-la ao dulcíssimo amargor da morte; indicam a unilateralidade dos objetos internos revestidos pela fantasia de perseguição. Com isso, a ansiedade mortífera da posição esquizoparanoide parece reinar e impor suas influências torpes nos objetos intragáveis da personagem, simulacros da arcaicidade mortífera do seio mal. Essa dominação esquizoide sinaliza-se, sobretudo, pela solidão que estrutura o destino de Eva, pois, sem um outro que garanta o princípio de realidade, a personagem entorpece-se pelos fantasmas de seu mundo interno.

Como já sinalizamos, a onipotência de pensamento, que orchestra as defesas primárias do infante, é a grande balastrada de proteção contra a ansiedade persecutória na posição esquizoparanoide, especialmente quando a criança depara-se com a ausência

de um outro, o seio bom, que o acolha em seu desamparo. Contudo, a supremacia dessas moções fantasísticas, assentadas e alimentadas pela solidão, levar-se-ão à possibilidade desastrosa da desintegração egóica (Klein, 1952). Entrementes, será esse o destino maldito que se reservará à protagonista do conto. Na base de sua regressão, inquirimos que suas relações fantasísticas são dominadas pela oralidade vetusta e compulsória – ser devorada pelos insetos invisíveis e devorar a laranja de carne que incorpora o menino, tentativas de incorporar-se ao objeto e, por isso, traduzem as suas primeiras relações, algo que a personagem aparenta não ter se desvencilhado. Essa dualidade sadomasoquista, devorar/ser devorada reaparece em outros momentos da narrativa, tais quais: “A morte se lhe apegara à vida como uma aranha que a **mordia raivosamente**, disposta a fazê-la sucumbir” (MÁRQUEZ, 2014, p.58, grifo nosso); assim como: “A **saliva** se tornara espessa em **sua língua**. Era mortificante, entre seus dentes, essa goma dura que se grudava ao paladar e fluía sem que ela pudesse conter. Era um desejo deferente da sede” (MÁRQUEZ, 2014, p.58).

Desse modo, o contato fantasmático com os objetos internos, sem um correspondente na realidade, dar-se-á pela fragilidade primitiva das fantasias sádico-orais, caminho entorpecido pela cisão e introjeção onipresentes que levarão ao desfiladeiro tortuoso da desintegração no final da obra. Entrementes, será essa a conclusão agônica do conto, já que a casca egóica de Eva, que se identifica somente com signos de morte, fragmenta-se e excinde-se *a céu aberto* (Soller, 2007), momento em que a morte se iguala à fragmentação corpórea e, enfim, a psíquica. Nesse conto de García, a experiência da solidão esquizoparanoide é levada aos seus limites, um retorno aos estágios primários, de indiferenciação entre o mundo interno e externo, que só pudera se manifestar pela exímia utilização do irreal, moldado pela conformidade irrisória e desconcertante do realismo-maravilhoso. No fim, a vivência inexequível da solidão primordial despejara a personagem dos adornos que contornam a realidade externa, relegando-a à dissociação psíquica e, conseqüentemente, à desintegração.

Entrementes, na contramão desse destino estilhaçante, corolário da própria potencialidade inerente à pulsão de vida, tem-se a concepção do segundo estágio do desenvolvimento psíquico, responsável por mitigar os suplícios terríficos das primeiras vivências e manejar uma melhor compreensão/integração com a realidade: a posição depressiva. Para Melanie Klein, essa segunda instância da vida mental caracteriza-se pela tênue compreensão de que o objeto materno, munido de seu manejo amoroso, compõe-se a partir das duas camadas outrora ambivalentes, o seio mal e o seio bom, igualdade

insuportável na etapa anterior: “A ambivalência é agora vivenciada predominantemente em relação a um objeto completo. O amor e o ódio aproximam-se muito e o seio “bom” e o “mau”, a mãe “boa” e a “má” não podem mais ser mantidos tão separados quanto no estágio anterior” (Klein, [1952] 1991, p.97). Desse modo, quando a mãe má, objeto mor dos ataques sádicos da criança, iguala-se a sua contraparte benfazeja, a ansiedade primitiva passará a uma natureza depressiva, ou seja, o medo inspirado pelo objeto persecutório e pelo Supereu arcaico dará espaço ao sentimento de culpa, a possibilidade intrínseca de se perder o objeto preterido. Não por acaso, um dos momentos fulcrais dessa jornada dar-se a partir do desmame, momento periclitante sentido como a perda real do seio e que tensiona a dependência parasitária, bem como a voracidade do pequeno infante: “Na época do desmame, o bebê sente que perdeu o primeiro objeto amado [...] e que essa perda é devida a seu ódio, agressão e voracidade... Dessa forma, o desmame acentua seus sentimentos depressivos e equivale a um estado de luto” (Klein, [1950] 1991, p.66). Impulsos de reparar o objeto danificado serão o imperativo marcado tanto pela tentativa de reparar o objeto quanto pela defesa do ego não sofrer a mesma retaliação que ele mesmo impôs.

Assim, nos suplícios que demarcam essa nova aprendizagem, *Amor, culpa e reparação* (1945), compreendem-se novas demandas que não subtraem ou excluem o sofrimento, muito menos os estigmas da posição anterior, uma vez que a ansiedade esquizoparanóide sempre ameaçará revestir as fantasias inconscientes do sujeito, dando margem à possibilidade de desintegração. Ademais, assoma-se as vivências de gratificação, sentidas como a necessidade de projetar maiores esperanças no mundo externo e um melhor convívio com a ansiedade paranoide e depressiva (Klein, 1957). Por essa alquimia afetiva, não apenas a mãe, mas a própria realidade será experienciada a partir das marcas indeléveis da ambiguidade, haja vista que o pai adentrará de maneira mais premente, o que demarcará contornos mais nítidos do complexo edípico. Desse modo, faz-se necessário compreender que a posição depressiva reverbera os caracteres impostos à demanda neurótica e ao mal-estar perene e que, por sua vez, compõe o tônus das relações objetais. Com isso, de certo modo, Klein retorna às discussões freudianas de 1917 (*Luto e Melancolia*) e de 1931 (*Mal-estar na civilização*), e unifica-as, percebendo que a insatisfação já é uma das experiências nucleares da primeira infância, estigma que se inicia no gineceu cáustico, mas, por vezes, recompensador, da relação materna. O amor e cuidado para com o objeto é impelido pela necessidade desse aprendizado, uma

responsabilidade para com o outro externo e, necessariamente, para com o outro que habita a criança, convergindo-a para si mesma e para a integração:

Um dos principais fatores subjacentes à necessidade de integração é o sentimento do indivíduo de que a integração implica estar vivo, amando e sendo amado pelo objeto bom interno e externo [...] Eu sugeriria que um objeto bom firmemente estabelecido, o que pressupõe um amor por ele também firmemente estabelecido, dá ao ego um sentimento de riqueza e abundância, que faculta um extravasamento de libido e a projeção de partes boas do self no mundo externo sem que surja uma sensação de esvaziamento. O ego pode, então, sentir também que é capaz de reintrojetar o amor que distribuiu, assim como internalizar o “bom” de outras fontes e, dessa forma, ser enriquecido por todo o processo. Em outras palavras, em tais casos existe um equilíbrio entre dar e receber, entre projeção e introjeção (Klein, [1955] 1991, p.173).

Por essas trocas afetivas que, (in)diretamente, vislumbram uma tentativa de harmonizar o Eu externo e interno, a solidão poderá ser vivenciada de forma menos danosa e, até mesmo, como uma fonte de gratificação e proteção. Isso se dá pela vivência menos ameaçadora com os objetos internalizados e a compreensão inconsciente de que, mesmo com a ausência do objeto primevo, a figura materna habita o mundo interno e pode figurar na exterioridade projetiva das fantasias. Com isso, contrariando uma relação sinonímica entre a solidão e o desintegrar-se, tentativa torpe de incorporar-se ao objeto bem como de esvaziar e danar o seio invejado, o aprendizado depressivo da solidão sinalizaria uma maior capacidade de sustentação do real e da diferença perene entre o objeto e o Eu. Assim, o bebê pode ser “bastante feliz sozinho, o que indica um sentimento de segurança com respeito a seus objetos internos e externos. Ele pode suportar a ausência temporária da mãe sem ansiedade porque a mãe boa está relativamente segura em sua mente” (Klein, [1952] 1991, p.131). Novamente, contempla-se a importância singular do desmame, jornada amargamente periclitante, mas que valida a ausência do seio materno e a correspondente independência da criança.

Portanto, podemos inferir que a solidão, e o seu aprendizado na posição depressiva, apresenta-se como uma das engrenagens nucleares para os trâmites do amor, uma vez que sustentar a perda do objeto, próprio da dinâmica esquizoparanóide e dos dilemas edípicos, torna-se um requisito para a conquista da individualidade e da possibilidade do sujeito almejar novos laços afetivos. Não obstante, a natureza depressiva também é revestida por essa diferenciação ambígua do Eu, que não poderá fundir-se amorosamente com outrem e, até mesmo na fantasia amorosa mais idílica, os amantes

incorrer-se-ão à tortuosa possibilidade da desilusão e do abandono, uma solidão amargamente provocada pela separação do objeto – um dos maiores tormentos da humanidade, como descrevera Freud em seu *Mal-estar* (Freud, 1931). Alhures, no cerne elíptico dessas questões, como bem pontuara Octavio Paz (1994), a literatura mundial, desde as suas fundações, aprofundara-se inebriantemente na inescrutabilidade trágica e sublime do discurso e da experiência amorosa, a qual reverbera o doce cilício da jornada humana: “Embora não nos salve do tempo, o entreabe para que, num relâmpago, apareça sua natureza contraditória, essa vivacidade que sem parar se anula e renasce que, sempre e ao mesmo tempo, é agora e nunca. Por isso, todo amor, incluindo o mais feliz, é trágico” (Paz, 1994, p.100). Quiçá, seja essa a essência primordial e inextinguível da posição depressiva: dispor o Eu ao aprendizado, ininterrupto, da diferença amorosamente solitária que reveste os objetos e o existir.

Outrossim, acerca dessa solidão depressiva, que se dignifica, não somente, pelo primado do abandono e da separação, mas sim pelas próprias auguras do enleio amoroso, consubstancia-se uma das fontes mais profícuas da literatura produzida por Gabriel García, a qual prorrompe-se nas caleidoscópicas (des)ilusões, fugazes e eternas, do jocoso Eros. Necessariamente, em seu último romance publicado, *Memórias de minhas putas tristes* (2009), o narrador personagem, que em seus 90 anos apaixonara-se desesperadamente pela adormecida virgem Delgadina, já acusa uma máxima presente nesse e em qualquer enredo garciniano, no qual se expressa a embriaguez visceral desse afeto: “Tomei consciência de que a força invencível que impulsionou o mundo não são os amores felizes, mas os contrariados” (Márquez, 2009, p.29). Por essa visão irredutível, têm-se uma multiplicidade de narrativas, de fins jubilosos e trágicos, as quais descrevem: o amor profano entre “personagens”, orquestrado pela indulgência do sincretismo afetivo/religioso de um jovem cardeal e de uma pequena “endemoniada”, presente no romance *Do amor e outros demônios* (1994); do mesmo modo, fustiga-se a dolorosa pena de Erêndira que, em meio ao seu tormentoso destino, (des)encontrara-se com o amor insólito de Ulisses, narrado no conto *A incrível e triste história da Cândida Erêndira e sua avó desalmado* (1972); outrossim, no drama ululante da esposa sem nome, que em seu monólogo ininterrupto exaspera-se pelo amor dolorosamente apático de seu marido adúltero, fulgor esse engendrado na única peça publicada por García, *Diatríbe de amor contra um homem sentado* (1987). Entrementes, nessa vasta coleção de causos, fragmentos e cantares amorosos, e por vezes odiosos, confeccionados por García, tem-se o que ele mesmo considerava sua maior homenagem ao deus Eros, referimo-nos a *O amor*

nos tempos do cólera (1985), romance que, desde os primeiros anos de sua publicação, ganhara a notoriedade da crítica e dos leitores do já aclamado vencedor do Nobel de 1982, como afirmara Giuseppe Bellini, um dos maiores críticos da literatura hispano-americana: “Se trata de uno de los logros más relevantes de García Márquez, donde la epifanía de dos vidas funda la eternidad del amor [...] Un gran éxito de este inagotable transformador de realidades, creador de mitos” (Bellini, 1997, p.529).

Nessa verdadeira epopeia dedicada ao amor, que contempla diferentes estratégias e referências estéticas dos modelos seculares (lirismo trovadoresco, romances de cavalaria, romantismo novecentista, etc.), testemunha-se o enleio avassalador de Florentino Ariza, cujo amor por Fermina Daza atravessara mais de meio século de (des)esperada paciência e que culminara com o encontro tardio dos dois personagens, após a morte do então marido de Fermina. Havia-se, então, passados “cinquenta e um anos, nove meses e quatro dias. Não tivera que manter a conta do esquecimento fazendo uma risca diária nas paredes de um calabouço, porque não se havia passado um dia sem que acontecesse alguma coisa que o fizesse lembrar-se dela” (Márquez, 2020, p.71). Em seu prolongado martírio, o personagem atravessara seu desalento, mergulhando-se em amores pontais, efêmeros encontros, alguns até mais prolongados, sem que jamais se esquecesse de sua primeira e única paixão juvenil, enquanto Fermina estabelecia meio século de vida conjugal com o egrégio Dr. Juvenal Urbino. Era tal o desalento, e ainda assim a esperança, da solidão dos longos anos de Florentino que acreditava “que era o mundo que passava, os costumes, a moda: tudo menos ela. Mas naquela noite viu pela primeira vez de forma consciente como a vida de Fermina Daza estava passando, e como passava a sua própria, enquanto ele nada fazia além de esperar” (Márquez, 2020, p.249). Desse modo, nas sendas melífluas que arquitetam o amor/solidão de Florentino Ariza, contempla-se uma das irreverentes manifestações do amor no espectro depressivo, no qual o objeto é resguardado, malgrado o ressentimento e o sadismo que imperam os impulsos de tãatos, como bem arrisca-se de ocorrer nos primeiros momentos em que Florentino perde sua “Deusa coroada”:

Então se sentiu só no mundo, e a lembrança de Fermina Daza, que ficara na tocaia durante os últimos dias, lhe desferiu a patada mortal. Sabia que ela se casava em bodas de estrondo, e o ser que mais a amava e havia de amá-la por todo o sempre não teria sequer o direito de morrer por ela. O ciúmes, até agora afogados em pranto, tornaram-se donos de sua alma. Rogava a Deus que a centelha da justiça divina fulminasse Fermina Daza quando se dispusesse a jurar amor e obediência a um

homem que só a queria para esposa como um enfeite social [...] No entanto, uma vez consumada a vingança, arrependia-se da própria malvadeza, e então via Fermina Daza levantando-se com seu alento de sempre, alheia mas viva, pois não conseguia imaginar o mundo sem ela. (Márquez, 2020, p.182-183).

Por essa clarividência dos sentidos, converge-se o licor mortífero do ciúme, senda derivada da inveja, que deflagra uma solidão tremendamente permeada pelo rancor e ódio ao objeto, mas que, na balança da devoção e do amor de Florentino, sustenta-se apenas por um átimo, como se o ideal do objeto permanece intacto, aquém dos revezes de sua tragédia afetiva. Assim, no mundo interno de Ariza, o seio idealizado é sumariamente preservado, cultivado pelo amor e pela gratificação, apesar da amarga espera e do torpor libidinal que o toma constantemente por mais de meio século, que permite suas múltiplas aventuras eróticas, por exemplo, sem que o estigma peçonhento da inveja aniquile-o no emblemático jogo do desejo. Por essas e outras razões, considerando o belíssimo reencontro amoroso dos dois personagens nas últimas páginas da obra, abre-se um par de opostos entre *Cem anos de solidão* e *Amor nos tempos do cólera*, já que em ambos os romances, exaspera-se a querela ancestral de Eros e Tânatos e invertem-se o pódio dos vencedores em cada texto. Com isso, delineia-se um plano espelhado que projeta um final trágico, perpetrado na aniquilação dos últimos Buendía e na vitória macabra dos signos mortíferos, em oposição ao desfecho idealizado dos amantes coléricos, quando ambos os anciões partilham sua epifania amorosa: “Pois tinham vivido juntos o suficiente para perceber que o amor era o amor em qualquer tempo e em qualquer parte, mas tanto mais denso ficava quanto mais perto da morte” (Márquez, 2020, p.428).

Conquanto, considerando os postulados e conceitos kleinianos até então vislumbrados, os quais a temática da solidão apresenta-se de forma indireta, e por vezes coadjuvante, tem-se, nos últimos de seus artigos, uma única discussão teórica dedicada ao estudo específico da solidão. Publicado postumamente em 1963, *Sobre o sentimento de solidão*, fora considerado um texto incompleto pelos seus editores justamente por sua data de produção aproximar-se dos últimos anos de vida da psicanalista inglesa – “de fato, ele poderia beneficiar-se com um certo aprimoramento: parece incompleto, em alguns lugares, e sua linha de pensamento não está totalmente definida” (Rocha; Pinto Chaves, 1991, p.340). Todavia, apesar da presença dessas lacunas pontuais, o estudo kleiniano realiza um trabalho de revisão, apresentando como a solidão se espargia em suas outras considerações, bem como aponta novas abordagens teóricas, trazendo à tona a presença constante e (im)precisa desse estigma físico e psíquico nas duas fases matriciais do

desenvolvimento psicossomático. Já nas primeiras linhas, a autora distorce o ideário de que a solidão se contempla em seu estatuto físico, por isso acredita num *sentimento* interno fruto das ansiedades paranoides e depressivas. Ou seja, enquanto vivência do mundo interior, essa moção não se determina pelas condições específicas do mundo externo, mas sim refere-se “ao sentimento de solidão interior —o sentimento de se sentir só mesmo quando entre amigos ou recebendo amor. Esse estado de solidão interna, eu sugerirei, é o resultado de uma ânsia onipresente por um estado interno perfeito, inalcançável” (Klein, [1963] 1991, p.341).

Por esse viés, clareia-se que esse estado não se ilustra, unicamente, nos momentos de separação entre mãe e bebê, sendo esse, apenas o início da emblemática convivência com esse sentimento ambivalente. Além disso, vê-se que Klein traça um paralelo entre a solidão e a onipotência, lembrando-nos dos terrenos do narcisismo pertencentes à teoria freudiana, em que o sentir-se só poderia ser mitigado pela recusa indômita da onipotência de pensamento, por meio da identificação projetiva e demais mecanismos de defesa, mas que, por ser ela mesma um estatuto insustentável pelo teste de realidade, obtém-se o “reconhecimento” e o sofrimento inconsciente de incompletude. Com isso, a diminuição da onipotência de pensamento, característica da posição depressiva “leva a uma aceitação de nossas próprias imperfeições e, em consequência, diminui o ressentimento em relação a frustrações passadas. Ela descobre também fontes de satisfação que emanam do mundo externo, sendo assim outro fator que diminui a solidão” (Klein, [1963] 1991, p.351). Compreensão essa própria dos estados da posição depressiva, seja de modo sufocante, levando a estágios extremos da neurose, seja da (des)amenidade corriqueira da psicopatologia cotidiana. Na realidade, ao caracterizar esse estado de imperfeição tão presente na teoria do inconsciente, a psicanalista complementa essa temática a partir do reconhecimento de que a solidão deflagra a nossa incompletude constitutiva, a falta de uma coesão perfeita entre as estruturas internas da mente, que por um lado é percebida com mais nitidez na perda da simbiose materna, mas que se estrutura, de maior a menor grau, na incapacidade de se estabelecer uma *integração completa*. Esse estatuto inalcançável significaria uma harmonia interna perfeita entre as pulsões e as relações internas, as quais se baseariam somente nos aspectos bons do self e dos objetos benfazejos, como se não houvesse mais espaço para as ansiedades:

Já que a integração plena nunca é alcançada, também não é possível uma compreensão e aceitação completas de nossas próprias emoções, fantasias e ansiedades, o que permanece como um fator importante na

solidão. O anseio de compreender a si próprio também está ligado à necessidade de ser compreendido pelo objeto bom internalizado. Uma expressão desse anseio é a fantasia universal de ser ter um gêmeo — uma fantasia para a qual Bion chamou a atenção, num artigo não publicado. Essa figura gêmea, como ele sugeriu, representa aquelas partes não compreendidas e excindidas que o indivíduo anseia por recuperar, na esperança de alcançar inteireza e completa compreensão; essas partes são, algumas vezes, sentidas como sendo as partes ideais. Em outras ocasiões, o gêmeo também representa um objeto interno inteiramente confiável — na verdade, um objeto interno idealizado. (Klein, [1963] 1991, p.343)

Diante dessas afirmações, há-se uma série de fantasias, práticas e credos que tensionam suturar o anseio de completude, estigma que, apesar de apontar para a insatisfação perene do sujeito e sua solidão, é ela mesma a mola propulsora para a expressão do desejo, do mesmo modo, por exemplo, que a inveja aniquiladora conjura uma das faces primordiais do querer. Ademais, diante do pensamento de Wilfred Bion (1897-1979), a clássica fantasia de um ser que tampone irreverentemente a falta constitutiva, como tal é encenada nos ideários do amor romântico e árcade, também o é conjurado nas alquimias litúrgicas da religião, antro em que se celebra a esperança de um ser completo que ilumine o caminho dos incautos e, com sua onipresença tonitruante, ampare o anseio das vastas solidões dos desgarrados; ofertando-se, assim, um lugar de fluência para as fantasias de onipotência que mais poderia dialogar com as demandas da neurose e que não abandonariam a necessidade altíssima da idealização. Esta defesa psíquica que sofrerá uma perda tal qual a onipotência, mas poderá ser preservada a partir dessas artimanhas da fantasia, elevando as figuras parentais, primeiras fontes de idealização, ao pódio do sagrado: “Na minha experiência, a necessidade de idealização nunca é completamente abandonada, mesmo que, no desenvolvimento normal, o fazer face à realidade interna e externa tende a diminuí-la” (Klein, [1963] 1991, p.346)

Entretanto, se a busca por um ente superior pode significar uma tentativa de fuga diante do sentimento de solidão, ou mesmo um arrimo necessário a sua sobrevivência, tem-se, nas religiões orientais, por exemplo de cunho dármico (hinduísmo, budismo, jainismo e o sikhismo), a busca de um estado de arrefecimento e abandono do Eu. Senda essa que poderá ser trilhado pelo canal da meditação solitária que, por sua vez, levará a possibilidade de integração desse sujeito no Tudo que é sagrado, no *Om* que compele à solidão de pertencer ao tudo, e ao mesmo ao nada, o caminho rumo ao Nirvana como dirá *Sidarta* no aclamado romance de Herman Hesse: “Quando todo e qualquer *eu* estivesse dominado e morto, quando, dentro do coração, se calassem todos os anseios e instintos,

inevitavelmente despertaria no seu ser a quintessência, o último elemento, aquilo que já não fosse o eu, o grande mistério” (Hesse, 2021, p.29). Quiçá, o caminho trilhado por esses religiosos, indiretamente, tensiona a harmonia para com os impulsos destrutivos que ameaçam aniquilar o ego e seus objetos bons, única maneira de uma integração mais abrangente e passível de ser conquistada com a sabedoria humana. Vale ressaltar que as práticas orientais de meditação, manejam um estado de escuta interna do Eu, uma despersonalização, guiada pelo contato íntimo com o próprio *self*, uma escuta sensível e laboriosa tal qual o trabalho árduo do analista.

Portanto, sejam por essas e outras manifestações de uma busca infinda pela integração, Melanie Klein discorrerá sobre os múltiplos sofrimentos psíquicos e distorções que imperam a impossibilidade desse movimento e, paralelamente, acabam por acentuar um valor negativo ao sentimento de solidão, já que esse se manifestaria tanto numa lógica depressiva quanto paranoide, possibilidades que ela já havia considerado, indiretamente, em seus estudos anteriores. Assim, sua escuta clínica permitiu observar pacientes que não conseguiam sustentar um convívio solitário de si mesmos, seja esse físico ou mesmo rodeados entre os seus. Isso se estrutura porque o medo, num quadro esquizoide, ou a culpa, numa esfera depressiva, corroem o suporte para um convívio, inconscientemente “harmônico”, entre os objetos internalizados e o *self* que padecem de suas respectivas ansiedades persecutórias (Klein, 1963). Por esse viés, no caso extremo do quadro esquizofrênico, aquele que mais se exaspera com o caos da posição esquizoparanóide, a autora elucida que: “ele não pode confiar num objeto bom, externo ou interno, nem pode confiar em seu próprio *self*. Esse fator está vinculado à solidão, pois aumenta o sentimento do esquizofrênico de que é deixado a sós, por assim dizer, com sua desgraça” (Klein, [1963] 1991, p.345). Diante de sua querela interna, por não ter integrado satisfatoriamente o seio bom nos primórdios da vida psíquica e não ter tido condições a superar a posição arcaica, o esquizofrênico, bem como os que sofrem do quadro paranoide, temORIZAM-se com a eminência do estado de desintegração e, necessariamente, a solidão virá a ser vivenciada como atestado dessa ameaça incólume, momento esse que o mundo externo e interno compelem uma ressonância maldita e amedrontadora. Nos quadros extremos da depressividade, em que o Eu não suporta a possibilidade de destruir o objeto, como é comum nos ataques sádicos de Eros e Tânatos, acaba por sentir-se como uma fonte irreparável de ódio e ressentimento, veredas essas que, segundo a psicanalista inglesa, comumente, levar-se-á ao crime contra a própria vida.

Outrossim, ao permear as vastas sintomatologias do cotidiano considerado normal, Melanie Klein também considerara que o sentimento de solidão, nos periclitantes momentos do desenvolvimento psíquico, influencia a maneira com que as figuras da feminilidade e da masculinidade são integradas. Nesse sentido, ao considerar o desejo expressivo das fantasias arcaicas de dominar, incorporar e introjetar o poderio desses objetos idealizados, vislumbres da inveja do pênis, do seio nutridor e na capacidade de gerar bebês, Klein dardeja que a introjeção dessas dádivas idealizadas dos objetos primordiais, tem um papel importantíssimo na jornada da integração: “Essas identificações variam tanto em força como em qualidade, dependendo do que for prevalente, admiração ou inveja. Parte do desejo de integração, na criança pequena, é a premência por integrar esses aspectos diferentes da personalidade” (Ibidem, p.347). Com isso, essa influência significativa em fantasia, e na própria estruturação egóica, poderá arrefecer ou exasperar sentidos negativos para com sentimento de solidão a partir das relações parentais ou mesmo na expressividade da sexualidade dos sujeitos. Ademais, aqueles que orquestraram uma identificação satisfatória com esses objetos, terão mais condição de vivenciar suas solidões como motivo de fluência, seja no contato significativo consigo mesmo, seja com o convívio prazeroso com o mundo e os objetos externos: “A negação da solidão, que com frequência é usada como uma defesa, provavelmente atrapalhará boas relações de objeto, em contraste com uma atitude na qual a solidão é realmente vivenciada e se toma um estímulo para as relações de objeto” (Klein, [1963] 1991, p.352). Todavia, apesar da psicanalista ter apresentado alguns exemplos clínicos sobre esse tópico específico, essa seara não pudera ser tão explorada em seus estudos e, por isso, dardejar-nos-emos sobre mais dessas considerações nos capítulos subsequentes.

Por fim, no crepúsculo dessas ponderações, iniciadas desde os estudos em que a solidão apresenta-se indiretamente no discurso da analista austríaca, vislumbra-se, de maneira mais preponderante, um valor negativo a experiência da solidão, mesmo que essa seja traduzida nos terrenos mais profícuos da posição depressiva. Nesse âmbito, não queremos dizer que Melanie Klein entendera o sentimento de solidão como sinónimo de devastação e desintegração, absolutamente, mas que, ao investigar o sofrimento de seus analisandos, a psicanalista preponderara a prevalência do desprazer que reveste esse sentimento intrínseco à existência humana: “Todos os fatores no desenvolvimento a que me referi nunca chegam a eliminar totalmente o sentimento de solidão, apesar de mitigá-lo; podem, por conseguinte, ser usados como defesas” (Klein, [1963] 1991, p.352). Contudo, assim como se atestara ao longo dessas considerações teóricas, o sentimento de

solidão agrega-se aos próprios dilemas da formação e manutenção egóica e duas respectivas relações objetais. Nesse sentido, aqueles que conseguem usufruir, ou mesmo suportar, a experiência inata do *ser sozinho*, consubstanciará experiências gratificantes para si mesmo e para os outros que se agregam a solidão individual/coletiva de cada um. Satisfação essa que fora renegada e interdita para os trágicos descendentes dos Buendías que, como veremos ao longo do trabalho, padecem do trágico destino de suas solidões irrevogáveis.

1.3. A solidão da psicanálise

No primado das conceituações vistas nos tópicos anteriores, as quais reúnem o pensamento pioneiro de Sigmund Freud e as inovações da teoria de Melanie Klein, convergem-se descobertas significativas acerca da solidão que, de modo algum, poderíamos compreender como opostas ou excludentes, mas sim, passíveis de serem complementares. Por vezes, poder-se-ia exclamar que a lógica que subscreve a maturação psíquica originária de Freud seria particularmente oposta àquela proposta por Melanie Klein, tanto pela interpretação freudiana do surgimento das estruturas psíquicas, quanto pelo papel tardio do narcisismo e das relações objetais que imperam nessa fase. Todavia, apesar dessas distinções teóricas, ao longo de seus escritos, Klein nunca deixara de apontar certas concordâncias mesmo nesses pontos nodais de aparente distinção, já que ela mesma considera, por exemplo, a existência de moções narcísicas para com as relações de objeto primordiais do infante. Em seu texto, *As origens da transferência* (1952), a teórica afirma a presença indireta do conceito freudiano em seus escritos: “Durante muitos anos, mantive a opinião de que o autoerotismo e o narcisismo são, no bebezinho, contemporâneos da primeira relação com os objetos, externos e internalizados” (Klein, [1952] 1991, p.74).

Do mesmo modo, em um paralelo entre o seu pensamento e o de Freud, a psicanalista argumenta que o pai da psicanálise não exclui, sumariamente, uma relação de objeto entre o bebê já que “as afirmações de Freud a esse respeito não são inequívocas. Em vários contextos ele, explícita e implicitamente, expressou opiniões que sugeriam uma relação com um objeto, o seio da mãe, precedendo o autoerotismo e o narcisismo” (Klein, [1952] 1991, p.74). Alguém, se a própria Melanie Klein, que compora um aparato teórico e clínico particular, pudera ressaltar a concordância de fundamentação teórica, mesmo nos pontos de discordância, com o pai da psicanálise, ter-nos-emos, muito mais, uma profícua complementação entre os dois analistas e suas respectivas conceituações e suposições, até então traçados em relação à solidão.

Quiçá, a partir da leitura comparativa entre as duas linhas teóricas, conseguir-nos-emos identificar convergências que sejam capazes de definir, ou esboçar, uma significação complementar entre as duas leituras. Desse modo, ao permearmos os campos fundamentais do narcisismo, concentrando-nos em um de seus aspectos essenciais, ver-se-á que a *onipotência de pensamento*, estruturada pela recusa indômita ao princípio de realidade, reverbera e faz jus aos sentidos das fantasias e defesas da posição

esquizoparanóide. Assim, mesmo que haja a clássica distinção, freudiana e kleiniana, entre a existência ou não da relação objetal nesse momento primevo da vida psíquica, aquilo que sustentará a sobrevivência e a formação do *Eu*, admoestado pela exasperação violenta do real, será a capacidade narcísica de negar a clara superioridade das ameaças externas, seja a partir da intransitabilidade do *Eu* frente aos objetos, seja pelos ataques egóicos, atroz e esquizoides, que usurpam as influências do objeto. Eis um dos pontos consonantes dentre as discordâncias, em especial, quando consideramos a experiência primitiva da solidão, já que essa característica, que privilegia a fantasia ao mundo externo, será tanto os alicerces para a arquitetura de objetos bons internalizados, idealizando-os, quanto para o possível descontrole das moções tanáticas, capazes de usurpar as coordenadas da integração psíquica.

A solidão é vivenciada e suportada pela maleabilidade fantasística dessa onipotência, o que poderá inclusive levar o sujeito a permanecer vinculado a essa negação, reverberando uma estrutura perversa e/ou a permanência na cáustica posição esquizoparanóide. Outrossim, precisamente, será pela autonomia das fantasias infantis kleinianas, articulações fomentadas pela onipotência, que os psicanalistas do século XX e XXI admitiriam a presença indireta do narcisismo na teoria da analista austríaca, como é o caso do psicanalista brasileiro Oscar Miguelez que afirma essa particularidade: “Como pensar um seio que morde senão como uma relação narcisista de objeto? Pode-se concordar com a crítica à anobjetalidade feita pela escola inglesa, mas a obra inteira de Klein está dedicada ao narcisismo sob outros nomes” (Miguelez, 2015, p.11).

Por esses aspectos, como vimos anteriormente, a capacidade do infante integrar-se ao princípio de realidade, reflete a maturação e o abandono parcial da onipotência, fato que, inclusive, também atenua o sentimento de solidão segundo a perspectiva kleiniana (Klein, 1963). Conquanto, além da fantasia pertencer à própria dinâmica que (in)traduz as demandas do inconsciente, estrutura mor que continua a fluir e a recusar a normalidade e as leis do mundo externo, a onipotência egóica só poderá se atenuar a partir da deflexão desses impulsos para um outro – o que Freud caracteriza pela perda do eu ideal, do narcisismo primário, em nome do ideal do eu, no secundário; e em Klein, a capacidade de idealizar os objetos introjetados. Segundo os preceitos freudianos, essa etapa que conclama o sujeito a assumir o narcisismo secundário, também se relaciona, em certo grau, com o início do que será o surgimento do Supereu, já que: “a voz dos pais, a dos educadores e de tantos outros que podem ter marcado a vida de uma criança, até mesmo a voz da chamada opinião pública, tudo isso, segundo Freud, contribui para a formação

do ideal do eu de um sujeito” (Miguel, 2015, p.82). Nesses dois planos, não apenas o narcisismo primário deixa-se passar ao secundário e o bebê passa a integrar ainda mais o seio bom, mas o sentimento de solidão será amenizado pela tênue aceitação das limitações do Eu, que se vê, cada vez mais, dependente do outro e de um ideal que suporte essa demanda. Não obstante, serão esses um dos principais lares restantes à crença animista que, segundo a visão kleiniana, contrariando o que se esperaria da maturação, nunca abandona o sujeito plenamente, pois: “essa idealização persiste em várias situações, tais como apaixonar-se, apreciar a beleza, formar ideais sociais ou políticos — emoções que, embora possam não ser estritamente racionais, aumentam a riqueza e a variedade de nossas vidas” (Segal, 1975, p.48). Do mesmo modo, fundamentam-se os ensinamentos freudianos, ao considerar a diferenciação e a similaridade entre o eu ideal e o ideal do eu, vislumbre de um destino soturno a essa potencialidade: “a ambiguidade que os termos apresentam na construção freudiana lembra-nos que todo ideal satisfaz indiretamente a onipotência infantil e [...] tal resto narcisista pode ser de muita utilidade para iluminar os ideais destrutivos de muito dos ideais humanos” (Miguel, 2015, p.97).

Dentre as vastas metástases desse traço onipotente da psique, resquícios do poderio animista que revestia os tempos primitivos, encontra-se um dos espaços mais profícuos para sua difusão e, segundo os preceitos freudianos, propícios à sublimação. Em seu *Totem e tabu* (1914), o pai da psicanálise referencia que a arte em geral, sobretudo a literatura, abrigara as potencialidades inequívocas da onipotência animista, traços do primitivo e do arcaico que ainda reverberam seus desígnios nos primeiros tempos da infância (Freud, 1914). Nesse sentido, como veremos no capítulo seguinte, a literatura fantástica, em especial o realismo-maravilhoso, apresenta-nos como uma das estéticas que mais esgazeiam os sentidos dessa exímia fonte ancestral ao ofertar uma disforia no simbólico que aberra e ultraja os limites da realidade. Assim, na esteira dessa percepção estética do (ir)real, impulsiona-se os sentidos ambivalentes do Eu narcísico, agrilhado a um eu ideal/ideal do eu, que, por sua vez, corresponde a presença copiosa de um dos arquétipos mais presentes da literatura de Gabriel García: o tirânico embriagado e tomado pela perdição e solidão do poder. Esse personagem, na berlinda entre a decrepitude e a onipotência, apresenta-se em diversas narrativas de García - o delegado de *O veneno da madrugada* (1962), os suplícios derradeiros da poderosa *Mamãe grande* (1962), o incipiente e sangrento governo de José Arcádio Segundo e da longa jornada de guerras perdidas e mortes que ilustram a solidão do Coronel Aureliano Buendía, em *Cem anos de solidão* (1967) –, entretanto, fora no romance *O outono do patriarca* (1975) que o mestre

colombiano explorara com mais vigor os sentidos labirínticos desse tipo de personagem, espelhado ao máximo na literatura latino-americana, refém último do estupor narcísico e da solidão que o acompanha.

A figura em particular, que domina o romance sucessor de *Cem anos*, exaspera os sentidos de um mundo domado à guisa de seus caprichos particulares, de tal modo que a experiência máxima do poder tirânico, acaba por romper não somente com os laços da verossimilhança do enredo, mas também explora os limites estéticos da narrativa. Em seu laboratório de criação, García dera luz a um romance contínuo e ininterrupto, como se nem mesmo o autor controlasse as diásporas de sua criação tirânica, apresentada num monólogo incessante que, por vezes, interpela e atropela os limites entre o presente, passado e futuro – como se vê nas tentativas do ditador clamar por sua mãe morta e canonizada há décadas, invocando um passado simbioticamente interposto ao presente: “Olhe como estou sem o amparo de seu manto, clamando na solidão que não valia a pena ter vivido tantos fastos de glória se não podia evocá-los para ensolarar-se com eles e alimentar-se deles e continuar sobrevivendo por eles nos pântanos da velhice” (Márquez, 2020, p.261). Assim, tem-se a figura autoritária, e impossivelmente senil, de um ditador entre seus 107 e 232 anos que, ao longo de sua extensa vida de poder aberrante e ultrajante, transitara na solidão de seu palácio presidencial, tanto em seus momentos finais de decrepitude, por cujo vazio invade seu corpo e as sombras de seu “lar”; quanto nos momentos áureos e sanguíneos de seu governo abismal, em que a onipotência narcísica corrompia os outros ao seu redor e deixava o ditador refém de suas próprias conspirações. Fora desse modo que o personagem urdira as pérfidas ações de seu governo: nomeara e honrara seu filho recém-nascido ao cargo de Coronel; canonizara sua amada mãe na condição de santa e padroeira de seu reinado; vendera a costa marinha de sua cidade, a fim de sanar uma dívida externa – essas e outras elegias, o patriarca urdira enquanto seu povo ardia na miséria de suas consternações e isolamentos.

Não obstante, desde as primeiras páginas do romance, o olhar arguto da voz narrativa não deixa de acentuar que o preço desse poderio inimaginável viria a ser guiado pelo estigma pérfido de uma solidão intransigente. Uma incapacidade de conciliar a paz de uma vida luxuriosa com o peso descomunal de seu poder, algo que se presentificara mesmo nos instantes de seu fim tardio: “e estava caído no chão, de barriga para baixo, com o braço direito dobrado por debaixo da cabeça, para que lhe servisse de almofada, como tinha dormido noite após noite durante todas as noites da sua longuíssima vida de déspota solitário” (Márquez, 2020, p.13). Possivelmente, sobretudo nos anos derradeiros

de seu reinado, o patriarca exaspera-se numa solidão criada e ornada pela arquitetura de seu eu ideal, já que, assim como Narciso, a imagem espelhada de glória e do poder onipotente, (des)encontra-se com a contraparte de um velho raquítico e preso no amargo turbilhão de suas reminiscências. Disfonia essa que impera enquanto o corpo e o governo do patriarca ruem diante de seus olhos, como uma força outonal inquebrantável. Com efeito, uma das maiores crises de sua imagem forjada ocorre no insólito momento em que o monarca vislumbra o falso funeral que ele mesmo esboçara, pois, para descobrir as tramas anárquicas de seu povo e de seu governo, um dublê fora recrutado para simular uma morte prematura:

ferido pelo horror e pela vergonha do seu próprio corpo de homem militar deitado entre as flores, a cara lívida de pó, os lábios pintados, as duras mãos de menina impávida sobre o peitoral blindado de medalhas de guerra, o fragoso uniforme de gala com os dez sóis crepusculares de general do universo que alguém lhe tinha inventado depois da morte, o sabre de rei de baralho de cartas que nunca tinha usado, as polainas de verniz com duas esporas de ouro, a vasta parafernália do poder e as lúgubres honras marciais reduzidas ao seu tamanho humano de maricas jazente, catano, é impossível que aquilo seja eu, disse consigo próprio, enfurecido, não é justo, catano, disse para consigo, contemplando o cortejo que desfilava em redor do seu cadáver, e por um instante esqueceu os propósitos turvos da farsa e sentiu-se ultrajado e diminuído pela incidência da morte ante a majestade do poder, viu a vida sem ele, viu com uma certa compaixão como eram os homens desamparados da sua autoridade, viu com uma inquietude recôndita os que só tinham vindo para decifrar o enigma de se era mesmo ele ou não era ele (Márquez, 2020, p.32)

Por meio desse espelho inquebrantável, urdido por uma façanha onipotente, o fino véu de Tântalos ferira a imagem narcísica até então incólume, como se o próprio patriarca jazesse morto em seu ataúde. Nesse sentido, sua “primeira morte” escancarara seu longínquo destino, impondo-lhe o espelho decrépito ao qual se condena e, por esse motivo, a farsa não se sustenta por muito tempo, resultando na chacina de seus opositores. Diante desse episódio, configura-se uma das mais irônicas retaliações do Eu narcísico, vítima da aguda onipotência que tangencia as veredas do real, colhe-se o declínio da farsa, para o *si mesmo*, justamente, por ela ter sido um sucesso nos olhares dos outros. Assim, mais uma vez, vislumbra-se a dependência da onipotência narcísica para com a solidão primordial: “o bebê observa com preocupação e ansiedade o efeito de suas fantasias sobre os objetos externos; uma importante parte de sua reparação consiste em aprender a

renunciar ao controle onipotente de seu objeto e aceitá-lo como realmente é” (Segal, 1975, p.106).

São por esses e outros momentos que García sustenta a união indissociável do poder e da solidão, algo que ele mesmo iria sentir em seus anos de fama, sem mesmo saber, conscientemente, que esse par complementar ilustra o espelho que sustenta a imagética onipotente de Narciso e do eu ideal. Com isso, a estética do Realismo-maravilhoso agrega-se, simbioticamente, à construção desse mundo anímico e fantasístico, não como uma oposição da realidade tangível, mas sim como o espelho que a revela. A solidão torna-se então o poderio e o aprisionamento no qual o Eu não poderá desvanecer-se, já que esse estaria embriagado pelo torpor que Narciso evoca. Conquanto, a ambivalência que circunda os caracteres dessa solidão elucida-se na própria etimologia da palavra *tirano*, como nos aponta Roudinesco: “O termo remete à idéia de uma soberania permanentemente espreitada por seu contrário, a desmedida, que pode fazer dele um *pharmakos*, esse bode expiatório maculado pela infâmia e obrigado a se descobrir outro que não o que acreditava ser” (Roudinesco, 2002, p.28).

Não obstante, nas caleidoscópicas miragens de Narciso, dispendo-nos a perceber outras vozes que complementam, em especial, a teoria do Narcisismo freudiano. Tem-se, doravante, os avanços e as ponderações de um dos psicanalistas que mais se dedicaram a essas questões – referimo-nos ao egípcio André Green (1927-2012). Em suas interlocuções, que não se limitaram à escolha unilateral da escola inglesa e francesa de psicanálise, Green pontuara sobre a importância da discussão acerca do Narcisismo, questionando, inclusive, o aparente abandono desse conceito crucial, na própria literatura freudiana: “Sabe-se que o narcisismo, abandonado por Freud por razões pretensamente teóricas, fica em suspenso depois de *Além do princípio do prazer*. [...] Assim vão os conceitos. Como amores efêmeros, são abandonados quando outros atraentes nos chamam” (Green, 1988, p.39). Essa afirmação ancorar-se-á pela própria evolução da teoria pulsional freudiana, uma vez que as pulsões do Eu e as sexuais, da primeira tópica, reforçam-se pelo primado conceitual estabelecido pelo narcisismo, enquanto que as pulsões de vida e de morte, direcionaram-se sob outras perspectivas. Entretanto, será justamente por essa aparente contradição que o pós-freudiano confeccionará sua tese acerca da ambivalência narcísica, elegendo uma natureza tanática, que visaria à *desobjetificação*; e outra erótica para o narcisismo, caracterizada pelo investimento amparador da *objetificação*. Assim, encontrar-se-á “a existência do narcisismo negativo, duplo sombrio do Eros unitário do narcisismo positivo, de modo que todo investimento

de objeto, assim como do Eu, implica seu duplo invertido que visa um retorno regressivo ao ponto zero” (Green, 1988, p.41). Com isso, Green ilustra um efeito gangorra que impera, não apenas, a natureza dessa fase do desenvolvimento, mas também ressalta a própria lógica econômica do (des)investimento pulsional – proposta por Freud tanto em 1915 quanto em 1920.

Conquanto, considerando as disforias altissonantes dessa articulação teórica, que revitaliza um conceito outrora ignorado pelos ecos de Narciso, enxergar-nos-emos ante os caracteres que ilustram e relacionam o narcisismo negativo com as chagas da solidão. Sumariamente, segundo os preceitos de Green, a vertente mortífera de Narciso manifesta-se pela compleição desobjetivante, ou seja, a capacidade, ou incapacidade, do sujeito anular os impulsos pulsionais dirigidos aos objetos externos e internos, resultando numa solidão embranquecida pelo vazio: “o narcisismo negativo dirige-se à inexistência, à anestesia, ao vazio, ao branco (do inglês blank, que se traduz pela categoria do neutro), quer este branco invista o afeto (a indiferença), a representação (a alucinação negativa), ou o pensamento (psicose branca)” (Green, 1988, p.41). Mais uma vez, aquilo que sustentará a ilusão narcísica, ameaça histórica ao princípio de sociedade (Minois, 2019), será a onipotência do Eu ideal, de cujo labor psíquico será regido pela onipotência e a consequente solidão que valida sua manutenção. Por essa razão, André Green, seguindo os passos de Freud, reconhece o caráter primordial dessa potência desinvestidora, caracterizando-a como o *Desejo do Um*, ou seja, “a aspiração a uma totalidade autossuficiente e imortal onde o autoengendramento é a condição, morte e negação da morte ao mesmo tempo” (Green, 1988, p.142). Umbilicalmente, essa aspiração pulsional tanática não se restringe aos caminhos sortílegos de uma solidão desamparadora ou mortífera, acaso consideremos o seu caráter transformador, caminho à iluminação, como acreditam as religiões orientais; e a potencialidade de renascimento que se absconde nos véus de Tântatos, na própria lógica que subscreve o eterno retorno do recalcado e da análise clínica (Freud, 1920). Do mesmo modo, vislumbram-se os extravios pérfidos de um Narciso indolente que, revestido pela aura espúria da pulsão de vida, poderá aniquilar perversamente os objetos, inclusive nos planos da realidade.

Outrossim, guiando-nos pela *diegese* auspiciosa que subscreve a sinuosa travessia das relações objetais, admite-se a incapacidade do Eu (in)consciente de expurgar os perigos do abandono e do desamparo, já que, como se expressa na teoria kleiniana, a natureza do amor e da compreensão mais arguta da realidade fundamenta-se na posição depressiva. Como já fora dito, a teoria de Melanie Klein, que admite a responsabilidade

e os efeitos inconscientes da perda na maturação e nos caminhos vindouros, relacionam-se e expandem as ideias propostas por Freud em 1917, em seu *Luto e Melancolia*, pois, para a psicanalista austríaca, toda relação com o outro, marcada pelo intercâmbio entre o objeto internalizado e aquele que se impõe no real, visa a uma separação (in)dissociável entre o Eu e o objeto: “O luto, assim, envolve a repetição da situação emocional vivida pelo bebê durante a posição depressiva. Pois, pressionado pelo medo de perder a mãe amada, o bebê luta com a tarefa de estabelecer e integrar seu mundo interno” (Klein, [1952] 1991, p.102). Por essas searas, compreende-se que a solidão performatiza a realização fundamental que integra o teste de realidade descrito por Freud e complementado por Klein, estágio crucial para a finalização do luto, já que será somente pela percepção da falta do objeto, e a tênue integração do vazio que, ao se delimitar a possível perda do objeto internalizado, o sujeito terá condições de vivenciar o processo de luto em suas múltiplas vertentes. Processo esse que, para Klein, já se estabelece na tenra infância, na passagem para a posição depressiva: “Na minha concepção, é na tenra infância que o teste de realidade é aplicado pela primeira vez, nas tentativas de superar o pesar inerente à posição depressiva; e sempre que o luto é vivenciado, mais tarde na vida, esses processos arcaicos são revividos” (Klein, [1952] 1991, p.66).

Com efeito, a solidão poderá revestir a sintomatologia da perda por inúmeros matizes, desde uma compreensão mais arguta sobre o objeto perdido até mesmo a negação inconsciente dessa perda que levará às sendas caudalosas da melancolia. Por essa razão, tendo em vista que toda situação de luto é um reencontro com os primeiros (des)compassos da posição depressiva, vislumbra-se a noção de uma capacidade do ser suportar a condição de sua solidão, um aprendizado que remonta à primeira perda do objeto amoroso. Como já fora contemplado, esses ensinamentos são próprios das investigações kleinianas acerca das primeiras relações infantis, bem como das fantasias que revestem esses entalhes da estruturação psíquica. Conquanto, observa-se em outras teorias, sobretudo naquelas que alicerçam e fundamentam os ensinamentos da escola inglesa, a admissão de um aprendizado em torno da *capacidade de estar só*. Eis a proposta conceitual de um dos maiores pós-freudianos, Donald Winnicott (1896-1971) que, unindo e desunindo-se dos preceitos freudianos e kleinianos, alicerçara as raízes de uma clínica própria ao cuidado e à escuta da primeira infância, compreendendo o império imagético e fantasístico que fomenta seu desenvolvimento: “O mundo que compartilhamos com a criança é também o seu próprio mundo imaginativo, de modo que ela está capacitada a

senti-lo intensamente [...] Os pés de uma criança não precisam estar sempre firmemente plantados na terra” (Winnicott, 1964, p.77).

Investindo-se nas profundas (dis)sintonias que resguardam o universo infantil, tal qual Melanie Klein, Winnicott observara a experiência da solidão a partir de uma particularidade até então ignorada. Para o psicanalista inglês, muito mais que uma experiência marcada pelo medo ou pelo desamparo, a solidão reflete uma conquista excepcional à criança, instituindo-se como uma vivência que não se limita ao isolamento físico, mas sim ao aprendizado a partir da presença do outro. Desse modo, o autor afirma que a condição para a conquista da capacidade de ficar só, baseia-se num aparente paradoxo: “*essa experiência é a de ficar só, como lactente ou criança pequena, na presença da mãe*. Assim, a base da capacidade de ficar só é um paradoxo; é a capacidade de ficar só quando mais alguém está presente” (Winnicott, 1983, p.32).

Na realidade, a compreensão dessa contradição se dera desde os postulados freudianos até os kleinianos, já que a angústia persecutória e as formas de combatê-la, em fantasias, dinamizam-se no (não) acalantar materno. Entretanto, Winnicott vislumbrara, aguçadamente, que o momento da presença materna que se institui, por vezes, pelo silêncio, não consiste numa aproximação física, mas sim numa união que se estabelece entre os egos de ambos: “se refere à relação entre duas pessoas, uma das quais está de qualquer modo só; talvez ambas estejam sós, ainda assim a presença de uma é importante para a outra” (Winnicott, 1983, p.33). Para o psicanalista inglês, essa habilidade de lidar com a solidão estaria ligada à capacidade da criança suportar, e manejar, o vislumbre, fantasístico/real, da cena primária e os sentimentos que se despertam a partir desse testemunho desamparador, em que o pequeno é castrado de seu enleio simbiótico com a mãe. Portanto, o aceite odioso e vingativo, bem como a gradativa experimentação da ambivalência, desagua-se na solidão masturbatória e nos degredos das fantasias de aniquilação, atestando uma reação significativa à triangulação edípica e sua consequente iniciação à saga da individualidade. A solidão, nesses termos, valida uma vingança que se sustenta na frustração e na tênue integração da ambivalência entre amor e ódio.

Relacionando-se a essa argumentação, Winnicott também compreenderá a aquisição dessa capacidade a partir da lógica kleiniana do objeto bom internalizado, elemento amplamente discutido, que constata a permanência inconsciente do objeto mesmo em sua ausência física – uma presença fantasística que resiste ao abandono. Por essas sendas, articula-se que o sentimento de solidão é um estatuto variável e dependente das primeiras experiências com a *mãe suficientemente boa*, termo winnicotiano que

designa os emblemas da maternagem a partir de sua diegese supridora e faltosa, já que a ausência e o desprazer são necessários à confecção da realidade afetiva do infante: “Maturidade e capacidade de ficar só significam que o indivíduo teve oportunidade através de maternidade suficientemente boa de construir uma crença num ambiente benigno. Essa crença se constrói através da repetição de gratificações instintivas” (Winnicott, 1983, p.34). Consequentemente, nessa situação emblemática, será a realidade faltosa que auxiliará a criança a atestar, inconscientemente, a presença desse objeto bom internalizado, já que a falta dará vazão aos sentidos escusos da angústia, mas também ofertará a possibilidade da gratificação e, consequentemente, a capacidade de adquirir a *esperança*.

Sobre esse afeto, vitalíssimo à integração, vislumbra-se à espera da criança reencontrar a presença materna. Cultivando-a em seu interior, ela poderá desfrutar de sua presença com mais ardor, como bem constatará as tenras lições da Raposa de Antoine de Saint-Exupéry (1943), em seu *O pequeno príncipe*: “Se tu vens, por exemplo, às quatro da tarde, desde as três eu começarei a ser feliz. Quanto mais a hora for chegando, mais eu me sentirei feliz. Às quatro horas, então, estarei inquieta e agitada: descobrirei o preço da felicidade! [...] É preciso ritos” (Saint-exupéry, 2015, p.69). Nesses termos, a solidão será vivenciada na felicidade do anseio, fomento da fantasia que enfeitiça o Eu, mesmo que, naturalmente, a espera tensione e exaspere os intentos flamantes de Eros, como fora o caso dos insípidos amantes shakespearianos, Romeu e Julieta, mortos pela pressa voraz do desenlace amoroso: “A tragédia mostra quase todos os participantes sendo arrebatados por sentimentos sobre os quais não podem pensar – sobre os quais, na verdade, escolhem não pensar, preferindo, ao contrário, precipitar a ação” (Rustin, 2000, p.244). Distintamente, quando se convergem os sintagmas do amor e da esperança, encontrar-se-á, por exemplo, a insólita espera de meio século de Florentino Ariza por Fermina Daza, descrita pelos ardores do *Amor nos tempos do cólera* (1985), na qual a resolução ansiada e vitoriosa de Eros, nas últimas páginas do enredo, resulta no torpor que desafia os impérios tétricos de Tânatos, de cujas ranhuras já governavam os corpos dos dois anciões renascidos no/pelo amor (re)descoberto:

Não se sentiam mais como noivos recentes, ao contrário do que o comandante e Zenaida supunham, e menos ainda como amantes tardios. Era como se tivessem saltado o árduo calvário da vida conjugal, e tivessem ido sem rodeios ao grão do amor. Deixavam passar o tempo como dois velhos esposos escaldados pela vida, para lá das armadilhas

da paixão, para lá das troças brutais das ilusões e das miragens dos desenganos: para lá do amor (Márquez, 2020, p.428)

A esperança consagra, então, mais uma das esferas da capacidade de estar só, em que o anseio, fonte equalitária à angústia, distorce seus sentidos escusos e puramente desprazerosos gerando, por sua vez, a possibilidade rejuvenescente de cultivar o reencontro. Por essa razão, pode-se conferir uma imagem arquetípica – referenciada nos estudos winnicotianos e premedita no laboratório alquímico da palavra, como é o caso da crônica *Menino a bico de pena*, de Clarice Lispector (1971) –, na qual a criança delineia seus primeiros passos, ou engatinhos, permitindo distanciar-se paulatinamente dos braços maternos. Nesse movimento, a criança avança solitariamente rumo à descoberta do mundo externo, deslocando, por vezes, o olhar para trás, certificando-se de que a mãe continua a observá-la em sua jornada iniciática. Poder-se-ia supor que, nessa cena emblemática, quiçá, império das fantasias estruturantes, a criança exerce a condição individual do *ser*, estatuto mínimo da diferenciação do outro que o distingue da simbiose primitiva dos estágios arcaicos. Eis a afirmação de Winnicott ao estudar a proposição “eu estou só”: “Considero, contudo, que ‘estar só’ é uma decorrência do ‘eu sou’, dependente da percepção da criança da existência contínua de uma mãe disponível cuja consistência torna possível para a criança estar só e ter o prazer em estar só, por períodos limitados” (Winnicott, 1983, p.35).

Todavia, para que se chegue a essa compreensão e afirmação simbólica, é necessário que o caminho perquirido pela criança seja assentado nos cuidados maternos de um ambiente propício à maturação. Como sabemos, a separação individualizante equaciona-se ao desamparo, e a solidão iniciática não poderá ser vivenciada, inicialmente, sem a presença auspiciosa da angústia, estigma do medo e da ausência que naufraga o infante à nulidade libidinal, segundo os preceitos freudianos. Novamente, essa experiência aterradora torna-se ainda mais mortificante quando admitimos a imperiosidade das fantasias arcaicas da posição esquizoparanóide, sob as quais o bebê sofrerá os ruídos altissonantes da ansiedade persecutória, intensificados pela solidão que o reveste. Entrementes, navegando por esses significantes que contornam o conceito teórico da angústia, esbarramo-nos nos postulados de um dos maiores contribuidores para a psicanálise kleiniana, Wilfred Bion (1897-197), partícipe da tríade magna que constitui as bases dessa escola e mentor de um dos principais avanços na teoria da angústia e na do *pensar*. O analista indiano teoriza que, inicialmente, o bebê traduz suas experiências

primordiais a partir de um *protopensamento*, signos que ainda não atingiram o grau de simbolização necessário à produção de um sentido maturado, mas sim sensações próprias do arcaísmo e dos primeiros estímulos internos e externos, algo que nomeara como elementos *beta* (Bion, 1962). Essa impossibilidade iniciática, reverberante das fustigações do desamparo, será o representante materno que, na aurora das primeiras vivências, *conterá* as angústias e ansiedades do pequeno, contingenciando e traduzindo o mundo externo. Com isso, a angústia será interpretada a partir da impossibilidade do infante poder pensar sobre a falta de sentido que o fustiga, uma incapacidade de nomeação que reveste essa experiência amarga e que se equaliza na falta de um destino à pulsão, como pensara originalmente Sigmund Freud. Assim, caso a mãe não realize seu papel de contenção, emergirá a espécie mais arcaica do terror, uma angústia atada ao inominável: “Por essa razão, tais angústias do filho são reintrojadas por ele e retornam acrescidas das angústias da mãe, sob a forma de um terror que o ego ainda não tem condições de significar e nomear, daí um “terror sem nome” (Zimerman, 2008, p.101).

Mais uma vez, na dependência invariável do infante, tem-se a solidão como um emblema de perigo e de angústia, uma vez que a necessidade estruturante da contenção materna, condição-mor para o desenvolvimento da capacidade de *pensar sobre*, reverbera, ardorosamente, a fragilidade libidinal e afetiva do pequeno. Fustigado pela incapacidade de nomear a profusão dos elementos *beta*, anseios sensoriais imperiosos, a solidão só poderá advir como uma capacidade e uma ferramenta para o fantasiar e o pensar caso a mãe possibilite condições para essa descoberta que, quando conquistada, permitirá uma maior integração da realidade e uma capacidade de suportar os suplícios da angústia inominável. Sobre esse manejo materno inconsciente, Bion atribuiu o conceito de *reverie* que diz da habilidade materna em deglutir as vivências angustiosas do mundo externo para a criança, permitindo-lhe a introjeção e a convivência desses estímulos emocionais de uma maneira menos tortuosa (Bion, 1962). Com isso, tornando a solidão minimamente suportável, a partir da (não) presença materna, adquire-se a fortuita capacidade de *pensar a frustração*: “A incapacidade de tolerar frustração poderá obstruir o desenvolvimento dos pensamentos e da capacidade de pensar, embora a capacidade de pensar diminuísse o sentimento de frustração inerente ao reconhecimento do hiato que existe entre um desejo e sua satisfação” (Bion, 1994, p.131).

Portanto, a capacidade adquirida do pensar, maturar os estímulos e permitir que o sentimento de esperança usurpe o fleumático anseio, relaciona-se (in)diretamente com uma solidão que valida a integração dos objetos bons internalizados, tornando-a, por

vezes, fortuitamente prazerosa. Na realidade, essa construção teórica de Wilfred Bion, partira das descobertas de Melanie Klein que, em um outro momento de sua teoria, conceituara acerca da pulsão epistemofílica, tendência inata da psique que movimenta o bebê à descoberta, ao prazer libidinal na busca do (re)conhecimento. Nessa equação, Klein percebera que “o desenvolvimento cognitivo nas fases iniciais era muito maior que o esperado [...] parecia haver cada vez mais possibilidades de existirem conhecimentos e *discriminações* inatas de grau bastante sofisticado” (Hinshelwood, 1992, p.308). Guiado por essas veredas, ao propor uma releitura e um avanço a esse saber kleiniano, Bion pudera arquitetar a emblemática diagramação entorno do *pensar*, mecanismo psíquico que só poderá ser desenvolvido à guisa da *reverie* materna, ou seja, de um aprendizado da solidão guiada por um outro. Aqui se igualam os conceitos kleinianos, winnicotianos e bionianos, arquiteturas teóricas que equalizam a solidão, não como um abismo do inominável, mas como uma possível ferramenta de maturação que, se não ofertada na jornada do desenvolvimento psíquico, poderá ressoar os ecos maledicentes da angústia freudiana.

Entrementes, no ostensivo palco da literatura, como já fora destacado, o pensar é maquinalmente usurpado pelos mares efusivos de Eros ou mesmo pelas chamas distorcidas de Tânatos, energias essas que afligem o sujeito às ações e reações próprias do arcaico. Como consequência dessa potencialidade (*self*) destrutiva inata, raízes da ansiedade persecutória, têm-se personagens dominados pelos torpores do mundo interno e externo que ignoram, inconscientemente, a capacidade de pensar, impulsionando-se à desmedida de seus atos. Assim, nos cenários efusivos de Gabriel García, excedem-se os casos em que os sujeitos sofrem na perdição de seus ímpetos decisivos, sobretudo se nos determos aos múltiplos dissabores seculares dos Buendía.

Em sua análise, a crítica literária Josefina Ludmer, não deixara destacar o quanto *Cem anos* é marcado pela dualidade do Princípio do prazer e a (in)capacidade de reter-se de seus desígnios: “Pero ‘cuerpo’ y ‘mente’ plantean, sobre todo y como conjuntos ideológicos, la gran dualidade [...] Cien años materializa ambas zonas pero em lucha, enfrentadas; el relato no deja de pensar imaginariamente esa dualidade” (Ludmer, 1972, p.90) Nesse aspecto, é notório que a familiaridade com o excesso e o ímpeto são partidários das masculinidades presentes no romance de García. Aqui encontram-se, não apenas, as escolhas precipitadas que levam aos desteros da morte, como fora o caso dos homens da terceira geração: Arcádio, assassinado num pelotão de fuzilamento após ser incriminado por seus atos vis e impensados que geraram a morte de inocentes; e Aureliano

José que, após ser avisado do perigo iminente, fora alvejado por seus rivais ao se recusar em permanecer em casa. Nesses caminhos mortíferos, também se destaca as artimanhas sedutoramente tortuosas de Eros, que (e)levaram os personagens a um gozo lascivo em suas últimas consequências. Destino esse do segundo José Arcádio, morto depois de sua união transgressora com Rebeca; bem como do último dos Buendía, Aureliano Babilônia, cúmplice involuntário da destruição genealógica de sua história ao embriagar-se nos engodos da paixão com sua tia, Amaranta Úrsula. Por esses termos, a incapacidade de pensar é então a jangada que os precipita à ação desmedida, no caso de Arcádio, por exemplo, o governo curto e ditatorial que acabara em seu fuzilamento, fora consequência de um ódio lascivo contra sua própria família. Já os romances descritos acima, (in)conscientemente incestuoso, é o mote da maldição dos Buendía, a condenação de suas solidões que estruturam as coordenadas do complexo edípico em suas ressonâncias mais literárias (Ludmer, 1972).

Não obstante, em todos esses eventos, o que premeditara o destino “involuntário” dessas escolhas, fora o labirinto da solidão em que cada personagem se perdera, já que a solidão em *Cem anos*, nunca pudera ser um caminho à maturação, mas sim, o precipício rumo à destruição final do enredo. (Des)caminho esse que, como veremos, fora iniciado pelo estigma da falha materna, evidenciado, sobretudo no caso da segunda geração, consequências dos cuidados eróticos, e recusas contraditórias, da personagem de Amaranta, tia, que, como veremos no quarto capítulo, ofertara uma maternagem marcada pela excitação incestuosa. Aliás, essa chaga já se tornara presente desde a concepção do primeiro herdeiro da maldição edípica, quando Úrsula Iguarán casara-se com seu primo José Arcadio e prescrevera a possibilidade constante do castigo divino e biológico. Tal qual, um palíndromo, ou mesmo um palimpsesto, Úrsula traçará o desabrochar do enredo segurando o fio que iniciara a jornada que, como veremos, trilhará à revelia dos múltiplos e espelhados personagens da saga familiar, vítimas de suas solidões desnorteadas.

Com efeito, na Macondo erigida por García Márquez, espaço narrativo que engendra a totalidade arquetípica da américa-latina (Llosa, 2007), há de se perceber uma profusão de subjetividades plurais, familiares que demonstram a insólita equação do inconsciente e a imprevisibilidade dos destinos que os entrelaçam a uma mesma fonte. Por essa razão, poder-se-á demonstrar que a solidão também será partícipe, e até mesmo protagonista, dessa alquimia, já que ela mesma (des)organiza-se como um sentimento plural, muito mais que uma consequência espacial ou um estado de espírito. Por essa razão, a solidão acaba por se alinhar a uma categoria das estruturas psíquicas,

reverberando as tonalidades que revestem as três estruturais pensadas por Freud. Eis a teoria proposta por Rosolato, *Para uma psicopatología de la soledad* (1974), e expandida por Bernardo Tanis, *Circuitos da solidão* (2003), pesquisas que permitiram teorizar acerca dessa polaridade que descreve a solidão em seus múltiplos sentidos: “[...] leva a privilegiar a função da solidão em diferentes estruturas clínica: histeria, neurose obsessiva, perversões e psicoses. [...] alude à solidão não apenas como estado ou afeto, mas como uso inconsciente que o analisando pode fazer dela (Tanis, 2003, p.106). Para tanto, a solidão neurótica, psicótica e perversa, dir-se-ão de uma fenomenologia dos afetos, ou seja, modos dos sujeitos se comportarem, afetiva e psiquicamente, perante si-mesmos e suas respectivas relações objetais. Assim, ao longo do nosso terceiro capítulo, analisaremos as sinfonias da solidão que (des)colorem a subjetividade das três personagens selecionadas.

Capítulo 2

2.1. A fantástica errância da solidão

Ao longo dos séculos, considerando o vasto caleidoscópio das estéticas narrativas, a literatura derivara os sentidos do real, e seu aparente comprometimento com a veracidade, a partir da comunhão com os elementos que compõem a fantasia. Daí desperta-se o nascedouro do vasto bestiário das lendas, folclores, mitologias e contos, emblemas da literatura predecessora e gênese da potencialidade inata à *literatura fantástica*. Outrossim, será por essas fontes originárias, raízes da arte da palavra, que a literatura fantástica arquitetar suas tramas no século XVIII, em seu discurso transgressivo para com o real tal qual o (des)conhecemos. Por sua vez, mesmo que o fantástico emergira apenas nos séculos tardios, o sobrenatural esgueirara-se nas estruturas das narrações pioneiras, fomentando as consequências do *Maravilhoso*, terreno propício às influências do divino e do mítico nas tragédias e epopeias clássicas; aos (dis)sabores das metamorfoses orientais e seculares das *Mil e uma noites*; às narrativas burlescas, sacrílegas e (im)prováveis presentes no *Decamerão*; as aventuras desditosas dos pequeninos heróis nos contos de fada etc.

Com efeito, dentre essas exemplificações, ilustram-se os territórios do gênero *Maravilhoso*, estilo próprio que se diferencia do fantástico pela maneira na qual o sobrenatural é vivenciado pelas tramas do enredo, já que esse irreal é generalizado e a referência de realidade não é aquela que conhecemos. Para o teórico Louis Vax (1974), um dos pioneiros a se dedicar a uma análise fortuita do fantástico, a diferença residiria nessa naturalização do *Maravilhoso*, enquanto que “A narrativa fantástica, pelo contrário, gosta de nos apresentar, habitando o mundo real onde nos encontramos, homens como nós, postos de súbito em presença do inexplicável. [...] o fantástico nutre-se dos conflitos do real e do possível” (Vax, [1974] p.8). A partir dessa afirmação esclarecedora, tem-se uma das principais características da estética supracitada, significação que ressoará incólume, já que as perspectivas teóricas modernas, como as de David Roas (2014), continuariam a evidenciar que a pedra angular da literatura fantástica alimenta-se desse conflito entre o sobrenatural e as “verdades” do cotidiano.

Paralelamente, a literatura fantástica exerceria suas influências, não somente, no campo da irrealidade, como é o caso de sua relação com o maravilhoso, mas, sobretudo, também exerceria sua potencialidade ante a veracidade (in)contestável da realidade. De tal modo se orquestrara essa relação, que um dos maiores nomes da literatura fantástica

novecentista, Jorge Luis Borges, um dos responsáveis pela renovação do fantástico “tradicional”, afirmara que a literatura realista só surgira por volta do século XIII (Carneiro, 2016), e que mesmo dentro dos desígnios do romance e do romanesco, com a sua tradição realista atrelada à casualidade dos fatos, eventos que contornam as linhas do relato, a arte narrativa elabora-se a partir duma integração com a magia. Segundo o escritor de *Ficções*, “a magia é coroação ou o pesadelo do causal, não sua contradição. O milagre não é menos forasteiro nesse universo que no dos astrônomos [...] Essa perigosa harmonia, essa frenética e precisa causalidade, também tem vigência dentro do romance” (Borges, [1932] 2008 p.91). Desse modo, em sua *A arte narrativa e magia*, o autor argentino fomenta a existência premeditada das influências do fantasiar mesmo num universo que rejeite seus elementos mais improváveis, já que a própria concatenação dos fatos narrativos poderia ser interpretada à guisa de uma correlação com a magia, ou mesmo da rejeição dessa, sem que se anule a sua presença insistente:

A ideia de que um autor devesse ter compromissos com sua época, relatando fatos cotidianos ou emitindo opiniões sobre esta ou aquela corrente política, por exemplo, é algo novo. Há inclusive aqueles que acreditam – e o próprio Borges seria um deles – que, em última instância, toda literatura é fantástica (Carneiro, 2016, p.10)

Conquanto a existência e persistência das influências imagéticas do sobrenatural e do irreal, que levaram a afirmação do crítico Flávio Carneiro, presente na ilustre coletânea de Flávio Moreira da Costa (2016), há uma (im)provável generalização das influências do fantástico. Não se pode negar que os possíveis caminhos rumo a uma definição desse *logos* literário, ou mesmo a caracterização de seus elementos, exigiria um recorte mais apurado da sua origem incerta. Por essa razão, apesar das inúmeras divergências e opiniões dos teóricos em indicar uma possível obra pioneira – opinando-se entre Jacques Cazotte (1772), Jan Potocki (1805) e mesmo E.T.A. Hoffmann (1816) –, existe um consenso que cerca o berço do fantástico, colocando-o nos interstícios do século XVIII, como uma consequência (in)direta das influências do Romantismo⁷. Fruto de um outro movimento literário, de certo modo fraterno, o fantástico surgiu como uma

⁷ Nesse sentido há uma relação direta com a proposta estética do fantástico, na qual põe em xeque as garantias da ciência iluminista e de uma suposta realidade ordenada e amparada pelo humanismo: “é só no Romantismo que ele alcança a sua maturidade. A partir desse novo tratamento do sobrenatural que se deu no romance gótico, os escritores românticos indagaram sobre os aspectos da realidade e do eu que a razão não conseguia explicar, essa face obscura da realidade (e da mente humana) que havia se manifestado no Século das Luzes. Os românticos, sem rejeitar as conquistas da ciência, postularam que a razão, por suas limitações, não era o único instrumento de que o homem dispunha para captar a realidade” (Roas, 2014, p.49)

consequência (in)direta da literatura gótica europeia, cuja temática exprimia uma multiplicidade concêntrica de elementos do terror, ambiente e episódios sobrenaturais que consignavam uma espécie de folclore sacrilegamente urbano: “Gótico significa uma escritura do excesso. Ele surgiu na horrível obscuridade que atormentou a racionalidade e a moralidade do século XVIII. Ele joga uma sombra sobre os êxtases desesperantes do idealismo e individualismo românticos [...]” (Botting *apud* Cesarani, 2006, p.90).

Assim, ergue-se um dos principais modelos dessas histórias pitorescas, ambientado num dos vastos castelos que faz jus ao estilo arquitetônico do qual derivara, referimo-nos ao clássico *Castelo de Otranto*, de Horace Walpole (1764). Esse romancista inglês, além de ser um dos pioneiros do Goticismo, influenciará a tradição de uma literatura dedicada ao horror que, logo, seria abraçada pelo fantástico: “O que acima de tudo ela fez foi criar um novo tipo de cenário, de personagens-títeres e de incidentes; o que, manipulado com melhores resultados por autores mais naturalmente adaptados à criação do horrível” (Lovecraft, [1973] 2020, p.14). Com efeito, seguiu-se o estilo que dera espaço a grandes escritores como Ann Radcliff (1794), e seu romance *Os mistérios de Udolfo*, responsável por desarranjar certos vícios e repetições do Goticismo; e também a narrativa macabra e ultrajante de *O monge*, do escritor Matthew Gregory (1796), obra que consagra a demonização dos preceitos sacros e conduz um laço entre o horror e o erótico.

Outrossim, admitindo-se essa ambientação macabra, na qual o sobrenatural reverbera-se no inexplicável bestiário dos medos arcaicos, ter-se-ia um subsídio necessário para a articulação de uma provável relação, quiçá de dependência, entre o fantástico e a solidão. Como já fora discutido, a experiência do medo atrela-se, desde os prelúdios da primeira infância, indubitavelmente, à falta de companhia e segurança que um outro poderia ofertar, alargando-as. Logo, a falha que incidirá sob a realidade, e das garantias que ela comporta, condição-mor para o cultivo do fantástico, dará vazão para a revivência do desamparo primordial e, por sua vez, nessa inundação do desespero, refletir-se-á a experiência primitiva de angústia, gênese arcaica do medo que acomete o desconhecimento. Como bem afirmara H.P. Lovecraft, serão esses os circuitos que revelarão o horror em sua forma mais espúria: “A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido [...] e a sua verdade admitida deve firmar para sempre a autenticidade e dignidade das narrações fantásticas de horror” (Lovecraft, [1973] 2020, p.10). Aqui, tem-se um vínculo direto com os ensinamentos da psicanálise, para os quais a angústia é consequência direta

do abandono e do terror à solidão, sinônimos que são revividos pela travessia que o fantástico determinará. Com efeito, esse medo não será ofertado apenas pelas aparições bizarras das criaturas, assombrações, vampiros, demônios, seres mitológicos d'outrora, mas, principalmente, pela falha insólita do real, lei máxima que nunca deveria ser profanada. Assim, o terreno do desconhecido torna-se o próprio cotidiano, e esse “curto-circuito” poderá alastrar os personagens à perdição, como é o caso do jovem Nathanel, no conto mais ilustre de E.T.A. Hoffmann.

A união entre os impérios do horror e do fantástico do século XIX é inquestionável. Todavia, para alguns teóricos, sobretudo para Alazraki (2001), Felipe Furtado (1980) e Tzevan Todorov (1980), esse liame não seria o suficiente para uma definição do fantástico, uma vez que, segundo Todorov, o medo e seus elementos não são caracteres exclusivos desse gênero. Além disso, acrescentemos que nem toda narrativa fantástica opera-se pelos desígnios do terror – algo de difícil constatação nos anos oitocentos, mas que não deixa de ser exemplificado pela narrativa de Nikolai Gogol, *O nariz* (1836), que prezara muito mais pela comicidade da ironia e do absurdo. Entrementes, em um dos maiores e mais reconhecidos estudos sobre a literatura fantástica, *Introdução a literatura fantástica*, Tzevan Todorov (1980) se dedicara à percepção do fantástico não como uma estética ou uma vertente do Romantismo, mas, mormente, um *gênero* da literatura. Assim, dispondo de suas argumentações, por vezes contraditórias e restritivas, como apontam os críticos modernos (Roas, 2014), o teórico búlgaro interpretara que o fantástico arquiteta-se numa intersecção entre dois outros gêneros: O *maravilhoso*, que preza pela generalização do evento sobrenatural, contempla apenas um dos episódios de um mundo prosaico que se comprova não ser o nosso (Contos de fadas, Fábulas, narrativas mitológicas); e o *Estranho*, gênero que comporta uma explicação clara e científica para o suposto sobrenatural (Ficção científica, histórias de detetive). Portanto, para Todorov (1980), a alcunha *fantástico* só terá sentido se o evento sobrenatural não puder ser explicado pelas leis da realidade ou da fantasia, permitindo, assim, o espaço para a dúvida e a hesitação: “‘Cheguei a pensá-lo’: Eis aqui a fórmula que resume o espírito do fantástico. Tanto a incredulidade total como a fé absoluta nos levariam fora do fantástico: o que lhe dá vida é a vacilação” (Todorov, 1980, p.18).

Amparado por essa argumentação vital, Todorov compusera o obelisco de sua teoria, baseando-se numa hesitação decorrente do sobrenatural, fenômeno que dominaria os espaços narrativos e a própria ordenação do leitor, vítimas da desestabilização que acomete o real. Por essa razão, o fantástico todoroviano, além de depender de mecanismos

propícios a essa interpretação duvidosa, alimenta-se de certos artifícios da linguagem, modos de sustentar a dúvida que, por sua vez, traduzem-se num modo particular de narração. Para Todorov, esses estratagemas usados (in)conscientemente pelos autores novecentistas fundamentam-se por uma ordem *Sintática* (organização estrutural do texto), *Semântica* (temas do Eu e tu) e *Verbal* (a composição do discurso) – pilares que alicerçarão o discurso ameaçado da hesitação: “O sobrenatural nasce da linguagem; é de uma vez sua prova e sua consequência; [...] só a linguagem permite conceber o que sempre está ausente: o sobrenatural. Este se converte, como as figuras retóricas, em um símbolo da linguagem” (Todorov, 1980, p.36). Por essas particularidades, o escritor analisará uma gama de narrativas, em que a presença do sobrenatural passará pela provação da *dúvida*, emblema incondicional para a propagação do efeito fantástico.

Perceptivelmente, diante das condições exemplares trazidas pelo autor búlgaro, vislumbra-se que o fantástico todoroviano assenta-se sobre alicerces assaz evanescentes. Ou seja, por depender da pendulação constante que marca a característica do gênero, entrelugar do *maravilhoso* e do *estranho*, o sobrenatural jamais poderá exceder às provas de sua existência, algo que se sobrepõe numa estética voltada a difamar as verdades absolutas do real. Em alguns casos, o fino véu que delimita a definição todoroviana de fantástico é usurpado nos últimos instantes do relato, como ocorrera em *A morte amorosa*, de Theophile Gautier (1836), o principal seguidor de Hoffmann, em território francês (Calvino, 2004). No enredo, acompanha-se a vida duplicada do clérigo Romuald que, ao cair nas graças de Clarimonde, reveste sua noite por luxúria, enquanto carrega as marcas da penitência durante o dia. Desde quando selara sua união com um beijo, enquanto Clarimond dormia, Romuald ilustra sua amada por uma aura de beleza, estonteantemente, perturbadora: “mais parecia uma estátua de mármore de banhista antiga do que uma mulher dotada de vida. Morta ou viva, estátua ou mulher, sombra ou corpo, sua beleza era inalterável” (Gautier *in* Calvino, [1836] 2004, p.230).

No turbilhão de seus excessos, paulatinamente, o personagem dá-se conta de uma excentricidade da amante que, à noite, verte-se sobre ele para consumir, amorosamente, seu sangue – algo que estaria relacionado com os antigos avisos de seu conselheiro religioso, o padre Sérapion, que adverte o desditoso Romuald da natureza demoníaca de Clarimond. Por fim, quando Sérapion convence Romuald a presenciar a verdadeira natureza de sua amante, os dois avançam ao cemitério, rumo à lápide. Tem-se, aí, a resolução definitiva do conto, quando Sérapion derrama água benta sob o languido corpo da criatura: “Mal a pobre Clarimonde foi tocada pelo santo orvalho, seu belo corpo ruiu

em pó; não foi mais que uma mistura horivelmente disforme de cinzas e ossos semicarbonizados” (Gautier *in* Calvino, [1836] 2004, p.237). Entrementes, como afirma o próprio Todorov, nas linhas finais de Gautier, opta-se pelo mergulho irresoluto do sobrenatural e, apesar da ambiguidade que marca o início e entremeio do relato, não se poderia caracterizar a obra do autor de fantástica (Todorov, 1980).

Alguns, nos intentos implícitos e abscôndidos das narrações até então referenciadas, poder-se-á constatar a presença soturna de um denominador que torna passível a hesitação tão cara a Todorov, algo que lhe passara despercebido nos múltiplos elementos que caracterizam o gênero fantástico. Referimo-nos, justamente, à *solidão*. A pouco, constatávamos que o medo seria um dos alicerces indissociáveis ao fantástico, seja em relação a suas origens ou em relação à própria temática e estruturação do enredo que não se limita às criaturas que nele habitam, mas à reação perante o efeito de hesitação. Logo, a relação entre o fantástico e a solidão já estaria interligada pelos matizes do temor, gênese inconsciente da angústia e do terror que contornam a experiência insólita dos personagens e do leitor implícito, únicas testemunhas do horror que (in)valida o irreal. Por conseguinte, pode-se observar que essa vinculação também ser-se-á possível como uma das próprias condições para a manutenção da dúvida todoroviana, já que a solidão do personagem, muitas vezes, a voz narrativa, será o único vinco que amparará a possibilidade da dúvida perante o evento sobrenatural, algo que não existiria se os sortilégios do absurdo fossem presenciados por múltiplos olhares.

Essa argumentação será ainda mais plausível caso se observem alguns elementos citados por Todorov, as famosas “desculpas” que, de certo modo, trabalham em prol da possibilidade da (não) ilusão. Assim, tem-se, no primeiro grupo, o chamado *real-imaginário*, ou seja, “o que se acreditava ver não era mais que o fruto de uma imaginação desordenada (sonho, loucura, drogas). No segundo [real-ilusório], os acontecimentos ocorreram realmente, mas se deixam explicar por vias racionais (casualidades, enganos, ilusões)” (Todorov, 1980, p.26). Esses dois grupos, que irão contornar as temáticas do Eu e do você (campo semântico do fantástico), só poderão resistir ao teste de realidade se a solidão contornar essas experiências que, além de sustentarem a possibilidade de engano, gerarão a perdição labiríntica do desamparo. Não por coincidência, esses caracteres se relacionam com a frequente natureza autodiegética do relato fantástico, mais uma das estruturas que sobrevivem da solidão e da experiência traumática vivenciada e interpretada à luz de uma única percepção. Dessa nascente, tem-se, a título de exemplo, *O Horla* (1887), conto de Guy de Maupassant que, por sua estrutura narrativa em diário, privilegia

a visão de um narrador influenciado por sua solidão terrífica. Na construção do mestre do fantástico francês, o efeito do fantástico se mantém pela natureza reservada do evento, em que a testemunha é apenas o personagem que sofre com seu, delírio/assombração, e o próprio leitor. Algo que fora valorizada, indiretamente, pelo próprio Todorov:

O acento recai então sobre o fato de que se trata do discurso de um personagem, mais que do discurso do autor: a palavra é objeto de desconfiança, e bem podemos supor que todos esses personagens estão loucos; entretanto, dado o fato de que não estão introduzidos por um discurso distinto do discurso do narrador, concedemo-lhes ainda uma paradoxal confiança. Não nos diz que o narrador minta, e a possibilidade de que o faça, em certa medida nos choca estruturalmente; mas esta possibilidade existe (posto que ele também é personagem), e a vacilação pode nascer no leitor. Resumindo: o narrador representado convém ao fantástico, pois facilita a necessária identificação de leitor com os personagens. O discurso desse narrador tem um status ambíguo, e os autores o exploraram de diversas maneiras, pondo o acento sobre um ou outro de seus aspectos: por pertencer ao narrador, o discurso está mais para cá da prova de verdade; por pertencer ao personagem, deve submeter-se à prova. (Todorov, 1980, p.46)

Por essas veredas, poder-se-á observar o quanto as narrativas oitocentistas alimentam-se de um medo gerado indiretamente pela solidão da *percepção* que, além de compor um dos elementos da angústia e do medo, atestará os emblemas terríficos de um fantástico que usurpa a realidade. Muitas vezes, a presença de um terceiro, testemunha resolutiva da narração, irá validar a presença indistinta do sobrenatural – como fora o caso de Sérapión, de *Morte amorosa* (1836), que intercedera e comprovara a natureza demoníaca de Clarimonde. Em outros casos, ainda no século XIX, será justamente a falta de um outro olhar que permitirá a exteriorização hesitante do sobrenatural, evocado pelo olhar unilateral de um personagem embebido por sua solidão, particularmente, devastadora: “o fantástico se define como uma percepção particular de acontecimentos estranhos; havemos descrito amplamente esta percepção” (Todorov, 1980, p.49). Eis o caso do jovem Frederico, protagonista de *Metzengerstein* (1832), primeiro conto de Edgar Allan Poe, publicado em uma revista, um dos relatos mais insígnies de um dos autores mais influentes da literatura dos novecentos (Cortázar, 1993). Com efeito, a solidão já irrompe suas influências soturnas no epíteto do texto poeniano: “Afirmo, porém, que muito de nossa incredulidade (como diz La Bruyère, explicando todas as nossas infelicidades), ‘vient de ne pouvoir être Seul’ [provém de não podermos estar sozinhos N.T.]” (Poe, 2015, p.6). Aqui o autor, abraçando as raízes inconscientes do medo,

direciona-nos para as vastas possibilidades que a solidão permite alcançar, emblemas das fantasias persecutórias primordiais, prenúncios metanarrativos que delinearão o enredo insólito.

No conto, acompanhamos o desditoso Frederico, membro de uma célebre família secular que, ao perder seus pais precocemente, ver-se desamparado pela suntuosidade magna de suas heranças, já que era o único herdeiro dos distintos Metzengerstein: “Numa cidade, dezoito anos não constituem um longo período; mas num lugar solitário, numa solidão tão magnificente como a daquela velha casa senhorial, o pêndulo vibra com significação mais profunda” (Poe, 2015, p.7). Como parte dessa herança, Frederico mantivera as intrigas arcaicas com a família dos Berlifitzing, que ainda resistia às amarguras do tempo com seu único descendente, o Conde Guilherme, um exímio amante de cavalos. Certa noite, perseguido por pensamentos soturnos, Frederico se detém numa antiga tapeçaria na parede da mansão que retratava as antigas pelejas entre os Metzengerstein e os Berlifitzing, rivais que se amontavam num espiral de ódio e rancor. Fora nesse instante de reflexão que o jovem solitário percebera que o estábulo de seu odioso vizinho estava mergulhado em chamas, e essas haviam devorados os amados animais e, conseqüentemente, o próprio Guilherme. Mesmo diante dessa tragédia, Frederico não desviara os olhos da tapeçaria, na realidade, aguça os sentidos e atenta-se a um movimento sutil, algo que perturba sua percepção:

seus olhos se voltaram involuntariamente para a figura dum enorme cavalo, dum colorido fora do comum, representado na tapeçaria como pertencente a um antepassado sarraceno da família de seu rival [...] Com extremo espanto e horror, verificou que a cabeça do gigantesco corcel havia, entrementes, mudado de posição. O pescoço do animal antes arqueado, como que de compaixão, sobre o corpo prostrado de seu dono estendia-se agora, plenamente, na direção do barão. Os olhos, antes invisíveis tinham agora uma expressão enérgica e humana, e cintilavam com um vermelho ardente e extraordinário; e os beiços do distendido cavalo, que parecia enraivecido, exibiam por completo seus dentes sepulcrais e repugnantes (Poe, 2015, p.8)

Após esse torpor, o personagem depara-se com um estranho animal, um corcel vermelho e magnânimo que parecia ser o último sobrevivente dos estábulos queimados, principalmente, quando conferia as iniciais presentes em sua testa (W.V.B. Wilhelm von Berlifitzing). Entretanto, os antigos criados negam que esse cavalo pertencera a seu finado padrão, além disso, o animal só respondia aos chamados de Metzengerstein que parecia hipnotizar-se por sua presença contraditória: “—É extremamente singular! — disse o jovem

barão, com um ar pensativo e parecendo inconsciente do significado de suas palavras” (Poe, 2015, p.4). Assim, surge uma fixação doentia de Frederico pelo animal – recusava-se a sair sem a companhia da besta, recusava os convites de seus conhecidos d’outrora, dedicava ao equino os dias e as horas, e, ao mesmo tempo, temia essa sufocante proximidade: “empalidecera e fugira diante da súbita e inquisitiva expressão de seu olhar quase humano” (Poe, 2015, p.13). Nesse sentido, (in)conscientemente, o jovem barão acreditava na possibilidade do corcel ser a reencarnação de seu rival, algo que culminara na sua própria morte, pois, nas últimas linhas do enredo, quando sua própria residência sofrera com as mesmas chamas que mataram (ou ressuscitaram) seu rival, Metzengerstein, montado em seu cavalo, fenece entre as chamas de seu palácio.

Com efeito, nas linhas impetuosas do mestre do horror americano, observa-se uma argumentação que privilegia a solidão e as fantasias que se prorrompem com seus revezes, já que a obsessão de Metzengerstein pelo animal/rival, bem como as marcas que tingem o suposto sobrenatural, ser-se-ão explicados pela natureza singular de sua perda recente. Como único descendente, desamparado pelo próprio destino que lhe atrelou à morte prematura, o personagem manteve-se envolto numa inconsolável solidão, algo que é demarcado pela voz narrativa no momento de sua reflexão perante a tapeçaria de sua família. Ora, o sobrenatural irrompe-se dessa perdição do personagem, embebido na vasta história sanguinolenta de seus antepassados que, por sua vez, mais que o terror, oferta-lhe as marcas que o fazem pertencer a uma família deteriorada na realidade. Assim, a morte de Berlifitzing seria outra de suas grandes perdas, quiçá a última réstia de vida que lhe ligava a sua genealogia, possível causa de seu delírio, ou feitiço, que interligava a alma de seu inimigo ao corpo do cavalo. Não à toa, o primeiro parágrafo do conto é dedicado a recuperar uma antiga lenda húngara que dissertava sobre a possibilidade da alma humana abrigar-se na dos animais: “a alma, dizem eles [...] [só uma vez permanece num corpo sensível, quanto ao resto, um cavalo, um homem mesmo, não são senão a semelhança pouco tangível desses animais. N.T.]” (Poe, 2015, p.1). Essa articulação com o lendário, que nasce de uma interlocução do narrador em terceira pessoa, influenciará a leitura e a possibilidade do sobrenatural existir, contudo, mormente, as vozes dos que acompanharam a tragédia do jovem barão explicarão o fenômeno como os caprichos de um jovem adoentado e amargurado por sua solidão.

No conto de Poe, pode-se dizer que a solidão opera como o fomento semântico do fantástico todoroviano, já que esse elemento se encontra tanto no plano temático quanto no estrutural, permitindo que o conflito entre a realidade e o sobrenatural sobreviva pela

singularidade da percepção. Nesse sentido, perceber-se-á uma gama de narrativas que se alimentam da condição solitária de seus personagens, nos planos temáticos e estruturais, tem-se, por exemplo, um dos poucos casos citados por Todorov, o conto *Vera* (1886), de Villiers de l'Isle Adam (1838-1889).

Todavia, lembremo-nos que antes de uma condição espacial ou de estado de espírito, a solidão faz parte da estruturação psíquica do ser, cujos sentidos são indisfarçáveis e indissociáveis à mente, mesmo nos mais altos clamores da (não) presença humana. Por esse motivo, narrações como *O travesseiro de penas* (1917), obra do distinto Horácio Quiroga (1878-1937), e *Os buracos da máscara* (1900), conto ilustre do francês Jean Lorrain, dialogam com a aparente contradição da presença solitária do outro e o fortuito banquete que essa condição oferta ao efeito transgressivo do fantástico. No segundo caso, por exemplo, acompanhamos os desvarios de um narrador personagem que, ao acompanhar seu amigo de Jakels a um baile de máscaras, acaba por distanciar-se, paulatinamente, das garantias da realidade cotidiana: “Por onde andávamos agora, encolhidos no escuro daquele fiacre extraordinariamente silencioso, cujas rodas não faziam mais barulho do que os cascos do cavalo pelas ruas calçadas de madeira e pelo macadame das avenidas desertas?” (Lorrain in Calvino, [1900] 2004, p.399).

Logo, chegando no longínquo casarão, o protagonista ver-se num ambiente insólito, cercado por pessoas mascaradas que, mormente, não ofertavam sua companhia, apenas um vazio espectral, como se os bailantes fossem meros “manequins”: “Eu sentia minha razão soçobrar no pavor; o sobrenatural me embrulhava! A rigidez, o silêncio de todos aqueles seres mascarados. O que eram? Um minuto de incerteza a mais, seria a loucura!” (Lorrain in Calvino, [1900] 2004, p.402). Será por essa obsessão, e pela vertigem que o tortuoso baile evocava, que o personagem é levado a desmascarar uma dessas criaturas apáticas, revelando-lhe sua bizarra falta de humanidade: “Horror! Não havia nada, nada. Meus olhos apavorados só encontraram o oco do capuz; a túnica e a camalha estavam vazias. Aquele ser que outrora viveu não era mais que sombra e nada” (Lorrain in Calvino, [1900] 2004, p.402). Todavia, o terror maior se apodera do narrador quando ele mesmo hesita em desmascarar a própria face e, já convencido do vazio que usurpara a sua identidade, ele é acordado de seu sonho angustiante. Nesses termos, o fantástico, por mais que se afaste da perspectiva todoroviana, adere-se a seu compromisso de romper com o delicado, mas perene, véu do cotidiano, permitindo que as testemunhas de seu efeito disruptivo, vislumbrem as brechas do impossível. Ademais, a solidão evocada por Lorrain valida-se num aparente paradoxo, tal qual a *multidão solitária* de David Riesman (1950).

Esse sentimento retumba-se na (in)capacidade de perceber o(s) outro(s), disfarçados pelas máscaras, ou personas, que sustentam o automatismo cotidiano.

Por essas veredas, contempla-se como a solidão manifesta-se, habilmente, tal qual um mecanismo temático e uma manobra estética apta a validar a hesitação característica desse fantástico oitocentista. Para Todorov, a imanência da dúvida será o sustentáculo para o efeito fantástico e, apesar do autor não expor a vertente da solidão, esta coexiste em sentidos sinonímicos com os conceitos do autor (já expostos anteriormente). Todavia, mesmo que reconheçamos a importância estruturalista e pioneira de Todorov, sua conceituação não elucida as transformações inevitáveis da estética fantástica, sobretudo com a virada do século XX, atestado pelo próprio reconhecimento todoroviano de que, após Kafka (1915) e as metamorfoses científicas e filosóficas do século novecentos, principalmente com a psicanálise, o fantástico não poderia mais existir, ao menos, não do mesmo modo (Todorov, 1980).

Portanto, confere-se outras formas de aderir à lógica disruptiva do fantástico, seja no reconhecimento dessas novas searas seja revisitando o núcleo efusivo do século passado, já que sua diegese continua a exibir-se numa relação conflituosa entre as perspectivas do real e o improvável evento sobrenatural. Lembremo-nos afinal de que, em qualquer modulação que o fantástico apresente, no âmbito do terror, do cômico, do angustiante, do inquietante, o ímpeto continuará o mesmo: “deve obrigá-las [as palavras], durante certo momento, a produzir um ‘ainda não dito’, a significar um *indesignável* [...] como se houvesse fraturas em um ou outro dos sistemas [linguagem/experiência], que não corresponderiam a seus homólogos esperados” (Bellemin-noël *apud* Roas, 2013, p.170). Eis, por exemplo, a concepção contemporânea de David Roas (2014), que alberga a estética do fantástico à guisa de seus intentos *ameaçadores*: “a literatura fantástica é o único gênero literário que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural. E o sobrenatural é aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis” (Roas, 2013, p.31).

Por sua *Ameaça do fantástico* (2001), o crítico literário contempla a categoria do fantástico a partir de seu efeito imutável, característica que continua a diferenciar essa estética do maravilhoso, ou do *realismo-maravilhoso*, que veremos a seguir, pois a percepção do evento continua a se organizar pelos signos da estranheza, das incertezas, do medo ou ainda pelo sentimento de solidão. Nesse sentido, a nova tradição do fantástico nascera com a literatura disruptiva da Franz Kafka (1915) que, com sua aclamada *Metamorfose*, dispusera a suas testemunhas um fantástico às claras. Nessa novela, a

hesitação característica d'outrora é pulverizada já nas primeiras linhas do enredo, Gregor Samsa transforma-se num inseto monstruoso, atropelando a construção e a preparação não arbitrarias (Furtado, 1980), que o evento sobrenatural gozava nas literaturas de horror: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso” (Kafka, [1915] 2019, p.27).

Nessa aberrância do irreal, que difere de uma banalização, já teríamos uma constatação *metanarrativa* do efeito conflituoso, uma vez que o leitor implícito choca-se com a realidade do enredo, aparentemente correlata a sua, assistindo-a ser vilipendiada com o impossível: “Kafka desloucha a aparência aparentemente normal do nosso mundo louco, para tornar visível sua loucura. Manipula, contudo, essa aparência louca como algo muito normal” (Anders, 2007, p.15). Todavia, dentro do espaço ficcional, no início, tem-se apenas a visão desesperadamente singular de Gregor, solitário em seu quarto e atado a singularidade de seu destino, tal qual fora com o conde d'Athol ou o desditoso Metzengerstein. Ora, apesar dos termos e das descrições trazidas pelo narrador, e dos pensamentos intimistas de Gregor, teremos o ápice do novo arranjo fantástico e da absurda constatação do evento, quando a própria família observa a metamorfose do jovem caixeiro viajante. Aqui já não nos resta dúvidas ante a metamorfose e o desenrolar da narrativa conferirá os sentidos escusos dessa jornada (in)familiar:

quando ouviu o gerente soltar um “oh” alto — soava como o vento que zune — e então Gregor o viu também: era o mais próximo da porta e comprimia a mão sobre a boca, enquanto recuava devagar, como se o impelisse uma força invisível que continuasse agindo de modo constante. A mãe — apesar da presença do gerente, ela estava ali com os cabelos ainda desfeitos pela noite, espetados para o alto — a princípio fitou o pai com as mãos entrelaçadas, depois deu dois passos em direção a Gregor e caiu no meio das saias que se espalhavam ao seu redor, o rosto totalmente afundado no peito. O pai cerrou o punho com expressão hostil, como se quisesse fazer Gregor recuar para dentro do quarto, depois olhou em volta de si, inseguro, na sala de estar, em seguida cobriu os olhos com as mãos e chorou a ponto de sacudir o peito poderoso (Kafka, [1915] 2019, p.61-62)

Nos olhares dos personagens, espelho que fragmenta e comprova a percepção do evento, têm-se, mais do que a comprovação do sobrenatural, a correlação com o mundo tal qual o conhecemos, que não poderia resguardar o espanto frente a irrealidade. A solidão continua sendo um estigma da vítima, bode expiatório do evento fantástico. O próprio Gregor será o estrangeiro em sua própria casa, morto pelos árdios ferimentos paternos e abandonado na recusa materna e fraterna. O absurdo, ao invés de ressaltar a

misericórdia das testemunhas, autoriza a páfida natureza do mundo real, desnudando-a e revelando seus sintomas mais espúrios (Roas, 2013). Ademais, a literatura kafkiana é mestra em explorar os sentidos dessa solidão, proposição em que o protagonista torna-se a vítima-mor de uma estrutura social, comodamente, arranjada no absurdo. Veredas labirínticas que se interpõem para o agrimensor K. que, em *O castelo* (1926), freme ante a impossibilidade de se aproximar, minimamente, da intrigada rede de influências que o levaria a adentrar o castelo eternamente remoto. Por conseguinte, esse ímpeto narrativo impulsionaria outras grandes narrativas, tais quais a de Murilo Rubião (1916-1991), mestre do fantástico à brasileira que, apesar de desconhecer Kafka no início de sua carreira, discorrera sobre as mesmas agruras da modernidade e seu teor burocrático, em contos como *A fila* (1974) e *O edifício* (1949), enredos que reverberam um fantástico apartado das criaturas, mas investido pela extrapolação insólita dos ritos cotidianos: “Sua marca de fábrica foi sempre o insólito. Para maior desconcerto nosso, um insólito que se incorpora sem surpresa, à banalidade da rotina. O mundo à parte é também o nosso mundo” (Arrigucci, 1987, p.141).

Outrossim, serão esses os princípios (in)diretos do fantástico pós-kafkiano, nascente que dará frutos, sobretudo, nas produções magnas dos latino-americanos, os quais reverberam um dos mais proficuos manjares do fantástico novecentista. Por esses (des)caminhos, dispõe-se a literatura enigmática de Jorge Luís Borges (1899-1986), grande tributário do insólito, que exercera suas influências, não somente, com seus labirínticos *Ficções* (1944), *O Aleph* (1945), *O livro de areia* (1975), mas contribuíra com a tradução de obras contemporâneas, como fora o caso da tradução em espanhol da *Metamorfose*, exemplar que chegara nas mãos de Gabriel García Márquez e influenciara, definitivamente, os rumos da sua estética precursora (Saldívar, 2000). Nas produções disruptivas do autor argentino, contemplam-se os novos moldes de um fantástico que não subverte o real à guisa de um relato nebuloso e, assim como Kafka, aproveita-se do absurdo para ponderar as membranas mais duvidosas do real: “O fantástico manifesta um escândalo, uma laceração, uma irrupção insólita, quase insuportável, no mundo da realidade (...) O fantástico é, assim, ruptura da ordem reconhecida, irrupção do inadmissível dentro da inalterável legalidade cotidiana” (Caillois apud Cesarani, 2006, p.46-47). É o que possibilita o encontro insustentável entre um Borges amadurecido e sua jovem versão em dois continentes distintos, cenário disposto em *O outro* (1975); ou mesmo, o testemunho (meta)narrativo da destruição de nossa realidade, suplantada e

sequestrada por uma civilização esquecida d'outrora, em *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1940). Extravios esses que contemplam o (res)surgimento do fantástico.

Entre outros grandes nomes da língua hispânica, como Horácio Quiroga (1878-1937), Silvina Ocampo (1903-1993) e Adolfo Bioy Casares (1914-1999), tem-se a monumental produção de Julio Cortázar (1914-1984), por cujo esplendor narrativo orquestrara desde exímios textos breves, como *Bestiário* (1951) e *As armas secretas* (1959), até o ápice de sua estética disruptiva com seu *anti-romance*, *O jogo da amarelinha* (1963), obra que já se torna partidária de um novo movimento do insólito ficcional. Entrementes, diante desses e outros mestres, ter-se-á o (res)surgimento dos dispositivos fantásticos, que não poderiam sofrer com a mera repetição enfadonha de seus elementos, como bem atestara Todorov, por esse motivo que: “A história do fantástico é uma história marcada pela necessidade de surpreender um leitor que conhece cada vez melhor o gênero” (Roas, 2013, p.147). Por conseguinte, foram por esses alicerces – provenientes dos grandes logros do fantástico europeu, até as novas perspectivas latino-americanas das décadas de 40 e 50, o chamado *neofantástico* segundo Alazraki (2001) –, que surgira a fagulha de uma nova vertente do insólito ficcional, produto que se desgarraria do fantástico, tradicional e moderno, e produziria seus próprios intentos estéticos. Referimo-nos a vertente do *realismo-maravilhoso*, arquitetura estética de Gabriel García e que confere novos sentidos para a união entre o animismo e sua relação com a *solidão*.

2.2. A solidão anímica da América-latina

Investidos por uma nova demanda artística, assaltados pelos ressumbres dos movimentos modernistas e das tradições (in)quebrantáveis do fantástico novecentista, alguns escritores latinos e hispano-americanos dedicaram-se a uma renovação (in)direta do insólito ficcional, que acabara por dinamizar as estratégias do fantástico produzidas até então. Nesse antro criativo, (re)nasce o realismo-maravilhoso, um novo gênero surgido à guisa de uma demanda cultural e de um ímpeto ancestral em representar os reinos do impossível, a partir de uma coesão intimista e integrativa com a realidade. Impelidos por essa volatilidade, os escritores dedicaram-se a alimentar as metástases do sobrenatural, sem levar em consideração o assombramento ou o deslumbramento paradigmático do fantástico. Além disso, a realidade apresentava-se a partir de um referencial tal qual o conhecemos, sem as distâncias, por vezes, permissivas e seguras, que caracterizam o gênero maravilhoso, em que o sobrenatural será generalizado. Apesar dessas caracterizações, já enunciamos as investidas e meandros dessa estética inovadora ao longo deste trabalho, uma vez que a literatura de García é uma das maiores insígnias dessa vertente literária.

Outrossim, o realismo-maravilhoso seria, então, a manifestação indelével do insólito imbricado à própria realidade tal qual achamos conhecer, cujos intentos seriam “desnaturalizar o real e naturalizar o insólito, isto é, integrar o ordinário e o extraordinário em uma única representação do mundo. Assim, os acontecimentos são apresentados ao leitor como se fossem corriqueiros” (Roas, 2013, p.36). Paralelamente, será por meio desse aparato estético que os autores exasperaram os sentidos da realidade externa até atingiram um nível de representação capaz de, minimamente, ofertar contornos à cultura latino-americana: “Ao dizermos que a América ‘é o mundo do real-maravilhoso’ não estamos apontando um referente, *mas uma ideia sobre ele*. A realidade, ao ser nomeada ou qualificada, deixa de ser a realidade, para ser um discurso sobre ela” (Chiampi, 2008, p.91). Munidos deste imperativo, o de representar a identidade americana e os revezes de sua história, os escritores galgaram sentidos paralelos em relação ao fantástico europeu, uma mutação da percepção do insólito numa tentativa de dar “nome a América” (Fuentes, 2007), gerando, por sua vez, sentidos específicos para com o evento da solidão.

Primordialmente, antes de nos determos nas veredas singulares do realismo-maravilhoso, faz-se necessário discutir as múltiplas ponderações que orbitam sua nomenclatura, já que, ao longo dos anos, sofrera diversas interpretações, situando-as

próximas a um “realismo-maravilhoso” ou contíguas a um “realismo-mágico”. Nesse ínterim, apesar de se referir, sobremaneira, à produção narrativa dos escritores de língua hispânica, a primeira vez que o termo realismo-mágico aparecera nos cenários da crítica artística fora quando Franz Roh (1935), historiador de arte alemão, tracejara as características de uma arte pós-expressionista, preocupada em “atingir uma significação universal exemplar [... e] representar as coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam” (Chiampi, 2008, p.21). Originalmente, o realismo-mágico referia-se tanto a uma modalidade artística quanto a uma nacionalidade distinta daquela que viria a ser consagrada algures. Com efeito, fora somente quando o escritor venezuelano Arturo Uslar Pietri (1948) utilizara a expressão para se referir a contos venezuelanos produzidos na década de 40 que a alcunha aderiu, fortemente, aos significantes literários. Cumpre dizer que esses contos trazem, em seus bojos, esquemas narrativos que prefiguravam uma nova modalidade artística que o fantástico não poderia abarcar, baseados, inclusive, na seara mítica e histórica do território americano.

Compartilhando dessa mesma opinião, o crítico Angel Flores, em sua palestra *Magic Realism in Spanish-American Fiction*, reverberara as contribuições de Uslar Pietri, admitindo que a literatura de Jorge Luis Borges (1935) distingue-se como o primeiro episódio emblemático dessa “nova” literatura. Do mesmo modo, o escritor Miguel Ángel Asturias (1949) abraçara a perspectiva traçada pelo crítico venezuelano e caracterizara os seus escritos como partícipes da estética nascente, principalmente, seu distinto romance publicado em 1949, *Homens de milho*, obra capaz de reverberar e, ao mesmo tempo, inovar um retorno firme e indissociável à cultura indianista que representava “la solución adecuada a sus pretensiones de recrear la visión mítica de la realidad que creyó característica del pueblo guatemalteco y de su tradición cultural indígena” (Fernández, 2001, p.289). Entrementes, dentre outros grandes nomes da crítica que aderiram à terminologia, tais como Giuseppe Bellini (1997) e Luís Leal (1967), grande parte do meio editorial beneficiou-se da nomeação para valorizar as publicações latino-americanas do período, sobretudo, após o estrondoso sucesso de *Cem anos de Solidão* no final da década de 60.

Todavia, mesmo com a aparente aceitação por parte dos escritores e críticos desse período, diante da gama de contradições que marcam a utilização e embotam as características dessa nomenclatura, a crítica especializada questionara o seu uso e a explicação terminológica que a sustenta, considerando tanto a carga estrangeira que o termo “mágico” albergava quanto a aparente contradição fenomenológica que distanciava

o objeto de análise e as raízes da nomenclatura: “Em suma, o problema da construção poética do novo realismo histórico hispano-americano não pode ser pensado fora da linguagem narrativa, vista em suas relações com o narrador, o narratário e o contexto cultural” (Chiampi, 2008, p.28). Além disso, as considerações de Angel Flores contribuíram para as recorrentes contradições entre o fantástico e o suposto realismo-mágico, sobretudo, quando o crítico elencara Borges como o pioneiro desse movimento, autor considerado como fantástico não somente pela crítica especializada, mas por suas próprias considerações autobiográficas (Borges; Ocampo; Casares, 1940). Dentre as críticas discordantes, tem-se a voz altissonante de um dos maiores nomes da literatura latino-americana, o escritor cubano Alejo Carpentier (1904-1980) que, em seu emblemático prefácio a sua obra *O reino deste mundo* (1949), conjuro pioneiro dos princípios e das consequências dessa nova estética, proclama o nascimento do *Realismo-maravilhoso*, conceituação que se adere, até os dias hodiernos, ao *realismo-mágico*, contrastando-o. Consequentemente, as discussões e as preferências frente às duas nomenclaturas foram, minunciosamente, debatidas pela pesquisadora e crítica Irlemar Chiampi (2008) que, ao considerar a pertinência de um realismo-maravilhoso, não pudera ignorar as problemáticas inerentes à formação e utilização do outro termo. Em suas palavras, a teórica elucida a escolha de sua terminologia:

Maravilhoso é termo já consagrado pela Poética e pelos estudos crítico-literários em geral, e se presta à relação estrutural com outros tipos de discursos (o fantástico, o realista). Mágico, ao contrário, é termo tomado de outra série cultural e acoplá-lo a realismo implicaria ora uma teorização de ordem fenomenológica (a “atitude do narrador”), ora de ordem conteudística (a magia como tema) (Chiampi, 2008, p.43)

Necessariamente, os apontamentos traçados por Chiampi, que realçam as problemáticas em torno do realismo-mágico, contemplam uma diagramação mais precisa, entendendo o uso da terminologia carpentiana com a ressalva de que essa vertente literária não é exclusiva do discurso americano e nem desse contexto histórico, apesar de considerar o período no qual o realismo-maravilhoso americano surge e as temáticas que o cristalizam. Notemos que essa especificidade nacionalista, gerada pelo discurso de Carpentier, erige-se como ponto de diferenciação entre o real-maravilhoso e o mágico, como nos aponta o estudo crítico de Alicia Llerena, *Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano (1955-1993)*.

Com efeito, a partir dos estudos posteriores, apesar do realismo-maravilhoso surgir no final da década de 40 no contexto americano, justamente, com a literatura de Miguel Angel Asturias e Alejo Carpentier (Llarena, 1997), assistimos à ebulição de obras como a da sueca Selma Lagerlöf que, em *A Saga de Gosta Berling* (1891), já utilizara dos mecanismos estéticos que viriam a ser amplamente explorados em contexto americano. No referido romance, impregnado pela poética do irreal, anunciam-se os descaminhos da emblemática cultura do norte europeu, evanescida por seus mitos ancestrais levianamente ignorados pelas brumas da modernidade. Inadvertidamente, no final da narrativa, a própria autora ilustra o fim dessa era animista, no qual o sincretismo pagão e cristão (des)arranjava o cotidiano, apresentando-se como meras lembranças: “Querido leitor, acaso não devo também eu dizer o mesmo? As enormes abelhas da fantasia esvoaçaram ao nosso redor por dias e anos, mas para entrar na colmeia da realidade – ora, para isso têm mesmo de se virar” (Lagerlöf, [1909] 2021, p.393). Do mesmo modo, em *Macunaíma* (1928), do excelso Mário de Andrade, já se poderia considerar, inclusive, aproximações mais diretas com a estética do real-maravilhoso americano, não só por contemplar a integração do maravilhoso indianista com a realidade cotidiana, mas também pelo emblemático e irônico argumento de exaltar o “herói de nossa gente”, consequências irreduzíveis da rapsódia odisséica construída por Andrade. Outrossim, o que prevalece nesses exemplos, mais do que a presença de um discurso que dê contornos a uma unidade continental, é o distinto manejo narrativo de representar o sobrenatural, ou melhor, a realidade na esfera do possível: “Nesse processo, nesta retórica da passagem, suspende-se a dúvida, a fim de evitar a contradição entre os elementos da natureza e da sobrenatureza” (Chiampi, 2008, p.61).

Ao largo dessas discussões, as modulações das narrações relativas ao real-maravilhoso mobilizam relações com os imperativos ficcionais da solidão de modo distinto e complementar, paralelamente, em diálogo com a literatura fantástica. É o caso, então, da narrativa magna de Carpentier (1949), em cujo âmago se movimentam enunciações típicas dessa *confraria literária*, enlaçada a um imaginário continental, por vezes, indissociável. Em *O reino deste mundo*, testemunhamos a saga diaspórica da independência haitiana, desvelada, ocasionalmente, por um narrador onisciente que captura desde o assédio moral e histórico dos colonizadores franceses até a insurgência sanguinária e tonitruante dos povos nativos. Utilizando-se de um foco narrativo modular, que se concentra no olhar e nas ações do (ex)escravo Ti Noel, a história contempla um espaço pré-definido na realidade, mas que se deixa afetar pelos encantamentos

revolucionários do povo negro, chama incandescente da revolta contra os franceses, que acaba por ditar os ressumbres de um incontornável acontecimento histórico. Além da centralidade conferida a Ti Noel, tem-se a presença icônica do personagem Mackandal, uma das figuras centrais que sintetiza, ao mesmo tempo, a potencialidade dos eventos sobrenaturais, com suas metamorfoses animais e seus encantos pestilentos, e, conseqüentemente, ilustra caracteres familiares e coerentes à cultura africana, em que a lógica das dádivas e dos milagres são apenas metástases de sua verdadeira natureza: “Mackandal visitava continuamente as fazendas da planície para vigiar seus fiéis e saber se ainda confiavam em sua volta. De metamorfose em metamorfose, o maneta estava em toda parte, tendo recuperado sua integridade corpórea ao vestir trajes de animais” (Carpentier, [1949] 2009, p.36). Não, por acaso, a cena mais icônica do romance decorre quando o xamã, após vários anos de peregrinação em múltiplas metamorfoses animais, depois de enfim ser capturado pelos seus algozes, acaba condenado a queimar-se na fogueira. Porém, é nesse instante de queda em que se dá o milagre de sua ascensão:

Nesse momento, Mackandal agitou o coto, que não tinham podido amarrar, num gesto ameaçador, que nem por mingüado era menos terrível, urrando conjuros desconhecidos e jogando o torso violentamente para a frente. As cordas caíram, e o corpo do negro esticou-se no ar, voando sobre as cabeças, antes de mergulhar nas ondas do negro mar de escravos. Um só grito ressoou na praça:

— Mackandal sauvé!

Seguiram-se a confusão e a balbúrdia. Os guardas lançaram-se a coronhadas sobre a negrada que urrava e que parecia já não caber mais entre as casas e trepava agora em direção aos balcões. Chegou a tal ponto o estrépito, a gritaria, o tumulto da multidão, que muito poucos viram que Mackandal, agarrado por dez soldados, era enfiado de cabeça no fogo, e que uma labareda alimentada pelo cabelo em chamas abafava seu último grito [...] Naquela tarde os escravos regressaram para as fazendas rindo durante todo o trajeto. Mackandal tinha cumprido sua promessa, permanecendo no reino deste mundo. Uma vez mais os brancos eram batidos pelos Altos Poderes da Outra Costa (Carpentier, [1949] 2009, p.44)

Nesse enquadre disposto por Carpentier, evidenciamos uma das maiores sutilezas presentes no romance, já que a realidade parece cindir-se diante dos olhares do povo de Mackandal, projetando, numa ótica, os vislumbres da ascensão literal de seu líder; e de outra, o mero entendimento dos colonos, que enxergavam a morte do escravo fugidio. Numa lógica aparentemente paradoxal, que nos lembra os ditames da literatura fantástica, o narrador não concentra seus esforços em forjar uma dualidade irresoluta, na realidade,

convida-nos a interpretar as duas possibilidades que, de fato, ocorreram: “A ausência de vacilação faz da mitologia vodú uma causa transcendente que ‘explica’ o evento impossível, de tal modo que o leitor não é solicitado a optar pela versão natural ou pela sobrenatural, mas a revisar a separação dessas duas zonas de sentido” (Chiampi, 2008, p.64). Na cena, contemplam-se os caracteres que dominam o discurso iniciático do realismo-maravilhoso, elemento principal que aviva a singularidade do romance, no qual o real funde-se indiscutivelmente com o sobrenatural, criando uma tessitura na qual a América e o Novo Mundo só poderiam ser revelados amparando-se nas fantasias animistas desses povos originários, tal qual elucida o próprio autor em seu célebre prólogo: “pela dramática singularidade dos acontecimentos, pela fantástica atitude dos personagens que se encontram, em determinado momento, na encruzilhada mágica da Cidade do Cabo, tudo se torna maravilhoso em uma história impossível de situar na Europa” (Carpentier, [1949] 2009, p.12). Ainda, em seu arremate, o autor cubano parece fechar o sentido final de seu projeto estético, emblema que afetaria direta e indiretamente a literatura produzida na década de 60 no chamado *Boom Latino-americano*: “Mas o que é a história da América toda senão uma crônica do real maravilhoso?” (Carpentier, [1949] 2009, p.12).

Novamente, é necessário frisar que os valores afirmativos e identitários, dispostos no romance e no prólogo de Carpentier, acabam não apenas por dividir as opiniões dos críticos, dispersos entre um realismo-mágico e outro realismo-maravilhoso, mas também em limitar às travessias do real-maravilhoso aos limites culturais do continente americano. Por essa razão, como já fora elucidado por Irlemar Chiampi, entende-se que o real-maravilhoso não poderia restringir sua caracterização a um discurso identitário, nem mesmo o sobrenatural poderia movimentar somente por esse ímpeto. Na realidade, mais do que ser seu critério de distinção, essa característica revela as raízes de um discurso originário e *familiar*. Eis os emblemas presentes na literatura de Juan Rulfo (1917-1986), que em seu aclamado *Pedro Páramo* (1955), obra que inspiraria García Márquez e que, surpreendentemente situada no México, ilustrando os emblemas políticos e sociais do país, apresenta um indiscutível teor universal, em que o sobrenatural não se elucida, ou movimenta-se, apenas por um teor nacionalista: “Pedro Páramo se produce una revolución en las estructuras narrativas y también en la utilización del tiempo [...] El clima de realidad-irrealidad, subrayado por sonidos vacíos, ecos solitarios y diálogos vagos, es sumamente nuevo y atractivo” (Bellini, 1997, p.551). Assim, os lamentos murmurados dos mortos de Comala, bem como a incansável busca de Juan por seu pai

desalmado, deflagram as idiossincrasias estruturais da vida humana, sobretudo em relação aos quadros ancestrais que demarcam a castração e o sofrimento filial que o atrelam, acaso nos atentemos às questões edípicas presentes no romance.

Outrossim, são por essas percepções, as quais elucidam um realismo-maravilhoso acoplado às sendas culturais, mas não dependente de seu orlo pulsante, que podemos trilhar relações tanto com os aspectos do fantástico – e os signos que diferenciam esse tipo de discurso literário – quanto com os diagramas ofertados pela psicanálise. Equação essa que poderá, enfim, evidenciar um provável vínculo com a solidão e a estética do real-maravilhoso. Nesse intercâmbio de esferas que logo se complementam, revisitar um dos estudos mais reverenciados de Sigmund Freud (1919), o já citado *infamiliar*, conceito paradigmático nascido da análise do conto hoffniano, *O homem da areia* (1816), torna-se urgente. No estudo em tela, o pai da psicanálise elucida a natureza paradoxal que reveste os sentidos do sintagma *heimlich*, palavra capaz de evocar o sentido de familiaridade, mas que, amalgamamente, reveste-se de uma estranheza [*Unheimlich*] intrínseca: “entre as diversas nuances no seu significado, também aponta coincidente com seu oposto ‘infamiliar’ [*unheimlich*] [...] *Infamiliar* seria tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona” (Freud, [1919] 2019, p.45).

Assim, revelando a natureza inconsciente desse *incômodo* outrora íntimo, ou a relação que prevê uma certa familiaridade frente à estranheza mais arguta, Freud concebera um conceito capaz de dar contornos não somente aos meandros do enredo de E.T.A. Hoffmann, mas que exponencialmente acabara resvalando-se nas próprias concepções críticas acerca do fantástico e de sua diferenciação em relação ao maravilhoso, uma vez que, naquele, os fantasmas ou as representações sobrenaturais, estigmas embrionários da onipotência de pensamento infantil, evocam a estranheza característica do medo e do horror, tanto nos personagens quanto nos leitores, e acabam por diferenciar-se do animismo atuante nos domínios do *maravilhoso*: “Os contos maravilhosos se apresentam muito abertos em relação ao ponto de vista animista da onipotência de pensamentos e desejos [...] mesmo quando a bela estátua de Pigmaleão ganha vida, dificilmente sentimos algo de infamiliar” (Freud, [1919] 2019, p.99). Nessa constatação, indiretamente, o pai da psicanálise deixa visível as ranhuras estéticas da arquitetura fantástica, bem como o modo de afetação que valida sua distinção em relação ao maravilhoso, terreno no qual a fantasia não desbota de seus matizes deslumbradores. A diferenciação de ambos os planos, conquanto indicada pelo discurso freudiano, proclamou-se latentemente nos apontamentos teóricos de Irlermar Chiampi, que alargou

as interpretações, deslocando-as em direção aos estratagemas do real-maravilhoso, de tal sorte a inscrever o caráter *familiar* como elemento *sui generis* desse projeto literário:

Por isto o sentimento do ‘Unheimlich’ (estranheza inquietante), que Freud descreveu em um de seus ensaios, aplica-se com justeza ao efeito de fantasticidade. O leitor teme o ‘familiar reprimido’, enquanto signo da outridade que ameaça a sua ordem de valores estabelecida. Como contrapartida, o realismo maravilhoso propõe um ‘reconhecimento inquietante’, pois o papel da mitologia, das crenças religiosas, da magia e tradições populares consiste em trazer de volta o ‘Heimliche’, o familiar coletivo, oculto e dissimulado pela repressão da racionalidade (Chiampi, 2008, p.69)

Assentados nessas reflexões, se o fantástico sanciona seus intentos ameaçadores segundo o primado da estranheza (infamiliar) – movimento que atualiza uma antiga aproximação com o evento do impossível –, em contrapartida, o real-maravilhoso arrebatava os sentidos estéticos e subjetivos a partir da familiaridade anímica das construções de um (im)possível próximo e reconhecível. Daí a constatação de aproximação entre esta corrente e os signos culturais, já que, inevitavelmente, as circunstâncias do impossível são aceitas e integradas à realidade narrativa, num movimento de regresso às raízes animistas que subjazem aos seus edifícios sociais, sejam estes latinos (*Cem anos de Solidão*, García Márquez), europeus (*A Saga de Gosta Berling*, Selma Langerlöf), ou mesmo, extremo-orientais (*O sonho da aldeia Ding*, Yan Lianke). Comumente, os adeptos desse gênero aproximam os signos do sobrenatural ao mundo externo e, amiúde, referem-se a seus escritos apenas como a maneira mais fiel de representar a realidade tal como se olha. Aliás, García Márquez, em seus inúmeros depoimentos, afirmava que oferecia aos leitores tão somente a descrição fidedigna da (des)fortuna americana: “[...] tivemos que pedir muito pouco à imaginação, porque para nós o maior desafio foi a insuficiência dos recursos convencionais para tornar nossa vida acreditável. Este é, amigos, o nó da nossa solidão” (García, [1982] 2011, p.25).

A particularidade desse olhar íntimo, que, em García, se orchestra pelo significante-mestre da solidão, também está presente no simulacro etimológico da palavra “maravilhoso” [mirabilia] que, em latim, corresponde tanto a uma distinção com as coisas naturais [naturale] quanto à capacidade de “mirar”, ou enxergar, o milagre: “O maravilhoso recobre, nesta acepção, uma diferença não qualitativa, mas quantitativa com o humano; é um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força ou riqueza, em suma, de perfeição, que pode ser *mirada* pelos homens” (Chiampi, 2008, p.48). Ora, é por essa via singular, de contato com o impossível, que se chega à

irmandade ancestral entre o homem e a sua cultura, aqui, especificamente com a latino-americana, hábil em naturalizar certos eventos ditos “sobrenaturais”, mesmo fora do contexto literário. Eis o caso das superstições e crendices que contornaram, por exemplo, as vivências de García Márquez, principalmente no paradigmático berço de Aracataca (Saldívar, 2000).

O paradigma de misticidade, leito predileto do nobelista colombiano, dá contornos, mais espessos, ao liame entre a solidão e o resgaste cultural, cujos desdobramentos poéticos desaguam nas fontes híbridas do real-maravilhoso, cenário que, indiscutivelmente, preenche-se pela erupção do signo do *desamparo*. Logo, tal afeto institui-se como peça causal do apelo às raízes culturais e históricas de um determinado povo, apelo a uma magia marcada pelo poderio anímico da nostalgia, tanto em termos metafóricos quanto psíquicos, recusando-se, pois, a deixar-se levar pelos ditames da globalização e da modernidade, tal qual, de certo modo, fora a crítica à racionalidade na literatura fantástica (Roas, 2013).

Assim, o levante realizado pelo real-maravilhoso, em território latino-americano, considerando sobretudo a época em que surge, consiste numa resposta ética à violência dos regimes ditatoriais e às extensas crises sociais (bem como, institui-se como consequência (in)direta desses fenômenos). Como estopim político, a *frontaria* revelou-se sintoma de contestação dos países colonizados pela Europa e vilipendiados pelos abusos das superpotências que, por isso, não passaram incólume nas narrativas dos grandes escritores latinos. Desse modo, desamparo e solidão serão, por vezes, os ornamentos tributados aos personagens que, munidos das vestes da deserção, vivenciarão exílios e violências, seja na representação de ditadores sanguinários ou na teatralidade das vítimas estilhaçadas pelo horror nacionalista, como são os casos do *Outono do patriarca* (1975), de García; *O senhor Presidente* (1946), de Miguel Angel Asturias; *A cidade e os cachorros*, de Mario Vargas-Llosa (1963); *Eu, o supremo*, de José Gaspar Rodríguez (1974). Por esse viés, a crítica carpentiana abarca justamente essa problemática, que recobre o universo americano, a biografia de um povo estigmatizado pelo ídolo do desamparado, cujos enleios psíquico-culturais clamam à necessidade de *dar um nome à América* (Chiampi, 2008), resultando num arcabouço de envoltórios que se adequaram, justamente, à mística do real-maravilhoso.

Com efeito, essa noção integrativa da realidade, aliada aos matizes abstratos das crenças culturais, acaba por incorrer seus sentidos em outra noção freudiana, não apenas por se encaixar nos termos das fantasias inconscientes, que margeiam o entorno das

relações objetais, mas porque se refere aos próprios percalços culturais que se arreigam às crenças, tornando-as um possível aparato familiar do cotidiano. Referimo-nos, doravante, ao conceito de *animismo*, vinculado, simultaneamente às fantasias primordiais (no seio das subjetividades) e aos pensamentos primitivos (no que diz respeito às elaborações idealizadas sobre a Natureza, responsáveis por sustentar o império civilizatório). Essa concepção reverbera-se na teoria freudiana, sobremaneira, a partir dos mecanismos próprios da onipotência de pensamento, defesas que bailam a sobrevivência e permitem as relações na primeira infância e que, necessariamente, ilustram a familiaridade arcaica com o fantasiar: “Seus efeitos assombrosos é que nos levam a afirmar sua existência [...] A nosso ver, é uma superestimação da influência que nossos atos psíquicos (intelectuais, no caso). podem ter na modificação do mundo exterior” (Freud, [1939] 2018, p.92).

Paralelamente, em Freud, a discussão mais profícua do termo encontra-se em uma de suas maiores análises acerca da gênese dos territórios definidos pela civilização, *Totem e tabu* (1913). Em seu cerne, o pai da psicanálise valida que o animismo fora a forma primordial do primitivo “organizar” suas crenças, uma espécie de protótipo de religião que torna possível, nessas condições iniciais, a apreensão da cultura e de suas múltiplas faces. Dessa arquitetura rudimentar, resultam-se as três grandes visões de mundo, animista, religiosa e científica. Sobre a primeira, Freud elucida: “O animismo é um sistema de pensamento, ele não só explica um fenômeno particular, mas permite compreender o mundo como unidade, a partir de um ponto [...] é talvez a mais consequente e exaustiva, a que explica de maneira cabal a natureza do mundo” (Freud, [1913] 2012, p.124).

Além de atestar o funcionamento complexo desse mecanismo arcaico, o qual encobre as relações externas e internas dos sujeitos até os dias hodiernos, Sigmund Freud estabelece que sua manifestação fora a condição indispensável para a construção do totem, sendo esse uma derivação direta das crenças onipotentes, sendas que consignam, inclusive, a sobrevivência simbólica do homem, neste caso o pai, mesmo perante o morrer (Freud, 1913). Além da clara exposição do fenômeno em relação ao mito da horda primitiva, no qual Freud tece as origens da instituição proibitiva do incesto e das primeiras organizações tribais, o anímico aparece também em relação às brincadeiras infantis, que, como já fora apontado, organiza-se à guisa das fantasias primordiais, operadores que forcejam os objetos a animar-se, oferecendo-os uma *alma* distinguível. Paralelamente, o pensamento freudiano enleia-se, nesse ponto, com a clássica frase nuclear proferida por

Mélquiades, personagem excelso de *Cem anos de solidão*, que, no início da narrativa, indireta e (in)conscientemente, denuncia a técnica de escrita angariada por Gabriel García, a partir da matéria-prima originária da criação subjetiva: ““As coisas têm vida própria”, apregoava o cigano com áspero sotaque, ‘tudo é questão de despertar a sua alma’” (Márquez, [1967] 2018, p.3). Sobre esse saber magno, ensejado no discurso do cigano de Macondo, metonímia estética do real-maravilhoso que estrutura a lógica expressiva do místico em nosso cotidiano, encontra-se o atributo máximo relegado ao animismo que, segundo Freud, preserva a potencialidade recôndita na escrita artística dos grandes literatos:

Unicamente na arte ainda sucede que um homem consumido por desejos realize algo semelhante à satisfação deles, e que essa atividade lúdica provoque — graças à ilusão artística — efeitos emocionais como se fosse algo real. As pessoas falam, com justiça, do feitiço da arte, e comparam o artista a um feiticeiro. Mas essa comparação é talvez mais significativa do que pretende ser. A arte, que certamente não iniciou como l’art pour l’art, esteve originalmente a serviço de tendências que hoje se acham em grande parte extintas. Entre elas, podemos suspeitar, muitas eram intenções mágicas (Freud, [1913] 2012, p.143)

Dentro desse referencial, em que se ilustra a relação indômita entre o animismo e a palavra artística, a estética do real-maravilhoso goza de um aparato muito próximo ao encontrado na dimensão arcaica do psiquismo, pois os mesmos mecanismos anímicos familiares ao inconsciente, desde os tempos primitivos, bem como as mesmas insígnias das crenças religiosas ou crenças do cotidiano, orquestram-se no palco magno da estética literária descrita. Em especial, García Márquez referenciará a todo momento, como veremos no capítulo seguinte, que sua forma singular de descrever a realidade, ou o realismo do irreal (Saldívar, 1997), surgira da escuta e da absorção da linguagem de sua avó Tranquillina, berço do laboratório literário garciniano: “Pensando nela, percebi de repente que não estava inventando nada, mas simplesmente captando e me referindo a um mundo de presságios, de terapias, de premonições, de superstições, se você quiser, que era muito nosso, muito latino-americano” (Márquez, 1982, p.87).

Com essa chave essencial, que de certo modo fora utilizada pelos grandes precursores da estética em tela – Miguel Angel Asturias, com as lendas indígenas; Alejo Carpentier, com as religiões de matrizes africanas; Ruan Rulfo, com os resquícios religiosos pagãos e católicos –, o impulso criativo recepcionou, com extremo zelo, a excentricidade semântica dos significantes e as moções do animismo, diagramações já

tão bem observadas por Freud. O real-maravilhoso, assim, reanimou (e continua a fazê-lo) velhos “empreendimentos” de gerenciamento simbólico, cruciais à existência do homem, concedendo-os aos personagens em suas travessias diegéticas e, ao mesmo tempo, fazendo-os ecoarem na percepção do leitor. Este, para manter “saudável” o pacto ficcional, sucumbe ao desvario ficcional e passa a introjetar a narrativa a partir dos mesmos artifícios que a atravessam. Por outro lado, se o *parentesco*, a genealogia, não for ingerido e deglutido pelos personagens, repetitivamente, o animismo asfixia a naturalização do evento sobrenatural, forjando, aí, o fantástico, que opera de acordo com os directivos do infamiliar, do estranhamento. Por isso, a narração e o modo com que o sobrenatural é recepcionado é crucial para a preservação do efeito do real-maravilhoso que, ao referenciar um narrador atado à veracidade, rompe com os paradigmas metalinguísticos que separam a obra da realidade: “As obras mais representativas do realismo maravilhoso manifestam, em maior ou menor grau, o fenômeno do ‘desmascaramento do narrador’, abrindo um processo análogo à produção do efeito de encantamento do leitor” (Chiampì, 2008, p.72).

De acordo com esses itinerários teóricos, existe, portanto, uma garantia para a implementação da interface entre a solidão e o realismo-maravilhoso. Como já fora ressaltado, os dilemas do desamparo são, por vezes, os grandes motes que colorem, direta e indiretamente, as narrativas do realismo-maravilhoso, já que, em seu impulso por criar e manter um enredo verossímil às diversidades latino-americanas, acaba por englobar os abusos hiperbólicos presentes nesse contexto. Com efeito, a magia anímica arcaica, fonte indelével de identificação com a terra, em seu formato inicial, não é o suficiente para neutralizar o desamparo do mundo externo. É preciso extrair fluidos mais virulentos das fontes anímicas para, então, hiperbolizar determinados elementos da exterioridade (ou mesmo todo o externo), plasmando proto-estruturas necessárias à acomodação do *páthos* pelos aspectos místicos, os quais jamais poderiam salvaguardar os personagens, com o risco de descaracterizar os matizes dessa estética.

A solidão, mascarando-se como sentimento de desamparo, converte-se numa das peças basilares para que o real-maravilhoso exaspere seus efeitos cáusticos, diferenciando-se, inclusive, das artimanhas próprias do maravilhoso puro. Portanto, aqueles que intentam explorar os territórios diaspóricos do real-maravilhoso devem embrenhar-se, sem pudores, pelas idiossincrasias de seus personagens a partir das vias escusas de uma linguagem preservada nos extravios do inconsciente. Alhures, pensar na relação do animismo com a estética em foco é admitir que há, em algum momento do

processo criativo, uma busca, inconsciente, por parte dos escritores filiados, um desejo de, pela plasticidade do signo, ressuscitar seus mortos, garantindo-lhes uma genealogia, ou um lugar à terra perdida, dentro ou fora do escopo americano, que denota uma latente revolta e, por isso, exaspera à potencialidade, que (não) sutura as *veias abertas da américa-latina* (Galeano, 1971). A partir dos desígnios até então contemplados, recuperamos o possível entrelaçamento entre o real-maravilhoso, com sua linguagem animista, e os impérios multifacetados da solidão, ambos apresentando-se como os pilares vitais do romance que será contemplado na análise, instâncias narrativas que se elevarão à exaustão pela pena saudosa de Gabriel García Márquez.

2.3. A solidão de Gabriel García Márquez

Refém do substrato mais nostálgico de seus anos, atado, incondicionalmente, aos murmúrios ecoantes de seus parentes d'outrora, Gabriel García Márquez (1927-2014) sulcara as estirpes arcaicas da realidade cotidiana ao ponto de representar o nascedouro e o morredouro, solitários da sociedade, num nível pessoal e, ao mesmo tempo arquetípico, joguetes do tempo e do “esquecimento” que configuram o tributo maior dos *Cem anos de solidão* (Ludmer, 1972). Com efeito, para que o mestre colombiano conduzisse a realidade total de seu romance premiado (Llosa, 2007), fora necessário um amadurecimento literário avassalador, baseado no estudo extensivo dos clássicos (*Édipo, rei; As mil e uma noites, Moby Dick*), das literaturas emergentes de sua era (*Mrs. Dalloway, A Metamorfose, O som e a fúria*); e na exploração de seu alcance técnico enquanto escritor, desde a poesia em sua juventude, passando pelos contos produzidos em seu amadurecimento até os romances confeccionados em sua adultez (Saldívar, 2000). Não por acaso, o autor, com 40 anos de idade, já estava em seu terceiro romance *Má hora: o veneno da madrugada* (1962), posposto de *A revoada (O enterro do diabo)* (1955) e *Ninguém escreve ao coronel* (1961); contava, ainda, com diversos contos, publicados em periódicos e no compilado d'*Os funerais da mamãe grande* (1962); além de seus longos anos como jornalista emérito, conhecido como o autor do estrondoso *Relato de um naufrago* (1955).

Curiosamente, dentre essas publicações primevas, em diversos depoimentos, o escritor relatara que o embrião de *Cem anos de solidão* já estava em suas meditações desde o início de sua carreira, escritos gerados por suas vivências e memórias anelados à casa de seus avós maternos em Aracataca, um emaranhado fantasístico de lembranças, alegrias e temores que, na alquimia literária, resultaram num manuscrito babilônico e eternamente inacabado, intitulado de *A casa*. Esse empreendimento nuclear, semente de *Cem anos de solidão*, nunca chegara à finalização plena. O material era constantemente modificado e, de certo modo, relegado devido ao imbricado peso de sua trama: “Iria necessitar de dois anos para perceber que estava perdido, e três ou quatro para convencer-se definitivamente de que aquele romance era um ‘pacote demasiado grande’ para sua inexperiência literária [...] Era nada mais nada menos que *Cem anos de Solidão*” (Saldívar, 2000, p.181). Mesmo sem o lançamento deste prenúncio literário, matéria prima que seria aproveitada num dos maiores romances do século XX, diante de todas as obras anteriormente publicadas, e mesmo após o irremediável sucesso de sua escrita, até

o fim de seus dias, García urdira intensamente a realidade a partir do signo e do desígnio da solidão, admitindo suas múltiplas formas e demonstrando seus matizes assaz secretos. Não à toa, em sua irreverente conversa com Plínio Mendonça, registrada na obra *Cheiro de goiaba* (1982), o colombiano exterioriza o tema predominante de seus escritos:

- Se não é o livro de Macondo, qual seria esse livro único seu?
- O livro da solidão [...]
- Se a solidão é o tema dominante de todos os seus livros, onde se deveria procurar a raiz desse sentimento dominante? Talvez na sua infância?
- Acho que é um problema de todo mundo. Cada um tem as suas maneiras e os seus meios de expressar isso. Muitos escritores, alguns sem perceber, não fazem outra coisa senão expressar isso na sua obra. Eu entre eles. Você não? (MÁRQUEZ; MENDONÇA, 1982, p.82)

Seja por uma navegação direta, como premeditam os desvalidos e desamparados personagens de *Cem anos de solidão*, presos aos percalços de sua sina amaldiçoada; seja pela sugestibilidade dos amores senis e (im)possíveis, mas não menos atuantes, do ancião inominado de *Memórias de minhas putas tristes* (2009); ou mesmo na descrição fidedigna e tangível do acidente náutico que gerara o (in)crível *Relato de um naufrago* (1955); os retratos das solidões perseguem o domínio das narrações garcinianas, sem que se denote uma simplicidade redutora, temática ou estrutural, em relação a esse sentimento. Isso ocorre devido à pluralidade e reinventividade poética do autor colombiano, intérprete voraz das chagas e dos resplendores de seu tempo, capaz de viabilizar representações plurais da solidão humana, admitindo suas angústias e os seus privilégios: “Na verdade, não conheço ninguém que em certa medida não se sinta solitário. Esse é o significado da solidão que me interessa. Temo que isso seja metafísico, e que seja reacionário, [...] mas creio que o homem está completamente sozinho” (Márquez; Llosa, 2022, p.29).

Nesse sentido, o autor conseguira conduzir, reincidentemente, duas representações extremas, mas não opostas, antes complementares, que atestam tanto a solidão constitutiva quanto a natureza insólita que premedita nossas vivências: uma direcionada à representação fiel da realidade, que não escapa à incredulidade, e uma outra que privilegia a inventividade fantasiosa, mas ainda assim verdadeira, do cotidiano. Nesse primeiro vértice, tem-se, por exemplo, as narrativas fortuitas do trabalho jornalístico de García, como *Relato de um naufrago* (1955), *Crônica de uma morte anunciada* (1981), *A aventura de Miguel Littín clandestino no Chile* (1986), *Notícia de um sequestro* (1996), enredos empíricos, retratos (quase) fiéis da realidade, mas que ainda assim produzem um miasma de incredulidade e de fatalidade próprios das narrativas insólitas. Já, nos

segundos enquadres, atestam-se as artimanhas do Realismo-maravilhoso, marca indelével do escritor e que se distinguem, sobretudo, em *Cem anos de solidão* (1967), n' *O outono do patriarca* (1975), n' *Olhos de cão azul* (1972) e em vários contos publicados nos seus compilados.

Outrossim, a pista sobre essas duas dimensões que se distinguem e se complementam, como veremos mais adiante, consignam-se pelo aprendizado dual da infância de Gabriel García, na qual crescera, e desenvolvera sua percepção a partir de duas dimensões da realidade – de um lado os relatos históricos e incólumes de seu avô Nicolás Márquez, refém e atuante das guerras civis; e, do outro, as credices e os amedrontadores contos de sua avó Tranquilina Iguarán – que contornaram as vivências da antiquíssima casa de Aracataca: “Enquanto as histórias do avô eram realistas e estavam povoadas de mortos que morriam de verdade, as da avó estavam povoadas de mortos que viviam e tentavam paliar sua solidão com os vivos” (Saldívar, 2002, p.84). Mais do que distinguíveis, ambas as realidades eram empíricas ao jovem García, refém dos fantasmas do passado de seu avô Coronel e dos eventos míticos que assolavam a realidade da avó guajira. Esta, em especial, fora justamente a linguagem reconhecida pelo autor ao ter o primeiro contato com a *Metamorfose* (1915) de Kafka, na qual tecia-lhe a mesma naturalidade com que a avó traduzia os eventos de seu mundo: “Emocionado, Gabriel fechou o livro e soltou um grito de fascinação ‘Carajo!’, recordou no ato, ‘era assim que minha avó falava!’” (Márquez, 1982).

Diante dessas argumentações, nas descrições atentas e rigorosas presentes no *Relato de um naufrago*, fruto da entrevista detalhada com o próprio sobrevivente e herói da narrativa, Luis Alexandre Velasco, García preocupara-se com a credulidade de sua descrição, já que as dimensões excessivas do evento, a sobrevivência de um naufrágio de dez dias em meio à solidão extensiva do mar aberto, entre as ameaças dos tubarões e outros perigos, parecer-se-iam suspeitamente irreais, apesar da natureza fidedigna e comprovada da transcrição: “Era tão minucioso e apaixonante, que meu único problema literário seria conseguir que o leitor acreditasse nele” (Márquez, 2019, p.9). Além das próprias palavras do autor, também se distinguem as do personagem vivo que, ao encerrar seu testemunho, confirma o descrédito de sua jornada: “Contei minha história na televisão e num programa de rádio. E também a contei a meus amigos [...] Algumas pessoas me dizem que esta história é uma invenção fantástica. Eu lhes pergunto: Então, o que eu fiz durante dez dias no mar?” (Márquez, 2019, p.143).

Paralelamente, numa mesma dimensão temática, no conto *O afogado mais belo deste mundo* (1968), García evoca um relato de um corpo naufragado que chega à seara de uma pequena vila: “Tinha o cheiro do mar e só a forma permitia supor que era o cadáver de um ser humano, porque a sua pele estava revestida de uma couraça de rémora e de lodo” (Márquez, 2019, p.45). Tal corpo apartado logo é acolhido pelos locais que se exasperam por suas dimensões impossíveis e por sua beleza avassaladora; algo inverossímil para um afogado morto há vários dias, alçado à perfeição de seu destino sem as marcas impiedosas da morte: “[...] e então ficaram sem alento. Não somente era o mais alto, o mais forte, o mais viril e o melhor armado que jamais tinham visto, como ainda, apesar de o estarem a ver, não lhes cabia na imaginação” (Márquez, 2019, p.47). Guiados por esse espanto inicial, de imediato, o corpo agigantado é acolhido e amado por todos da pequena vila de pescadores. Estes amparam-no a tal ponto que lhe emprestam uma vida em meio aos seus, até que, enfim, devolvem-no ao mar após os devidos ritos fúnebres. No fim, o relato alcança a dimensão da morte e da solidão, marcas que perseguem os naufragos e afogados, a um outro plano, à celebração fraterna dos vivos e o amor oportuno daqueles que acolheram, de certo modo, a morte.

Na comparação entre os dois textos, apesar do leitor identificar qual dos relatos de fato ocorrera, ambas as narrações, distinguidas pelos dois tipos sugeridos (real factual e o real-maravilhoso), com suas devidas proporções, ofertam uma estética que flerta a todo o momento com o inverossímil, uma excessividade que beira à incredulidade, mas que incorpora essa dimensão alargada para o campo do tangível. Ora, como já fora registrado no tópico anterior, o realismo-maravilhoso naturaliza o insólito a partir da incorporação *familiar* dos cenários e eventos sobrenaturais, tornando verossímil o inverossímil. Proporcionalmente, García reproduz esse mesmo mecanismo fundamental em seus escritos, sem jamais afirmar ou se considerar um escritor da vertente do Realismo-maravilhoso ou do realismo-mágico, apesar dos críticos e teóricos designarem que seus escritos representam a máxima desta vertente. Quiçá, segundo nossa leitura, não haja uma distinção entre a percepção fidedigna do real ou uma produção voltada ao realismo-maravilhoso, pois, nas obras de García, essas dimensões estão demasiadamente fundidas, ao ponto de que, mesmo quando o sobrenatural não aparece de fato na narrativa, como é o caso de *Amor nos tempos do cólera* (1985) e em *Memórias de minhas putas tristes* (2009), ou mesmo quando não haja dúvidas quanto à possibilidade tangível do evento, como decorre em diversos momentos em *Cem anos de solidão* (1967), ainda assim, aparenta-nos que García demonstra uma mesma realidade anímica:

A história da marquesinha de La Sierpe [referindo-se à Mamãe Grande] mostraria para ele o que já sabia (e tinha classificado como 'realismo do irreal' ou 'irrealidade demasiado humana'): que os mitos e as lendas, as crenças e superstições formam uma trama parareal tão ou mais poderosa que a própria realidade objetiva, determinando o comportamento das pessoas. Assim, o conceito de realidade se ampliaria e se faria mais complexo em sua obra e, com isso, seu compromisso de escritor com a própria realidade (Saldívar, 1997, p.230)

Diante desse compromisso, que designa a ambivalência da realidade objetiva e do realismo-maravilhoso, fundidos na sua poética, o mestre colombiano refere-se à natureza particular que reveste a realidade latina, capaz de evocar os cenários mais extraordinários a partir da própria naturalidade em contar o cotidiano tal como se apresenta. Por essa razão, apesar de não se reconhecer como um autor do realismo-maravilhoso, a dissociação é, de certo modo, impossível, pois sua literatura, em maior ou menor grau, mimetiza o ímpeto animista próprio desse movimento literário, ao ponto de, inclusive, superar os grilhões que definem uma estética atada às modulações do sobrenatural (Roas, 2013). Como já fora ressaltado, mesmo quando o autor não se utiliza diretamente do impossível, o misticismo e o animismo latinos reverberam os mesmos efeitos do Real-maravilhoso, encantando a realidade sem que se incorra, necessariamente, nos extravios do impossível.

Assim decorre, por exemplo, no romance *Do amor e outros demônios* (1994), em que a raiva viral e os degredos do amor impossível, doença e sortilégio que fustigaram a protagonista ao longo do romance, igualam-se aos horrores demoníacos de uma possessão profana: “Daí por diante não aconteceu nada que não fosse atribuído ao malefício de Sierva María. Várias noviças declararam para as atas que ela voava com umas asas transparentes que emitiam um zumbido fantástico” (Márquez, 2018, p.93); e, ainda, “No segundo dia houve um bramido imenso de gado em fúria a terra tremeu, e se tornou impossível pensar que Sierva María não estivesse à mercê de todos os demônios do inferno” (Márquez, 2018, p.190). Nesses e em outros casos – como no final patético da odisséia heroica de Simón Bolívar, narrado no *General em seu labirinto* (1989), livro dedicado a um dos tesouros continentais que não esconde as façanhas e as hipérboles do Libertador, ou mesmo na elegia infame do ditador (im)possível, protagonista secular do *Outono do patriarca* (1975); romances esses em que García explora a malfadada solidão do poder – o referencial latino-americano é quem carrega a inventividade caleidoscópica da fantasia, macrocosmo que se condensará, definitivamente, no universo macondiano:

“A irrealidade da América Latina é uma coisa tão real e cotidiana, que está totalmente mesclada com o que se entende por realidade” (Márquez; Llosa, 2022, p.50).

Por conseguinte, tal capacidade inventiva, condensadora dos espectros cotidianos e (im)possíveis, resultara na celebração de um romance *totalizante*, produto máximo da capacidade animista do autor colombiano: referimo-nos, claramente, à *Cem anos de solidão* (1967) e à singularidade de seu discurso *canibalesco* (Llosa, 1971). Nas paragens melífluas do romance nobelista, exprime-se uma vasta multiplicidade de vozes, fortuitas da crítica e do próprio García, que, dentre suas discordâncias, vociferam o caráter plural do discurso narrativo, notável pela assimilação de suas aparentes ambivalências. Assim, mesmo que a obra se singularize pela representação fiel dos cenários sociais, culturais e historiográficos da América-latina, sua composição narrativa não deixara de traçar paralelos com representações de todo o globo (Saldívar, 1997); reverberando um macrocosmo arquetípico e, ao mesmo tempo, particular: “[...] Han ido consagrando como obra literaria universal. Sin duda, porque, firmemente arraigada su acción em un rincón de América, en ella palpitan expriencias universales de humanidad: Macondo es um lugar que contiene todos los lugares” (Mutis, 2007, p. IX). Outrossim, retomando o modo como o contar garciniano converge os sentidos da realidade e do sobrenatural, numa outra contradição aparente, que se estabelece entre a crítica especializada e a voz altissonante do autor, alicerça-se o modo como o realismo-maravilhoso modula a estrutura narrativa mesmo à revelia do autor, pois, segundo suas palavras, *Cem anos de solidão* urde-se na mais clarividente realidade e, sua suposta impossibilidade, apresenta-se como a mera exposição da cultura latino-americana, compondo seu retrato fiel a partir duma verossimilhança poética:

Eu acho que particularmente em *Cem anos de solidão* eu sou um escritor realista, porque creio que na América Latina tudo é possível, tudo é real. É um problema técnico na medida em que o escritor tem dificuldade de transcrever os acontecimentos que são reais na América Latina porque, num livro, ninguém acreditaria neles. Vivemos rodeados dessas coisas extraordinárias e fantásticas, e os escritores insistem em nos contar uma realidade imediata sem nenhuma importância. Eu creio que temos que trabalhar na pesquisa da linguagem e de formas técnicas do conto, para que toda a fantástica realidade latino-americana faça parte dos nossos livros e que a literatura latino-americana corresponda na realidade à vida latino-americana, em que acontecem as coisas mais extraordinárias todos os dias [...] Todos nós começamos a dar uma série de explicações racionais que falseiam a realidade latino-americana. Eu creio que o que é preciso fazer é assumi-la de frente, entender que é uma forma de realidade que pode dar algo novo à literatura universal (Márquez; Llosa, 2022, p.35)

Contraditoriamente, essa afirmação valida a própria essência que resguarda o ímpeto do Real-maravilhoso no qual, desde a produção carpentiana, a criação literária opera os significantes narrativos ao ponto de consubstanciar os contornos que definem a realidade à guisa de uma poeticidade fantasística inerentemente latina (Carpentier, 1949). Tal conjuntura, que já fora discutida anteriormente, aprofunda a visão particular do autor colombiano acerca de suas produções, verossímeis aos desajustes do real, inerentes aos extravios e excessos da cultura. Assim, nas peregrinações estáticas e dinâmicas da família Buendía, presa centenária das paixões, metonímia das relações humanas, ilustram-se as metamorfoses sociais e afetivas, particulares e culturais, em que a magia será apenas mais um dos elementos que compõem as vicissitudes da tragédia cotidiana.

Desde os eventos mais simplórios, objetos arfando e flutuando ao ar, epidemias inexplicáveis cujos sintomas sintetizam-se apenas no esquecimento profundo e generalizado, até as distorções mais bizarras e improváveis, o clássico episódio da ascensão de Remédios, a bela, bem como o itinerário do sangue de José Arcádio, que atravessa as ruas dos povoados, à revelia da razão; ou mesmo a partir da resistência premonitória de Melquíades, personagem que falece, ao menos, duas vezes durante o relato, mas que continua como um elemento contínuo da história pela sua narração. Do mesmo modo, à guisa das inversões, um objeto banal adere à lógica do absurdo, o assombro antepara-se na estranheza do cotidiano, como é o caso da lembrança primeva do gelo, elemento de fascínio e uma das peças mais memoráveis do relato. Essas e outras rapsódias ilustram o caráter caleidoscópico da fantasia que se equaliza à noção de real particular da narrativa garciniana: “El contraste entre la escenografía, el decorado, y el centro del espectáculo, el objeto, y el contraste entre una percepción de lo maravilloso que es exactamente inversa, es uno de los fundamentos de la conformación de la irrealidade em Cien años” (Ludmer, 1974, p.49)

Alguns, ao explorar as múltiplas investigações críticas, que afirmam, ora uma literatura perenemente nacionalista ora um arquétipo de todas as civilizações, prorrompem-se os estudos que distinguem a natureza particular de *Cem anos*, navegando nas vastas idiosincrasias que revestem a sua dinâmica expressiva e visceral. Dentre os vastos estudos sobre o referido romance, destaca-se o valoroso ensaio confeccionado por Mario Vargas Llosa (1971), *García Márquez: História de um deicídio*, obra em que o autor peruano permeara o vasto universo de Macondo, atestando a expansão gradual de seus domínios, demonstrada ao longo dos outros textos literários publicados antes mesmo

de *Cem anos*, numa espécie de compêndio de eventos, personagens e domínios que vicejam o cotidiano dos personagens (Llosa, 1971). Com esse universo em mãos, Vargas Llosa descreve o estilo integrador e canibalesco do narrador garciniano, o qual atinge seu ápice em *Cem anos de solidão*, livro aglutinador dos textos anteriores, cuja construção, deveras particular, converge-se numa totalidade fortuita, mesmo abraçando suas ambivalências, demonstrando reverberações que desafiam os limites da representação: “Essa totalidade se manifesta acima de tudo na natureza plural do romance, que é, ao mesmo tempo, coisas que acreditamos ser antinômicas: tradicional e moderna, localista e universal, imaginária e realista” (Llosa, [1971] 2022, p.441). Seguindo sua lógica, partindo do princípio de que todo o romance perpetra um assassinato da realidade, um homicídio contra a criação e o próprio divino (deicídio), o estudo de Llosa direciona a leitura do narrador de *Cem anos* como um narrador-deus que forceja tanto uma construção diegética quanto autodiegética (Llosa, 2022).

Na realidade, essa leitura nascera a partir das linhas finais e reveladoras do romance, em que o narrador, em terceira pessoa, revela-se nos manuscritos deixados por Melquíades, personagem morto que conduz a dissolução destrutiva de Macondo e de toda a genealogia dos Buendías, a partir da concomitância entre o outrora escrito e a ação presente que se desfia na voz do último Aureliano ainda vivo, único intérprete das palavras do morto-autor: “e começou a decifrar o instante que estava vivendo, decifrando-o à medida que o vivia, profetizando-se a si mesmo no ato de decifrar a última página dos pergaminhos, como se estivesse vendo a si mesmo num espelho falado” (Márquez, 2018, p.423). Nesse momento final, culminante à tragédia sepultante do enredo, Llosa demonstra a profundidade do deicídio perpetrado por García que desafia, num nível intimamente estético, as barreiras das categorias literárias: “no instante de desaparecer, canibaliza seu próprio narrador, mediante o estratagema da decifração dos manuscritos [...] A realidade ficcional é tudo: nela mesma se acha sua origem, ela é simultaneamente quem cria e o que é criado, o narrador e o narrado” (Llosa, 2022, p.498). Por esses efeitos, materializa-se um dos mais preciosos estudos sobre a obra-prima de García, reconhecido na época e republicado em demasia na atualidade devido aos rigores estruturalistas que imperam a argumentação da pesquisa.

Outrossim, dentre outras análises dos mecanismos palimpsestos de *Cem anos de solidão*, admitindo uma interpretação formalista e psicanalista, ter-se-á a visão compenetrada de Josefina Ludmer (1974) que, em sua obra *Cien años de soledad: una interpretacion*, direciona uma cartografia da genealogia dos Buendías a partir dos signos

repetitivos que estruturam os nomes e as individualidades, compartilhadas (ou não), dos personagens, joguetes da errância edípica. Em sintonia com os interesses desta dissertação, ver-se-á a perspectiva e o enfoque psicanalítico que, de certo modo, ditara o principal direcionamento que as críticas dessa seara contribuíram a *Cem anos de solidão*, sendo o estudo de Ludmer, partícipe desse ramo profícuo. Referimo-nos às explorações em torno das questões edípicas e dos ditames da incestualidade, uma das marcas inconfundíveis da trama do referido romance, espectro que ronda a maldição solitária da família Buendía desde o início da história, inclusive demarcando, singularmente, as relações idiossincráticas de Úrsula, com seu marido e filhos, e de Amaranta, com seus sobrinhos e seus (não) amantes. Vale ressaltar que ambos os ensejos serão discutidos na próxima seção deste trabalho. Além dessas questões, sendas que mourejam em todo o romance, assombrando as relações afetivas desse núcleo familiar, numa consonância com os apontamentos de Llosa, Ludmer demonstra um outro aspecto que evidencia a totalidade do romance, agora, balizada num argumento de cunho psicanalítico: “La universalidad del tabú del incesto funda la universalidad de su mensaje y el punto de partida de un público universal posible. En la medida en que no tiene narrador asume la totalidad más amplia de los lectores; es una ‘historia’ vivida por todos [...]” (Ludmer, 1974, p.30). Como uma de suas categorias analíticas, a autora descreve as diferentes fantasias que fremeiam as relações dos Buendías, evidenciando a sina visceral, cujas consequências foram a destruição perpétua da genealogia dos filhos de Macondo.

Segundo sua pesquisa, com relação aos personagens e a certos eventos, o romance garciniano apresenta uma estrutura espelhada, capaz de cindir a narrativa em duas faces opostas e complementares. Aos Buendías, sobretudo os descendentes masculinos, relegam-se os dois modelos colossais do enredo, revelando-se duplos diretos e invertidos: Aurelianos e Josés Arcádios partilham suas angústias, apresentam os mesmos traços corpóreos, mas se distinguem, minimamente, segundo as vicissitudes de suas próprias contradições humanas, dados esses que se acrescentam à dinâmica objetual externa e interna, singularizando suas vivências e, conseqüentemente, suas subjetividades: “El libro en su totalidad reproduce esta estructura: son dos mitades, una frente a la otra; el libro se cierra y se dobla sobre sí mismo [...] la narración está escrita dos veces y en forma de espejo” (Ludmer, 1974, p.22). A autora compõe, assim, um itinerário que identifica e diferencia as particularidades compartilhadas de cada descendente de *Cem anos*, dando vazão a uma lógica que movimenta todos os *genes* desses masculinos: há uma certa tendência e uma certa unidade para o grupo dos Aurelianos e para os Josés Arcádios que

configuram os quatro pares de descendentes que se estendem com mais enfoque durante o romance, configurando “un sistema de oposiciones que abre el paradigma. José Arcadio y Aureliano no solo son distintos y hacen cosas distintas separadamente; su oposicion es también oposición de enunciados y de secuencias narrativas, oposición de lugares, conceptos, objetos” (Ludmer, 1974, p.17). Em relação a esses ditames, nos quais o campo da masculinidade tornara-se o objeto privilegiado da argumentação da autora, ver-se-á o quanto o feminino fugira, minimamente, dessa farta repetição, renegando-lhes uma individualidade mais pujante, mesmo que o signo tanático ainda recubra os descompassos errantes dessas personagens. No momento fortuito, nas análises subsequentes, aclarar-se-á como o feminino, no plano narrativo, desgarrara-se, minguate, à sombra de seus reflexos.

Entrementes, ante a exploração desses matizes críticos, reiterando, igualmente, as interpretações que privilegiam o discurso amplo da Latinoamérica, numa leitura sociocultural do próprio continente, ou mesmo as que se baseiam nas prerrogativas da inventividade do realismo-maravilho; faz-se necessário destacarmos o elo vital das temáticas garcinianas, capaz, inclusive, de articular essas outras dimensões, até então exploradas e apontadas nesta pesquisa. Referimo-nos ao ponto nodal das peregrinações inventivas do autor colombiano, cerne deste trabalho, que se atam ao signo expansivo e irremediável da *solidão*. Esta, em diversas de suas falas, tornara-se a mancha irremediável, não apenas da constituição humana, mas, sobretudo, da constituição do latino-americano, *a solidão de todos nós* em que subjazem os labirintos sangrentos da historiografia (Paz, 1950). Com efeito, nas diversas criações do autor colombiano, considerando a estética do realismo-maravilhoso, a solidão, ou a sua negação, premeditará as sutilezas e expansividades dos eventos fabulosos, afetando direta e indiretamente o corolário objetual dos múltiplos personagens das tramas. Dentre as obras que vicejam esse elo entre a solidão e o real-maravilhoso, além daquelas já citadas ao longo deste trabalho, destaca-se o envolvente relato da *Santa* (1982), conto presente na coletânea dos *Doze contos peregrinos* (1992), cujos meandros narrativos revelam as errâncias de Margarito Duarte, personagem refém da incredulidade absurda do mundo externo que consumiu seus dias terrenos.

Na história, narrada pelo próprio personagem García, observa-se a jornada solitária de Duarte, homem que perdera sua mulher e filha precocemente, mas que, quando fora obrigado a transportar o túmulo de sua filha enterrada há onze anos, deparara-se com o milagre e o seu futuro calvário: “A esposa era pó. Na tumba contígua, porém, a

menina continuava intacta depois de onze anos. Tanto que quando destamparam o caixão sentiu-se o hálito das rosas frescas com que a haviam enterrado. O mais assombroso, no entanto, é que o corpo carecia de peso” (Márquez, 2005, p.59). Ante esse extraordinário incontestável, o desditoso pai parte de seu continente caribenho em direção a Roma, na esperança de que o Papa, único sábio eleito que poderia legitimar a veracidade do evento, canonizando a sua filha e dignificando, eternamente, o seu descanso sacro. Entretanto, preso numa desafortunada travessia, Duarte era questionado, desacredito e vilipendiado ao ponto de nunca chegar ao representante de São Pedro, apesar da evidente e comprovada dádiva divina que carregava, sempre, junto a si: “Margarito pediu enfim que se comprovasse a falta de gravidade do corpo. O funcionário a comprovou, mas negou-se a admitir. – Deve ser um caso de sugestão coletiva disse” (Márquez, 2005, p.61). Por fim, ao longo de vastos anos, depois de cinco sucessões papais, apenas os poucos amigos mais íntimos ou os curiosos despretensiosos reconheceram a natureza miraculosa da filha irretocada. Em especial, o próprio García, testemunho longínquo daquele suplício, reconheceu aquele que, verdadeiramente, merecia a alcunha de Santo:

[...] e ele continuava esperando. "Esperei tanto que não pode estar faltando muito", disse ao se despedir, [...] Foi-se embora arrastando os pés pelo meio da rua, com suas botas de guerra e seu gorro desbotado de romano velho, sem se preocupar com os charcos de chuva onde a lua começava a apodrecer. Então eu não tive mais nenhuma dúvida, se é que alguma vez tinha tido, de que o santo era ele. Sem perceber, através do corpo incorrupto de sua filha, levava vinte e dois anos lutando em vida pela causa legítima de sua própria canonização (Márquez, 2005, p.76)

No trágico, porém belíssimo, final do conto, imiscuem-se os sentidos indiscretos da solidão errante que premedita os (des)compassos enluarados do personagem central. A natureza extraordinária, cujos valores incorporam-se naturalmente na narrativa, não produzem, em demasia, os efeitos surpreendentes e desautomatizantes do insólito ficcional. Na realidade, o absurdo maior que premedita as sutilezas do conto, aloja-se na comprovação evidente e clara do sobrenatural que, contudo, tal como decorre nos enredos kafkianos, é imperceptível, deveras cotidiano, apesar do claro tom absurdo. Nesse sentido, o sobrenatural, longe de nos espantar, caleja a experiência da solidão do personagem, eterno estrangeiro e perene errante, incapaz de se desvencilhar de seu destino em prol de um reconhecimento negado em vida. Nessa serventia do fabuloso, a solidão coroa a exploração da vicissitude humana. Logo, esse sentimento é o que mais proverá expressões aos significantes do realismo-maravilhoso. A falta de peso do corpo,

apenas denota o extremo esforço de carregá-lo a todo instante; a incorruptibilidade da face filial, apenas corrompe o luto, ao ponto do personagem jamais se desvencilhar de sua missão/maldição. Por outro lado, a eterna e solitária companhia da filha é quem garante o porvir de Duarte, remanejando seu desejo – por mais desamparador que seja, o personagem galga o seu porvir.

Alguns, após as devidas interlocuções com a estética particular de García, diante d'outros escritos dessa safra reveladora, que premeditam o desbravar simbólico do estar só, revelando suas paragens libertadoras e maledicentes, avultam-se os sentidos: *da pátria*, saqueada pelos abusos do poder (*O outono do patriarca*) ou engrandecida pela fraternidade insólita do desamparo (*O afogado mais belo do mundo*); *da família*, refém das agruras do tempo e do silêncio ensurdecador (*Ninguém escreve ao coronel*) ou dignificada pelo orgulho desvelador do abandono (*A sexta da terça-feira*); *dos amantes*, traídos pelos estigmas do abandono e da separação (*Do amor e outros demônios*) ou contemplados e desgarrados do mundo pela dádiva inquebrantável e singular de Eros (*O amor nos tempos do cólera*); *Do eu*: incansavelmente solitário, desordenando-se pelas paragens do (des)conhecido (*O rastro de teu sangue na neve*) ou elevado às alturas, santificado pelo perjúrio de seu estado peregrino (*A santa*). Nexos esses que modulam as paragens plurais e singulares da experiência sentimental e constitutiva da solidão, ampliada pela poeticidade magistral do prosador colombiano ao ponto de prorromper as fronteiras da representação simbólica. Outrossim, a partir da multiplicidade (de)crescente desses estados da solidão, descritos nas narrativas de García, arquejados pelas vastas idiossincrasias de nossas vivências objetais, que nos encontraremos diante do imperativo narrativo de *Cem anos de solidão*, cerne em que se convergem as demandas subjetivas elencadas até então. Portanto, na busca de compreender os protocolos soturnos desse sentimento estruturante, baseando-nos nas teorias elencadas ao longo deste trabalho, investigar-nos-emos as moções neuróticas, psicóticas e perversas que se alinham como dispositivos subjetivos e estéticos das três personagens elegidas, observando as particularidades de seus itinerários afetivos e dominados pela sina maledicente (ou libertadora?) da solidão.

Capítulo 3

3.1. As raízes claustrofóbicas de Úrsula

Ante os inquebrantáveis símbolos derreados na poética descritiva de Gabriel García, considerando o vasto reino imagético lapidado nos *Cem anos de solidão*, ter-se-á, logo no primeiro capítulo do romance, uma das cenas mais emblemáticas de suas criações, metonímia magna de um desamparo embebido pelos ardis da beleza anímica, um símbolo que fora utilizado na capa da primeira edição de 1967, metáfora evocativa da potencialidade soturna da solidão. Referimo-nos ao *galeão espanhol*, gigante emerso num solo selvático, naufrago terreno que, despropositadamente, eleva-se pelo encanto das flores abrigadas por entre os espaços anódinos de seu esqueleto mórbido: “Toda a estrutura parecia ocupar um âmbito próprio, um espaço de solidão e de esquecimento [...] No interior, que os expedicionários exploraram com um fervor sigiloso, não havia nada além de um espesso bosque de flores” (Márquez, 2018, p.20). Sentenciosamente, será nessa descrição cristalina e ambígua, prisma do (des)abrigo, que o narrador evocará, pela primeira vez, a palavra “solidão”, embevecida, notoriamente, por um teor trágico e poético. O objeto esquecido pelas valises do tempo, réstia evocativa de graciosidade e ruína, logo é ignorado e vencido pelos passos ansiosos de José Arcádio, uma das testemunhas do navio encalhado, primeiro patriarca da família Buendía que, ignotamente, contempla o futuro maledicente de sua genealogia espelhado na madeira pútrida, mas incólume do gigante adormecido.

Reverberando a ânsia representativa dos passos de José Arcádio, baço espelho edípico, nos cantares dissolutos que descrevem os destinos dolosos dos personagens, a solidão se resguardará, mormente, nas miríades do silêncio, no cáustico campo inconsciente onde proliferarão as consequências de seu *pathós* irreversível. Ora, nas centenas de páginas que dão vida ao relato da família Buendía, costuradas pela dinâmica transeunte e totalizante da voz narrativa, parques serão os momentos em que o relato evocará, tal qual reservara à belíssima descrição do expropriado galeão, o vocábulo da solidão. Alhures, o discurso de seus degredos se evidenciará na concatenação poética das relações afetivas, bem como nas paragens desatinadas do realismo-maravilhoso.

Entrementes, a metáfora dissonante da embarcação que se esparge em flores, de certo modo, potencializa as diversas expressões das solidões buendianas, já que a sua imagem colossal ressoa os degredos trágicos do (des)encanto, do abandono e da ironia trágica dignificados a uma beleza constatada por seus espectros florais e insólitos. Quiçá,

dentre o vasto rol de personagens buendianos, aqueles que mais espelharam a expressividade poética e desamparadora do galeão, seu peso corrompido pelo tempo e sua graciosidade sacramentada pela ermidão extática, fora Úrsula Iguarán, encarnação magna da maternidade em sua dupla face gratificante e angustiosa. De fato, nas primeiras linhas dedicadas a sua descrição, revela-se a verdadeira força que estruturara os alicerces da morada psíquica e física dos Buendías, garantindo uma mínima estabilidade dedicada à decência de sua genealogia desde a fundação irreverente de Macondo: “A diligência de Úrsula andava passo a passo com a de seu marido. Ativa, miúda, severa, aquela mulher de nervos inquebrantáveis, e que em nenhum momento de sua vida alguém ouviu cantar, parecia estar em todas as partes do amanhecer até alta noite [...]” (Márquez, 2018, p.17). Algures, será o ímpeto dignificador de suas tradições que instaurara as ordenações dos lutos, as reformas intempestivas no seu lar, bailes para o futuro casamento de suas filhas e, muitas vezes, a réstia da razão naquela “casa de loucos”.

Tal substância mantenedora da personagem não deixara de ser comentada nas impressões pessoais do próprio García que, em diversos momentos da carreira, em especial, na entrevista registrada e publicada com Mario Vargas Llosa, na qual explicitara os valores irrevogáveis de sua personagem: “tem uma personagem, que é a Úrsula, que vive 170 anos e é quem na verdade sustenta o livro inteiro” (Márquez; Llosa, 2022, p.29). Todavia, nas múltiplas leituras de seus itinerários, a personagem fora, severamente, interpretada pelos arroubos arquetípicos da grande mãe, enquadre dignificador, mas que, por vezes, cinge-lhe algumas de suas principais idiossincrasias, de suas principais dores capazes a remontar à gênese irresoluta e nefasta da condenação dos *Cem anos de solidão*, algo que está intimamente relacionado à culpa neurótica de seu desejo, consequências que desaguarão na sua velhice lúgubre e no irresoluto fim de sua estirpe.

Como já fora ressaltado, a maldição que tinge o corolário irrevogável das solidões dos personagens associa-se ao tabu do incesto, crime originalmente perpetrado pela união de Úrsula e José Arcádio, primos legítimos, cômicos de suas condições e do histórico que os antecederam – uma outra união incestuosa antecedente cujas consequências geraram um filho com rabo de porco. Paralelamente, nos enquadres tecelânicos do romance, a concatenação de fatos da relação incestuosa entre Úrsula e seu marido gerara, na verdade, Macondo; já que a morte de Prudêncio Aguilar, pelas mãos de José Arcádio, consequência direta da recusa primeira de Úrsula de perpetrar a união carnal com o marido (pelo medo de conceber filhos suínos), fora a centelha gerativa da expedição e da fundação do novo povoado. Assim, tal como Tebas, que já havia sido amaldiçoada pelos antepassados de

Édipo e de Laio, não só os Buendías sofreriam com as consequências de sua própria genealogia, mas também a indômita cidade que, nas últimas linhas do romance, destrói-se juntamente com o último dos descendentes buendianos. Reverberações ariadnicas dos temores magnos e irremediáveis que, de certo modo, eram previstos nos medos íntimos e primordiais de Úrsula; não por acaso, durante toda a sua vida, alongada em mais de um século, nunca deixara de admoestar e prescrever contra a possibilidade sísmica do incesto em sua família. Numa das passagens, referindo-se à bisneta Remédios e aos filhos extraviados do Coronel Aureliano, diz-se que “Úrsula recordou que levavam nas veias o mesmo sangue de sua bisneta, e estremeceu com um espanto esquecido. ‘Abra bem os olhos”, preveniu-a. “Com qualquer um deles, seus filhos sairão com rabo de porco.”” (Márquez, 2018, p.242). Avisa-lhes, não a Remédios, mas a própria estirpe já retalhada pelos extravios e dissabores da memória, potencialmente refém da sedução claudicante de Tebas.

Alguns, no terreno da crítica especializada de Donald Shaw, em *Nueva narrativa hispanoamericana* (1998), dir-se-á que a centelha do terror edípico, presente no romance a partir de Úrsula, cultivado por essa em seus avisos e reprimendas ao longo do relato, será o grande administrador das solidões dos personagens, já que o receio violentamente consciente e neurótico do desejo incestuoso, à revelia da tragédia familiar de todos nós, poderia desarranjar a alquimia dos afetos primordiais; infectando a própria noção do amar. Não por acaso, tal afeto só pudera ser, ardentemente, vivenciado na precipitada relação dos últimos descendentes da família, em que sobrinho e tia enleiam-se na ignota paixão: “Más irónico todavía es precisamente cuando el último Aureliano y Amaranta Úrsula logran romper el círculo de la soledad y descubren el amor auténtico, cuando se cumple la maldición y todo se aniquila” (Shaw, 2008, p.139). Complementarmente, no exemplar artigo *La maldición del Incesto em Cien Años de Soledad*, de Suzanne Levine (1971), assume-se a relação entre os degredos do incesto e a garrida sombra da solidão, verdadeira sina secular que impede a bem-aventurança da família Buendía:

Una comparacion de Amaranta Ursula y Aureliano con las otras parejas de la novela demuestra que el amor que los une es mas poderoso, el único que no es destruido ni imitado por el medio, la culpa, o los conflictos que han afectado a otras relaciones en las que habia "un reconocimiento *a priori*" del incesto [...] Pero es obvio que la tragedia de los Buendia, enraizada como esta en el incesto, no es de tipo genetico. El accidente genetico es simbolico de una tragedia *ain* mayor, la de una familia condenada por el destino a la soledad y la destruccion (Levine, 1971, p.718).

Essa distinta união tragediana, mas amorosamente fortuita, dos últimos descendentes, capazes de “quebrar” a sina de suas solidões, reafirma a penosidade da estirpe malditamente solitária de Macondo que, ao preço de sustentar, a duras penas, o tabu do incesto, acaba por isolar-se das graças integrativas da pulsão de vida mesmo diante da revelia destrutiva do final do romance. Quiçá, por esse raciocínio, Levine é categórica em sua conclusão: “Es una maldicion que condena al linaje entero de los Buendias a una soledad eterna” (Levine, 1971, p.724). A solidão, desse modo, incidiria suas influências mortíferas na confluência dessa falta primeva, resposta ao vazio angustiante que limita a dinâmica afetiva de cada membro familiar, subjugados, independentemente de seus caprichos, a dividirem o mesmo lar aconchegante e sufocador. Por conseguinte, segundo os conchaves da teoria, o sentimento de solidão, seja benfacejo ou cáustico, apresenta-se como uma resposta à angústia de separação, a primeira peregrinação para o advento da individualidade e para a futura renúncia, mesmo que dolosa, do objeto incestuoso, percalços subjetivos que integram o sujeito a vivenciar, na imperatividade do mal-estar social, a posição depressiva e o luto do seio materno que determinam a *capacidade de estar só*. Todavia, na descritiva dos cem anos, como nos deixa claro as preciosas argumentações de Ludmer, as figuras paternas e maternas encenam seus papéis numa intrincada efusão de filiações caóticas, mortes, abandonos e seduções – “la red de relaciones de parentesco y sus determinaciones multidimensionales transforman al libro en una especie de monumento que se recorre en todas direcciones. Con el incesto el libro se concentra: en un punto se condensan todas las relaciones posibles” (Ludmer, 1974, p.14) – sintetizados na redoma familiar e (trans)geracional do único lar dos Buendías, erguido e sustentado pelas tradições e, principalmente, pelo ardor ulterior de Úrsula.

Sobre essa dinâmica, o amor e o ódio dos filhos legítimos e ilegítimos não é escusado das palavras do narrador onisciente que, apesar dos raros momentos de diálogos (nos quais as falas dos personagens são muito mais interjeições ou reações à descrição dos fatos), demonstra a complexidade arredia dos afetos que domina as labirínticas relações familiares, denunciadas, muitas vezes, no silêncio depressivo do Coronel Aureliano, filho legítimo de Úrsula, domado pela solidão introspectiva da juventude às penitências da velhice; ou do ódio expurgador de Arcádio, primeiro dos muitos bastardos, neto de Úrsula, que declarara, com acentuado vigor, o ódio por sua estirpe: “Certa noite, na taberna de Catarino, alguém se atreveu a dizer a ele: ‘Você não merece o sobrenome que carrega.’ Ao contrário do que todos esperavam, Arcádio não mandou fuzilá-lo – Com

muita honra - disse -, não sou um Buendia” (Márquez, 2018, p.122). Assim, nesses e em outros exemplos, denota-se que a intrincada rede das filiações, com suas repetições, descasos e excessos, demonstra a inábil correnteza de uma solidão desagregadora que, mesmo na azáfama mais povoada do lar, na juventude da segunda geração ou nas farras descomedidas de Aureliano Segundo (quarta geração), ignora a companhia e a comunhão consanguínea do lar.

Guiando-nos por essa argumentação, sintetização dos descaminhos da solidão e do ardo caminho da individualidade subjetiva, a partir dos pressupostos de Freud e de sua visão sobre a angústia e o desamparo, têm-se as flâmulas representativas de uma solidão neurótica a qual Úrsula hasteará na penumbra de sua performatização enquanto personagem mãe (provocadora da solidão) e mulher (refém da solidão), signo (des)agregador incapaz de conter os efeitos das solidões e do fantasma irrefreável de Édipo, colhendo os louros infectos de suas tragédias, sobretudo, nos desvarios finais de sua velhice amargurada. Segundo nossa compreensão, ao analisar as particularidades subjetivas desse primeiro feminino buendiano, ver-se que a sintomatologia de sua solidão equaliza-se aos esquemas labirínticos da neurose, numa perdição propagada ao *si* mesmo, capaz de evadir e povoar o *outro*. Porquanto, na contiguidade do contar garciniano, deparamo-nos com os paralelismos e espelhamentos que condicionam a caracterização dos personagens de mesmo nome e de mesmo destino, operadores já sinalizados na pesquisa de Ludmer (1974), entretanto, tal simetria opositiva também se apresenta nas ações e omissões de Úrsula Iguarán, alicerce primordial de seu lar (figurativo e físico), mas que cinge entre os seus, em alguns momentos do romance, o estatuto visceral da angústia e do abandono - vórtice que exaspera um sufocamento da *solidão domesticada*.

Com efeito, a primeira raiz da desconcertante estirpe dos Buendías não garante a manutenção irrestrita de seu lar, antes, num dos momentos-chave do enredo, é Úrsula quem desagrega a estabilidade de sua própria casa, levando à perdição a frágil mente de seu marido, patriarca que decai, paulatinamente, em sua solidão. Ainda nos primeiros capítulos do romance, quando o seu primogênito (José Arcádio) abandona o lar rumo ao desbravamento com os ciganos, Úrsula deixa então sua filha recém-nascida (Amaranta), o marido e seu filho na esperança de reencontrar o extravio de sua linhagem: “José Arcádio Buendía não percebeu a falta da mulher até às oito da noite, quando deixou a matéria reaquecendo numa cama de esterco e foi ver o que estava acontecendo com a pequena Amaranta, que tinha ficado rouca de tanto chorar” (Márquez, 2018, p.43). Nesse movimento, apesar de sua ausência por meses, à revelia do lamento de sua filha, a

matriarca retorna ao lar sem grandes consequências, trazendo o encargo de novos e necessários convivas que avançam o desenvolvimento esparsos de Macondo.

Todavia, noutro momento similar, quando Úrsula – por compaixão ao sofrimento de Amaranta, após esta ser negada pelo amor de Pietro Crispin e jurar a destruição do casamento entre ele e sua irmã Rebeca – decide partir numa longa viagem deixando seu marido e o restante de seus descendentes em nome de uma solução para o conflito amoroso/odioso, admoestam-se os efeitos torpes de sua ausência: “Com a ausência de Úrsula, com a presença invisível de Melquíades que continuava seu perambular sigiloso pelos quartos, a casa pareceu enorme e vazia” (Márquez, 2018, p.83). Nessa simples viagem, segundo e último momento em que a personagem afasta-se de seu lar, o patriarca da família, como já fora sinalizado neste trabalho, sufoca-se no profundo ressentimento de sua solidão, como se o abandono momentâneo de Úrsula se transbordasse em anos de solidão, nos quais, José revisita seus mortos, seus inúmeros engodos e exaspera-se diante das leis sufocantes e contraditórias do tempo: “A máquina do tempo destrambelhou - quase soluçou - e Úrsula e Amaranta, tão longe!” [...] Na sexta-feira, antes que alguém se levantasse, voltou a vigiar a aparência da natureza, até que não teve a menor dúvida que continuava a ser segunda-feira” (Márquez, 2018, p.89). Com efeito, quando Úrsula retorna a sua casa no final deste mesmo capítulo, encontra seu marido, após um ataque destrutivo de fúria, entregue a mudez de seu desamparo, amarrado na frondosa castanheira em frente ao desditoso lar de sua ruína, onde colherá, até o fim de seus dias, o silêncio arguto da solidão.

Na interlocução desses dois momentos da narrativa – os quais compartilham uma simetria opositiva, envolvendo a mesma saída de Úrsula e, curiosamente, o mesmo choro de Amaranta (o primeiro audível e o segundo (in)discreto e silencioso), mas que se distinguem por suas consequências insalubres –, têm-se os timbres da solidão primordial provocada pela ausência materna, mediada pela angústia residual do vazio que, incidindo no patriarca, macula os alicerces de uma integração da posição depressiva, relegando-o aos labirintos do universo esquizoide. Assim, os sentidos que expressam o caráter unificador e mantenedor de Úrsula também reforçam o vazio de sua ausência desagregadora, mutilação dos sentidos internos do lar buendiano, capaz de desabrigar a razão do “grande patriarca”, um dos personagens centrais da narrativa. Aqui, num retrato simbólico, irrompe-se a falência da função materna que, idealmente, deveria sustentar o convívio com a solidão, dispondo-a como reflexo duma maturação psíquica, garantindo a sua *domesticação* (Quinodoz, 1993), mas que, nos eventos descritos no romance, revela

os revezes sectários da angústia, mormente, os degredos de uma filiação marcada pela desarmonia subjetiva. Úrsula, à revelia de si mesma, vocifera os sentidos dessa (in)domesticação, vítima perene de sua *hybris* familiar, incapaz de conter a dolosa maldição de seu lar, mesmo com a potencialidade bruta de sua maternidade primordial. Na mansuetude indolente da narração, essa força ctônica será cada vez mais bombardeada por uma série de eventos trágicos, unificados pela persecutoriedade da solidão de seus rebentos (biológicos ou simbólicos), até que ela mesma inverta-se no algoz de seu fracasso neurótico.

Não por acaso, após o desterro simbólico do pai e o retorno abrupto do primogênito José Arcádio (mesmo filho que havia fugido no nascimento de Amaranta), o tabu do incesto será aquebrantado (novamente) pela transgressão incólume desse José Arcádio e de Rebeca Buendía, primos declarados que, apesar da descendência incerta da personagem, tornam-se reféns de um amor carnívoro e imperdoável para a matrona vencida: “Úrsula não perdoou nunca o que considerou uma inconcebível falta de respeito, e quando regressaram da igreja proibiu os dois recém-casados de tornar a pisar na casa. Para ela era como se tivessem morrido” (Márquez, 2018, p.104). Inquisitorialmente, o espectro edípico continua a desestabilizar os eixos das relações buendianas, forçando a faceta impetuosa do feminino de Úrsula a promulgar a solidão a partir do expurgo odioso de seus rebentos, cujas feições sufocam-nos, tanto a imagem materna quanto a dos filhos transgressores, num vazio usurpante que será somente percebido e declarado no trágico fim do idílio amoroso. Com efeito, ao destituir o lar de seus filhos, matando-os em vida, em termos simbólicos, Úrsula reveste-se dos preceitos sanguinários do seio mal esquizoparanóide, imperioso na ausência e negativo à promessa do reencontro acolhedor, estrangulador da espera e do conforto uterino d’outrora: “seu reaparecimento a reassegura quanto ao vigor e ao poder de recuperação de seus objetos [...] Se a mãe não reaparece ou se falta seu amor, a criança pode ficar [sufocar-se] à mercê de seus medos depressivos e persecutórios” (Segal apud Quinodoz, 1993, p.76).

Com o exercício vital da lei, ao preço de abandonar, duplamente, os frutos de seu ventre, adejam-se mais uma das muitas perdas simbólicas da personagem, vazios que se unificam pelos signos da maternidade usurpante, nódoas calcificadas pela solidão que mobilizam o sofrimento, ainda inexprimível, da heroína garciniana. Outrossim, convalescidos pelo exílio do lar originário, os amantes blasfêmicos também serão destituídos do foco narrativo, apesar de eventuais menções, até o instante magno em que Úrsula será conclamada como a primeira testemunha da morte misteriosa de José Arcádio

– descrita como o único enigma insolúvel de Macondo, morticínio que conclui a desesperança da expulsão de seus rebentos. Dramaticamente, a maternidade da personagem será mais uma vez enodada pelas chagas do mortífero, dessa vez alçadas, ao menos para os leitores, a uma beleza mórbida, já que o anúncio da trágica morte do varão fora declamado pelo peregrino fio de sangue que esvaía de seu ouvido encharcado:

Um fio de sangue escorreu por debaixo da porta, atravessou a sala, saiu à rua, continuou seu curso direto pelas calçadas desiguais, desceu escadarias e subiu parapeitos, passou ao largo da Rua dos Turcos, dobrou uma esquina à direita e outra à esquerda, girou em ângulo reto na frente da casa dos Buendía, passou por debaixo da porta fechada, atravessou a sala de visitas grudado no rodapé das paredes para não manchar as tapeçarias, continuou pela outra sala, driblou numa ampla curva a mesa da sala de jantar, avançou pela varanda das begônias e passou sem ser visto por baixo da cadeira de Amaranta, que dava uma aula de aritmética para Aureliano José, e se meteu pela despensa e apareceu na cozinha onde Úrsula se preparava para quebrar trinta e seis ovos para o pão.

- Ave Maria Puríssima! - gritou Úrsula.

Seguiu o fio de sangue em sentido contrário, e à procura de sua origem atravessou a despensa [...] e saiu para a praça e entrou pela porta de uma casa onde não havia estado nunca, e empurrou a porta do quarto e quase se afogou no cheiro de pólvora queimada, e encontrou José Arcádio esticado de boca para baixo no chão sobre as polainas que acabava de tirar, e viu a fonte do fio de sangue que já havia deixado de fluir do seu ouvido direito (Márquez, 2018, p.143)

Por esse desígnio insólito, trilha rubra do desespero materno, a morte se anuncia à Úrsula na impetuosidade do silêncio acoplado ao (des)norteante rastro de sangue que trafegava, quicá, numa busca desesperançosa do último alento materno, coroando a personagem como a única testemunha do evento (im)possível. Assim, consubstancia-se um dos momentos mais memoráveis da narrativa e uma das premissas mais devastadoras do sofrimento materno, uma morte filial anunciada pelo desterro inumano do substrato familiar mais íntimo, materializada apenas pelo labor estético do real-maravilhoso, metonímia que singulariza uma possível tradução para a solidão da matriarca, incansavelmente, sitiada pelas violências de sua tragédia familiar. Ademais, nesse itinerário hemático, sintetiza-se a nulidade dos esforços obsessivos de Úrsula em controlar as sangrias de seus rebentos, sina de sua constituição maternal, que se esparge na irrefreável vitalidade genealógica buendiana.

Paralelamente, no semear escoante da substância vital, vislumbram-se os domínios insólitos das fantasias tétricas da posição esquizoparanóide a partir do manifesto insidioso de moções defensivas e onipotentes registradas por Melanie Klein,

capazes de cingir a frustração invejosa, meneando-a para a capacidade gerativa do objeto materno. Com efeito, em *Narrativa de análise de uma criança* (1961), a psicanalista austríaca especifica os meandros fantasísticos da criança roubar e conter, introjetivamente, os filhos armazenados no ventre-seio maternal, que são arrancados e incorporados ao próprio corpo infantil, tomados ou mesmo destruídos à guisa de sua inveja aniquiladora: “Queria roubar os bebês da Mamãe porque desejava ter bebês ele próprio, e também destruía-os em sua mente porque sentia ciúmes deles” (Klein, 1994, p.254). Nesse intento bizarro, símile da angústia aniquiladora sofrida pelas invasões internas e externas, a fantasia intenta usurpar, ou mesmo envenenar, as capacidades integrativas da mãe, uma resposta às frustrações e às possíveis ausências que fragmentam o ego arcaico, apto a reivindicar tanaticamente o ventre gerador à revelia de seu correlato asfixiante: “O estragar e destruir a fonte inicial do “bom” logo conduz à destruição e ataque aos bebês que a mãe contém, e tem como resultado a modificação do objeto bom, que passa a ser hostil, crítico e invejoso” (Klein, 1991, p.234). No nosso caso, essa fantasia primitiva anela-se à frustração e ao sofrimento de Úrsula, relativos à incontinência de seus objetos e – tal qual a criança que se frustra, ou amedronta-se, com a incapacidade de ser esse ventre-seio – decai em suas angústias aniquiladoras. Úrsula, contida na frustração neurótica da posição depressiva, apenas acompanha o fracasso de sua continência filial, seus filhos (biológicos e simbólicos) escoam-se entre as vielas paradigmáticas da vida, impermeados rastros de sangue, tal qual José Arcádio, que imprimem o forçoso desamparo à maternidade ferida, quiçá, envenenada de Úrsula Iguarán.

Portanto, no desfiar mordaz da jornada sanguínea, materializa-se a poética do tormento de Úrsula, única observadora das rachaduras de seu lar (de suas mortes, das incoerências e dos lutos), ranhuras internas que sangram o seio familiar, semeando, pouco a pouco, a futura aniquilação da estirpe. Em essencial, denota-se a natureza neurótica dessa percepção vital, signo da impotência perante o destino, indiferente às consequências trágicas que circundam o lar de Macondo. Eis o pressuposto psicanalítico de que a (in)tocável ordenação familiar estaria subordinada ao fracasso, não a partir dos aparatos modernos, mas desde a primeira *hybris* edípica, já que o embate perpétuo entre as prerrogativas sociais e as moções pulsionais deflagram os sujeitos à eminência do mal-estar, mesmo que os mecanismos subjetivos do neurótico operem a favor de uma outra cena, ou seja, do recalque (Roudinesco, 2002). Os venenos dessa paixão,

(in)conscientemente, maculam a desditosa maternidade de Úrsula, renegando-a a vivência árdua da solidão, reduto do desamparo para si e para seus objetos.

Outrossim, a despeito de sua idade impossível (ultrapassando os cem anos), do início de sua cegueira e das inúmeras fissuras das “cenas” familiares, com sua “altivez insensata”, Úrsula continua a encenar os desvarios de sua maternidade, alicerçando os fundamentos ulteriores de sua morada: “Com uma vitalidade que parecia impossível em sua idade, Úrsula tinha voltado a rejuvenescer a casa. ‘Agora vocês vão ver quem sou eu’ [...] ‘Não haverá casa melhor, nem mais aberta a todo mundo, do que esta casa de loucos’” (Márquez, 2018, p.191). Nessa era de renovação, após o nascimento dos gêmeos da quarta geração (Aureliano Segundo e José Arcádio), a personagem fundamenta uma visão ampla sobre a condição repetitiva na qual os seus descendentes aprisionam-se, sobretudo, em relação aos inconsequentes sofrimentos e pecados dos homens, vítimas e algozes de seus cataclismas pessoais: “‘Isso aí eu sei de cor’ gritava Úrsula. ‘É como se o tempo desse voltas redondas e tivéssemos voltado ao princípio’” (Márquez, 2018, p.206). Como já fora discutido, os signos (in)operantes da repetição em *Cem anos* afetam predominantemente o reino masculino, cabendo a Úrsula, testemunha mais longínqua e íntima de seu lar, o domínio desse saber que, em contrapartida, contrasta-se por sua inoperância. Com efeito, o estatuto primordial da pulsão tanática, em sua manifestação mais primitiva, declara-se às escancaras na fragmentação familiar, convocando a clarividência de Úrsula a aprofundar-se na pústula transgerativa que a sonda e a domina:

Já Úrsula não conseguiu ocultar um vago sentimento de aflição. Na longa história da família, a tenaz repetição dos nomes tinha permitido que ela chegasse a conclusões que lhe pareciam definitivas. Enquanto os Aurelianos eram retraídos, mas de mentalidade lúcida, os José Arcádio eram impulsivos e empreendedores, mas estavam marcados por um destino trágico (Márquez, 2018, p.193)

Mais uma vez, sua compreensão aguçada, demonstração do íntimo sofrimento vivenciado em seus anos de guerrilha caseira, não poderia salvaguardá-la da condenação já circunscrita nos pergaminhos de Melquíades, talhada nas solidões vivenciadas pelo signo do desamparo e da (des)ordenação aguda das repetições. Entrementes, para além de seu saber, a personagem em tela se enveredará numa outra dimensão de sua solidão, desanuviada do estatuto simbólico da maternidade, chegando à fragilidade insalubre de seu tempo ao se amordaçar pelos estigmas duma solidão sufocada pelos arroubos mais profundos da posição depressiva. Com o percorrer dos anos, após as sucessivas

transmutações de Macondo, o prenúncio de um novo personagem desarranja o monopólio maternal dos Buendías. Úrsula, paulatinamente, é destituída de suas funções, a partir da chegada de Fernanda Del Carpio, esposa de Aureliano Segundo (rebento da 4ª geração), que cinge a ordenação do lar de acordo com suas intenções determinantes, seccionando os alicerces soerguidos, n'outroa, pela matriarca envelhecida:

Enquanto Úrsula desfrutou do pleno domínio de suas faculdades, subsistiram alguns dos antigos hábitos e a vida da família conservou uma certa influência de suas intuições, mas quando perdeu a vista e o peso dos anos relegou-a a um canto qualquer, o círculo de rigidez iniciado por Fernanda desde o momento em que tinha chegado acabou se fechando completamente, e ninguém mais, além dela, determinou o destino da família (Márquez, 2018, p.222)

Com o desarranjo desse novo elemento familiar, que domina os espaços antagônicos do lar buendiano, Úrsula decai profundamente em si mesma, afetando-se com as limitações de sua idade e com o peso incomensurável de suas perdas. Entre o sintoma e a coincidência irremediável da narração garciniana, será nesse momento que a personagem sofrerá com a perda de sua visão, doença que, no início, apenas potencializou a imagem irascível de sua lucidez, pois continuara atenta aos afazeres e aos cuidados insensatos com os seus, baseando-se na leitura de sua memória cotidiana e nos demais sentidos que erguiam sua compreensão diante das trevas: “Conheceu com tanta segurança o lugar onde ficava cada coisa, que ela mesma às vezes se esquecia de que estava cega” (Márquez, 2018, p.258). Intimamente, o perscrutar atencioso de seu cotidiano não se limitara aos afazeres domésticos, sua cegueira física lhe permitira uma compreensão muito mais profunda das vivências, encarceradas pela solidão, com os demais partícipes de sua tragédia pessoal: “na impenetrável solidão da decrepitude teve tanta clarividência para examinar até os mais insignificantes acontecimentos da família que pela primeira vez viu com nitidez as verdades que suas ocupações de outros tempos tinham impedido que visse” (Márquez, 2018, p.259).

Ressonante à tradição Clássica, a castração da cegueira instituíra um conhecimento arguto, a mais coesa reflexão sobre os estigmas fantasmáticos que rondam o lar buendiano, dignificando a personagem à rememoração reflexiva de seus erros, como na expulsão catastrófica de Rebeca e José Arcádio, geradora do abandono intransigente da viúva transgressora; e a escuta insubordinada dos dilemas afetivos de seus filhos, reflexões dolosas sobre a incapacidade amorosa do Coronel Aureliano (um de seus três filhos legítimos). Com efeito, tal como Édipo e Tirésias, Úrsula expropria as limitações

de sua visão, fazendo emergir uma sabedoria quase metalinguística sobre sua própria condição, dignidades que surgiram imbuídas na e pela solidão, peças as quais fundamentam a ascese monástica ou o ócio produtivo registrados nas calendas dos tempos (Minois, 2019). Tal sabedoria emergente dignifica uma relação com a posição depressiva, uma integração que prevê a insatisfação e os imperativos da castração apegados à compreensão das demandas dos objetos internos e externos, na qual o Eu capacita-se à escuta de si mesmo, conjugado aos ensinamentos da solidão (Klein, 1971). Estratégias profundas de uma solidão, baseada nos revezes integrativos da neurose, arcaibouços de um conhecimento arquejado na/pela insatisfação, tal qual as provações divinas eremíticas: “Úrsula se perguntava se não era preferível deitar de uma vez na sepultura e que jogassem terra em cima, e perguntava a Deus, sem medo, se de verdade achava que as pessoas eram feitas de ferro para suportar tantos padecimentos e mortificações” (Márquez, 2018, p.262);

Todavia, sentenciando-se a uma perda gradual de sua clarividência, pela própria limitação ostensiva de seu corpo impossível, Úrsula renega-se às dores e à inutilidade de suas funções, já desutilizada de suas tarefas vitais, destituída de sua posição respeitosa de matriarca. Presa (apreendida ou caçada?) no solilóquio de sua intimidade, a personagem manifestará as calendas do desamparo a partir da rememoração canibalesca de suas derrotas, incorporando, tal qual seu marido nos prenúncios da loucura, os fantasmas sentenciosos que a levaram, junto de sua família, à ruína. Assim, ter-nos-emos uma materialização mais precisa de sua solidão, não mais sustentada pelo poderio e pelas frustrações gerativas (e asfixiantes) do signo materno, mas experienciada por sua devastação subjetiva na sua condição de *ser*: “e Úrsula se deixava arrastar pela decrepitude até o fundo das trevas, onde a única coisa que continuava visível era o espectro de José Arcádio Buendía debaixo da castanheira. Fernanda consolidou sua autoridade” (Márquez, 2018, p.286).

Aquebrantada pela morte de seus três filhos legítimos – Amaranta distinguindo-se como a última a padecer por um fim natural e esperado, com o requinte de uma intimidade insólita, excomungada da educação de seu tataraneto (José Arcádio), filho de Fernanda que fora mandado ao seminário como parte de seu intento nababesco de ter um pontífice na família –, Úrsula aprisiona-se à solidão, conversando com os mais longínquos mortos de sua história, esperando, a si mesma, ser parte da terra após a recessão do dilúvio, que duraria quatro anos, acometido em Macondo após o “suposto” massacre da Companhia bananeira: “Úrsula conversava com seus antepassados sobre acontecimentos

anteriores à sua própria existência, desfrutava as notícias que contavam, e choravam juntos por mortos muito mais recentes que eles” (Márquez, 2018, p.338). Nesse momento amargo de sua história, no qual seu corpo é descrito como pequenino e improvável, tal como uma boneca, tem-se, quiçá, a mais bruta violação de sua integridade, uma violência inocentemente provocada pelas mãos do pequeno Aureliano, neto bastardo de Fernanda, e Amaranta Úrsula, filha mais nova de Fernanda, que, aproveitando-se dos lapsos e das fraquezas de Úrsula, atacam-na com brincadeiras vorazes e bizarras:

Era como uma grande boneca decrepita que levavam e traziam por todos os cantos, disfarçada com panos coloridos e a cara pintada com fuligem e urucum, e uma vez estiveram a ponto de arrancar seus olhos com as tesouras de podar, como faziam com os sapos. Nada lhes causava tanto alvoroço como seus desvarios. Na verdade, alguma coisa deve ter acontecido em seu cérebro no terceiro ano da chuva, porque pouco a pouco foi perdendo o sentido da realidade e confundia o tempo atual com épocas remotas de sua vida, a ponto de numa ocasião ter passado três dias chorando sem consolo pela morte de Petronila Iguarán, sua bisavó, enterrada fazia mais de um século. Afundou num estado de confusão tão disparatado que achava que o pequeno Aureliano era seu filho, o coronel, e que o José Arcádio que estava no seminário era o primogênito que foi-se embora com os ciganos. Tanto falou da família que as crianças aprenderam a organizar para ela visitas imaginárias com seres que não apenas tinham morrido fazia muito tempo, mas tinham existido em épocas diferentes. Sentada na cama com os cabelos cobertos de cinzas e a cara tampada por um lenço vermelho, Úrsula era feliz no meio da parentada irreal que as crianças descreviam sem omissão de detalhes, como se a tivessem conhecido de verdade (Márquez, 2018, p.338)

Indissociavelmente, o peso da descrição, recheada de um humor grotesco e uma atmosfera caótica, ressoa as catexias da posição esquizoparanóide numa experiência mortífera capaz de desmembrar o corpo magicamente infantilizado, a despeito da idade, mais do que centenária, da anciã. Esse cenário esdrúxulo performatiza as imoderadas fantasias onipotentes, nas quais o objeto materno torna-se sacrílego, manipulável e desgovernado, palco das moções aniquiladoras que impelem à destruição como única resposta frente ao desprazer, ou como instância do prazer, essencial à existência. De modo espelhado, a cena de tortura e de brincadeira estrutura-se na lógica real da narrativa, instituindo-se na berlinda entre o mundo interno e externo da psique, (des)equilibradas em duas perspectivas análogas: para as crianças, que atacam o corpo externo materno, oferta-se a materialização das fantasias destrutivas do mundo interno; e para Úrsula, corpo materno, torna-se, no plano externo, alvo do manuseio tóxico dos pequenos e, no mundo

interno, o mesmo corpo ressoa os terrores arcaicos do objeto persecutório, vividos nos planos literal e psíquico. Novamente, tal representação “palimpséstica” só poderia colorir o cenário narrativo a partir da expropriação simbólica e anímica do realismo-maravilhoso, inscrição telúrica capaz de, inconscientemente, contornar as circunscrições primitivas e sanguinárias da posição esquizoparanóide.

Ademais, uma outra violência brutal acometida contra esse corpo maternal, outrora digno às tradições, forceja-se a partir dum futuro próximo, quando o mesmo casal que encena suas fantasias com Úrsula na infância, provocará a destruição da estirpe dos Buendías a partir de sua união incestuosa e devoradora – a maior e mais terrível transgressão já sinalizada inúmeras vezes pela matriarca. Desse modo, a corporeidade maculada de Úrsula torna-se a inscrição prévia dessa tragicidade aniquiladora, vertida numa pele envelhecida e rompida que se submete às dores dessas brincadeiras obscuras, por sua condição de cega, por sua debilidade mental e, principalmente, pelo peso indescritível de sua solidão, causa fundante desse abuso. Vale ressaltar, que os pequenos e a anciã não eram os únicos a dividirem o lar, ainda recheada de membros, presos nos labirintos de suas próprias solidões, na (des)esperança de que a chuva estiasse, enquanto uma verdadeira tortura dava-se nos cômodos silenciosos do casarão. Em contrapartida à tortura caudalosa, a partir do desamparo irresoluto da anciã, e numa provável tentativa inconsciente de reparação por parte das crianças engenhosas, encenam-se o teatro dos fantasmas antepassados, vozes que permitem a Úrsula, graças aos mecanismos de sua solidão, restaurar e (re)criar a convivência com os entes perdidos de seu passado, trazendo-lhe, em meio ao caos, uma felicidade esquecida. Assim, metonimicamente, a solidão orchestra duas linhas sinfônicas: uma guiando a tortura visceral produzida pelos pequenos; e outro acorde que ressoa o prazer da rememoração fantasística dos objetos internos, manipulados pela mesma fonte odiosa/reparadora.

Por esses termos, na inusual confraria das fantasias esquizoides, convergem-se os sentidos da solidão de Úrsula, em que as chagas de sua maternidade são ridicularizadas no teatro das brincadeiras infantis, símile do fantasma incestuoso que sonda seu sofrimento irresoluto; mas que também se revela numa outra camada subjetiva, em que na base da rememoração, elude-se à tentativa, própria da posição depressiva, de se reparar os danos ao objeto primordial, que no caso de Úrsula, está representada pelo desmembramento de sua família, recuperada nas fantasias delirantes de suas conversas com os antepassados. Assim, como refém de seus lutos irresolutos, não numa condição melancólica, mas pela natureza persecutória da posição depressiva – na qual a relação

com o objeto será marcada pela incompletude danosa da separação –, a personagem manifestará o sentimento de solidão a partir de sua sobrevivência centenária, confluindo a memória, mesmo com as manchas insígnies da repetição, como a fonte vital de seu amparo. Não por acaso, nos sentidos que recobrem essa reparação, no último ano do dilúvio, quando Úrsula se aproximara de seu descanso final, obteve breves momentos de lucidez que lhe permitiram se indignar com os abusos dos netos e com a negligência morfética de seu lar, dominado pelos insetos e empertigado pelas ordens asfixiantes de Fernanda. Contudo, nos últimos momentos de sua vida, Úrsula retrai-se, ainda mais, em suas trevas, rogando aos seus antepassados o alento, não para si, mas para a sua família tão próxima do fim trágico. Fora na potência vibrátil de seus clamores, mesmo infestada pelos estigmas de sua solidão, que Úrsula falecera, legando a sua gente o estiar, após quatro anos do dilúvio ininterrupto:

Iniciou uma oração interminável, atropelada, profunda, que se prolongou por mais de dois dias e que na terça-feira tinha se degenerado num emaranhado de súplicas a Deus e de conselhos práticos para que as formigas-ruivas não derrubassem a casa, para que nunca deixassem que se apagasse a lâmpada que ficava na frente do daguerreótipo de Remédios, e para que cuidassem que nenhum Buendía se casasse com alguém do mesmo sangue, porque os filhos nasciam com rabo de porco [...]

Amanheceu morta na quinta-feira santa. Na última vez em que tinham ajudado Úrsula a fazer as contas de sua idade, nos tempos da companhia bananeira, calcularam entre cento e quinze e cento e vinte e dois anos. Foi enterrada numa caixinha pouco maior que a cestinha em que Aureliano tinha sido levado, e muito pouca gente assistiu ao enterro, em parte porque não eram muitos os que se lembravam dela, e em parte porque naquele meio-dia fez tanto calor que os pássaros desorientados se esfacelavam feito perdigotos contra as paredes e rompiam as telas metálicas das janelas para morrer nos quartos (Márquez, 2018, p.352-353)

Em seu fim esperado, mesmo na (im)possibilidade telúrica de uma existência humana com essa idade ostensiva, talhada no corpo minúsculo e sofredor de Úrsula, operam-se as últimas manifestações existenciais da personagem, vertida a um pequeno esquife e esquecida pelo povoado que ajudara a erguer e manter desde a fundação. Em suas palavras finais há a presença indissociável de seu sofrimento, de suas tentativas frustrantes, apesar de contínuas, de sustentar o peso incomensurável de seus descendentes e, por consequência, de suas solidões irrefreáveis, ateadas ao cuidado para com a casa e com aviso do perigo circundante do incesto. Novamente, a narração deixa-nos na presença de uma solidão que, apesar de seu substrato desprazeroso e desamparador, fora

capaz de manter a mínima coesão familiar nos vastos anos em que a matrona povoara a casa com sua altivez insensata. Aqui, urde-se o papel neurótico e, quiçá, obsessivo de sua solidão, investida pela potencialidade integrativa que imprimira em suas tarefas e nos esforços desesperados de conter os ímpetos aniquiladores de sua estirpe, cujas consequências manifestam-se no excesso de suas ações sufocantes, mas, paralelamente, representam os constructos basilares das raízes nutridoras de sua árvore genealógica.

Na lógica de seu desejo, Úrsula manifesta os mecanismos estruturadores da neurose, numa tentativa obsessiva de controlar o fantasma do incesto, crime que ela mesma comete, mas que, por essa mesma razão, inconscientemente, intenta reparar numa lógica desmedida. De fato, o retrato devastador da morte de José Arcádio, e do itinerário de seu sangue guia(dor), rescinde a incapacidade contendora da personagem, ávida por controlar a dispersão de seus descendentes, que se esvaem pelo extrato vertiginoso de suas paixões. Acontece que a impressão cáustica do desejo incestuoso, possível causador da condenação solitária dos Cem anos, espelha o nosso próprio dilema existencial. Édipo, indubitavelmente, retrata a sina canibalesca do desejo e García, como leitor ávido de Sófocles (Saldívar, 2000), ressoa seus dilemas e imprime-os nas fundações do *páthos* da América Latina como bem fundamenta Ludmer (1974). Por essas veredas, a obsessão maternal de controlar as minúcias domésticas e, sobretudo, afetivas de seus familiares, na realidade, constituíra as bases de uma sustentação apta a refrear, minimamente, a desconjuntura caótica do *páthos* interno ao lar buendiano: com as múltiplas consequências que geraram mortes, desmedidas e romances incestuosos; bem como externo, no que se refere à própria Macondo: com as múltiplas guerras, governos abusivos, conflitos e invasões estrangeiras. Conjuntura que remonta à própria sangria das *Veias abertas da América Latina* (Galeano, 1971).

Ante uma arquitetura neurótica revestida no sentimento de solidão, de acordo com os diagramas da personagem em tela, urge a demanda do fantasma edípico, bem como as estratégias próprias da neurose de conter o irrefreável ímpeto de Eros. O desejo incestuoso, que premeditara a relação de Úrsula, é expurgado projetivamente para os frutos desse pecado originário, exprimindo-se não apenas no medo de tal repetição, proclamado nos múltiplos avisos e na expulsão de seu filho, mas na insistente labuta, mais do que centenária, de sustentar as paredes envelhecidas de seu lar. Com efeito, nesse ímpeto obsessivo, emblema da solidão da personagem, têm-se as estratégias singulares de uma solidão neurótica:

En las estrategias conscientes de los neuróticos, el sujeto mantiene la soledad o la padece, a menudo ambas cosas a la vez.

Todo un sistema, una argumentación, una mitología de la soledad son desarrollados y perfeccionados para mantener un control de la situación, una terapéutica imaginaria o una justificación.

Persiguiendo sus fantasmas el sujeto hace el juego de un solipsismo en acción, pero también procede así para utilizar al otro, sin el cual, en una caída de la relación, surge la soledad (Rosolato, 1969, p.287)

Outrossim, segundo as impressões de Rosolato, *Para una psicopatología de la soledad* (1969), intérprete da solidão em psicanálise, considerando o arcabouço teórico de Freud, Klein e Winnicott, haveríamos de admitir manifestações de uma solidão patológica e uma outra imposta à normalidade, quadros que demonstram as artimanhas de um sentimento constitutivo e que se (des)sintoniza com as demandas egóicas (in)conscientes. Fora do cenário clínico, em *Cem anos de solidão*, este sentimento é interpretado pelo vidente e narrador oculto Melquíades, escritor dos pergaminhos, como o ressumbre de uma maldição, uma condenação que cinge os corações buendianos, imprimindo-lhes barreiras, sentimentais ou externas, em suas relações afetivas. Nessa alquimia simbólica, no romance garciniano, afirmar-se-ia que a psicopatologia das solidões trata, não de condições necessariamente adoecidas, mas sim, da potencialidade inata do *páthos* que tensiona as moções pulsionais a se expressarem em suas manifestações mais ardentes, devastadoras e salvaguardoras. Vivenciam-se, assim, a solidão no seu substrato mais íntimo, redomas sufocantes ou porosas que imprimem os dilemas e as idiossincrasias de cada membro familiar. Em especial, no caso de Úrsula, essas diretrizes sincretizam uma poeticidade da obsessão, vertidos nos planos da maternidade sacramentada numa lógica asfixiante, própria da fixação anal (dilema fantasístico da neurose obsessiva); e em seus medos e escrúpulos entorno do perigo incestuoso, espectro que eleva sua culpa, pela gênese de sua união, e traduzem suas tentativas de reparação obstinada: “desenvolvendo formações reativas que assumem a forma de sentimentos de escrúpulo, ou a de piedade, limpeza e culpa. Por isso, o sujeito é mergulhado num verdadeiro inferno do qual nunca consegue escapar” (Roudinesco, 1999, p.540).

Desse modo, por sua atuação acentuada, por ser a personagem mais longínqua do romance, retratada desde o primeiro capítulo até o décimo sexto, Úrsula torna-se a oferta magna da maldição incestuosa, da natureza insatisfatória do desejo e que se traduz na causticidade desamparadora da solidão, sentimento no qual a personagem sustentara o peso de suas frustrações e da manutenção de seu lar. Uma mãe que assiste a morte de

todos os seus filhos, bem como de seu marido, e acompanha as tragédias dos demais descendentes, incorporando, veementemente, as sombras de seus objetos que se acumulam no vértice das repetições e dos cenários bizarros que constelam seus sofrimentos e os ardores de suas paixões. Aqui, as tonalidades do realismo-maravilhoso tornam-se fulcrais para a elaboração trágica desse retrato neurótico, já que a extensão impossível da idade da anciã, num contraponto com seu corpo diminuto, ressoa a distensão de seu sofrimento e de sua solidão. Ademais, no recorte que trabalhamos neste tópico, no episódio da jornada sanguínea de José Arcádio, amplia-se à compreensão dos degredos incontinentes da maternidade de Úrsula, refém do jorro incontrolável dos perigos externos, bem como do desmembramento interno de sua prole, provocado pelo binômio da solidão e dos infortúnios da fantasia incestuosa.

Todavia, a solidão exprime-se em Úrsula tanto numa condição desamparadora, nos ininterruptos lutos que invadem os cômodos do casarão e no testemunho solitário das vastas ranhuras destrutivas de sua linhagem, quanto nos planos integrativos, operados pela clarividência, num contraponto a sua cegueira física, pela capacidade reparadora da memória e, principalmente, pela sua batalha gerativa de conter os danos ao lar. Por essas arquiteturas, a solidão se agrega à própria capacidade contenedora que, mesmo em suas falhas, comporta as resistências frente a aniquilação. Lembremo-nos de que, é no momento vital no qual as solidões interrompem-se, pelo amor transgressor entre Amaranta Úrsula e Aureliano Babilônia, que a aniquilação é perpetrada contra a família Buendía, extinguindo-a da terra. Por essa feita, mesmo em suas condições desagregantes, a solidão torna-se a força insidiosa que refrata o fim cáustico da estirpe, operando-se, com vastas particularidades, nos vastos corações dos familiares. Não por acaso, ao direcionarmos o olhar para a nossa próxima análise, movida pelas metástases da perversão em Amaranta, ter-nos-emos o correlato opositivo à dinâmica neurótica de Úrsula. Personagem macrosmática capaz de soerguer, ao preço de sua ruína, o peso incomensurável dos ramos intoxicados de sua prole.

3.2. A recusa abjeta segundo Amaranta

Envoltos pela aurora das condensações e deslocamentos próprios das constelações maternas, ao observar as singularidades líricas da poética de Gabriel García, estruturaram-se os operadores dos desejos (in)conscientes de Úrsula, numa equação dissimuladora que fragmentara as relações (in)familiarmente claudicantes da sua estirpe, a partir dos (dis)sabores de uma solidão neurótica, cáustica e salvaguardadora. Não obstante, será por essa mesma semente, incrustada pelos fantasmas edípicos, que os dilemas e infortúnios de Amaranta, protagonista deste segmento, colherá os frutos de sua solidão insubordinadamente perversa, atada à excrescência mordaz dos mecanismos da negação e das fantasias canibalescas que dinamizam, singularmente, um gozo, aos moldes do sadomasoquismo⁸, o qual resguarda a vivência de sua solidão. Uma das primeiras filhas de Macondo, Amaranta, como já fora relatado nas discussões anteriores, inicia-se no relato a partir do desvelo desamparador da ausência materna, vítima de uma solidão provocada pelo peregrinar de sua mãe, apta a buscar o primogênito que se apartara do povoado, enquanto José Arcádio busca amparar o faminto choro de sua filha: “foi ver o que estava acontecendo com a pequena Amaranta, que tinha ficado rouca de tanto chorar [...] pôs Amaranta nas mãos de uma mulher que se ofereceu para amamentá-la e se perdeu por veredas invisíveis atrás de Úrsula” (Márquez, 2018, p.43). Assim, na busca desesperada por alento, a primeira ação de Amaranta registra-se no signo do abandono e na inoportuna marca da substituição, emblemas que colorirão o infortúnio e o arsenal de suas futuras relações afetivas, ressumbres de suas feridas narcísicas que não se deixarão impunes.

Expressivamente, as figurações breves da infância da personagem centralizam-se na convivência lúdica de um aprendizado tribal, já que, ocupada com os múltiplos serviços de seu lar, Úrsula deixara parte da educação filial ao cuidado de Visitación, indígena que buscara refúgio na ampla casa, ofertando seu linguajar e seus conhecimentos

⁸ Correspondente tanto a uma perversão sexual quanto a natureza perversa da sexualidade, referimo-nos a dinâmica equitativa e complementar expressa por Sigmund Freud em seus trabalhos, sobretudo em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), *Bate-se numa criança* (1919) e *O problema econômico do masoquismo* (1927), que se referem a: “um aspecto fundamental da vida pulsional, baseado na simetria e na reciprocidade entre um sofrimento passivamente vivido e um sofrimento ativamente infligido” (Roudinesco, 1999, p.681).

singulares para os hábeis ouvidos de Amaranta e seu sobrinho Arcádio⁹. Todavia, o surgimento de uma outra personagem, a infanta Rebeca, desarranjaria não apenas o cenário estagnado do lar, mas sim, num futuro próximo, ser-se-á o objeto convalescente ao ódio mortífero de Amaranta. Na realidade, antes dos acontecimentos determinantes que elevariam a obsessão odiosa da protagonista, a nova filha adotiva revelara-se como a contraparte ideal a irmã, apta ao convívio pacato e discreto de Amaranta, contraste que se encerra até mesmo na fisiologia de ambas: “Rebeca, ao contrário do que se podia esperar, era a mais bela. Tinha uma cútis diáfana, uns olhos grandes e repousados [...] Amaranta, a menor, era assim meio sem graça, mas tinha a distinção natural, a fidalguia interior da avó morta” (Márquez, 2018, p.63).

Outrossim, as (in)discretas fissuras narcísicas de seu choro primordial, no limiar melífluo do relato, demonstrar-se-ão ainda mais expressivas quando, já na adolescência, Amaranta descobre-se, desvairadamente, apaixonada pelo nobre Pietro Crespi, jovem mais belo e cobiçado de Macondo. Este, ao participar de um baile organizado por Úrsula, sob a tutela do olhar maternal, após valsar com todas as damas, introduz-se no convívio familiar da distinta casa, oferecendo serviços e aulas de valsa para as duas filhas buendianas, alumbrando as esperanças secretas de Amaranta, enquanto esta não percebera o infortúnio amoroso que se desdobrava entre Pietro e Rebeca. Por sua vez, a irmã adotiva, de certo modo, adivinhava os degredos amorosos da irmã, já que cultivava secretamente seu amor longe dos olhos curiosos da família, escondendo as pretensões enamoradas de ambos até o momento em que Pietro evidenciara o pedido formal de casamento. Só assim, tanto para os leitores quanto para a família, Amaranta revelara a desditosa perdição em que se enleara:

Ao descobrir a paixão de Rebeca, quando foi impossível manter em segredo por causa de seus gritos, Amaranta sofreu um acesso de febre. É que ela também padecia o espinho de um amor solitário. Trancada no banheiro, se desafogava do tormento de uma paixão sem esperanças escrevendo cartas febris que se conformava em esconder no fundo do baú [...]

Vencido pelo entusiasmo da mulher, José Arcádio Buendía impôs então uma condição: Rebeca, que era a correspondida, se casaria com Pietro Crespi. Úrsula levaria Amaranta para uma viagem à capital da província, quando tivesse tempo, para que o contato com gente diferente a aliviasse da desilusão [...] Amaranta fingiu aceitar a decisão e pouco a pouco restabeleceu-se das febres, mas prometeu a si mesma

⁹ Participe da pândega das filiações, Arcádio é o filho do fugitivo José Arcádio, primogênito de Úrsula. O arranjo de uma tia e um sobrinho da mesma idade, já demonstra o caos filial e o indício de suas futuras consequências.

que Rebeca só se casaria com Pietro Crespi passando por cima do seu cadáver (Márquez, 2018, p.78-79)

Singularmente, a tessitura da solidão de Amaranta define-se na recusa amorosa e no perjúrio de um sofrimento silencioso, semblante tênue do masoquismo que incidirá de outros modos no romance, mas que já demonstra sua potencialidade inóspita nos degredos de suas ameaças. Algures, num primeiro momento, pensar-se-ia que o ímpeto odioso e ressentido da promessa de Amaranta apenas significasse uma hipérbole, fruto do seu descontentamento colérico diante da perda de seu ideal amoroso; contudo, nos fatos que seguem a trama, a personagem frustra desvairadamente os planos de noivado do casal, sabotando o enxoval de Rebeca, atribuindo cartas enganosas, danificando os preparativos finais, imprimindo-lhe um medo do (im)provável intento assassino que emanava dos sortilégios da impreterida: “Só Rebeca era infeliz por causa da ameaça de Amaranta. Conhecia o gênio da irmã, a altivez de seu espírito, e se assustava com a virulência de seu rancor” (Márquez, 2018, p.84). Aqui, as flâmulas do sadismo evidenciam o perjúrio de um sofrimento inextinguível, ressumbres vingativas que de fato operam os intentos destrutivos em nome da desilusão amorosa/odiosa. Por conseguinte, dois acontecimentos mordazes estabelecerão a trégua e o fim abrupto do casório: a morte inesperada de Remédios (esposa de Aureliano), fatalidade trágica que suspenderá o matrimônio, já adiado inúmeras vezes; e o amor aziago que se apoderara de Rebeca e José Arcádio, meio-irmão desaparecido, que retorna à casa e enlaça-se carnalmente com a noiva do desditoso Crispin, renegando-o à desonra de seu abandono. Assim, dar-se os eventos do casamento incestuoso e da expulsão de ambos os filhos transgressores, descritos no tópico anterior deste trabalho.

Entretanto, nas consequências providenciais que deram cabo à vingança sanguínea de Amaranta, revela-se o indistinto signo da culpa, sentimento ressoante à morte inesperada de sua cunhada que, por sua vez, precedera a resoluta decisão do envenenamento de Rebeca, como se os seus intentos coléricos houvessem se transfigurado e mancomunado à morte da inocente e amada Remédios. Esta, em verdade, engolfara-se pelo próprio sangue, provavelmente pela hemorragia provocada pelos gêmeos gravados em seu ventre diminuto: “Havia suplicado a Deus com tanto fervor para que acontecesse alguma coisa e ela não precisasse envenenar Rebeca, que sentiu-se culpada pela morte de Remédios. Não era esse o obstáculo pelo qual tanto tinha suplicado” (Márquez, 2018, p.97). Após a morte do familiar, excedendo-se numa culpa

irrevogável, Amaranta investe-se e compromete-se em educar o pequeno Aureliano José, filho bastardo de Aureliano, irmão da personagem, que já era objeto de cuidados da incipiente Remédios: “Amaranta encarregou-se de cuidar de Aureliano José. Adotou-o como um filho que haveria de compartilhar sua solidão e aliviá-la do láudano involuntário que suas súplicas desatinadas puseram no café de Remédios” (Márquez, 2018, p.99). Outrossim, como veremos algures, o alívio da maternagem produzirá sentidos que marcarão as futuras e pendulares relações da personagem com a fantasia do incesto, incrustadamente marcada nas carícias trocadas entre os seus múltiplos sobrinhos, demonstradas ao longo de sua ostensiva solidão.

Nas brumas dessas prelações, nos testemunhos vingativos e penitentes que brotam dos atos, omissões e falas de Amaranta reverberam as confrarias de uma solidão arredia, divergente do descontentamento desamparador de Úrsula, e que vibra a partir dos signos do ódio e da culpa, cernes fundamentais os quais abriram caminho ao esteio (des)inibidor do sadomasoquismo. Moções ulteriores as quais tingem, inconscientemente, as suas relações, adoecidas pelo fervor cáustico da cólera, enquanto seu gozo cinge-se a favor das inibições que mobilizam os outros e a si mesma. Com efeito, o estatuto de seu sadismo, silencioso e paciente, conflui-se nas voltagens odiosas para com a irmã cujas consequências levaram-na às maquinações homicidas que, indiretamente, refretaram-se na morte de Remédios e, após o fim trágico do casório, recaíram-se no distinto pretendente que a rechaçara outrora. Por conseguinte, no julgo dessas moções assassinas, arquiteta-se uma outra morte, “acidentalmente” indireta, que traçará o destino claudicante de Amaranta; quando, após acolher, perversamente, as investidas amorosas de Pietro Crespi, cevando-lhe as esperanças de um novo himeneu, com a distinção de ser um “noivado crepuscular”, diante da iminência da data, frustra-o com uma recusa indômita e irreconhecível, provocando o desespero e o desgosto do italiano extraviado que se mata após a segunda humilhação amorosa:

encontrou Pietro Crespi na escrivaninha que ficara nos fundos, com os pulsos cortados a navalha e as duas mãos metidas numa bacia de benjoim. Amaranta não saiu do quarto. De sua cama ouviu o pranto de Úrsula, os passos e murmúrios da multidão que invadiu a casa, os uivos das carpideiras, e depois um profundo silêncio com perfume de flores pisoteadas. Durante muito tempo continuou sentindo o hálito de lavanda de Pietro Crespi no entardecer, mas teve forças para não sucumbir ao delírio. Úrsula abandonou-a. Nem mesmo levantou os olhos para apiedar-se dela na tarde em que Amaranta entrou na cozinha e pôs a mão nas brasas do fogão, até doer tanto que não sentiu mais dor e sim a pestilência de sua própria carne chamuscada. Foi uma dose de

cavalo contra o remorso. Durante vários dias andou pela casa com a mão metida num pote cheio de claras de ovos, e quando as queimaduras sararam foi como se as claras de ovo também tivessem cicatrizado as úlceras de seu coração. A única marca externa que a tragédia lhe deixou foi a venda de gaze negra que pôs na mão queimada, e que haveria de usar até a morte (Márquez, 2018, p.120-121)

Por suas ações vingativas, marcas do ressentimento, a personagem usurpa pacientemente as esperanças do objeto, estendendo a proposta do casório aos limites da sedução até que Pietro reduza-se ao desespero mortífero que o devora. Nesse vórtice abissal, equalizam-se os domínios dissimuladores do narcisismo voraz, arroubos que fundamentam os ataques sádicos ao objeto com o requinte racionalizante da posição depressiva, já que os meneios intrincados de sua ferocidade violenta correspondem à indigesta compreensão da realidade, acompanhada da consciente e paciente construção de seus intentos devastadores. O requinte visceral de seu gozo, que ignorara a indômita consecução da morte, martiriza-se pela inconsequência do seu desfecho tumular quando, após o suicídio do odioso e intocado amante, advêm-se as marcas da punição, queimadura insígnies do masoquismo, as quais operam os desvarios da culpa à guisa do seu prazer contrito. Nesses ardis, cristalizam-se as marcas nefastas do gozo, (re)talhadas em sua própria pele, divergentemente disfarçadas pela injuriosa luva que a acompanhará até o fim de seus dias. Por tais veredas, nas quais se admitem as forças viperinas do ódio, aos moldes kleinianos, operam-se os perjúrios da inveja, rubra natureza do desejo cujas moções sufocantes maculam o objeto à destruição absoluta, contradição expressiva das fantasias exangues do ódio amoroso: “a inveja procura não apenas despojar dessa maneira, mas também depositar maldade, primordialmente excrementos maus e partes más do self, dentro da mãe, acima de tudo dentro do seu seio, a fim de estragá-la e destruí-la” (Klein, [1955] 1991, p.212). No véis dessa interpretação, as cartografias da inveja primordial correspondem ao substrato viperino das moções perversas, estrato da negação imperiosa da realidade, no qual a aniquilação propaga-se no objeto pelas raízes abissais da voracidade.

Com efeito, os lamentos sequiosos dos outros macondianos, sobretudo os membros da família Buendía, contrastam-se com o silêncio impugne da personagem que, na realidade, reincide os dilemas de sua culpa e de sua satisfação irresoluta na malfadada solidão, força dilaceradora por cujos mecanismos mobilizam um prazer destrutivo anelado a uma dor inexpressiva à voz. Pelas esferas desses ardis, relativos à potencialidade exangue do sadomasoquismo, observam-se as calendas de uma solidão

ordenante às moções perversas que ignoram às expressões de uma dor compartilhada, ao preço do sofrimento individual e dos efeitos arredios consequentes à realidade, nos quais a culpa não apenas atesta os efeitos da castração, seja pela adoção do sobrinho ou pela automutilação ferina de sua pele, mas estende os dispositivos do prazer a exporem suas feridas nauseantes (ou embriagantes?), alimentando-as. Não por acaso, mesmo com o amor pueril e desvairado d'outrora, Amaranta expressa o desejo de sua solidão, extinguindo a espera de Pietro ao martirizar-se aos degredos da recusa, carrasco e vítima da sua penitência compartilhada no/pelo *páthos*. Neste movimento, distintamente, a solidão é manejada à luz do ódio, manchando o objeto com a sombra do ressentimento ao passo de renegar o Eu à condição do estar só. Sobre tais ardis, Rosolato (1969) expressa os requintes de uma solidão passível de ser fonte de prazer ao passo correlato de suas consequências inibidoras:

En esa estrategia el egoísmo triunfante prevé, precede a ese peligro: esta soledad sádica, de placer fijado, tiene que consumir al otro. Cuenta con un desconocimiento relativo, segura de un resultado, confiada en una total aniquilación del otro; los medios para suprimir al otro son directos [...]

El fantasma en este caso estriba en no padecer la posesión y, hay que decirlo, con un temor, un secreto deseo de abandonarse a ella. El deseo debe permanecer imposible, puesto que el otro objeto no ofrece ya la reciprocidad de un deseo. (Rosolato, 1969, p.288)

Na réstia desse contrato, firmado entre a ausência e a luxúria da espera, fantasma do desejo que ronda a expectativa do (re)encontro, tal como a mãe (des)amparadora o fizera no miasma dos primeiros tempos, os sujeitos, devotos de tal estratégia, dignificam-se a uma solidão promulgante à tensão expressiva do (des)prazer, num cenário pendular no qual o sádico esconjura o estatuto solitário do masoquista ou, nas confrarias ambivalentes de suas performances, expõem-se aos enigmas de seu vazio aniquilador. Por conseguinte, nas atmosferas crepusculares de Amaranta, exprimem-se os sentidos dessa solidão vassala aos ditames da perversão, sem que o estatuto estrutural da personagem signifique, necessariamente, os enquadres da perversão. Na realidade, como pressupõe Rosolato, e nossas próprias incursões, serão as estratégias dinâmicas do estatuto solitário que arquitetarão os desvarios de suas manifestações (des)integradoras, equações da (in)capacidade subjetiva de vivenciar esse sentimento estruturante à revelia das relações impugnes que compõem os cenários prescritos da introspecção. De fato, no caso da personagem em tela, o arranjo de seu desejo conjura-se a favor de suas predileções

sadomasoquistas que, por sua vez, estrutura sua solidão, no estatuto de seu (des)prazer penitente, a partir de seus atos devastadores, cujas consequências exploraram os planos do mortífero que desaguam no fim trágico reservado a Crespi.

Não obstante, a caracterização da idiossincrática relação de Amaranta com a solidão da recusa não será apenas expressa nas vivências de sua juventude, pois, nos desvelos da narrativa, após vários anos da desditosa tragédia, a protagonista submeterá um outro personagem às arredias vinhas de sua recusa, operadores que não extinguem o desejo amoroso, mas o submete às regalias de uma solidão agrilhoante e impassível. Assim, orquestram-se a relação madura e senil de Amaranta com Gerineldo Márquez, o mais ilustre oficial da armada macondiana do Coronel Aureliano e que se dispõe, desde sua aparição, a cortejar respeitosamente a pacata beleza da personagem. No semear dessa relação, a partir de suas conversas e tardes dedicadas um ao outro, novamente, com a benção de Úrsula, o nobre personagem oficializa o pedido de matrimônio, ao passo que:

Amaranta, na verdade, se esforçava para acender em seu coração as cinzas esquecidas de sua paixão juvenil [...] Mas no dia em que o coronel Gerineldo Márquez reiterou sua vontade de se casar, ela recusou. — Eu não me casarei com ninguém — disse —, e muito menos com você [...] Continuou visitando a casa. Trancada no quarto, remoendo um pranto secreto, Amaranta enfiava os dedos nos ouvidos para não escutar a voz do pretendente que contava para Úrsula as últimas notícias da guerra, e apesar de morrer de vontade de vê-lo, tinha forças para não sair ao seu encontro (Márquez, 2018, p.148)

Com o fatídico desencontro amoroso, Amaranta reafirma os percalços de seu desditoso destino, atado à convalescência de sua solidão, a qual exclui a possibilidade de uma resolução a dois, mesmo diante da contradição de seu querer relegado à amargura. Na realidade, perfazendo o mesmo enredo claudicante de sua recusa com Crespi, a personagem fomenta os desvarios de seu desejo sadomasoquista, munindo o outro de sua presença, mormente, garantindo o cadafalso de sua penúria solitária, culto ao peso doloso de sua ferida perpétua, regada pela obstinada presença de sua luva negra, símbolo-magno de sua virgindade mantida até a morte. Assim, atendendo às estratégias de seu desejo, a personagem urde, inconscientemente, a satisfação sádica da recusa, instauração da falta relegada ao outro, na medida em que os mesmos ditames sequiosos, nos planos do masoquismo, revelam-se para si própria, pelo estatuto solitário que a conduz às regalias de seu gozo: “Mas não conseguiu convencê-la. Numa tarde de agosto, acabrunhada pelo peso insuportável de sua própria obstinação, Amaranta se trancou no dormitório para

chorar sua solidão até a morte, depois de dar a resposta definitiva a seu pretendente tenaz” (Márquez, 2018, p.174). De fato, ao longo do romance, até a sua morte premeditada, Amaranta exaspera-se por sua irresolução amargurante, por sua recusa em atender aos ditames de Eros, circunscrevendo uma prisão erosiva que trancafiara o amor de Gerineldo Márquez, sem o saber, como de fato havia se enredado na labiríntica satisfação de seu desejo cerceante: “de este modo se efectúa este intercambio de soledades de dos con encuentros fulgurantes (identificaciones totales). Son soledades de medio, de espera. Sirven de llamada al otro y unen placer y sufrimiento en la relación misma sadomasoquista” (Rosolato, 1969, p.291).

Diante do exposto, a partir dos ligames parasitários que estruturam as relações frustrantes/frustradoras de Amaranta, com vistas aos vincos de seu desejo sadomasoquista, tem-se o modo como a personagem mobiliza os aparelhos de sua solidão maledicente. Quiçá, a partir das particularidades desse sentimento, em Amaranta, conclama-se um modo de burlar os ditames imperiosos da maldição buendiana, ao restituir um certo gozo às intempéries da solidão que, reencenada em suas brumas ambivalentes, torna-se o evocativo da penúria amorosa e o júbilo de seu gozo aniquilador. Assim, tal como Úrsula mobiliza um ganho de sua equação neurótica, a partir do poderio abastardo de sua (in)contenção obsessiva, Amaranta reclama os dissabores da ausência objetual para seu próprio gozo, a partir das regalias aziagas do sadomasoquismo, dissuadindo as calendas centenárias que atestariam uma solidão, unicamente, viperina.

Sobre esses caracteres, os quais dinamizam uma eloquente estratégia do prazer solitário, operam-se, segundos os imprecativos de Rosolato (1969), um excelso mecanismo de defesa, um suporte erótico capaz de mobilizar o desprazer a vergar-se a favor dos ditames de Eros. Aqui, encontram-se, não somente, os arranjos luxuriosos das alcovas expansivas da relação sadomasoquista, mas a própria alquimia religiosa dos anacoretas, monges do deserto, egrégios sacerdotes que urdem sua penitência sacrílega e solitária, atrelada as fantasias masoquistas inconscientes, alimentando os exercícios de sua fé ao prazer mortificante de suas peles (Minois, 2019). Com efeito, ao admitir o sentimento de solidão como um dos estratagemas das fantasias sadomasoquistas, mormente as próprias ausências ansiogênicas entre mãe-bebê, impele-se o correlato inebriante de Amaranta, serva da solidão e maestra incólume de suas provocações para a dolosa (in)satisfação de seus amantes. Seus ardis referenciam a sinestésica deflagração do desejo a partir da ausência, bem como descreve as proposições do psicanalista francês: “Buscar la soledad para complacerse en ella, o incluso para sufrir por ella, puede dejar

entrever siempre una dependencia reconocida como penosa y secundariamente convertida en su contrario. Al evitar aquello que puede satisfacer su deseo, el sujeto controla al otro” (Rosolato, 1969, p.299).

Por conseguinte, para além de tal relação, nos paralelismos que se apresentam entre Úrsula e sua filha (im)preterida (marcada pelo signo da apatia após a morte de Pietro Crespi), um outro elemento dos sedimentos solitários da protagonista revela-se ao leitor, quando se estabelecem as singularidades da maternagem sedutora da personagem. Com efeito, ao retornamos aos primeiros intentos assassinos de Amaranta, após a morte de Remédios, a culpa a sentença ao labor materno de seu sobrinho, atividade na qual dedica-se com o ardor de sua juventude: “havia consagrado sua viuvez de virgem à criação de Aureliano José” (MÁRQUEZ, 2018, p.134). Contudo, ao passo que seu parente crescia, revelam-se certas intimidades perigosas, como os banhos divididos entre ambos e o incauto hábito de Amaranta trocar-se à luz dos olhos joviais de Aureliano José, movimentos inocentemente sedutores que, mormente, desabrocham-se como impudorosos:

Desde pequeno tinha o costume de abandonar a rede para amanhecer na cama com Amaranta, cujo contato tinha a virtude de dissipar o medo da escuridão [...] Certa madrugada, pela época em que ela recusou o coronel Gerineldo Márquez, Aureliano José despertou com a sensação de que o ar lhe faltava. Sentiu os dedos de Amaranta como umas minhoquinhas quentes e ansiosas que buscavam seu ventre. Fingindo que dormia, mudou de posição para eliminar qualquer dificuldade, e então sentiu a mão sem a venda negra mergulhando feito um molusco cego entre as algas da sua ansiedade [...] e a madura donzela cuja pele começava a entristecer não tinha um instante de sossego enquanto não sentia deslizar pelo mosquitoireiro aquele sonâmbulo que ela havia criado, sem pensar que seria um paliativo para a sua solidão. Então não só dormiram juntos, nus, trocando carícias esgotadoras, como se perseguiam pelos rincões da casa e se trancavam nos dormitórios a qualquer hora, num permanente estado de exaltação sem alívio (Márquez, 2018, p.153).

Da nascente de suas frustrações, no cadafalso de seu próprio enredo de desilusão amorosa, Amaranta busca perder-se no encontro corpóreo de seu sobrinho incauto, cultivando a paixão indômita que, até então, dignificara-a aos esquifes de sua solidão aglutinadora. Dessa profusão erótica, fruto dos manjares arredios de sua frustração, considerando a recusa de Amaranta para com Gerineldo, arranjam-se, mais uma vez, os contornos espectrais do fantasma edípico, ameaça inconsciente que mobiliza o desejo maledicente de Tânatos, apto a corromper as chagas da estirpe buendiana, contorcendo-

as a aquebrantar o tabu primordial. Dessa vez, mais do que nunca, à luz limitante da consciência, a fantasia incestuosa arqueja-se nos sentidos das moções perversas, equações que evocam a erotização do corpo infante, para além dos cuidados maternos sob os meandros da sedução, emblemas pensados por Freud em seus *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), as quais se apresentam nas carícias febris da amadurecida virgem: “Em primeiro plano está a influência da sedução, que trata a criança como objeto sexual prematuramente e a faz conhecer, em circunstâncias de forte impressão, a satisfação das zonas genitais, que ela, então, é geralmente obrigada a renovar pela masturbação” (Freud [1905] 2016, p.98).

As regalias espinhosas dessa atração lâmpeda, que no caso do romance manifesta-se pela efervescente excitação entre uma figura materna e seu rebento de criação, tonifica, com mais ardor, a voracidade destrutiva e arredia da perversão, espúria forma de zombar da lei incestuosa, sem que o símbolo virginal de Amaranta seja, totalmente, violado. Com efeito, se Úrsula urde o desamparo a partir das expulsões e degredos de seus vastos descendentes, Amaranta alimenta o desvario de sua vítima seduzida, tanto os amantes negados quanto aquele fogosamente estimulado, ao passo dela mesma desabrigar-se no naufrágio de sua dignidade, cujas consequências ver-se-ão manifestadas após a frustração mortífera de Aureliano José. Tal como a indecente figura do sedutor, atendendo aos pressupostos freudianos, o desvario luxuriante de Amaranta não só impõe os grilhões do desejo perverso, mas também, fantasisticamente, impele à masturbação frustradora, sinônimo da solidão sentenciosa que determinara os sortilégios do jovem sobrinho, após Amaranta romper o desatino espúrio de suas paixões: “Consolava-se da sua abrupta solidão, da sua adolescência prematura, com mulheres que cheiravam a flores mortas e que ele idealizava nas trevas e as convertia em Amaranta através de ansiosos esforços de imaginação” (Márquez, 2018, p.154).

Porquanto, como sabemos, a personagem não se desassocia dos terrores sequiosos da culpa próprios da posição depressiva e, no ímpeto de romper suas transgressões, determina o fim de suas “brincadeiras” ariscas, buscando uma dissolução silenciosa para o seu destino blasfemo. Algures, a personagem passa a trancar-se no quarto, evitando as fugas famintas de Aureliano que passa a dormir no quartel. Todavia, após alguns meses, quando o sobrinho retorna do serviço militar, Amaranta, presa à contradição de Eros, por alguns momentos, volta a destrancar a convidativa fechadura, com a esperança indolente do espúrio reencontro. Com isso, mais uma vez, ambos se corrompem em suas paixões, agora, numa querela provocada pelas tentativas de defloração que, na verdade, espelham

o ato sexual (evocativo da mesma batalha que, outrora, Úrsula fazia com seu marido e, posteriormente, Amaranta Úrsula fará com Aureliano Babilônia): “reiniciaram as surdas batalhas sem consequências que se prolongavam até o amanhecer. ‘Sou sua tia’, murmurava Amaranta, esgotada. ‘É quase como se fosse sua mãe, não só pela idade, mas porque a única coisa que me faltou fazer foi dar de mamar a você’” (Márquez, 2018, p.159). Apesar das ardorosas pelejas, rumo à concupiscente edípica, a personagem mune-se de sua solidão nostálgica, bem como de seu amor frustrado, destituindo-se, enfim, das amarras sacrílegas de seu pecado ao galgar a desilusão para a ânsia intempestiva de seu sobrinho:

Amaranta sentiu-se libertada de um lastro, e ela mesma compreendeu por que tornou então a pensar no coronel Gerineldo Márquez, porque evocava com tanta nostalgia as tardes de xadrez chinês, e porque chegou inclusive a desejá-lo como homem de quarto. Aureliano José não imaginava quanto terreno havia perdido na noite em que não conseguiu mais resistir à farsa da indiferença, e voltou ao quarto de Amaranta. Ela rejeitou-o com uma determinação inflexível, e passou para sempre a aldraba na porta do quarto (Márquez, 2018, p.160-161).

Blindando-se dos ditames da satisfação carnal, na ânsia de renegar os cadafalsos de seu prazer inconcluso, Amaranta investe-se nas regalias de sua solidão nostálgica, capaz de destituir os imperativos destrutivos de sua relação erótica, impedindo a concretude carnívora do incesto que, nas confrarias sentenciosas da descendência buendiana, só decorrerá anos mais tarde, quando sobrinho e tia reencontrar-se-ão reencarnados em Amaranta Úrsula e Aureliano Babilônia. Eis os emblemas da repetição sentenciosa da pulsão de morte, dogmas da maldição centenária, demarcados pelo espelhamento narrativo, responsável por enaltecer a poeticidade trágica dos (des)caminhos pulsionais. Nesses dispositivos, a solidão manifestara, novamente, o impeditivo amaldiçoado da união amorosa, dispondo-se como o arsenal necessário à sobrevivência centenária da família e determinando a impositiva lei superegoica. Mais uma vez, tais reprimendas corroboram a argumentação de que a perversão de Amaranta consubstancia-se a partir de alguns mecanismos de sua solidão, determinante para o início da sedução incestuosa e precoce, ao passo de também ser a masmorra protetiva que impele o abandono dos intentos aniquiladores de sua relação com o sobrinho. Não obstante, apesar da simbólica do crime edipiano, será pela recusa responsiva de Amaranta que a morte chegará para o incauto Aureliano José que, frustrado pelo abandono de seu ideal amoroso, leva-se à perdição por uma casualidade banal.

Alhures, apesar da morte do sobrinho, mesmo com seus anos de devastação culposa, Amaranta, ao seguir a religiosidade de seus ritos perversamente solitários, nos derradeiros anos de sua vida, ainda imprimirá sua corrupção amorosa a um último corpo diminuto. Assim, relembrando as amarguras de seu coração extraviado pelos enganos e recusas solitárias, numa outra tentativa de recriminar a falta de Gerineldo Márquez, a personagem invoca os banhos violadores que derreava a José Arcádio, filho de Fernanda, cuja pequena dedicação dera-se pela saída à Europa rumo a uma educação seminarista: “nem com o ato mais desesperado de sua velhice, quando dava banho no pequeno José Arcádio, de três anos [...] e o acariciava não como uma avó poderia fazer com um neto mas como teria feito uma mulher com seu homem” (Márquez, 2018, p.287). Por essa sintética passagem, manifesta-se o aspecto dualístico de sua solidão perversa, na qual a ausência nefasta do objeto, provocada por ela mesma, contundentemente, relaciona-se com as videiras pusilânimes da sedução incestuosa, arraigada pelo elemento fantasístico de um corpo indefeso e silenciado por tais manipulações. Com efeito, a causticidade elementar sadomasoquista, presente em tais ações, não deixará de presentificar-se nos labirintos da culpa, evocada logo após à lembrança de sua “maternagem” ébria, cujo requinte mordaz singulariza a busca desesperante de uma dor física que acalente seu ódio: “Às vezes doía nela ter deixado aquele rastro de miséria, e às vezes sentia tanta raiva que picava os dedos com a agulha, e mais doía e mais raiva dava, e mais amargava o pomar de amor, ao mesmo tempo fragrante e bichado, que ia arrastando rumo à morte” (Márquez, 2018, p.287).

Diante dos cenários até então deflagrados, na amálgama sentenciosa das solidões sofridas e impostas pela personagem em tela, expõe-se o julgo nefasto dos itinerários aniquiladores de Amaranta, altiva refém de sua *recusa* indolente apta a desmembrar a unilateralidade do desprazer. Como sabemos, de acordo com as prerrogativas freudianas, a negação impinge a logicidade das moções perversas, na qual o declínio do complexo edípico, refrata-se pelo desafio mordaz contra a realidade castradora. Nesses termos, a solidão da protagonista se solidifica pela recusa dominante e estrategicamente voraz, tanto no que diz respeito aos amantes negados em desejo quanto às precoces e incestuosas seduições de seus marginais rebentos, imprimindo aos objetos amorosos/odiosos a modesta dependência de suas ausências.

Por recusar, “contraditoriamente”, as promessas pungentes de Eros, na realidade, a personagem vinga-se de suas primeiras frustrações, das fontes primordiais de sua solidão, no que perdera quando Úrsula afastara-se de seu choro ignorado, no que ousara

desafiar quando o amor de Pietro Crespi revelara-se apenas após a desilusão de Rebeca, cenas as quais, a partir de uma lógica psicanalítica, dizem respeito às feridas mais infecciosas de narciso, às faltas primordiais das figuras paternas (Freud, 1914). Com isso, os opróbrios de Narciso rebelam-se contra os relicários esperançosos de Eros, urdindo-se na recusa amorosa e na corrupção edípica, enquadres em que a culpa mantém-se como ordenadora da neurose, enquanto a solidão sadomasoquista, e por isso perversa, opera nas dissonâncias do seu desejo.

Atada à logicidade dessa *negação* altissonante, intempérie da voracidade canibalesca dos primeiros tempos, caracterizam-se os emblemas odiosos que consubstanciam as fantasias nefastas da posição esquizoparanóide que, no caso de Amaranta, reincidem no primado da inveja e nas regalias de sua onipotência manipuladora. Seguindo os itinerários de suas ações, como já observamos, a inveja guiara os intentos vampírescos da personagem, cujas presas devoraram Pietro Crespi, sulcado à morte pela recusa desamparadora imposta pela jovem ultrajada. Ademais, fora com o homicídio “indireto” de Remédios, provocado pelo arsênico fantasístico, que se dera início à maternagem inconsequente de Aureliano José. Assim, fruto de uma tentativa inconsciente de reparação, como testemunhamos, o cuidado infantil pervertera-se em seduições regulares, extravios das frustrações amorosas de Amaranta que sentenciaram o corpo juvenil a aprisionar-se no julgo do desejo incestuoso. A onipotência da personagem subverte a lógica integradora da *reparação*, em que seu gozo voraz devora, tal como seus outros objetos de ódio, a carne retaliadamente manipulável de seus sobrinhos. Conquanto, mesmo com as dissonâncias de seu ódio portentoso, a culpa pelas inconsequentes seduições e morticínios simbólicos de seus amantes, marcadamente depressiva, também será infectada pelos ardis de seu desejo, já que os componentes sadomasoquistas urdem os seus preceitos inconscientes de seu desejo inominável. Portanto, em termos kleinianos, a solidão de Amaranta revela-se nas equações arredias de suas moções odiosas, nas quais a personagem alimenta-se desse sentimento a partir da ambivalência (des)prazerosa que, estrategicamente, fomenta para si e para seus objetos (Klein, 1963).

Todavia, no contrapasso de sua agressividade desmedida, a solidão, como estratégia do pequeno rebento, também poderá orientar a sobrevivência ameaçada do objeto ideal, uma proteção estabelecida contra os seus ataques sádicos, representando uma compreensão arguta de seu poderio devastador. Desse modo, como um movimento propício à integração, a solidão ordena um cerco contra o próprio ego, mobilizado, a partir da inconsciente tentativa de reparar, e assim preservar, a estabilidade do objeto idealizado,

apesar de sua contraparte sinalizar uma tendência extrema em mitigar uma possibilidade dolosa: “repetidamente ele sente o objeto posto em perigo por seus impulsos destrutivos. A ânsia de ser capaz de superar todas essas dificuldades em relação ao objeto bom faz parte do sentimento de solidão. Em casos extremos, isso se expressa na tendência ao suicídio” (Klein, 1963, p.346).

Nos sentidos extremos dessa preservação, albergam-se os corolários mortíferos do ego, diretivos contra o *si mesmo*, numa expressividade ativa de culpa e do originário medo de danificar o objeto ideal, refratações que demonstram a dinamicidade elementar das posições kleinianas. Paralelamente, observa-se uma outra probabilidade para os perjúrios ardentemente silenciosos de Amaranta, uma noção mais próxima dos encaixos da posição depressiva, cujos altares preservariam a ordenação dos objetos ideais, sobretudo em Gerineldo, e que, entretanto, não exclui as chagas inconscientes do desejo sadomasoquista. Ante o exposto, baseando-nos nas argumentações anteriores, as quais mobilizam os segmentos de uma solidão centralizada nas regalias odiosas da posição esquizoparanóide, continuar-se-á com o pressuposto de um *estar só*, a partir das moções perversas, forças que domam as relações objetais de Amaranta, centralizadas nas inconsequentes esperas impostas por sua dor prazerosa.

Porquanto, no ponto nodal dessas possibilidades, interessa-nos a íntima proximidade com as consequências alentadoras da morte que, no romance em tela, apontam as últimas ações enxagues de Amaranta e um dos únicos momentos em que a personagem se afetará pelas influências da onipotência anímica do realismo-maravilhoso. Em sua pacata velhice, ainda servindo-se de sua solidão aglutinadora, de sua chaga acobertada pela luva negra de veludo e de sua virgindade incólume, Amaranta inicia a feitura de uma mortalha, num desejo ávido de invocar a morte ao fantasma mais odioso de seus arrependimentos: sua irmã, Rebeca. Dessa maneira, extenuada por uma invocação intempestiva que dominava seus intentos e, mais tarde, revelar-se-iam os desígnios da própria morte personificada, a personagem refrata suas fantasias sádicas a convocarem o funeral de Rebeca que, desde a morte de seu marido-irmão, há muitas décadas passadas, trancafiara-se no casarão, longe da vista de todos do povoado, mas sempre presente na esperança sanguínea de Amaranta:

Fabricaria um cadáver formoso, com a mortalha de linho e um ataúde forrado de veludo com camadas de púrpura, e o poria à disposição dos vermes num funeral esplêndido [...] Elaborou o plano com tanto ódio que estremeceu com a ideia de que teria feito do mesmo jeito se fizesse

com amor, mas não se deixou aturdir pela confusão e continuou aperfeiçoando os detalhes tão minuciosamente que chegou a ser, mais do que uma especialista, uma virtuose nos ritos da morte (Márquez, 2018, p.288)

Nas regalias ávidas de seu ódio tumultuoso, a personagem colore os imprecativos de sua dor voraz na fúnebre metástase do corpo traidor, confundindo-se entre os cuidados de seu furor lascivo e do medo da inoportuna possibilidade dela mesma morrer antes de preparar o formoso cadáver de sua irmã renegada. Na imprecação de tais confusões, em que a ira iguala seus trabalhos com o amor, tumultuam-se as inebriantes fantasias sádicas, imagens mnêmicas que devoram, tal como os vermes, as carnes ressentidas de Rebeca, cujo sabor impossível só se exprime na vazão de memórias da protagonista, já que, jamais, ambas as personagens encontrar-se-ão. Mais uma vez, a solidão é o evocativo da valise onipotente, veículo para o contato fantasmático com os objetos enclausurados de Amaranta, apta a inundar-se com os sabores aziagos de seu ódio sádico, dirigido aos remorsos de seus objetos internalizados. Em seu silêncio, reinava o aguardado reencontro com sua desditosa vítima, mas que só seria possível acaso Rebeca falecesse primeiro, algo que, de fato, não ocorrerá.

Fora em meio a essas revoltas sacrílegas do coração, pesares de sua solidão irascível, que a protagonista presenciara a visita da própria morte, personificada numa mulher vestida de azul, cuja aura simplória e serena divergia de seu poderio eterno. Em suas simples palavras, a anciã primordial instruíra Amaranta a preparar, não uma mortalha para a sua rival perene, mas sim, para si mesma: “A morte não disse quando ela ia morrer, nem se sua hora estava marcada antes que a de Rebeca, mas mandou que começasse a tecer sua própria mortalha no próximo dia seis de abril” (Márquez, 2018, p.289). Logo, a personagem dedica-se à construção de seu sudário, exprimindo uma incansável tarefa que parecia expurgar as possessões de seu passado amargurado, numa infinitésima labuta, alinhada aos intentos de alongar sua morte até o momento que testemunhasse a aguardada notícia do funeral de Rebeca, mas que, paulatinamente, convoca o imprecativo da reparação, do encontro marejante com o si mesmo, expurgos da unívoca natureza de suas fantasias destrutivas:

Amaranta tecia sua mortalha [...] Alta, espigada, altaneira, sempre vestida com abundantes anáguas de seda e com um ar de distinção que resistia aos anos e às lembranças ruins, Amaranta parecia carregar na testa a cruz de cinza da virgindade. Na verdade levava essa cruz na mão, na venda negra que não tirava nem para dormir, e que ela mesma lavava e passava. Sua vida se esvaía em bordar o sudário. Dava para dizer que bordava durante o dia e desbordava de

noite, e não com a esperança de assim derrotar a solidão mas, ao contrário, para sustentá-la (Márquez, 2018, p.269).

Na mansuetude cálida de seus atos, destoando das amarguras intempestivas de sua juventude, Amaranta investe-se na harmonia mórbida de sua solidão, ressoante à tradição insigne de Penélope, ao amparar-se na (des)feitura simbólica da temporalidade, elaboradamente travestida pelas filigranas de sua peça infinda, na busca indireta de seu descanso final. Com a apropriação arquetípica da personagem mítica, partícipe do ímpeto reificante das narrativas garcinianas, a emblemática fiadeira, agora latino-americana, evoca a (des)feitura simbólica da solidão, numa espera que recusa a aguardada vinda da nau odisseica, neste caso, a morte de Rebeca. Porquanto, apreende-se a capacidade resoluta de esperar a morte, confusamente sua, numa locução fortuita que atende as suas demandas masoquistas, mesmo destoando-se de seus intentos iniciais, em aguardar a morte de sua eterna rival, num culto ao seu sadismo. Com efeito, às brumas desse aprendizado final, no qual o sadismo converte-se na esperançosa regalia duma finitude definitiva, meneios do masoquismo originário, ou seja, erógeno¹⁰, empreende-se a busca de (re)vivenciar a solidão, dispêndio que sinaliza os processos integrativos de seu sentimento, mesmo que suas conversões fossem motivadas pelo ódio voraz que consumira suas relações passadas. Em verdade, a partir de sua aproximação com os ritos fúnebres e da insólita intimidade que tecera junto com a morte, Amaranta reincidira seus designios sadomasoquistas, antes fontes de um (des)prazer destrutivo, a fomentarem um apaziguamento de suas frustrações e um aprendizado fortuito diante de seu esperado descanso, quando o externo: “se reduziu à superfície de sua pele, e o interior ficou a salvo de qualquer amargura. Doeu nela o fato de não ter tido aquela revelação muitos anos antes, quando ainda teria sido possível purificar as lembranças e reconstruir o universo debaixo de uma nova luz” (Márquez, 2018, p.289).

Com isso, ao aquebrantar a invocação penelopiana, na qual a espera do outro revelara-se o encontro com o *si mesmo*, imprecativos que regem a capacidade de *estar só* (Winnicott, 1958), findaram-se os últimos fios de sua história amargurada pelos (des)encontros amorosos e os ressentimentos de seu sadismo. Por esses enquadres, matizes lumios que dignificam uma maior integração, não apenas com o mundo externo

¹⁰ “Depois que sua parcela principal foi deslocada para fora, na direção dos objetos, permanece no interior, como resíduo, o verdadeiro masoquismo erógeno, que, por um lado, tornou-se um componente da libido, e, por outro, ainda toma o próprio ser como objeto. Assim, esse masoquismo seria uma testemunha e um resquício daquela fase de formação em que ocorreu a confluência – tão importante para a vida – entre pulsão de morte e Eros” (Freud, [1927] 2016, p.293).

e a realidade, mas com a própria equalização dos tormentos dos objetos internalizados: “e evocar sem estremecer o cheiro de alfazema de Pietro Crespi ao entardecer, e resgatar Rebeca de seu caldo de miséria, não por ódio nem por amor, mas pela compreensão sem limite da solidão” (Márquez, 2018, p.289). Dar-se o contato nodal com a ferida inócua dos Buendías, uma identificação com a solidão fomentosa que marca todos os membros de forma particular e que denota a compreensão arguta de Amaranta para além dos dogmas de seu *páthos*, tal como Úrsula refletira nos momentos finais de sua clarividência. Nesse fortuito aprendizado, observar-se-á a relevância providencial da materialidade fantástica da morte, cuja aparição, longe de ocasionar os horrores da tradição, próprios da perspectiva fantástica do século XIX, alentam a personagem a uma vivacidade mais pujante, a uma intimidade com a solidão. Com efeito, tal encontro elude-se ao primeiro aprendizado do bebê com uma solidão amparadora, mediada pelo objeto materno, em sua (não) presença, e que, por sua devastadora ausência, iguala-se ao encontro com a própria morte, caminho para a suplência da autonomia.

Será desse modo que Amaranta suspende as tentativas de alongar sua existência, segunda maior vida do romance, e finda os últimos fios de sua intrincada mortalha, anunciando ao inerte casarão que iria deitar-se para o seu sono eterno. Comicamente, as cenas finais de sua despedida foram narradas pelo tom de deboche dos outros personagens, duvidosos pela certeza irracional de Amaranta. Somente Úrsula entendera a sobriedade dos atos de sua filha e enxotara o mutirão de pessoas que vieram a casa com o desejo de que Amaranta enviasse cartas para os parentes do outro lado. Em seu último ato, a protagonista indaga-se sobre sua própria imagem, observando-a após quarenta anos de desencontro: “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. Úrsula compreendeu, pelo silêncio da alcova, que tinha começado a escurecer” (Márquez, 2018, p.292). Por fim, atendendo aos pedidos, cerrando-se na mansuetude de suas anáguas, a personagem aguarda em seu esquife, aberto para que os outros testemunhem seu suspiro derradeiro, acobertada pela descoberta emancipadora de sua solidão.

Contrariando o destino imprecativo de Narciso, no encontro veiculado pela mão senil de sua mãe, Amaranta atesta a naturalidade de seu reencontro, urdido na exasperante jornada de sua solidão, permeada pelos invocativos de sua inveja sádica e pelo masoquismo introjetivo de sua culpa aniquiladora, até que suas moções equalizaram-se nas suas próprias fantasias destrutivas. Em verdade, as veredas que a levaram aos

processos argutos da integração, a partir dos ensinamentos imperativos da morte, foram galgados pelas fontes odiosas de sua solidão perversa que, ao ousar putrefazer os fantasmas de seu passado, na construção da mortalha e do cadáver de sua rival, germinaram os processos inconscientes de uma identificação com a solidão de seu objeto mal, passagem do sadismo para o retorno ao masoquismo originário. Nesses sentidos, a solidão de Amaranta, ao contrário de suas amarguras juvenis, dignificaram o caminho para o *si mesmo*, a partir das vias turvas próprias do inconsciente. Tanto em Úrsula quanto em Amaranta, mesmo pelos destoantes mecanismos de suas solidões, neurótica e perversa, respectivamente, os sofrimentos gerados pelos desencontros aziagos de seus dilemas objetais, de certo modo, apaziguaram-se nos seus momentos finais a partir do oportuno aprendizado, resultado do convívio íntimo, do *estar só*. Algures, em nossa investigação final, ver-nos-emos se as particularidades transcendentais de Remédios, a Bela, fiel aos cultos de sua solidão psicótica, formalizam a mesma conquista integrativa.

3.3. O desterro onipotente de Remédios, a Bela

“Na verdade, Remédios, a Bela, não era um ser deste mundo” (Márquez, 2018, p.209). Eternamente marcada pelos opróbrios de sua beleza desesperadora, regida pela união nefasta de seu incontornável marasma de morte, cujas feições excindiram a condenada vida de seus adoradores, Remédios, a bela, perfaz a sina de sua solidão derreando os desígnios extraordinários de sua graça às sombras indiscretas de seu mundo externo. Algures, em sua primeira aparição no romance, ainda alheia às dádivas amaldiçoadas de suas feições, a personagem fora nomeada contrariando o desejo final de seu pai, Arcádio, morto no pelotão de fuzilamento, sem jamais presenciar o semblante de sua filha e desejoso que a recém-nascida herdasse o peso semântico de sua bisavó, Úrsula. Contudo, a própria matrona barrara a concretude desse propósito maldigno: “Contra a última vontade do fuzilado, batizou a menina com o nome de Remédios [...] ‘Não vamos pôr Úrsula, porque sofre-se demais com esse nome’” (Márquez, 2018, p.141-142). Desse modo, filha de Santa Sofia de la Piedad e o falecido Arcádio, como gérmen da quarta geração buendiana, Remédios fora batizada com a insigne graça da falecida infanta, esposa do Coronel Aureliano, que morrera, indiretamente, pelas chagas pecadoras de Amaranta, preservando a imanência hierática de seu nome: “Remédios, a herdeira da beleza pura da mãe, começava a ser conhecida como Remédios, a Bela” (Márquez, 2018, p.158). Por essa herança, tentativa de salvaguardar o sofrimento caustico ligado ao calvário da primeira Mãe de Macondo, Remédios é sentenciada às particularidades de uma outra solidão, cujos mecanismos diferenciam-se dos planos tormentosos da neurose, como também, algures, discordaram das espinhosas expressões da perversão amarantiana, revelando-se numa atmosfera que saúda, perigosamente, as regalias de uma beleza expropriada dos limites da realidade.

Desde sua tenra infância, quando, aos poucos, sua presença fora notada em meio ao caos regular do lar macondiano, a personagem singularizara-se por duas características, aparentemente, contraditórias: o primado de sua beleza incomum, balaústre ostensivo que parecia divergir (ou complementar?) o seu comportamento precário: “Remédios, a Bela, que parecia indiferente a tudo, e de quem se pensava fosse retardada mental [...] que mal despontava para a adolescência, já era a criatura mais bela que Macondo jamais havia visto” (Márquez, 2018, p.172). Dar-se, assim, a perplexidade inquietante que levavam os buendianos a afirmarem a outridade mundana de Remédios, ligada ao alheamento generalizado de suas ações, numa espontaneidade infantilizada que

recusava as bases do bom-senso num paralelo com a sua graciosidade portentosa que despontava de suas feições singulares, corolários expressivos de sua solidão exótica. Com efeito, na dependência dos cuidados extensivos de sua mãe, a personagem prendia-se à simplicidade de seus atos, sem revelar, às claras, um conhecimento da extensão deslumbrante de sua sina. Entretanto, atendendo às preocupações de Úrsula, mesmo em seus anos juvenis, a beleza de Remédios tracejara-se num paralelo íntimo com a morte, uma relação que nascera quando, nos tempos das guerras-civis, um imberbe oficial abrigara-se nas acomodações da casa e, ao verter os olhares na vertiginosa Remédios, perdera-se na embrenhada impossibilidade de apanhar os fulgores daquele ser impossível: “No dia do Ano-Novo, enlouquecido pelos desprezos de Remédios, a Bela, o jovem comandante da guarda amanheceu morto de amor debaixo da sua janela” (Márquez, 2018, p.192).

Com a mesma naturalidade do narrador, que em poucas linhas apresentara e apagara a primeira vítima do desprezo amoroso, um dos que serão muitos, Remédios nada demonstra pelas inconseqüências de sua negativa, na realidade, revela as características de seu alheamento generalizado, não na ordem do desprezo ou mesmo num gozo que se disfarça nos meandros da culpa, como ocorre em Amaranta, mas sim, simplesmente, na falta de uma percepção consciente de suas ações, que permita a responsabilidade plena de seus atos. Nesse sentindo, enquadram-se os insólitos estertores invocados pela personagem, no qual o sofrimento e a contraditoriedade expurga das paixões impregnam-se naqueles que a observam, enquanto a própria protagonista resigna-se na superfície evidente de suas ações. Aqui, a sátira em torno da alcunha da personagem revela-se nos sortilégios de seus acompanhantes, já que seu homônimo, na mitologia cristã, dar-se num dos muitos nomes de Maria, consagrador das manifestações de cura vertidas aos seus devotos, ou seja, o averso da docílina visão de Remédios, a bela: “iam à igreja com o único propósito de ver [...] o rosto de Remédios, a Bela [...] Passou-se muito tempo antes que eles conseguissem, e melhor seria que a ocasião jamais tivesse chegado, porque a maioria deles não conseguiu recuperar nunca a placidez do sono” (Márquez, 2018, p.207). Presos a um sonambulismo visceral, impingidos para além das ações conscientes da personagem, os amantes da imagem impossível resguardam o contraponto devastador do plácido e amoroso Santo Nome, outrora, miraculoso.

Pelas desordens impugnes infligidas pela personagem, independentemente de suas vontades jamais declaradas, o bom-senso altivo de Úrsula instruíra sua bisneta a manter-se, prudentemente, cativa em sua casa, com a rara exceção de sair à Missa com Amaranta,

na condição de uma mantilha proteger sua face, preservando os olhares alheios de perderem-se na intangibilidade de sua graça. Fora assim que muitos homens agrilhoaram-se na insone busca de Remédios, já cômicos de sua beleza lendária e cativos dos breves momentos em que as feições da infanta pudessem expressar-se no fulgor de toda sua glória. Paralelamente, aqui se expressam os sentidos da solidão impositiva da protagonista, cativa de si mesma pelos contornos de sua condição exótica, cerceada de sua liberdade pelos precativos dos cáusticos comandos de Úrsula que, todavia, segundo as descrições garcinianas, não provocaram dissabores e desprazeres para a consciência resoluta da bela infanta.

Fora assim que outro distinto (desditoso) jovem arruinara-se, sentenciando-se à morte prematura após presenciar, irrevogavelmente, o belo rosto da personagem, que retirara o véu para agradecer a rosa recebida por suas mãos, induzindo-o a cativar-se à perdição. Contudo, Remédios “Recebeu a rosa amarela sem a menor malícia, mais divertida pela extravagância do gesto que qualquer outra coisa, e ergueu a mantilha para ver melhor a cara dele, e não para mostrar a sua” (Márquez, 2018, p.209). Longe de cair nas graças do seu pretendente, a atitude natural apenas demonstrara-se em sua simplicidade indiscreta, desentendimento que logo gerara as inúmeras tentativas do mancebo conquistar o amor da jovem, frustradas em absoluto e resolvidas no momento em que o imberbe, embriagado de insônia amorosa, falecera esmagado entre os trilhos do trem. Nesse episódio, os signos do mortífero desenvolvem-se à revelia da vontade consciente, para além das palavras e ações declaradas por Remédios que, cada vez mais, no mutismo resolutivo de seu cativo preventivo, apenas demonstra os sabores simples de sua solidão, refúgio no qual não se condena ao sofrimento, cerceada pela outridade de sua natureza. São por esses contornos que sua persona reivindica um pertencer a “outro mundo”, conchaves que desorientam os imperativos dos planos ordinários do real, estatuto que se atesta em sua beleza, mas também em sua subjetividade íntima à solidão esquizoparanóide, como veremos adiante. Outrossim, enquanto crescia, a personagem parecia fixar-se, cada vez mais, em seus comportamentos mais infantilizados, ao ponto de todos os seus familiares, no julgo de suas ações, exprimirem a certeza do seu “retardo mental”, com exceção de um único olhar que entendia, não uma superficialidade que beira o perverso, mas sim, uma compreensão arguta da realidade, propícia ao entendimento indeclarado dos loucos:

Na verdade, Remédios, a Bela, não era um ser deste mundo. Até mesmo na puberdade avançada Santa Sofía de la Piedad precisou banhá-la e vesti-la, e mesmo quando conseguiu se valer por si própria era preciso vigiá-la para que não pintasse animaizinhos nas paredes com uma varinha lambuzada com sua própria caca [...] Quando o jovem comandante da guarda declarou seu amor, rejeitou-o simplesmente porque se espantou com sua frivolidade. "Veja só como é simples", disse a Amaranta. "Diz que está morrendo por minha causa, como se eu fosse uma cólica miserere?" Quando o encontraram morto ao lado de sua janela, e morto de verdade, Remédios, a Bela, confirmou sua impressão inicial.

— Vejam só — comentou. — Era completamente abestalhado.

Parecia que uma lucidez penetrante permitia que ela visse a realidade das coisas muito além de qualquer formalismo. Esse era, pelo menos, o ponto de vista do coronel Aureliano Buendía, para quem Remédios, a Bela, não era de maneira alguma uma retardada mental, como se pensava, muito pelo contrário. "É como se voltasse de vinte anos de guerra", costumava dizer (Márquez, 2018, p.209).

Permeada pelo estatuto severo de sua “lucidez”, o discurso de Remédios, a Bela, constrói-se à guisa de seu próprio raciocínio prático, encrudescendo-se das responsabilidades para com o outro, sem que a sua praticidade incite, mesmo que se aproxime, das resoluções cáusticas da negativa perversa. Em verdade, a possível odiosidade sibilante de suas palavras contrasta-se com o comportamento “precário” e dependente, numa clara alusão à permanência dos tempos primeiros, em que a onipotência infantil, apesar de mantida, não se evidencia na indelével vingança contra as castrações cotidianas, na realidade, exprime-se na sua “resistência a qualquer convencionalismo”, metonímia de sua natureza insólita. Por esses meandros, tem-se a diretiva opinião do Coronel Aureliano cômico da lucidez avante de Remédios, detentora de uma percepção mais arguta dos fatos em que é vítima e algoz, uma praticidade lacônica a qual a aproxima da sabedoria bélica, mesmo diante das claras limitações (ou expansões) de seu cotidiano infantilizado. Conhecimento esse que já fora, há muitos séculos, relacionados com a clareza aquém dos psicóticos, *a sabedoria da natureza*, segundo Foucault (1961), agraciados/amaldiçoados com as particularidades de suas visões singulares, fruto da tormentosa incapacidade de se adequarem às normativas do império civilizatório.

Contudo, munida ou não, com tal profundidade, Remédios se estabelece entre a ambivalência de sua sagacidade/inocência, permitindo vivenciar suas relações objetais, e consequentemente sua solidão, a partir de uma onipotência fantasística que excinde os impérios do real sem que sua candura seja afetada por sua beleza ostensiva e suas “opiniões práticas”. Assim, expressam-se as preocupações de Úrsula que, por sua vez,

são logo esclarecidas pela voz narrativa onisciente: “Foi por isso que decidiu afastá-la do mundo, preservá-la de qualquer tentação terrena, sem saber que Remédios, a Bela, desde o ventre da mãe já estava a salvo de qualquer contágio” (Márquez, 2018, p.209). Desde o imemorable invólucro de sua dupla pele uterina, a personagem já sofrera com o peso hereditário de sua solidão transcendente, deslocada das simples convenções e incapaz de verter-se sob às ciladas da *paixão*, cerne dos deslocamentos das outras solidões buendianas, até então estudadas, litígio particular que a condena a uma outra tragédia. Até mesmo o fator incestuoso, determinante no sofrimento aniquilador das descendentes femininas, não revela os espectros de seus grilhões na beleza intocável da personagem. Alhures, o logro de sua pureza, indubitavelmente, esclarecer-se-á no final de sua história, num dos momentos mais icônicos do romance, no qual os extravios de sua solidão apátrida revelar-se-ão com a ascense celestial.

Nesse sentido, a partir dos cenários até então relatados, evocam-se os presságios de uma solidão, aparentemente, destituída dos dissabores espinhosos da angústia, na qual Remédios ampara-se nos mecanismos defensivos da posição esquizoparanóide, sem que a sombra de seus perseguidores fustigue a soberania de sua onipotência, num aparente conformismo indestrutível. Primeiramente, lembremo-nos da condição cerceadora imposta à personagem, privações indelévels que delimitaram a breve vida da jovem a manter-se somente nos espaços familiares, modos precários, mas necessários, de conter o poderio devastador de sua beleza perturbadora, salvaguardando, muito mais, os outros do que a própria protagonista. Mesmo em tal condição aziaga, reclusa nos confins de seu lar, a personagem não demonstra seu descontentamento, limitando-se a exprimir sua natureza transcendente nos contornos de seu conhecido lar, livre dos julgamentos externos: “Empacou numa adolescência magnífica, cada vez mais impermeável aos formalismos, mais indiferente à malícia e à suspicácia, feliz num mundo próprio de realidades singelas” (Márquez, 2018, p.241). Na mesma medida em que sua graciosidade exprimia-se em sua natureza ímpar, seus comportamentos, tal qual o seu corpo, cristalizaram-se nos rudimentos de sua infantilidade, preservando-a contra as demandas do mundo: “Chegou aos vinte anos sem aprender a ler e escrever, sem saber usar os talheres na mesa, passeando nua pela casa, porque sua natureza resistia a qualquer tipo de convencionalismo” (Márquez, 2018, p.209). Logo, observa-se a violenta expressão de uma beleza primitiva, preservada e cultivada pela simplicidade bruta da negligente forma com que a jovem “crescia” em seu ambiente familiar, redoma cerceante, na qual a personagem infantilizara-se para refugiar-se de si e dos ávidos olhares dos outros.

Desse modo, a solidão da personagem alicerça-se nas fulgurações de sua beleza impossivelmente hermética, materializada numa carapaça impenetrável capaz de defletir as demandas do mundo externo e, conseqüentemente, afetando o núcleo de suas relações, de certo modo, mitigando a introjeção significativa de seus objetos. Nesse sentido, de acordo com os preceitos kleinianos, descreve-se a forma mais arcaica de proteção infantil, baseada na projeção generalizada dos estímulos desprazerosos, cerne do seio mortífero que, no caso de Remédios, encontra-se nas próprias conformidades castradoras do mundo externo, frustrações ulteriores que a levariam à maturação, acaso pensemos numa harmonia para com as demandas civilizatórias, e que a personagem recusa-se a vivenciar. Mais do que isso, a própria confecção significativa de laços estaria comprometida a partir do pressuposto de sua incapacidade introjetiva, o que, por sua vez, consubstancia uma distância silenciosa entre si e os poucos membros de seu lar, vertidamente cingidos pelo peso de cada solidão. Assim, incapaz de galgar os rumos de um amadurecimento alicerçado nos ditames tradicionais, Remédios, a Bela, exprime uma revolta pacífica, valendo-se de sua infantilidade cristalizada, sem deixar que o desprazer sangue à luz de seu cotidiano.

Atada às figurações de sua beleza, cerne dos trágicos (des)encontros com seus adoradores, sempre protegida pela banalidade generalista, na qual presencia jocosamente o mundo, Remédios permanecerá cativa de suas feições, presa, ao máximo, em seu próprio lar, sem que seja afetada pelo peso de suas responsabilidades ou de sua solidão fabricada pelos outros, sobretudo, por Úrsula, cárcere de sua graça. Nesse sentido, ungida por sua clarividência, Remédios dedica-se a seus próprios cuidados, investindo-se numa praticidade que a distancia dos enfados cotidianos, até mesmo das inconvenientes éticas impostas por sua condição de mulher. Assim, por pura conveniência, trucidara os próprios fios de seu volumoso cabelo e engendrara para si uma única peça de roupa, apenas uma batina de estopa que “simplesmente metia pela cabeça e resolvia sem mais delongas o problema de se vestir, sem abandonar a impressão de estar nua, o que, de acordo com o que ela entendia das coisas, era a única forma decente de ficar em casa” (Márquez, 2018, p.242). Tragicamente, as facilidades que cultivava para si germinavam os inconsequentes delitos de seus admiradores, descompassadas vítimas, fascinados pela ousadia de suas atitudes, sem imaginar que nada daquilo não correspondesse a um jogo nefasto de sedução, sem suspeitar da simples expressão da suavidade primitiva de suas ações: “quanto mais se livrava da moda procurando comodidade, e quanto mais passava por cima dos convencionalismos obedecendo à espontaneidade, mais perturbadora se tornava

sua beleza incrível, e mais provocador seu comportamento com os homens” (Márquez, 2018, p.242)

Privilegiando a redoma de suas excentricidades narcísicas, a personagem torna-se, cada vez mais, partícipe silenciosa dos seus convivas, apatriada das decisões e eventos de sua casa até mesmo nas mudanças mais vitais do romance, quando Macondo, após a chegada abrupta da companhia bananeira, alavanque do status civilizatório, moderniza-se e urbaniza-se sem o testemunho do olhar gracioso da jovem: “Remédios, a Bela, foi a única que permaneceu imune à peste da banana” (Márquez, 2018, p.241). Nas particularidades figurativas de sua solidão, paralelo com os degredos impostos por sua beleza, tanto em relação a si mesma quanto aos outros, Remédios vivencia a mansidão de seus dias, apartada da realidade conturbada de suas cercanias externas, ruídos inacessíveis propagados para além das paredes buendianas. Desse modo, a personagem refugia-se em seu próprio mundo de excentricidades sem atinar que, tais rituais, eram-lhe o esteio necessário para a sua sobrevivência subjetiva, balaústres contra a inibição e a angústia, afetações imersas nas paragens de sua inconsciência, numa adequação que beira o insólito, mas que revelam seus efeitos na permanente distância para com os seus e, sobretudo, o de novos seres, distintos da dinâmica familiar.

Nesse sentido, as tramas do isolamento da personagem buendiana equaliza-se com os preceitos determinados por Rosolato, cuja investigação recobre os sentidos particulares da solidão esquizofrênica: “hace del sujeto un más allá de la relación: objeto natural como la ‘piedra’ cuyos lazos con el resto del mundo son totales, siendo el mundo simultáneamente, una absoluta nada y aquello que se carga de poder relacional de un modo inesperado” (Rosolato, 1969, p.304). Com efeito, o cerne das relações de Remédios converge-se as figurações de seu próprio mundo particular, imperativos dos demais vazios que impele o seu cotidiano, interrompido, apenas, pelas invasões indômitas de seus adoradores inescrupulosos. Outrossim, em relação aos homens que ousavam aproximar-se de sua beleza inacessível, transtornados por suas próprias fantasias, a personagem permanecia “Inconsciente da aura inquietante em que se movia, do insuportável estado de íntima calamidade que provocava ao passar, Remédios, a Bela, tratava os homens sem a menor malícia e acabava por transtorná-los com suas inocentes complacências” (Márquez, 2018, p.243).

Será pela continua efervescência de seu culto à solidão, metonímia do constante desencontro entre suas intenções pueris e a maliciosidade faminta dos outros, desproporcionada divergência entre a compreensão de si mesma e a realidade viperina do

externo, que os incautos adoradores de Remédios comprovarão a existência do miasma mortífero emanado, docemente, pelo corpo intocado da personagem, capaz de se distender para os desolados ossos de suas vítimas. Assim, decorre-se a terceira morte proporcionada pelo deslumbramento da beleza involuntária da personagem, em que, durante os seus demorados banhos, Remédios é surpreendida por um invasor, olhos que a observam pelo telhado, minando a ritualística de seu asseio que, para o olhar desconhecido “bem que poderia pensar que estava entregue a uma merecida adoração do próprio corpo. Para ela, no entanto, aquele ritual solitário carecia de qualquer sensualidade, e era simplesmente uma forma de passar o tempo até que sentisse fome” (Márquez, 2018, p.243). Estupefato pelo espetáculo tortuoso, minando o corpo da jovem com perguntas e propostas dúbias, o seu observador aproxima-se da inominável beleza da personagem, aflita não pelo ato depravador do assediador, mas pela certeza de que esse cairia fatalmente no assoalho, tragédia que de fato ocorre:

As telhas podres se despedaçaram num estrépito de desastre, e o homem mal conseguiu lançar um grito de terror, e arrebentou o crânio e morreu sem agonia no chão de cimento. Os forasteiros que ouviram o barulho na sala de jantar e se apressaram para levar embora o cadáver perceberam em sua pele o sufocante cheiro de Remédios, a Bela. Estava tão entranhado em seu corpo, que as rachaduras do crânio não emanavam sangue mas um óleo ambarino impregnado daquele perfume secreto, e então compreenderam que O cheiro de Remédios, a Bela, continuava torturando os homens até depois da morte, até o pó de seus ossos (Márquez, 2018, p.243)

Narrado numa atmosfera cômica, apropriada pelo choque entre as visões da personagem e do infortunado observador, institui-se a hostilidade inominável que se exaure dos fluidos secretos de Remédios, contraste de sua calidez constante, mas ressoante às projeções mortíferas que impedem a mínima invasão externa, barradas pelo abrigo acastelado do ambiente esquizoparanóide. Nos domínios onipotentes, perceber-se-á a tênue polidez que se fabricam nos olores das carnes de Remédios, fantamasgoria que institui o medo e respeito para com o desvario de seus adoradores, temerosos da simples visão, não menos ávidos por ela, mas cômicos do destino putrefato que os espera, tal como o fora com a quarta morte, a definitiva, provocada pelas moções, inconscientemente, vingativas da personagem. Neste evento, numa das únicas ocasiões em que Remédios sai a rua, acompanhada de sua sobrinha e uma trupe de jovens, para testemunhar as silenciosas plantações de banana e os arredores das habitações estrangeiras, seu grupo é atacado por um montante de machos em frenesi, ávidos por suas

presas, mas que logo são detidos pelo grupo de Aurelianos que ali estavam. Contudo, na confusão, um dos agressores ousara tocar o ventre de Remédios e, após o ataque, em meio aos seus companheiros, brevemente, gabara-se de sua conquista nefasta: “minutos antes que um coice de cavalo destroçasse seu peito e uma multidão de forasteiros o visse agonizar em plena rua, afogando-se em vômitos de sangue” (Márquez, 2018, p.246).

Desta feita, comprovara-se, de fato, o destino em brasa daqueles que se atreverem a interpor-se no cotidiano de Remédios, sem suspeitar que o único modo de verterem-se sob a égide daquele corpo impossível, era simplesmente com a cumplicidade amorosa, jamais declarada ou reconhecida pela protagonista, eterna refém de sua solidão insuspeita: “Talvez não apenas para rendê-la, mas também para desfazer seus perigos, teria sido suficiente um sentimento tão primitivo e singelo como o amor, mas essa foi a única coisa que não ocorreu a ninguém” (Márquez, 2018, p.247). Minada das duras realidades mundanas, inclusive da violenta exterioridade do (seu) desejo, em suas possibilidades mais ominosas, a protagonista capacita-se a uma solidão irresolutamente protetiva, numa onipotência aniquiladora que preserva a si e o seu mundo, estabilizando a incongruente mortalidade de suas feições, ávidas somente para os simples movimentos de seu cotidiano cristalino.

No contrapasso agônico dos seus observadores, sedentos em perseguir os eflúvios mortais vertidos por Remédios, atestam-se os fundamentos das fantasias masculinas, espectros que, por sua imperiosidade histórica, poderiam assombrar a pureza incólume da personagem, mas, nas paragens anímicas de García, fremem-se ante a constante frustração de suas paixões, sedes ultrajadas e envenenadas pelas barragens indômitas da onipotência feminina que desponta na Bela. Nestes termos, a criação metafórica do escritor colombiano, mobiliza a inquisitória ordenação do gozo masculino, ao menos a partir das fantasias imperativas das tradições, presentes nos simulacros representativos do romance, cujos operadores forcejam a busca de um ideal inalcançável de beleza, sempre apto a atualizar-se e que, conseqüentemente, provoca o constante desencontro com tal feição impossível, imagem perdida nas brumas da inconsciência, representação infértil do objeto ideal originário corrompido nas sendas do desenvolvimento egóico, renegado a despontar suas imprecisas sombras à consciência. Assim, a solidão destrutiva marca o infortúnio desses que buscam consumir a ressonante imagem de Remédios, idealizada e ferrantemente buscada apesar das irrefutáveis provas de seu poderio aniquilador, enquanto a feminilidade, no enquadre garciniano, mantém-se incólume aos efeitos, historicamente constantes, do *canibalismo amoroso* (Sant’Anna, 1993).

Paulatinamente, diante das incontáveis inadequações de Remédios, além das corrosões destrutivas de suas solidões particulares, vítimas de suas próprias querelas subjetivas, os familiares da jovem, únicos a manterem um contato direto com o seu cotidiano, renegarão, ainda mais, suas tênues companhias, afastando-se do convívio com a bela criatura, serva impassível de suas regalias simplórias. Fora assim que tanto Úrsula quanto Amaranta, imagens maternas e reguladoras, largaram-na a própria sorte, descuidando das desnecessárias regulações que instituíra para a personagem, contínua cativa de si mesma diante de sua suposta liberdade. Até mesmo o Coronel Aureliano Buendía, único ser que intuía uma sagacidade audaz em Remédios, não depusera a graça de sua companhia, cerceando a eterna jovem aos extravios de seu mundo particular, no qual: “acabou abandonada ao deus-dará [...] ficou vagando pelo deserto da solidão, sem cruzeiros nas costas, amadurecendo em seus sonhos sem pesadelos, em seus banhos intermináveis, em suas comidas sem horários, em seus profundos e prolongados silêncios sem memória” (Márquez, 2018, p.248).

Mesmo nas paragens áridas de seu abandono, imersa nas experiências pacificadoras de seus rituais, a personagem forjara os meandros de sua solidão ignota, sem que o silêncio afetivo, estigmas de um possível desamparo, ressoasse as lamúrias de seu (des)prazer cotidiano, marcado pelo irresoluto aprisionamento fantasístico, couraça narcísica capaz de proteger suas frustrações mordazes jamais postas à baila pelas palavras do narrador, cômico da outridade extraordinária de Remédios, a Bela. Interessante perceber que o silêncio do imemorable, constitui não um demérito da falta de experiências significativas, mas sim os conduítes de seu cotidiano indolor, supostamente, livre das amarguras da memória. Outrossim, a voz narrativa institui, ainda, um sentido amplificador aos anódinos cuidados da personagem, para além de um espaço temporal inócuo, tal qual casulo na iminente partida, refletindo as propagações de um “amadurecimento”, uma centelha de mudança que, logo, revelar-se-á. Com efeito, ante a expressão máxima de sua inadequação mundana, a partir do poderio irreverente do realismo-maravilhoso, ressoante à solidão anímica da personagem, descreve-se a (im)possível ascensão celestial de Remédios, voo libertário do seu imóvel cárcere, ardil poético que manifesta o único destino possível para as brumas de sua beleza irredutivelmente solitária. Assim, atendendo à convocação dos afazeres domésticos, quando as mulheres da casa estenderiam os lençóis da família, testemunha-se o logro miraculoso:

Mal tinham começado quando Amaranta percebeu que Remédios, a Bela, estava quase transparente, com uma palidez intensa.

— Você está se sentindo mal? — perguntou.

Remédios, a Bela, que tinha agarrado o lençol pela outra ponta, fez um sorriso de lástima.

— Ao contrário — disse —, nunca me senti melhor.

Acabou de falar e Fernanda sentiu um delicado vento de luz que arrancou os lençóis de suas mãos e os estendeu em toda sua amplitude. Amaranta sentiu um tremor misterioso nas rendas de suas anáguas e tratou de se agarrar no lençol para não cair, no mesmo instante em que Remédios, a Bela, começava a se elevar. Úrsula, já quase cega, foi a única que teve serenidade para identificar a natureza daquele vento irreparável, e deixou os lençóis à mercê da luz, vendo Remédios, a Bela, que dizia adeus com a mão, entre o deslumbrante bater de asas dos lençóis que subiam com ela, que abandonavam com ela o ar dos besouros e das dalias, e passavam com ela através do ar onde as quatro da tarde terminavam, e se perderam com ela para sempre nos altos ares onde não podiam alcançá-la nem os mais altos pássaros da memória. (Márquez, 2018, p.248-249).

Nos domínios miméticos de seu universo gerativo, recuperando as paragens fragmentárias da mítica moderna, (re)cantos dos premiados martírios de cristãos, pecadores e aldrabões, García urde a emblemática elevação de Remédios, quiçá, a cena de maior expressividade fantasística do romance, atada às manifestações mais simplórias e recorrentes do cotidiano, elementarmente evocadas pelos lenços que acompanham a santificação da personagem. Interessante perceber, à guisa dos preceitos do realismo-maravilhoso, que os pacatos tecidos forjam as asas iridescentes da personagem, objetos insolitamente, hodiernos, oferta aos resquícios de materialidade que harmonizarão ao imaginário de suas testemunhas. Altiça em aceitar sua exaltação, a personagem resplandece em seu destino emancipador, alforria de seu aprisionamento inconsciente, finalmente liberto do seu cotidiano tantálico. Em verdade, os eflúvios de sua ascensão (im)possível expressam os efeitos catárticos de sua libertação mundana, remição de sua carne não mais relegada aos expropriados das obrigações vitais da existência, ambivalentemente sustentada pelo comodismo de suas moções pacificadoras, sem atinar para os andrajos devastadores de sua solidão mortífera cujas expressões derrearam-se aos desolados corações de seus admiradores, bem como aos incontáveis dias dedicados ao vazio imperioso de seu claustro constante. Todavia, é necessário ressaltar a ambivalência de seu cotidiano segregador que, apesar das limitações de seu isolamento, urdira-lhe as garantias de sua sobrevivência psíquica e, até mesmo, de acordo com as palavras narradas, as parcas regalias de seu prazer.

Conquanto, mesmo na condescendente vivacidade com que atravessara seus dias, a voz de Remédios não deixara de ressoar a inesperada felicidade que premeditara sua benção derradeira, “nunca me senti melhor”, exprimindo a equânime revelação de sua natureza extraviada. Mais do que representar os signos exordiais da santidade, para além da referência ao universo do Maravilhoso, numa possível relação com o arquétipo da infanta cativa¹¹, a ascese de Remédios recupera, mais do que nunca, os sentidos de sua solidão anímica, divergida das paragens do hodierno e dos grilhões insidiosos da realidade, numa convergência com os mecanismos dissociativos da psicose, capazes de consagrar um gozo para além dos ditames do simbólico.

Entrementes, no cenário íntimo (des)ordenado por García, no qual se revelam as particularidades subjetivas da personagem até o fortuito final de sua sina, refletem-se, indiretamente, os paralelos com uma outra cena clássica do realismo-maravilhoso já referida neste trabalho: a morte e a ascensão de Mackandal, personagem d’*O reino deste mundo*, de Alejo Carpentier (1949). Dada as devidas proporções, ambos os episódios centralizam, não apenas, o mesmo evento (im)possível, mas as duas cenas se refratam numa série de oposições (o cotidiano íntimo e a revolução política; a tradição católica e o “paganismo” religioso; os testemunhos externos de um povo e os olhares internos de uma família), que acabam por resultar num mesmo denominador: o testemunho da ascese, que constitui o estopim simbólico da libertação e da expressão excêntrica do poderio fantasístico do realismo-maravilhoso. Na fortuna desse símile, faz-se interessante perceber as regalias de um discurso (in)familiar em García que, notoriamente, retém a mesma potência representativa, fogo-fátuo dos sincretismos culturais, tal como o seu correspondente revolucionário, agora, vertido numa “ordinária” narração caseira. Assim, no discurso emblemático do cotidiano, o autor colombiano resplandece os ímpetus anímicos da tradição latina, revelados no espelho evanescente de Remédios e a sua dissolutiva solidão, quiçá, o mesmo sentimento do libertário Mackandal.

Outrossim, cômicos das discussões anteriores, o discurso da solidão em Remédios dinamiza-se pela excêntrica distância entre seu mundo interno e externo; pela indistinguível couraça que se interpõe entre sua beleza e as influências dos objetos externos, sem que a introjeção ou a identificação participe, efetivamente, de seu jogo

¹¹ Elemento constante nos contos de fadas, retrato da jovem presa a uma torre que a salvaguarda do mundo e das ameaças externas, representação da imaturidade cristalizada pelos domínios castradores das figuras parentais. Dentre as vastas narrativas, o relato secular ibérico da *Silvaninha*, recuperado pelo romancista de Almeida Garret (1799-1854), é o que mais equaliza-se com a travessia de Remédios, a bela, sobretudo, pela ascese final de ambas as personagens.

afetivo; apta a reconhecer apenas os limites de seu pequeno universo narcísico, sem exprimir os desvarios de um possível gozo perverso. A sua solidão é da ordem do alheamento, do (in)voluntário cativo que expõe a dominância de seus rituais cotidianos, orquestrados por sua própria lógica distingue das tradições. Dentro deste escopo, no cenário final de sua elevação, que sobrepõe as sendas de suas vivências anteriores, a personagem separa-se, em definitivo, da ordenação simbólica vital, dos princípios perenes da vida e da morte, expropriando-se de um destino único, ignoto às leis universais e humanas, deixando-se dominar pelas prerrogativas de sua onipotência infantil propícias ao tênue berço de sua solidão vivenciada desde o início de seus dias. Assim, poder-se-á compreender a dispersão corpórea de Remédios, em termos simbólicos, como o retrato definitivo da dissociação, concórdia com os mecanismos protetivos de sua capacidade singular de estar só.

Ao tratar da lógica freudiana, as expressões sintomatológicas de uma dispersão, ou melhor, de uma cisão do Ego ante as demandas imperiosas do id e a prerrogativas do real, constituem o cerne da perda da realidade própria da psicose, na qual o delírio, atendendo a uma defesa inconsciente, externará os extravios dolosos do desejo, galgando um mínimo sentido às intraduzíveis vivências cotidianas (Freud, 1924). Assim, a perda da realidade, também efetiva na neurose, descreve a incompatibilidade arredia entre a perpétua distância (ou aproximação?) dos mundos internos e externos, “tanto a neurose quanto a psicose são a expressão da rebelião do Isso contra o mundo exterior, seu desprazer, ou, se preferirem, sua incapacidade de se adequar à necessidade real, à Ananké [Aváykn]” (Freud, 2016 [1924], p.281). Fortuitamente, nos dispositivos que permeiam as particularidades de Remédios, na condição de seu arrebatamento, equalizam-se as sintonias iridescentes de sua solidão *inadequada*, de sua incapacidade de inscrição externa, na qual não se perde a compreensão do real, entretanto, constata-se a inadequação de estar inscrita nesse plano, “não era um ser deste mundo”. Para além da lógica delirante, Remédios regozija-se de sua cisão externa, balizada pelos dispositivos anímicos próprios do Realismo-maravilhoso, ao dissociar-se inquestionavelmente das maravilhosas maldições de sua própria carne.

Paralelamente, noutra diegese teórica, as particularidades de uma solidão psicótica expressar-se-iam, segundo Rosolato (1969), pela constante dissintonia com o campo simbólico, bem como os imperativos da convivência neurótica. Subjugado ao seu delírio, apartado da lógica ordenadora, a solidão psicótica reincidiria sobre os estigmas dessa inadequação tormentosa, sobretudo, ao admitir as assonâncias da melancolia e seu

discurso hermético, emblemas dos conflitos sadomasoquistas internalizados. Todavia, Remédios distancia-se da arquitetura melancólica, exprimindo um gozo particular ante a sua incongruência mundana, colocando-se no cerne de uma das postulações do autor francês: “El cerco hermético del sentido [...] en una estrategia sin estrategia (la omnipotencia psicótica, parecida a la del niño, por la seguridad de una unión sin intermediario [...]), hacen del hablar esquizofrénico una palabra fuera de las palabras y del sentido” (Rosolato, 1969, p.304). Assim, em Remédios, a Bela, a onipotência de sua solidão constitui os ligames herméticos de seu cerco subjetivo, a tal ponto que a expressão máxima de sua proteção infalível só poderá se concretizar, diante da sina herática dos Buendías, a partir da fragmentação molecular de seus contornos intocáveis, refratados à poeira cotidiana que assentará, num futuro próximo, as réstias da memória macondiana. Logo, nos momentos finais da personagem, urdem-se os limites representativos de uma *excisão absoluta*.

Para os excertos de Melanie Klein, cujos saberes sincretizam a aparelhagem cáustica dos primeiros tempos, esse mecanismo de defesa primordial dar-se numa expropriação dos objetos maus internalizados, mas que carregam as indistintas partes egóicas, ou seja, a partir de uma projeção voraz, recorrentemente no intuito de abrigar-se nos rincões do objeto materno. Logo, o Eu fragmenta-se em nome da preservação do objeto ideal, desmembrando-se, por vezes, de sua própria nuclearidade: “uma parte do *self* é sentida como tendo sido deixada. O resultado é um enfraquecimento excessivo do ego, um sentimento de que não há nada que o sustente e um correspondente sentimento de solidão.” (Klein, 1991 [1946], p.33). No caso de Remédios, especificadamente, em sua desfiguração celestina, a excisão absoluta, que se propaga em sua ascese, acaba por celebrar, não somente, a quebra dos contornos estruturais de sua persona, mas também, enaltece o limiar (in)decifrável de sua solidão benigna, centelha que desarticula os grilhões integrativos da posição depressiva, ao passo de subsidiar o gozo de sua libertação anímica. A quebra definitiva com o real, expropriação de sua própria carne retenedora, corresponde, enfim, a excisão de suas partes, sem que haja um limiar entre os objetos internalizados e a nuclearidade de seu ego, agora, resplandecidamente dilacerado pela assimilação celestial. Com efeito, a dissociação resolutiva da personagem formaliza os efeitos de sua solidão psicótica, sibilantemente marcada pela dispersão generalizada de seu ego, aquém da psicopatologia delirante, desfibrando a carapaça corpórea de sua beleza, ao passo de não ser mais cativa das amarras impostas pela cultura.

Nos ressumbres da (des)existência, tanto no que se refere à dispersão da forma quanto a essência dos mecanismos da solidão da personagem, arquejam-se ao ar os sentidos metafóricos de um *inconsciente a céu aberto*, seguindo o aforismo de Jacques Lacan (1901-1981) e as considerações reflexivas de Colette Soler (2002). Aqui, ao observar os postulados da teoria lacaniana, que não constituem o foco deste trabalho, ater-nos-emos à referência pontual deste *insight* do pós-freudiano que descreve o *modus operandi* das expressões inconscientes do psicótico, moções que se deixam demonstrar *a céu aberto*¹², por sua falta de inscrição nos planos do simbólico, cujos desdobramentos esgarçam-se no limiar da consciência. Nesse sentido, a solidão de Remédios revela-se duplamente permeada pelo conceito lacaniano, no que diz respeito à vazão de sua ordem própria, na sua ritualística ordinária e pacata, produto fortuito de seu alheamento mundano, bem como da projeção aniquiladora de sua beleza, cerne da destruição de seus amorosos perseguidores, sombras que jamais a invadiram introjetivamente; e a dissipação miraculosa de sua materialidade, posta aos céus ao ponto de fundir-se aos enigmas de sua ascense superior, (in)credulamente testemunhada pelas visões de seus parques familiares. Portanto, no imperativo de sua morte superior, revelam-se os ditames de sua solidão extramundana, rútilos de uma sistemática psicótica, capaz de zombar das garantias (in)certas da realidade à guisa da desordenadora entrega aos céus.

Assim, a expressão de um inconsciente a céu aberto, no caso de Remédios, a Bela, capacita-nos a convergir as noções teóricas até então dispostas (em relação à cisão freudiana e à excisão kleiniana que se combinam ao axioma lacaniano), que, mesmo com os possíveis conflitos dessas três grandes vozes da psicanálise, urdem-se conjuntamente numa representação fortuita, capaz de contornar as questões subjetivas e o enquadre derradeiro da personagem santificada. Por tais labirintos, entre a poeticidade fantasística do discurso realista-maravilhoso e as moções palimpsestas do inconsciente, Remédios, prisioneira de sua herança maledicente, vivencia sua solidão a partir dos cerceamentos libertários próprios da psicose, defendendo-se do insuportável peso da realidade, cultivando sua existência limítrofe até o instante final, no qual a sua solidão excindira o incontornável peso de suas responsabilidades mundanas, ressumbres da cisão com o real,

¹² Sobre a expressão lacaniana, esclarece-se que “Na psicose não há uma linguagem encoberta, que não esteja às claras. Lembrando dos outros pontos onde Lacan utiliza a expressão a céu aberto podemos também pensar na perversão quase como um caminho intermediário, no que se refere ao aparecer do inconsciente. Aqui o inconsciente aparece não totalmente a céu aberto, mas também não totalmente encoberto como na neurose” (Mendonça, 2012, p.44)

derreando a permissiva expressão de sua incorporeidade, conquistada ao fundir-se com a abundância dos céus.

Nas paragens vertidas em nossas discussões, centralizando-nos nos episódios transpostos, evidenciaram-se os meandros do cotidiano solitário de Remédios, a Bela, buendiana incontornavelmente influenciada pelos ditames de sua herança segregadora, mas protegida pelo estatuto errático de sua subjetividade, mesmo diante de seu cativo hermético. Os sentidos de sua solidão psicótica representam, na realidade, o artifício ideal contra a imersiva aridez de suas relações afetivas, improlíferas pela harmonia (des)venturosa de suas feições que mitigam a entrada significativa dos objetos, reféns da sua insólita beleza. Na berlinda de seus conflitos silenciosos, internamente exilada deste mundo, Remédios, a Bela, desarticulava as possibilidades de seu mal-estar ou mesmo de uma provável melancolia, ungida pela transgressividade anímica de seus rituais hodiernos, prolíferos esteios que garantiram sua sobrevivência cotidiana. Forjara-se, assim, a aragem disruptiva que elevava a onipotência da protagonista, instância derradeira cujos sentidos poéticos a encaminham a deterioridade de seus contornos físicos e subjetivos, postos à evanescência celestina, excindindo-a de seus tormentos, agora, incorpóreos.

Na odisséica narração de Remédios, fruto do quarto ramo buendiano, transfiguram-se os sentidos poéticos e subjetivos que calcificam uma solidão divergida das travessias neuróticas e perversas, salutarmente disposta a romper com os fluxos segregários do real, em nome de um retorno devoto ao poderio ignoto da onipotência infantil, conchaves da (des)ordem psicótica. Na verdade, assim como nos outros dois casos estudados, os mecanismos da psicose se manifestam nos meridianos ambivalentes da solidão, urdiduras que se consubstanciam no isolamento afetivo da personagem, que a condiciona a excentricidade pacata de seus afazeres narcísicos, e na alforria definitiva de sua ascensão, cuja libertação eleva-se com as plumas do animismo, possível apenas nas paragens representativas do realismo-maravilhoso que ressoam a disforia delirante da psicose. Por tais vinhas, esclarecem-se as filigranas geracionais que entrelaçam os destinos idiossincráticos das três solidões de nossas heroínas, distintas sinfonias que exasperam suas sonatas altissonantes, versadas pela triádica neurótica, perversa e psicótica, contrastes complementares que garantem a sobrevivência subjetiva dos três tributos femininos narrados.

Considerações Finais

Derreando-nos pelas múltiplas inervações que sondam a anatomia da solidão – sensibilizando-nos ante as sangrias inóspitas dos primeiros tempos, a partir da discursiva psicanalítica freudiana e kleiniana, que admitem o estar só como uma prerrogativa da subjetividade humana, partícipe do desenvolvimento psíquico e eterno acompanhante da (des)ordem afetiva; bem como as elegias ecoantes dos grandes literatos, que não deixaram de soar os lamentos e as alegrias do estatuto solitário, escandidos nas vastas tessituras da historiografia humana e, em nosso caso, abundantes nos solos tributários do insólito ficcional dos séculos XIX e XX –, conclamam-se os dispositivos que oficializam a arquitetura deste trabalho, dedicado às singularidades da solidão em três distintas personagens, três distintas solidões, presentes no romance nobelista de Gabriel García Márquez (1964), *Cem anos de solidão*. Nesse sentido, Úrsula, Amaranta e Remédios, a Bela, consubstanciaram a tríade capaz de elencar os dispositivos subjetivos e estéticos, quando se considera as causas e efeitos dos movimentos insólitos presentes na obra, que formalizam uma solidão neurótica, perversa e psicótica, respectivamente, admitindo, desde o princípio das discussões, que as moções de cada estrutura subjetiva, nas solidões, não determinam um maior ou melhor grau de desenvolvimento ou mesmo de adaptação para com a vida ficcional. Na realidade, nossas argumentações percorreram as sinuosidades que demarcam os territórios particularidades das solidões macondianas, com suas consequências internas e externas, em relação aos sofrimentos, ataques e contemplações, capazes de conduzir a sobrevivência das personagens, geracionalmente, marcadas pela insígnia desconcertante desse sentimento ulterior (Ludmer, 1974). Ademais, novamente, ressalta-se que, apesar de nos determos em certas particularidades referentes à feminilidade, no concernente às questões psicanalíticas, nosso trabalho investe-se no primado da subjetividade humana, além de considerar os motivos internos da obra, nos quais as mulheres manifestam uma maior intimidade e sobrevida para com a solidão.

Algures, a compreensão fortuita dos ensinamentos psicanalíticos levava-nos a desbravar as veredas frutíferas da solidão, para além de seus sentidos asfixiantes, searas nas quais se fragmentam as sinuosidades obtusas das moções inconscientes, recatos mnêmicos que resguardam as primeiras vivências com esse sentimento ulterior. Assim, urdem-se as arguições de Sigmund Freud (1856-1939) que, dentre suas descobertas iniciáticas, investigara os sentidos primogênitos do estar só e os seus efeitos indelévels

para o desenvolvimento egóico. Na trilha dos afetos, nos (des)encontros labirínticos entre o Eu (com o *si mesmo*) e os objetos, a solidão refrata suas expressões a partir das influências ominosas do inconsciente, sombras que imiscuem as questões narcísicas, além dos possíveis degredos do sofrimento melancólico e o sentimento primordial de angústia, conchaves que direcionaram o leito para o entendimento investigativo da solidão à freudiana. Investidos por essas diretrizes, atinando-nos aos ensinamentos do mestre vienense, investimos cenários nos quais os conceitos elencados direcionam-nos ao encontro com a solidão, dissecando as idiossincrasias que permeiam tanto o sofrimento embrionário de estar só quanto as prerrogativas da onipotência narcísica, sustentadas pelos finos véus estabelecidos pela recusa exterior do solitário; enquadres que só foram passíveis de investigação a partir da exemplificação e análises de alguns episódios literários, sobretudo, aqueles tributários da densa literariedade de Gabriel García Márquez.

Por conseguinte, se o arcabouço erigido pela pena de Sigmund Freud já enriquecera o discurso da solidão literária nos momentos pontuais da exemplificação teórica, sobretudo na especificidade multiforme da solidão garciniana, seu papel fora vital para os direcionamentos das investigações analíticas do último capítulo, cuja linha de raciocínio partira das questões que premeditam as três estruturais clínicas, além dos pressupostos irremediáveis do complexo de Édipo (que se presentificam, fervorosamente, no romance estudado), bem como as incontestes influências dos mecanismos já citados, perdulários insofismáveis das relações afetivas presentes na obra e na vida humana. Do mesmo modo, as discussões em torno dos conceitos de Melanie Klein, mormente, no que se referem suas elucubrações, presentes em *Sobre o sentimento de solidão* (1963), permeados no segundo tópico do primeiro capítulo, dispuseram expansões no já vasto universo freudiano, propondo uma arguição assaz sensível, e não menos severa, às metamorfoses silentes, e por isso aberrantes, da primeira infância.

Assim, os efeitos e mecanismos da solidão foram centralizados à guisa das particularidades fantasísticas do lactante, esconjuro íntimo no qual exasperam os tormentos arcaicos da ansiedade esquizoparanóide e o desamparo arguto da posição depressiva, mas, sobretudo, expõe a indolente capacidade de integração a partir do cultivo harmônico com os objetos odiosos e bondosos. Equações que se tornam, ainda mais, convincentes ao considerar as vivências indômitas das narrativas garcinianas, tributárias da arcaicidade anímica que premedita a memória latino-americana. Nesses aspectos, as conceituações da psicanalista austríaca foram vitais para o entendimento das raízes

infantis que premeditam os labirintos da (des)ilusão do mundo adulto, ou adulecido, das personagens e, em especial, servira-nos como a aproximação mais fidedigna para com a estética do realismo-maravilhoso, na qual o mundo interno e sua (in)diferenciação com a realidade, desnuda os sentidos da onipotência infantil que imperam a compreensão integrativa do insólito para com o real.

Alguém, mesmo que os alicerces de nossas discussões fomentem-se nas bases dos constructos kleinianos e freudianos, especialmente, nos conclaves finais das análises, fora-nos necessária uma tênue aproximação com outros discursos psicanalíticos, centralizados nos ramos da psicanálise inglesa, os quais distenderam as discussões preceptoras de nossas duas fontes. Assim, Donald Winnicott (1958), André Green (1988) e Wilfred Bion (1962), comparecem com seus preciosos testemunhos sobre a solidão, por vezes, de modo indireto, mas sempre estabelecendo relações entre as descobertas freudianas e kleinianas. Dessarte, as articulações pontuais dos mestres psicanalistas, que não deixaram de considerar a riqueza do insólito garciniano, serviram-nos para amplificar as possibilidades analíticas, além de indicar as vastas possibilidades as quais, outrora trabalhos poderão investir com um vigor mais atento às palavras desses contribuintes, mormente, pontuais e, deveras, relevantes para o nosso raciocínio. Em especial, destaca-se o precioso e indispensável trabalho winnicottiano, *A capacidade para estar só* (1958), o qual desvelara a natureza ambivalente da capacidade adquirida (ou não) da solidão, conceito utilizado em diversos momentos de nossa análise final, complementar à logicidade particular que imprime às solidões neurótica, perversa e psicótica. Conquanto, outros nomes também se adequaram aos propósitos de nossas proposições, Bernardo Tanis (2003), Guy Rosolato (1974) e Jean-Michel Quinodoz (1993), escritores que serviram de apoio em ocasionais instâncias de nossa análise, com o destaque dos dois primeiros, os quais compareceram vigorosamente em nossas articulações analíticas.

Diante de tal entendimento, esta dissertação detivera-se nos aspectos introdutórios da linguagem garciniana, percorrendo sua trajetória e principais obras, focalizando nas expressões encriptas das solidões em seus textos, sinergicamente como elemento temático e estético, até o lumio de nossa investigação que se detêm, em *Cem anos de solidão* (1967), perambulando pelos aspectos da crítica quanto em seus teores fundamentais. Por fim, a partir das vastas análises já dedicadas a obra magna de García, sobretudo, considerando os estudos ímpares de Ludmer (1974) e Vargas Llosa (1971), que se entendera a demanda investigativa em torno das subjetividades das três personagens selecionadas (Úrsula, Amaranta e Remédios, a Bela), por vezes, analisadas somente à luz

de seus aspectos arquetípicos, causando inevitáveis fraturas nas leituras de suas solidões particularidade, entendidas, na maioria dos casos, como um mesmo e indistinto sentimento. Eis a pedra angular de nossos estudos analíticos que, orientada pelos múltiplos imperativos teóricos, fundamentara-se nas solidões excelsas das três personagens descrita que, no nosso entendimento, manifestam, com especial ardor, os mecanismos da neurose, perversão e psicose, entendendo-os não em seu aspecto estrutural, mas sim, nas moções que caracterizam suas sobrevivências subjetivas. Nesse sentido, cabe evidenciar, novamente, a preciosa contribuição de Rosolato, bem como a revisão de Bernado Tanis, que mobilizaram as premissas de nossas afirmações, apesar de compreendermos não uma *psicopatologia da solidão* (Rosolato, 1974), mas sim as idiossincrasias que resguardam os sentidos do páthos existencial e os mecanismos protetivos asseguradores da coesão psíquica de cada *ser*.

Entrementes, atentando-nos às linhas discursivas do capítulo final, equacionadas nos múltiplos episódios que fomentam a trajetória subjetiva das três personagens elencadas, urdem-se os constructos que nos autorizam a vislumbrar a solidão para além de seus degredos desconcertantes, pois, nas trajetórias encenadas pelos três femininos, o sentimento formalizara, sobretudo, a descoberta e a libertação de si, permeada pela excentricidade de cada anatomia subjetiva. Ou seja, nos calvários sôfregos de Úrsula Iguarán, o recolhimento e a vazão de sua falha materna, juntamente das consequências de sua cegueira edipiana, constatados em sua velhice, revelaram-lhe a natureza tanática, repetitiva e aniquiladora, que premedita os passos de seus descendentes, altivos em ressoar os passos (des)amorosos e incertos de seus pares. Fora só em suas reflexões finais, cultivadas pela solidão de sua longevidade irreal, que a matrona garantiria a redenção pessoal, sobretudo, para com os seus, encenadas em suas conversas, monólogos, dirigidas aos fantasmas de seu passado. Desse modo, como fora discutido em nossa análise, tais recortes singularizam a experiência com a solidão neurótica, hábil em refugiar-se por entre as fissuras da Lei maior, na proibição do incesto, nas paragens obsessivas que levam a sua própria falha, na tragédia materna que determina o contrapasso da individualidade subjetiva, na condenação que a elava como a longínqua testemunha da errância de sua prole nos desertos das paixões humanas.

Sob a tensão deste mesmo fio originário, dedilhado pelas mãos curtidas da (in)quebrantável Úrsula, forjaram-se os (des)compassos da solidão de Amaranta, segunda personagem a qual atentamos à escuta, cujas relações deflagram o sentimento de estar só a partir das confrarias da perversão. Nesse sentido, percebera-se o quanto a logicidade do

desejo da personagem abriga-se nas expressões do sadomasoquismo, em que sua culpa e seu ódio articulam a performance de suas relações objetos/abjetas, orientadas pela recusa, nas quais, naturalmente, amor e ódio confluem-se na torpeza de suas impetuosidades. Assim, urdiram-se os engodos de suas paixões, desde as impugnes ausências administradas por seus amantes até as armadilhas confeccionadas em suas seduções incestuosas, ambas guiadas pela sina de sua solidão perversa, que determinam os desvarios de seu gozo dolente. Não obstante, tal como Úrsula, será pelo mesmo sofrimento impregno de sua solidão que Amaranta reincidirá novos sentidos aos calvários de seu ódio frustrador, pois, fora na aproximação com os signos do mortíferos, na silente labuta de sua rememoração e no encontro apaziguador com a morte, em que, enfim, a personagem albergara os sentidos de seu sofrimento, abandonando o furor de sua culpa, elevando a condição do estar só e os seus sentidos acalentadores à integração.

Sentenciosamente, em nossa última investida nos rumos exangues da família Buendía, nos segmentos das duas outras feminilidades arguidas, deparamo-nos com o resplandecente desprendimento de Remédios, a Bela, ser insigne do romance que fundamenta os mecanismos de sua solidão a favor das rupturas psicóticas cujas moções garantiram-lhe a coesão de seu desejo e a expropriação de uma (des)existência superior. No cativeiro de seu cotidiano, marcadamente entregue ao alheamento de seu mundo externo e de sua ritualística narcísica, a personagem cerceara os imprecativos de suas relações afetivas, vedadas pela perigosa sina que despontava de suas feições magníficas. Os propósitos de sua solidão construíram-se na indolência de seu poderio onipotente, jamais subjugada pelos signos do desprazer, apesar de seu isolamento impositivo, sentencioso após os desastres de seus adoradores, mortos após o contato indireto com a beleza extraordinária da personagem. Inadvertidamente, o estatuto vital de sua solidão psicótica, exemplarmente cindida das demandas do exterior, manifesta-se nas últimas linhas de sua desapareição, quando, enfim, coroa-se como um ser de outro mundo ao alçar-se em excisão aos céus. Como refletimos, a ascense corresponde a mais pura manifestação de sua dissolução generalizada, na qual a nuclearidade egóica e os degredos da sua inconsciência, excidem-se *a céu aberto*, felicitando-a com a libertação de suas desilusões terrenas, capacitando-a a uma solidão superior.

Apropriando-nos dos matizes que coloreem as solidões de cada uma das personagens, evidencia-se como esse sentimento protagoniza as feições particulares, não apenas, de cada sofrimento fustigador, chaga perene da genealogia Buendía, cerne do desconcerto entre os convivas geracionais (Ludmer, 1974), mas conclama os sujeitos a

sua própria convivência, permitindo-lhes a sobrevivência íntima de suas querelas pessoais e, em especial, garante-lhes, no final de suas vidas, um alento integrador. Com efeito, na peculiaridade subjetiva das três personagens, considerando os dispositivos das três estruturas clínicas, sem que elenquemos uma instância superior, convergem-se os excelsos instrumentos que arquitetam a capacidade de estar só, congruentes com as demandas objetais internas e externas das personagens, capazes de administrar as agruras genealógicas que marcam seus desejos.

Avante a tais questões analíticas, ao entender a alquimia singular que premedita cada movimento das nossas três solitárias, expõe-se os dispositivos capazes de expandir os significantes da solidão para além de um sentido unívoco, no que se refere ao labor estético (in)consciente que García revelara em sua produção, capaz de intuir os aspectos silentes desse sentimento plural e avassalador. Nesse sentido, de acordo com as protagonizações premeditadas em nossas investigações, as três estruturas clínicas revelam-se, na verdade, por seus engenhos estéticos, como maquinários mobilizadores da afetação subjetiva do si mesmo e das consequentes ressonâncias para com o mundo externo de Úrsula, Amaranta e Remédios, a Bela. Confluentemente, as três solidões auferidas manifestam, à revelia da consciência, uma arquitetura triádica, emblema que decifra os expoentes plurais do sentimento de estar só, atado às expressões estéticas do realismo-maravilhoso. Por essa razão, não à toa, as três personagens escolhidas, além de se alinharem aos mecanismos propícios das estruturas, urdem-se enquanto semblantes do feminino, manifestações potenciadoras das forças originárias, sobretudo no que diz respeito às primeiras relações do *ser*, as quais carregam a instância ominosa da criação, e por isso, da destruição, capazes de desordenar as premissas embrionárias do estar só. Outrossim, fora a partir da reencenação dos episódios narrativos, sobretudo, aqueles nos quais o insólito manifestara a profundidade poética e os sentidos obtusos do inconsciente, que conseguimos invocar a natureza das três solidões estudadas, dispostas ao nosso olhar graças ao tributo hierático das três feminilidades auferidas.

Referências

- ARRIGUCCI, Davi Jr. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987;
- ASSIS, Machado de. **O espelho**. In: Contos completo volume III. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2019;
- AZEVEDO, Álvares de. **Noite na taverna**. Porto Alegre: L&PM, 2016;
- BELLEMIN-NOËL, Jean. **Psicanálise e literatura**. São Paulo: Editora Cultrix, 1978;
- BELLINI, Giuseppe. **Nueva história de la literatura hispanoamericana**. Editorial Castalia, S.A., 1997;
- BION, W.R. **Estudos psicanalíticos revisados**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1994;
- BIRMAN, Joel. **Freud e a Interpretação psicanalítica** / Joel Birman. — Rio de Janeiro: Rei ume-Dumarã, 1991;
- BORGES, Jorge Luis. **Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 2** / Jorge Luis Borges. - São Paulo: Globo, 2000;
- BORGES, Jorge Luis; CASARES, A. B.; OCAMPO, S. **Antologia da Literatura Fantástica**. São Paulo: Companhia das Letras, [1940] 2019;
- BORGES, Jorge Luis. **Discussão (1932)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008;
- CALVINO, Italo. *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004;
- CARNEIRO, Flávio. Apres. In. COSTA, Flávio Moreira da. **Os melhores contos fantásticos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016;
- CARPENTIER, Alejo. **O reino deste mundo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009;
- CESARANI, Remo. **O fantástico**. Curitiba: Ed. UFPR, 2006;
- CORTÁZAR, Julio. **O contista**. In: POE, Edgar Allan. **Histórias Extraordinárias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017;
- CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 2008;
- EDLER, Sandra. **Luto e melancolia. À sombra do espetáculo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021
- FERNANDEZ, Teodosio. **Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica**. In ROAS, David. *Teorías de lo fantástico*. Arco/libros, 2001;
- FERRAZ, Flávio. **A perversão**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2017;

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1900], 2018;

FREUD, Sigmund. **Obras incompletas de Sigmund Freud: Neurose, Psicose e Perversão**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, [1897] [1924] [1925] [1927] 2016;

FREUD, Sigmund. **Obras incompletas de Sigmund Freud: Amor, sexualidade, feminilidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, [1926] 2016;

FREUD, Sigmund. **Obras incompletas de Sigmund Freud: O infamiliar [Das Unheimliche]: seguido de O homem da Areia, de E. T. A. Hoffmann**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019;

FREUD, Sigmund. **Sigmund Freud Obras completas volume VI: Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos (1901-1905)**. São Paulo: Companhia das Letras, [1905] 2016;

FREUD, Sigmund. **Sigmund Freud Obras completas volume XII: Introdução ao narcisismo (1914-1916)**. São Paulo: Companhia das Letras, [1913] 2010;

FREUD, Sigmund. **Sigmund Freud Obras completas volume VIII: O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909)**. São Paulo: Companhia das Letras, [1907] 2015;

FREUD, Sigmund. **Sigmund Freud Obras completas volume XIV: História de uma neurose infantil (“O Homem dos Lobos”), Além do Princípio do Prazer e outros textos (1917-1920)**; São Paulo: Companhia das Letras, [1920] 2010;

FREUD, Sigmund. **Sigmund Freud Obras completas volume XVII: Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929)**. São Paulo: Companhia das Letras, [1926] 2014;

FREUD, Sigmund. **Sigmund Freud Obras completas volume XVIII: O Mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)**. São Paulo: Companhia das Letras, [1931] 2010;

FREUD, Sigmund. **Esboço de psicanálise (1940 [1938])**. In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. XXIII;

FUENTES, Carlos. **Para darle nombre a America**. España: Alfaguara, 2007;

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte, 1980;

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América-latina**. Porto Alegre: L&PM, 2010;

GREEN, André. **Narcisismo de vida, narcisismo de morte**. São Paulo: Editora Escuta, 1988;

HANNS, Luiz Alberto. **Dicionário comentado do alemão de Freud**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996;

- HESSE, Hermann. **Sidarta**. Rio de Janeiro: Record, 2021;
- HINSHELWOOD, R. D. **Dicionário do pensamento kleiniano**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1992;
- JACOBS, W.W. **A mão do macaco**. Free books Editora Virtual, 2017;
- LARGELOF, Selma. **A saga de Gösta Berling**. São Paulo: Carambaia Editora, 2021;
- LLARENA, Alicia. **Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano (1955-1993)**. Anales de Literatura Hispanoamericana, num. 26. UCM Madri, 1997;
- LOVECRAFT, H.P. **O horror sobrenatural em literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2020;
- KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Rio de Janeiro: Editora Antofágica, [1915] 2019;
- KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão: a atualidade das depressões**. São Paulo: Boitempo, 2009;
- KLEIN, Melanie. **Inveja, gratidão e outros trabalhos (1946-1963)**. Rio de Janeiro: Imago, 1991 [1946] [1948] [1950] [1952] [1955] [1963];
- KLEIN, Melanie. **O sentimento de solidão, Nosso mundo adulto e Outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1971;
- KLEIN, Melanie. **Amor, culpa e reparação e outros trabalhos (1921–1945)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996;
- LAMBOTTE, Marie-Claude. **O discurso melancólico: da fenomenologia à metapsicologia**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1997;
- LEVINE, Sezanne Jill. *La maldición del Incesto em Cien Años de Soledad*. Columbia University: Revista Iberoamericana, 1971;
- LLOSA, Mario Vargas. **Realidad Total, novela total**. España: Alfaguara, 2007;
- LLOSA, Mario Vargas. **História de um deicídio**. Rio de Janeiro: Record, 2022;
- LUDMER, Josefina. **Cien años de soledad: una interpretación**. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974;
- MÁRQUEZ, Gabriel García; LLOSA, Mario Vargas. **Duas solidões: um diálogo sobre o romance na América Latina**. Rio de Janeiro: Record, 2022;
- MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem anos de Solidão**. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2018;
- MÁRQUEZ, Gabriel García. **12 contos peregrinos**. Rio de Janeiro: Record, 2005;

MÁRQUEZ, Gabriel García. **A incrível e triste história da Cândida Erêndira e sua avó desalmada**. Rio de Janeiro: Record, 2019;

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Olhos de cão azul**. Rio de Janeiro: Record, 2014;

MÁRQUEZ, Gabriel García. **O outono do patriarca**. Rio de Janeiro: Record, 2020;

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cheiro de goiaba: conversas com Plínio Apuleyo Mendonza**, 1982. Rio de Janeiro: Record, 2020;

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Eu não vim fazer um discurso**. Rio de Janeiro: Record, 2011;

MÁRQUEZ, Gabriel García. **O amor nos tempos do cólera**. Rio de Janeiro: Record, 2020;

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Memórias de minhas putas tristes**. Rio de Janeiro: Record, 2009;

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Relato de um naufrago**. Rio de Janeiro: Record, 2019;

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Do amor e outros demônios**. Rio de Janeiro: Record, 2018;

MENDONÇA, Roberto Lopes. **O INCONSCIENTE A CÉU ABERTO E A TRANSFERÊNCIA: o secretário do alienado como manejo clínico na psicose**. Dissertação – Universidade Federal de São João del-Rei. São João del-Rei, p. 44. 2012;

MENEZES, Lucianne Sant’Anna de. **Desamparo**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2008;

MIGUELEZ, Oscar M. **Narcisismo**. São Paulo: Editora Escuta, 2015;

MINOIS, Georges. **História da solidão e dos solitários**. São Paulo: Editora Unesp, 2019;

MUTIS, Álvaro. **Lo que sé de Gabriel**. España: Alfaguara, 2007;

NICÉAS, Carlos Augusto. **Introdução ao narcisismo. O amor de si**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021;

NODIER, Charles. **Do fantástico em Literatura**. Paris: Chimères, 1989;

OVÍDIO; DIAS, Domingo Lucas. **As metamorfoses**. São Paulo: Editora 34, 2017;

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1994;

PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão**. São Paulo: Cosac Naify, 2014;

PAES, José Paulo. Introdução. In: _____. **Os buracos da máscara: antologia de contos fantásticos**. São Paulo: Brasiliense, 1985a. p.7-17;

POE, Edgar Allan. **Contos**. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2015;

QUINODOZ, Jean-Michel. **A solidão domesticada: a angústia de separação em psicanálise**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993;

ROAS, David. **Ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. São Paulo: Editora UNESP, 2014;

ROSOLATO, Guy. **Para uma psicopatología de la soledad**. In: **Ensayos sobre lo simbólico**. Barcelona: Editora Anagrama, 1969;

ROUDINESCO, Èlisabeth. **Por que a psicanálise**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1999;

ROUDINESCO, Èlisabeth. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1999;

ROUDINESCO, Èlisabeth. **A família em desordem**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2002;

RUSTIN, michael. **A boa sociedade e o mundo interno**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2000;

SALDÍVAR, Dasso. **Gabriel García Márquez: Viagem à semente**. Rio de Janeiro: Record, 1999;

SAINT-EXUPÉRY, Antoine. **O Pequeno Príncipe**, 1943. Rio de Janeiro: Agir, 2003;

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **O canibalismo amoroso**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, [1993] 2011;

SEGAL, hanna. **Sonho, Fantasia e Arte**. Rio de Janeiro: Imago, 1993;

SHAW, Donald L. **Nueva narrativa hispanoamericana**. Madrid: Ediciones Cátedra, [1981] 2008;

SHELLEY, Bruce L. **História do cristianismo: uma obra completa e atual sobre a trajetória da igreja cristã desde as origens até o século XXI**. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2018;

SÓFOCLES. **Édipo rei**; tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2018;

SOLITUDE. In: DICIO, **Dicionário Online de Português**. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/solitude/>>. Acesso em: 09/11/2023;

STAROBINSKI, Jean. **A tinta da melancolia. Uma história cultural da tristeza**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014;

TANIS, Bernardo. **Circuitos da solidão: entre a clínica e a cultura**. São Paulo: Casa do psicólogo, FAPESP, 2003;

TODOROV, Tzevan. **Introdução a literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1980;

WINNICOTT, Donald W. **A Criança e seus mundos, 1957**. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1964;

WINNICOTT, Donald. **O ambiente e os processos de maturação: Estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional**. Porto Alegre: Artes Médicas, [1958] 1983;

VAX, Louis. **A arte e a literatura fantásticas**. Coleção Arte e Filosofia. Lisboa: Arcádia, 1972;

ZIMERMAN, David E. **Bion: da teoria à prática**. Porto Alegre: Artmed, 2008.