CEM ANOS DE INSUBMISSÃO: uma análise do mundo narrativo construído na adaptação da obra de Gabriel García Márquez para *streaming*[1]

A HUNDRED YEARS OF INSUBMISSION: an analysis of the narrative world built in the adaptation of Gabriel García Márquez's work for streaming

Simone Maria Rocha[2]
João Eduardo Silva de Araújo[3]
Mariana de Almeida Ferreira[4]

Resumo: *O desafio enfrentado nesse texto é o de pensar como é construído o universo narrativo da adaptação audiovisual da obra literária* Cem Anos de Solidão *pela gigante do streaming Netflix. Ao fim da nossa análise, reconhecemos que há nesse mundo um conjunto de características que o apreciador consegue aos poucos identificar e dominar: um senso de circularidade temporal, anacronia, misticismo e abraço ao pensamento mágico em um mundo em constante expansão. A despeito disso, nossa hipótese de trabalho é a de que, ainda assim,* Cem Anos de Solidão *constitui um mundo ficcional fundamentalmente indomável. Isto é, mesmo com a obra nos dando todas essas indicações sobre o funcionamento do seu mundo, até o fim, ela segue introduzindo novas regras, subvertendo outras e impedindo o completo domínio de sua lógica interna. No esforço de demonstrar tal hipótese, examinamos como a interação do modo dramático tanto com lírico quanto com o épico operam na obra para dar esse caráter indomável ao seu mundo.*

Palavras-Chave: *Mundos ficcionais, Realismo maravilhoso, Cem Anos de Solidão.*

Abstract: *The challenge addressed in this paper is that of reflecting on how the narrative worldof the audiovisual adaptation of the literary work* One Hundred Years of Solitude *is built by the streaming giant Netflix. By the end of our analysis, we recognize that this world presents a set of characteristics that the viewer gradually comes to identify and master: a sense of temporal circularity, anachronism, mysticism, and an embrace of magical thinking within a constantly expanding world. In spite of this, our working hypothesis is that* One Hundred Years of Solitude *nevertheless constitutes a fundamentally untamable fictional world. That is, even as the work provides numerous indications of how its world operates, it continues, until the very end, to*

[1] Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Cultura das Mídias. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

[2] Professora titular do PPGCOM/UFMG, líder do grupo de pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades (COMCULT/UFMG), bolsista de produtividade em pesquisa CNPq. Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Email: simonerochaufmg@gmail.com.

[3] Professor da Unidade de Ensino Superior de Feira de Santana (UNEF). Integrante dos grupos de pesquisa em Análise de Telefícção (A-Tevê/UFBA) e Comunicação e Cultura em Televisualidades (COMCULT/UFMG). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. Email: jesilvaraujo@gmail.com.

[4] Professora do PPGCOM/UFMG. Pesquisadora bolsista Conhecimento Brasil (CNPq - Nível 1). Vice-líder do grupo de pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades (COMCULT/UFMG). Doutora em Comunicação Social pela UFMG. Email: maridealmeidaferreira1301@gmail.com.

introduce new rules, subvert others, and prevent the complete mastery of its internal logic. In an effort to demonstrate this hypothesis, we examine how the interaction between the dramatic mode both with the lyrical and the epic operate within the work to confer this untamable quality upon its world.

Keywords: *Fictional worlds. Marvelous realism. One Hundred Years of Solitude.*

1. Introdução: *Cem anos de solidão* chega ao streaming

A adaptação de *Cem Anos de Solidão* para o formato de série, lançada em 2024, pela Netflix, representa um dos marcos mais significativos da ficção seriada latino-americana contemporânea. Publicado originalmente em 1967, o romance de Gabriel García Márquez não apenas consolidou o realismo maravilhoso como o gênero literário da América Latina, mas também estabeleceu uma cosmogonia mítica que transformou Macondo em uma metáfora das contradições históricas do continente.

A narrativa se passa na fictícia e remota cidade de Macondo, fundada por José Arcadio Buendía (Marco González) e Úrsula Iguarán (Susana Morales). Ambientado no início do século XIX, durante o período de colonização e expansão nas Américas, o enredo gira em torno de sete gerações da família Buendía, que, durante um século, acompanha a fundação, o apogeu e a decadência da cidade. Ao mesmo tempo, os integrantes do clã Buendía vivenciam questões como amor, poder, guerra, solidão e destino; os mais jovens herdam os traumas e paixões da geração anterior, em um verdadeiro ciclo de repetições contra o esquecimento e a passagem do tempo. A cidade é marcada por eventos absurdos, insólitos e anacrônicos: há as “pestes” de insônia que geram esquecimento, fascínio com a alquimia quando esta já era uma forma morta de atividade, e a vida longeva da personagem Úrsula, que dura em torno de 120 anos.

Com o lançamento da obra em formato seriado, assistimos a um movimento estratégico das plataformas globais que buscam na adaptação do catálogo do realismo maravilhoso latino-americano para a televisão uma fonte de diferenciação, operando o que se pode definir como uma tradução cultural para audiências globais (Esteves; Figueiredo, 2005). Nesse cenário, o *streaming* ganha relevância local ao mesmo tempo em que projeta identidades regionais em escala transnacional, tornando imperativo olhar para essas obras audiovisuais não apenas como entretenimento, mas como complexos processos poéticos de reconstrução de mundos.

O desafio que enfrentamos neste texto é o de pensar, a partir desse contexto de transnacionalização, que transporta as produções para uma audiência virtualmente global, como se constrói o universo narrativo dessa obra seriada que tem no realismo maravilhoso sua

estética marcante e no chamado drama seriado contemporâneo (Silva, 2015; Autores, 2025) uma mediação das histórias contadas. Dessa forma, mantemos em mente a dinâmica global-local como uma orientação produtiva da televisão online para criar conteúdos audiovisuais que abordam questões dotadas de universalidade usando a cor local com *design* inovador. Mantêm-se os aspectos locais, mas eles são traduzidos de modo que esse título possa ser exibido em diferentes partes do mundo sem grandes estranhamentos e sem deixar de satisfazer os desejos locais por uma programação nativa (Mungioli; Pelegrini, 2023; Osman, 2023). Desse modo, a questão central da análise reside em examinar como a série constrói seu mundo narrativo.

Ao fim da nossa análise, reconhecemos que há nesse mundo um conjunto de características que o apreciador consegue aos poucos identificar e dominar: há um senso de circularidade no tempo, de convívio anacrônico de múltiplas temporalidades e de luta contra o esquecimento. Há também um abraço ao misticismo e ao pensamento mágico e a percepção de um caráter expansivo na estrutura do mundo (crescem a família Buendía, a sua casa, a cidade que fundaram, o número de personagens, enredos e o universo diegético como um todo). Além desses, há até mesmo outros elementos que não são aprofundados neste artigo, como o debate sobre a colonização e o patriarcalismo e um senso de corrupção progressiva.

A despeito disso, nossa hipótese de trabalho é a de que, ainda assim, *Cem Anos de Solidão* constitui um mundo ficcional fundamentalmente indomável. Isto é: mesmo nos dando todas essas indicações sobre o seu funcionamento, até o fim, ela segue introduzindo novas regras, subvertendo outras e impedindo o completo domínio de sua lógica interna. Talvez, nessa obra específica, esteja justamente aqui o seu maior trunfo na produção do efeito de alegorização da realidade latino-americana: em si mesma apontada metaforicamente por *Cem Anos de Solidão* como insubmissa, resistente e irredutível à racionalidade lógica.

2. Fundamentação teórica

2.1. Os mundos possíveis e impossíveis da ficção

O conceito de mundo ficcional parte, antes de tudo, da premissa de que todo fabulador *cria* algo para ser fruído por alguém a partir da sua atividade enquanto ficcionista. A esta força criadora própria das ficções e dos seus autores, a perspectiva aristotélica dá o nome de poiese (Aristóteles, 1451b). Na semântica dos mundos ficcionais, a poiese é entendida como um poder

per-formativo radical: o de criar e dar forma a mundos; e de trazê-los, a partir da atividade narrativa, da inexistência à existência semiótica. Mundos ficcionais são, assim, definidos como mundos narrativos inventados que podem engajar imaginativamente o apreciador, sendo dotados de um ambiente específico, povoados por um número finito de indivíduos, e sobretudo, instituídos pela poiese[5] ficcional (Doležel, 1998a).

Estes mundos organizam espaços lógicos com regras particulares, constrangimentos globais distintivos que vão sendo dominados pelo apreciador durante o processo de fruição e que podem ser tão próximos ou distantes daqueles que orientam a realidade do público quanto as obras e seus autores queiram. Eles possuem ainda uma essência dúplice: são entidades a um só tempo dotadas de materialidade semiótica, plasmadas por linguagens midiáticas específicas; e de existência imaginária intersubjetiva, convocando a imersão espectatorial – e criando a possibilidade, por exemplo, de deslocarmos Sherlock Holmes do seu contexto de origem e casualmente compará-lo a um amigo sagaz ou de criarmos *fan fictions* sobre ele.

Ingarden (1965 § 33, p. 243-244) foi um dos primeiros a pontuar essa duplicidade. Ele explica que os objetos trazidos à tona nas ficções por um lado requerem uma mente que os vise, mas por outro aparecem como reais no texto – e as personagens e ambientes ficcionais se aproximam mais de entidades físicas (pessoas, lugares) do que mentais (números, conceitos etc.). Via de regra, estudiosos distintos em geral pontuam com mais ênfase um ou outro aspecto da existência desses mundos. Assim, há uma série de termos – como reino de ficções reificadas (Kroon, 1994), realidade virtual (Saler, 2012), parque ontológico (Pavel, 1986), esfera ôntica (Ronen, 1994) e macroestrutura ficcional global (Doležel, 1998a) – que iluminam a realidade semiótica concreta, ainda que nunca física, desses mundos criados a partir de elementos constitutivos das mídias que os conformam. Nas palavras de Doležel,

> Mundos possíveis da ficção são *artefatos* produzidos por atividades estéticas – poesia e composição musical, mitologia e contação de histórias, pintura e escultura, teatro e dança, cinema e televisão, e assim por diante. Já que eles são construídos por sistemas semióticos – linguagem, cores, formas, tons, atuações e assim por diante – nós estamos justificados

[5] Curiosamente, boa parte do pensamento crítico do Ocidente resgatou do trabalho de Aristóteles apenas a ideia de mimese, e às poéticas foi relegado um papel normativo. Nas últimas décadas, porém, um cenário distinto vem se configurando, com as investidas empreendidas por autores como Eco (2008), Bordwell (2006) e Mittell (2012-13), mais interessados em relacionar o conceito de poiese aos modos como as obras expressivas ganham forma em contextos comunicativos específicos. Aqui, nos vinculamos a esta abordagem ao pôr ênfase na materialidade expressiva das obras. Isso não significa que ignoramos a importância das esferas de produção e recepção em ficções seriadas televisivas, apenas que nossa ênfase é outra, mais voltada aos modos como os elementos narrativos e estilísticos configuram o próprio material semiótico.

> em chamá-los de objetos semióticos (Doležel, 1998b, p. 14-15, grifos do autor, tradução nossa)[6].

Por outro lado, também há um conjunto de terminologias que sublinham o papel dos apreciadores na sustentação destes mundos, salientando o fato de que eles são estruturas imaginárias intersubjetivas. David Herman (2009), por exemplo, usa o termo *storyworld* para falar dos constructos cognitivos partilhados que criamos para compreender as narrativas e imergir nelas. Expressões como mundo mental (Jost, 2004), mundo imaginário (Wolf, 2012), mundo de faz-de-conta (Buonanno, 2008) e geografias da imaginação (Saler, 2012) também indicam essa dimensão mental intersubjetiva dos mundos ficcionais. Assim,

> Falar de um mundo textual significa estabelecer uma distinção entre um reino da linguagem, feito de nomes, descrições definidas e proposições, e um reino extralinguístico de personagens, objetos, fatos e estado de coisas que servem como referentes para as expressões linguísticas. A ideia de um mundo textual pressupõe que o leitor construa na imaginação um conjunto de objetos independentes da linguagem, usando como guia as declarações textuais, mas construindo esta sempre incompleta imagem em uma representação mais vívida através da importação de informações providas por modelos cognitivos internalizados, mecanismos inferenciais, experiência da vida real e conhecimento cultural, incluindo conhecimento derivado de outros textos (Ryan, 2001, p. 91, tradução nossa)[7].

Isso implica que, para analisar a construção de um mundo ficcional, é importante examinarmos as texturas que a obra plasma (seus elementos narrativos e estilísticos) para desvelar as regras implícitas partilhadas intersubjetivamente na apreciação que são subjacentes a sua arquitetura interna. Isso porque, na literatura sobre mundos ficcionais, a ideia de um mundo possível tende a ser associada a um mecanismo interno de funcionamento marcado por normas coerentes que são mormente ocultadas na composição material da obra, mas explicitadas em nossa reconstrução mental delas. Aqui, o recurso a Aristóteles se dá não pela poética, mas pela lógica: princípios como o de identidade (um objeto se mantém consistente),

[6] No original: "Possible worlds of fiction are *artifacts* produced by aesthetic activities – poetry and music composition, mythology and storytelling, painting and sculpture, theatre and dance, cinema and television, and so on. Since they are constructed by semiotic systems – language, colors, shapes, tones, acting, and so on – we are justified in calling them semiotic objects".

[7] No original: "To speak of a textual world means to draw a distinction between a realm of language, made of names, definite descriptions, sentences, and propositions, and an extralinguistic realm of characters, objects, facts, and states of affairs serving as referents to the linguistic expressions. The idea of textual world presupposes that the reader constructs in imagination a set of language independent objects, using as a guide the textual declarations, but building this always incomplete image into a more vivid representation through the import of information provided by internalized cognitive models, inferential mechanisms, real-life experience, and cultural knowledge, including knowledge derived from other texts".

não contradição (uma proposição não pode ser verdadeira e falsa ao mesmo tempo) ou do terceiro excluído (qualquer proposição é verdadeira ou tem seu oposto como verdade, sem meio termo) garantem uma arquitetura harmônica aos universos diegéticos.

É isso tudo que costuma garantir a possibilidade de que um apreciador, mesmo sem perceber, "domine" as dinâmicas internas de funcionamento de um mundo ficcional à medida em que a obra se desenvolve. Ele aprende a raciocinar conforme as regras daquele mundo, a avaliar aquilo que é aceitável ou não em uma obra conforme as ideias de necessidade, possibilidade e impossibilidade que ela mesma apresenta. Ainda nos anos 1970, Nicholas Wolterstorff (1976) estabeleceria que dois princípios auxiliam nisso, o de *elucidação* de princípios que regram recorrências dramáticas e estilísticas e *extrapolação* de regras a partir deles, o que permite um certo domínio do mundo narrativo.

Por seu turno, Marie-Laure Ryan (1991) fala em um princípio de desvio mínimo, segundo o qual aceitamos que o mundo narrativo de uma obra se diferencia do nosso em tudo aquilo que a obra indica ser diferente dele, mas esse mesmo mundo é idêntico à realidade em tudo aquilo que a obra não endereça. Assim, quando lemos uma obra sobre Sherlock Holmes, por exemplo, não o imaginamos com três pernas ou dois narizes, embora aceitemos facilmente sua capacidade inferencial astronômica. É isso que permite o nosso recentramento ficcional (Ryan, 1991), a partir do qual podemos raciocinar segundo as regras de um mundo narrativo. Deve-se, por exemplo, ser capaz de ficar apreensivo com a possibilidade de Clark Kent cair numa armadilha envolvendo kryptonita ao se consumir uma obra sobre o Super-Homem, mas não se deve imaginar que Louis Lane tenha a capacidade de voar.

Ocorre, porém, que a literatura sobre mundos ficcionais também fala sobre mundos impossíveis (Ryan, 1991; Doležel, 1998a; Chion, 2006; McGowan, 2007; Eco, 2008). Nesses universos narrativos, por princípio inconsistentes, a lógica aristotélica é defenestrada. Basta observar, por exemplo, os absurdos e contradições operados nos filmes de realizadores como Buñuel e Lynch: personagens que morrem e aparecem vivas sem explicação, atrizes que trocam de personagem – tudo isso quebra princípios lógicos como os de não contradição e identidade.

Ainda assim, em muitos desses mundos, há aquilo que um dos autores desse trabalho já defendeu em outro lugar se tratarem de "inconsistências consistentes" (Autor, 2019). No desenho animado South Park, por exemplo, pode haver uma quebra de lógica no fato de o personagem Kenny morrer ao fim de cada episódio e aparecer vivo no seguinte (embora isso tente ser explicado em temporadas mais recentes), mas isso não impede de todo um domínio

das operações daquele mundo pelo espectador. Assim, na análise de um mundo ficcional, cabe centralmente observar as regras que emergem a partir de suas texturas narrativas e estilísticas, e como elas auxiliam na construção de um mundo consistente e possível ou inconsistente e impossível (mesmo que consistente nas suas inconsistências).

2.2. O realismo maravilhoso americano

A discussão sobre o realismo mágico e o real maravilhoso constitui um campo fértil e controverso da literatura do século XX, mantendo-se em pauta por meio de constantes revisões críticas. Embora o termo tenha surgido na crítica de arte alemã em 1925, sua transposição decisiva para a literatura hispano-americana ocorreu a partir de 1935 com autores como Jorge Luis Borges e Maria Luisa Bombal. Esta prática promove o que Abdón Ubidia (2016) define como a fusão entre os discursos oral e escrito, eliminando a barreira entre realidade e fantasia ao validar o mundo das tradições orais. Em *Cem Anos de Solidão*, essa validação é contundente: a voz narrativa assume o tom das lendas familiares, descrevendo o cotidiano de Macondo de modo ultradetalhado, enquanto introduz elementos improváveis que geram estranhamento e muitas vezes rompem sem estardalhaço a coerência interna da obra.

O movimento surge da necessidade de expressar uma realidade (a latino-americana) que as categorias racionais e lineares da modernidade europeia não conseguiam abarcar (Figueiredo, 1994). Diferente da literatura fantástica de tradição europeia, que se sustenta na dúvida e na hesitação do leitor diante do sobrenatural (Todorov, 1998), o realismo mágico opera uma naturalização sistemática do insólito. Kristian Petrov (2016) observa que as componentes meta-empírica e empírica coexistem sem hierarquias, entrelaçando-se de tal forma que o extraordinário passa a ocupar o mesmo plano do ordinário. Essa coexistência é o alicerce de Macondo, onde uma chuva de flores ou o convívio doméstico entre vivos e mortos são integradas à crônica da linhagem Buendía como eventos históricos, permitindo que a narrativa expresse seu próprio choque cultural com o impacto súbito da racionalidade estrangeira a partir da perspectiva de um território marcado por crenças ancestrais.

Posteriormente, Alejo Carpentier (2004) cunhou o termo “real maravilhoso americano”, centrando sua definição na percepção privilegiada da própria realidade do continente. Para o escritor cubano, o maravilhoso surge de uma alteração inesperada da realidade — o milagre — que revela as riquezas inadvertidas do mundo americano. Este modo de ver reage à modernização desigual do continente, onde a razão iluminista convive com a

crença e o arcaico. A fundação de Macondo e sua posterior transformação refletem essa "crônica do real maravilhoso" proposta por Carpentier (2004, p. 79) "pela virgindade da paisagem, pela formação, pela ontologia, pela presença fáustica do índio e do negro, pela revelação que propiciou sua descoberta, pelas fecundas mestiçagens, a história da América Latina seria uma crônica do real maravilhoso." Irlemar Chiampi esclarece que:

> a constituição do real maravilhoso americano segundo Carpentier assim se constitui: a união de elementos díspares, procedentes de culturas heterogêneas, configura uma nova realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental. Essa expressão, associada amiúde ao realismo mágico pela crítica hispano-americana, foi cunhada pelo escritor cubano para designar, não as fantasias ou invenções do narrador, mas o conjunto de objetos e eventos reais que singularizaram a América no contexto ocidental (1973, p. 32).

A tentativa de unificar essas vertentes sob a denominação de realismo maravilhoso é consolidada nos estudos de Chiampi a partir de 1980. Sua proposta é a de que o termo englobe tanto o realismo mágico quanto o real maravilhoso para evitar equívocos semânticos, uma vez que ambas as modalidades partilham o denominador comum da desnaturalização do real e da naturalização do maravilhoso. *Cem Anos de Solidão* torna-se o modelo exemplar dessa fusão ao rejeitar a causalidade linear em favor da multicausalidade e da transitoriedade dos tempos, permitindo que o acontecimento histórico e o mito convivam em igualdade. Essa estrutura narrativa permitiu que o insólito se tornasse compreensível, criando metáforas que sustentam a resistência cultural do povo latino-americano. É nesse sentido que Figueiredo (2013, p. 17) afirma, "(...) a vertente da ficção latino-americana que se convencionou chamar de 'realismo maravilhoso' consistiu em uma afirmação identitária da América Latina e, ao mesmo tempo, numa revisão crítica da modernidade ocidental".

Sendo não apenas um fenômeno estético mas, também, cultural, que opera na fronteira entre a tradição mítica/mágica e a modernidade ocidental, ao ser transposto para a paisagem audiovisual contemporânea, na série *Cem Anos de Solidão* o realismo maravilhoso segue valendo-se dessas potentes construções simbólicas para reafirmar a riqueza imaginativa que singulariza o continente.

3. Metodologia

Para explorar a construção do mundo narrativo, elegemos uma abordagem poética, tendo em vista que esta volta-se para os aspectos formais e expressivos das obras, permitindo

uma análise interna detalhada. Em nosso artigo, a principal referência da análise poética de obras de ficção audiovisual é o sistema de narração de David Bordwell (1985; 2005).

Para o autor, a partir de uma historiografia cinematográfica que funciona também para outras narrativas audiovisuais ficcionais, o sistema de narração é composto pelas dimensões do enredo e do estilo. O primeiro é o processo dramatúrgico, que se refere ao arranjo e a apresentação dos componentes narrativos da fábula, o segundo é o processo técnico, relacionado ao uso sistemático dos elementos cinematográficos. Ambos interagem para sugerir e canalizar a construção da história por parte da audiência. "Portanto, o filme narra não só quando o enredo organiza as informações da história. A narração também inclui processos estilísticos" (Bordwell, 1985, p. 53, tradução própria).

Embora a percepção do espectador não faça essa separação, Bordwell entende que, para a análise, é preciso separar a dramaturgia das soluções de encenação encontradas. Com relação ao estilo, para o autor (2008) o estudo desse processo técnico importa porque "(...) o estilo é a textura tangível do filme, a superfície perceptiva que encontramos enquanto assistimos e ouvimos, e essa superfície é o nosso ponto de partida para nos movermos para o enredo, o tema, o sentimento – tudo o mais que nos importa. (Bordwell, 2008, p. 32, tradução própria).

No caso de *Cem Anos de Solidão*, um universo no qual o factual e o extraordinário coexistem validados pela naturalização do impossível, isso é feito de forma que a narração banaliza a existência do maravilhoso, transformando-o em um elemento cotidiano do mundo, conforme veremos na seção de análises.

A partir da clássica divisão feita pela teoria do drama entre os modos épico, lírico e dramático, queremos evidenciar que, além de cenas diferentes da obra passearem por esses três modos, o que torna *Cem Anos de Solidão* uma série única é que nos dramas que se desenrolam, o próprio mundo da narrativa concretiza os recursos épicos e líricos solicitados pelo relato. É por isso que nossa análise está baseada em duas frentes, quais sejam, (i) a interação entre o lírico e o dramático e (ii) a interação entre o épico e o dramático.

4. Análises

Em nosso debate teórico, já mencionamos a possibilidade de a ficção construir mundos impossíveis, em que a lógica aristotélica é descartada e as contradições internas são abraçadas. No caso de *Cem Anos de Solidão*, o que defendemos aqui é que temos não apenas um mundo impossível, mas um universo diegético que vai um passo além: a despeito de ele ter algumas

consistências no modo como é inconsistente e alguns elementos de arquitetura de mundo bem definidos (com os quais fechamos esse texto), ele ainda assim permanece a todo o tempo um mundo fundamentalmente indomável. Ou seja, negando ao apreciador o direito de compreender de todo o conjunto de regras pelas quais ele funciona e a partir das quais se pode extrapolar, com novas regras sendo criadas e antigas sendo revogadas ou suspendidas a todo o tempo. É isso o que pretendemos defender ao longo desta análise.

Recorremos à clássica divisão feita pela teoria do drama entre os modos épico, lírico e dramático. Conforme defendem autores como Staiger (1977) e Rosenfeld (1985), enquanto o drama é marcado centralmente pela continuidade da ação e dos diálogos, de modo a expor fios narrativos que se desenvolvem à medida em que são encenados a partir de elementos como motivações mais ou menos claras e lógicas de causalidade, os modos épico e lírico seguem dinâmicas diferentes. Originalmente marcado pela presença de um narrador, por exemplo, o épico é assinalado pela sucessão de eventos que embora se organizem de forma coesa, tendem a ser autônomos entre si e espaçados uns dos outros na arquitetura da intriga da obra. Trata-se de um modo de contar histórias marcado pela sucessão de episódios que se relacionam por terem os mesmos personagens, mas que lidam com distintas situações nas quais um personagem pode ter, por exemplo, motivações bastante diferentes daquelas que apresentou em uma situação anterior. O modo lírico, por sua vez, é marcado pelo foco na subjetividade dos personagens e na convocação de atmosferas pelas estruturas de narração. É comum que cenas diferentes de uma mesma obra passeiem por esses três modos, e isso não é exatamente o que torna *Cem Anos de Solidão* uma série única. No entanto, o que ocorre aqui é que o próprio mundo narrado configura literalmente, nos dramas que ali se desenrolam, os elementos épicos e líricos solicitados pela narração.

4.1. A interação entre o lírico e o dramático em *Cem Anos de Solidão*

O seriado televisivo *Cem Anos de Solidão* herda do livro que lhe serve de base uma forte ênfase lírica. Esse é um dos aspectos que dá à história um sabor único, fazendo dela uma narrativa cujo foco não está no que acontece, mas como percebe-se e sente-se o que acontece. E esse lirismo entra na obra de várias maneiras. O uso de prosa poética pela narração em voz *over*, por exemplo, é bastante marcado. Por exemplo, quando os Buendía e aqueles que os seguem desde sua vila de origem para uma montanha além da qual ninguém antes havia ido, a

narração explicita que "animados com a aventura, desmontaram suas casas e fizeram as malas, com suas esposas e filhos, para ir até a terra que não lhes fora prometida". Na viagem, eles esperam encontrar o mar, mas quando não o veem ao chegar ao topo da montanha, o voz *over* vaticina: "Do cume nublado, contemplaram a imensa extensão aquática do pântano que se espalhava até o outro lado do mundo. Mas eles nunca viram o mar".

Se o uso da prosa poética vem do próprio livro, uma encenação que em muitas cenas abre mão do realismo para prezar pelo teatral e pelo pictórico é um modo particularmente audiovisual de incorporação do lírico que se vê na série. Em várias cenas, os atores se encontram não de frente um ao outro enquanto conversam ou agem, mas de frente à câmera, posicionados como em um palco, por vezes olhando em nossa direção (Figuras 1 a 4). Em outros momentos, os atores olham para a câmera parados como se esperassem que uma fotografia deles fosse capturada naquele instante, algo especialmente marcado quando vemos os soldados infantis no episódio 7 da obra (Figuras 5 e 6). Já em outros, a disposição dos atores no quadro segue uma qualidade mais pictórica, como se víssemos a composição de quadros em um museu (Figuras 7 e 8), em certos momentos até emoldurada (Figura 9).

FIG. 1 a 4 - Personagens posicionados como em um palco teatral. Episódio 01.
Fonte - CEM ANOS DE SOLIDÃO. NETFLIX, 2024.

FIG. 5 e 6: Figurantes posam como se fossem capturados por câmera fotográfica. Episódio 07.
Fonte - CEM ANOS DE SOLIDÃO. NETFLIX, 2024.

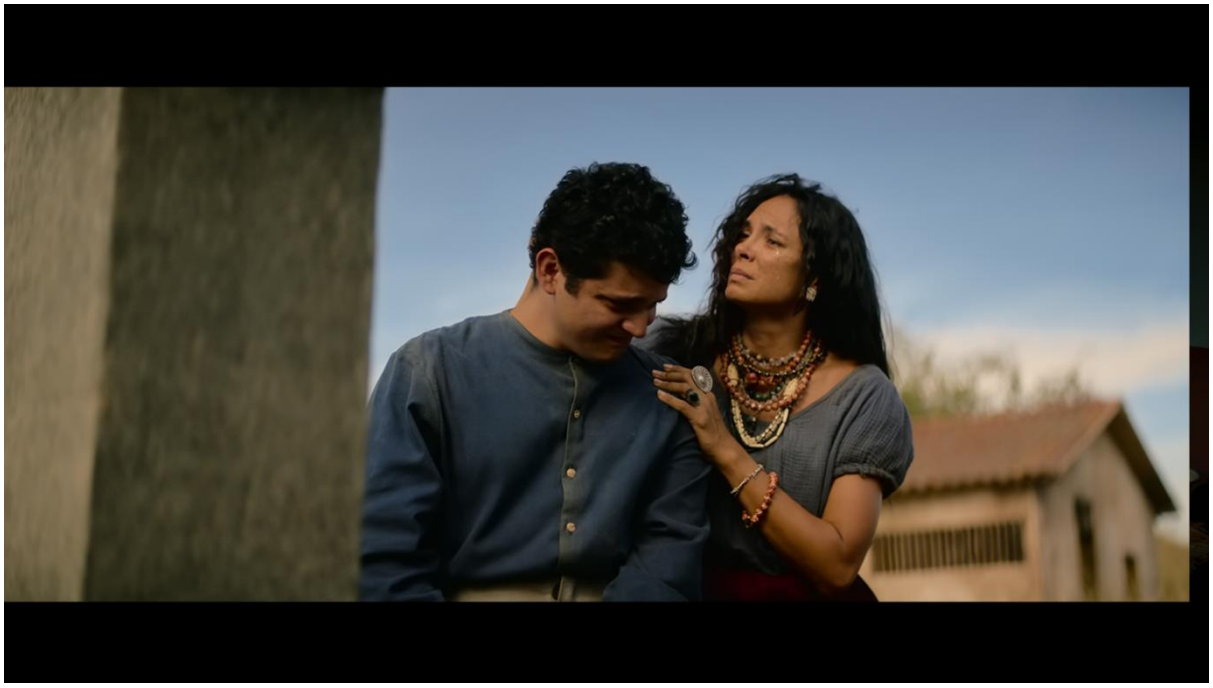

FIG. 7 a 9 - Cenas semelhantes à composição de quadros em um museu.
Fonte - CEM ANOS DE SOLIDÃO. NETFLIX, 2024.

O que torna essa obra única, porém, é que elementos líricos que em produções menos marcadas pelo realismo maravilhoso ficariam contidas na narração contaminam o próprio mundo narrado. Assim, na obra, por meio da expressão lírica, os sentimentos dos personagens se materializam no mundo físico: a tristeza pela morte de José Arcádio Buendía vira uma chuva de flores amarelas na cidade (episódio 08); a culpa de José Arcadio vira um fio de sangue que percorre a cidade até encontrar sua mãe (episódio 08); a insônia que invade Macondo e as falhas cognitivas que ela causa se exacerbam em uma efetiva praga que leva ao completo esquecimento de tudo - palavras, afetos, memórias (episódio 03). Nesse último caso, a princípio a lembrança pode ser reavivada por etiquetas indicativas colocadas em tudo (cada árvore, casa, banco da cidade). No entanto, quando as próprias letras são esquecidas, de nada mais as placas indicativas servem.

Isso passa pela essência do lirismo: a narração espelha a alma. Mas aqui, a obra vai um passo além: o mundo externo literaliza a narração, e os marcadores típicos da analogia, que indicariam que “para Úrsula, foi como se uma chuva de flores tomasse a cidade”, são deixados de lado tanto no voz *over* quanto nos marcadores audiovisuais. Imagem e som descartam qualquer elemento que poderia sugerir que aquilo é algo que a personagem só imagina, incorporando na textura do próprio mundo a realidade sentimental dos protagonistas e

atmosférica da narração. Ocorre, no entanto, que é próprio do lírico sempre recorrer a novas metáforas, caminhar por passeios afetivos e sensíveis, não lógicos, deixando o domínio da poética aristotélica pelo domínio da própria poesia. Ao espectador, aos poucos fica claro que o importante não é compreender aquele mundo ou desvendar regras pelas quais ele possa vir a funcionar. Ele é convidado, senão, a fruir sensivelmente o universo da obra.

Isso leva, inclusive, a um conjunto de reversões de expectativas ao longo da narrativa. Afinal, em uma produção tão aberta aos estados da alma e ao sobrenatural, seria de se esperar que uma premonição de que crianças de um casal nasceriam com rabo de porco viria a se cumprir. No entanto, em toda a temporada, gerações e gerações da família vêm à existência sem que a profecia se cumpra (mais tarde, no livro, quando o leitor já não mais espera qualquer concretização do que foi profetizado é que isso vem a acontecer, mas a primeira temporada da série não chega até esse momento). Igualmente, os mortos que retornam para conviver com os vivos e a forma desse convívio varia muito ao longo da obra. Assim, ainda no primeiro episódio, após José Arcadio Buendía matar seu rival de rinha de galo Prudêncio, o morto passa a conviver com ele e sua esposa em casa a que requer o tempo inteiro água para seus ferimentos. Mais tarde, o líder de um acampamento romani[8] chamado Melquíades morre no exterior, mas reaparece vivo em Macondo quando se cansa da solidão da morte. E, no entanto, diversas outras das mortes da história são definitivas, de modo a jamais deixar o espectador dominar qualquer lógica sobre o funcionamento das fronteiras entre vida e morte no mundo ficcional desta obra.

Para piorar, aquilo que vai ou não impressionar os personagens como algo desarrazoado ou sobrenatural é sempre muito hermético para o apreciador. Assim, como já mencionado, desde muito cedo no primeiro episódio Úrsula e José Arcádio Buendía convivem com o inimigo morto do protagonista, Prudêncio. Isso não os choca ou impressiona: é apenas parte do seu cotidiano. Também não choca a nenhum deles muito do que já foi mencionado aqui, como uma chuva de flores ou um rastro de sangue que percorre toda a cidade. No entanto, quando o padre de Macondo flutua ao tomar chocolate quente, quase todos veem aquilo como o sinal de um milagre - ao mesmo tempo em que se banaliza o fato de a bebê Amaranta também flutuar em sua cestinha. Ou seja, ainda que aquele seja um mundo altamente supersticioso, José Arcádio Buendía e Úrsula, a princípio, riem dos relatos de Visitación sobre uma possível praga

[8] Embora na série seja usado o termo cigano, optamos por adotar a nomenclatura mais corrente Romani (ou Roma). Tal mudança reflete a valorização da auto identidade desse povo, rejeitando um exônimo (nome dado por terceiros) que frequentemente carrega conotações pejorativas, preconceituosas e estigmatizantes.

da insônia ter tomado conta de sua casa, dispensando a fala como mera superstição - e posteriormente sendo provados errados.

Isso posto, conquanto este mundo se apresente em sua maior porção segundo uma natureza indomável, é possível, como já mencionamos, ainda assim identificar algumas regularidades em seu funcionamento, mesmo que no domínio da expressão lírica. O modo como a obra lida com a questão da temporalidade é um exemplo disso. Há, antes de mais nada, o convívio anacrônico de múltiplas temporalidades. A obra parece se iniciar por volta do século XIX, e no entanto vemos um mundo em que a alquimia - em nossa realidade, caída em desuso um século antes - ainda goza de grande relevância. Personagens distintos marcados como especialmente letrados se fascinam por ela: José Arcádio Buendía, Aureliano Buendía, Melquíades, Arcádio e assim por diante. Inversamente, uma imensa pedra de gelo é trazida à cidade de Macondo em um período no qual, em nosso mundo, a tecnologia para sua produção ainda não existia. Guerras revolucionárias convivem com geringonças antiquadas como um daguerreótipo. Aqui, após um breve período em que a cidade é apresentada sob uma lógica do arcaico (Figura 10), entramos no domínio daquilo que Jesús-Martín Barbero, ao refletir sobre a história cultural da América Latina (2001), chama de "(des)tempos" - múltiplas épocas parecem coexistir ao mesmo tempo. Do ponto de vista cenográfico, isso é materializado quando vemos *frames* que contêm, por exemplo, a um só tempo casas de palha e sobrados de alvenaria de diversos andares (Figuras 11 e 12).

FIG. 10 - Cena de Macondo logo após ser fundada (episódio 01).
Fonte - CEM ANOS DE SOLIDÃO. NETFLIX, 2024.

FIG. 11 e 12 - Cenas que evidenciam a interação entre o arcaico e o moderno em Macondo (episódios 02 e 03).
Fonte - CEM ANOS DE SOLIDÃO. NETFLIX, 2024.

Na mesma toada, vemos também a presença de uma lógica de circularidade temporal. Gerações diferentes de uma mesma família herdam sempre os nomes, vícios e virtudes de seus antepassados. Como o pai, Aureliano Buendía se torna um grande e obsessivo alquimista, enquanto o seu irmão mais velho, José Arcádio, casa-se com uma irmã de criação. Ambos têm filhos bastardos com a mesma mulher e, como o seu tio, o filho de Aureliano também se envolve em uma relação incestuosa, dessa vez com sua tia. A confusão que um parágrafo como esses pode causar ao leitor não familiarizado com a obra não escapa aos autores do artigo: ela é proposital, existindo na própria série e no livro do qual ela é derivada. Todo o enredo é organizado conforme essa percepção de um tempo cíclico, de um eterno retorno experienciado pelos personagens entre os quais se repetem nomes (homonímia), destinos e desgraças. A própria protagonista da série é a primeira a perceber isso, sendo a mais longeva de seus

personagens. Como nota Úrsula, ao observar seus netos e bisnetos e a repetição dos nomes, aquele é um universo em que tudo parece retornar constantemente ao seu início. A despeito disso, do ponto de vista narrativo, o que vemos são histórias, personagens e ambientes em constante progresso e expansão. O modo como essa expansão se dá, no entanto, faz com que o mundo ficcional incorpore os elementos de sua narração épica do mesmo modo que faz com os elementos líricos, o que vemos a seguir.

4.2. A interação entre o épico e o dramático em *Cem Anos de Solidão*

Na seção anterior, buscamos mostrar como, nos eventos que se desenrolam em Macondo, o próprio mundo da narrativa literaliza os recursos líricos solicitados pelo relato, de modo a tornar concreta a subjetividade dos personagens.

Ao deslocarmos o foco da nossa análise para a interação com a dimensão épica, observamos como a obra audiovisual articula alguns elementos que demonstram como ela faz com o épico algo semelhante ao que faz com o lírico. Isto é, do mesmo modo como ela exacerba o lírico ao literalizá-lo, no caso do épico, ela abre mão das costuras lógicas entre os distintos episódios da narrativa e cria um senso de instabilidade ao gerar viradas muito abruptas entre um episódio e outro. Tal aspecto pode ser visto por meio da volatilidade dos personagens e da presença de um narrador não fiável, que emerge não apenas como uma voz externa, mas como uma engrenagem da própria ficção que atua para estabelecer uma liberdade poética compartilhada. Há, é claro, alguns outros elementos de interação entre o épico e o dramático na obra, inclusive gerando regras de funcionamento em alguns casos mais previsíveis para o mundo ficcional. Nota-se, por exemplo, que o mundo narrativo tem uma natureza expansiva, de modo que família, cidade e fios narrativos sempre crescem à medida que a história se desenvolve. Isso é retomado posteriormente, mas por ora, nos concentramos naquilo que influencia no caráter instável e indomado do mundo, isto é: as motivações frouxas dos personagens e a narração que tem características não fiáveis, sobretudo por se contradizer com frequência.

Afastando-se da rigidez da dramaturgia clássica para construir esse mundo indomável, *Cem anos de solidão* apresenta ao apreciador personagens instáveis e imprevisíveis. Com isso, diferente do modelo tradicional, no qual o herói persegue um objetivo claro até o clímax, a

narrativa em Macondo é marcada por personagens que mudam de motivação e desejos de forma abrupta.

Um exemplo emblemático dessa volatilidade é a trajetória do patriarca José Arcadio Buendía, marcada por rupturas drásticas que reconfiguram o sentido do enredo a cada novo objetivo. Originalmente, sua motivação é a exploração: ele lidera um grupo de homens e mulheres através da selva dispostos a encontrar uma rota que os ligue ao mar. No entanto, depois de meses de uma jornada extenuante e infrutífera, o objetivo de José Arcádio sofre uma mudança brusca após uma revelação onírica. Ele sonha com uma "cidade ruidosa cujas casas tinham paredes de espelho", e assim explica aos que lhe acompanha:

> Sei que não encontramos o mar e nem um lugar para morar. Mas é ridículo continuar procurando. Todos são livres para escolher o caminho que querem seguir. Mas nós vamos ficar [enquanto fala, olha para Úrsula]. Vamos construir esse lugar sonhado. O lar dos nossos filhos. Onde ninguém pode decidir pelos outros, nem mesmo como morrerão. E esse lugar será chamado de Macondo (episódio 1).

Desse modo, a busca exaustiva do caminho para o mar é subitamente descartada após um sonho e essa guinada em sua motivação muda o personagem de direção fazendo-o ir da exploração para o enraizamento. Mais tarde, ao conhecer o líder do acampamento romani chamado Melquíades, José Arcádio Buendía passa a ignorar a administração da cidade feita com o maior cuidado (de modo que nenhuma casa faz mais calor que a outra ou está mais longe do rio que a outra) e se torna obcecado com alquimia. Porém, ao ouvir uma simples reclamação de sua esposa de que seus filhos estão crescendo abandonados, a chave vira novamente e ele se torna um pai altamente presente.

Outro caso que nos ajuda a fortalecer o argumento das mudanças abruptas é o de José Arcadio, o filho primogênito do patriarca. Sua trajetória rompe totalmente com a linearidade dramática, mudando de rumo através de impulsos que transformam o ritmo da narrativa. Inicialmente, seu objetivo é simples, doméstico e passional: viver seu amor por Pilar Ternera. No entanto, ao saber que será pai, tal objetivo voa pelos ares e José Arcadio revela uma transformação importante em sua trajetória: ele abandona a família e o destino que o esperava em Macondo para fugir com os romanis. Anos depois, José Arcadio retorna a Macondo praticamente outro, pois está coberto de tatuagens, transforma-se em um homem de ação bruta, consolidando seu poder através da usurpação de terras vizinhas, o que metaforiza a transição do sonho fundacional do pai para a imposição física do filho. Igualmente do nada, após seu retorno, José Arcádio casa-se com sua irmã de criação, Rebeca.

Também Amaranta, filha de Úrsula e José Arcadio Buendía, na primeira temporada, demonstra ter essa instabilidade que frustra a coesão dramática e instaura uma lógica de reversão de expectativa. Suas mudanças de objetivo não seguem uma evolução, e, sim, passam por guinadas que impossibilitam o fechamento da trama amorosa. A personagem começa com o objetivo obsessivo de impedir o casamento de sua irmã, Rebeca, com o pianista Pietro Crespi. Ela usa todos os recursos — da sabotagem de convites a ameaças de morte — para conquistar o homem que ama. No momento em que Rebeca se casa com José Arcadio e Pietro fica livre e apaixonado por Amaranta, ela tem uma abrupta mudança de motivação, pois quando finalmente alcança a oportunidade de ficar com o homem amado, ela o rejeita com uma crueldade inexplicável, levando-o ao suicídio. Mais tarde, também sem motivação aparente, Amaranta passa a se envolver com o jovem sobrinho que é seu filho de criação.

Essa volatilidade dos personagens não é uma falha de construção, mas uma característica da própria estrutura da obra. No entanto, essa percepção só é possível quando as ações dos personagens são olhadas em conjunto, e não isoladamente. Ou seja, a convergência das trajetórias de José Arcadio Buendía, José Arcadio e Amaranta revelam que, em Macondo, a mutabilidade dos objetivos reflete um universo que se apresenta como indomável, incapaz de ser contido pelas estruturas do drama aristotélico em sua irreverência épica. Rupturas e inflexões nessas jornadas espelham uma natureza que recusa a ser domesticada por lógicas de causa e efeito clássicas.

Nesta escala épica, a figura do narrador não fiável (Booth, 1983) adquire uma função estrutural. Se no épico clássico o narrador é uma voz de autoridade que preserva a memória de um povo, em *Cem anos de solidão* essa voz opera de forma ambígua. O narrador distorce eventos, agiganta feitos e confunde linhagens, sugerindo que a história de Macondo não é um registro factual, mas uma lenda tecida por percepções subjetivas cuja interpretação é, obviamente, instável. Porém, essa figura não é introduzida para gerar desconfiança no espectador, mas para estabelecer uma liberdade poética compartilhada. Desse modo, quando o relato abandona a lógica linear para abraçar o onírico ou o maravilhoso, o público não questiona a veracidade da trama, mas entrega-se à construção de um imaginário que funde o cotidiano ao extraordinário. Assim, o narrador não fiável torna-se o arquiteto de um mundo indomável, marcado pela fusão das fronteiras entre o entre o real e o extraordinário.

Vejamos um exemplo. Quando o narrador inventa ou exagera um evento, como quando ele descreve o retorno de José Arcadio com um tom lendário (episódio 05), afirmando que ele

deu a volta ao mundo sessenta e cinco vezes e que sua voz fazia estremecer as janelas, o espectador não busca pistas para desmascarar se aquilo seria uma mentira, mas entrega-se à fruição estética. A quebra de expectativas torna-se, então, o motor de um prazer onde a instabilidade é aceita como a própria lógica do mundo. Mais emblemático ainda é o caso de Arcádio, o filho bastardo deste personagem. No episódio 5, quando a personagem Remédios lhe leva um café, o narrador menciona que ela foi a última pessoa em quem ele pensou antes de morrer. No entanto, no episódio 7, na cena de sua morte, o narrador atesta que a última coisa em quem Arcádio pensou antes de morrer foi seu amor pelas figuras que mais odiava, Úrsula e José Arcádio Buendía, a quem recomenda à esposa que dê o nome do seu filho não nascido. Suas últimas palavras antes de morrer, enfim, são "Viva o Partido Liberal!". Toda a cena ignora e até mesmo contradiz completamente o que havia sido afirmado antes pelo mesmo narrador sobre Remédios.

Fundamental destacar que o narrador é dotado, ainda, de uma neutralidade moral que demonstra ser um item fundamental para a manutenção da liberdade poética e da fruição da fábula, pois, ao se abster de julgamentos morais diante de temas como o incesto e a pedofilia, a função do narrador não fiável pode ser vista como um reforço do caráter indomável do universo de Macondo. Ao contar sobre o absurdo mostrado na tela, narrando eventos transgressores com a mesma naturalidade com que descreve a chuva de flores ou a fundação da vila, o narrador permite que tais atos sejam lidos como parte de um destino épico, afastando-se da ética e conferindo força estética ao absurdo. Por conseguinte, ao não imprimir uma carga moralizadora à história, essa postura do narrador convida o espectador a suspender seus próprios juízos em favor da imersão no universo ficcional, sem ter que pensar em qualquer tipo de punição dramática convencional. Em síntese, é como se o papel do narrador, cuja narração está imbuída de tal naturalização dos fenômenos, fosse o de preparar o espírito do telespectador para vivenciar o efeito do absurdo.

Do mesmo modo que o lírico, no entanto, o épico também traz alguns elementos mais previsíveis à construção daquele mundo, a despeito do seu caráter mormente indomável. Aqui, ganha destaque o caráter expansivo do universo narrado na obra. Inicialmente, acompanhamos a história de José Arcádio Buendía e Úrsula Iguarán. Somos apresentados ao desgosto da família da moça pelo casamento e as profecias de sua mãe quanto a seus filhos nascerem com rabo de porco. Assim, verificamos como Úrsula evita concretizar sexualmente o seu amor pelo marido por medo do que diz a mãe. Isso leva ao assassinato de Prudêncio por José Arcadio

Buendía, de cuja masculinidade Prudencio zomba, e a uma jornada em busca de um novo lugar para viverem evitando a companhia do morto.

A partir da fundação de Macondo e da concepção de filhos pelos dois, no entanto, expande-se o elenco e expandem-se as histórias. Acompanhamos os dramas dos membros da segunda e eventualmente da terceira geração da família. É aqui que surgem os dramas de Amaranta e Rebeca apaixonadas pelo mesmo homem, José Arcádio na sua descoberta da sexualidade junto a Pilar e Aureliano em seu casamento com Remédios, por exemplo: novos fios narrativos para abrigar novos personagens. Do épico, agora em um sentido mais tradicional do termo, tudo isso traz não só o mundo expandido, mas a ênfase na história de uma família como sendo a história de todo um povo e a amarração de múltiplas histórias em uma única obra. Do ponto de vista visual, note-se que à medida em que o tempo corre, expande-se não só a família e as linhas narrativas da obra, mas há também a expansão da cidade de Macondo (ver figuras 10 a 12) e da própria casa dos Buendía (figuras 13 e 14).

FIG. 14 e 15 - Ursula e a casa dos Buendía em distintos momentos da trama (episódios 01 e 02).
Fonte - CEM ANOS DE SOLIDÃO. NETFLIX, 2024.

Conclusões

Considerar o universo de *Cem Anos de Solidão* como um mundo indomável passa pela compreensão de que Macondo não obedece às leis da lógica humana, do progresso técnico ou da organização civilizatória tradicional. Pelo contrário, a cidade opera como metáfora da América Latina. Ela faz isso ao articular, em forma narrativa, por um lado, um espaço alegórico de temporalidade cíclica, regime maravilhoso e história marcada pela repetição da violência, o apagamento da memória e pela incorporação desigual da modernidade. Por outro, uma América Latina insubmissa, cuja realidade é irredutível ao racionalismo do Norte Global. Como postulam Esteves e Figueiredo (2005), o realismo maravilhoso opera, assim, como uma tradução cultural que preserva a resistência de um continente que recusa o silenciamento de seus mitos em favor de moldes hegemônicos. Tudo isso nos mostra a importância desta obra tanto do ponto de vista social quanto da construção de uma poética muito propriamente latino-americana. Mas neste texto, a nossa pretensão foi a de ir além e buscar entender o que singulariza *Cem Anos de Solidão*. O que faz dela não uma obra exemplar, mas singular: geradora de um universo narrativo próprio, de um prazer muito específico e subjetivo, mesmo se tratando de um produto cultural que é tão marcado pela sua importância mais geral para toda uma cultura.

Nossa análise indicou que a produção audiovisual de *Cem anos de solidão* no formato de série original da Netflix, feita na Colômbia e por colombianos, conseguiu transpor o realismo maravilhoso da literatura para a linguagem do drama seriado contemporâneo, criando

um mundo que se mostra indomável em toda a obra primordialmente através de duas estratégias: a do domínio do lírico e a do domínio do épico sobre o drama. No caso da interação entre o lírico e o dramático, foi possível compreender que o mundo narrado literaliza muitas das metáforas que em outras obras seriam mormente efeitos de narração, submetendo esse mundo à natureza indomada da própria poesia. Por meio disso observamos, por exemplo, que a obra não trata apenas de fatos históricos, mas, também, dá caráter concreto à subjetividade de seus personagens, bem como à solidão da herança emocional da família Buendía, a ponto de atribuir à emoção e à atmosfera tanta concretude quanto à ação.

Já no que tange ao abraço ao épico, a radicalização da lógica épica segundo a qual um mesmo personagem pode ter motivações distintas em episódios/fios narrativos distintos de uma mesma obra cria um universo em que as motivações dos personagens mudam a todo tempo sem qualquer razoabilidade aparente, em insurgência contra as indicações do drama aristotélico tradicional. Se lembramos o fato de que a literatura épica nasce com a narração por um rapsodo, não deixa de chamar atenção o fato de o seriado manter por meio de voz *over* muito da narração original do livro. No entanto, ao invés de fazer um esforço de conscientização da história, motivações das personagens e episódios do drama, o narrador escolhe uma estratégia de participar ativamente na radicalização desse abraço à prioridade da lógica épica sobre a dramática, apresentando-se inclusive como não fiável.

Porém, considerar a construção de um mundo indomável a partir do modo como o seu drama se apropria de elementos líricos e épicos não quer dizer que não haja naquele mundo alguns elementos mais rastreáveis. Dentre eles, foram destacados o convívio anacrônico de múltiplas temporalidades e o caráter expansivo do universo em si. Para além de tudo isso, no entanto, talvez o elemento de maior estabilidade no universo seja a personagem Úrsula Iguarán, cuja longevidade permite que ela acompanhe junto conosco todo o drama que acomete sua família e se desenrola na obra. A matriarca é a personagem que seguimos mais de perto, o porto seguro não só dos seus filhos, da sua casa e mesmo da sua cidade, mas também do espectador à medida em que tanto nós quanto ela tentamos tirar algum sentido de um universo selvagem, caótico e que se recusa a ser completamente domado. Em uma obra marcada por instabilidades no seu mundo narrativo, é a força concreta de Úrsula que nos ajuda a fruir tudo o que *Cem Anos de Solidão* nos apresenta de drama, lirismo e epopeia.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 7. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

AUTOR, 2019.

BOOTH, W. C. **The Rhetoric of Fiction**. 2. ed. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

BORDWELL, D. **Narration in the Fiction Film**. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

BORDWELL, D. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. Vol. 2. São Paulo: Senac, 2005.

BORDWELL, D. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Papirus Editora. Campinas, 2008.

BUONANNO, Milly. **The age of television**: experiences and theories. Bristol: Intellect, 2008.

CARPENTIER, A. **O reino deste mundo**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CEM Anos de Solidão. Direção de Alex García López e Laura Mora. Produção de Netflix. Colômbia/México: Netflix, 2024. 1 série. Disponível em: https://www.netflix.com.

CHIAMPI, I. **O Realismo Maravilhoso**: forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 1980.

DOLEŽEL, Lubomír. **Heterocosmica**: fiction and possible worlds. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998a.

DOLEŽEL, Lubomír. Possible worlds of fiction and history. **New Literary History**, Baltimore, v. 29, n. 4, p. 785–809, 1998b.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ESTEVES, A. R.; FIGUEIREDO, E. Realismo mágico e realismo maravilhoso. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de literatura e cultura.** Juiz de Fora / Niterói: Editora UFJF / EdUFF, 2005. p. 393–414.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Da profecia ao labirinto**: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea. Rio de Janeiro: Imago: Ed. UERJ, 1994.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Realismo maravilhoso**: o realismo de outra realidade. Caderno Globo Universidade, v. 1, p. 17-22, [s.d.].

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cem anos de solidão**. Rio de Janeiro: Record, 2017.

HERMAN, David. Narrative ways of worldmaking. In: HEINEN, Sandra; SOMMER, Roy (Eds.). Narratology in the age of cross-disciplinary narrative research. Berlin: De Gruyter, 2009, p. 71-87.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. 3. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.

JOST, François. **Seis lições sobre televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

KROON, Frederick. Make-Believe and Fictional Reference. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Hoboken (New Jersey), v. 52, n. 2, p. 207-214, 1994.

PAVEL, Thomas. **Fictional Worlds**. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1986.

PETROV, K. **Realismo mágico e real maravilhoso**: uma única modalidade? *In*: Revista de Letras, 2016.

AUTORES, 2025.

RONEN, Ruth. Completing the incompleteness of fictional entities. **Poetics Today**, Durham (North Carolina), v. 9, n. 3, p. 497-514, 1988.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

RYAN, Marie-Laure. P**ossible worlds, artificial intelligence, and narrative theory**. Indiana: University Bloomington & Indiana Press, 1991.

SALER, Michael. **As If**: modern enchantment and the literary prehistory of virtual reality. Oxford: Oxford University Press, 2012.

SILVA, M. V. B. Origem do drama seriado contemporâneo. **MATRIZes**, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 209-228, 2015.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

TODOROV, T**. Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Cultrix, 1998

UBIDIA, Abdón. **El realismo mágico y lo real maravilloso**. *In*: Crítica Literária, 2016.

WOLTERSTORFF, Nicholas. Worlds of works of art. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Hoboken (New Jersey), v. 35, n. 2, p. 121-132, 1976.