

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E CULTURA REGIONAL

Karina de Castilhos Lucena

MACONDO: ALÉM DA TERRA FIRME
(Um estudo sobre a cidade imaginária)

Caxias do Sul - RS

2008

Karina de Castilhos Lucena

MACONDO: ALÉM DA TERRA FIRME
(Um estudo sobre a cidade imaginária)

Dissertação apresentada à Universidade de
Caxias do Sul como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre em Letras e
Cultura Regional

Orientador: Prof. Dr. Flávio Loureiro Chaves

Caxias do Sul - RS

2008

AGRADECIMENTOS

A Flávio Loureiro Chaves por orientar minhas leituras desde a Graduação. Exemplo de intelectual que consegue equilibrar rigor e gentileza.

A Milton Hernán Bentancor por ter me apresentado a Literatura Hispanoamericana.

À Capes pela possibilidade de dedicação integral ao Mestrado.

À minha família pelo reconhecimento. Ao Cleder pelos ouvidos.

Aos professores do Programa por nortear a reflexão.

Aos colegas, especialmente Antônio, Carina, Cinara, Lisiane e Rosemari que se tornaram amigos.

A cidade das suas ficções: ele a inventou. E o fez com tanta arte e tanta força persuasiva que essa cidade de fantasia, de nostalgia, de ódio, de rancor e, sobretudo, de palavras, que é a sua, acaba tendo, na memória dos seus leitores, uma predominância que supera, em dramatismo e em cor, a antiqüíssima urbe de carne e osso – de pedra e argila, melhor dizendo – que lhe serviu de modelo.

Mario Vargas Llosa

RESUMO

Etapa inicial de uma investigação sobre as cidades imaginárias. A configuração de Macondo em *Cem anos de solidão* de Gabriel García Márquez; a construção da verossimilhança e o estatuto do imaginário. O conteúdo mítico da narrativa; relações entre a História, a Antropologia e a Literatura. A universalidade de um espaço regional.

Palavras-chave: Gabriel García Márquez; *Cem anos de solidão*; Macondo; cidade imaginária; verossimilhança da narrativa.

RESUMEN

Etapa inicial de una investigación sobre las ciudades imaginarias. La configuración de Macondo en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez; la construcción de la verosimilitud y el estatuto del imaginario. El contenido mítico de la narrativa; relaciones entre la Historia, la Antropología y la Literatura. La universalidad de un espacio regional.

Palabras clave: Gabriel García Márquez; *Cien años de soledad*; Macondo; ciudad imaginaria; verosimilitud de la narrativa.

SUMÁRIO

1. **Nota introdutória / 8**
2. **Os caminhos de Aracataca a Macondo / 9**
3. **O nascimento: fundação de Macondo / 25**
 - 3.1. Intratextualidade / 25
 - 3.2. Intertextualidade: a paródia bíblica / 31
 - 3.3. Dialogismo: a crônica latinoamericana / 38
4. **A vida: ruptura e vínculo com o exterior / 44**
 - 4.1. O isolamento inicial / 46
 - 4.2. Melquíades e os inventos de progresso / 49
 - 4.3. Os imigrantes trazidos por Úrsula / 53
 - 4.4. Rebeca: a peste da insônia e do esquecimento / 57
 - 4.5. Melquíades e a devolução da memória / 62
 - 4.6. Instituições de poder: corregedor, igreja, polícia / 66
 - 4.7. Guerras civis / 73
 - 4.8. A paz / 80
 - 4.9. Companhia bananeira / 86
 - 4.10. A chuva / 91
5. **A morte: retorno ao isolamento / 97**
 - 5.1. Tempo mítico / 97
 - 5.2. Espaço mítico / 104
6. **Considerações finais, roteiros futuros / 109**
- Referências / 115**

1. Nota introdutória

Este trabalho inicia uma investigação acerca das cidades imaginárias na Literatura Brasileira e Latinoamericana. O interesse pelo assunto surgiu ainda na Graduação quando notei que alguns autores brasileiros encontravam eco mais profícuo no *projeto* latinoamericano do que na tradição literária nacional. Na verdade os adjetivos *brasileiro* e *latinoamericano* não dizem muito quando o tema é Literatura. Soterram as inúmeras diferenças literárias existentes em um país e em um continente. O que aproxima as narrativas de Erico Verissimo, João Guimarães Rosa, Euclides da Cunha das de Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, Juan Rulfo é a matéria regional que utilizaram. Nessa matéria regional o espaço desempenha função decisiva.

A análise de Macondo está baseada em dois eixos: o estatuto do imaginário e a verossimilhança. Macondo não é reprodução de Aracataca, cidade real que inspirou García Márquez; é uma cidade imaginária que tem leis próprias, natureza peculiar. Para interpretar a natureza de Macondo, dividi o trabalho em quatro partes. A primeira teoriza sobre as noções de real, imaginário, mimese, verossimilhança, espaço, lugar, região. A segunda interpreta o *nascimento* de Macondo a partir da paródia bíblica e da releitura da História. Na terceira etapa analiso a *vida* da cidade imaginária: uma alternância de vínculos e rupturas com o exterior. A *morte* de Macondo é o assunto da última parte, concretização do mito do eterno retorno.

Considerações finais, roteiros futuros é um texto que sugere meu projeto de trabalho a partir daqui. Mapeia territórios literários que tenho como alvo de investigações futuras. Qualquer um desses territórios poderia ter sido assunto da dissertação. Gabriel García Márquez, no entanto, merece primazia pelo feito ímpar: agradar leitores iniciantes e críticos experientes. Em tempos de *bestsellers* vazios *Cem anos de solidão* merece ser cada vez mais estudado.

2. Os caminhos de Aracataca a Macondo

Não há como escrever sobre Macondo sem recorrer à Aracataca. A cidade natal de García Márquez é um elemento fortemente arraigado à sua memória e serve de ponto de partida para a criação narrativa do escritor. Em *La novela en América Latina: Diálogo* confessa a Mario Vargas Llosa que aos quinze anos, quando regressou a Aracataca juntamente com sua mãe para venderem a casa onde ele havia nascido, notou que:

las casas eran exactamente iguales, pero estaban carcomidas por el tiempo y la pobreza, y a través de las ventanas veíamos que eran los mismos muebles, pero quince años más viejos en realidad [...] En ese momento me surgió la idea de contar por escrito todo el pasado de aquel episodio (1967, p. 27-28).

Na verdade essa história seria escrita mais de vinte anos depois, quando o autor já possuía domínio das técnicas narrativas necessárias para criar o romance. Vale ressaltar o seu compromisso com a produção artística, mostrando que a literatura não é um diário íntimo do escritor, mera exacerbação de demônios interiores; requer técnica, trabalho árduo, engenharia, para citar João Cabral de Melo Neto. No dizer de García Márquez: “yo creo que tenemos que trabajar en la investigación del lenguaje y de formas técnicas del relato” (GARCÍA MÁRQUEZ; VARGAS LLOSA, 1967, p. 20).

Entre o surgimento da idéia e a escritura de *Cem anos de solidão*, publicada em 1967, García Márquez ensaiou sua obra prima em quatro livros de também reconhecido valor literário: *La hojarasca* (1955), *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), *La mala hora* (1961) e *Los funerales de la Mamá Grande* (1962). Todos, de uma forma ou de outra, se passam em Macondo. Destaco sobretudo *La hojarasca* que, segundo o escritor, “fue el primer libro que yo publiqué cuando vi que no podía escribir ‘Cien años de soledad’” (GARCÍA MÁRQUEZ; VARGAS LLOSA, 1967, p. 47). Nessa obra, além da coincidência de espaço, há a aparição da companhia bananeira, das guerras civis e de outros temas e personagens que mais tarde povoarão *Cem anos de solidão*.

O fascínio de García Márquez por Macondo explica-se, segundo Dasso Saldívar, autor da biografia do escritor, por essa palavra ser um “duende milenar” que o acompanha desde a infância. De acordo com Saldívar, *macondo* era o nome de uma fazenda bananeira situada em Aracataca e administrada por um amigo da família, e era

ainda “o nome de uma árvore, de um jogo de azar e de um povoado de Pivijay¹” (2000, p. 99). O que faz García Márquez é unir a lembrança da palavra *macondo* às memórias de Aracataca e construir, com um perfeito controle dos artifícios literários, um território incorporado definitivamente ao mapa da literatura ocidental. A respeito de suas memórias, o autor declara:

No quiero decir que Aracataca es Macondo; para mí – no sé, espero que algún crítico lo descubra – Macondo es más bien el pasado, y bueno, como a ese pasado había que ponerle calles y casas, temperatura y gente, le puse la imagen de este pueblo caluroso, polvoriento, acabado, arruinado, con unas casas de madera, con techos de zinc [...] (GARCÍA MÁRQUEZ; VARGAS LLOSA, 1967, p. 54).

Em *Viver para contar*, livro de memórias de García Márquez, ele afirma que gostou da palavra *macondo* por sua “ressonância poética” (2007, p. 23). Somente muito tempo depois de utilizá-la em suas obras descobriu os significados que tinha. Mas a criação de um território imaginário tem origem em um conselho de dom Ramón Vinyes, mestre do escritor na época de Barranquilha e inspiração para a personagem do sábio catalão. Depois de ler um rascunho que García Márquez estava escrevendo, dom Ramón recomendou “que a cidade do romance não se chamasse Barranquilha, como eu tinha decidido no rascunho, porque era um nome tão condicionado pela realidade que deixaria ao leitor pouco espaço para sonhar” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 114)².

A conversa com dom Ramón foi fundamental na vida literária de García Márquez, pois desse momento em diante a criação de espaços imaginários constitui marca da narrativa do autor. A opção de ambientar os romances em territórios imaginários já sinaliza o estatuto desse imaginário, que, mesmo nutrindo-se do real, transfigura, subverte a realidade.

Os artifícios literários fazem a cidade imaginária superar “em dramatismo e em cor” (VARGAS LLOSA, 2004, p. 54) a cidade real que lhe serviu de modelo. No caso de Macondo e Aracataca, a primazia da cidade ficcional é tanta que o senso comum chega a

¹ Município colombiano.

² As razões que levaram García Márquez a nomear esse primeiro espaço como Barranquilha são impossíveis de alcançar. Na maioria das declarações que dá sobre sua obra, o escritor relaciona Macondo a Aracataca. Talvez tenha necessitado certa distância temporal para perceber que a essência das memórias que nutrem sua ficção vem da vivência em Aracataca.

riscar do mapa a cidade real. Mario Vargas Llosa ouviu em um bar de Aracataca a canção que registrou no livro *García Márquez: Historia de un deicidio* (1971, p. 21):

Fue en la tierra de Macondo
donde nació Gabrielito
todo el mundo lo conoce
por el nombre de Gabito...

Certamente essa é uma das situações que Milan Kundera expressaria: “para além da fronteira do verossímil” (2006, p. 71). Isso prova o sucesso da organização interna da obra que cumpriu com o ideal da verossimilhança: o total convencimento do leitor. Segundo Flávio Loureiro Chaves:

Está claro que, quando lemos um romance ou um conto, estamos tratando com criaturas [e espaços] que não são reais; elas são puramente imaginárias. E, no entanto, essas personagens se impõem a nós e participam na nossa “visão do mundo” como se reais fossem. Aqui a precisão dos termos assume uma importância capital, e a esse fenômeno vamos chamá-lo *verossimilhança*, o similitudo do verdadeiro ou do verdadeiro (2006, p. 127).

Cem anos de solidão está em conformidade com o que diz Tzvetan Todorov em *Poética da prosa*:

[...] falar-se-á da verossimilhança de uma obra na medida em que esta tenta nos fazer crer que ela se conforma ao real e não a suas próprias leis; ou seja, o verossímil é a máscara com que se disfarçam as leis do texto, e que deveríamos entender como uma relação com a realidade (2003, p. 116-117).

O raciocínio é o mesmo. O autor cria um universo imaginário, uma outra realidade, que, para ser verossímil, deve ser lida tal qual a realidade exterior à obra. No momento da leitura há um *acordo* entre narrador e leitor: este se propõe a crer em qualquer coisa, desde que aquele tenha o domínio das técnicas responsáveis pelo convencimento. Por isso uma narrativa que não seria possível na realidade concreta pode ser verossímil na realidade literária, com a condição de que tenha força para ser interpretada como se real fosse. O mesmo conceito está na essência do pensamento de Erich Auerbach: o escritor “não tem necessidade de fazer alarde da verdade histórica do seu relato, a sua realidade é bastante forte; emaranha-nos, apanha-nos em sua rede, e isto lhe basta” (2004, p. 10).

O rio que banha Aracataca nunca teve “aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos” (2002, p. 9). Esse é o rio de Macondo, que precisava receber adjetivos e metáforas para que vinte e uma famílias se aventurassem a construir uma aldeia em sua margem. García Márquez não está de acordo com a realidade externa à obra, o rio de Aracataca, e sim com a realidade interna que criou, por isso verossímil. Nas palavras de Antonio Candido, o que o escritor faz é manter uma “relação arbitrária e deformante [...] com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de poiese” (2000, p. 12).

O entendimento dessa relação arbitrária que a literatura mantém com a História esclarece os equívocos já cometidos entre as duas áreas. Novamente Candido explica que “o *externo* [...] importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (2000, p. 4). Não importa que a fundação de Aracataca não tenha se dado por vinte e uma famílias que construíram suas casas a mesma distância do rio, de modo que todas recebessem a mesma quantidade de sol³. Importa que assim foi em Macondo, e que a distribuição homogênea do calor e da água constitui fator determinante na criação de um território igualitário em sua origem, para que fique mais enfática a posterior degradação desse povoado. Como afirma Maria Teresa de Freitas, a literatura é o imaginário da história e não a sua imagem (1984, p. 176).

É comum que características peculiares somente a Macondo sejam transplantadas para Aracataca, pois “el paisaje guarda rigurosa fidelidad a sí mismo. Sus rasgos son breves pero inconfundibles y corresponden, matemáticamente, a un poblado tropical como Aracataca” (VARGAS LLOSA, 1971, p. 107). O próprio Vargas Llosa escreve no verbete dedicado a Aracataca de seu *Dicionário amoroso da América Latina*:

[...] se os senhores, guiados pelas aparências, acham que somos pobres, estão enganados. Na verdade, se entram na verdadeira Aracataca, a do sonho, comprovarão que somos riquíssimos, as mulheres e os homens mais prósperos de todo o planeta. E, também, os de existência mais inquieta, surpreendente e luxuosa. No nosso universo não existe impossível, tudo pode acontecer. Sair o sol à noite, a lua durante o dia, se interromper a lei da gravidade para que as

³ Embora muitos críticos afirmem que Aracataca foi realmente fundada pelos familiares de García Márquez, Dasso Saldívar lembra, na biografia do autor, que o que eles fizeram foi redescobrir o povoado, pois ele já havia sido fundado a muito tempo pelos índios chimilas (2000, p. 44-46).

peças possam dar um passeio nas nuvens. [...] Para conhecer a verdadeira Aracataca, é preciso fechar os olhos e deixar que a fantasia se ponha a cavalgar (2006, p. 28-29).

A Aracataca da realidade, verdadeira ou não, é um município inexpressivo, de economia precária, situado no departamento de Magdalena, norte da Colômbia. Recentemente o prefeito da cidade organizou um plebiscito para que passasse a se chamar Aracataca-Macondo, como forma de incentivar o turismo na localidade, pois, embora esteja próximo ao Mar do Caribe, não compartilha a fama das regiões vizinhas⁴. O certo é que, se não fosse a cidade natal de Gabriel García Márquez, Aracataca jamais seria conhecida mundialmente. O que ocorre entre as duas cidades é uma inversão de papéis: se Aracataca serviu de inspiração para García Márquez na criação de Macondo, agora é Macondo que faz com que os leitores de *Cem anos de solidão* lancem um novo olhar sobre Aracataca. Méritos da inventividade do autor.

No verbete de seu dicionário, Vargas Llosa se refere à obra de García Márquez e às experiências do leitor, tanto que se inclui como morador da cidade que descreve. Acontece que ele poderia ter usado essas mesmas palavras em um verbete sobre Macondo, e não o fez. Conhecendo o comprometimento do escritor com a arte literária, seu objetivo na inversão das cidades pode ter sido justamente exaltar a importância da literatura na vida do homem e o poder que tem de transformar a realidade.

Uma cidade real jamais poderá ser caracterizada separadamente de seus habitantes. Cidade sem gente não é cidade, é ruína. Cidades trabalhadoras, empreendedoras ou melancólicas na verdade estão recebendo adjetivos que poderiam qualificar a população, embora na maioria dos casos essas sejam falsas idéias que sobrevivem ao longo da história. Uma cidade imaginária tampouco pode ser desligada das personagens, porém os adjetivos referidos nunca serão falsos, porque são verdades dentro da grande mentira que é a literatura. Em outras palavras, uma cidade imaginária pode ser alegre ou triste independentemente das personagens que a habitam, pois também é uma criação do narrador. Pode ter a história escrita em pergaminhos a serem desvendados, pode sumir em um vento profético, basta que o autor utilize os recursos narrativos necessários para armar essa trama.

⁴ Mais informações estão disponíveis em: <<http://www.clarin.com/diario/2005/12/05/elmundo/i-02201.htm>>. Acesso em: 15 mar. 2007.

Por isso a literatura é mimese da realidade. Na poética de Aristóteles se lê: “[...] a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas as quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade.” (1997, p. 28). Sendo assim Macondo não é uma cópia de Aracataca, é a sua reconstrução imaginária, exaltando acontecimentos que poderiam se dar, principalmente, na realidade latinoamericana. Como afirma Vargas Llosa:

A grandeza maior de seu livro [Cem anos de solidão] reside, justamente, no fato de que tudo nele – as ações e os cenários, mas também os símbolos, as visões, as feitiçarias, os presságios e os mitos – está profundamente ancorado na realidade da América Latina, dela se nutre e, transfigurando-a, acaba refletindo-a de maneira certa e implacável (2006, p. 157).

Enrique Anderson Imbert exprime ponto de vista semelhante: “Macondo [...] es Colombia y también toda nuestra América” (1995, p. 353). Ou seja, Macondo é alegoria dos povos latinoamericanos que ainda hoje lutam pela sobrevivência. É a mesma interpretação de Luis Harss: “Macondo, más un ambiente que un lugar, está en todas partes y en ninguna. Quienes van allá emprenden un viaje interior que hace escala en el rostro oculto de un continente” (1969, p. 384).

Ponto de vista semelhante exprime Mario Benedetti: “[...] ese Macondo de colombiana postura es, en última instancia, una suerte de gran (y modesta) plataforma latinoamericana donde García Márquez instala, gracias a una alegre y semoviente metáfora, un estado de ánimo poco menos que continental”; e o escritor uruguaio continua: “[...] ese propósito de fabricarse una geografía a escala personal, podría llegar a interpretarse como un gesto secreto, casi clandestino, destinado a latinoamericanizar un dato geográfico local, restringido” (2000, p. 360).

Esse gesto secreto não é exclusividade de García Márquez; outros escritores latinoamericanos, como Juan Carlos Onetti e sua Santa Maria, Erico Verissimo e suas Antares e Santa Fé, Juan Rulfo e sua Comala, também utilizaram o mesmo artifício. Mais do que “latinoamericanizar um dado geográfico”, a criação de espaços imaginários permite desenhar tramas que perderiam a força dramática caso se passassem em um espaço real. O leitor de *Cem anos de solidão*, além de imaginar personagens, idealiza uma cidade que, embora tenha traços de uma cidade real, possui um estatuto próprio que a descola do plano da realidade. Em uma cidade imaginária ocorrem fatos que não

seriam verossímeis em uma cidade real. O espaço imaginário está para a literatura como o espaço real está para a História; como diz Milan Kundera, há certas coisas “que só o romance pode dizer” (2006, p. 65), assim como há certas coisas que só em uma cidade imaginária podem acontecer.

Latinoamericanizar o local é universalizá-lo; fazer que, metonimicamente, uma geografia restrita e particular ganhe significados globais. Mario Benedetti toca em um ponto crucial para a literatura regional: seu *status* universal. Mas esse assunto será melhor desenvolvido adiante.

Sobre as relações entre real e imaginário presentes na obra, o crítico mexicano Ramón Xirau⁵ escreve: “acaso lo más extraordinario de *Cien años de soledad* sea la capacidad de narrar con un realismo preciso y a veces descarnado hasta transformar la realidad en leyenda sin que la leyenda pierda bulto de realidad” (2000, p. 199).

Essa forte relação que a obra tem com a realidade faz García Márquez responder, quando perguntado se considera-se um escritor fantástico ou realista: “yo creo que particularmente en *Cien años de soledad* yo soy un escritor realista, porque creo que en América Latina todo es posible, todo es real” (GARCÍA MÁRQUEZ; VARGAS LLOSA, 1967, p. 19). Conscientemente ou não, García Márquez está reiterando uma idéia de Alejo Carpentier que, no prólogo de *El reino de este mundo*, inaugura o *real maraviloso* latinoamericano. Ele diz:

Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente y dejaron apellidos aún llevados: desde los buscadores de la Fuente de la Eterna Juventud, la áurea ciudad de Manoa, hasta ciertos rebeldes de la primera hora o ciertos héroes modernos de nuestras guerras de independencia de tan mitológica traza como la coronela Juana de Azurduy (2006, p. 12).

Uma afirmação importantíssima para a estruturação do movimento literário que iniciava. Porém, deixou de considerar um fator determinante na constituição de qualquer obra literária. Mario Vargas Llosa não esqueceu esse fator, expondo-o em ensaio sobre a obra de Carpentier:

A teoria é bonita, porém falsa, como demonstra seu maravilhoso romance, onde o mundo tão sedutor, mágico ou mítico, ou maravilhoso, resulta não de uma descrição objetiva da história haitiana, mas da consumada sabedoria das

⁵ Em livro organizado por César Fernández Moreno.

artimanhas literárias que o escritor cubano empregava na hora de escrever romances (2004, p. 244).

Novamente a questão das técnicas narrativas, que o próprio García Márquez já assinalou como imprescindíveis na composição de *boa* literatura. Ángel Rama⁶ resolve o impasse entre *realismo* e *maravilhoso* dizendo que os escritores desse período dispõem de uma

[...] liberdade combinatória [...] que se situa em uma livre estruturação de materiais, havendo superado a dicotomia “fantástico-realista” para construir um texto autônomo que se maneja autarquicamente, a serviço da comunicação de uma determinada mensagem e fazendo uso das distorções, invenções, fragmentos realistas, hipérboles, elementos alheios, que são úteis a uma composição que pretende ser equivalente ao universo em sua estrutura e não na cópia de um lugar qualquer mediante um espelho ou uma distorção subjetiva (2001, p. 155).

Talvez seja necessária maior precisão nos conceitos, embora as fronteiras nunca tenham sido totalmente estabelecidas. Os críticos mais displicentes costumam utilizar *fantástico*, *mágico* e *maravilhoso* como sinônimos. É bem verdade que as três noções são em muitos casos complementares, mas é preciso cuidado nas afirmações. A idéia de *maravilhoso* que interessa a este trabalho⁷ foi cunhada por Alejo Carpentier no prólogo do livro já citado e está necessariamente ligada à releitura de um fato histórico. Carpentier estabeleceu essa idéia em oposição ao surrealismo europeu (denominado de *maravilhoso* por André Breton) que, segundo ele, é artificial e não-criativo, justamente porque a história dos países europeus não dá matéria para a criação *maravilhosa*. Para o autor, o *real maravilhoso* só é possível na América Latina, pois “¿qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?” (2006, p. 14). Portanto a idéia de *maravilhoso* tal como é entendida aqui só pode ser aplicada a textos da literatura latinoamericana.

A análise do livro do escritor cubano pode aclarar essas afirmações. *El reino de este mundo* trata de acontecimentos que envolveram as guerras pela independência do Haiti. Assim o conflito entre negros e brancos torna-se temática do livro, já que esse é um problema que assola a história haitiana. Todas as personagens do romance

⁶ Em livro organizado por Flávio Aguiar e Sandra Vasconcelos.

⁷ Acredito que o levantamento das várias noções de *maravilhoso* empregadas em diferentes manifestações artísticas, desviaria o foco deste trabalho e adentraria em um campo ainda nebuloso. Por isso, detenho-me apenas no conceito de Alejo Carpentier que parece ser aquele melhor aplicável à obra de García Márquez.

realmente existiram e foram fundamentais na luta pela liberdade. Ao apresentar o embate entre negros e brancos, Carpentier está acentuando as diferenças existentes entre essas duas culturas: a dos brancos, no livro mais racional e realista, e a dos negros, lendária e maravilhosa. No capítulo que narra a morte de Mackandal, uma personagem que é para os negros guia espiritual e para os brancos arruaceiro agitador, há duas versões para esse mesmo fato. Os brancos vêem o negro Mackandal ardendo em chamas até a morte na fogueira em que o lançaram. Os negros presenciam o grande vôo de Mackandal, que o faz escapar das labaredas. Então os brancos não entendem quando os negros começam a comemorar o vôo de Mackandal e julgam sua atitude uma “insensibilidad [...] ante el suplicio de un semejante” (2006, p. 52).

Essa é uma passagem típica do *real maravilhoso*. Há um fato real, a morte de Mackandal na fogueira, que faz parte da história haitiana, e uma interpretação *maravilhosa* para esse fato: o negro teria feito o grande vôo que o salvou da ira dos brancos e o deixou vivo na memória de seus seguidores. Há uma releitura *maravilhosa* para um fato da realidade, o que determina a literatura *real maravilhosa*. De acordo com Carpentier, “la sensación de lo maravilloso presupone una fe” (2006, p. 10), sentimento marcante nas personagens negras e ausente nas brancas. Os negros acreditam que Mackandal tem poderes capazes de fazê-lo escapar da morte, crença não compartilhada com os brancos. Essa fé, no momento da leitura, passa a ser característica também dos leitores que, levados pela visão do mundo do autor, posicionam-se a favor dos negros. Mas a fé dos leitores só é possível porque o romancista organizou muito bem a narrativa, tornando-a, apesar dos acontecimentos maravilhosos, verossímil, o que dá razão às críticas de Vargas Llosa a respeito das afirmações de Carpentier⁸.

Assim como Carpentier instaurou o termo *real maravilhoso* para designar um movimento literário latinoamericano, outros críticos também fizeram o mesmo, criando o *realismo mágico*. O *real maravilhoso* de Carpentier abarca um grupo de escritores que, para conseguirem *explicar* a realidade do continente, tiveram que recorrer ao *maravilhoso*. Isso porque as atrocidades e belezas que perpassam a história da América sempre foram tamanhas que parecem ter saído da mente de algum artista. Esse grupo de escritores naturalmente não é homogêneo; cada um deles desenvolveu uma poética

⁸ Ver citações nas páginas 15 e 16.

própria constituindo a riqueza daquilo que se convencionou chamar o *boom* da literatura latinoamericana.

Emir Rodríguez Monegal, no capítulo *Por uma nova “poética” da narrativa*, que encerra o livro *Borges: uma poética da leitura* (1980), descreve os problemas que envolvem a nomenclatura *realismo mágico*. Monegal afirma que o termo foi empregado pela primeira vez na literatura latinoamericana pelo escritor venezuelano Arturo Usler Pietri, na mesma época em que Carpentier cunhou seu *real maravilhosos*. Porém o que fez Pietri foi transpor um conceito utilizado por artistas europeus para denominar um movimento de recusa à arte expressionista (na Alemanha) e futurista (na Itália).

O narrador venezuelano entendeu que na América algo semelhante acontecia e configurou o *realismo mágico* como uma reação ao *realismo*. No entanto parece não haver semelhanças. O *realismo mágico* europeu, nas palavras de Monegal, apóia-se “numa arte que procura penetrar em profundidade e abandona o dinamismo, algo exacerbado, do Expressionismo e do Futurismo” (1980, p. 140). A magia, nesse caso, é uma maneira de adentrar a alma das coisas⁹, de contemplar o que há de mais intenso no objeto da arte.

Na literatura da América Latina essa magia não tem lugar, pois aquilo que foge à realidade não tem a função de adentrá-la em profundidade. A realidade latinoamericana é suficiente o bastante e já vinha sendo matéria do movimento realista. Essa idéia de *realismo mágico* como oposição ao *realismo* não é verificável na ficção do continente americano, pois o *realismo* já tratava dos temas referentes ao homem com intensidade. O que ocorre no *boom* latinoamericano é a incorporação de elementos externos à realidade - lendas, mitos, fábulas - (que por isso me parece mais adequado denominá-los *maravilhosos*). Esse conteúdo *maravilhosos*, presente no imaginário dos povos americanos, é posto no mesmo nível da realidade; é aceito como parte dessa realidade, não configurando nem *realismo mágico*, nem *realismo fantástico*.

Segundo o crítico uruguaio “é necessário insistir no perigo desta utilização geral [do termo *realismo mágico*] porque é uma fórmula que [...] tem de tudo, menos universalidade” (1980, p. 130). Ou seja, esse é um conceito ao mesmo tempo amplo e limitado e que por isso só tem validade no contexto em que foi criado: a arte européia.

⁹ Expressão de Milan Kundera.

Já o *fantástico* está sempre no âmbito da incerteza; quando a incerteza tem uma solução, ou seja, passa a ser certeza, o *fantástico* acaba. Nas palavras de Todorov:

A ambigüidade se mantém até o fim da aventura: realidade ou sonho? verdade ou ilusão? Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, [...] produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós (1975, p. 30).

Para existir o *fantástico* tem que haver uma dúvida da personagem diante de um fato que ela não compreende. É exatamente aí que reside a maior distinção entre *fantástico* e *maravilhoso*. No *real maravilhoso* a personagem não julga o elemento *maravilhoso* como anormal, ela sequer o percebe; não há questionamento, incerteza, pois, parodiando o título da obra de Carpentier, qualquer acontecimento é possível no reino deste mundo. Em *Cem anos de solidão* acontecem a todo o momento os eventos mais *maravilhosos* (a subida aos céus de Remedios, *la bella*; a chuva interminável; o vento profético), porém as personagens tratam esses acontecimentos com naturalidade, nem notam que aquilo não pode ser explicado pelas leis da lógica. Portanto o romance é *maravilhoso* e não *fantástico* como afirmou Selma Calasans Rodrigues em seu livro *O fantástico* (1988, p. 10). Pode-se até aceitar que alguns episódios sejam *fantásticos*, mas nunca a obra como totalidade. Talvez a autora tenha catalogado o livro a partir de sua visão como leitora e não sob o prisma das personagens. É claro que para nós que vivemos no *mundo real* a elevação aos céus de uma mulher quando está dobrando alguns lençóis é um fato *fantástico*. Mas para as personagens que vivem no mundo imaginário de Macondo esse é um evento corriqueiro. Justamente para passar essa idéia de cotidianidade o autor fez a personagem subir aos céus quando estava numa atividade tão comum quanto dobrar lençóis. Se ele quisesse dar um ar *fantástico* para a cena a teria feito ascender numa situação inabitual, quando estivesse rezando, por hipótese¹⁰.

Mas então caberia a pergunta se a levitação do padre Nicanor Reina não constituiria um episódio *fantástico*. A resposta é não. Primeiro porque rezar é uma

¹⁰ Não quero dizer que rezar seja uma atividade inabitual para todas as pessoas, mas o era para essa personagem que não se enquadrava em nenhum dos rituais estabelecidos pela sociedade.

atividade habitual para ele; segundo porque a levitação do padre é um ato mais político do que *fantástico*: ele faz isso como prova da existência de Deus para que os moradores de Macondo contribuam na construção da igreja; terceiro porque em nenhum momento as personagens interpretam esse evento como *fantástico*, ele é tão natural quanto comer, dormir... Pensando bem, *fantástico* e *maravilhoso* são termos inventados pelos críticos literários; as personagens não os pronunciam uma única vez. Se entrássemos na mente de uma personagem e víssemos o mundo da maneira que ela vê, ambas as definições seriam descartadas, pois para ela tudo é real. Mas como ainda estou do lado de cá do papel, acredito que para o caso de *Cem anos de solidão* seja mais adequada a expressão *real maravilhoso*¹¹.

Pierre Bourdieu diz que a realidade é, em primeiro lugar, representação (2001, p. 108). Não se tem acesso à realidade em si, somente a uma representação do real. Aracataca enquanto cidade real está nesse nível. Já Macondo, utilizando a linguagem matemática, é uma representação elevada à segunda potência; a representação de uma representação. Não há como saber se a representação que se faz do real corresponde à realidade, pois *real* é um conceito abstrato e inacessível. Logo a representação da representação, ou seja, o imaginário, recria uma realidade talvez tão arbitraria quanto. Por isso o *maravilhoso* pode ser tão real quanto o *realismo* e também por isso pode-se falar de *real maravilhoso*. O que acontece em *Cem anos de solidão* é a inauguração de uma nova *realidade*, uma nova região, que é ao mesmo tempo *real* e *maravilhosa*. Bourdieu afirma que uma região se estabelece através de um ato mágico de poder (2001, p. 113), bem próximo ao utilizado pelos romancistas. Se a criação de uma região é um ato de vontade, realizado por alguém munido de poder, é perfeitamente aceitável que um escritor crie uma região dentro de uma obra literária, pois ninguém tem mais poder sobre a obra que o seu autor.

Gabriel García Márquez ainda utiliza outra categoria exposta por Bourdieu para a formação de uma região. Para o sociólogo, a região é muito mais um produto do tempo do que do espaço (2001, p. 115). Em outras palavras, a região é mais que uma

¹¹ Mario Vargas Llosa divide os episódios de *Cem anos de solidão* em quatro níveis: mágico, milagroso, mítico-lendário e fantástico (1971, p. 530-540; 2007, p. 49-58). Porém adoto o conceito de Alejo Carpentier por de alguma maneira abranger os de Vargas Llosa. O escritor peruano analisa separadamente o real objetivo (o que no romance pode ser associado à realidade) e o real imaginário (os acontecimentos mágicos, milagrosos, mítico-lendários e fantásticos). Carpentier une essas duas instâncias no conceito de maravilhoso. E parece que o mesmo faz García Márquez em seu romance.

delimitação geográfica, há diversos outros fatores (históricos, sociais, culturais...) que envolvem a sua constituição. Em *Cem anos de solidão* não há como dissociar tempo de espaço. Macondo se mantém pelas “vueltas en el redondo” (2002, p. 236), muito bem diagnosticadas por Úrsula, que se concretizam na repetição dos nomes das personagens, de suas manias, dos eventos históricos, etc. Porém a passagem do tempo na obra não traz mudanças significativas, como geralmente ocorre nas regiões da realidade. Neste caso o passar do tempo é um movimento de volta ao início, uma releitura do tempo mítico¹².

Michel de Certeau diz que a região é “o espaço criado por uma interação” (2002, p. 212) e essa interação é o que distingue a *região* do *espaço*. Em *A invenção do cotidiano*, o autor estabeleceu a dicotomia *lugar/espaço*. Para ele, o *lugar* é “uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade” (2002, p. 201). O *lugar* é desprovido de vida, é estático, “próprio e distinto” (2002, p. 201). Assim duas coisas não podem ocupar juntas o mesmo lugar. Quando essas *coisas* ganham vida, se comunicam e se movem, transformam o *lugar* em *espaço*. Certeau dá um exemplo elucidativo: “a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres” (2002, p. 202), e acrescenta “o espaço é um lugar praticado” (2002, p. 202). Praticar o lugar é mover-se sobre ele, logo o *espaço* pressupõe mobilidade.

Ao fazer essa distinção, Certeau está preocupado com os relatos de espaço, ou seja, a maneira de referir-se ao espaço. Segundo o autor, há duas linguagens simbólicas e antropológicas do espaço: a do *fazer* e a do *ver* (2002, p. 204-205). Na linguagem do *fazer*, o relato está estruturado de tal forma que o ouvinte/leitor é convidado a percorrer o espaço narrado no momento em que é narrado. Certeau cita uma pesquisa de Linde e Labov expondo como os ocupantes descrevem o apartamento onde moram. A maioria deles utiliza a linguagem do *fazer*: “você entra por uma portinha...” (2002, p. 204). Poucos empregam a linguagem do *ver*: “ao lado da cozinha fica o quarto das meninas” (2002, p. 204). Nessa última, o ouvinte/leitor apenas visualiza o espaço, não o percorre.

Ainda segundo Certeau, o narrador do espaço pode relatá-lo através de um *percurso* (servindo-se da linguagem do *fazer* e incluindo o ouvinte/leitor no trajeto) ou por meio de um *mapa* (munindo-se da linguagem do *ver* e apenas possibilitando a

¹² As relações entre *tempo* e *espaço* serão desenvolvidas na última seção deste trabalho.

visualização do espaço) (2002, p. 204-207). O relato transforma lugares em espaços, espaços em lugares, mapas em percursos, percursos em mapas.

Na literatura a história narrada sempre chega ao leitor pelos olhos do narrador. O papel executado pelos relatos orais na demarcação dos espaços da realidade, no plano ficcional, é cumprido pelo narrador. É ele que permite a passagem de *lugar* a *espaço* e vice-versa; é ele que decide se o leitor vai *fazer* ou *ver* o espaço¹³. Desse modo a teoria de Michel de Certeau pode ser transposta para a análise de espaços imaginários.

Macondo é um desses espaços imaginários. A cidade de García Márquez chega ao leitor através do relato de um narrador que sabe tudo o que aconteceu, acontece e acontecerá no romance. É o chamado narrador onisciente. Ele tem poder sobre as demais instâncias do romance: personagens, enredo, tempo e espaço.

Especificamente em relação ao espaço, o narrador oscila entre as diferentes categorias apresentadas por Certeau. Quando descreve a casa dos Buendía, utiliza a linguagem do *ver*, criando um *mapa* da habitação: “Tenía una salita amplia y bien iluminada, un comedor en forma de terraza con flores de colores alegres, dos dormitorios, un patio con un castaño gigantesco, un huerto bien plantado y un corral” (2002, p. 18).

Com essa descrição o leitor somente visualiza a casa e ainda tem que imaginar aonde se encontram as peças da moradia (se os quartos ficam um ao lado do outro, se a sala de jantar fica próxima...), pois a localização não é dada pelo narrador. Nesse momento da narrativa a casa dos Buendía é um *lugar*, pois não há personagens movendo-se pelos cômodos, praticando as dependências para que se tornem um *espaço*. Tudo está estático, imóvel. O mesmo ocorre quando o narrador dá a posição geográfica de Macondo: “[...] hacia el oriente estaba la sierra impenetrable [...] al sur estaban los pantanos, cubiertos de una eterna nata vegetal [...] la ciénaga grande se confundía al occidente con una extensión acuática sin horizontes [...] al norte [estaba] ese mar color de ceniza” (2002, p. 20-23).

O relato de tipo *mapa*, mais do que descrever o lugar onde foi fundada Macondo, intensifica o isolamento da cidade que, situada nessa terra inóspita, não é percorrida sequer pelos leitores de *Cem anos de solidão* que a visualizam, mas não a praticam.

¹³ Logicamente uma personagem também pode cumprir esse papel, se lhe é dada voz. Mas nesse caso ela está desempenhando uma função narrativa semelhante a do narrador.

García Márquez joga muito bem com seu narrador, fazendo que narre *lugares* quando quer acentuar a solidão e *espaços* quando quer demonstrar mobilidade¹⁴.

Ao narrar o trajeto do fio de sangue de José Arcadio, que anda pelas ruas da cidade e vai anunciar à Úrsula a morte de seu filho, o narrador transforma aquele lugar em espaço:

Un hilo de sangre salió por debajo de la puerta, atravesó la sala, salió a la calle, siguió en un curso directo por los andenes desparejos, descendió escalinatas y subió pretilles, pasó de largo por la Calle de los Turcos, dobló una esquina a la derecha y otra a la izquierda, volteó en ángulo recto frente a la casa de los Buendía, pasó por debajo de la puerta cerrada, atravesó la sala de visitas pegado a las paredes para no manchar los tapices, siguió por la otra sala, eludió en una curva amplia la mesa del comedor, avanzó por el corredor de las begonias y pasó sin ser visto por debajo de la silla de Amaranta que daba una lección de aritmética a Aureliano José, y se metió por el granero y apareció en la cocina donde Úrsula se disponía a partir treinta y seis huevos para el pan.
¡Ave María Purísima! – gritó Úrsula (2002, p. 163).

Nessa passagem do texto o relato passa a ser do tipo *percurso*, pois, embora não haja o convite aberto ao leitor para que percorra o caminho juntamente com o fio de sangue, toda literatura já é um convite. No momento em que o narrador descreve o percurso do fio de sangue é como se o leitor fosse uma gota desse sangue que aventura-se pelas ruas da cidade, praticando-as e convertendo-as em espaço. E aqui está a maior diferença entre os relatos orais e os relatos literários. Na ficção o narrador não precisa dizer “você entra por uma portinha...”, pois no momento da leitura os olhos dos leitores são os olhos do narrador. Essas duas figuras se confundem. A narração do percurso e o convite ao leitor, em literatura, andam juntos. Se o narrador tivesse apenas descrito essa geografia, sem mencionar a passagem do sangue, seria um lugar; mas ele leva os leitores a fazerem o percurso juntamente com o fio de sangue, praticando o lugar, fazendo-o espaço.

Porém essa prática pode ser efetuada por uma única personagem, o que não acontece com a região. Nesta, necessariamente, deve existir intercâmbio, como também afirmam Bourdieu (2001) e Pozenato (2001). Macondo passa a ter traços de região quando as personagens interagem entre si, criando “redes de relações” (POZENATO,

¹⁴ Embora Michel de Certeau seja posterior a García Márquez, esse trabalho de aproximação entre os dois é possível no momento da análise. Intuitivamente pode-se dizer que o autor aplicou os preceitos que Certeau concretizaria mais tarde. Isso confirma a hipótese de Maria Teresa de Freitas: “a Literatura prenuncia os acontecimentos” (1984, p. 175).

2001, p. 587). E as redes instituídas em Macondo são distintas das estabelecidas em Aracataca ou em qualquer outra região latinoamericana.

Por isso ainda há muito que escrever sobre o estatuto e a verossimilhança do espaço imaginário em relação ao espaço real na obra *Cem anos de solidão*, mesmo que o livro tenha sido objeto de diversos trabalhos. O espaço é um tema fundamental para o entendimento da obra, já que Macondo é repleta de significados que remetem à crônica latinoamericana, à releitura de temas bíblicos, ao tempo e espaço míticos, à identidade das personagens, dentre tantas outras categorias que merecem um estudo mais apurado. Essa cidade imaginária merece maior atenção, pois, no dizer de Luis Harss, “gracias a García Márquez, el lugar más interesante de la Colombia actual es un pueblo tropical llamado Macondo, que no aparece en ningún mapa” (1969, p. 383).

3. O nascimento: fundação de Macondo

A fundação da cidade imaginária de Gabriel García Márquez pode ser interpretada em três níveis. O primeiro é intratextual, ou seja, no interior do texto: a fundação é fruto da ação das personagens. Trata-se do surgimento de Macondo tal como é narrado na obra. O segundo nível é intertextual, o terceiro, dialógico; esses construídos

no momento da análise literária e sugeridos pelas *pistas* dadas pelo autor. A inauguração de Macondo como território remete à intertextualidade com o texto bíblico e ao dialogismo com a crônica do descobrimento da América.

3.1 Intratextualidade

No interior da obra Macondo foi fundada pelo patriarca José Arcadio Buendía juntamente com sua esposa e mais vinte e uma famílias amigas que aceitaram adentrar a “sierra impenetrable” (2002, p. 20), pois não havia nada que os prendesse a Riohacha, o lugar onde viviam. O único que tinha uma razão concreta para afastar-se da antiga aldeia era José Arcadio, que não podia suportar o peso de uma morte. O motivo da travessia pela serra tão temida era a fuga do fantasma de Prudencio Aguilar que ele matara em um duelo: “Está bien, Prudencio - le dije -. Nos iremos de este pueblo, lo más lejos que podamos, y no regresaremos jamás. Ahora vete tranquilo” (2002, p. 35). O abandono da aldeia não significaria a paz exclusivamente do patriarca, seria também o descanso de Prudencio Aguilar. Logo mortos e vivos são colocados na mesma categoria, ambos precisados de uma paz dificilmente alcançável no continente latinoamericano, perseguido por guerras desde a origem.

Muitos críticos tendem a afirmar que esse duelo é um acontecimento biográfico de García Márquez. Segundo Dasso Saldívar, o coronel Nicolás Ricardo Márquez Mejía, avô do escritor, teria resolvido uma questão de honra com Medardo Pacheco Romero disparando contra ele dois tiros que o mataram (2000, p. 37). As experiências desse avô serviram de inspiração poética para muitas das personagens que o narrador criaria no futuro, porém inconscientemente: “sólo cuando ya tenía dos o tres libros escritos, supe conscientemente que estaba utilizando esas experiencias” (GARCÍA MÁRQUEZ; VARGAS LLOSA, 1967, p. 14). Uma prova de que as memórias do escritor não necessariamente estão presentes de maneira intencional em sua literatura.

A única preocupação daquelas vinte e uma famílias durante a travessia era “viajar en sentido contrario al camino de Riohacha para no dejar ningún rastro ni encontrar gente conocida” (2002, p. 35). Ainda que sejam muitas as coincidências entre as peripécias dos Buendía e dos Márquez, principalmente no que diz respeito à fundação do

povoado onde viveram, a inventividade do autor salta aos olhos. Embora os familiares de García Márquez também tenham deixado Riohacha à procura de um lugar melhor para viver, e de acordo com o escritor eles tenham fundado esse lugar¹⁵, dificilmente foram “los primeros mortales que vieron la vertiente occidental de la sierra” (2002, p. 35), porque essa originalidade só seria possível aos futuros habitantes de Macondo.

A travessia das personagens terminou com um ato de desistência: “atravesaron la sierra buscando una salida al mar, y al cabo de veintiséis meses desistieron de la empresa y fundaron Macondo para no tener que emprender el camino de regreso. Era, pues, una ruta que no le interesaba, porque sólo podía conducirlo al pasado” (2002, p. 20). É interessante notar o jogo armado por García Márquez: se para ele Macondo é o passado, remete a suas lembranças de infância¹⁶, para suas personagens é o futuro. Por isso a necessidade de tomar cuidado com a identificação total entre Aracataca e Macondo.

O intento maior das personagens era alcançar o mar e, segundo Chevalier e Gheerbrant, o mar é “símbolo da dinâmica da vida” (2006, p. 592). Acima de qualquer peso na consciência, o que queriam os aventureiros era uma nova vida, longe dos fantasmas do passado, e a nova vida é metaforizada na busca pelo mar. Muito mais do que garantir o sustento aos povos que o cercam, o mar conduz a uma transformação que pode ser positiva ou negativa. De acordo com os mesmos autores:

Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes [e] as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte (2006, p. 592).

A travessia da serra impenetrável confunde-se com a travessia existencial dos fundadores de Macondo¹⁷, seu estado transitório. O futuro é incerto, tão ambivalente quanto o mar; o passado é temido, traz a certeza de que é preciso abandoná-lo. Entre a busca pelo futuro e o abandono do passado está a incapacidade humana, estão os vinte e seis meses numa travessia que parece inútil, está o destino. Para essas personagens

¹⁵ GARCÍA MÁRQUEZ; VARGAS LLOSA, 1967, p. 13.

¹⁶ Ver citação na página 10.

¹⁷ São interessantes as relações que podem ser feitas sobre o tema da travessia em Gabriel García Márquez e em João Guimarães Rosa.

“elegidas por el infortunio” (2002, p. 451), nas palavras de Amaranta Úrsula, só resta o comodismo do presente e a desistência dos objetivos, uma possível leitura da sina dos povos latinoamericanos.

O destino é uma força dominante na vida de Buendía e seus seguidores. É um tema recorrente não só em García Márquez, mas também em autores como Jorge Luis Borges, que alegorizou nos espelhos, no labirinto a submissão humana às instâncias alheias a sua compreensão. Borges une literatura e filosofia atingindo a universalidade literária, a total identificação do leitor com as questões propostas. Em *Cem anos de solidão* a busca pelo mar foi frustrada, o que ocasionou a fundação de Macondo. Porém quando a cidade já estava estabelecida, José Arcadio Buendía embrenhou-se em uma nova aventura: colocar Macondo em contato com povoados vizinhos. Ele se frustrou novamente porque ao invés de encontrar a civilização encontrou o mar. O patriarca “consideraba como una burla de su travieso destino haber buscado el mar sin encontrarlo, al precio de sacrificios y penalidades sin cuento, y haberlo encontrado entonces sin buscarlo, atravesado en su camino como un obstáculo insalvable” (2002, p. 22).

Para essa personagem o mar é agora uma fronteira impenetrável, tão impenetrável quanto a serra que impede a relação de Macondo com o mundo. É interessante como o autor utiliza uma mesma palavra para simbolizar categorias opostas. García Márquez, como também já havia feito Borges, cria uma antítese dentro do mesmo vocábulo¹⁸. O mar que antes metaforizava a vida, a transformação, a amplitude é agora barreira concreta, impossibilidade de acesso, morte de ideais. Como afirmavam Chevalier e Gheerbrant, o mar é ao mesmo tempo vida e morte, imensidão e limite, tudo depende do objetivo que se tem.

Como a fundação de Macondo foi um ato de desistência, a inauguração do território se deu em uma região inóspita, que possui a seguinte geografia (2002, p. 20):

- No oriente estava a serra impenetrável e do outro lado Riohacha;
- No ocidente, a ciénaga grande, uma espécie de pântano que abrigava seres mitológicos;
- Ao norte estava o mar;
- Ao sul também havia pântanos, porém estes não possuíam monstros.

¹⁸ Borges também criou uma antítese com a palavra *mar* no poema 1964.

Essa geografia coincide com a localização real de Aracataca¹⁹, porém possui artifícios literários, como os seres mitológicos da ciénaga, que são próprios de Macondo. No texto há uma insistência maior com o norte, talvez por ser o ponto cardeal que indica o rumo a seguir. Após ganhar uma bússola de Melquíades, José Arcadio vai em direção ao norte em sua busca pela civilização. Porém o norte do patriarca é “invisible” (2002, p. 21), nunca o leva para onde quer ir. O destino da personagem é mais forte que seu sentido de orientação. O norte, assim como o mar, também tem uma dupla simbologia: “Terra do aquém e do além da vida: os vivos daí provêm, os mortos vão para aí” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 731).

Cercada por água, lama ou serra Macondo era no momento de sua fundação um lugar isolado que, se estivesse no plano da realidade, dificilmente seria eleito para abrigar algum tipo de civilização. Porém no plano do imaginário é o território perfeito para acolher aquelas desesperançosas personagens que só pensavam em fugir de um passado temido.

Há um fator físico determinante para que as famílias fundem o povoado naquela região inabitável: o rio que por ali passava. Um “río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos” (2002, p. 9). Um rio que recebeu a poética linguagem de García Márquez justamente para que não passasse despercebido aos olhos dos aventureiros, e que traz novamente a simbologia das águas que garantem a sobrevivência dos moradores da aldeia. Recorrendo mais uma vez a Chevalier e Gheerbrant, “o rio simboliza sempre a existência humana e o curso da vida, com a sucessão de desejos, sentimentos e intenções, e a variedade de seus desvios” (2006, p. 781).

Estabelecido o lugar de fundação, agora o povoado precisava ser organizado internamente. É novamente José Arcádio que comanda esse processo:

José Arcadio Buendía, que era el hombre más emprendedor que se vería jamás en la aldea, había dispuesto de tal modo la posición de las casas, que desde todas podía llegarse al río y abastecerse de agua con igual esfuerzo, y trazó las calles con tan buen sentido que ninguna casa recibía más sol que otra a la hora del calor (2002, p. 18-19).

¹⁹ Para visualizar a localização geográfica de Aracataca, consulte o mapa da Colômbia no site <http://www.colombiaenmexico.org/colombia/geografia_mapa_colombia.jpg>. Acesso em: 3 abr. 2007.

A preocupação do patriarca era que Macondo fosse uma aldeia justa, onde todos dividiriam igualmente os recursos disponíveis, no caso, aqueles garantidos pela natureza: o sol e a água. O simbolismo vital da água pode ser transposto também para o sol. Segundo Cirlot “o sol, além de iluminar e fornecer calor, é o distribuidor de supremas riquezas [...] simboliza glória, espiritualidade, iluminação” (1984, p. 538). Há então uma espécie de *acordo* entre Buendía e o sol. O astro distribui as riquezas do céu, o homem as riquezas da terra. Isso faz com que “[...] hasta la llegada de la primera ola de inmigrantes, Macondo [sea] una comunidad igualitaria y patriarcal de tipo bíblico, en la que José Arcadio hace de guía espiritual [...]” (VARGAS LLOSA, 2007, p. 38).

García Márquez resume nessa personagem um comportamento que deveria ser comum àqueles que detêm o poder na latinoamérica. Em Macondo a divisão uniforme dos recursos naturais, símbolos de vida, sugere que na América também precisa ocorrer o mesmo; todos deveriam ter acesso aos mesmos recursos naturais, sociais e econômicos. A crítica à realidade latinoamericana está presente não só na fundação, mas em todo o ciclo de vida de Macondo, pois

[...] sintetiza y refleja (al tiempo que niega) a la realidad real: su historia condensa la historia humana, los estadios por los que atraviesa corresponden, en sus grandes lineamientos, a los de cualquier sociedad, y en sus detalles, a los de cualquier sociedad subdesarrollada, aunque más específicamente a las latinoamericanas (VARGAS LLOSA, 1971, p. 498).

Vivendo na igualdade, depois de alguns anos “Macondo fue una aldea más ordenada y laboriosa que cualquiera de las conocidas hasta entonces por sus 300 habitantes. Era en verdad una aldea feliz” (2002, p. 19). Se o povoado tem uma distribuição uniforme de recursos, os habitantes cooperam com seu trabalho para o crescimento da aldeia e todos têm a possibilidade de alcançar a felicidade. Nessa visão a felicidade é construída coletivamente e a aldeia só é feliz porque todos os seus moradores também o são. Porém essa felicidade trazida pela estabilidade, pela acomodação, dificilmente sacia o homem; ele necessita de desafios. Uma idéia bem próxima à apresentada por Santo Agostinho quando diz que a felicidade está mais ligada à sabedoria que à posse de bens materiais (1998, p. 133). É em busca da sabedoria que José Arcadio Buendía, com seu caráter empreendedor, decide pôr Macondo “en contacto con los grandes inventos” (2002, p. 19). Ele fracassa porque seu destino é mais forte que

qualquer um de seus anseios e os fracassos do fundador garantem o isolamento de Macondo, que também tem seu destino traçado nos pergaminhos de Melquíades.

Pouco tempo depois de seus fracassos, José Arcadio verá sua esposa Úrsula encontrar o caminho para a civilização:

Venían del outro lado de la ciénaga, a sólo dos días de viaje, donde había pueblos que recibían el correo todos los meses y conocían las máquinas del bienestar. Úrsula no había alcanzado a los gitanos, pero encontró la ruta que su marido no pudo descubrir en su frustrada búsqueda por los grandes inventos (2002, p. 51).

A descoberta de Úrsula é motivo de felicidade para seu marido, não para ela. Para a matriarca foi uma grande frustração não encontrar seu filho, que havia fugido com os ciganos. Parece que as personagens de *Cem anos de solidão* estão condenadas ao fracasso individual, estão nas mãos do destino. Isso porque, no dizer de Mario Vargas Llosa:

Na terra das maravilhas tudo está regulado por leis secretas, invisíveis, fatídicas, que fogem ao controle dos homens de Macondo, que os movem e decidem por eles [...] não se encontram a si mesmos nem desfrutam de verdade: cumprem um rito cerimonial cujo sentido profundo lhes resulta hermético. Não é este o destino trágico em que se traduz, em escala individual, o drama da América Latina? As grandes chagas que assolam nossas terras – a sujeição a uma metrópole estrangeira, a prepotência das castas locais, a ignorância, o atraso – não significam talvez essa mutilação da pessoa moral, essa falta de identidade, esse sonambulismo hipnótico que avilta todas as manifestações da vida americana? (2006, p. 158).

Acredito que sim. Porém o escritor latinoamericano toma as chagas do continente como um tema fértil para sua literatura, fazendo com que passe de uma cópia maquinal das literaturas européia e norteamericana para uma criação que, embora ainda conserve fórmulas de sua matriz, apresenta elementos novos. Nas palavras de Antonio Candido no ensaio *Literatura y subdesarrollo*: “No hay imitación ni reproducción mecánica. Hay participación de los recursos que vienen a ser bien común a través de la situación de dependencia, contribuyendo así a hacer de ésta una interdependencia” (2000, p. 348). Ao menos na arte literária a América Latina superou a dependência; o que infelizmente não ocorre nos campos político e econômico. Gabriel García Márquez une a história latinoamericana a episódios bíblicos e mitológicos por meio da reconstrução que opera a

sua arte de manejar palavras. É essa fusão entre literatura, história e mito que estabelece o estatuto do imaginário, portanto de Macondo.

3.2 Intertextualidade: a paródia bíblica

Toda *boa*²⁰ literatura cumpre a universalidade. A *boa* literatura é aquela que, como afirma Milan Kundera, “adentra a alma das coisas”, são os “romances que pensam” e pensando dizem “aquilo que só o romance pode dizer” (2006, p. 65-69). Os *bons* livros, no dizer de Vargas Llosa, mentem, “não podendo fazer outra coisa, porém essa é só uma parte da história. A outra é que, mentindo, expressam uma curiosa verdade, que somente pode se expressar escondida, disfarçada do que não é” (2004, p. 16). Em outras palavras, a *boa* literatura é aquela que vai além do conhecimento dito científico, pois este, sempre apegado à pretensão da verdade, deixa escapar a subjetividade das relações humanas.

O caráter universal é uma consequência da *boa* literatura, já que ao “adentrar a alma das coisas” alcança a essência humana. Outra vez Vargas Llosa assegura que

a literatura [...], diferentemente da ciência e da técnica, é, foi e continuará sendo, enquanto existir, um desses denominadores comuns da experiência humana, graças ao qual os seres vivos se reconhecem e **dialogam**, não importa o quão distintas sejam suas ocupações e desígnios vitais, as geografias e as circunstâncias em que existem, e, inclusive, os tempos históricos que determinam seu horizonte (2004, p. 380) [grifo meu].

Esse diálogo ao qual se refere Vargas Llosa é um conceito trabalhado por Mikhail Bakhtin, no livro *Problemas da poética de Dostoiévski*:

[...] o diálogo não é o limiar da ação mas a própria ação. Tampouco é um meio de revelação, de descobrimento do caráter como que já acabado do homem. Não aqui o homem não apenas se revela exteriormente como se torna, pela primeira vez, aquilo que é, repetimos, não só para os outros mas também para si mesmo.

²⁰ Utilizo o termo *boa* literatura não como um juízo de valor, até porque o conceito de bom e ruim é relativo. Emprego esse *boa* para referir-me àqueles livros entendidos como arte; que expressam a face oculta do ser humano alcançando a universalidade literária. Para mim a *boa* literatura não está restrita ao cânone, pois esse conteúdo oculto pode revelar-se também em obras marginais. Utilizo a palavra *boa* em itálico para não parecer elitista, embora Mario Vargas Llosa, no ensaio *A literatura e a vida*, não tenha o mesmo pudor.

Ser significa comunicar-se pelo diálogo. Quando termina o diálogo, tudo termina (2002, p. 256-257).

Para o autor o homem só se faz homem no diálogo e através do diálogo; como este não se dá apenas no contato face a face, mas no confronto, aceite e enriquecimento do pensamento do outro, por meio de qualquer interação verbal, a literatura torna-se terreno fértil para essa prática. As afirmações de Bakhtin acabaram por criar um conceito vital tanto para a análise literária, quanto para os estudos lingüísticos: o dialogismo. Analisando os romances de Dostoiévski, Bakhtin formulou uma teoria aplicável a outras obras literárias. Julia Kristeva, que a partir do dialogismo bakhtiniano desenvolveu estudos sobre intertextualidade, afirma que o crítico instituiu o “estatuto da palavra” que se define “a) *horizontalmente*: a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário, e b) *verticalmente*: a palavra no texto está orientada para o *corpus* literário anterior ou sincrônico” (1974, p. 63). Assim o diálogo não acontece somente entre as personagens de um romance, ocorre entre autor e leitor, entre diferentes textos, sendo que os escritos contemporâneos sempre retomam a literatura precedente, por isso a intertextualidade. Angélica Soares acrescenta que “havendo a coexistência em um único texto do falar de duas ou mais vozes, há sempre uma absorção ou réplica de outros textos, ou seja, há relações de intertextualidade” (2000, p. 72). Kristeva diz ainda que Bakhtin, ao notar o caráter dialógico da linguagem, “situa o texto na história e na sociedade” (1974, p. 62).

Esse é um tema caro à história literária. T. S. Eliot, no ensaio *A tradição e o talento individual*, de 1919, anuncia a problemática entre o velho e o novo na criação poética. Ele afirma: “Nenhum poeta, nenhum artista de arte alguma alcança sozinho o completo significado das coisas. Este se encontra na apreciação de suas relações com os poetas e os artistas mortos. Sozinho, é impossível avaliá-lo; é indispensável contrastá-lo, compará-lo” (1968, p. 190). Eliot estabelece uma “ordem global” (1968, p. 190) da qual participam todas as obras já escritas e que é constantemente alterada pelo surgimento de novos textos. Logo a tradição não é herdada e sim construída pelos diferentes talentos individuais que atualizam o passado, tornando-o presente.

Trinta anos depois Jorge Luis Borges retoma e aprimora o pensamento de Eliot no ensaio *Kafka y sus precursores*. O escritor argentino confessa suas primeiras impressões sobre Kafka: autor singular, único. Porém uma leitura mais apurada

demonstrou que traços aparentemente kafkianos podiam ser vistos em outras literaturas. São essas intertextualidades a matéria do ensaio. Borges chega à conclusão de que os textos comparados se parecem aos de Kafka, mas não se assemelham entre si. Porém se Kafka não tivesse escrito, os demais textos não existiriam, ou seja, não seriam percebidos pelo leitor. Aqui está a chave: é o leitor quem organiza a tradição literária a qual se referia Eliot. É no momento da leitura que se abre o leque das intertextualidades. O leitor percebe e classifica a “ordem global” dos textos, aproxima presente, passado e futuro. Borges conclui com uma idéia preciosa: “cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres” (1996, p. 89-90). Voltamos ao princípio: a intertextualidade é um dos caminhos para se chegar ao universal literário²¹.

Quando José Arcadio Buendía e seus seguidores partem para a travessia da serra impenetrável, vão em busca da “tierra que nadie les había prometido” (2002, p. 35). Nessa passagem há uma visível intertextualidade com o Antigo Testamento, o livro Êxodo, no qual se narra a saída dos hebreus do Egito e o início de sua travessia pelo deserto, guiados por Moisés, rumo à terra prometida. A intertextualidade presente em *Cem anos de solidão* é, neste caso, uma paródia, noção que, segundo Affonso Romano de Sant’anna, se faz presente desde Aristóteles, embora tenha sido desenvolvida por Bakhtin e Tynianov (1998, p. 11-13). Para Angélica Soares, paródia “do grego *paroidía* (para + ode = canto paralelo) [...] é um mecanismo intertextual, pelo qual um texto é constituído com outros textos, reconhecendo-se, no novo texto, aquele que foi parodiado”; a autora acrescenta que “o humor, a sátira, a ironia, a fragmentação deliberada do texto, a alegorização da realidade são elementos da paródia” (2000, p. 72-73), elementos estes presentes no texto de García Márquez.

Cem anos de solidão é uma obra regional que narra a história e a cultura de um território imaginário configurado numa “rede de relações” (POZENATO, 2001, p. 587) estabelecida por um *auctor*²², García Márquez. O regional está de acordo com o que diz Pozenato:

²¹ Flávio Loureiro Chaves refletiu sobre esse tema no ensaio *Na fronteira do texto*, publicado em *História e Literatura* (1999, p. 9-12).

²² Termo de Pierre Bourdieu.

Por uma dialética interna à obra aquilo que, no ponto de partida, é particular, atinge valor de universalidade, caráter que se costuma atribuir às obras literárias que realizam os objetivos da arte. Em termos estilísticos, poderia ser assim definido o estatuto do particular dentro da obra: ele aí figura por um processo metonímico, em que a parte se apresenta como imagem do todo. Parece, com efeito, ser este o processo fundamental de toda obra de arte, e também a sua função: significar metonimicamente o universo das significações humanas (1974, p. 17).

No caso de *Cem anos de solidão*, uma das manifestações desse processo metonímico se dá em Macondo, um território imaginário peculiar, situado no interior da Colômbia, que representa um todo universal, a realidade latinoamericana e a dos demais países em desenvolvimento localizados em diferentes pontos do globo. Sendo assim o leitor de qualquer parte do mundo tem condições de identificar-se com os habitantes de Macondo, pois, mesmo vivendo em um país desenvolvido, poderá solidarizar-se com aqueles que não dispõem da mesma condição. Além do mais, se faltar ao leitor o conhecimento da realidade dos povos periféricos, o jogo intertextual armado por García Márquez, a paródia do texto bíblico, também garante a universalidade do romance, colocando-o ao lado de cânones da literatura ocidental.

A terra que ninguém havia prometido é oposta à terra prometida. No texto bíblico se lê:

E o Senhor disse-lhe [a Moisés]: Eu vi a aflição do meu povo no Egito, e ouvi o seu clamor causado pela cruza daqueles que têm a superintendência das obras. Conhecendo a sua dor, desci para o livrar das mãos dos egípcios, e para o conduzir daquela terra para uma terra boa e espaçosa, para uma terra onde corre o leite e o mel, nas regiões do cananeu, do heteu, do amorreu, do ferezeu, do heveu e do jebuseu (Êxodo 3, 7-8).

Mais adiante, a promessa da terra santa continua:

O Senhor falou a Moisés, dizendo: Eu sou o Senhor, que apareci a Abraão, a Isaac e a Jacó, como o Deus onipotente; mas não lhes revelei meu nome Adonai. Fiz, porém, aliança com eles para lhes dar a terra de Canaã, a terra da sua peregrinação na qual foram forasteiros. Ouvi os gemidos dos filhos de Israel, que os egípcios têm oprimido; e lembrei-me da minha aliança. Por isso dize aos filhos de Israel: Eu sou o Senhor, que vos tirarei de sob o jugo dos egípcios, e vos livrarei da escravidão, e vos resgatarei com o braço estendido e com grandes juízos, e vos tomarei de um povo e serei o vosso Deus, e sabereis que eu sou o Senhor vosso Deus, que vos tirarei de sob o jugo dos egípcios, e vos introduzirei na terra, sobre que levantei a minha mão para dar a Abraão, a Isaac e a Jacó; eu vo-la darei em posseção, eu o Senhor (Êxodo 6, 2-8).

Na passagem bíblica há a promessa de proteção por parte do Senhor aos seus filhos; Ele percebe o sofrimento dos hebreus e interfere para mudar o seu destino. Há a escolha de um guia que os conduzirá pelo deserto e facilitará a penosa travessia: Moisés é a ligação entre o divino e o humano; ele auxilia na fuga e recebe os mandamentos que regulamentarão a fé hebraica, exercendo um duplo papel de guia e censor. Há ainda a certeza de que chegarão a uma terra melhor onde serão livres e por isso deverão reverenciar ao Senhor que passará a ser seu Deus. O Senhor promete aos hebreus não só uma terra melhor, mas também condições para uma vida diferente da que levavam quando eram posse dos egípcios. Porém o povo deixa de ser posse de outro povo para ser posse de Deus que, onipotente, passa a controlar aqueles que salvou, deixando-os com uma dívida eterna. A terra prometida, ao mesmo tempo em que liberta os hebreus de um regime tirano, coloca-os noutro, o regime divino, emancipador e autoritário. Deus e Moisés (este de forma mais amena) possuem a ambigüidade dos que oferecem exigindo em troca um sacrifício que pague a oferenda.

Examinemos, entretanto, o caso de *Cem anos de solidão*. Não aparece a figura divina que ampara e liberta o povo da tirania. Também não há a figura divina que oprime e exige devoção, isso ficará a cargo dos déspotas que dominarão a cena política do continente. Todas as ações são vontades humanas; os homens é que decidem abandonar o passado em busca de um futuro melhor. Tampouco há a certeza de que alcançarão um bom lugar para viver, pelo contrário, eles são movidos pela incerteza. As personagens de García Márquez estão à margem da bondade divina católica, não há lugar para elas na terra prometida, por isso têm que construir a sua própria terra, com o pouco que lhes é dado. No entanto estando à margem da bondade não estão livres da opressão, já que a História cumprirá o papel regulador legado à divindade no texto bíblico. Os habitantes de Macondo herdaram o pior do Senhor e o pior da História. José Arcadio, o Moisés dos fundadores de Macondo, não presenciou a aparição do Senhor, ele é um simples homem que dispõe apenas de sua intuição para conduzir o povo. Além disso o impulso para a fundação de Macondo é mais diabólico do que divino: o assassinato a sangue frio de Prudencio Aguilar.

Por isso até a chegada do padre Nicanor Reyna ao povoado ninguém seguia as leis católicas. O vigário “[...] se espantó con la aridez de los habitantes de Macondo, que prosperaban en el escándalo, sujetos a la ley natural, sin bautizar a los hijos ni santificar

las fiestas” (2002, p. 104). O padre tenta interferir na ordem do lugarejo, porém “[...] nadie le prestó atención. Le contestaron que durante muchos años habían estado sin cura, arreglando los negocios del alma directamente con Dios [...]” (2002, p. 104-105). Fica claro que o incômodo do povo de Macondo é com a igreja católica, sempre atrelada à história ditatorial do continente, e não diretamente com Deus.

No texto bíblico Deus interfere abrindo o mar vermelho para que os filhos de Israel possam estar a salvo dos egípcios. Também envia o maná, manjar dos deuses, para saciar a fome. Os *filhos de Macondo*, ao contrário, sofrem as consequências do abandono:

Fue un viaje absurdo. A los catorce meses, con el estómago estragado por la carne de mico y el caldo de culebras, Úrsula dio a luz un hijo con todas sus partes humanas. Había hecho la mitad del camino en una hamaca colgada de un palo que los hombres llevaban en los hombros, porque la hinchazón le desfiguró las piernas, y las varices se le reventaban como burbujas (2002, p. 35).

Com essa paródia Gabriel García Márquez, além de incluir sua obra no panorama da literatura universal, critica o abandono dos povos latinoamericanos por parte daqueles que detêm o poder global. O desamparo dos países subdesenvolvidos transcende o nível socioeconômico chegando a ser divino. Inclusive o Deus católico todopoderoso que deveria olhar por todos esqueceu-se dessas comunidades condenadas a cem anos de solidão. Todas as ações de mudança devem partir dos cidadãos latinoamericanos porque ninguém intercederá por eles.

Mesmo assim José Arcadio segue um dos mandamentos que Deus instituiu na passagem bíblica citada, demonstrando respeito ao próximo quando garante a equidade de acesso aos recursos naturais disponíveis na aldeia. Isso sugere que a bondade e a justiça não são características peculiares somente àqueles seguidores dos preceitos cristãos; são típicas do homem, fazem parte da origem do comportamento humano, uma leitura rousseauiana. Agindo dessa maneira José Arcadio cumpre um papel que teoricamente deveria ser de Deus: tratar todos os seus filhos com igualdade.

É interessante ressaltar que o tema da terra prometida aparece em outra obra de García Márquez. Em *La hojarasca*, de 1955, Macondo é um povoado construído por refugiados de guerra e é para lá que vão os pais de Chabela, também fugindo das

batalhas: “Macondo fue para mis padres la tierra prometida, la paz” (2005, p. 48). O que teria feito o autor inverter o sentido da intertextualidade adotada nas duas obras? Talvez seja a própria Macondo. Em *Cem anos de solidão* é narrada toda a trajetória da cidade imaginária, desde a fundação até a *morte*, e é na fundação que aparece a paródia bíblica. Em *La hojarasca* Macondo já está estabelecida quando as personagens chegam, elas não passam pelas provações da travessia pela serra. A cidade pronta pode até ser a terra prometida, mas os obstáculos superados para fundá-la demonstram o contrário. É como se as personagens de *Cem anos de solidão* tivessem passado pelas maiores privações para deixarem um legado positivo às personagens de *La hojarasca*²³.

Além da intertextualidade com a Bíblia, Severo Sarduy²⁴ aponta outros cruzamentos possíveis a partir da obra de García Márquez:

al contrario de la homogeneidad del language clásico, [o autor] insiste en una frase tomada directamente de Juan Rulfo, incorpora al relato un personaje de Carpentier – el Víctor Hugues de *El siglo de las luces* –, otro de Cortázar – el Rocamadour de *Rayuela* –, otro de Fuentes – Artemio Cruz de *La muerte de Artemio Cruz* – y utiliza un personaje que evidentemente pertenece a Vargas Llosa, sin contar las múltiples citas – personajes, frases, contextos – que en la obra hacen referencia a las obras precedentes del autor (2000, p. 177).

Sobre esse tipo de intertextualidade García Márquez afirma:

la realidad latinoamericana tiene diferentes aspectos y yo creo que cada uno de nosotros [os escritores] está tratando diferentes aspectos de esa realidad. Es en ese sentido que yo creo que lo que estamos haciendo nosotros es una sola novela. [...] El punto a donde quiero llegar es éste: la facilidad con que, a pesar de las diferencias que hay entre uno y otro, se puede hacer este juego, pasar los personajes de un lado a otro y que no queden falsos. Es que hay un nivel común y el día que encontremos cómo expresar ese nivel, escribiremos la novela latinoamericana verdadera, la novela total latinoamericana, la que es válida en cualquier país de América Latina a pesar de diferencias políticas, sociales, económicas, históricas... (GARCÍA MÁRQUEZ; VARGAS LLOSA, 1967, p. 38-39).

Para Mario Vargas Llosa, García Márquez não necessita se unir aos demais escritores latinoamericanos para escrever o romance total do continente, ele já conseguiu: “*Cien años de soledad* es una novela total sobre todo porque pone en práctica el utópico designo de todo suplantador de Dios: describir una realidad total, enfrentar a

²³ Logicamente estou considerando o tempo narrado nas obras e não suas datas de publicação.

²⁴ Em livro organizado por César Fernández Moreno.

la realidad real una imagen que es su expresión y negación” (1971, p. 480). García Márquez parodia o texto bíblico porque dentro de seu romance ele é o deus; o autor comete um deicídio²⁵.

Cirlot amplia o conceito de terra prometida dizendo: “onde há paz e perfeição, realiza-se no tempo o que no espaço adota a forma de uma terra prometida, seja Israel para os hebreus que vagueavam no deserto, seja Itaca para Ulisses no oceano” (1984, p. 564). Porém para a análise de Macondo parece-me mais apropriada a intertextualidade com o texto bíblico.

A intertextualidade bíblica não se esgota na relação com a terra prometida. A subida aos céus de Remédios, *la bella*, lembra a elevação da Virgem Maria e a chuva de quatro anos, onze meses e dois dias parece-se ao dilúvio bíblico. Também as primeiras frases do romance, “el mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas com el dedo” (2002, p. 9), podem ser relacionadas a “no princípio era o Verbo” do livro Gênesis. Tratarei das simbologias que envolvem a chuva no próximo capítulo do trabalho e das relações com o Gênesis na seção *Tempo mítico*. A ascensão de Remédios, embora seja um copioso terreno de investigação, não será aprofundada por fugir ao foco de análise deste estudo.

3.3 Dialogismo: a crônica latinoamericana

A intertextualidade constitui sempre um caso de dialogismo. Porém nem todo dialogismo configura-se como intertextualidade. Para haver uma relação intertextual são necessários no mínimo dois textos, sendo que um deles faz referência (implícita ou explícita) ao outro; já para que se efetue uma relação dialógica, pode-se ter somente um texto no qual há menção a uma idéia pré-estabelecida, a um lugar-comum. Para Irene Machado o dialogismo é “[...] um fenômeno que se articula a partir da representação da voz não apenas dos personagens, mas de estilos, de épocas, de grupos sociais” (1995, p. 62). É o que ocorre entre *Cem anos de solidão* e a crônica do descobrimento da América.

A história oficial da América Latina sempre esteve mesclada a temas bíblicos e mitológicos. As navegações empreendidas pelos europeus no século XV buscavam muito

²⁵ Termo de Mario Vargas Llosa.

mais do que confirmar suas premissas sobre a geografia da Terra: queriam comprovar as suas crenças. Para Tzvetan Todorov, Cristóvão Colombo era um hermeneuta que “leu no *Imago mundi* de Pierre d’Ally que o Paraíso terrestre devia estar localizado numa região temperada além do equador” (1999, p. 19). Quando ele se depara com um território de natureza, clima e localização próximos às descrições bíblicas que conhecia, pensa ter descoberto o paraíso.

O próprio Colombo afirmou em carta escrita ao papa Alexandre VI, em fevereiro de 1502: “[...] efetuei uma navegação nova em direção ao sul, onde encontrei terras infinitas e água de mar doce. Acreditei e acredito no que acreditaram e acreditam tantos santos e sagrados teólogos: ali, naquela região, se encontra o Paraíso Terrestre” (*apud* MAGASICH-AIROLA; DE BEER, 2000, p. 35).

Os manuais de história ensinam que Colombo partiu da Espanha apadrinhado pelo rei Fernando e a rainha Isabel para trazer à corte o ouro das Índias. Assim o investimento dos monarcas nas expedições do almirante seria logo recuperado. Mas, de acordo com Todorov, o navegador genovês tinha outros planos. Católico ferrenho Cristóvão Colombo pretendia buscar o ouro das Índias para “partir em cruzada e liberar Jerusalém” (1999 p. 12). Todorov ainda cita um fragmento do diário do almirante no qual ele afirma que espera encontrar ouro “[...] em quantidade suficiente para que os reis possam, em menos de três anos, preparar e empreender a conquista da Terra Santa” (1999, p. 12). A esse ideal utópico de Colombo, teóricos como Mahn-Lot (1984, p. 89) e Todorov (1999, p. 12) dão o nome de “exploração dom-quixotesca do Novo Mundo”. Magasich-Airola e De Beer (2000, p. 28) vão mais longe dizendo que Colombo devia ler inveteradamente as novelas de cavalaria escritas por Amadís de Gaula.

O certo é que Colombo queria transformar-se no herói de seu povo e esse povo não eram os espanhóis que patrocinavam suas incursões mar adentro, nem os italianos, seus compatriotas de origem. Como não possuía vínculos identitários com nenhuma pátria específica, o navegador fez da religião sua pátria²⁶. Acontece que ao deparar-se com o paraíso perdido Colombo abandonou a idéia de recuperar a terra santa. Sua imaginação delirante fez com que identificasse na terra descoberta povos, seres e lendas

²⁶ Essa é uma leitura possível a partir dos textos que fundamentam esse item da dissertação, a meu ver os mais adequados para a relação entre História e literatura. Edmundo O’Gorman apresenta em *A invenção da América* (1992) uma série de outros argumentos também reveladores do caráter ambíguo que envolve o descobrimento (invenção para O’Gorman) da América. No entanto os autores concordam em um ponto: a imaginação delirante de Colombo.

mencionados na Bíblia. Assim as dez tribos perdidas de Israel, a fonte da juventude, as minas do rei Salomão, o El Dorado, as indomáveis Amazonas, os gigantes patagões tiveram lugar na América (MAGASICH-AIROLA; DE BEER, 2000, p. 5-8).

Carlos Fuentes afirma: “descoberta porque inventada, porque imaginada, porque nomeada, a América tornou-se a utopia da Europa” (1989, p. 223). Essa exploração dom-quixotesca do continente demonstra a ânsia por uma liberdade que não era possível na Europa. O olhar europeu já chega contaminado por um elemento *maravilhoso* que será um dos responsáveis pelos mitos que envolvem a crônica latinoamericana. Ainda Fuentes estabelece a “historicidade mais profunda da América Latina: a tensão entre a utopia, a epopéia e o mito” (1989, p. 231). Por isso até hoje não é possível distinguir a História do mito na formação do continente, o que instiga a criação de uma literatura como a de García Márquez, que aceita e acentua a fusão entre essas duas instâncias. Novamente Fuentes:

A saga de Macondo e dos Buendía inclui assim a totalidade do passado oral, lendário, e juntamente com ele ficamos sabendo que não podemos nos contentar com a história oficial, documentada, dos tempos: que a história também é todas as coisas que os homens e as mulheres sonharam, imaginaram e desejaram, todas as coisas a que deram nomes (1989, p. 233).

Em Macondo também há um movimento de descoberta. José Arcadio Buendía e as vinte e uma famílias que empreenderam com ele a fundação do povoado *descobrem* a terra onde construirão suas casas. No entanto esse movimento é, acima de tudo, uma desistência: como não podiam encontrar o mar, fundaram Macondo. Esse ato dos fundadores da cidade imaginária é semelhante ao de Colombo que, não conseguindo alcançar as Índias, descobriu a América.

Essa relação dialógica torna-se possível porque a crônica do descobrimento da América está carregada de mitos, o que dá razão a Alejo Carpentier quando afirma que a história do Continente é uma manifestação do *real maravilhoso*²⁷. Os olhos europeus que jamais haviam se deparado com tão fecunda vegetação, com rios oceânicos e com pessoas que andavam nuas tranqüilamente, não demoraram a enxergar as imagens de suas leituras. Mas a profusão da paisagem também não passou despercebida aos olhos dos fundadores de Macondo. O rio que banha o povoado tem “águas diáfanas” (2002, p.

²⁷ Ver citação completa na página 15 deste trabalho.

9), a castanheira da casa dos Buendía é gigantesca (2002, p. 18), a planície que cercava Macondo era de “una extensión acuática sin horizontes donde había cetáceos de piel delicada con cabeza y torso de mujer” (2002, p. 20). Gabriel García Márquez incorpora em sua obra os mitos oriundos da versão europeia da descoberta do continente americano.

Assim como Cristóvão Colombo, que comparou a forma da Terra a uma pêra (TODOROV, 1999, p. 19), José Arcadio Buendía preocupava-se, nos tempos remotos da fundação de Macondo, com o desenho do planeta. Após vários dias de investigação descobriu que “la tierra es redonda como una naranja” (2002, p. 13), teoria que já havia sido provada, porém que ainda não era conhecida no povoado. Os dois *descobridores*, o da América e o de Macondo, possuíam o mesmo caráter empreendedor que lhes levava tanto a grandes descobertas quanto a lugar algum. Ambos encontraram um Novo Mundo e por isso entraram para a História, seja através da crônica histórica propriamente dita, seja através da literatura. Mas nenhum deles alcançou aquilo que buscava no momento planejado: o objetivo perseguido (as Índias para Colombo, o mar e o contato com a civilização para Buendía) só tornou-se real quando já não era mais um objetivo.

É interessante notar que o descobridor da América queria recuperar a terra prometida aos hebreus. Jerusalém é para Colombo a terra que ninguém lhe havia prometido, assim como Macondo o é para José Arcadio e seus seguidores. Jerusalém não lhe pertence, por isso não consegue concretizar seus planos. Colombo e José Arcadio são excluídos do território sagrado; ambos estão à mercê do destino. Personagens reais e fictícias podem ser postas no mesmo nível, já que o destino rege a todos. Não se sabe até que ponto a História da América é uma *verdade*. Mais interessante ainda é que “la tierra que nadie les había prometido” é também a alegoria da América. Macondo autoriza a paródia bíblica e o dialogismo literatura e História. Através de um território imaginário o escritor consegue fundir duas instâncias aparentemente inconciliáveis: a História e o mito.

A literatura de Gabriel García Márquez metaforiza a História latinoamericana ao mesmo tempo em que incorpora mitos, transformando-os em matéria para o *real maravilhoso*. Ao converter a História em literatura o autor não faz mera colagem; ele recria esse referencial histórico lançando um novo olhar sobre consensos estabelecidos. Se a descoberta da América foi, assim como em Macondo, um ato de desistência corre

nas veias do continente²⁸ a marca da desesperança, do desapego, da solidão. Essa outra visão sobre a História latinoamericana vai ao encontro da paródia bíblica: no fundo os latinos sempre foram condenados ao abandono divino, histórico, social. Sob esse ponto de vista a América nunca foi um paraíso, pois desde sua fundação está marcada por um signo negativo. Parece que a visão do mundo do autor localiza as chagas do continente no momento de sua descoberta: se uma coisa nasce errada vai permanecer errada para sempre.

No entanto a descoberta efetuada pelos europeus foi a do outro, a de um continente e um povo que lhes eram desconhecidos. Já a descoberta dos fundadores de Macondo é interior, eles desvendam o próprio continente latinoamericano. O descobrimento de Macondo é o descobrimento da América pelos americanos, uma tomada de consciência. É como se García Márquez, ao alegorizar a América Latina em uma cidade imaginária, convidasse os latinoamericanos a desvelar o seu território, a sua gente. A literatura dá condições para investigar e compreender a realidade e quem sabe até modificá-la. O autor levanta uma bandeira pela americanidade (bandeira essa extremamente importante para a sobrevivência do território na conturbada época em que foi publicado o romance) e dá ao mesmo tempo uma esperança e uma tarefa aos latinoamericanos: inverter essa negatividade através da valorização do que lhe é mais próprio; descobrir o espírito americano. García Márquez dá a fórmula para encontrar esse espírito em seu romance: a apreciação da cultura regional, das tradições, das lendas e mitos que integram a história particular do território.

O estatuto do imaginário em Macondo se dá pela precisão das artimanhas literárias utilizadas por García Márquez, que permitem a intertextualidade com a Bíblia e o dialogismo com a História latinoamericana.

²⁸ Expressão de Eduardo Galeano.

4 ***A vida: ruptura e vínculo com o exterior***

Em *Cem anos de solidão a vida* de Macondo é descrita desde o *nascimento* até a *morte*, passando por altos e baixos num movimento que alterna momentos de vínculo e de ruptura com o mundo exterior. É nesse vaivém que se dá a releitura da História latinoamericana (e por extensão a de diversas comunidades em desenvolvimento) alegorizada na história de Macondo. Nesse movimento pendular as personagens se entrecruzam, se mantêm ou se transformam, afirmam seus valores ou adquirem novos.

Esse vínculo ou ruptura remete ao tema das fronteiras entre as diferentes regiões. Fredrik Barth afirma que “as fronteiras persistem apesar do fluxo de pessoas que as atravessam” (1998, p. 188). Macondo apesar de ter contato com o exterior mantém-se como um espaço isolado, o que garante a temática do livro. As fronteiras do povoado

estão muito bem delimitadas assegurando a identidade das personagens. Os habitantes de Macondo identificam-se entre si e diferenciam-se daqueles provenientes de outras regiões. Por isso acham tão inusitados aqueles estrangeiros vindos para trabalhar na companhia bananeira; também por isso eles não são aceitos na aldeia e têm que criar uma aldeia paralela, que fazem questão de envolver com cercas para não se misturarem aos nativos:

Los gringos [...] hicieron un pueblo aparte al otro lado de la línea del tren, con calles bordeadas de palmeras, casas con ventanas de redes metálicas, mesitas blancas en las terrazas y ventiladores de aspas colgados en el cielorraso, y extensos prados azules con pavorreales y codornices. El sector estaba cercado por una malla metálica, como un gigantesco gallinero electrificado que en los frescos meses del verano amanecía negro de golondrinas achicharradas (2002, p. 274).

A passagem ilustra o choque cultural que referi. Demonstra as diferenças entre as duas culturas: enquanto os habitantes de Macondo são castigados pelo pó e o calor, os estrangeiros se refrescam com ventiladores de teto. Ao passo que os *gringos* criam pavões reais e codornas, aves nobres e não existentes em Macondo, a população local é representada pelas simples andorinhas, mortas pela tecnologia das cercas eletrificadas.

Peter Burke teoriza muito bem sobre esse conflito. Segundo o autor a região, cidade ou aldeia determina a lealdade entre as pessoas; essas unidades formam comunidades fechadas, com estereótipos hostis contra os forasteiros, o que faz não admitir novas pessoas ou novos costumes (1989, p. 77).

É essa relação com o outro que institui a identidade. Alguém tem essa identidade porque não tem uma outra. No dizer de Kathryn Woodward:

[...] a identidade é relacional [...] depende, para existir, de algo fora dela: a saber, de outra identidade [...], de uma identidade que ela não é que difere [dessa] identidade [...] mas que, entretanto, fornece as condições para que ela exista. [...] A identidade é, assim, marcada pela diferença (2004, p. 9).

Não é um tema fácil. Nessa perspectiva o conceito de fronteira ultrapassa as categorizações geográficas adentrando a esfera cultural. Michel de Certeau apresenta o paradoxo da fronteira: “criados por contatos, os pontos de diferenciação entre dois corpos são também pontos comuns” (2002, p. 213). A fronteira tem papel mediador no estabelecimento de identidades, permite a identificação e a diferenciação em relação ao

outro. Homi Bhabha acrescenta: “encontramo-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão” (2005, p. 19).

Em Macondo a um momento de contato com o que está fora, segue-se outro momento diametralmente oposto de rompimento. Segundo Sandra Pesavento “o conceito de fronteira se constrói num jogo de abertura e fechamento, de enfrentamento e negociação, de inclusão e exclusão” (2004, p. 18). As fronteiras do povoado são palco para constantes travessias que instauram a tensão entre o tradicional (garantido pelo isolamento) e o inovador (afiançado pela abertura). Mas como afirmou Bhabha essa relação é complexa e ainda mais em se tratando de criação literária. Acontece que no romance algumas forças externas que colocam Macondo em contato com o mundo são também tradicionais (é o caso de Melquíades, um ícone da tradição popular). Aqui ressurge o pensamento de T. S. Eliot apresentado anteriormente: tradição e talento individual andam sempre juntos²⁹. Demonstrarei melhor essa dicotomia vínculo/ruptura através da análise de episódios capitais na construção do enredo que inauguram o ciclo de *vida* do território imaginário.

4.1 O isolamento inicial

No momento da fundação Macondo é um território isolado, pois sua posição geográfica condena-o a ser assim³⁰. Subsiste como um povoado bíblico onde todos têm acesso igualitário aos bens existentes. Nas palavras de Mario Vargas Llosa, reina em Macondo “plena armonía entre sus miembros, tanto económica como socialmente: todos son los fundadores, todos comienzan a levantar sus casas y a cultivar sus huertas del mismo modo” (2007, p. 38).

Macondo é nesse período uma aldeia rural que se sustenta pela agricultura: “Úrsula y los niños se partían el espinazo en la huerta cuidando el plátano y la malanga, la yuca y el ñame, la ahuyama y la berenjena” (2002, p. 13). Todos esses elementos pertencentes ao cultivo da região caribenha, portanto, tipicamente regionais. É

²⁹ Retornar às páginas 32 e 33.

³⁰ Ver a localização geográfica de Macondo na página 28.

interessante notar que um elemento regional como a banana, que está presente desde a primeira fase da *vida* de Macondo, mais tarde será o desencadeador da submissão do povoado a uma metrópole estrangeira. A febre da banana demonstra o quão injusta é a dominação do outro que se apodera daquilo que é essencialmente do grupo dominado para instaurar a sua dependência.

A dedicação de Úrsula à agricultura conduz a uma interpretação simbólica. Segundo Mircea Eliade sempre existiu uma ligação entre a mulher e a agricultura e essa “solidariedade mística entre a fecundidade da terra e a força criadora da mulher é uma das instituições fundamentais do que poderíamos chamar a ‘consciência agrícola’” (2002, p. 268).

Esse povoado de tipo bíblico tem Úrsula como figura exemplar, mantenedora da tradição e adepta do trabalho árduo. É ela que, como uma verdadeira urso, toma as rédeas da família e do povoado impondo os valores da sociedade patriarcal³¹. Talvez seja Úrsula a maior autoridade do livro e não os seus descendentes, que exerceram o poder político em Macondo. Depois de Úrsula ter enfrentado e humilhado o ditador Arcadio diante da população, o narrador é enfático: “a partir de entonces fue ella quién mandó en el pueblo” (2002, p. 132).

A influência da matriarca é pacífica e não violenta como a dos déspotas da família. Mesmo assim o domínio de Úrsula acaba por arruinar a vida de alguns descendentes que, com a identidade abalada, fracassam em tudo o que se envolvem. É o caso de José Arcadio (filho de Fernanda e Aureliano Segundo) que para satisfazer o desejo de Úrsula torna-se padre, porém abandona o sacerdócio e passa grande parte da narrativa vagando entre amores impossíveis com Amaranta. O autor deixa entrever que qualquer autoridade extremada é nociva, principalmente para aqueles que são alvo da dominação. Mas aqueles que exercem o poder também são castigados: Úrsula fica cega; o coronel Aureliano Buendía perde todas as guerras em que se envolve; Arcadio morre ainda

³¹ É interessante a relação que pode ser feita entre a matriarca dos Buendía e as matriarcas dos Terra-Cambará de Erico Verissimo. Parece-me aplicável a *Cem anos de solidão* aquela leitura proposta por Flávio Loureiro Chaves para *O tempo e o vento*: os homens são uma força horizontal, violenta e devastadora, o vento, e as mulheres uma força vertical, permanente e de preservação, o tempo (2001, p. 106-107). No número especial sobre García Márquez da Revista do Instituto Humanitas Unisinos, Luís Augusto Fischer apresenta alguns pontos de contato entre as duas obras e cita a célebre declaração do escritor colombiano que afirmou ter lido o texto de Erico.

jovem. Isso porque poderosos e miseráveis são todos perdedores, já que estão marcados pelo signo comum da solidão.

Úrsula representa a racionalidade e a permanência da tradição, ao passo que seu marido José Arcadio simboliza a inventividade e o desejo de progresso. Ambos contribuem para o contato de Macondo com o mundo exterior: ela de maneira realista, através dos imigrantes que traz; ele de forma maravilhosa, por meio da relação com Melquíades.

Como *Cem anos de solidão* pertence ao real maravilhoso é possível a existência de uma personagem que una duas correntes tão distantes quanto a racionalidade e a tradição. Isso porque a racionalidade está para o real, assim como a tradição está para o maravilhoso. Se o real maravilhoso é a inauguração de uma nova *realidade* em que elementos reais e maravilhosos são postos no mesmo patamar, Úrsula é responsável por uma conduta a um só tempo racional e tradicional.

Carlo Prandi, no verbete *Tradições* da enciclopédia *Einaudi*, registra o percurso desse conceito ao longo da história. Afirma que a teoria de Descartes constituiu um problema para a manutenção das tradições, pois o estabelecimento da razão como forma única de entender o mundo legou à tradição o *status* de superstição, de mentira (1997, p. 175). Ainda segundo Prandi, foi Voltaire quem recuperou as tradições enunciando que o espírito crítico do racionalismo não dá conta da diversidade cultural dos povos (1997, p. 178). Portanto a atitude de Úrsula é perfeitamente aceitável.

Nesse mesmo verbete tradição é conceituada assim:

[...] a passagem de um conjunto de dados culturais (em sentido antropológico) de um antecedente a um conseqüente que podem configurar como famílias, grupos, gerações, classes ou sociedades. Os comportamentos humanos [...] assentam no *tapis rouland* da história através de um processo de conservação/inação no qual se realizam, de modos diferentemente tematizados, as múltiplas possibilidades de inserção do passado no presente (1997, p. 166).

Úrsula é a representante perfeita dessa tradição que quer manter vivo o passado, porém sem descuidar-se do presente. Nasce nesse período de isolamento uma preocupação que será constante para a família Buendía: a proibição do incesto. Lévi-Strauss afirma que a passagem da natureza para a cultura se dá no momento em que são estabelecidas barreiras nas relações de parentesco. O homem passa da liberdade total, a

natureza, para as restrições simbólicas, a cultura (1975, p. 90). Dessa forma a proibição do incesto é determinante para a inauguração de qualquer cultura.

No caso da obra de García Márquez o interdito é assegurado por Úrsula e por isso recebe o reforço da tradição. Os filhos gerados em uma relação entre os Buendía nascerão com um rabo de porco. Esse passa a ser o tormento das sete descendências e concretiza-se na última geração ao nascer o filho com rabo de porco, que representa a decadência total da estirpe e a volta ao estágio inicial³².

Ao mesmo tempo em que Úrsula garante a passagem desse dado às gerações subseqüentes, é ela a responsável pela chegada da primeira onda de imigrantes a Macondo, o que vai trazer inovação ao povoado. Mesmo acreditando que a tarefa principal das mulheres de uma casa é a educação dos filhos, descuidou-se dessa função “porque andava demasiado ocupada em un prometedor negocio de animalitos de caramelo” (2002, p. 52). Ainda que quisesse manter os comportamentos aprendidos com seus ancestrais, a matriarca se vê obrigada a ceder às exigências do presente, movimento natural na trajetória das tradições. Úrsula personifica a tensão conservação/inovação, remetendo a essa tônica dos processos culturais.

José Arcadio, ao contrário, não se interessa nem um pouco pelos temas tradicionais, o que não é estranho. Na maioria das sociedades primitivas eram as mulheres as responsáveis por assegurar a tradição em suas famílias, ao passo que os homens (por estarem mais tempo afastados do convívio familiar em busca do sustento) geralmente conduziam a inovação. Peter Burke afirma: “a cultura das mulheres era mais conservadora que a dos homens” (1989, p. 76) porque elas eram menos letradas que seus maridos.

A amizade de José Arcadio com Melquíades é a porta de entrada para o externo, para uma realidade até então estranha aos habitantes do povoado. Como não poderia deixar de ser, o primeiro contato de Macondo com o exterior está no plano do maravilhoso, estrutura que vai se repetir em outras passagens da narrativa.

4.2 Melquíades e os inventos de progresso

³² A ciclicidade da narrativa será aprofundada na seção *Tempo mítico*.

“La ciencia ha eliminado las distancias” (2002, p. 11). Com essa fala Melquíades exprime qual é sua função em Macondo: ser a ponte inicial entre o povoado isolado no interior de um pântano e os inventos da ciência. É óbvio que a ciência defendida por Melquíades não é aquela que conhecemos no século XX; está mais próxima do que hoje entendemos como magia do que propriamente como ciência. O cigano transitava pelos domínios da alquimia, da astrologia, mais preocupado com o caráter misterioso presente nessas vertentes do que com os pressupostos científicos.

Não é possível saber em que momento Macondo começa a ser freqüentada pela tribo de Melquíades, mas o certo é que ele corporifica a força externa que dispara o processo de contato da aldeia com o mundo exterior. Vinham orientados pelo canto dos pássaros que José Arcadio espalhara pela aldeia e eram os responsáveis por demarcar a passagem dos anos, já que chegavam sempre em março.

Sobre os pássaros de José Arcadio, diz o narrador: “el concierto de tantos pájaros distintos llegó a ser tan aturdidor, que Úrsula se tapó los oídos con cera de abejas para no perder el sentido de la realidad” (2002, p. 19). O comportamento racionalista de Úrsula garante sua lucidez; as atitudes intempestivas de José Arcadio deixam-no à mercê da demência. Essa dicotomia razão/loucura vai estender-se por toda a narrativa, aparecendo em diferentes níveis nas gerações posteriores da estirpe. Como Úrsula foi a única que percebeu a ameaça latente no canto dos pássaros, é exclusividade dela o pleno domínio de seu estado de consciência, o que indica que as demais personagens³³ podem ter perdido o sentido da realidade transitando apenas no universo do maravilhoso. Talvez por isso a maioria dos habitantes de Macondo idolatre Melquíades enquanto Úrsula, de início, não o aceita.

Os primeiros objetos trazidos por Melquíades são envoltos por grande simbologia: o ímã, o telescópio e a lupa. Todos com o poder de aproximar o que está longe, seja através do magnetismo dos pólos, seja por meio da coleta de luz dos objetos distantes, ou ainda pela ampliação das imagens. Chevalier e Gheerbrant afirmam:

O ímã simboliza toda atração magnética, irresistível, misteriosa. Estaria relacionado com a cal formada de poeira magnética. O homem, como o ímã, está carregado dessa poeira. [...] O ímã torna-se símbolo da atração cósmica, afetiva, mística. [...] Para os egípcios [...] o ímã era penetrado das propriedades solares

³³ Refiro-me às personagens que já existiam neste momento da narrativa e não à totalidade das personagens do romance.

de Hórus³⁴ e, como o deus, participava da regulação dos movimentos do universo (2006, p. 502).

As propriedades do ímã são as mesmas de Melquíades, por isso ele é uma força de aproximação entre Macondo e o mundo e também por isso ele atrai para perto de si os integrantes das diferentes descendências dos Buendía. Se o ímã participa na regulação do universo, o ímã de Melquíades regulamenta um universo maravilhoso: Macondo. O cigano é a chave para a compreensão do espírito maravilhoso em *Cem anos de solidão*.

O primeiro contato dos habitantes do povoado com o invento de progresso trazido por Melquíades gera uma cena hilária:

[Melquíades] fue de casa en casa arrastrando dos lingotes metálicos, y todo el mundo se espantó al ver que los calderos, las pailas, las tenazas y los anafes se caían de su sitio, y las maderas crujían por la desesperación de los clavos y los tornillos tratando de desenclavarse, y aun los objetos perdidos desde hacía mucho tiempo aparecían por donde más se les había buscado [...] ‘Las cosas tienen vida propia – pregonaba el gitano con áspero acento – todo es cuestión de despertarles el **ánima**’ (2002, p. 9-10) [grifo meu].

A cena desperta o riso, mas as palavras do cigano são certeiras e reveladoras da poética do livro. Se até os pregos têm vida própria e só necessitam de um estímulo para se movimentarem, o mesmo ocorre com o homem latinoamericano que precisa ter seu *ánima*³⁵ despertado para sair do estado de amorfia em que se encontra. *Ánima* em espanhol refere-se à parte oca de certos objetos, como o interior do canhão, por exemplo, mas também significa a alma do homem que está sofrendo no purgatório³⁶, o que torna as palavras de Melquíades perfeitamente aplicáveis ao contexto latinoamericano. A ambigüidade de uma palavra sugere que a situação dos latinos é tão deprimente quanto a condição daquelas almas que pagam suas faltas no espaço a elas reservado.

O magnetismo de Melquíades atrai para junto dele José Arcadio Buendía. O patriarca encanta-se pela sabedoria transcendental do cigano mudando por completo seu modo de vida. Ele decide: vou “abrir una tocha que [ponga] a Macondo en contacto con los grandes inventos” (2002, p. 19). Esse é o primeiro passo para a posterior loucura de Buendía.

³⁴ Deus do olhar justiceiro (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 496-497).

³⁵ Embora a palavra *ánima* esteja dicionarizada como feminina, preferi manter o uso feito por García Márquez, masculino.

³⁶ Consultei **SEÑAS: diccionario para la enseñanza de la lengua española para brasileños**. Universidad de Alcalá de Henares/Departamento de Filología. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 83.

O caráter empreendedor que José Arcadio demonstrou no momento da fundação de Macondo foi substituído pela ânsia de colocar o povoado em contato com o mundo:

Aquel espíritu de iniciativa social desapareció en poco tiempo, arrastrado por la fiebre de los imanes, cálculos astronómicos, los sueños de transmutación y las ansias de conocer las maravillas del mundo. De emprendedor y limpio, José Arcadio Buendía se convirtió en un hombre de aspecto holgazán, descuidado en el vestir, con una barba salvaje que Úrsula lograba cuadrar a duras penas con un cuchillo de cocina. No faltó quien lo considerara víctima de algún extraño sortilegio (2002, p. 19).

Ele estava mesmo encantado por uma espécie de sortilégio: Melquíades. Nas palavras do narrador: “Quienes lo conocían [a José Arcadio] desde los tiempos de la fundación de Macondo se asombraban de cuánto había cambiado bajo la influencia de Melquíades” (2002, p. 17-18). O cigano é um divisor de águas na vida do patriarca e é a relação com ele que transforma José Arcadio no símbolo da inovação em Macondo.

Os inventos trazidos por Melquíades eram instrumentos de progresso, porém a busca por esse progresso parece lançar José Arcadio a um estado selvagem. O descuido com a aparência física e o abandono das atividades que garantiam o sustento da família sugerem que progresso e barbárie são faces de uma mesma moeda. Assim ocorreu na história de muitas civilizações governadas por déspotas que almejando a evolução sacrificaram centenas de inocentes condenando-os ao caos. O desejo de progresso condena o patriarca dos Buendía à demência; o avanço a qualquer preço é uma forma de loucura. Porém as atitudes de José Arcadio não deixaram tantas marcas em sua aldeia quanto aquelas dos tiranos de nossa História.

Em Macondo Melquíades é um estrangeiro. A figura do estrangeiro é fundamental no ciclo dos rituais por que passam determinadas aldeias. Arnold van Gennep, em seu livro *Os ritos de passagem*, dedica um capítulo a esse sujeito que por vir de fora altera as práticas da região que visita. Segundo o autor o estrangeiro é “para um grande número de populações, um ser sagrado, dotado de potencialidade mágico-religiosa, sobrenaturalmente benfazejo ou malfazejo” (1978, p. 41). Parece ser o caso de Melquíades, voltado para o bem, já que seu padrão moral mais evidenciado é a honra.

Para agregar-se a uma comunidade o estrangeiro passa por uma série de ritos. Um deles é a troca de presentes: “Aceitar um presente de alguém significa ligar-se a tal pessoa” (VAN GENNEP, 1978, p. 43). O que faz José Arcadio mudar por completo sua

maneira de ser é um presente de Melquíades: “como una prueba de su admiración le hizo un regalo que había de ejercer una influencia terminante en el futuro de la aldea: un laboratorio de alquimia” (2002, p. 14).

Ao aceitar o presente do cigano, José Arcadio liga-se definitivamente a ele. Os dois executam um rito de troca, que van Gennep caracteriza como “um procedimento de transferência mútua da personalidade” (1978, p. 44). Por isso tudo aquilo que até então era fundamental para José Arcadio (a ordenação da aldeia, os conselhos das crianças, as instruções para o plantio) é esquecido durante sua amizade com Melquíades. Os interesses e a aparência de Buendía passam a ser os mesmos do cigano, o que certamente mudou o rumo de Macondo.

Se Úrsula representa ao mesmo tempo tradição, racionalidade e inovação, Melquíades personifica tradição, lenda e inovação, essas duas últimas, características que serão incorporadas por José Arcadio. Porém a tradição e a inovação de Melquíades são distintas das de Úrsula. O cigano é envolvido pelo caráter maravilhoso. Ele representa uma tradição, a figura do mago, que é corriqueira na história das civilizações que se munem do lendário para explicar a realidade. Ao mesmo tempo é inovador, a primeira personagem a ter contato com os inventos do mundo, colocando Macondo a par desses inventos. Sua condição de cigano já garante essa dialética: um povo que pelo nomadismo vive a tensão tradicional/inovador.

Segundo Peter Burke “os ciganos mostram ter se conservado como grupo distinto do resto, tanto nos costumes como na linguagem” (1989, p. 75). Por dominarem a magia, a arte e a música os ciganos deixam marcas indeléveis na cultura popular das regiões por onde passam. E a regra se aplica a Macondo.

Por outro lado a tradição e a inovação de Úrsula são marcadas pela racionalidade; tradicional porque quer manter o passado sempre presente, inovadora porque contribui para a chegada dos imigrantes que também ligarão Macondo ao exterior.

Fica claro que aquela sociedade isolada de tipo bíblico antes de ingressar efetivamente na História (através da imigração) passa por um estágio maravilhoso (o contato com Melquíades). O narrador deixa entrever que em Macondo antes de qualquer vínculo histórico haverá um vínculo maravilhoso, o que determinará o equilíbrio entre essas duas instâncias.

A presença de Melquíades é vital para a narrativa, pois detém os pergaminhos que registram o destino de Macondo. Sem ele a aldeia não existiria, aquelas vinte e uma famílias permaneceriam esquecidas no interior de um pântano. Não fosse pelo cigano, nenhum dos contatos posteriores de Macondo com o exterior seriam possíveis.

4.3 Os imigrantes trazidos por Úrsula

A passagem do maravilhoso para o histórico em Macondo se dá no momento em que Úrsula descobre a rota tão sonhada por seu marido: o caminho que liga a aldeia ao restante da civilização. Em seu regresso a Macondo a matriarca traz uma onda de imigrantes que transformam por completo o povoado. Esses imigrantes:

Eran hombres y mujeres como ellos [como os habitantes de Macondo], de cabellos lacios y piel parda, que hablaban su misma lengua y se lamentaban de los mismos dolores. Traían mulas cargadas de cosas de comer, carretas de bueyes con muebles y utensilios domésticos, puros y simples accesorios terrestres puestos en venta sin aspavientos por los mercachifles de la realidad cotidiana (2002, p. 50-51).

A aparência e as atitudes desses estrangeiros contrastam com as daqueles que a população já conhecia. Os ciganos eram um povo estranho, com língua e costumes diferentes dos de Macondo, por isso despertavam a curiosidade dos nativos. Já os imigrantes eram mais sóbrios, traziam objetos comuns e não faziam tanto escândalo quanto os seguidores de Melquíades. Esse é um dos motivos pelos quais eles incorporam-se facilmente à população local (sofrem inclusive as mesmas dores). Não são admirados nem rejeitados, não causam estranheza nem encantamento, como havia ocorrido com os ciganos.

Com a incorporação dos imigrantes há uma guinada importantíssima na *vida* de Macondo.

Macondo estaba transformado. Las gentes que llegaron con Úrsula divulgaron la buena calidad de su suelo y su posición privilegiada con respecto a la ciénaga, de modo que la escueta aldea de otro tiempo se convirtió muy pronto en un pueblo activo, con tiendas y talleres de artesanía, y una ruta de comercio permanente por donde llegaron los primeros árabes de pantuflas y argollas en las orejas, cambiando collares de vidrio por guacamayas (2002, p. 52-53).

Nessa época incentivou-se ainda mais a agricultura, que já vinha sendo a principal forma de sustento dos habitantes da aldeia, e agregou-se o artesanato e o comércio, além da inclusão de outros imigrantes. Geralmente esse é o caminho pelo qual passam as comunidades rurais que pouco a pouco vão alcançando o estatuto de cidades. Segundo Henri Lefebvre o primeiro tipo de cidade, a cidade política, “acompanhou ou seguiu de perto a aldeia” (1999, p. 20). Na cidade política a agricultura passou a ser mais *profissional* além de surgirem as primeiras trocas e artesanatos.

Com as mudanças ocorridas após a chegada dos imigrantes, Macondo inicia seu processo de industrialização o que mais tarde vai acarretar a transformação da aldeia em cidade. Macondo ainda é uma aldeia, porém já não mais de tipo bíblico nem maravilhoso; a partir de agora está incluída na História³⁷. Mario Vargas Llosa afirma:

La primera transformación importante de esta sociedad (su ingreso a la historia) tiene lugar cuando Úrsula encuentra la ruta para salir de la ciénaga y comunica a Macondo con el mundo: por esa ruta llega la primera oleada de inmigrantes que convierte a la comunidad agraria-patriarcal en una localidad de talleres y comercios (2007, p. 32).

O autor peruano divide o curso de Macondo em três grandes períodos que julga os mais importantes: a chegada dos primeiros imigrantes, a instalação da companhia bananeira e o dilúvio final (2007, p. 32-34). A leitura que faço da *vida* de Macondo divide-a em dez momentos, a meu ver todos importantes. Por isso não compartilho a afirmação de que os imigrantes trazidos por Úrsula são a *primeira* transformação relevante ocorrida no povoado. Parece-me que as alterações provocadas por Melquíades são fundamentais para a aldeia, além de serem reveladoras do *maravilhoso* presente no livro. Sob esse ponto de vista a primeira transformação importante ocorrida em Macondo, o primeiro contato com o exterior, é a relação com Melquíades e não com os imigrantes trazidos por Úrsula.

Talvez Vargas Llosa julgue que essa é a primeira grande mudança por ser o ingresso de Macondo na História. Mas em se tratando de real maravilhoso, a História factual nunca será mais importante do que a lenda, o mito, pois essas formas de explicar o mundo são postas em pé de igualdade. A apresentação dos episódios na narrativa

³⁷ Discutirei mais aprofundadamente a relação aldeia, campo, cidade na seção 4.8.

confirma essa afirmação. Se a História ocupasse papel único de destaque, não seria antecedida pelo maravilhoso, introduzida pelo lendário. A estrutura da obra sugere o equilíbrio entre real e maravilhoso³⁸.

Com o ingresso de Macondo na História José Arcadio Buendía volta a ser o homem empreendedor dos tempos da fundação e proíbe a entrada dos ciganos “porque se los consideró como mensajeros de la concupiscencia y la perversión” (2002, p. 53). O patriarca deixa claro, no entanto, que a regra não se aplicava a seu amigo Melquíades e sim às outras tribos ciganas que haviam proliferado no povoado por ocasião do crescimento. Acontece que “la tribu de Melquíades [...] había sido borrada de la faz de la tierra por haber sobrepasado los límites del conocimiento humano” (2002, p. 54). Justamente na época em que Macondo adentra a História o elemento maravilhoso pára de freqüentar o povoado. Talvez porque esse seja o momento de Macondo fazer suas escolhas e o caminho escolhido é oposto àquele traçado por Melquíades. O cigano trazia o progresso intelectual, ao passo que a História só levará Macondo ao progresso material, que facilmente desmancha-se no ar.

Adotando um perfil racionalista José Arcadio guia a transformação de Macondo em povoado histórico. É sempre o patriarca dos Buendía quem toma as rédeas nos momentos de mudança em Macondo, acaso por suas convicções serem um tanto elásticas e por ser desde o início marcado pelo signo da loucura. Isso deixa entrever que a História das comunidades latinoamericanas sempre foi traçada por pessoas não muito seguras de seu estado de consciência, de posição maleável e contraditória.

A primeira atitude de José Arcadio é impor ordem e trabalho ao povoado. Determinou “la liberación de los pájaros que desde la época de la fundación alegraban el tiempo con sus flautas, y la instalación en su lugar de relojes musicales en todas las casas” (2002, p. 54). Esse comportamento é extremamente simbólico. Os pássaros que antes alegravam o tempo são substituídos por relógios que marcam o tempo. O tempo que antes era vivido agora é medido. Como Macondo adentrou a História, deve preocupar-se com o tempo, sua seqüência e escassez.

Segundo Mircea Eliade “todo o tempo, qualquer que ele seja, se abre para um tempo sagrado ou, por outras palavras, pode revelar aquilo a que chamaríamos, em expressão cômoda, o *absoluto*, que dizer, o sobrenatural, sobre-humano, o supra-

³⁸ Essa afirmação de Vargas Llosa desencadeia outra crítica que desenvolverei no item 4.8.

histórico” (2002, p. 314). É esse o tempo em que vivia Macondo quando era uma aldeia isolada regida pelas leis maravilhosas. A partir do vínculo histórico Macondo passa a viver em um tempo também histórico que deixará marcas por toda a *vida* do povoado.

No tempo histórico José Arcadio muda substancialmente a paisagem de Macondo:

Fue también José Arcadio quien decidió por esos años que en las calles del pueblo se sembraran almendros en vez de acacias, y quien descubrió sin revelarlos nunca los métodos para hacerlos eternos. Muchos años después, cuando Macondo fue un campamento de casas de madera y techos de zinc, todavía perduraban en las calles más antiguas los almendros rotos y polvorientos, aunque nadie sabía entonces quién los había sembrado (2002, p. 54).

As amendoeiras são uma marca espacial muito forte nas obras de Gabriel García Márquez. Estão presentes em quase todos os seus romances, por isso parece que todos se passam em Macondo. Em *Cem anos de solidão* as amendoeiras são eternas e, de acordo com Chevalier e Gheerbrant, é “pela base de uma amendoeira [...] que se penetra na cidade misteriosa de Luz, a qual é *morada de imortalidade*” (2006, p. 45). Essa árvore marcará a sobrevivência de Macondo por todos os períodos de sua *vida* e a imortalidade da cidade imaginária na obra de García Márquez.

A substituição das acácias pelas amendoeiras é significativa, pois, novamente segundo Chevalier e Gheerbrant, a acácia “está ligada a valores religiosos, como uma espécie de suporte do elemento divino, em seu aspecto solar e triunfante” (2006, p. 10). Essa substituição marca o fim do tempo mítico e o início do histórico. As amendoeiras, símbolos da imortalidade, representam a permanência da História na trajetória de Macondo, demonstrando que a obra trata tanto do histórico quanto do maravilhoso. Por outro lado as acácias também simbolizam a imutabilidade, ao passo que as amendoeiras estão relacionadas ao renascimento (BECKER, 1999, p. 8-20). A troca de uma árvore pela outra está totalmente de acordo com o período pelo qual passa Macondo.

O ingresso de Macondo nos mapas da História deu-se com os imigrantes trazidos por Úrsula e terá seu pico no estabelecimento da companhia bananeira. Esse período é marcado pelo profuso vínculo da aldeia com o mundo exterior, o que acarretou mudanças substanciais. Porém, como já afirmei anteriormente, em Macondo a um

momento de vínculo contrasta-se um outro de ruptura, agora personificado por uma estranha forasteira.

4.4 **Rebeca: a peste da insônia e do esquecimento**

Se Melquíades é um agente de aproximação, Rebeca é agente de separação. A estrangeira que chega à casa dos Buendía com uma carta identificando-a como prima de segundo grau de José Arcadio e Úrsula é a responsável por recolocar Macondo em seu estágio de isolamento. Aquela menina de onze anos traz consigo a peste da insônia (que vai gerar o esquecimento) e também a primeira manifestação de morte em Macondo: os ossos de seus pais.

Rebeca é um agente de separação primeiramente porque rompe o contato que a aldeia vinha tendo com o exterior. Todo o progresso desencadeado por Melquíades e pelos imigrantes fica estagnado no período em que a estrangeira ingressa no povoado. Macondo fecha-se novamente; ninguém pode entrar, ninguém pode sair. Como a peste é contagiosa a aldeia entra em uma espécie de estado de sítio, o que significa perda do desenvolvimento alcançado anteriormente.

A peste da insônia de início não causa nenhum inconveniente: “Si no volvemos a dormir, mejor, decía José Arcadio Buendía, de buen humor, así nos rendirá más la vida” (2002, p. 60). Enquanto não podiam dormir, os habitantes do povoado dedicavam-se integralmente as suas atividades corriqueiras, mas chegou o dia em que elas acabaram. Claro com o povoado isolado, o que fizeram foi dar fim aos afazeres gerados no período de contato com o mundo; como este foi interrompido, o trabalho também o foi.

O que realmente causa dano a Macondo é a consequência da peste da insônia:

Lo más temible de la enfermedad del insomnio no era la imposibilidad de dormir, pues el cuerpo no sentía cansacio alguno, sino su inexorable evolución hacia una manifestación más crítica: el olvido. Quería decir que cuando el enfermo se acostumbraba a su estado de vigilia, empezaban a borrarse de su memoria los recuerdos de la infancia, luego el nombre y la noción de las cosas, y por último la identidad de las personas y aun la consciencia del propio ser, hasta hundirse en una especie de idiotéz sin pasado (2002, p. 60).

A crença nos benefícios da insônia logo se esfacela. Para que ter todo o tempo à disposição se não é possível recordar o que se fez? O autor toca em um tema universal. Memória e tempo são conceitos que andam juntos. A ilusão de que têm o domínio completo do tempo leva os habitantes de Macondo ao esquecimento. Jacques Le Goff afirma:

Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva (1997, p. 13).

Nesse contexto Le Goff refere-se à ação das instituições que para alcançarem a dominação manipulam a memória coletiva a seu favor. Isso pode estar sugerido em Macondo. Reféns do esquecimento e do tempo, já que têm seu destino muito bem marcado, as personagens de *Cem anos de solidão* são inteiramente dominadas. Perdem a identidade juntamente com a memória e ficam como idiotas sem passado. Essa perda de identidade causada pelo esvaziamento da memória parece ser uma referência à história da América Latina e porque não da humanidade, que sofreu com os delírios pelo poder.

Segundo Michael Pollak “o que está em jogo na memória é também o sentido da identidade individual e do grupo” (1989, p. 10). Quando vivem a utopia do máximo aproveitamento do tempo presente, os moradores de Macondo estão perdendo o tempo passado, suas raízes, sua identidade e até a consciência de si. Isso pode servir de aviso à contemporaneidade que ao preocupar-se exclusivamente com o tempo está deixando partir a memória. Novamente Le Goff: “A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro” (1997, p. 47). Por isso a necessidade de sempre conjugar tradição e inovação.

O tema do esquecimento e da memória também tem uma abrangência mitológica. Em *Mito e realidade* Mircea Eliade narra o mito indiano de um mestre iogue que se apaixona por uma rainha no Ceilão e perde a memória, o que representaria sua morte. O esquecimento é uma punição dos deuses ao amor físico sentido pelo mestre. O discípulo do mestre recorda-o do passado e faz retomar sua identidade através de danças e linguagens enigmáticas, devolvendo sua condição imortal. A interpretação feita por

Eliade é que o esquecimento corresponde à desorientação, à cegueira e só se manifesta em seres inferiores (os deuses eternos nunca perdem a memória) (ELIADE, 2004, p. 103-105).

São possíveis algumas aproximações com *Cem anos de solidão*. As personagens são criaturas inferiores que ficam totalmente desorientadas durante a peste do esquecimento. Os habitantes de Macondo também são punidos. O esquecimento vem para ensinar-lhes a lidar com o tempo e para devolver-lhes a identidade. Mircea Eliade aproxima o esquecimento do sono e o sono da morte. Na narrativa de García Márquez o que acarreta a perda da memória é a insônia. O autor faz uma paródia do mito, invertendo a estrutura proposta por Eliade para aplicar a essa sociedade invertida que criou.

Além de separar Macondo do mundo, Rebeca é a responsável pela viuvez de virgem de Amaranta (2002, p. 153), pois impossibilita os amores da irmã³⁹ com Pietro Crespi. Depois de tê-lo conquistado Rebeca faz com que Crespi sofra, abandonando-o para casar-se com José Arcadio. O italiano volta atrás e quer conquistar Amaranta, mas ela já havia ingressado em seu luto eterno. José Arcadio é outro que pena nas mãos de Rebeca. Não bastasse ter sido afastado do convívio familiar por envolver-se com sua irmã, é assassinado por ela: “nadie pudo concebir un motivo para que Rebeca asesinara al hombre que la había hecho feliz. Ese fue tal vez el único misterio que nunca se esclareció en Macondo” (2002, p. 162-163).

Talvez o mistério esteja no caráter paradoxal da personagem que a acompanha desde sua chegada à casa dos Buendía. Na bagagem a menina trazia, além das roupas e dos ossos de seus pais, um balanço com flores pintadas à mão (2002, p. 56). Nas palavras de Chevalier e Gheerbrant o balanço, por causa de seu movimento de alternância, simboliza um ritmo universal “da vida e da morte, da expansão e da reintegração, da evolução e da involução” (2006, p. 115). Por isso ao mesmo tempo em que destrói as vidas de Amaranta, Pietro Crespi e José Arcadio comporta-se como uma filha exemplar para Úrsula e José Arcadio Buendía e como uma amiga para Pilar Ternera. Em *Cem anos de solidão* as personagens não são boas ou más; cometem bondades e maldades muitas vezes sem se darem conta, porque são todas marcadas por

³⁹ Considero Rebeca como irmã de Amaranta, José Arcadio e Aureliano porque é assim que ela é tratada no romance. Mas eles não são ligados por laços sanguíneos. Rebeca é criada por Úrsula e José Arcadio Buendía como se fosse uma filha.

um destino que não lhes dá escolha. A ficção de Gabriel García Márquez representa a complexidade do ser humano sem lançar mão de desvios caricaturistas.

Rebeca, no entanto, parece pender para o lado negativo. Na caracterização que van Gennep faz do estrangeiro, ele é benfazejo ou malfazejo. Se posta ao lado de Melquíades, necessariamente a menina teria que figurar na segunda categoria. Além de fazer o mal a alguns integrantes da família Buendía, ela prejudica todo o povoado ao espalhar a peste da insônia e do esquecimento. Embora inconscientemente, Rebeca personifica uma força destrutiva de separação. Mas o mal que Rebeca faz é menor que o daqueles estrangeiros que implantam a companhia bananeira. Logo a menina é aceita no povoado ao passo que os norte-americanos não. Isso pode estar relacionado à ideologia do escritor que sempre se vinculou a movimentos de repulsa à política imperialista.

A aceitação pacífica de Melquíades e Rebeca não desmente o que Peter Burke expôs sobre a relação hostil dos nativos com os forasteiros⁴⁰. No caso dessas duas personagens há aquilo que Schmitt chama de “parentesco espiritual” (1999, p. 212). Eles são incorporados a uma importante família do povoado e passam a fazer parte da aldeia por meio do clã que os acolhe. A resistência só se dá efetivamente contra os norte-americanos que querem impor seus costumes sem terem sido autorizados a fazê-lo.

Os objetos trazidos por Melquíades (ímã, telescópio e lupa) têm as mesmas características do cigano: a aproximação e o progresso. Rebeca parece utilizar invertidos os instrumentos do cigano. O balanço relaciona-se com sua personalidade contraditória. A maneira de agir da estrangeira também está ligada com o papel que desempenha no povoado. Desde o início aparece envolta em mistérios. Sua origem não confirmada, seu silêncio, seu estranho hábito de comer terra e a cal das paredes⁴¹ isolam-na do convívio com os demais Buendía. Ela transfere esse isolamento individual para o povoado inteiro, legando novamente Macondo ao *status* de ilha.

Ao mesmo tempo Rebeca traz a Macondo a primeira marca de morte, através da maleta com os ossos dos pais. A aldeia que até então não tinha sequer cemitério, pois “nadie era mayor de treinta años y [...] nadie había muerto” (2002, p. 19), se depara com essa outra realidade. Como a morte era uma desconhecida, não a respeitavam nem a

⁴⁰ Ver citação completa nas páginas 44 e 45.

⁴¹ Esse hábito de comer terra e cal das paredes é um acontecimento biográfico do autor. Em sua autobiografia, *Viver para contar* (2007, p. 81), García Márquez relata que esse era um costume de sua irmã Margot que, assim como Rebeca, foi adotada e criada como filha pela família do escritor.

temiam. Tratavam os ossos como uma coisa qualquer: “durante mucho tiempo estorbaron por todas partes y se les encontraba donde menos se suponía, siempre con su cloqueante cacareo de gallina clueca” (2002, p. 57).

Jacques Le Goff lembra o papel fundamental da linguagem na manutenção da memória (1997, p. 12). O coronel Aureliano Buendía, quando percebe que está se esquecendo do nome e da utilidade dos equipamentos de seu laboratório, desenvolve uma técnica complementar à memória: “las marcó [as coisas do laboratório] con el nombre respectivo, de modo que le bastaba con leer la inscripción para identificarlas” (2002, p. 64). A aldeia põe em prática a idéia de Aureliano criando cenas irônicas. Para não esquecerem do nome e da função de uma vaca colocam nela o seguinte letreiro: “Esta es la vaca, hay que ordeñarla todas las mañanas para que produzca leche y a la leche hay que hervirla para mezclarla con el café y hacer café con leche” (2002, p. 64).

Utilizando um relato totalmente irônico como esse o narrador toca em um tema central das discussões sobre memória. Henri Atlan *apud* Le Goff afirma:

A utilização de uma linguagem falada, depois escrita, é de fato uma extensão fundamental das possibilidades de armazenamento da nossa memória que, graças a isso, pode sair dos limites físicos do nosso corpo para estar entreposta quer nos outros quer nas bibliotecas (1997, p. 12).

Uma das placas colocadas em Macondo chama mais atenção que as demais. Escrevem “Dios existe” (2002, p. 64) e colocam na praça central do povoado. A perda na memória poderia afetar inclusive as crenças, por isso tomam essa precaução. Mas um letreiro que comprove a existência de Deus, posto ao lado de um outro que especifica as funções de uma vaca, soa um tanto burlesco. Essa placa sugere que a existência de Deus precisa ser a todo o momento lembrada e essa função é muito bem exercida pelas instituições religiosas. Se fosse de outro modo, poderíamos nos esquecer Dele como nos esquecemos das coisas mais cotidianas. O narrador aproxima a figura divina do homem, tira a aura que a envolve, além de pincelar novamente a crítica que já havia sido feita com a paródia da terra prometida⁴².

Antes que José Arcadio Buendía levasse a cabo sua máquina da memória, “un diccionario giratorio que un individuo situado en el eje pudiera operar mediante una manivela, de modo que en pocas horas pasaran frente a sus ojos las nociones más

⁴² Análise dessa paródia no item 3.2.

necesarias para vivir” (2002, p. 65), retorna a Macondo um ancião que está presente nos momentos importantes da *vida* do povoado. Os moradores da aldeia já tinham aprendido a lição; já estavam desenvolvendo técnicas para assegurar a memória. Faziam por merecer o retorno de Melquíades.

4.5 Melquíades e a devolução da memória

O período de isolamento de Macondo, iniciado pela peste da insônia e do esquecimento trazidas por Rebeca, encerra com o retorno de Melquíades ao povoado. É outra vez o cigano que dá condições para Macondo voltar a ter contato com o mundo. Quando José Arcadio e Aureliano Buendía começam a perceber a importância da memória para a aldeia, e isso tem um significado simbólico que se estende à humanidade, Melquíades reaparece para encurtar o caminho desenhado pelos Buendía.

O cigano traz uma poção que devolve a memória à aldeia. Melquíades conhece muito bem os estragos do esquecimento, porém em um nível mais profundo que os habitantes de Macondo: “se sintió olvidado, no con el olvido remediable del corazón, sino con otro olvido más cruel e irrevocable que él conocía muy bien, porque era el olvido de la muerte” (2002, p. 66).

Melquíades superou a maior forma de esquecimento (a morte) e por isso possui as ferramentas necessárias para livrar Macondo do estado mortífero em que se encontra:

Había estado en la muerte, en efecto, pero había regresado porque no pudo soportar la soledad. Repudiado por su tribu, desprovisto de toda facultad sobrenatural como castigo por su fidelidad a la vida, decidió refugiarse en aquel rincón del mundo todavía no descubierto por la muerte, dedicado a la explotación de un laboratorio de daguerrotipia (2002, p. 66-67).

Além de devolver a memória ao povoado, Melquíades traz consigo um novo invento: o daguerreótipo. É claro que também esse objeto é envolto pela simbologia. Nada melhor que a fotografia para congelar as lembranças e a daguerreotipia é mais viável do que a máquina da memória projetada por José Arcadio.

Os daguerreótipos são os antecessores da fotografia. Segundo Carlos Darío Albornoz, um dos poucos fotógrafos latinoamericanos que continuam desenvolvendo a

técnica, o daguerreótipo foi apresentado por Daguerre em 1839. Consiste em “imágenes directas sobre una placa de cobre que ha sido plateada y pulida hasta el espejo, luego de emulsionar, sensibilizar y de exponer a la luz en la cámara fotográfica, se revela la imagen con vapores de mercurio”⁴³.

O novo invento de Melquíades causou exaltação em José Arcadio Buendía. O patriarca retomou a antiga amizade com o cigano e voltou a segui-lo, esquecendo-se mais uma vez seu papel organizacional no povoado.

A daguerreotipia é uma ciência maravilhosa, envolta por mistérios e segredos que, no contexto de *Cem anos de solidão*, só poderiam ser dominados por Melquíades. É uma alternativa para o cigano continuar exercendo sua transcendentalidade apesar de não mais dispor de poderes sobrenaturais.

Como acontece com os inventos anteriores, o daguerreótipo está ligado com o comportamento de Melquíades. A imagem imortalizada se revela através do mercúrio. A fórmula da imortalidade de Melquíades era ferver um caldeirão de mercúrio junto a seu cadáver. Isso está de acordo com a simbologia universal; segundo Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 606) o mercúrio é um alimento de imortalidade e libertação.

Quando o cigano morre afogado no rio, José Arcadio cumpre o ritual de imortalidade, mas não consegue devolver a vida do amigo. Talvez porque não houvesse a necessidade de Melquíades continuar vivo fisicamente. Sua existência estava assegurada na memória de toda a descendência dos Buendía e na história de Macondo. Como a morte só se completa com o esquecimento, o cigano alcançou a imortalidade: sua lembrança persiste ao longo da narrativa.

O regresso da morte por não suportar a solidão aproxima o caso de Melquíades de alguns exemplos dados por van Gennep para caracterizar os ritos de passagem. Segundo o autor algumas culturas pregam que “os mortos partem por um caminho longo e tortuoso para o norte, onde se encontra o país dos mortos. É um local frio e sombrio” (1978, p. 129). Acostumado à companhia dos Buendía e ao calor de Macondo, não admira que Melquíades quisesse regressar à aldeia que ajudou a construir.

A primeira morte do cigano não obedece às etapas que compõem o ritual de passagem. Ele não é velado nem enterrado em local digno; apenas é banido da face da

⁴³ Disponível em: <<http://www.zonezero.com/magazine/articles/albornoz/indexsp.html>>. Acesso em: 26 nov. 2007.

terra. Outra vez van Gennep afirma que “os indivíduos para os quais não foram executados os ritos fúnebres [...] são destinados a uma existência lamentável, sem poder jamais penetrar no mundo dos mortos nem se agregarem à sociedade aí constituída” (1978, p. 136). São esses os mortos que desejam regressar ao mundo dos vivos. João José Reis acrescenta que o morto insepulto era dos mais temidos, pois morrer sem ser enterrado em lugar sagrado significava virar alma penada (1991, p. 171).

Talvez seja por isso que a segunda morte de Melquíades siga plenamente o ritual: um velório de nove noites e uma sepultura em local central no cemitério especialmente construído por ocasião de sua morte. Como a experiência com o mercúrio não deu resultado, José Arcadio convenceu-se de que seu amigo estava mesmo morto e ordenou que fosse enterrado “con los honores reservados al más grande benefactor de Macondo” (2002, p. 94).

Melquíades teve nove noites de velório com direito a comida, piadas e jogos de carta (2002, p. 94). Na maioria das sociedades o velório é o momento em que as pessoas próximas ao morto despedem-se dele. Essa despedida pode ter o objetivo de assegurar a entrada do morto no paraíso (segundo a concepção cristã) ou de proteger os vivos do possível retorno da alma do defunto (LEÓN LEÓN, 1999, p. 49).

Em *Cem anos de solidão* as personagens não têm consciência do caráter simbólico do velório; esse é o momento de prestar uma homenagem à figura exemplar da trajetória de Macondo. É o que costumeiramente acontece. As pessoas muitas vezes não conhecem o significado das cerimônias que fazem, mas as realizam porque seus ascendentes realizavam e assim os rituais vão persistindo ao longo das gerações.

Em seu livro de memórias García Márquez cita o velório de um menino, evento que possibilitou o primeiro encontro entre os pais do escritor. Segundo o romancista era um costume popular as nove noites de velório; durante esse tempo cantavam-se canções de amor para superar a perda de uma alma inocente (2007, p. 47).

Tratamento igual o narrador deu à morte de Melquíades, sugerindo que era também uma alma inocente. O velório do cigano transformou-se em um acontecimento que movimentou a rotina do povoado. Marco Antonio León León, que estuda a cultura da morte no arquipélago de Chiloé, pertencente ao Chile, estabelece muito bem a significação do velório e a sua interpretação como festa:

El velorio tiene una *función ritual* que consiste en despedir al ser querido, pero a la vez auxiliárrlo en su nueva etapa. Igualmente, esta ceremonia transforma el hogar (dado que este rito se realiza en las casas) en un *espacio de fiestas*, un lugar donde la comida, la bebida y el baile se convierten en protagonistas. La fiesta es motivada no sólo por una mera afición al entretenimiento, ya que responde a los códigos culturales de quienes participan de ella. En este caso, busca materializar una evasión de la vida cotidiana a través de un hecho preciso y trágico como es la muerte de un ser querido; pero junto a esta situación, crea una instancia en la que familiares y amigos “acompañan” simbólicamente al extinto, compañía que debe manifestarse, según las creencias populares, en un ambiente de alegría y no de congoja, pues *la pena, el llanto y la nostalgia retrasan el viaje del difunto a su nueva realidad* (1999, p. 52).

Parece ocorrer algo semelhante no caso do menino relatado pelo escritor e também na passagem que trata do velório de Melquíades. García Márquez retoma o tema das nove noites de velório em outro livro seu: *Los funerales de la Mamá Grande*. Isso leva a crer que esse era um ritual comum em diferentes aldeias da América Latina.

As nove noites de velório não são aleatórias. Esse número tem uma simbologia peculiar. Chevalier e Gheerbrant afirmam que o nove, sendo o último da série dos algarismos, simboliza ao mesmo tempo o fim e o começo; uma transposição para um plano novo (2006, p. 644). Um velório de nove noites encerra o ciclo de vida do indivíduo e o introduz em um período novo: a morte. São necessárias as nove noites para que o morto tenha uma boa *vida* mesmo na morte. Talvez por isso na tradição cristã o papa ao morrer tenha nove dias de luto.

A morte física de Melquíades não garante o seu desaparecimento da narrativa. Ele é onipresente; sua imagem é a todo o momento lembrada, seja através das alucinações dos integrantes da família Buendía, seja por meio dos pergaminhos que deixa. Ele continuará vivo enquanto não forem decifrados os pergaminhos. Sua alma subsiste nos escritos que deixou e esses escritos guardam os segredos sobre a existência de Macondo. A *vida* de Macondo está fundida à de Melquíades: quando forem decifrados os pergaminhos morrerá a lembrança de Melquíades e a aldeia que ele acolheu (e onde foi acolhido). Mas ambos seguirão vivos na memória dos leitores de um outro pergaminho: *Cem anos de solidão*. Nesse ponto estabelece-se uma relação metaliterária.

No conjunto de vínculos e rupturas pelos quais passa o povoado, a devolução da memória é passo fundamental para o restabelecimento dos vínculos. A partir de agora Macondo inicia sua marcha para a transformação em cidade, fato que só é possível com a

rememoração. Essa etapa reafirma a importância de Melquíades e repete a fórmula já utilizada: antes de qualquer vínculo histórico que Macondo venha a ter haverá um vínculo maravilhoso desencadeado pelo cigano.

4.6 Instituições de poder: corregedor, igreja, polícia

Com a recuperação da memória Macondo vai pouco a pouco retomando o contato que tinha com o exterior. Um estabelecimento e uma personagem são fundantes desse novo período da aldeia: a *tienda* de Catarino e Francisco el Hombre. A propriedade de Catarino é uma espécie de botequim onde os homens reúnem-se para beber, jogar, conversar. Francisco el Hombre é:

un anciano trotamundos de casi 200 años que pasaba con frecuencia por Macondo divulgando las canciones compuestas por él mismo. En ellas, Francisco el Hombre relataba con detalles minuciosos las noticias ocurridas en los pueblos de su itinerario [...] de modo que si alguien tenía un recado que mandar o un acontecimiento que divulgar, le pagaba dos centavos para que lo incluyera en su repertorio (2002, p. 68).

Essa personagem possibilita a relação dos habitantes de Macondo com os familiares e amigos que deixaram em outros povoados, assim ao menos as notícias mais urgentes (como a morte de alguém) eram do conhecimento de todos. Durante a peste da insônia Francisco el Hombre não frequenta a aldeia e somente passa a fazê-lo com o recobrar da memória. Encontra no botequim de Catarino o lugar ideal para suas canções sempre acompanhadas do “acordeón arcaico que le regaló Sir Walter Raleigh en la Guayana”⁴⁴ (2002, p. 69).

A personagem Francisco el Hombre é uma referência à lenda de mesmo nome, corrente na Colômbia, principalmente na região de Valledupar. Segundo essa lenda, e

⁴⁴ Sir Walter Raleigh (1554 – 1618) foi um navegador e escritor inglês que comandou expedições rumo ao Novo Mundo em busca do El Dorado e da lendária cidade de Manoa. Deixou registradas suas descobertas em *The discovery of Guiana* e *The historie of the world*. Portanto a referência a essa figura histórica não é despropositada: está intrinsecamente ligada à releitura que a obra de García Márquez faz da história latinoamericana. Para obter essas informações consultei <http://pt.wikipedia.org/wiki/Walter_Raleigh>. Acesso em: 4 dez. 2007.

isso é descrito em *Cem anos de solidão*, Francisco derrotou o diabo em um duelo de improvisação de cantos e por isso passou a ser chamado de el Hombre⁴⁵ (2002, p. 68).

Cenários como a *tienda* de Catarino são privilegiados no âmbito da cultura popular. Peter Burke afirma que os cenários, sejam eles a igreja, a taverna ou a praça do mercado, ajudam a estruturar os eventos que neles ocorrem. Especificamente nas estalagens, tavernas, cervejarias e adegas ocorriam as mais típicas manifestações populares: rinhas de galos, jogos de cartas, danças, cantorias, divulgação de boatos e mexericos (1989, p. 132-133).

Nesse momento o estabelecimento de Catarino e Francisco el Hombre são exemplares característicos da cultura regional de Macondo, permitindo a relação com a cultura de regiões da realidade. Com o passar do tempo a *tienda* de Catarino perde um pouco desse tom tradicional garantido por Francisco el Hombre, convertendo-se em uma espécie de prostíbulo que afasta aqueles preocupados com sua imagem pública: “el establecimiento había sido ensanchado con una galería de cuartos de madera donde vivían mujeres solas olorosas a flores mortas” (2002, p. 86). É o resultado das transformações impostas pelos primeiros indícios da urbanização.

Francisco el Hombre, ao musicar as notícias sobre os familiares distantes dos moradores de Macondo, reinaugura o período de contato da aldeia com o mundo. As portas do povoado estavam novamente abertas aos imigrantes que chegavam a todo o momento:

Úrsula se dio cuenta de pronto que la casa se había llenado de gente, que sus hijos estaban a punto de casarse y tener hijos, y que se verían obligados a dispersarse por falta de espacio. Entonces sacó el dinero acumulado en largos años de dura labor, adquirió compromisos con sus clientes, y emprendió la ampliación de la casa (2002, p. 73).

O aumento da casa dos Buendía corresponde ao de Macondo. Nessa circunstância a casa representa metonimicamente o crescimento da aldeia inteira. Mario Vargas Llosa estabeleceu a relação entre a casa dos Buendía e Macondo em *García Márquez: Historia de un deicidio* (1971) e a retomou no prefácio à edição comemorativa dos quarenta anos de *Cem anos de solidão* (2007):

⁴⁵ Uma página interessante sobre a cultura regional colombiana é <<http://festivalvallenato.com>>. Acesso em: 4 dez. 2007.

La casa de los Buendía da, con sus mudanzas, la medida de los adelantos de Macondo. A través de ella vemos convertirse la exigua aldea casi prehistórica en una pequeña ciudad activa de comerciantes y agricultores prósperos. [...] Lo que estamos viendo crecer no es solo la casa de los Buendía: el pueblo entero aparece transformándose, enriqueciéndose, avanzando en el espacio (1971, p. 497; 2007, p. 29).

Se Macondo é um microcosmo da América, como afirma Flávio Loureiro Chaves (1973, p. 102), a casa é um microcosmo de Macondo. A habitação dos Buendía antecipa as alterações pelas quais passará a aldeia até converter-se em cidade. Entre os dois espaços é possível o seguinte paralelo⁴⁶:

Casa dos Buendía (2002, p. 73)	Macondo (2002, p. 69-105)
Sala formal para visitas	Botequim de Catarino
Sala cômoda e fresca para o uso diário	Hotel de Jacob
Sala de jantar para abrigar a família e seus convidados	Escritório do corregedor Don Apolinar
Nove quartos	Moscote
Cozinha com dois fornos	Correios quinzenalmente
Celeiro duas vezes maior que o antigo	Cemitério
Um banheiro para mulheres e outro para homens	Loja de instrumentos musicais de Pietro Crespi
Espaço maior para cavalos, vacas, galinhas e demais pássaros	Rua dos Turcos
	Templo de padre Nicanor Reyna

A ampliação da casa é feita para abrigar aqueles que estão de passagem em Macondo e têm alguma proximidade com a família Buendía. Nesse período a casa transforma-se quase em uma pensão onde tratar bem o hóspede é fundamental. Úrsula quer ter todos ao alcance de seus olhos, seja para continuar no comando da família e do povoado, seja para exercer a cordialidade daquelas velhas matriarcas que conhecemos, sempre preocupadas em fazer a melhor receita para unir todos à mesa.

A ampliação de Macondo também se dá para abrigar os imigrantes que vêm comerciar na Rua dos Turcos. Para os que não são próximos à família Buendía resta o Hotel de Jacob ou algum dormitório improvisado na rua onde trabalham. Tanto a casa quanto a aldeia modificam-se para receber a nova onda de imigrantes que vai devolver Macondo ao período histórico.

⁴⁶ Os estabelecimentos são referidos na ordem em que aparecem no texto; as colunas não se equivalem.

A inauguração da casa é feita através de um baile. Com a reforma a propriedade dos Buendía se converteu “no sólo [en la] casa más grande que habría nunca en el pueblo, sino [en] la más hospitalaria y fresca que hubo jamás en el ámbito de la ciénaga” (2002, p. 74). Macondo já não é mais aquela aldeia onde todas as casas são iguais; as primeiras desigualdades sociais começam a surgir.

Porém o baile tenta remediar essas desigualdades geradas pela ampliação da casa:

Úrsula [...] hizo una lista severa de los invitados, en la cual los únicos escogidos fueron los descendientes de los fundadores, salvo la familia de Pilar Ternera, que ya había tenido otros dos hijos de padres desconocidos. Era en realidad una selección de clase, sólo que determinada por sentimientos de amistad (2002, p. 80).

Convidar as vinte e uma famílias que empreenderam a fundação de Macondo revela uma preocupação com a preservação de laços existentes desde o *nascimento* da aldeia. Mas a exclusão de Pilar Ternera, também fundadora, demonstra uma atitude preconceituosa não tão visível em estágios anteriores da *vida* do povoado. A seleção rigorosa dos convidados para o baile sugere que o crescimento de Macondo trará benefícios e malefícios; com o desenvolvimento vem a diferença e junto dela a discriminação.

O baile é animado por um estrangeiro italiano que, como outros forasteiros da narrativa, traz um objeto até então desconhecido no povoado. Pietro Crespi e sua pianola são a primeira manifestação artística da grande tradição a ingressar em Macondo.

A expressão *grande tradição* pede um esclarecimento. Peter Burke, retomando o sociólogo Robert Redfield, diferencia a grande da pequena tradição, porém sem romper a reciprocidade entre elas. A grande tradição é aquela das elites letradas: universidades, igrejas, templos. É domínio de uma minoria culta que possui o controle dos suportes materiais que garantem a sobrevivência dessa tradição. A pequena tradição é mantida na memória dos iletrados, através de canções, imagens, festas. Por depender da mente e do coração da maioria iletrada para sobreviver, tem caráter imaterial e é mantida principalmente pela tradição oral (1989, p. 50-51).

Peter Burke faz questão de salientar a participação da elite na cultura popular e para esse caso a obra de Gabriel García Márquez é exemplar. O escritor, pertencente à grande tradição, se alimenta de elementos da pequena tradição, as culturas regionais da

Colômbia, para produzir sua ficção. Assim ele une conhecimentos técnicos aprendidos na academia e em obras clássicas da literatura ocidental a lendas e histórias transmitidas pelas gerações de sua família.

A pianola de Pietro Crespi e depois sua loja de instrumentos musicais introduzem essa grande tradição no povoado que até então só conhecia o acordeão de Francisco el Hombre. A chegada do homem “más hermoso y mejor educado que se había visto en Macondo” (2002, p. 79) traz mudanças à família Buendía. Pietro Crespi desperta o amor de Rebeca e Amaranta e devolve José Arcadio Buendía a seus delírios de alquimista. De certa forma Crespi ocupa um espaço que ficou vago após a morte de Melquíades. O italiano presenteia o patriarca com instrumentos musicais, caixas de música e outros objetos que exercem a mesma influência dos presentes recebidos do cigano.

O estabelecimento do corregedor Don Apolinar Moscote em Macondo é o primeiro passo para a posterior transformação da aldeia em cidade. Junto dele passam a participar da rotina do povoado outras duas instituições de poder: a polícia e a igreja. A primeira atitude do corregedor em Macondo gerou o descontentamento dos moradores: ordenou “que todas las casas se pintaran de azul para celebrar el aniversario de la independencia nacional” (2002, p. 74).

O povoado que até então não conhecia nenhuma autoridade governamental externa recebe uma ordem que modifica aquilo que há de mais privado. As casas construídas igualitariamente no momento da fundação são símbolos da auto-suficiência da aldeia que nunca precisou de ninguém de fora para organizar-se. Pelo contrário, quem comanda a estruturação de Macondo é o mais genuíno de seus habitantes: José Arcadio Buendía.

É o patriarca quem vai enfrentar o corregedor: “no necesitamos ningún corregidor porque aquí no hay nada que corregir” (2002, p. 75). Macondo constrói sua história sem a intervenção do governo, pois possui autoridades internas suficientemente fortes para garantir isso. O episódio sugere que os governos latinoamericanos impõem suas decisões sem consultar aqueles que terão de cumpri-las, sem saber se precisam ou não daquela ordem. José Arcadio Buendía “se alegraba de que hasta entonces [el gobierno] los hubiera dejado crecer en paz, y esperaba que así los siguiera dejando, porque ellos no habían fundado un pueblo para que el primer advenedizo les fuera a decir lo que debían hacer” (2002, p. 75).

No entanto o enfrentamento se dá entre duas instâncias de governo. O patriarca fala pelos habitantes de Macondo sem consultá-los. O corregedor é um forasteiro tanto quanto Melquíades, Rebeca e Pietro Crespi, porém estes não oferecem empecilho à autoridade de José Arcadio. Em Macondo as decisões sempre foram tomadas individualmente, vindas da mente delirante do fundador.

Munido de seu poder interno José Arcadio Buendía dá o ultimato ao corregedor:

si usted se quiere quedar aquí, como otro ciudadano común y corriente, sea muy bienvenido [...]. Pero si viene a implantar el desorden obligando a la gente que pinte su casa de azul, puede agarrar sus corotos y largarse por donde vino. Porque mi casa ha de ser blanca como una paloma (2002, p. 75-76).

A nocividade de ambos os poderes, o central e o local, pode ser depreendida na simbologia das cores: o azul é a mais vazia das cores à exceção do vazio total do branco neutro (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 107). Ou seja, a autoridade extremada é vazia, prejudicial ao povo.

A paz é firmada pelo recuo do corregedor que acata as ordens de José Arcadio e estabelece-se com sua esposa e filhas em Macondo. As desavenças ficam definitivamente para trás quando as famílias se ligam pelo casamento dos filhos Aureliano Buendía e Remedios Moscote. No território imaginário a família é a instituição mais forte, anulando o poder das demais. Mas é a família Buendía em específico que detém essa faculdade, tanto que “el vínculo con los Buendía consolidó en el pueblo la autoridad de Don Apolinar Moscote” (2002, p. 111).

A polícia chega a Macondo como escolta de Don Apolinar e é, como o corregedor, humilhada por José Arcadio: “usted se queda aquí, pero no porque tenga en la puerta esos bandoleros de trabuco, sino por consideración a su señora esposa y a sus hijas” (2002, p. 77). A partir de então será a instituição que menos influência tem no povoado, trabalhando a serviço do governo ou da igreja.

O ingresso da igreja em Macondo também está relacionado à chegada do corregedor. Don Apolinar Moscote convida o padre Nicanor Reyna para celebrar o casamento de sua filha Remedios com o coronel Aureliano Buendía. O vigário também encontra resistência, pois os habitantes de Macondo tinham sobrevivido desde a

fundação sem a interferência católica⁴⁷. Além do mais a paródia aos preceitos bíblicos é recorrente no romance.

Mas o padre Nicanor não é tão tímido quanto o corregedor. Resolve ficar no povoado, já que “a ninguna tierra le hacía tanta falta la simiente de Dios” (2002, p. 104). Decide construir em Macondo “un templo, el más grande del mundo, con santos de tamaño natural y vidrios de colores en las paredes, para que fuera gente desde Roma a honrar a Dios en el centro de la impiedad” (2002, p. 105).

Assim como o corregedor, o sacerdote quer impor uma convicção até então ausente na aldeia. Porém padre Nicanor logo entende que para convencer aquele povo teria que apelar para as crenças já estabelecidas, ou seja, para as manifestações do maravilhoso. Um povo acostumado com as intervenções de Melquíades só poderia ser persuadido por meios semelhantes aos do cigano: “Entonces el padre Nicanor se elevó doce centímetros sobre el nivel del suelo” (2002, p. 106). Com os espetáculos públicos de levitação o clérigo consegue acumular o dinheiro necessário para a construção do templo, além de conquistar a simpatia de grande parte da população. Porém é novamente José Arcadio Buendía quem freia as intenções do forasteiro.

Absorto pela loucura e amarrado ao pé da castanheira para o patriarca a levitação do padre não passa de um truque. Mesmo com todos os experimentos desenvolvidos ao longo de sua vida, José Arcadio não conseguira obter uma prova científica da existência de Deus e não seria o chiste de um vigário invasor que iria convencê-lo.

Pelo contrário na tentativa de “infundir la fe en su cerebro trastornado” o sacerdote tem suas convicções abaladas. José Arcadio, em plena demência, tem toda lucidez de suas certezas. O narrador estende uma linha muito tênue entre loucura e razão: nem sempre aquilo que parece ser realmente é.

Com o abandono de José Arcadio Buendía pela comunidade a igreja, o corregedor e a polícia estabelecem-se em Macondo. A presença dessas instituições de poder extrai do povoado aquilo que Vargas Llosa chamou de “estructura tribal” (2007, p. 32). Nesse período de contato com o exterior a aldeia inicia sua marcha para a transformação em cidade, que se efetivará com o final das guerras civis que assolam o povoado a partir de agora.

⁴⁷ Ver citação na página 36.

4.7 Guerras civis

A História da Colômbia é ainda hoje uma nebulosa para o Brasil. Os compêndios sobre a América Latina publicados aqui esquecem ou apenas mencionam brevemente os fatos relacionados à terra natal de García Márquez. Grande parte dos textos históricos escritos sobre a Colômbia não são da autoria de latinoamericanos, contrastando com os relatos memorialistas de personalidades do continente. Guardado o caráter criativo da memória, a distância entre esses dois olhares lançados para a realidade colombiana reafirma as limitações da História dita oficial, limitações estas já levantadas pela Nova História Cultural.

Nas declarações dadas sobre a realidade de sua pátria García Márquez faz questão de frisar a violência das guerras civis que assolam a Colômbia desde a independência até a atualidade. Diz o escritor: “Lo que pasa es que en América Latina, por decreto se olvida un acontecimiento con tres mil muertos... Esto que parece fantástico, está extraído de la más miserable realidad cotidiana” (1967, p. 24). Já Malcolm Deas, historiador norteamericano, afirma que na Colômbia ocorreram muitos conflitos, mas nenhum grandioso (2002, p. 307). É claro a guerra é sempre mais dura para quem a vive.

Com a intensificação dos conflitos envolvendo o governo colombiano e as Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (FARC) o Brasil conheceu melhor a História da nação vizinha. Embora muito do que se sabe ainda esteja moldado pela mídia norteamericana, estudiosos latinoamericanos têm se manifestado sobre o assunto. O professor Francisco Carlos Teixeira da Silva, no posfácio a *Cartas à mãe: direto do inferno* de Ingrid Betancourt, apresenta a História da Colômbia como uma violenta sucessão de guerras civis capitaneada por duas oligarquias centenárias: liberais e conservadores (2008, p. 64).

Desde 1948, data do assassinato do líder liberal Jorge Eliecer Gaitán, a Colômbia não conhece a paz. Gaitán vinha sendo preparado para tomar a presidência do país e era a grande aposta de camponeses, operários e eruditos. Em *Viver para contar* García Márquez lembra os discursos que ouviu Gaitán proferir, seus “prodígios de retórica de efeito certo” (2007, p. 271). Presente no dia e local do assassinato, o escritor descreve

a cena que viu: “Acabavam de levar o ferido à Clínica Central, a umas quatro quadras dali, ainda com vida mas sem esperança. Um grupo de homens empapavam seus lenços no charco de sangue quente para guardá-los como relíquias históricas” (2007, p. 273).

Francisco da Silva interpreta a História colombiana de maneira muito semelhante a García Márquez. Trabalhos como esse, ligados à Nova História Cultural, acrescentam novos dados às análises positivistas puramente factuais. História e Literatura aproximam-se para dar conta do caráter humano envolvido nos eventos históricos. O sociólogo colombiano Jesus Izquierdo também faz algo do gênero. O livro *Meninos não choram: a formação do habitus guerreiro nas FARC-EP* relata o convívio do pesquisador com prisioneiros de guerra do sul da Colômbia. Antes de descrever sua experiência antropológica, Izquierdo faz um repasso da História colombiana. Assim como Silva, ele localiza o início da guerrilha na morte de Gaitán e ressalta a violência empregada tanto por liberais quanto conservadores para atingir seus objetivos.

A alternância dessas forças políticas no poder, as alianças que firmaram para controlar a nação, a corrupção, a brutalidade das ações foram responsáveis por uma resposta também violenta por parte do povo, o que acabou gerando as FARC (autodenominadas Exército do Povo). Nas palavras de Izquierdo: “o Estado colombiano, na tentativa de se preservar, tem-se valido da violência física contra tudo aquilo que se apresente como ameaça e, em consequência disso, tem gerado as mais diversas manifestações de contraviolência” (2008, p. 27). Baseado em sua pesquisa *in loco* Izquierdo afirma: “Na versão dos guerrilheiros, tudo isso poderia ter sido evitado com uma atitude mais tolerante e menos ditatorial do governo central para com aqueles movimentos de resistência popular” (2008, p. 55).

García Márquez conhece o gérmen dos conflitos colombianos. *Cem anos de solidão* representa a História atual da Colômbia. Quase como em uma profecia, a Colômbia vivencia a triste sina de Macondo, estando bem próxima do redemoinho final. O imaginário se realiza. Isso porque os governantes atuais repetem os mesmos erros dos assassinos de Gaitán⁴⁸, condenando a população, efetivamente, a renováveis cem anos de solidão.

Em *Cem anos de solidão* as guerras civis são parte significativa do enredo, principalmente porque estão relacionadas a uma importante personagem do romance: o

⁴⁸ A identidade dos assassinos de Gaitán ainda é uma incógnita; liberais e conservadores são suspeitos.

coronel Aureliano Buendía. O filho de José Arcadio e Úrsula é a primeira personagem mencionada no texto. Na primeira frase do livro se lê: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo” (2002, p. 9). Desde essa passagem está implícita a personalidade do coronel que mesmo investido do poder que lhe dá sua patente, enfrenta o pelotão de fuzilamento com as memórias de sua infância. Essa figura será responsável por atos de perversidade seguidos por momentos de fragilidade, retomando o caráter paradoxal das personagens de García Márquez.

Aureliano recebe as primeiras lições sobre a política do país de seu sogro, Don Apolinar Moscote, que apresenta um esquema com as diferenças entre conservadores e liberais, porém, como não poderia deixar de ser, essa apresentação está marcada pela ideologia do corregedor:

Los liberales [...] eran masones; gente de mala índole, partidaria de ahorcar a los curas, de implantar el matrimonio civil y el divorcio, de reconocer iguales derechos a los hijos naturales que a los legítimos, y de despedazar al país en un sistema federal que despojara de poderes a la autoridad suprema. Los conservadores, en cambio, que habían recibido el poder directamente de Dios, propugnaban por la estabilidad del orden público y la moral familiar; eran los defensores de la fe de Cristo, del principio de autoridad, y no estaban dispuestos a permitir que el país fuera descuartizado en entidades autónomas (2002, p. 121).

Embora nesse contexto irônico as afirmações de Don Apolinar pareçam incríveis, estão alinhadas à realidade colombiana. Segundo Malcolm Deas os liberais mais ortodoxos da segunda metade do século XIX pregavam “a exclusão da igreja da vida oficial do país e a criação de nove estados ‘soberanos’” (2002, p. 287). Nos anos oitenta desse mesmo século os conservadores restabelecem a autoridade do governo central e declaram a religião católica romana a oficial do país (DEAS, 2002, p. 287).

A sucessão entre conservadores e liberais é uma marca da política colombiana relida em *Cem anos de solidão*. Talvez pela trajetória anti-católica de sua família, Aureliano posiciona-se na vertente oposta a de seu sogro: “Por sentimientos humanitarios, Aureliano simpatizaba con la actitud liberal respecto de los derechos de los hijos naturales, pero [...] no entendía cómo se llegaba al extremo de hacer una guerra por cosas que no podían tocarse con las manos” (2002, p. 121). Isso porque as guerras

mais sangrentas da história colombiana foram iniciadas por facções liberais simpáticas às estratégias belicosas (DEAS, 2002, p. 290).

Nesse período a única autoridade política presente em Macondo é o conservador Don Apolinar Moscote. Quando explode a guerra o coronel Aureliano Buendía reúne os descendentes das vinte e uma famílias que empreenderam a fundação da aldeia e filia-se às causas liberais. A partir de então se transforma na autoridade maior do povoado, assim como fora seu pai nos tempos primordiais.

A aventura do coronel Aureliano na guerra relê aquela vivenciada por seu pai, inclusive nos fracassos: “El coronel Aureliano Buendía promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos” (2002, p. 129). Mais uma personagem que tem sua sina decidida por forças as quais não domina. Embora os Buendía sigam diferentes caminhos sempre acabam esbarrando no destino comum da solidão.

Ao irem para a guerra o coronel Aureliano Buendía e seus seguidores fazem a ponte entre Macondo e o governo central do país. Macondo segue tendo contato com o exterior, porém o desenvolvimento da região é freado pelas conseqüências da guerra. No comando do povoado está Arcadio Buendía, sobrinho do coronel Aureliano, que será o responsável por implantar em Macondo o regime militar: “Emplazó las dos piezas de artillería a la entrada del pueblo, uniformó a sus antiguos alumnos, exarcebados por sus proclamas incendiarias, y los dejó vagar armados por las calles para dar a los forasteros una impresión de invulnerabilidad” (2002, p. 130). O que garante a comunicação de Macondo com o mundo durante o período de guerra é o telégrafo (2002, p. 161), instalado para transmitir as notícias dos combates e as ordens a serem seguidas.

Porém a revolução prejudica o crescimento de Macondo, principalmente pelas atitudes despóticas de seus governantes. Arcadio transforma a escola onde lecionava em um quartel, o que torna ainda mais nociva a guerra para um povoado que começava a formar cidadãos. Pela primeira vez os habitantes de Macondo teriam acesso à educação, a única forma de alcançar a autonomia de pensamento. Quando os macondinos iniciam sua marcha rumo à democracia, a guerra lança-os a um estado de dependência intelectual, já que os militares pensam pelo povo.

Macondo convertera-se no “paraíso liberal” (2002, p. 131), sendo que nesse paraíso os fuzilamentos e abusos de autoridade são correntes. Don Apolinar Moscote é salvo do pelotão por Úrsula, a única com poder para enfrentar Arcadio, e o padre

Nicanor Reyna também sofre com os delírios do “más cruel de los gobernantes que hubo nunca en Macondo” (2002, p. 131). Arcadio “recluyó al padre Nicanor en la casa cural, bajo la amenaza de fusilamiento, y le prohibió decir misa y tocar las campanas como no fuera para celebrar las victorias liberales” (2002, p. 130).

A partir do ingresso do coronel Aureliano na guerra, os governos liberal e conservador se revezam no poder em Macondo, como também ocorrera com a Colômbia e demais países da América Latina, sobretudo Venezuela e Equador (DEAS, 2002, p. 272). A passagem de um governo para outro nunca é pacífica e é imposta por ordens superiores. O povo quase não nota a diferença entre os lados, pois o que realmente aparece é a violência empregada contra o adversário, comum a ambas as facções. A corrupção e a fraude caracterizam os dois governos: as terras ilegais de José Arcadio são reconhecidas por liberais e conservadores (2002, p. 162).

García Márquez critica tanto conservadores quanto liberais, deixando transparecer uma postura humanista contrária à guerra. O narrador sugere que ambas as correntes, por mais diferentes que sejam ideologicamente, abandonam suas convicções quando alcançam o poder e passam a trabalhar para satisfazer seus interesses individuais. Uma situação não muito distante da que vivenciamos hoje. Desiludido com os resultados da guerra que lhe roubou vinte anos de vida, o coronel Aureliano Buendía proclama: “La única diferencia actual entre liberales y conservadores es que los liberales van a misa de cinco y los conservadores van a misa de ocho” (2002, p. 292). Essa sentença, o escritor retirou de suas memórias familiares. Em *Viver para contar* ele afirma: “Na casa de meus avós ouvi dizer demasiado que a única diferença entre os dois partidos depois da Guerra dos Mil Dias era que os liberais iam à missa das cinco para que não fossem vistos e que os conservadores à missa das oito para que acreditassem que eram crentes” (2007, p. 201). A posição da família em relação aos governos pode demonstrar o descontentamento da população, o que também será tratado em *Cem anos de solidão*.

Essa técnica de abordar a guerra para criticá-la também é comum a Erico Verissimo, que em *O tempo e o vento* demonstra as atrocidades das revoltas riograndenses, contrariando os escritores regionalistas antecedentes que glorificavam as batalhas e fortaleciam mitos como o do centauro dos pampas. Ambos os escritores adotam em seus textos uma postura humanista que percebe os defeitos das formas de

governo liberais e conservadoras e, ao contrário do que muitos afirmam, não defendem nenhuma das vertentes.

Na personagem do coronel Aureliano o escritor reúne algumas das posturas possíveis frente à guerra. Durante sua trajetória o coronel muda tantas vezes de posição que parece dividir-se em outros. De início toma a guerra como uma aventura e adota a causa liberal não por convicção, mas por exclusão: não concorda com as atitudes conservadoras (2002, p. 125). Nessa postura estão simbolizados os ideólogos *de fachada*, que defendem uma corrente sem conhecê-la na essência, sem estarem verdadeiramente envolvidos com a causa.

Desencantado com o governo liberal que “lo asimiló a la categoria de bandolero y puso a su cabeza un precio de cinco mil pesos” (2002, p. 160), o coronel Aureliano muda sua atuação na guerra. Reúne dois mil indígenas para empreender a guerra total contra o regime (2002, p. 161). Logicamente o coronel sabia que aquela guerra era injusta e que os índios desarmados não teriam a mínima chance contra os militares. Mesmo assim os expôs à carnificina para defender seu orgulho que não o deixava recuar. Aqui está uma crítica a tantos guerreiros tidos como heróis na História latinoamericana que por soberba sacrificaram milhares de inocentes encantados por sua eloquência ou forçados por suas armas.

A constatação de que guerreava por orgulho é feita pelo próprio coronel que desobscurece seus pensamentos através da poesia que escreve⁴⁹. Em um diálogo com seu amigo, coronel Gerineldo Márquez, a confirmação:

- Dime una cosa, compadre: ¿por qué estás peleando?
- Por qué ha de ser, compadre – le contestó el coronel Gerineldo Márquez – : por el gran partido liberal.
- Dichoso tú que lo sabes – contestó él –. Yo, por mi parte, apenas ahora me doy cuenta que estoy peleando por orgullo.
- Eso es malo – dijo el coronel Gerineldo Márquez (2002, p. 167).

Com essa lucidez o coronel investe em uma forma de governo menos sangrenta e talvez mais benéfica para o povo. Unindo forças com o general conservador José Raquel Moncada tenta “coordinar a los elementos populares de ambos partidos para liquidar la

⁴⁹ Sempre que pode Gabriel García Márquez introduz o papel humanizador da literatura. Em várias passagens, o autor dá à literatura e às demais artes a função de mostrar às personagens o outro lado das coisas. Essa atitude metaliterária acentua ainda mais o comprometimento do escritor com a tarefa que desenvolve.

influencia de los militares y los políticos profesionales, e instaurar un régimen humanitario que aprovechara lo mejor de cada doctrina” (2002, p. 180). Mas um regime como esse seria inverossímil no contexto em que se passa a obra e a idéia dos dois fica solta no ar para que os leitores de *Cem anos de solidão* reflitam sobre a sua possibilidade no cenário atual.

Quando parece que o coronel Aureliano alcançou a clareza sobre as inconstâncias da guerra, entra em outro delírio prepotente. Quer impor novamente a Macondo o governo liberal e para isso fuzila o seu amigo general Moncada. Antes de morrer Moncada profere palavras certeiras ao coronel: “Lo que me preocupa [...] es que de tanto odiar a los militares, de tanto combatirlos, de tanto pensar en ellos, has terminado por ser igual a ellos. Y no hay un ideal en la vida que merezca tanta abyección” (2002, p. 195). O desejo pelo poder tornou-se patológico e a Aureliano só interessam as relações políticas.

No final da vida sobrevivendo dos mesmos peixinhos de ouro que fabricava seu pai, o coronel Aureliano Buendía entende a inutilidade da guerra e percebe que “lo único que quedó de todo eso fue una calle con su nombre en Macondo” (2002, p. 130). Com todas essas reviravoltas na personalidade de Aureliano o narrador sugere a imbecilidade que há em desperdiçar a vida em prol de utopias. Em um continente que tem grande parte de sua História manchada por revoluções quiméricas, essa é uma leitura que serve de alerta.

A literatura de García Márquez contribui para desvelar um lado não muito contemplado pela História oficial: o dos perdedores. Aquelas inúmeras pessoas castigadas, desaparecidas ou mortas pelas guerras levantadas para atender aos interesses particulares de uns poucos. As guerras civis pelas quais passou Macondo alegorizam as padecidas pela América Latina e a criação literária está para dar voz àqueles que sofreram sem nunca serem ouvidos.

4.8 A paz

Mario Vargas Llosa diz que no período de guerras civis Macondo entra em relativo recesso histórico; relativo porque a instalação do telégrafo é importante para o

desenvolvimento da localidade (2007, p. 32). Talvez o crítico se refira às transformações pelas quais a aldeia vinha passando para tornar-se cidade, já que as guerras civis não barram a história de Macondo. A história segue seu caminho mesmo na guerra, embora por uma via mais tortuosa.

Além do mais, se assim fosse, a História da Colômbia (e porque não da América Hispânica) seria um eterno recesso, pois, como afirma García Márquez, podemos cair “no precipício da mesma guerra civil que nos ficou desde a independência da Espanha” (2007, p. 270). Se Vargas Llosa entende a história como marcha rumo à urbanização, realmente Macondo entra em certa estagnação. Mas a história de Macondo, e por isso utilizo com mais frequência o termo *vida*, vai *além da terra firme*. Essa passagem de aldeia para cidade é um momento da história (*vida*) de Macondo, que só se estancará com o vento profético causador de sua *morte*.

Entendo que a guerra pode conduzir ao atraso, tanto que a maioria dos países em desenvolvimento são aqueles que foram em algum momento mutilados pelas revoluções. Mas esse atraso não pára a história. Ele detém a economia e demais setores que fazem parte da história. Uma região envolvida em guerras não está em recesso histórico, pelo contrário, está vivendo um período fundamental de sua história, que será definidor dos momentos subseqüentes. Uma família que perde um filho na guerra não sente que a história cessou, esse acontecimento marcará definitivamente a história da família. Imagino que o escritor peruano entenda que as guerras são um recesso histórico pela perversidade, pela selvageria empregada. Concordo com isso, sou pacifista por ideologia, e me parece ser este também o ponto de vista de García Márquez. O que me incomoda é o termo *recesso histórico*, porque a história não entra em recesso. Ela segue sempre o seu curso, para o bem ou para o mal.

Tanto que durante o período de guerras passam por Macondo figuras que serão imprescindíveis para a *vida* do povoado no tempo de paz. Uma delas é o general José Raquel Moncada, primeiro prefeito da localidade:

El general Moncada fue nombrado corregidor de Macondo. Vistió su traje civil, sustituyó a los militares por agentes de la policía desarmados, hizo respetar las leyes de amnistía y auxilió a algunas familias de liberales muertos en campaña. Consiguío que Macondo fuera erigido en municipio y fue por tanto su primer alcalde, y creó un ambiente de confianza que hizo pensar en la guerra como en una absurda pesadilla del pasado (2002, p. 180).

Se Macondo não tivesse passado pela guerra, talvez não conhecesse o homem que a transformaria em município. Mas a Macondo-cidade só é possível com o final das guerras civis, através da assinatura da capitulação de Neerlandia. Numa conversa com García Márquez, Vargas Llosa pergunta se a inspiração para esse nome, Neerlandia, veio de algum dos romances de Amadís de Gaula, pois a palavra lhe soava cavaleiresca. O autor de *Cem anos de solidão* responde:

No, lo que pasa es que la identidad, es decir las relaciones entre la realidad de América Latina y la novela de caballerías son tan grandes que es probable que se caiga en la suposición en que has caído; pero la verdad es que las guerras civiles de Colombia, acabaron con la capitulación de Neerlandia (1967, p. 18).

Um acontecimento real da História colombiana que, transposto para a ficção, toma formas puramente imaginárias. Mais uma vez o tema do real maravilhoso que tem o respaldo da realidade latinoamericana. Para consolidar a paz o coronel Aureliano Buendía teve que recuar sua campanha e firmar o documento de sua derrota:

El coronel Aureliano Buendía llegó en una mula embarrada. Estaba sin afeitar, más atormentado por el dolor de los golondrinos que por el inmenso fracaso de sus sueños, pues había llegado al término de toda esperanza, mas allá de la gloria y de la nostalgia de la gloria. De acuerdo con lo dispuesto por él mismo, no hubo música, ni cohetes, ni campanas de júbilo, ni vítores, ni ninguna otra manifestación que pudiera alterar el carácter luctuoso del armisticio (2002, p. 215).

A assinatura da capitulação de Neerlandia é a renúncia de conservadores e liberais. A atitude do coronel demonstra mais uma vez a preocupação dos líderes da guerra com as suas vitórias particulares e não com o bem comum. Para eles não interessa se a paz é a melhor saída para o povo, pois é um ato de rendição que afeta o ego. A frustração de Aureliano é tanta que após assinar o documento ele tenta suicidar-se com um tiro no peito. Mas até nisso fracassa; a bala atravessa seu corpo sem afetar nenhum órgão vital (2002, p. 217).

Com a paz Macondo volta a crescer tornando-se uma cidade. Após a nomeação do prefeito José Raquel Moncada a localidade recebe uma série de viajantes e passa por mudanças fundamentais:

- Recebe o teatro de Bruno Crespi, cujas companhias espanholas incluíram em seus itinerários, recolocando Macondo em contato com a grande tradição, como já havia feito seu irmão (2002, p. 180-181);
- A escola é restaurada e volta a exercer sua função (2002, p. 181);
- Instala-se a tesouraria municipal (2002, p. 191);
- As casas antes de barro são substituídas por outras de tijolos com persianas de madeira e pisos de cimento (2002, p. 235);
- José Arcadio Segundo projeta um precário serviço de navegação que traz o primeiro e último barco a Macondo (2002, p. 235-236);
- Nesse barco chegam prostitutas francesas “cuyas artes magníficas cambiaron los métodos tradicionales del amor” (2002, p. 237);
- Aureliano Triste, herdeiro dos delírios de inventor do patriarca José Arcadio Buendía, estabelece uma fábrica de gelo (2002, p. 263);
- Aureliano Centeno amplia essa fábrica e inicia a produção de sorvetes (2002, p. 268);
- Aureliano Triste traz o trem a Macondo, dado o sucesso de sua empresa (2002, p. 269);
- Bruno Crespi instala a luz elétrica para a inauguração do cinema, que não obtém êxito, pois os espectadores não entendem como um ator que morre em um filme aparece vivo em outro. Além do mais os macondinos têm suas próprias penas para chorar, não necessitam, portanto, das “fingidas desventuras de seres imaginarios” (2002, p. 270-271);
- As prostitutas francesas apresentam o gramofone, que também não faz sucesso por não ser tão comovedor quanto a banda de músicos (2002, p. 271).

Nota-se uma resistência dos habitantes de Macondo em relação ao cinema, a música e a demais manifestações da grande tradição. Comportamento natural, pois é com a transformação em cidade que Macondo terá contato com a arte de elite. Antes desse período a localidade alimentava-se quase que somente da pequena tradição: as histórias de Úrsula e Amaranta, as cantigas de Francisco el Hombre, as lendas de Melquíades.

Com os novos estabelecimentos Macondo deixa de ser aldeia e passa a ser cidade. Mas os limites entre esses dois conceitos não são claros. É difícil encontrar uma acepção

aplicável à criação de García Márquez. O que certos autores definem como *aldeia* abarca todo o período da *vida* de Macondo; o mesmo ocorre com algumas definições de *cidade*. Porém no texto o autor faz questão da distinção. No período de paz e enquanto a companhia bananeira está em Macondo ela é referida como cidade. A adoção de um conceito único estaria contrariando o estabelecido pelo autor.

Não há acordo sobre o que diferencia a aldeia da cidade. Número de habitantes, atividades secundárias e terciárias são dados que variam de um lugar para outro. Jean-Marie Pesez afirma que “algumas regiões da Europa apresentam numerosos exemplos de localidades em que se encontram ao mesmo tempo as características específicas da cidade e da aldeia” (1986, p. 376). O fundamental é que na aldeia existem “sistemas de solidariedade particularmente intensos” (PESEZ, 1986, p. 395) não tão presentes nas cidades, bem mais fragmentadas.

O que faz da Macondo inicial uma aldeia é a igualdade na distribuição dos recursos naturais, na construção das casas, nos direitos sobre a terra. Essa equidade vai se perdendo à medida que a aldeia se urbaniza. A aldeia é a união de elementos físicos e sociais:

O termo apareceu, cerca do século XIII, para designar uma realidade, extremamente complexa, que associa a uma construção de base – fixação permanente num determinado lugar – um território agrícola, o *finage*, e um grupo humano, dotado de uma personalidade moral que se exprime através de diversas instituições, sobretudo a paróquia e a comunidade rural (PESEZ, 1986, p. 376).

A personalidade moral do povoado é expressa em uma instituição especial: a família Buendía, que simboliza e organiza a comunidade rural. Os Buendía centralizam a *vida* da Macondo-aldeia e com a transformação em cidade a estirpe entra em decadência. Talvez seja esse o pano de fundo para a insistência do narrador na distinção entre aldeia e cidade. Como não dispõe da mesma solidariedade aldeã, a Macondo-cidade não pode ser simbolizada numa família, instituição que, ao menos teoricamente, prima pela união.

A Macondo-cidade é uma miragem, “la ciudad de los espejos (o los espejismos)” (2002, p. 495) da qual fala o narrador no último parágrafo do livro. O desenvolvimento econômico iniciado no período de paz e multiplicado com a companhia bananeira é uma ilusão. García Márquez cita o “falso esplendor da companhia bananeira” (2007, p. 63)

em suas memórias. Aquilo que parecia ser o grande salto de Macondo a destruiu. A transformação em cidade e o crescimento causado por essa mudança não são positivos. O escritor instaura um paradoxo: a extinção pelo progresso.

Esse contra-senso pode ser lido como um alerta àqueles governos tão preocupados com o progresso a qualquer preço; esses governos podem ser o vento destruidor de suas nações. Um progresso como o de Macondo, afiançado pela dependência de uma metrópole estrangeira, leva à ruína. Aqui parece falar a ideologia do escritor. Assim como toma a cultura de sua região como matéria para ficção, preservando-a intencionalmente ou não, ele sugere que o mesmo cuidado deve ser tomado em relação à economia. Uma companhia bananeira norteamericana que se apropria de um elemento regional, cultivado por centenas de trabalhadores que tiram dali o seu sustento, não pode obrigá-los a alterar seu modo de vida e passar a ser empregados da empresa. Em nome do progresso econômico do país sacrificam-se os trabalhadores que vêem o crescimento acontecer, mas dificilmente o sentem em suas realidades.

A transformação em cidade é prejudicial a Macondo. As palavras do narrador são certas; aquela aldeia antes laboriosa e feliz agora “nafragaba en una prosperidad de milagro” (2002, p. 235). A aparente prosperidade é o que impulsiona o naufrágio de Macondo. A escolha desse verbo é proposital. Em uma pequena frase o escritor resume uma das temáticas do livro. Mais uma prova do pleno domínio que García Márquez tem dos artifícios literários.

Porém a ruína de Macondo não decorre de sua alteração para cidade e sim do estabelecimento da companhia bananeira. No entanto uma coisa está diretamente ligada à outra. Se Macondo não tivesse passado por essa mudança não receberia a companhia. Parece que nesse ponto há um leve bucolismo e *Cem anos de solidão* reproduz a idéia do campo como espaço de pureza, paz, virtudes simples (WILLIAMS, 1989, p. 11). Principalmente porque a paz alcançada com o fim das guerras não é a mesma do campo. A paz que faz de Macondo uma cidade inaugura um novo tormento: a instalação da companhia bananeira.

É preciso cuidado com o conceito de cidade aplicado a Macondo. Utilizo esse termo porque é o empregado no texto. No contexto colombiano a cidade pode ser lugar de desordem e agitação, o que também costuma ocorrer em certas associações negativas

referentes ao fenômeno urbano como um todo (WILLIAMS, 1989, p. 11). Especialmente na Colômbia durante as guerras civis, dada a violência da força pública em áreas rurais, populações inteiras de refugiados tentam abrigo nas cidades (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 271). Segundo Jacobo Arenas essa migração camponesa impulsionará a formação das FARC (1971, p. 13), hoje em dia tão comentadas pela mídia internacional.

Para Macondo o período urbano é uma ilusão. Mas as cidades da realidade também nascem de maneira semelhante. Marcel Roncayolo, referindo-se ao pensamento de Francastel, afirma:

Os homens, as sociedades não criam o seu ambiente apenas para satisfazer certas necessidades físicas ou sociais, mas também para projetar num espaço real de vida algumas das suas ambições, das suas esperanças, das suas utopias. As formas urbanas são o produto da história⁵⁰ (1986, p. 396-397).

A cidade surge também como fruto das fantasias daqueles que nela se aventuram. Porém em *Cem anos de solidão* nenhuma fantasia conduz ao êxito. A utopia que forma a Macondo-cidade inicia a decadência do território, mas isso é assunto para o próximo item.

4.9 Companhia bananeira

O estabelecimento da linha férrea em Macondo abre as portas para a chegada da companhia bananeira. Primeiro chega Mr. Herbert, depois o senhor Jack Brown e com eles “hombres y mujeres que fingían actitudes comunes y corrientes, pero que en realidad parecían gente de circo” (2002, p. 272). Esses novos imigrantes transformam completamente o aspecto da cidade, causando estranheza aos nativos, tanto que “los antiguos habitantes de Macondo se levantaban temprano a conocer su propio pueblo” (2002, p. 276).

Após a instalação da empresa norteamericana Macondo conhece outras personalidades e inventos que parecem inverossímeis aos olhos dos macondinos:

- O telefone (2002, p. 272);

⁵⁰ Essa afirmação fortalece a crítica ao pensamento de Vargas Llosa: a urbanização é produto da História e não a História.

- Engenheiros, agrônomos, hidrólogos, topógrafos, agrimensores e advogados (2002, p. 273);
- A primeira cerca (2002, p. 274);
- O primeiro automóvel (2002, p. 287);

É esse o ápice do contato de Macondo com o mundo exterior, a industrialização, um contato que instaura a dependência da localidade em relação à nação estrangeira. A época da companhia bananeira é referida como a peste da banana (2002, p. 277), a febre da banana (2002, p. 304). Em livro anterior García Márquez usa a expressão *la hojarasca*, que dá título à obra, para caracterizar os estragos da companhia. A tradução mais próxima para o português seria frivolidade, o conjunto de coisas ou palavras que não servem para nada (SEÑAS, 2002, p. 658), demonstrando o ponto de vista do narrador frente à instituição.

Aqui há um movimento interessante. A peste que conduzirá Macondo à ruína não é a da insônia, nem a do esquecimento. Essas duas são facilmente solucionadas. A derrocada da cidade se dá pela febre da banana, ou seja, pela dependência, pela submissão a um país estrangeiro. Embora a instalação de uma companhia bananeira norte-americana na Colômbia seja um dado verdadeiro, na ficção ela toma caráter simbólico, possibilitando a relação com a realidade latino-americana tão arraigada aos padrões norte-americanos.

Ao incluir esse fato histórico em sua obra García Márquez novamente propõe um outro olhar sobre a realidade. A instalação da companhia concede progresso e industrialização à região. O historiador Malcolm Deas afirma que na época da United Fruit Company a Colômbia foi o maior produtor mundial de bananas (2002, p. 301). Mas o avanço econômico não exime a exploração e a crueldade com os funcionários. É justamente nisso que o narrador se apega para transformar o esplendor da companhia em uma fraude.

Por isso todo o desenvolvimento trazido pela empresa é danoso para Macondo. Os estrangeiros começam modificando elementos fundamentais para a identidade do povoado:

Dotados de recursos que en otra época estuvieron reservados a la Divina Providencia, modificaron el régimen de lluvias, apresuraron el ciclo de las cosechas, y quitaron el río de donde estuvo siempre y lo pusieron con sus piedras

blancas y sus corrientes heladas en el otro extremo de la población, detrás del cementerio (2002, p. 274).

Foi o rio que determinou o lugar de fundação de Macondo. A aldeia foi construída a partir desse rio e agora ele é simplesmente transposto para um canto sem importância da população. O domínio da companhia se dá pela apropriação daquilo que há de original na região, a banana, o rio; isso faz com que a dominação seja ainda mais injusta.

O coronel Aureliano Buendía é quem mais estranha as alterações provocadas pela companhia. Acostumado a viver em guerras, evento que para ele é o ápice da coragem, o coronel:

se indignó con los serviles aspavientos de la gente, y se dio cuenta de que algo había cambiado en la índole de los hombres desde los tiempos en que abandonaban mujeres y hijos y se echaban una escopeta al hombro para irse a la guerra. Las autoridades locales, después del armisticio de Neerlandia, eran alcaldes sin iniciativa, jueces decorativos, escogidos entre los pacíficos y cansados conservadores de Macondo. “Este es un régimen de pobres diablos”, comentaba el coronel Aureliano Buendía (2002, p. 287).

Acostumado a guerras até para que não pintassem as casas de azul o coronel não entende o comportamento de seus conterrâneos que se curvam às ordens da companhia. Ele percebe o dano latente na instalação da empresa e até pensa em iniciar uma nova guerra contra os estrangeiros, porém é demovido da idéia quando assassina um a um seus filhos marcados pela cruz cinza na testa (2002, p. 288-290). A companhia transforma Macondo “de la noche a la mañana [...] en un lugar de peligro” (2002, p. 287). É a primeira vez que o narrador exprime essa sentença. Mesmo no período de guerra, com os fuzilamentos diários no muro do cemitério, Macondo ainda era tida como um lugar feliz. O verdadeiro perigo para o povoado não é a guerra, a violência, mas a sujeição ao estrangeiro. Isso porque a dependência é uma das maiores manifestações da violência.

Com a chegada da United Fruit Macondo conhece os conflitos sociais (VARGAS LLOSA, 2007, p. 34). O tratamento dado pela instituição aos macondinos demonstra o seu descaso para com o povoado que a abriga, reafirmando que a única preocupação da companhia é aproveitar-se dos elementos regionais para gerar um lucro que não será visto em Macondo, apenas no país de origem da corporação. A ação atual das metrópoles estrangeiras na latinoamérica é semelhante à colonização européia, preocupada em

sugar as riquezas do continente sem dar nada em troca. O desprezo à população local é mencionado pelo narrador:

Los funcionarios locales fueron sustituidos por forasteros autoritarios, que el señor Brown se llevó a vivir en el gallinero electrificado, para que gozaran, según explicó, de la dignidad que correspondía a su investidura, y no padecieran el calor y los mosquitos y las incontables incomodidades y privaciones del pueblo. Los antiguos policías fueron reemplazados por sicarios de machetes (2002, p. 287).

Esse tratamento depreciativo conduz ao episódio mais sangrento que Macondo já viu. A greve dos operários da companhia bananeira faz parte da história colombiana e está gravada na memória do escritor. Ele relata que há duas versões para o desfecho do episódio: uns dizem que os operários fizeram um acordo com a companhia e tudo acabou em paz; outros afirmam ter presenciado a chacina dos operários pelo exército (GARCÍA MÁRQUEZ; VARGAS LLOSA, 1967, p. 24). García Márquez opta pela segunda versão, pois “hay un raro destino en la realidad latinoamericana e inclusive en casos como el de las bananeras que son tan dolorosos, tan duros, que tienden, de todas maneras, a convertirse en fantasmas” (GARCÍA MÁRQUEZ; VARGAS LLOSA, 1967, p. 22).

Ao consultar livros sobre a História da Colômbia, essas duas maneiras de ver o mesmo fato são visíveis. Malcolm Deas afirma que “a greve desenvolveu-se de uma maneira nunca vista pelo outro lado, a repressão que se seguiu foi moderada, o governo responsável ficou enfraquecido por causa dela e nada parecido com ela voltou a acontecer” (2002, p. 307). O historiador novamente apresenta uma visão de fora, puramente factual, descomprometida com os danos profundos que um massacre desse tipo pode causar a um país.

Por outro lado Edvaldo Pereira Lima, historiador que foi até Aracataca para ver de perto o que ficou da companhia bananeira, exprime de outra forma o evento:

Com o *boom* das bananas erguem-se as precárias casas de Aracataca. Na esteira de suas transformações, nasce, forçado, o primeiro movimento sindical de operários colombianos. O estopim é a greve de 1928, quando trabalhadores da United Fruit são massacrados, às centenas ou talvez para mais de milhar, na praça pública de Ciénaga. Lá, ao lado de onde encostam os ônibus, com o grande alvoroço dos vendedores, está a estátua do negro, espada na mão direita, punho esquerdo cerrado, homenagem aos mártires, símbolo de luta. Nunca mais os trabalhadores colombianos seriam os mesmos, depois da carnificina (1989, p. 102).

Talvez monumentos como esses tenham inspirado García Márquez a criar uma personagem que sintetizasse a luta contra a companhia. Na narrativa é José Arcadio Segundo quem incita os trabalhadores à greve. As exigências dos trabalhadores são simples: não trabalhar aos domingos, melhores moradias, serviço médico, condições de trabalho mais justas, pagamento em dinheiro e não em vales que só poderiam ser trocados nos armazéns da própria companhia (2002, p. 355-358).

José Arcadio Segundo, como seus ancestrais, toma a iniciativa de defender o território e conduz os obreiros na exigência de seus direitos. É novamente um Buendía que centraliza a ação em prol dos habitantes de Macondo, reafirmando a relação entre a família e o povoado. A greve termina em massacre; os trabalhadores reunidos na estação de trem esperando uma decisão pacífica da companhia e do exército ouvem o tenente ler:

Decreto Número 4 del Jefe Civil y Militar de la provincia. Estaba firmado por el general Carlos Cortes Vargas, y por su secretario, el mayor Enrique García Isaza, y en tres artículos de ochenta palabras declaraba a los huelguistas *cuadrilla de malhechores* y facultaba al ejército para matarlos a bala (2002, p. 363-364).

Esses dados não são invenções de García Márquez. Ele os transcreveu dos Arquivos Nacionais da Colômbia, respeitando inclusive o número do decreto e as autoridades que o assinaram (GARCÍA MÁRQUEZ; VARGAS LLOSA, 1967, p. 25). Os três mil corpos⁵¹, entre eles o de José Arcadio Segundo, são postos em um trem e jogados no mar (2002, p. 368). Porém o Buendía não está morto. Sobrevive para assegurar que a chacina aconteceu e abrir os olhos daqueles que ainda hoje duvidam desse acontecimento da História colombiana.

García Márquez faz questão de mencionar no texto a ambigüidade que envolve o episódio da greve. Em *Cem anos de solidão* os responsáveis pelo apagamento do massacre da memória dos macondinos são os ilusionistas do direito. Os advogados da companhia bananeira conseguem provar que não houve mortos porque a empresa não tinha sequer funcionários (2002, p. 360). Pode-se ler uma crítica a esses profissionais sem princípios nem ética que manipulando os dados fazem crer nas maiores mentiras.

⁵¹ O número de mortos é uma invenção de García Márquez. Sergio Ramírez, em recente conferência, disse que antes de *Cem anos de solidão* ninguém sabia a quantidade de mortos na chacina. Após o romance todos acreditam que foram três mil. O romance fez História.

Logo após os mortos serem levados de Macondo tem início o aguaceiro torrencial (2002, p. 367) que decretará a morte da cidade imaginária. A ligação entre os danos causados pela companhia bananeira e a ruína de Macondo é visível. A industrialização extremada, no entanto, não é nociva somente para a cidade criada por García Márquez. Para Henri Lefebvre a cidade industrial, entendida como um aglomerado informe parcamente urbano, precede e anuncia uma zona crítica na qual a industrialização converte-se em uma crise profunda, “uma enorme confusão, na qual o passado e o possível, o melhor e o pior se misturam” (1999, p. 26-27).

Macondo não consegue sobreviver a essa zona crítica imposta pela companhia bananeira. O contato com o exterior advindo da instalação da empresa norteamericana é rompido mais uma vez por uma força maior que dessa vez não vem para salvar a cidade imaginária e sim para decretar o seu fim.

4.10 A chuva

A trajetória de Macondo inicia e termina com a intertextualidade bíblica: na fundação há referência à terra prometida, no final da *vida*, ao dilúvio. Essas duas passagens da Bíblia têm estreita relação entre si, o que também acontece em *Cem anos de solidão*.

No texto de Gabriel García Márquez a chuva começa no dia seguinte ao massacre dos funcionários da companhia bananeira:

Cuando José Arcadio Segundo despertó estaba bocarriba en las tinieblas. Se dio cuenta de que iba en un tren interminable y silencioso, y de que tenía el cabello apelmazado por la sangre seca y le dolían todos los huesos. [...] Dispuesto a dormir muchas horas, a salvo del terror y el horror, se acomodó del lado que menos le dolía, y sólo entonces descubrió que estaba acostado sobre los muertos. [...] los cadáveres tenían la misma temperatura del yeso en otoño y su misma consistencia de espuma petrificada, y quienes los habían puesto en el vagón tuvieron tiempo de arrumarlos en el orden y el sentido en que se transportaban los racimos de banano. [...] Después de medianoche se precipitó un aguacero torrencial (2002, p. 366-367).

Os três mil mortos ordenados como cachos de banana em um trem pronto para despejá-los no mar é uma das cenas mais fortes de *Cem anos de solidão*. O total descaso

com a dignidade humana, a frieza, a crueldade marcam esse episódio que merece uma pena bíblica tão brutal quanto o ato.

Na Bíblia Deus anuncia o dilúvio como castigo à depravação dos homens que segundo Ele tinham todos seus pensamentos voltados para o mal. Suas palavras são categóricas: “Eis que estou para derramar as águas do dilúvio sobre a terra, para fazer morrer toda a carne em que há espírito de vida debaixo do céu; tudo o que há sobre a terra será consumido” (Gênesis 6, 17). Descontente com a malícia humana Deus arrepende-se de sua criação, punindo-a com a morte. Porém o Criador permite que Noé salve um casal de cada espécie animal, além de sua família, por reconhecê-lo como o único que foi justo nesta geração: “contigo estabelecerei a minha aliança, e entrarás na arca tu e teus filhos, tua mulher e as mulheres de teus filhos contigo. E, de cada espécie de todos os animais, farás entrar na arca dois, macho e fêmea, para que vivam contigo” (Gênesis 6, 18-19).

As maldades e o caos trazidos pela companhia são punidos de forma até mais intensa do que a bíblica. Em Macondo a chuva não perdoa ninguém, pois “las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra” (2002, p. 495). Além do mais o dilúvio de Macondo dura quatro anos, onze meses e dois dias (2002, p. 375) enquanto no texto sagrado são quarenta dias e quarenta noites (Gênesis 7, 12). A família Buendía não tem a mesma oportunidade que a família de Noé, justamente por estar marcada por um destino trágico. A chaga da solidão é maior que o poder divino; Ele tampouco pode combatê-la.

Aqui se fecha o ciclo iniciado com a fundação. Deus promete a terra de Canaã a Abraão, descendente de Noé e, portanto, sobrevivente do dilúvio:

E estabelecerei a minha aliança entre mim e ti, e entre a tua descendência depois de ti no decurso das suas gerações, por um pacto eterno; para que eu seja o teu Deus, e de tua descendência depois de ti. Darei a ti e à tua posteridade a terra da tua peregrinação, toda a terra de Canaã, em possessão eterna, e serei o seu Deus (Gênesis 17, 7-8).

Se os habitantes de Macondo não têm uma segunda chance no dilúvio, não podem herdar a terra prometida. Por isso Macondo é “la tierra que nadie les había prometido” (2002, p. 35). A *vida* de Macondo começa e termina no mesmo lugar: o total abandono de seu povo. A referência ao dilúvio segue a linha das intertextualidades anteriores com

o texto bíblico, ressaltando que Macondo, e por extensão a América Latina, foi esquecida pela vontade divina, dada a triste história dessa terra.

Com a chuva partem de Macondo os forasteiros trazidos pela companhia e a própria empresa norteamericana. Todas as conquistas alcançadas na marcha rumo à industrialização são perdidas e Macondo passa a ser “un pueblo muerto, deprimido por el polvo y el calor” (2002, p. 450). Não faltam lamentações pela perda daquela que garantia a vida econômica do povoado. Mas frente às queixas Aureliano Babilonia, o Buendía que decifrará os pergaminhos de Melquíades, demonstra sua posição:

Su punto de vista, contrario a la interpretación general, era que Macondo fue un lugar próspero y bien encaminado hasta que lo desordenó y lo corrompió y lo exprimió la compañía bananera, cuyos ingenieros provocaron el diluvio como un pretexto para eludir compromisos con los trabajadores (2002, p. 415).

Aureliano Babilonia é educado por José Arcadio Segundo, portanto transforma-se em um propagador de suas crenças. Fica aterrorizado quando lê nos livros de História que não havia acontecido o massacre da companhia bananeira, que os trabalhadores tinham se recolhido em paz (2002, p. 415). Sensação semelhante teve García Márquez ao ouvir essa mesma versão da História e talvez por isso a tenha incluído em seu romance: para que as manchas da América Latina não sejam mais esquecidas por um decreto.

O sobrenome desse Aureliano não é em vão. Está de acordo com a Babel, capital do império babilônico⁵², que como o dilúvio integra o Gênesis. Ambas passaram a designar confusão, estado que caracteriza Macondo nesse período. Ao mesmo tempo a Babilônia simboliza soberba e imundície, como aparece no Apocalipse (17, 4-5):

A mulher estava vestida de púrpura, de escarlata, adornada de ouro, de pedras preciosas e de pérolas, e tinha na mão uma taça de ouro cheia de abominação e da imundície da sua prostituição, e estava escrito na sua frente este nome: Mistério: a grande Babilônia, a mãe das impudicícias da terra.

O recurso da personificação também é utilizado em *Cem anos de solidão*. Se no texto bíblico a Babilônia aparece em forma de mulher, no romance a morte parece-se com Pilar Ternera: “la muerte, [...] era una mujer vestida de azul con el cabello largo, de aspecto un poco anticuado, y con cierto parecido a Pilar Ternera en la época en que las ayudaba en los oficios de cocina” (2002, p. 333). Sendo Pilar a prostituta que inicia

⁵² Consultei <http://pt.wikipedia.org/wiki/Torre_de_Babel> e <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Babil%C3%B3nia>>. Acesso em: 8 jan. 2008.

sexualmente grande parte dos homens da família, a relação é bem-vinda. Mas a prostituta do texto de García Márquez não possui nenhuma riqueza. Pelo contrário, no auge de sua miséria ela é mãe de parte desses pobres habitantes da terra de Macondo. Porém Pilar não representa nenhum perigo à cidade imaginária. Ela é o abrigo de muitos Buendía contra a solidão. Não à toa ela chama-se Pilar.

A queda da Babilônia, punida por seus excessos e pecados, lembra a derrocada de Macondo. A cidade de luxo e depravação foi abolida para nunca mais ser encontrada (Apocalipse 18, 21), assim como Macondo no momento em que Aureliano Babilonia decifra os pergaminhos. De acordo com Chevalier e Gheerbrant “no plano dos símbolos, Babilônia é a antítese da Jerusalém celeste e do Paraíso” (2006, p. 112), o que está em conformidade com a postura crítica adotada pelo narrador frente aos preceitos cristãos. Macondo vive um momento de Babilônia por não ser a terra prometida.

Uma personagem, Amaranta Úrsula, ainda tenta reanimar o povoado após a chuva: “rescatar aquella comunidad elegida por el infortunio” (2002, p. 451). Mas logo desiste da idéia e acaba sendo a responsável pelo final dos Buendía. Envolve-se com Aureliano Babilonia e juntos concretizam o maior medo de Úrsula: o filho com rabo de porco: “sólo cuando lo voltearon boca abajo se dieron cuenta de que tenía algo más que el resto de los hombres, y se inclinaron para examinarlo. Era una cola de cerdo” (2002, p. 489).

A chuva deixou alguns sobreviventes em Macondo, mas não por muito tempo. No momento em que Aureliano desvenda os pergaminhos e descobre que eles continham “la historia de la familia, escrita por Melquíades hasta en sus detalles más triviales, con cien años de anticipación” (2002, p. 493), um vento profético varre o povoado da face da terra. Quatro eventos coincidem: o nascimento do último Buendía que representa o fim da estirpe; a decifração dos pergaminhos que revelam o destino da família e de Macondo; o vento que leva Macondo pelos ares; e o fim da narrativa, combinado a leitura de Aureliano com a do leitor. Esses acontecimentos formam dois pares: a família e o povoado que começam e terminam juntas; Aureliano e o leitor de *Cem anos de solidão* que vivenciam a mesma experiência de descoberta, de conhecimento.

A obra configura um exemplo ímpar da criação literária. Sem pontas soltas, sem caminhos desnecessários, cada palavra esconde um mundo que espera do leitor o mesmo empenho empreendido por Aureliano Babilonia na leitura dos pergaminhos.

O vento que sepulta Macondo também pode ser relacionado com a Bíblia. O narrador já faz a ligação: “Macondo era ya un pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la cólera del huracán bíblico” (2002, p. 495). Porém o vento bíblico vem para salvar Noé e seus seguidores das águas do dilúvio e não para destruí-los: “Ora Deus lembrou-se de Noé e de todos os animais selváticos, e de todos os animais domésticos que estavam com ele na arca, e fez soprar um vento sobre a terra, e as águas diminuíram” (Gênesis 8, 1). Novamente a força divina intercedendo por seus *filhos* e esquecendo-se de Macondo.

O vento e a chuva que acabam com a cidade imaginária também sugerem um outro vínculo com o Apocalipse. Como as pragas enviadas para penitenciar os que não obedecem às diretrizes divinas, o vento e a chuva penalizam os macondinos porque eles não as seguem. A analogia entre Macondo e Babilônia cria um enfrentamento às leis divinas passível de punição no dia do juízo final. É o que acontece. Parece que Deus lembra-se dessa comunidade somente quando chega o momento de puni-la e para isso decreta as pragas que a destroem.

A chuva que aparece em *Cem anos de solidão* vai além da intertextualidade bíblica. É uma lembrança de vida de García Márquez. Em seu livro de memórias ele menciona mais de uma vez os dilúvios bíblicos (2007, p. 280) que presenciou em Bogotá, Aracataca e outras cidades em que viveu. A chuva faz parte da identidade dos nascidos nessa região colombiana. Um belo texto do escritor, *Isabel viendo llover en Macondo*, trata dessa questão.

Além do mais o dilúvio não é exclusividade da tradição judaico-cristã. O *Popol-Vul*, livro sagrado dos indígenas pré-colombianos, também prevê um castigo aos pecadores através da chuva: “Por não reconhecerem às suas mães e aos seus pais, o Coração do Céu, chamado Huracán, fez com que se escurecesse a face da terra, e uma chuva tenebrosa começou a cair, dia após dia, noite após noite” (1990, p. 24)⁵³. Aqui a intertextualidade é ainda mais visível, pois a expressão utilizada por García Márquez,

⁵³ A edição que tenho do *Popol-Vul* é prefaciada por seu tradutor, Antonio Augusto Pires Schmidt. Ele explica que a sobrevivência do livro de conselhos dos índios quiché se dá porque Diego Reynoso, um nobre quiché que foi ordenado padre com a chegada dos espanhóis, sabia de cor os ensinamentos do livro, transcrevendo-os para a língua latina por volta de 1560 (1990, p. 7-9). Assim o *Popol-Vul* é um dos poucos livros que não foram apagados da História pela ação dos colonizadores. Isso é manifestado pelo próprio Reynoso, através de uma bela metáfora literária: “O que aqui falamos será dito com fala do Deus do Cristianismo, pois já não podemos ver o Livro do Conselho: a nossa vista é obscurecida pela névoa vinda de além-mar, que nos impede de ter uma clara visão da vida” (1990, p. 13).

“huracán bíblico” (2002, p. 495), corresponde ao nome da divindade causadora da chuva para os índios quiché. Provavelmente os ensinamentos do *Popol-Vul* também façam parte da cultura regional que envolve o romancista.

A ruína que antecede a destruição total de Macondo lega à cidade um retorno ao período de isolamento, uma volta ao início. O último período de *vida* do território fecha um ciclo com o primeiro. Nesse ponto há uma releitura do tempo mítico. Como os momentos de ruptura com o mundo exterior são mais intensos e definidores do que os de contato, Macondo configura um espaço mítico. É o que desenvolvo agora.

5. A morte: retorno ao isolamento

Na alternância dos vínculos e rupturas pelos quais passa Macondo, a ruptura prevalece. O último movimento de *vida* da cidade imaginária é um corte na ligação que vinha construindo com o exterior. Mesmo o *status* de cidade, com seu ápice na industrialização trazida pela companhia bananeira, é perdido com a chuva destruidora. O fim de Macondo concretiza-se no retorno ao estado inicial de isolamento. Macondo começa e termina no caos. Como afirma Víctor García de la Concha em *Cem anos de solidão* há “el cierre progresivo, asfixiante, del tiempo en el espacio de la soledad” (2007, p. 88). A relação entre esses três temas (tempo, espaço e solidão) é fundamental para a interpretação da obra.

5.1 Tempo mítico

O título *Cem anos de solidão* é ambíguo. Parece que vamos ler a crônica de um período, precisamente cem anos, cujo traço preponderante é a solidão. Acontece que no romance de García Márquez a solidão é uma característica comum a toda uma família, a uma cidade imaginária e, por alegoria, ao ser humano. É essa alegoria que faz do título da obra um paradoxo. A solidão não é exclusividade dos habitantes de Macondo, nem vai durar somente aqueles cem anos: é a condição humana. Quando questionado sobre o assunto o escritor afirma:

En realidad no conozco a nadie que en cierta medida no se sienta solo. Este es el significado de la soledad que a mí me interesa. [...] creo que el hombre está completamente solo. [...] Yo creo que [la soledad] es parte esencial de la naturaleza humana (GARCÍA MÁRQUEZ; VARGAS LLOSA, 1967, p. 11).

Se a solidão é parte da natureza humana, qualquer família, qualquer cidade está condenada a cem anos de solidão. Assim a obra não narra um tempo histórico preciso, a trajetória de uma família em particular, narra o destino da humanidade. Essa leitura alegórica instaura a passagem do tempo histórico para o tempo mítico. Segundo Mircea Eliade o tempo mítico é a repetição de uma ação arquetípica (1998, p. 314). Repete-se o gesto passado porque *in illo tempore* tudo era bom, tudo era possível (1998, p. 319). Porém ao ser repetido o gesto não é mais passado, torna-se presente. Cada vez que o ato é repetido é como se estivesse sendo executado pela primeira vez. Por isso o tempo mítico é marcado por três características: periodicidade, repetição e eterno presente (1998, p. 318).

Nesse aspecto o pensamento mítico é inconciliável com a História tal qual a entendemos modernamente. A *história* das sociedades primitivas é formada pelos acontecimentos míticos que se repetiram ao longo do tempo. Para a História moderna o importante é justamente o contrário (o inédito, o que não se repete) legando as manifestações míticas ao *status* de superstição: “Tudo quanto aos olhos do homem moderno é verdadeiramente ‘histórico’, quer dizer, único e irreversível, é considerado pelo primitivo como destituído de importância, porque não tem precedente mítico-histórico” (ELIADE, 1998, p. 321).

O romance de Gabriel García Márquez é marcado pela repetição. Primeiramente no perfil solitário que acompanha todas as personagens. Os exemplos são muitos: Rebeca “había necesitado muchos años de sufrimiento y miseria para conquistar los privilegios de la soledad, y no estaba dispuesta a renunciar a ellos a cambio de una vejez perturbada por los falsos encantos de la misericordia” (2002, p. 266). Aureliano Segundo e Petra Cotes encontram “el paraíso de la soledad compartida” (2002, p. 404). Amaranta Úrsula e Aureliano Babilonia descobrem que “aquel acercamiento entre dos solitarios de la misma sangre estaba muy lejos de la amistad, pero les permitió a ambos sobrellevar mejor la insondable soledad que al mismo tiempo los separaba y los unía” (2002, p. 445). Se a identidade é construída num processo de diferenciação e identificação, no caso dessas criaturas a solidão é o que forma a identidade.

A repetição ocorre também em outros aspectos. O mais visível é o nome das personagens. Os homens da família Buendía chamam-se Aureliano ou José Arcadio. As

mulheres variam um pouco mais: Úrsula, Amaranta, Remédios... Mas todos são patronímicos, determinam o caráter da personagem. O autor manifesta essa preocupação em *Viver para contar*: “os personagens de meus livros não caminham com seus próprios pés antes de terem um nome que se identifique com seu modo de ser” (2007, p. 53). A personalidade através do nome, e também o significado de sua repetição, está textualizada no romance e, como não poderia deixar de ser, é percebida pela lucidez de Úrsula:

En la larga historia de la familia, la tenaz repetición de los nombres le había permitido sacar conclusiones que le parecían terminantes. Mientras los Aurelianos eran retraídos, pero de mentalidad lúcida, los José Arcadio eran impulsivos y emprendedores, pero estaban marcados por un signo trágico (2002, p. 221).

A herança dos nomes e a herança da solidão são dois fatores decisivos na ciclicidade da narrativa. O terceiro é um comportamento que acompanha boa parte da estirpe: “el vicio de hacer para deshacer, como el coronel Aureliano Buendía con los pescaditos de oro, Amaranta con los botones y la mortaja, José Arcadio Segundo con los pergaminos y Úrsula con los recuerdos” (2002, p. 376). Esse vício nada mais é do que uma forma de enganar o tempo e, por consequência, a solidão. Porém as personagens não percebem que o tempo segue seu curso; na verdade elas estão se enganando e desgastando e com isso ajudam o tempo a deixar suas marcas. Cada vez que Amaranta destece sua mortalha para logo após reiniciar o trabalho é decretada uma vitória do tempo sobre ela. Isso porque a Amaranta que irá tecer a nova mortalha já não é a mesma que confeccionou a primeira. (Como disse Heráclito, ninguém se banha duas vezes no mesmo rio). Ela ganhou nesse percurso as feridas do tempo e cada novo tecer a aproxima mais da morte. Na ilusão da vitória as personagens estão sendo derrotadas pelo tempo, que detém o poder de decisão sobre suas vidas. Talvez por isso Juan Carlos Onetti tenha feito uma personagem afirmar que em literatura Tempo se escreve sempre com maiúscula (ONETTI, 1998, p. 19).

Flávio Loureiro Chaves afirma que “o verdadeiro desastre das personagens é lutarem elas contra o tempo sem conseguirem conhecer o seu mecanismo” (1973, p. 104). A solidão, os nomes, o vício que se propaga ao longo das descendências sem lhes dar saída relê “o mito do tempo circular, devorador” (CHAVES, 1973, p. 104). Mesmo

Úrsula ao perceber que “es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio” (2002, p. 236) apenas nota a ciclicidade do tempo, mas não pode detê-la. Só lhe resta entregar-se a ela, ao vício das recordações.

O tempo mítico pode ser lido em duas instâncias: no interior da obra, durante os cem anos as personagens repetem os gestos de seus ancestrais; no exterior da obra, a ideologia do escritor proclama que a condição humana é perder-se eternamente pelos labirintos do tempo e da solidão.

Como a narrativa emprega um tempo mítico é preciso esclarecer o que é mito. O conceito utilizado aqui não é aquele que se vê atualmente, sinônimo de mentira, de ilusão. É sim aquele fixado por Mircea Eliade:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como [...] uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. O mito fala apenas do que *realmente* ocorreu, do que se manifestou plenamente (2004, p. 11).

Nesse sentido os relatos bíblicos de criação são mitos. Ao afirmar: “No princípio Deus criou o céu e a terra” (Gênesis 1, 1) ou “No princípio existia o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (João 1, 1), se está narrando uma realidade ocorrida em um tempo primordial, seja a concepção do cosmos, seja a inauguração da linguagem.

O mesmo se dá no *Popol-Vul*: “Esta foi a origem da Antiga Verdade. Seu nome é Quiché. Aqui estará escrita e estabelecida a Antiga Verdade; seu princípio, seus fundamentos e tudo o que foi feito na cidade do Quiché, na tribo do povo Quiché” (1990, p. 13). A criação da terra é igualmente enfocada:

Primeiro apareceu a terra, e nela surgiram montes e planícies; em seguida mostraram caminhos os rios, cruzando montanhas. Assim foi o nascimento da terra, quando foi criada pelos deuses, os primeiros que fecundaram, que moveram o céu e também a terra entre a água (1990, p. 19).

Do mesmo modo que no texto cristão, a manifestação da linguagem é referida no *Popol-Vul*: “A fecundação foi feita através da palavra; bastou dizê-la e rapidamente nasceram veados e pássaros” (1990, p. 20). A primeira página de *Cem anos de solidão*

narra o episódio que vem à memória do coronel Aureliano Buendía quando está frente ao pelotão de fuzilamento. Dentre outras coisas ele recorda que “el mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo” (2002, p. 9). Havia um mundo desconhecido que precisava ser nomeado. Se no princípio era o verbo e o verbo era Deus, no início de Macondo não havia nem o verbo, nem Deus. Não havia até García Márquez executar um relato de fundação. Esse relato é *Cem anos de solidão*.

Quando Mario Vargas Llosa deu o título *García Márquez: Historia de un deicidio* (1971) para sua tese não estava sendo hiperbólico. García Márquez instaura através de seu romance um mito de fundação que narra o surgimento de um universo mítico, Macondo, desde seus primórdios até sua extinção. Segundo Carlos Fuentes nada existe se não for nomeado (1989, p. 223). Como o Deus cristão e os deuses quichés, García Márquez concebeu um mundo através da linguagem. Nas palavras de Claudio Guillén: “Al principio era también el Verbo. El surgimiento de todo un pueblo, el ejercicio de la palabra, la génesis y paulatina escritura de la novela corren paralelos” (2007, p. 107).

O tempo mítico é o eterno recomeço. Muitas comunidades primitivas ao adentrarem em um período de dificuldades buscam a salvação *in illo tempore*. Segundo Eliade “eles procuram a salvação num retorno *in principium*, isto é, esperam a recuperação do Cosmos não por uma *reparação*, mas por uma *regeneração*” (1998, p. 329). Assim o tempo primordial é sempre sagrado. É um tempo de perfeição, de esperança. Na repetição transparece a nostalgia do paraíso; as sociedades querem voltar ao tempo ideal quando todos eram felizes:

Nesse sentido, os mitos e ritos arcaicos ligados ao espaço e ao tempo sagrados podem-se reduzir, ao que parece, a outras tantas recordações nostálgicas de um “paraíso terrestre” e de uma espécie de eternidade “experimental”, a qual o homem julga poder ter ainda pretensões de alcançar (ELIADE, 1998, p. 331).

Embora em *Cem anos de solidão* ocorra algo semelhante é preciso sempre levar em conta a temática da obra. Para essas personagens naturalmente solitárias nem mesmo um ato de criação será de todo esperançoso. A fundação de Macondo foi uma desistência⁵⁴, mas mesmo assim configurou o período mais feliz da aldeia, para o qual todos sonham regressar.

⁵⁴ Ver item 3.1.

Eliade diz que “el establecimiento en una región nueva, desconocida e inculta, equivale a un acto de creación” (1952, p. 23). Quando alguém se instala em um lugar assim repete um ato primordial. Transforma o caos vigente em cosmos, assim como na criação divina (ELIADE, 1952, p. 23). É o que fazem os habitantes de Macondo. Em uma região inóspita erguem a sua aldeia que é um paraíso, ainda que seja um “paraíso de humedad y silencio” (2002, p. 21).

As constantes rupturas pelas quais passa Macondo podem parecer, de início, prejudiciais à cidade imaginária, pois paralisam o contato que ela vinha tendo com o exterior e a industrialização decorrente desse vínculo. No entanto a transformação em cidade não deveria ser o intuito principal de Macondo, já que determina sua submissão a uma metrópole estrangeira. Essas rupturas remetem o povoado ao tempo primordial. Enquanto os vínculos com o mundo acontecem em um tempo histórico (a imigração, as guerras, a companhia bananeira) as rupturas restabelecem o tempo mítico, o mito do eterno retorno.

O exemplar perfeito dessa lógica é o último momento da *vida* de Macondo. O ápice de industrialização trazido pela companhia é freado pela chuva bíblica, auge do isolamento e do mito. Após a chuva Macondo volta a ser o povoado da origem e embora seja um espaço de isolamento traz alegria a seus solitários habitantes:

Los sobrevivientes de la catástrofe, los mismos que ya vivían en Macondo antes de que fuera sacudido por el huracán de la compañía bananera, estaban sentados en mitad de la calle gozando de los primeros soles. Todavía conservaban en la piel el verde de alga y el olor de rincón que les imprimió la lluvia, pero en el fondo de sus corazones parecían satisfechos de haber recuperado el pueblo en que nacieron (2002, p. 394-395).

O tempo histórico é abolido e o tempo mítico instaurado. Nesse caso a História, representada pela companhia, que é um agente externo, é aglutinada pelo mito. No dizer de Eliade “visto que ‘nosso mundo’ é um Cosmos, qualquer ataque exterior ameaça transformá-lo em Caos” (1992, p. 46). A simbologia do dilúvio está intimamente relacionada com a concepção cíclica do universo. Segundo Eliade “a humanidade desaparece periodicamente no dilúvio [...] por causa dos seus ‘pecados’ [...]. Nunca perece definitivamente, mas reaparece sob nova forma, retomando o mesmo destino, esperando o retorno da mesma catástrofe que a reabsorverá nas águas” (1998, p. 172).

Ao final da narrativa os Buendía não desaparecem por completo, pois alegoricamente seguem vivendo em cada família, em cada território da realidade que cumprirá o mesmo destino cruel dos habitantes da cidade imaginária.

Macondo supera o caos da empresa norteamericana, não o da chuva e mesmo adentrando em um tempo mítico mergulha em um eterno caos. O retorno ao estágio inicial não dá uma nova esperança ao povoado. Ele não iniciará um novo ciclo, sua *vida* terminou porque estava condenado a cem anos de solidão e não terá uma segunda oportunidade sobre a terra (2002, p. 494). A trajetória de Macondo relê o mito do eterno retorno, mas adapta-o para uma realidade desesperançosa. Eliade afirma:

As crenças num tempo cíclico, no eterno retorno, na destruição periódica do universo e da humanidade, prefácio de um novo universo e de uma nova humanidade “regenerada”, todas atestam sobretudo o desejo e a esperança de uma regeneração periódica do tempo passado, da *história*. No fundo o ciclo em questão é um “Grande Ano”, para usarmos uma expressão, aliás, bem conhecida da terminologia greco-oriental: o “Grande Ano” começava numa criação e terminava num caos, quer dizer, numa fusão completa de todos os elementos. Um ciclo cósmico contém uma “criação”, uma “existência”, isto é, uma “história”, uma consumação, uma degenerescência – e um “retorno ao caos” [...]. Em termos de estrutura, um “Grande Ano” é para o “ano” o que este é para o “mês” e para o “dia” (1998, p. 330).

Os cem anos de Macondo são um *Grande Ano*. Porém não são prefácio de um futuro regenerado; são o anúncio de um amanhã também cruel. Esse povoado só teve uma oportunidade e de fato passou por todas as fases do ciclo cósmico enunciado por Eliade. As comunidades futuras que repetirem o mito de Macondo estão predestinadas ao mesmo fim. Talvez a explicação para a triste sina de Macondo esteja oculta na simbologia do número cem. De acordo com Chevalier e Gheerbrant:

O cem é uma **parte** que forma **um todo dentro do todo**, um microcosmo dentro do macrocosmo, que distingue e individualiza uma pessoa, um grupo, uma realidade qualquer dentro de um conjunto. E essa entidade assim individualizada possuirá suas propriedades distintas, que a tornarão de uma eficácia particular dentro de um conjunto mais vasto (2006, p. 219).

Porque o ciclo de Macondo é composto de cem anos, a sua trajetória é distinta de todas as outras. Mesmo vivenciando o mito do eterno retorno Macondo não se regenera, pois está condenada a um destino trágico. A simbologia do cem, a parte dentro do todo, confirma a leitura simbólica da obra. Os cem anos de solidão dos Buendía alegorizam a

existência humana que, na visão do mundo do escritor, está fadada à solidão. A repetição não acontece somente no interior da obra. O destino do homem é repetir eternamente a saga dos habitantes de Macondo. A solidão é o nosso gesto arquetípico.

Além de o *cem* (o tempo) representar um microcosmo, Macondo é uma cidade microcós mica, o que possibilita a sua interpretação como espaço mítico e acentua ainda mais a temática da obra. Em *Cem anos de solidão* as categorias de tempo e espaço se unem para exacerbar a solidão.

5.2 Espaço mítico

A prevalência da ruptura sobre o vínculo deixa Macondo em um estado de isolamento que além de remontar à origem do povoado, configurando o tempo mítico, possibilita sua interpretação como um espaço também mítico. Mircea Eliade, em *Tratado de história das religiões*, dedica um capítulo ao espaço sagrado que “implica a idéia de repetição da hierofania primordial que consagrou este espaço transfigurando-o, singularizando-o, em resumo, isolando-o do espaço profano a sua volta” (1998, p. 296). Mas aqui talvez seja necessário explicitar a noção de sagrado para Eliade.

Mircea Eliade está preocupado com a “morfologia do sagrado” (NOLA, 1987, p. 144). Seu foco de estudo são as hierofanias, ou seja, as manifestações do sagrado. Uma coisa passa a ser uma hierofania quando deixa de ser apenas uma coisa (profana) e passa a ser interpretada como algo importante (sagrado). Por exemplo: um xale que com o falecimento da avó passa a ser posse da neta. Quando ambas estavam vivas esse xale era um mero objeto. Após a morte da avó ele pode se revelar como algo sagrado para a neta, pois guarda a memória de sua ancestral. Nesse caso o xale passa a ser um objeto hierofânico, pois demonstrou sua sacralidade.

Eliade historia as religiões deixando de lado seu caráter dogmático, preocupando-se com o que ensinaram sobre as origens (do cosmos, do homem...). Entendendo o sagrado como uma hierofania, qualquer realidade pode tornar-se sagrada, à medida que revela algo primordial. Ao revelar o princípio qualquer mito torna-se sagrado. Talvez o mérito maior da teoria de Mircea Eliade seja conceder igual validade às manifestações populares e às das elites. As palavras do estudioso demonstram essa preocupação:

Para o ocidental, habituado a relacionar espontaneamente as noções de sagrado, de religião, e até de magia, com certas formas históricas da vida religiosa judaico-cristã, as hierofanias estranhas surgem-lhe, em grande parte, como aberrantes. Ainda que esteja predisposto a considerar com simpatia certos aspectos das religiões exóticas – e em primeiro lugar os das religiões orientais – só dificilmente poderá compreender a sacralidade das pedras, por exemplo, ou a erótica mística. E supondo ainda que tais hierofanias excêntricas possam encontrar algumas justificações (considerando-as, por exemplo, como “fetichismos”) é quase certo que um homem moderno permanecerá refratário em relação a outras, que hesitará em conceder-lhes o valor de hierofania, isto é, de modalidade do sagrado (1998, p. 17).

Macondo por ser um espaço mítico é também um espaço sacralizado. A formação de Macondo coincide com a maioria dos *passos* apresentados por Eliade para a consagração do espaço sagrado. A começar pelo local onde fundam a aldeia, que se revela para os fundadores sem que eles o procurem. No dizer de Eliade “o lugar nunca é ‘escolhido’ pelo homem; ele é, simplesmente, ‘descoberto’ por ele, ou, por outras palavras, o espaço sagrado *revela-se-lhe* sob uma ou outra forma” (1998, p. 297). As vinte e uma famílias descobrem aquele lugar à margem do rio e ali se assentam não porque o tenham escolhido, mas porque este local mostra-se apropriado para colocarem em prática seus projetos de vida. O rio, determinante para que as personagens se instalassem naquele lugar, pode ser interpretado como um sinal hierofânico; é ele que torna a região ao seu entorno sagrada, isolando-a de toda a selva restante, profana: “Em si mesmos, a fonte ou o rio manifestam o poder, a vida, a perenidade; eles *são* e são vivos” (ELIADE, 1998, p. 162). A água corrente permanece, é anterior e posterior a qualquer homem que a desfrute é “a matriz de todas as possibilidades de existência” (1998, p. 153).

Ainda segundo Mircea Eliade os animais indicam o lugar onde os homens devem se estabelecer: “a presença ou a ausência de formigas, de ratos... é tida como sinal hierofânico decisivo” (1998, p. 298). Em Macondo as formigas são uma obsessão da família Buendía. As mulheres da casa destinam grande parte de suas vidas na guerra contra as formigas coloradas que teimam em invadir a mansão:

Una mañana [Santa Sofía de la Piedad] vio que las hormigas coloradas abandonaron los cimientos socavados, atravesaron el jardín, subieron por el pasamanos donde las begonias habían adquirido un color de tierra, y entraron hasta el fondo de la casa. Trató primero de matarlas con una escoba, luego con

insecticida y por último con cal, pero al otro día estaban otra vez en el mismo lugar, pasando siempre, tenaces e invencibles (2002, p. 427).

No final da saga as vencedoras são as pequenas obreiras, encarregadas de devorarem o último da estirpe, o que pode simbolizar a força da hierofania, logo, do sagrado: “El primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas” (2002, p. 493). Essa árvore também tem interpretação simbólica:

Se a árvore está carregada de forças sagradas, é porque é vertical, é porque cresce, é porque perde as folhas e as recupera, porque, por conseguinte, se regenera (“morre” e “ressuscita”) inúmeras vezes, porque tem seiva, etc. (ELIADE, 1998, p. 217).

Além da árvore na qual está amarrado José Arcadio Buendía, única solução encontrada para sua loucura, há uma outra, a amendoeira privilegiada (2002, p. 162), situada no melhor lugar da praça de Macondo, que pode ser interpretada como árvore sagrada, segundo Eliade, símbolo de poder. Sua posição central também a transforma em sinal hierofânico, fazendo o espaço que a circunda sagrado.

O espaço sagrado precisa ser encerrado por um muro, ou um círculo, que centraliza esse espaço distinguindo-o do profano. Nas palavras de Eliade:

As muralhas da cidade: antes de serem defesa militar, são defesa mágica, visto que reservam, no meio de um espaço “caótico”, povoado de demônios e de larvas, um espaço organizado, “cosmicizado”, quer dizer, provido de um “centro” (1998, p. 299).

As muralhas de Macondo não são feitas de pedras, mas de terra. A serra impenetrável, justamente por ser impenetrável, é a defesa da cidade. Essa imagem de fortaleza conseguida através dos muros circulares é igualmente trabalhada por Gaston Bachelard em *A poética do espaço*. O fenomenólogo toma o caracol que, com a carapaça construída ao redor de seu centro vital, metaforiza as muralhas de uma cidade fortificada (1993, p. 138).

Todo espaço sagrado está localizado no centro de mundo. Nesse centro, de acordo com Eliade, “podem ter lugar as hierofanias e as teofanias [nas quais] se verifica uma possibilidade de ruptura de nível entre o Céu e a Terra” (1998, p. 300-301). Por isso

personagens como Remédios, *la bella*, que sobe aos céus em corpo e alma quando está dobrando uns lençóis (2002, p. 286), ou Melquíades, que volta da morte por sentir-se muito sozinho (2002, p. 66), têm lugar em Macondo. Além disso o velho Melquíades, por conseguir transitar entre os limites da vida e da morte, tem lugar especial no cemitério de Macondo: está enterrado exatamente no centro do terreno sagrado (2002, p. 94). O espaço e as personagens de García Márquez estão intimamente relacionados.

A maneira como o narrador localiza as instituições e estabelecimentos dentro de Macondo também lembra o espaço sagrado. No início da narrativa o autor não dá muitas pistas da localização exata de cada ponto, mas no momento em que a cidade recupera a memória, ele descreve mais precisamente cada lugar. No centro da cidade há uma praça onde está o templo do padre Nicanor. Ao posicionar um templo sagrado no centro da cidade Gabriel García Márquez eleva Macondo a categoria de espaço sagrado. Não bastasse isso o padre Nicanor trata de afastar do centro da cidade todos os estabelecimentos considerados profanos: “A instancias del padre Nicanor dispuso el traslado de la tienda de Catarino a una calle apartada, y clausuró varios lugares de escándalo que prosperaban en el centro de la población” (2002, p. 111-112).

Macondo pode ser lida como um espaço sacralizado em duas instâncias: por ter se revelado aos seus fundadores através da hierofania do rio e das formigas, além de ser fortificada pela serra impenetrável, e por preservar os lugares sagrados, inclusive a árvore sagrada, no centro da cidade afastando os estabelecimentos profanos. García Márquez utiliza ainda rituais próprios da configuração do espaço mítico para criar uma personagem que ele denomina também mítica, o coronel Aureliano Buendía:

Embriagado por la gloria del regreso, por las victorias inverosímiles, se había asomado al abismo de la grandeza. [...] Fue entonces cuando decidió que ningún ser humano, ni siquiera Úrsula, se le aproximara a menos de tres metros. En el centro del círculo de tiza que sus edecanes trazaban dondequiera que él llegara, y en el cual sólo él podía entrar, decidía con órdenes breves e inapelables el destino del mundo (2002, p. 201).

Mais adiante o narrador afirma que Aureliano era o “guerrero mítico que había interpuesto entre él y el resto de la humanidad una distancia de tres metros” (2002, p. 209). O coronel em um de seus delírios prepotentes consagra-se um totem, o centro do mundo. Mircea Eliade comenta que algumas culturas indianas fazem um círculo em

volta das muralhas da aldeia para protegerem-na dos demônios (1998, p. 299). No caso do coronel Aureliano pode-se ler, além de uma insinuação de que os governantes latinoamericanos vivam em um constante delírio prepotente, a transposição do círculo que defende a cidade para que cumpra a função de proteger o ego de um homem.

Macondo é um espaço sacralizado que vive em um tempo também sacral. Mircea Eliade afirma: “ao desejo de se encontrar perpétua e espontaneamente num espaço sagrado corresponde o desejo de viver perpetuamente, graças à repetição dos gestos arquetípicos, na eternidade” (1998, p. 331). Porém na saga dos Buendía os gestos arquetípicos repetidos são os vícios hereditários que garantem nada mais que a decadência da estirpe. Nenhum deles herdou a lucidez de Úrsula, a beleza de Remedios, *la bella*, deixando entrever a visão do mundo do escritor. As personagens, assim como qualquer ser humano, estão à mercê do destino sem saber que o desejo pela eternidade coincide com a condenação a cem anos de solidão.

6. Considerações finais, roteiros futuros

O texto que segue demonstra minha opção de não chegar a conclusões. Mapeio aqui territórios pelos quais desejo *trafegar* futuramente. Esta dissertação encerra a primeira parte de um projeto de investigação maior. A análise de Macondo servirá de base para interpretar outros espaços, logo minha principal conclusão é que este trabalho renderá novos frutos.

De início meu interesse pela Literatura restringia-se a enredos e personagens. Um livro era bom se após a leitura eu conseguisse relatar a meus amigos as peripécias do par romântico, do herói, do antagonista... Não interpretava o texto, apenas conhecia personagens e histórias.

Foi quando caiu em minhas mãos *Cem anos de solidão*. Em quem ajustar o foco? Quais as personagens principais? Qual o fio condutor do livro? As respostas inalcançáveis me fizeram recuar na leitura. Um tempo depois percebi que todas as personagens eram principais e que o livro era um grande emaranhado de fios. Tinha então que ler cada história isoladamente. A solução era conversar com meus colegas ora sobre Remédios, *la bella*, ora sobre Melquíades, Pilar Ternera, Coronel Aureliano.

Hoje penso que *Cem anos de solidão* não tem personagens principais, mas possui um marcante fio condutor: a solidão. Esse fio é o que impossibilita a criação de protagonistas. Todos estão condenados ao mesmo destino, nenhum poderá se sobressair. Para desvendar esse livro foi necessário que não me ativesse apenas ao enredo e às personagens; era preciso prestar atenção no espaço.

Macondo é o denominador comum das personagens. A geografia, a história, o destino da cidade imaginária confundem-se com a trajetória das personagens. Talvez a *protagonista* de *Cem anos de solidão* seja Macondo. As personagens vivem para Macondo, são condicionadas pelo espaço. O enredo todo se passa em Macondo, mesmo as personagens que conhecem outros territórios o fazem no intuito de defender ou buscar melhorias para a sua cidade natal. Macondo é um mundo onde nasce e se degrada uma humanidade que nos representa alegoricamente.

Macondo universaliza *Cem anos de solidão*. A alegoria transforma a obra regional restrita a um território no interior da Colômbia em microcosmo da solidão universal. As cidades reais também condenam seus habitantes a cem anos de solidão. A obra de García Márquez avisa que se nada for feito para mudar esse destino jamais teremos uma segunda oportunidade sobre a terra. Quarenta anos depois o aviso ainda ecoa sem ter promovido grandes mudanças.

Cem anos de solidão me ensinou a ler o espaço. Também o tempo, o ponto de vista e a partir de então a literatura mostrou-se completa. Percebi que a *Ilíada* e a *Odisséia* não seriam as mesmas sem Ítaca, a terra prometida de Ulisses. Que o texto bíblico se funda na esperança do Paraíso e também na condenação ao Inferno, ao Purgatório. Esses espaços norteiam a ação humana e estimulam condutas para o Bem ou para o Mal.

A *divina comédia* é o relato da viagem de Dante por mundos desconhecidos. Sem o Inferno, o Purgatório e o Paraíso o texto de Dante perderia o sentido. A caracterização desses três espaços serviu de base para a criação literária subsequente, inclusive García Márquez que cria serras e pântanos bem parecidos à metafórica “selva selvagem” que Dante encontra logo no princípio da travessia.

As mil e uma noites, livro de cabeceira de García Márquez, está repleto de cidades de pedra, cidades escondidas no fundo do oceano, cidades em ruína que enriquecem ainda mais as histórias narradas por Sherazade e que reaparecem metamorfoseadas em Macondo. *As mil e uma noites* ajudou a formar a noção de García Márquez sobre verossimilhança e concorreu para tornar críveis os episódios maravilhosos que pretendia narrar. Em *Viver para contar* afirma:

Hoje, repassando a minha vida, recordo que minha concepção do conto era primária apesar dos muitos que eu tinha lido desde meu primeiro alumbramento com *As mil e uma noites*. Isso, até me atrever a pensar que os prodígios que Sherazade contava aconteciam de verdade na vida cotidiana do seu tempo, e deixaram de acontecer por causa da incredulidade e da covardia realista das gerações seguintes. Por isso mesmo, me parecia impossível que alguém de nossos tempos tornasse a crer que era possível voar sobre cidades e montanhas a bordo de um tapete, ou que um escravo de Cartagena das Índias vivesse castigado duzentos anos dentro de uma garrafa, a menos que o autor do conto fosse capaz de fazer com que seus leitores acreditassem nele (2007, p. 214).

Essas obras primas da literatura universal são a gênese de textos contemporâneos. Sem *Don Quijote de la Mancha* não haveria o romance moderno. A Mancha por sua vez completa a ironia da obra de Cervantes. Enquanto nobres cavaleiros provinham de regiões também ilustres, o *ingenioso hidalgo* procedia de uma pequena população rural que não possuía fama alguma. Ao incorporar a Mancha em seu nome Don Quijote não está honrando sua pátria como fizeram os heróis das novelas de cavalaria que o enlouqueceram; está demonstrando o ridículo de sua situação já que a Mancha é tão insignificante quanto ele. A ironia é tanta que na primeira frase do livro já fica expressa: “En un lugar de la Mancha , de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor” (2004, p. 27). O espaço é construído em analogia à personagem, ambos são medíocres, como também ocorre entre Macondo e as personagens de *Cem anos de solidão*.

A criação de cidades imaginárias constitui uma técnica narrativa recorrente, sobretudo no romance do século XX. Isso porque as cidades da realidade já não eram fortes o bastante para expressar a nova narrativa que vinha se formando na América Latina. Histórias aparentemente inverossímeis, mas ancoradas na realidade latinoamericana, pediam a criação de espaços imaginários para tornarem-se verossímeis. Os romancistas que adotaram a técnica distorceram-na à exaustão criando obras muito distintas, mas que possibilitam a relação intertextual.

William Faulkner, o mestre da maioria dos escritores do *boom*, criou Yoknapatawpha. O território imaginário de Faulkner recebe interpretação semelhante a Macondo. Mesmo quando não há menção explícita sobre a ambientação da obra os críticos e leitores tendem a imaginar Yoknapatawpha, pois esta compõe a poética faulkneriana. García Márquez afirmou em entrevista que a maior importância de Faulkner para sua literatura foi reavivar a memória que tinha de Aracataca. A maneira como o romancista narrava o sul dos Estados Unidos fez García Márquez reconhecer sua terra natal que havia sido construída pela companhia bananeira norte-americana⁵⁵. Talvez Yoknapatawpha e Macondo estejam ligadas muito mais pelo que representam na memória dos escritores do que pela construção narrativa propriamente dita.

⁵⁵ Vídeo com essa entrevista disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=h7FU5j7Wwgk>>. Acesso em: 5 maio 2008.

Faulkner e outros escritores norteamericanos ajudaram a formar a literatura latinoamericana do século XX. São muitas as declarações que confirmam isso. Além das relações entre espaços o tratamento que Faulkner deu ao tempo e ao ponto de vista fez escola. *O som e a fúria* é o exemplar máximo dos múltiplos pontos de vista e do tempo devastador que influenciou não só García Márquez, mas Juan Carlos Onetti, Augusto Roa Bastos e a maioria dos autores dessa geração.

Em conversa com Mario Vargas Llosa, García Márquez sentenciou sua admiração por Faulkner:

El método “faulkneriano” es muy eficaz para contar la realidad latinoamericana. Inconscientemente fue eso lo que descubrimos en Faulkner. Es decir, nosotros estábamos viendo esta realidad y queríamos contarla y sabíamos que el método de los europeos no servía, ni el método tradicional español; y de pronto encontramos el método faulkneriano adecuadísimo para contar esta realidad. En el fondo no es muy raro esto porque no se me olvida que el Condado Yoknapatawpha tiene riberas en el Mar Caribe; así que de alguna manera Faulkner es un escritor del Caribe, de alguna manera es un escritor latinoamericano (1967, p. 52-53).

Juan Carlos Onetti também criou uma cidade imaginária que está presente em grande parte de sua obra. A saga de Santa María talvez seja o tema mais lembrado da poética de Onetti. Porém a tendência é tratar a cidade imaginária como cópia de Montevideú, o que empobrece a narrativa do escritor. Montevideú está em Santa María através da memória do escritor, mas esta é totalmente literária. Fazem parte da criação desse espaço obras magnas da literatura lapidadas pela técnica de Onetti.

Onetti inclui em *Juntacadáveres* uma passagem que explica a concepção de Santa María. Essa passagem é desnecessária para o enredo; no entanto é fundamental para o entendimento da criação literária de Onetti. O escritor deixa claro que Santa María é uma cidade inventada e que por isso tem total liberdade na construção. Não lhe interessa a aproximação com Montevideú e sim o estatuto do imaginário, como bem afirma:

[...] imaginando que invento tudo o que escrevo, as coisas adquirem um sentido, inexplicável, é certo, mas do qual só poderia duvidar se duvidasse simultaneamente da minha própria existência. [...] É fácil desenhar um mapa do lugar e uma planta de Santa María, além de lhe dar um nome; mas deve-se pôr uma luz especial em cada casa de comércio, em cada saguão, em cada esquina (2005, p. 213).

É visível a relação entre Macondo e Santa María, embora a cidade de Onetti seja mais *urbana* que a de García Márquez, por a memória de Onetti ser urbana. Ambas são fundamentais na obra dos escritores e possibilitam intertextualidades que aproximam obras periféricas do cânone universal. O romance psicológico de Onetti faz Santa María adquirir traços psicológicos. Em Macondo a cidade determina as personagens; em Santa María as personagens determinam a cidade. Santa María absorve a melancolia dos habitantes e nada muda. No porto chegam estrangeiros a todo o momento, mas tudo permanece inabalável. Santa María e as personagens de Onetti estão impregnadas de uma apatia que impede a felicidade.

É difícil *catalogar* Erico Verissimo no panorama da literatura brasileira. Suas obras decisivas estão muito distantes do Romance de 30; a narrativa histórica não encontra correspondente na ficção nacional. O paralelo entre *O tempo e o vento* e *Cem anos de solidão* é mais eficaz que a comparação com Jorge Amado ou Dionélio Machado, que costumam figurar ao lado de Erico nos manuais de literatura. García Márquez afirmou ter lido *O tempo e o vento* prestando atenção na arquitetura da obra, o que ajudou a escrever *Cem anos de solidão*⁵⁶.

A obra de Erico Verissimo pode ser incluída na literatura latinoamericana por apresentar características estruturais e temáticas comuns a essa literatura. Uma dessas características é a criação de cidades imaginárias. Santa Fé é um microcosmo do Rio Grande do Sul, mas nesse território estão representadas distintas nações que sofrem guerras intermináveis, violência, tirania. A alegoria é retomada em Antares e na República do Sacramento. A síntese da humanidade em cidades imaginárias microcósmicas é um ponto de contato entre romancistas latinoamericanos. Entre eles Erico Verissimo.

Outros escritores brasileiros também podem integrar o *projeto* latinoamericano. Euclides da Cunha e Guimarães Rosa não fundaram cidades, porém criaram espaços que universalizam suas obras regionais. Em *Grande Sertão: Veredas* a máxima “o sertão é o mundo” (2001, p. 89) diz tudo. Num espaço regional está representado o drama fáustico do Bem e do Mal. Em *Os sertões* a intertextualidade com *A divina comédia*, sugerida pela geografia de Canudos, faz o texto universal.

⁵⁶ Informação disponível em: <http://www.sinpro-rs.org.br/extra/nov_99/memoria.htm>. Acesso em: 5 maio 2008.

Juan Rulfo retoma em Comala o tema do Inferno, Purgatório e Paraíso. Em Comala as personagens habitam o Inferno e pensam que ao morrerem alcançarão o Paraíso: “Sólo yo entiendo lo lejos que está el cielo de nosotros; pero conozco cómo acortar las veredas. Todo consiste en morir, Dios mediante, cuando uno quiera y no cuando Él disponga. O, si tu quieres, forzarlo a disponer antes de tiempo” (1998, p. 74). Mas a morte não as liberta de Comala que se transforma numa cidade de fantasmas. A solidão, o abandono, a impossibilidade de mudança marcam Comala, como marcam Macondo, Antares, Santa María e as cidades imaginárias voltam a alegorizar a humanidade.

Não poderia deixar de falar d’*As cidades invisíveis* de Ítalo Calvino, espécie de *As mil e uma noites* focado nas cidades. São espaços criados pela memória, portanto inventados. O livro de Calvino ensina que as cidades são muito mais que pedra, cimento, ruas. Cada uma esconde histórias que precisam ser desvendadas: “O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas” (2006, p. 18). Precisamos aprender com Calvino a ler as cidades imaginárias como literatura que são e não como cópias das cidades reais dos romancistas. Cidades imaginárias vão além da terra firme e somente se interpretadas assim transmitirão a força total da ficção.

Pretendo visitar demoradamente cada um dos espaços mencionados neste texto assim como fiz com Macondo. Essa é minha meta a partir de agora. De Macondo fica a admiração por um texto primoroso que ainda vai ser destino de minhas viagens literárias.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Orgs.) **Ángel Rama: Literatura e cultura na América Latina**. São Paulo: Edusp, 2001.
- ALBORNOZ, Carlos Darío. **Daguerrotipos**. Disponível em: <<http://www.zonezero.com/magazine/articles/albornoz/indexsp.html>>. Acesso em: 26 nov. 2007.
- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Tradução de Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ANÔNIMO. **As mil e uma noites**. Tradução de Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Globo, 2005.
- ARDAO, Arturo. La idea de la Magna Colombia, de Miranda a Hostos. In: ZEA, Leopoldo (Compilador). **Fuentes de la cultura latinoamericana**. México: Fondo de cultura económica, 1995.
- ARENAS, Jacobo. **Colômbia: luta de guerrilhas**. Tradução de Mário Neto. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- Babilônia. **Wikipédia**. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Babil%C3%B3nia>>. Acesso em: 8 jan. 2008.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- BARROS, Myriam Moraes Lins de. Memória e família. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 29-41.

BARTH, Fredrik. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. **Teorias da etnicidade**. Tradução de Elcio Fernandes. São Paulo: UNESP, 1998.

BECKER, Udo. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Edwino Royer. São Paulo: Paulus, 1999.

BENEDETTI, Mario. Temas y problemas. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (Org.). **América latina en su literatura**. México: Siglo veintiuno editores S/A, 2000.

BETANCOURT, Ingrid. **Cartas à mãe: direto do inferno**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

BETHELL, Leslie (Org.). **História da América Latina: América Latina Colonial**. Tradução de Maria Clara Cescato [et al.]. São Paulo: Edusp, 2004.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BÍBLIA SAGRADA: edição comemorativa da visita do Papa João Paulo II ao Brasil. Rio de Janeiro: Gamma Editorial, 1983.

BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. **Obras completas II**. Barcelona: Emecé, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

_____. Literatura y subdesarrollo. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (Org.). **América latina en su literatura**. México: Siglo veintiuno editores S/A, 2000.

CARPENTIER, Alejo. **El reino de este mundo**. Madrid: Seix Barral, 2006.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano I**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2002.

CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Madrid: Real Academia Española, 2004.

CHAVES, Flávio Loureiro. **Erico Verissimo: O escritor e seu tempo**. Porto Alegre: Editora da Ufrgs, 2001.

_____ **Ficção latino-americana**. Porto Alegre: Edições Ufrgs, 1973.

_____ **História e Literatura**. Porto Alegre: Editora da Ufrgs, 1999.

_____ **Matéria e invenção: Ensaios de literatura**. Porto Alegre: Editora da Ufrgs, 1994.

_____ **Ponta de estoque**. Caxias do Sul: EDUCS, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CIRLOT, Jean-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.

CONCHA, Víctor García de la. Gabriel García Márquez, en busca de la verdad poética. In: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cien años de soledad**. Edición comemorativa de 40 años. Madrid: Alfaguara, 2007.

COULANGES, Fustel de. **A cidade antiga**. Tradução de Fernando de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

DABÈNE, Olivier. **América Latina no século XX**. Tradução de Maria Izabel Mallmann. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

DEAS, Malcolm. A Venezuela, a Colômbia e o Equador: o primeiro meio século de independência. In: BETHELL, Leslie (Org.). **História da América Latina: Da independência até 1870**. Tradução de Maria Clara Cescato [et al.]. São Paulo: Edusp, 2001.

_____ Venezuela, Colômbia e Equador, c. 1880 – 1930. In: BETHELL, Leslie (Org.). **História da América Latina: De 1870 a 1930**. Tradução de Maria Clara Cescato [et al.]. São Paulo: Edusp, 2002.

DIMAS, Antonio. **Espaço e Romance**. São Paulo: Ática, 1994.

ECO, Umberto. **Sobre a literatura**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ELIADE, Mircea. **El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición**. Tradução de Ricardo Anaya. Buenos Aires: Emecé, 1952.

_____ **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____ **O sagrado e o profano**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____ **Tratado de história das religiões**. Tradução de Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ELIOT, T. S. A tradição e o talento individual. In: VAN NOSTRAND, A. D. **Antologia de crítica literária**. Tradução de Márcio Cotrim. Rio de Janeiro: Lidador, 1968.

ENTRE LIVROS. São Paulo: Duetto Editorial, ano 2, n. 22, fev. 2007.

FAULKNER, William. **O som e a fúria**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FERNÁNDEZ MORENO, César (Org.). **América latina en su literatura**. México: Siglo veintiuno editores S/A, 2000.

Festival Vallenato. Disponível em: <<http://festivalvallenato.com>>. Acesso em: 4 dez. 2007.

FIALCOFF, Dóris. **A obra chega aos cinqüenta**. Disponível em: <http://www.sinpro-rs.org.br/extra/nov_99/memoria.htm>. Acesso em: 5 maio 2008.

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

FREITAS, Maria Teresa de. A história na literatura: princípios de abordagem. **Revista de História da USP**, São Paulo, n. 117, p. 171-176, jul./dez. 1984.

FUENTES, Carlos. **Eu e os outros: ensaios escolhidos**. Tradução de Sergio Flaksman. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

Gabriel García Márquez (influencias). **Youtube**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=h7FU5j7Wwgk>>. Acesso em: 5 maio 2008.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cien años de soledad**. Barcelona: Plaza & Janés, 2002.

_____ **Cien años de soledad**. Edición comemorativa de 40 años. Madrid: Alfaguara, 2007.

_____ **La hojarasca**. Buenos Aires: Debolsillo, 2005.

_____; VARGAS LLOSA, Mario. **La novela en América Latina: Diálogo**. Lima: C. M. Batres, Universidad Nacional de Ingeniería, 1967.

_____. **Viver para contar**. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GUILLÉN, Claudio. Algunas literariedades de *Cien años de soledad*. In: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cien años de soledad**. Edición conmemorativa de 40 años. Madrid: Alfaguara, 2007.

HARSS, Luis. **Los nuestros**. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2003.

_____. **Odisséia**. Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2007.

IMBERT, Enrique Anderson. **Historia de la literatura hispanoamericana II: Época contemporánea**. México: Fondo de cultura económica, 1995.

IZQUIERDO, Jesus. **Meninos não choram: a formação do *habitus* guerreiro nas FARC-EP**. Fortaleza: Edições UFC, 2008.

JÍTRIK, Noé. La mirada, el tiempo, el espacio. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (Org.). **América latina en su literatura**. México: Siglo veintiuno editores S/A, 2000.

JOSEF, Bella. **O espaço reconquistado: uma releitura: linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo**. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

_____. **Romance hispano-americano**. São Paulo: Ática, 1986.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KUNDERA, Milan. **A cortina**. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

La fantástica Macondo, a un paso de figurar en los mapas de Colombia. **Clarín**. Disponível em: <<http://www.clarin.com/diario/2005/12/05/elmundo/i-02201.htm>>. Acesso em: 15 mar. 2007.

LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**. Tradução de Sérgio Martins. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: **Enciclopédia Einaudi: memória, história**. Tradução de Bernardo Leitão [et al.]. Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1997, v. 1.

_____. **Por amor às cidades.** Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

LEÓN LEÓN, Marco António. **La cultura de la muerte em Chiloé.** Chile: Dibam, 1999.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural.** Tradução de Claim Samuel Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Colômbia espelho América: dos piratas a García Márquez, viagem pelo sonho da integração latino-americana.** São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1989.

LUKÁCS, George. **A teoria do romance.** Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades, Editora 34, 2000.

MACHADO, Irene. **O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin.** Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MAGASICH-AIROLA, Jorge; DE BEER, Jean-Marc. **América mágica: Quando a Europa da Renascença pensou estar conquistando o paraíso.** Tradução de Regina Vasconcellos. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MAHN-LOT, Marianne. **A descoberta da América.** Tradução de Cecília Bonomine. São Paulo: Perspectiva, 1984.

MANGUEL, Alberto; GUADALUPI, Gianni. **Dicionário de lugares imaginários.** Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MENESES, Adélia Bezerra de. Memória e ficção. **Resgate: revista de cultura.** Campinas: Papyrus, Unicamp, v. 1, n. 2, 1991, p. 9-15.

MONEGAL, Emir Rodríguez. **Borges: uma poética da leitura.** Tradução de Irleamar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

Mapa de Colômbia. Disponível em: <http://www.colombiaenmexico.org/colombia/geografia_mapa_colombia.jpg>. Acesso em: 3 abr. 2007.

NOLA, Alfonso di. Sagrado/Profano. In: **Enciclopédia Einaudi: Mythos, Logos, Sagrado, Profano.** Tradução de Bernardo Leitão [et al.]. Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1987, v. 12.

O'GORMAN, Edmundo. **A invenção da América: reflexão a respeito da estrutura histórica do Novo Mundo e do sentido do seu devir.** Tradução de Ana Maria Martinez e Manoel Lelo Bellotto. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

ONETTI, Juan Carlos. **Cuentos Completos**. Madrid: Alfaguarra, 1998.

_____. **Junta-Cadáveres**. Tradução de Luis Reyes Gil. São Paulo: Planeta, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Fronteiras culturais em um mundo planetário: paradoxos da(s) identidade(s) sul-latino-americana(s). **Revista del Cesla**, Varsóvia, n. 8, 2004.

PESEZ, Jean-Marie. Aldeia. In: **Enciclopédia Einaudi: Região**. Tradução de Bernardo Leitão [et al.]. Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1986, v. 8.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos históricos**. Tradução de Dora Rocha Flaksman. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

POZENATO, José Clemente. Algumas considerações sobre região e regionalidade. In: FELTES, Heloísa Pedroso de Moraes; ZILLES, Urbano (Orgs.). **Filosofia: diálogo de horizontes**. Caxias do Sul: EDUCS, 2001.

_____. **O regional e o universal na literatura gaúcha**. Porto Alegre: Movimento, 1974.

PRANDI, Carlo. Tradições. In: **Enciclopédia Einaudi: vida, morte, tradições, gerações**. Tradução de Bernardo Leitão [et al.]. Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1997, v. 36.

RAMA, Ángel. **A cidade das letras**. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____; VARGAS LLOSA, Mario. **García Márquez y la problemática de la novela**. Buenos Aires: Corregidor-Marcha, 1973.

REIS, João José. **A morte é uma festa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

REVISTA DO INSTITUTO HUMANITAS UNISINOS. São Leopoldo, RS, ano VII, n. 221, 28 maio 2007.

REYNOSO, Diego. **Popol-Vuh: A origem da antiga verdade pré-colombiana: Mitos e tradições dos indígenas**. Tradução de Antonio Augusto Pires Schmidt. São Paulo: Ícone, 1990.

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

ROMERO, José Luis. **Latinoamérica: las ciudades y las ideas**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2001.

RONCAYOLO, Marcel. Cidade. In: **Enciclopédia Einaudi: Região**. Tradução de Bernardo Leitão [et al.]. Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1986, v. 8.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001.

RULFO, Juan. **Pedro Páramo**. Madrid: Cátedra, 1998.

SALDÍVAR, Dasso. **Gabriel García Márquez: Viagem à semente: Uma biografia**. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 1998.

SANTO AGOSTINHO. **Solilóquios; A vida feliz**. Tradução de Adaury Fiorotti e Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 1998.

SARLO, Beatriz. **Borges, un escritor en las orillas**. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.

_____. **Tiempo presente: notas sobre el cambio de una cultura**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003.

SEÑAS: diccionario para la enseñanza de la lengua española para brasileños. Universidad de Alcalá de Henares/Departamento de Filología. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCHMITT, Jean-Claude. **Os vivos e os mortos na sociedade medieval**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Chuva sobre a selva (Posfácio). In: BETANCOURT, Ingrid. **Cartas à mãe: direto do inferno**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. São Paulo: Ática, 2000.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: A questão do outro**. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. **Poética da prosa**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Torre de Babel. **Wikipédia**. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Torre_de_Babel>. Acesso em: 8 jan. 2008.

TOYNBEE, Arnold (Org.). **Ciudades de destino**. Madrid: Aguilar, 1968.

VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem**. Tradução de Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1978.

VARGAS LLOSA, Mario. A literatura e a vida. In: VARGAS LLOSA, Mario. **A verdade das mentiras**. Tradução de Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

_____ **A verdade das mentiras**. Tradução de Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

_____ Cien años de soledad: realidad total, novela total. In: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cien años de soledad**. Edición conmemorativa de 40 años. Madrid: Alfaguara, 2007.

_____ **Dicionário amoroso da América Latina**. Tradução de Wladir Dupont e Hortencia Lancaster. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

_____ **García Márquez: Historia de un deicidio**. Barcelona: Barral, 1971.

VERÍSSIMO, Erico. **Incidente em Antares**. São Paulo: Globo, 2002.

_____ **O senhor embaixador**. Porto Alegre: Globo, 1978.

_____ **O tempo e o vento**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VILLAR RASO, M. **Historia de la literatura hispanoamericana**. Madrid: Edi-6, 1987.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. Tradução de Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Walter Raleigh. **Wikipédia**. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Walter_Raleigh>. Acesso em: 4 dez. 2007.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Organização e Tradução). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2004.

ZEA, Leopoldo (Compilador). **Fuentes de la cultura latinoamericana**. México: Fondo de cultura económica, 1995.