



## **Alguns elementos formadores da obra Cem Anos de Solidão** Some elements formed of the workmanship One hundred Years of Solitude

Marcelo Pessoa<sup>1</sup>

**Resumo:** Além de nos parecer ser uma metáfora do atraso que vitima o terceiro mundo latino-americano, a obra *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez, se nos apresenta também como importante substrato estético-criativo que ajuda a compreender os mecanismos de construção da identidade sociocultural latina. Através dessa obra, pudemos colocar em discussão nuances do como que essa massa de gente latina, muitas vezes, é colocada ou se coloca à margem do processo social e cultural global. Assim, nossa investigação apresenta pontos importantes que nos ajudam a compreender os modos de representação dessa *latinoamericanidad* adotados pelo autor.

**Palavras-chave:** Cem Anos de Solidão; Literatura; Sociedade; Cultura; América-latina.

**Abstract:** Beyond in them seeming to be a metaphor of the delay that victim the third Latin American world, the workmanship One hundred Years of Solitude, Gabriel Garci'a Márquez, if in also presents them as important aesthetic-creative substratum that helps to understand the mechanisms of construction of the Latin social and cultural identity. Through this workmanship, we could place in quarrel nuances of as that this mass of Latin people, many times, is placed or if it places to the edge of global the social and cultural process. Thus, our inquiry presents important points that in they help them to understand the ways of representation of this *latinoamericanidad* adopted by the author.

**Key words:** One hundred Years of Solitude; Literature; Society; Culture; Latin-America.

### **O *Habitat* Narrativo**

Em *Cem Anos de Solidão*, a descrição inicial da atmosfera-ambiente parte do pressuposto de que a representação de um ambiente degradado, e os personagens nesse meio possa explicar a submissão histórica latino-americana. Esse modelo de *habitat*, sem juízo de mérito se válido ou incorreto, denuncia com névoas o vestígio ancestral dessa máxima colonizatória esvaecida nos umbrais da memória sociocultural coletiva do terceiro-mundo.

Esses acontecimentos históricos, testemunhados ficcionalmente pelo eu-lírico romanesco, e relatados alegoricamente pelo *modus narratio* de Gabriel

---

<sup>1</sup> É doutor em Letras pela UEL – Universidade Estadual de Londrina, e Mestre pela UNESP – Universidade Estadual Paulista. Docente da UEMG – Universidade do Estado de Minas Gerais, campus de Frutal, está realizando Pós-doutoramento em Cultura e Biodiversidade, na USP – Universidade de São Paulo. É bolsista de pós-doutorado do CNPq.

García Márquez em sua obra, vêm à tona sob a forma arquetípica dos personagens que cria, no que se deixa revelar, nesse tocante, por meio também das incertezas quanto à honestidade quiromante dos ciganos, pelo aflorar nostálgico da recordação do mistério dos alquimistas, pelo vislumbre dos medos e descobertas da inocência libidinosa adolescente, e, ainda, no furor simbólico das credices populares, na expectativa catastrófica do profético e sempre iminente fim do mundo que assombra Macondo e seus habitantes.

O marasmo do tempo eterno em Macondo – simultaneamente ágil e estático (muda ao sabor veloz do progresso e mantém a paisagem cultural num eterno lugar de submissão) – tem suas paradoxais mutações e repetições em torno do mesmo mote: impregnar a aldeia de Macondo de uma aura ao mesmo tempo mítica e real, ao mesmo tempo fungível e infungível, ao mesmo tempo plausível e invisível.

Os elementos primordiais da matéria estão em ebulição incandescente em Macondo. Quando o personagem José Arcádio Buendía (doravante, designado pela sigla JAB) decide atravessar a floresta, o ambiente impenetrável, fumegante e alagadiço e o ar cheirando a sangue, sugerem-nos bem a idéia de que, no princípio de Macondo, tudo realmente era um caos mítico nos termos em que se compreende Bulfinch, abaixo:

A criação do mundo é um problema [...]. Antes de serem criados o mar, a terra e o céu, todas as coisas apresentavam um aspecto a que se dava o nome de Caos – uma informe e confusa massa, mero peso morto, no qual, contudo, jaziam latentes as sementes das coisas (BULFINCH, 2000, p. 19).

A tensão sócio-espiritual, neste local político, mítico e místico, onde imperam as forças naturais<sup>2</sup>, é forjada pela pujança purgatória pelas diversas faces do fogo<sup>3</sup>. A efervescência da matéria cultural e social de Macondo é

---

<sup>2</sup> Em seguida, durante mais de dez dias, não voltaram a ver o sol. O solo tornou-se mole e úmido, como cinza vulcânica, e a vegetação fez-se cada vez mais insidiosa [...] e o mundo ficou triste para sempre [...] naquele paraíso de umidade e silêncio, anterior ao pecado original, onde as botas se afundavam em poças de óleos fumegantes (MÁRQUEZ, 1967, p. 17).

<sup>3</sup>Num meio-dia ardente, fizeram uma assombrosa demonstração com a lupa gigantesca: puseram um montão de capim seco na metade da rua e atearam fogo nele pela concentração dos raios solares (MÁRQUEZ, 1967, p. 09).

também instigada pela atração do ser humano pela morte<sup>4</sup>, reiterando o caráter cíclico da vida. Concorre também como ingrediente para a fermentação nesse caldeirão de imagens culturais magmáticas a candura mental do personagem JAB, cuja fertilidade imaginativa<sup>5</sup> pueril transcende as possibilidades da magia e, até mesmo, a subsunção dos milagres.

### **A metalinguística nos nomes e o signo da negação**

Os intermitentes surtos idílicos de JAB são recheados de solilóquios oníricos e, através desses surtos, JAB se distrai de sua performance narrativa. Aproveitando a brecha dessa distração, então, nos permitimos uma inferência crítica e investigamos uma hipótese para a construção de seu nome<sup>6</sup>. De modo semelhante ao nome de Amaranta<sup>7</sup>, o signo “José Arcádio Buendía” pode traduzir uma sequência semântica complexa e mais ampla que a de um simples “nomear” um personagem. O nome abrangeria, no caso de JAB, extensões simbólicas como, por exemplo, a da própria busca incessante do homem pelo elixir da vida eterna e pela utópica fórmula da fartura material através do trabalho.

Num outro momento, percebe-se que através da messe natural da performance do carpinteiro que habita a alma ficcional de JAB (observada na

---

<sup>4</sup> Com lingotes imantados, JAB tenta, inocentemente, encontrar ouro, mas, o que acaba encontrando, é uma armadura militar do século XV com um punhado de cabelos de mulher emaranhados na ossada do soldado. O que permite lembrar que a morte é figura constante na narrativa, uma vez que a saga dos Buendía inicia um ciclo de vida – a criação de Macondo – contudo, orientado pela morte – o aplacamento da exuberância autóctone pelas impurezas do acultramento alienante.

<sup>5</sup> JAB, cuja desatada imaginação ia sempre mais longe que o engenho da natureza, e até mesmo além do milagre e da magia, pensou que era possível se servir daquela invenção inútil para desentranhar o ouro da terra (MÁRQUEZ, 1967, p. 08).

<sup>6</sup> O nome José Arcádio Buendía decompõe-se em três partes. Para o elemento *José* atribuímos o valor religioso do trabalhador, o carpinteiro, o pai de Jesus. Ao elemento *Arcadio*, é possível apor os valores da região mítica da Arcádia grega. Finalmente, ao elemento *Buendía* apegamo-nos à simples presunção da expressão “bom dia”, numa alusão reflexa aos pressupostos da expressão latina *Carpe Diem*. Daí, poder-se dizer (uma vez que JAB é o único nome e sobrenome reiterado do início ao fim da narrativa e, os demais, depois de apresentados ao leitor, são citados apenas por um dos nomes) que JAB assume natureza de signo e seus valores isolados, quando citados conjuntamente, condensam-se e impregnam a narrativa de uma subjetividade complexa que acaba sendo extensiva ao contexto geral da obra e também às demais personagens. Nesse sentido, então, todos estão a serviço de um ideário histórico de submissão de cunho místico e/ou religioso, de trabalho e de agradecimento imponderado.

<sup>7</sup> Supomos, portanto, que o nome “Amaranta” deriva do vocábulo *Amarantu*, do latim, e que em português significa *imaerscível*, ou seja, que não se altera, que não murcha. Assim, Amaranta encarna em sua vida a semântica do próprio nome, ela não se casa, e cuida dos filhos dos irmãos e permanece portadora de uma viuvez virgem: “Sabia que Amaranta tinha consagrado a sua viuvez de virgem à criação de Aureliano José, [...]” (MÁRQUEZ, 1967, p. 123).

herança histórico-cristã do nome “José”, o pai de Jesus), é que se constrói a máquina imaginativa do personagem JAB, que é ao mesmo tempo engenhosa e ingênu<sup>8</sup>. Ve-se, que suas teorias mirabolantes apóiam-se metaforicamente numa memória operária e crédula herdada pela bagagem genética e cultural contida na esfera simbólica de todos os *Josés* presentificados no inconsciente coletivo latino-americano: um dos elementos componentes de nossa *latinoameridad*.

Continuando na mesma tônica dessa nossa inferência furtiva no nome, temos o elemento árcade condensado no sobrenome *Arcádio*, recupera-se uma ideia Greco-romana de Arcádia, dizendo racionalmente ao leitor que JAB não irá nem tão a terra, nem tão ao céu, nem tão ao real, nem tão ao surreal, e que não será nem cômico e nem néscio.

Lembra CADEMARTORI (1993, p. 32-33) que, naquela região mitológica – a Arcádia grega –, lembrada pelo sobrenome *Arcádio*, viviam cantores e pastores cuja simplicidade e singeleza do contato mediato com as manifestações da natureza era emblemática e inspiradora para a concepção poética neoclássica. Sob essa roupagem árcade – reificada no nome de JAB –, vemos que se sustenta na narrativa a ideia de que a história de Macondo e de seus habitantes são também a abstração da expressão racional da natureza.

Buscando-se a verdade possível do homem num dado contexto, o personagem JAB é autorizado pelo eu-lírico, através da ação do teor mítico que impregna seu nome, a adentrar simbolicamente às veredas do universo do impensado, a ousar realizar as utopias nas quais outros fracassaram, a liderar uma revolução. Portanto, a partir do nome dado a ele pelo autor, a obra se torna uma certidão de nascimento da insurgência latente do terceiro-mundo, e instauram-se nele, JAB, as veias abertas de subversão latino-americana, que metalinguisticamente são propulsoras do percurso de geração de sentidos na narrativa.

---

<sup>8</sup> Consideramos a postura de José, o “pai” de Jesus, ingênuo - sem se considerar o aspecto da possibilidade da verdade religiosa dos fatos que envolvem o advento de Jesus no mundo -, uma vez que se deixou convencer do fato de que Maria, sua esposa, concebera ainda sendo virgem. Da sutileza controversa desse sema de ingenuidade no nome de “José”, o pai de Jesus, entendemos, então, que García Márquez tira proveito e assimila esse valor de ingenuidade ao nome de JAB. Com isso, reforça nele ainda mais o estereótipo da simplicidade submissa do intelecto latino, que todos os dias é induzido a acreditar que o progresso e o desenvolvimento virão magicamente, sem que se viole a integridade dos “cemitérios” socioculturais do povo.

Com esse mister, JAB inicia sua trajetória isotópica e seu trabalho é diuturno: ele é um personagem muito ocupado, tem de construir uma história e, para isso, aproveita intensamente toda a extensão do dia, encarna suas funções e objetivos no próprio nome e, na constância de seus desejos e realizações revela-se o conceito do *carpe diem* neoclássico, fechando a estrutura narrativa triádica que em seu nome se incutiu, no significado isolado do sobrenome *Buendía* (uma provável apócope do castelhano “*tenga un buen día*” - tenha um bom dia, numa versão da expressão latina “aproveite o dia” – o *carpe diem*).

“Arrastado pela febre dos ímãs” (MÁRQUEZ, 1967, p. 15), JAB catalisa em si as energias sociais eufóricas de sua aldeia. Ele é líder, orientador, coopera na desincumbência das atividades diárias do suburgo. No entanto, em seu projeto de narrar metalinguisticamente a própria existência, JAB se consome, converte-se na essência disfórica da autocomiseração latino-americana e vive uma solidão intelectual irracional, agindo e vivendo na aldeia como se fora um imã<sup>9</sup>, e, assim, corrobora a concepção do “signo da negação”<sup>10</sup>.

### Um Soslaio sobre a Linguagem

As figuras de linguagem recebem menção especial nessa obra, destacando-se, nesse tocante, as metáforas ligadas à morte dos personagens (algumas destacamos no curso do texto), e, nos episódios marcados pela tônica do exagero, temos a recorrente presença da hipérbole, figura a qual faremos alguns comentários a seguir.

Com relação à hipérbole, a temos, por meio da lembrança do autor sobre a questão da reificação da dimensão do elemento sobrenatural. É como se o autor usasse a hipérbole para reiterar o valor metafísico dos elementos

---

<sup>9</sup> Vale lembrar que a palavra *ímã*, com acentuação à moda das paroxítonas, nomeia o metal magnético que atrai outros metais e, em seu semelhante oxítono – *imã* –, a palavra tem uma acepção voltada ao misticismo e à religião. Nesse momento estamos usando a palavra na segunda acepção, e JAB, portanto, é uma espécie de líder religioso, ou seja, um imã.

<sup>10</sup> Dentro da idéia do “signo da negação”, García Márquez, ao impor a Macondo e à estirpe dos Buendía um viés predominantemente relacionado à morte, à extinção e à derrota, faz com que a história de Macondo assuma contornos disfóricos, ou seja, de uma antiepopéia, negando a própria estrutura grandiloqüente e heróica que deveria ser a tônica dos **Cem Anos de Solidão**, obra a qual poderíamos classificar esteticamente no rol dos textos pertencentes ao gênero épico, mas que, no entanto, é assim negada pelo autor.

mágicos e supersticiosos que os deixavam – os personagens – ensimesmados. Para entender a hipérbole como reificação do aspecto místico e mágico na história, basta a observação de que o elemento hiperbólico aparece nutrindo o imaginário do leitor desde o início, convivendo lado a lado com o elemento exótico remanescente dos caracteres tribais que descrevem Macondo e seus habitantes. Vale ressaltar, ainda, que essa insistência no uso das hipérbolés, podem demonstrar certa intenção do autor em negar a realidade das coisas, imprimindo-lhes um tom de exagero, aplacando, assim, o gigantismo dos desafios sociais a serem vencidos, mas que são deglutidos pela magnitude da fantasia hiperbólica do autor.

Nesse encontro paradoxal entre a dimensão da realidade e a dimensão da ficção, García Márquez anula, ou pelos menos tenta anular, a força degradante contínua que o ambiente sociocultural depauperado exerce sobre os agentes sociais.

Identificando no texto essas hipérbolés, vemos que elas aparecem compondo a figura da personagem, que é uma jovem mulata, a qual deveria deitar-se com “setenta homens por noite”<sup>11</sup>, depois, encontramos o exagero nas “65 voltas ao mundo”<sup>12</sup> que dera José Arcádio, segue-se a estas as “68 colegas de classe de Memê Buendía”<sup>13</sup> que se hospedam na casa de JAB, repete esse tal efeito associado à imagem do improvável no “festival gastronômico”<sup>14</sup> e, finalmente, no “excesso de umidade no ar”<sup>15</sup> que possibilitaria aos peixes nadar pelas ruas, emprestando e recuperando à narrativa um tom onírico de vertente surrealista, o que, aliás, está presente em

---

<sup>11</sup> Pelos cálculos da moça, ainda lhe faltavam uns dez anos de setenta homens por noite, [...] (MÁRQUEZ, 1967, p. 55).

<sup>12</sup> Era José Arcádio. Voltava tão pobre como tinha ido, [...]. Pendurou a rede no quarto que lhe designaram e dormiu três dias. [...] Deu sessenta e cinco voltas ao mundo, metido numa tripulação de marinheiros apátridas (MÁRQUEZ, 1967, p. 91).

<sup>13</sup> [...] quando Memê apareceu em casa com quatro freiras e sessenta e oito colegas de classe, a quem convidara para passar uma semana com a família, por iniciativa própria e sem avisar (MÁRQUEZ, 1967, p. 250).

<sup>14</sup> De todas as partes chegavam comilões fabulosos para tomar parte nos irracionais torneios de capacidade e resistência [...]. Aureliano Segundo estava certo da vitória [...]. Enquanto Aureliano Segundo às dentadas, [...] A Elefanta seccionava a carne com a arte de um cirurgião e a comia sem pressa [...] (MÁRQUEZ, 1967, p. 246).

<sup>15</sup> A atmosfera estava tão úmida que os peixes poderiam entrar pelas portas e sair pelas janelas, navegando no ar dos aposentos (MÁRQUEZ, 1967, p. 300).

vários momentos da história, inaugurando, assim, a ante-sala que prepara o fim de tudo no período da “chuva derradeira que dura quatro anos”<sup>16</sup> ininterruptos.

### O Mágico e o Místico

Quando Gabriel García Márquez ameaça a linearidade da narrativa com a admissível morte do cigano Melquíades, ele realizaria, com essa exclusão, mais que apenas tirar da trama um personagem. Retiraria da cena o símbolo vivo da magia, dos sonhos e da fantasia de JAB – JAB encarna alegoricamente em si a força do misticismo da gente latina – e a narrativa, sem Melquíades, incorreria numa desestruturação de sua sustentação simbólica, que seria a *latinoamericanidad*. Por isso é que, mesmo depois de “morrer”, Melquíades continua ainda “aparecendo” aos vivos. Melquíades adquire, nesse sentido, um apelo telúrico, uma importância profética, messiânica e estética.

Esse personagem é dotado de uma onisciência narrativa que lhe confere, portanto, um duplo *status*. De um lado, ele é o profeta do fim dos tempos de Macondo e de seus habitantes (anota nos pergaminhos os destinos de todos, informação, essa, conhecida pelo leitor apenas no final da obra), de outro lado, é um dos personagens narradores da obra, personagens aos quais Gabriel García Márquez, vez ou outra, empresta voz no transcurso do enredo.

Quando Melquíades prevê o futuro de Macondo, ele o faz de uma maneira semelhante ao realizado por João de Patmos, profeta itinerante da Ásia Menor<sup>17</sup>, do século primeiro, também conhecido como João, o Evangelista. Melquíades, na condição de profeta itinerante de Macondo, diz ao leitor as revelações do autor sobre os *Cem Anos de Solidão*. Diz ele sobre o futuro: Macondo “Seria uma cidade luminosa, com grandes casas de vidro, onde não restaria nem rastro da estirpe dos Buendía” (MÁRQUEZ, 1967, P. 56). João, em seu livro do “Apocalipse”, na *Bíblia*, capítulo 15: 2, diz assim as revelações do Senhor para o mundo:

---

<sup>16</sup> Choveu durante quatro anos, onze meses e dois dias. [...] O céu desmoronou-se em tempestades de estrupício e o Norte mandava furacões que destelhavam casas, [...] (MÁRQUEZ, 1967, p. 299).

<sup>17</sup> Sobre a trajetória de João, o evangelista, os termos empregados no nosso texto são emprestados de Bernard McGinn, apud ALTER, Robert e KERMODE, Frank (orgs.), 1997, p. 564.

Vi como que um mar de vidro, mesclado de fogo, e os vencedores da besta, da sua imagem e do número do seu nome que se achavam em pé no mar de vidro, tendo harpas de Deus (ALMEIDA, 1988, p. 303).

A correspondência da obra de Gabriel García Márquez com as questões apocalípticas cristãs acentua-se ainda mais quando percebemos melhor o teor do caráter auto-determinado que está embutido no percurso histórico e existencial da América Latina<sup>18</sup> metaforizada em Macondo.

Há ainda que se ressaltar que essa proximidade místico-cristã está atrelada também, ao componente mágico-religioso, uma vez que Gabriel García Márquez passa a anunciar o fim de sua história, com uma chuva que dura mais de quatro anos – o dilúvio:

Choveu durante quatro anos, onze meses e dois dias. [...] O céu desmoronou-se em tempestades de estrupício e o Norte mandava furacões que destelhavam as casas, derrubavam as paredes e arrancavam pela raiz os últimos talos das plantações (MÁRQUEZ, 1967, p. 299).

Da mesma maneira que o anjo apocalíptico de João anuncia o fim dos tempos com o seu sétimo flagelo:

Então derramou o sétimo anjo a sua taça pelo ar, e saiu grande voz do santuário, do lado do trono, dizendo: Feito está. E sobrevieram relâmpagos, vozes e trovões, e ocorreu grande terremoto, como nunca houve igual desde que há gente sobre a terra (*Apocalipse*, 15: 17, 18).

O que é interessante ser ressaltado, ao lado da intertextualidade mais evidente, é que, enquanto o *Apocalipse* de João de Patmos trata das revelações de Jesus Cristo para o final dos tempos do homem sobre a terra, as predições simbólicas de Gabriel García Márquez, por intermédio da alteridade de Melquíades, dizem fundo sobre as feridas históricas da América Latina e do seu povo. De um lado, o pólo de João, tem-se, no aspecto geral de suas

---

<sup>18</sup> Essa forma de crença acerca do fim centrava-se em uma revelação divina referente à futura intervenção de Deus [...]. O pano de fundo dessa convicção, implícita ou explicitamente expressa, era uma visão determinista da história universal, cujo auge era o drama triplo da crise-sentença-vinculação (ALTER, Robert e KERMODE, Frank (orgs.), 1997, p. 566).

predições, a ênfase na humanidade, e as mazelas a ela advindas emanadas do céu, ditadas pela Providência Divina. De outro lado, o de Melquíades, temos uma parcela da humanidade concentrada na extensão territorial da América Latina, praticamente dizimada pelas “tempestades” que advêm do Norte da América, ou seja, da porção do continente americano que tem pretensões imperialistas e hegemônicas em relação não apenas ao restante da América, mas extensivas ao mundo todo.

Um dos sonhos alimentados no rol das crenças populares é a ideia de salvação. A salvação é senso-comum no elenco de expectativas e desejos dos milhares de seguidores das muitas religiões e seitas espalhadas pelo mundo. Daí, ter-se uma pluralidade de deidades e, delas, derivar também do ponto de vista dos devotos uma infinidade de definições sobre a “aparência” de Deus ou dos deuses, e quantas seriam as “dependências” do céu. O céu ou paraíso, nomenclatura que varia de acordo com os assentamentos religiosos, seria o lugar normalmente destinado aos justos e bons de espírito, aos guerreiros virtuosos, etc. Há crenças nas quais, que para o signo *paraíso*, atribui-se a interpretação mítica da terra de Canaã, representada por um local de vida aprazível, onde correria leite e mel. Em outras crenças, o *paraíso* seria a morada das virgens, que seriam dadas como prêmios aos melhores combatentes mortos na batalha.

Daí decorre que modernamente o modelo místico-religioso de céu, está entre a concepção de um *paraíso* ou de um *céu* atrelados a um desses conceitos: ou o céu é a metáfora da terra da bem-aventurança material e espiritual, ou é a metáfora da terra afrodisíaca e da luxúria ilimitada e desprovida da idéia de pecado.

A América Latina subdesenvolvida sugere uma exceção a isso, e impõe-se entre um e outro lugar como um novo valor em construção a ser agregado nessa dualidade que oscila entre o sacro e profano. A *latinoamericanidad* indica um entre-lugar, cuja configuração não é uma coisa nem outra, e que nem apenas traz elementos de um e outro lugar numa estratégia de assimilações recíprocas, mas se apresenta como ruptura, como violação: a *latinoamericanidad* também é transgressão.

Para os países de terceiro mundo, em geral, há também uma terceira variação do conceito de *paraíso* e, portanto, de possibilidade de salvação. A

redenção dos males passaria também pela extinção do *apartheid* tecnológico e de sua conseqüente emergência da condição de povo subdesenvolvido. Esse distanciamento em relação ao socialmente paupérrimo dar-se-ia não apenas na esfera de consumo, mas também na direção da intensificação da industrialização e no fomento dos *clusters* produtores de tecnologia, e também culturalmente, através de uma verdadeira democratização da educação: estes seriam os pressupostos de um *céu* sociocultural que abrigaria aos habitantes do terceiro-mundo.

Quando JAB inicia sua trajetória em busca do outro lado do rio, rumando para o Norte, deseja transpor a barreira psicossocial e alegórica das exclusões que os macondenses amargavam desde a fundação de sua cidade – fundação que se conforma como alegoria geral da América Latina, uma vez que alegoriza a era dos descobrimentos, era a qual também inaugura a era das exclusões e da ideologia terceiro-mundista. Para JAB, o outro lado do rio não é a outra margem visível, física, geográfica, mas uma terceira margem abstrata: a primeira margem seria figurativizada pela ideia religiosa de “*céu* de salvação espiritual”; a segunda margem do rio, a teríamos, estruturada sobre a concepção de um “*céu* de deleites sem limites” e, finalmente, a terceira margem, o quinhão do terceiro-mundo, reconhecer-se-ia pela inclusão latino-americana no “*céu* capitalista” e tecnologicamente desenvolvido.

### **O Espaço e o Tempo**

Ante a decepção e à aparente impossibilidade concreta desta barreira capitalista e tecnológica representada pelas águas – Macondo é cercada pelo mar por todos os lados<sup>19</sup> –, Gabriel García Márquez institui para o suburgo e seus moradores o signo da não-existência. De um lado, vê-se que a não-existência, na narrativa, se apóia nas preocupações relativas à travessia da floresta, que nos remetem figurativamente ao “antes” do pecado original, e que na realidade seria encarnada pela própria colonização. Assim, depreende-se que as personagens não são necessariamente materialmente humanas, a realidade delas é diáfana, espiritual e anímica. Lançados, assim, os leitores, a

---

<sup>19</sup> Seus sonhos terminavam diante desse mar de cor cinza, espumoso e sujo, que não merecia os riscos e sacrifícios da sua aventura. – Porra! – gritou. – Macondo está cercado de água por todos os lados. [...] Nunca chegaremos a parte alguma, aqui haveremos de apodrecer em vida sem receber os benefícios da ciência (MÁRQUEZ, 1967, p. 18).

esse mar de símbolos, enxergam uma esfera extracorpórea de não-existência das personagens e, talvez por isso também, o autor intitule sua obra, também, com um não-título: *Cem Anos de Solidão*.

Não se trata, nesse título, de dizer-se exatamente que temos, no curso de um período de “cem anos”, um tempo que se converteria em 1200 meses, ou 36525 dias, ou 876.600 horas, ou 52. 596 000 segundos. Os “cem anos” título se configura num não-título porque nele se traduz um jogo fonético que nos enleva à instância de um não-tempo ou um sem-tempo<sup>20</sup> cronológico, construindo um paralelismo com o signo da não-existência dos personagens.

Da mesma maneira, Macondo é um não-lugar<sup>21</sup>. JAB não sabe a localização da aldeia e, não sabendo onde está sua referência geográfica lhe, ela serve apenas para dizer o que Macondo não é em uma relação de oposição a tudo o que é e que acredita existir à sua volta.

Na alegoria da “intuição” de Melquíades (Melquíades sabe que “as coisas têm vida própria” MÁRQUEZ, 1967, p. 08), Gabriel García Márquez nos impulsiona para a antevisão das incompatibilidades culturais latino-americanas. Melquíades é o demiurgo, é o alquimista-ponte que faz oscilar o pêndulo estético entre o desejo de JAB de ir rumo ao Norte tecnológico, e a natureza humana que tende a ver o belo de todas as coisas: a arte é de cunho atemporal, tem vida própria, a tecnologia é efêmera e a sua exploração comercial tende a subjugar a arte, relegando-a ao nível das amenidades fúteis. Macondo busca sua identidade orbitando na esfera dessas incompatibilidades, nas quais encontramos a arte, mas, também, o Norte tecnológico, para onde querem ir seus habitantes:

---

<sup>20</sup> Poderíamos entender a expressão do título como sendo “sem anos”, ou seja, não há ano ou tempo algum a ser medido, mas é essencial que se compreenda, a esse respeito, que o domínio do não-tempo ou do sem-tempo congrega todos os anos possíveis de certa imaterialidade – tem-se, portanto, uma instância mítica, atemporal. Outro fator que pode corroborar esse dado fica por conta de que nenhuma personagem vive exatamente por “cem anos”. Não há também um marco histórico na obra que possa apoiar o leitor nessa delimitação de tempo. Por isso, então, cremos que nesse título, García Márquez tenha intencionalmente embutido a idéia de uma atemporalidade.

<sup>21</sup> José Arcádio Buendía ignorava por completo a geografia da região. Sabia que para o Oriente estava a serra impenetrável, e do outro lado da serra a antiga cidade de Riohacha [...]. Ao Sul estavam os charcos cobertos de uma eterna nata vegetal [...]. O grande pantanal se confundia ao Ocidente com uma extensão sem horizontes [...]. De acordo com os cálculos de José Arcádio Buendía, a única possibilidade de contato com a civilização era a rota do Norte (MÁRQUEZ, 1967, p. 16).

A luta pela independência terminou nos primeiros anos da década de 1820 e, na América Espanhola, deixou uma situação caótica.

Enquanto no Brasil a guerra de libertação foi breve e com reduzido derramamento de sangue, na América Espanhola a luta durou inúmeros anos, desorganizou a produção e a vida social (CAMPOS, 1982, p. 166).

Identificando essa herança de indefinição sócio-cultural, vemos que ela nos diz hoje que a nossa identidade nacional foi falida historicamente pela feitoria internacional globalizante, que atualiza o Brasil diariamente, via mídia, chamando os brasileiros (e, por extensão, o povo latino-americano) à consciência do nosso estado de miséria e de atraso, conseqüências diretas de uma histórica colonização predatória praticada em todo o território latino-americano, [...] (PESSOA, 2003, p. 14).

No texto de Gabriel García Márquez, o pensamento do Cel. Aureliano Buendía é emblemático nesse sentido<sup>22</sup>. Aureliano é mais um daqueles momentos da voz total do personagem-narrador que parece exprimir-se através da consciência de vários personagens.

Essa voz parece expressar as próprias impressões de García Márquez sobre seu posicionamento pessoal diante da questão terceiro-mundista que envolve a América Latina.

A construção da estrada de ferro traz a Macondo o norte-americano Mr. Herbert: “[...] chegou a Macondo o rechonchudo e sorridente Mr. Herbert. [...] Com a incrédula atenção de um comprador de diamantes, examinou meticulosamente uma banana, [...]” (MÁRQUEZ, 1967, 218).

Ele tinha um negócio de balões de sondagem e, sob o pretexto de estudar as bananas do povoado, acaba é causando um alvoroço industrial e agropecuário que triplica a população local:

Os americanos, que depois trouxeram as suas mulheres lânguidas com roupas de musselina e grandes chapéus de gaze, fizeram uma aldeia à parte do outro lado da linha do trem, [...] (MÁRQUEZ, 1967, p. 219).

---

<sup>22</sup> Tudo normal coronel. E a normalidade era precisamente o mais terrível daquela guerra infinita: não acontecia nada (MÁRQUEZ, 1967, p. 164).

### **Concluir é Perceber Um Intervalo na Escuridão**

A saudade de sonhar sentida pelos aldeões ecoa no signo complexo formado pelo nome “José Arcádio Buendía”. JAB tem nome e sobrenome do início ao fim da narrativa. Isso ocorre, primeiro, porque é assim que o autor encontra uma maneira de se distinguir o nome do pai (José Arcádio Buendía) do nome do filho (José Arcádio). Depois, porque o nome do pai constitui um signo complexo e, citá-lo separadamente, seria desmontar a funcionalidade da natureza da concepção desse signo.

A aldeia se identifica com esse valor simbólico do signo complexo JAB. A identidade coletiva fantasiosa da aldeia se sobrepõe à expressividade quase ingênua e deificada de JAB, estabelecendo nele e com ele, um elo de unicidade e dependência que se justifica somente na capacidade de JAB continuar sonhando. Se ele parar de sonhar, a sociedade também deixará de existir, e a aldeia também não sonhará. Sonhar, portanto, é a representação da naturalidade autóctone que o autor adota, por oposição ao realismo progressista imposto tática da colonização. Essa colonização é tão nociva que a população do povoado, ao tomar consciência da sua dimensão, restringe, aos limites da quase proibição, o acesso e alimentação de estranhos na aldeia: “Todos os forasteiros que por aquele tempo percorriam as ruas de Macondo [...]. Não se lhes permitia comer nem beber nada durante a sua estada” (MÁRQUEZ, 1967, p. 50).

Um dos efeitos da “peste da insônia”, um dos acometimentos públicos da aldeia, foi o progressivo esquecimento. Nesse tocante Gabriel García Márquez (além de nos remeter à idéia da alienação) faz uma alusão que nos remete à questão da construção arbitrária do signo linguístico. Ao etiquetar todos os objetos do mundo com uma inscrição contendo o nome de cada coisa – uma vez que as pessoas estavam esquecendo todos os nomes –, a personagem JAB percebe que assim se poderia saber indefinidamente o nome das coisas, no entanto, percebe também que nada vincula esse “nome” à utilidade efetiva da coisa nomeada. Eis, portanto, a questão do signo motivado: “Pouco a pouco, estudando as infinitas possibilidades do esquecimento, percebeu que podia chegar um dia em que se reconhecessem as coisas pelas suas inscrições, mas não se recordasse a sua utilidade” (MÁRQUEZ, 1967, p. 50).

O retorno de Melquíades a Macondo coincide ou se relaciona com a volta das lembranças dos aldeões. Esse advento alegoriza, na entidade Melquíades, a força da memória social coletiva movida pelo movimento cíclico do progresso. A presença demiúrgica desse “mago das novidades” na aldeia desvincula o caráter dinâmico do abalo de ir e vir da lembrança, da dependência do homem em relação à máquina e vincula esse agitar do elemento energético à lentidão da ebulição social que se opera.

A abdicação dos valores mais puros e originais da sociedade em prol dos pretensos parâmetros de evolução não autoriza a corrupção de sua essência e, por isso, os habitantes passam lentamente a perder a memória, ou seja, lentamente vão se esquecendo quem são realmente. Melquíades é, nesse momento, o mago do tempo e da lembrança, é o elemento que traz em si a chave, os segredos e mistérios do futuro, e ressurge da própria morte para assim fazer reviver o “relembrar”, então, em falta em Macondo.

Tinham que se lembrar de que não existiam, pois existir significaria envolver-se com o mundo real e o mundo real tende a apagar e anular as diferenças individuais, transformando os indivíduos em seres iguais e sem capacidade de atingirem a unidade que os tornaria maiores que a simples soma das partes – o todo tende a ser maior que a soma das partes.

Melquíades lhes devolve a consciência da relação de oposição entre a não-existência singular de Macondo e de seus habitantes e a existência plural efêmera do mundo ao redor do suburgo. Macondo, na veia desse raciocínio, emerge dessa mediação antagônica, na conformação de uma totalidade forte e vibrante, no seio da pureza perdida da América Latina subdesenvolvida. Transforma-se no ícone mais representativo da tentativa de supremacia autóctone via puritanismo cultural ante as investidas alienantes do capital estrangeiro que tenta inadvertidamente a desestruturação dessa totalidade (a América Latina), ora via colonização de terras e de recursos naturais, ora através da colonização tecnológica, ora através da colonização das mentes, ora através da venda e da manipulação publicitária e ideológica dos desejos e das fantasias.

Aliado ao caráter hiperbólico da idade do personagem Francisco, o Homem, temos a retomada da preocupação de Gabriel García Márquez com a linguagem. Se, em outro momento, sua preocupação como autor tivesse sido a

questão da construção erudita do signo linguístico, agora, o escritor, como ativista cultural demonstra a relevância da questão da popularização da linguagem que aparece via oralidade desse personagem cantador de histórias. A poesia oral tem em seu caráter mnemônico a comprovação de eficácia enquanto instrumento a serviço da retransmissão cultural e, nesse mister, Gabriel García Márquez traz à sua história uma personagem cuja função de perpetuador cultural encontra ascendentes importantes. Na Grécia antiga, existia a figura do *Aedo*, artista que cantava seus poemas ao som da lira. Já, na península ibérica, havia o *Juglar* – na Espanha - e o *Plebo* – em Portugal. No Brasil, temos a entidade do *Repentista*, do *Coqueiro* e do *Embolador* nordestinos. Nos Estados Unidos – e não só lá - temos um desdobramento dessas personagens nos cantores de *Rap*.

Não importando muito o nome do cantador ou do contador de histórias, o que vale ser ressaltado nessa preocupação de Gabriel García Márquez, é que a cultura chamada “de raiz” dependeu muito desses artistas e o remotismo temporal de sua atuação empresta a essa atividade um caráter atemporal, devido ao aspecto longínquo ao qual devemos remeter nossas memórias a fim de encontrá-los. A linguagem revela-se, então, aos olhos do leitor, como uma das preocupações mais fortes e norteadoras da consciência estética de Gabriel García Márquez.

### **Bibliografia**

- ALMEIDA, João Ferreira de (trad.). **A Bíblia Sagrada**. São Paulo: Cia. Brasileira de Impressão e Propaganda, 1988.
- ALTER, Robert e KERMODE, Frank (orgs.). **Guia Literário da Bíblia**. São Paulo: Unesp, 1997.
- BULFINCH, Thomas. **O Livro de Ouro da Mitologia** – história de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Ediouro: 2000.
- CADEMARTORI, Lúcia. **Períodos Literários**. São Paulo: Ática, 1993.
- CAMPOS, Raymundo. **História da América**. São Paulo: Atual, 1982.
- CARPENTIER, Alejo. **A Literatura do Maravilhoso**. São Paulo: Vértice, 1987.
- FREUD, Sigmund. **O Futuro de Uma Ilusão; O Mal-estar na Civilização e Outros Trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- KOTHE, Flávio R. **A Alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.

LOPES, Edward. **Fundamentos da Linguística Contemporânea**. São Paulo: Cultrix, s/d.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem Anos de Solidão**. Rio de Janeiro / São Paulo: Record / Altaya, 1967.

PESSOA, Marcelo. **A Palavra Cantada Pôde Espantar e ao Mesmo Tempo Parecer Exótica: A Canção de Caetano Veloso**. São José do Rio Preto: Unesp, 2003, Dissertação de Mestrado.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.