

***Cem Anos de Solidão e Viver para Contar*, de Gabriel García Márquez: expressões de identidade sociocultural latino-americana.**

Prof. Dr. Marcelo Pessoa (UEMG)

Resumo:

Nosso trabalho investiga categorias do pós-colonialismo nas obras *Cem Anos de Solidão* e *Viver para Contar*. Os pilares de nossa busca são as imagens ficcionais e as biográficas constituintes das obras em questão. Tais referências são enfocadas como expressões socioculturais do povo latino-americano. O nosso interesse pela obra *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez, prende-se ao fato de que esta produção literária representa fortes elementos da atualidade contextual latino-americana. Igualmente, percebemos que o autor, na manifestação literária de signos da latinidade, vale-se de elementos condizentes à aculturação, à qual o povo latino-americano se submeteu, como podemos entrever na sua obra biográfica *Viver para Contar*. Em *Viver para Contar*, o relato de experiência revela que a singularidade latino-americana é focalizada na interface com o “outro” europeu ou norte-americano. Desses dois paradigmas emergem a figura alegórica do neo-colonizador representado pelas diferentes dinâmicas de opressão do capital, dando-se destaque às maneiras distintas pelas quais as singularidades se entreviam no mundo e a partir das quais passaram a interagir e a se metamorfosear reciprocamente. Finalmente, vê-se que essas conexões, dentre outras coisas, traz à tona o perfil de latino-americanos que acreditamos ter e / ou ser, compondo-se, assim, uma iconografia¹ literária da América Latina.

Palavras-chave: Gabriel García Márquez; Cem Anos de Solidão; Viver Para Contar; Colonialismo e Pós-Colonialismo; Literatura Latino-americana.

1. A Realidade de Gabriel José de La Concórdia e a Fantasia de Gabriel García

¹ “A palavra “**iconografia**” pode ser traduzida literalmente como “escrita da imagem” e vem do grego *eikon-* (imagem) e *graphia* (escrita). O termo pode ter mais de um sentido ou uso. Se refere normalmente ao desenho (projeto, design), criação e interpretação do simbolismo em uma obra religiosa. Em uma publicação, a iconografia é o conjunto de imagens publicadas. Pode ser aplicado a coleções ou à classificações de retratos. Van Dyck, por exemplo, compôs uma série de águas-fortes de contemporâneos famosos à qual deu o nome de “Iconografia”. Atualmente o termo refere-se também ao estudo da história e da significação de qualquer grupo temático. Em disciplinas como estudos culturais, [história do design](#), [história da arte](#) e [sociologia](#) a iconografia pode se referir à imagens ou signos que sejam significativos para determinadas culturas. Essa discussão sobre as imagens como iconografia implica em uma “leitura” crítica dessas imagens na tentativa de explorar valores socio-culturais. Um estudo iconográfico pode ser feito através da identificação, descrição, classificação e interpretação do tema das representações figurativas.” (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Iconografia>, acesso em 26/06/07, às 09:30h). É nessa última acepção (estudo do signo cultural) que predominantemente empregaremos a palavra em nosso texto, mas podemos, contudo, estender o significado das considerações à abrangência do sentido geral do termo “iconografia”, desde que tal expansão semântica se faça necessária.

Márquez

O nosso interesse pela obra *Cem Anos de Solidão*, de **Gabriel García Márquez**, prende-se ao fato de que esta produção literária apresenta intensa abrangência semântica e fortes elementos de atualidade social, cultural, política e econômica em seu modo de abordar o contexto existencial latino-americano.

No curso didático da leitura desta obra de ficção, chamou-nos muito a atenção a recorrência dos símbolos, das metáforas e das alusões histórico-sociais realizadas por **Gabriel García Márquez** em sua narrativa – signos² que, reunidos, formam o que podemos entender por “iconografia sociocultural latino-americana”, isto é, empuxos imagéticos que são capazes de exprimir nas entrelinhas a cultura e a identidade social contemporânea da América Latina sob os auspícios do signo peirceano.

Igualmente, percebemos que **Gabriel García Márquez**, na conformação de seus signos da latinidade, parece valer-se de elementos condizentes à questão da aculturação à qual o povo³ latino-americano sujeitou-se durante todos os diversos processos colonizatórios aos quais se submeteu, como podemos entrever retratados no trecho da obra biográfica *Viver para Contar*⁴, a seguir, desreferencializando-os, multifacetando seus significados⁵:

Gabriel Eligio era um exemplar distinto daquela estirpe descamisada

² Não é demais lembrar que, historicamente, os estudos semióticos são mais antigos do que a brevidade do nosso texto faz supor. Nöth (1995, p. 18), diz que a *semiótica* aparece, inicialmente, no pensamento de John Locke (1632-1704), numa obra denominada *Essay on Human Understanding*, de 1690. Nesse seu texto, Locke teria acenado com certa “doutrina dos signos”, à qual dá o nome de *Semeiotiké*. Há, também, segundo Nöth, o nome de Johann Heinrich Lambert (1728-1777), que escreveu um dos primeiros tratados específicos sobre o tema semiótico, intitulado *Semiotik*. Dentre os pensadores semióticos modernos (Julia Kristeva, Jacques Derrida, Algirdas Julien Greimas, o próprio Ferdinand Saussure, e, ainda, os formalistas russos, só para citar alguns), escolhamos nos apoiar, em nossa presente análise, nos conceitos de Charles Sanders Peirce (1839-1914). Diz-se que esse semioticista tem uma visão pansemiótica do universo, pois toda as manifestações humanas, incluindo o próprio homem, para ele, são *signos*, portanto, cultura, história, ciências, símbolos, manifestações artísticas, jogos, imagens, textos, *mass media*, constituem um objeto de estudo passível de ser analisado.

³ Para entender o vocábulo “povo”, recorreremos à definição de Marilena Chauí, em sua obra *Conformismo e Resistência*, de 1986. De Chauí, nos apropriamos, entre outras definições, daquela que entende o *povo* como uma generalidade, como instância jurídico-política (dotada dos critérios do racionalismo da Ilustração) e como uma particularidade social: os “pobres”. De um lado desse entendimento, portanto, tem-se que ao povo, entendido como generalidade política, caberia a tarefa política e racional de fundação e de sustentáculo dos preceitos e ordenamentos sociais – a esse segmento social, dá-se normalmente o nome de “elite”. De outro lado, temos o povo como particularidade social e, a esse contexto impinge-se costumeiramente a alcunha de “povinho”, o qual é dotado de um empobrecimento conjuntural e em suas necessidades básicas, diz-nos Chauí, “cabe auxiliá-lo através da filantropia e educá-lo através da disciplina do trabalho industrial, educação essencial para conter suas paixões obscuras, supersticiosas, sua irracionalidade e, sobretudo sua inveja, que se exprime no desejo sedicioso do igualitarismo” (p. 17).

⁴ *Viver Para Contar*, obra publicada em 2002, nos países de língua espanhola, no Brasil, editada em 2003.

⁵ Mais adiante, veremos que Gabriel Eligio, personagem de *Viver para Contar*, é transmutado na personagem José Arcádio Buendía, na obra *Cem Anos de Solidão*.

(MÁRQUEZ, 2003, p. 52). Papai era um homem difícil de ser vislumbrado e agradado. Sempre foi muito mais pobre do que parecia e teve a pobreza como um inimigo abominável diante do qual nunca se resignou, e que jamais conseguiu derrotar (MÁRQUEZ, 2003, p. 53).

Em sua obra *Viver para Contar*, notamos o emergir de um relato de experiência, em que a singularidade latino-americana colonizada é focalizada na interface com o “outro” europeu ou norte-americano, mas, sobretudo, na figura alegórica do neo-colonizador, dando-se destaque às maneiras distintas através das quais ambas as singularidades (a latina e as “outras” que comandavam os processos de colonização) viam o mundo e a partir das quais passaram, historicamente, a interagir e a se metamorfosear reciprocamente no contato com as demais realidades sócio-históricas. Fatores que, além de metaforizados e alegorizados pela pena criativa de **Gabriel García Márquez**, na obra *Cem Anos de Solidão*, servem de aportes importantes para a apreensão do perfil social e cultural da totalidade que engloba a tradição e os costumes do povo latino-americano:

[...] 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). 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). O único reduto de serenidade foi estabelecido pelos pacíficos negros antilhanos, que construíram uma rua marginal com casas de madeira sobre estacas, em cujas portas se sentavam ao entardecer cantando hinos melancólicos [...]. Olhem a confusão em que nos metemos – costumava então dizer o Coronel Aureliano Buendía – só por termos convidado um americano para comer banana (MÁRQUEZ, 1967, p. 221).

A esse dado da ficção de **Gabriel García Márquez**, podemos somar um conjunto bastante positivo de impressões particulares derivadas da leitura da obra biográfica, *Viver para Contar*, protagonizada por **Gabriel José de La Concórdia** (o qual identificamos como **Gabriel García Márquez**, o autor de *Cem Anos de Solidão*).

Podemos dizer que, na condição de cidadãos latino-americanos e leitores fica praticamente inevitável a identificação do relato biográfico com o texto ficcional do autor, especialmente na medida também de nossa própria consciência sobre o perfil de latino-americanos que acreditamos ter e / ou ser. Essa aproximação se agiganta com a mesma velocidade do correr da leitura e, ensimesmados na obra e no universo paralelo que ela nos traz e deixa-nos ver, começamos a inventar e reinventar situações pessoais parecidas com as narradas pelos autores **Gabriel José de La Concórdia** e **Gabriel García Márquez**, apenas com o intuito de mantermos ou de construirmos um elo simbólico entre nós e o nosso objeto de fruição – com os dois “**gabrieís**”, transformamo-nos em co-autores de nossas próprias biografias. Isto é, percebemo-nos partícipes de uma história singular e também coletiva, cuja existência passa já a depender muito mais de um contexto de inferências imanentes evocadas pela obra do que de nossa própria vontade.

Sem entrarmos no mérito da natureza dessa fantasia sensorial e estética que se cria

durante as leituras de tais obras, podemos salientar que foi por meio desse construto, verdadeiro ou falso, real ou imaginário que nos conduzimos inicialmente à perscrutação investigativa dos signos latino-americanos que envolvem as duas obras do autor colombiano em destaque nesse texto.

Para nós, a obra biográfica e seu respectivo fruto fictício figuram como se fossem dicionários⁶ iconográficos e metafóricos da latinidade, isto é, concebem verdadeiros espelhos literários realistas que evidenciam um pouco do naípe sociocultural latino-americano.

Assim, vemos nesse nosso trabalho fragmentos dessa problemática. O estereótipo latino-americano que se cria a partir da visualização que se tem das passagens da vida do escritor colombiano narradas em *Viver para Contar* e as situações e personagens inventadas em *Cem Anos de Solidão*, são conexões reveladoras das dinâmicas interna do funcionamento dos centros de poder engendrantes do caráter híbrido da cultura⁷ latino-americana via processos de colonização.

Decodifica-se, assim, a maneira pela qual o autor se apropria de sua experiência existencial (descrita em *Viver para Contar*) e a recria transmutada no universo fantástico⁸ de *Cem Anos de Solidão*, inventando nele uma bagagem de significados que nos sugere a elucidação de algumas imagens socioculturais que recaem sobre o povo latino-americano no correr do tempo, como a da zoomorfização, a qual dá-nos a entender o trecho abaixo:

⁶ Entendemos a metáfora do “dicionário” a partir de duas vertentes. A primeira coincide com a percepção geral de que o dicionário é uma espécie de publicação que se destina a realizar metalinguagem, volumes em que normalmente se empregam palavras para explicarem as próprias palavras. De outro modo, podemos solicitar embasamento, no que é dito por Linda Hutcheon (1991), quando teoriza sobre a poética da pós-modernidade: “o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia [...]” (p. 19). Desse modo, o que Gabriel García Márquez parece ter feito em *Cem Anos de Solidão*, foi uma subversão, um desafio mesmo do que Gabriel José de La Concórdia acredita ter vivido”. La Concórdia “instala” seu relato de vida na consciência de García Márquez, e este último o subverte, o recria, o transforma, e nessa operação, leva consigo o leitor e as experiências deste, tornando-o também co-autor dos significados socioculturais latino-americanos, isto é, o leitor também “viveu o que tem para contar”. Assim, os significados concatenados e interconectados de autores e leitores se conformam numa espécie de dicionário simbólico da América Latina, pois a partir das obras e de suas respectivas leituras, opera-se uma ininterrupta subversão de todos os paradigmas constituintes das identidades latino-americanas.

⁷ Para entender o vocábulo “cultura”, recorreremos à definição de Marilena Chauí, em sua obra *Convite à Filosofia*, de 1997. Chauí entende cultura como “criação coletiva de ideias, símbolos e valores pelos quais uma sociedade define para si mesma o bom e o mau, o belo e o feio, o justo e o injusto, o verdadeiro e o falso, o puro e o impuro, o possível e o impossível, o inevitável e o casual, o sagrado e o profano, o espaço e o tempo. A cultura, conclui a autora “se realiza porque os humanos são capazes de linguagem, trabalho e relação com o tempo” (p. 50).

⁸ Nosso texto se apóia na seguinte reunião de pressupostos de CARPENTIER (1987), sobre o real e o maravilhoso, como sinônimos do signo do “fantástico”: “Arrasta o latino-americano uma herança de trinta séculos, mas, apesar da observação de fatos absurdos, apesar dos muitos pecados cometidos, é preciso reconhecer que seu estilo vai se afirmando através da sua história, embora às vezes esse estilo possa engendrar verdadeiros monstros (p. 138). [...] rara é a dança coletiva, na América, que não possua um profundo sentido ritual, criando-se em torno dela todo um processo de iniciação [...]. Acontece que, pela virgindade da paisagem, pela formação, pela ontologia, pela presença fáustica do índio e do negro, pela revelação que constituiu sua recente descoberta, pelas fecundas mestiçagens que propiciou, a América está longe de ter esgotado seu caudal de mitologias. Mas que é a história da América inteira senão uma crônica do real maravilhoso?” (p. 142).

No princípio, José Arcadio Buendía era uma espécie de patriarca juvenil, que dava instruções para o plantio e conselhos para a criação dos filhos e animais [...]” (MÁRQUEZ, 1967, p. 14). “De empreendedor e limpo, José Arcadio Buendía se converteu num homem de ar vadio, descuidado no vestir, com uma barba selvagem [...]” (MÁRQUEZ, 1967, p. 15).

No excerto acima, **Gabriel José de La Concórdia** é o autor-bígrafo de *Viver para Contar*, cujo pai se chama Gabriel Eligio. Esse pai, então, é transformado nos *Cem Anos de Solidão*, em José Arcadio Buendía, donde podemos inferir que José Arcadio Buendía é que se torna alegoricamente o genitor do ficcionista **Gabriel García Márquez**. Noutros termos, podemos dizer que Buendía encarna a figura simbólica do grande pai latino-americano, catalisando em si todos os defeitos e virtudes que nós, seus filhos latino-americanos eternos, podemos impingir-lhe.

2. O Território Latino-Americano como Local de Enunciação

Quando elegemos como aporte teórico auxiliar os estudos socioculturais sobre o pós-colonialismo, o fizemos porque consideramos relevante a perspectiva que se nos é oferecida através de algumas categorias socioculturais pós-coloniais⁹, por permitirem uma melhor dissecação das imagens do povo latino-americano pós-colonizado e da natureza do hibridismo étnico e sociocultural que a ele diz respeito trazidas à tona nas obras em questão. Essas categorias (como o hibridismo, a mestiçagem, o subdesenvolvimento, a mitificação, a ritualidade, o messianismo) se apresentariam, segundo um posicionamento mais estruturalista¹⁰, talvez, como características de um objeto de estudo em particular, de um texto, de uma pessoa, mas, considerando-as sob a ótica teórica colonial e pós-colonial,

⁹ Entendemos por “categorias” coloniais e pós-coloniais, nas quais incluímos o conceito de hibridismo, a abrangência das noções que se seguem, apesar de terem sido retiradas de um estudo sobre *O Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa, os pressupostos são bastante pertinentes para o nosso contexto, principalmente se combinadas também com os princípios do realismo fantástico de Alejo Carpentier, anunciados neste trabalho: “No processo civilizatório latino-americano, a mestiçagem étnica, religiosa e linguística gera uma proliferação de heterogeneidades e uma amplificação, numa dinâmica que engendra a convivência das polaridades. Vale lembrar que a palavra “híbrido” vem do grego e significa “ultraje”. Para os gregos, a mistura étnica era ultrajante. Sabe-se, no entanto, que a convivência nem sempre harmônica de múltiplas tendências gera eventuais conflitos que suscitam o dinamismo, a vitalidade e a flexibilidade da cultura. Esse constante movimento está refletido na literatura rosiana, que ora reafirma, ora subverte mitos religiosos, literários e populares. Em literatura, a múltipla visão latino-americana opera-se na fragmentação da narrativa, na linguagem, na descontinuidade temporal, na indefinição espacial, na ambiguidade dos personagens, nos constantes questionamentos e na criação de realidades e verdades prismáticas” (DRUMOND, 2007, In: < http://www.hispanista.com.br/revista/Josina_fronteras.pdf >, acesso em 26/06/07, às 14:20h).

¹⁰ “Se em clima estruturalista privilegiava-se a análise do texto como objeto dotado de caracteres estruturais próprios, passíveis de serem descritos através de um formalismo mais ou menos rigoroso, em seguida a discussão passou a ser orientada para uma pragmática da leitura. Do início dos anos sessenta [1960] em diante, multiplicaram-se, assim, as teorias sobre o par Leitor-Autor, e hoje temos, além do narrador e do narratário, narradores semióticos, narradores extraficcionais, sujeitos da enunciação enunciada, focalizadores, vozes, metanarradores, [...] e assim por diante” (ECO, 2004, p.01).

vemos que são importantes balizadoras da singularidade adstrita ao local da enunciação, isto é, ao contexto e à particularidade sociocultural latino-americana.

Em poucas palavras, pode-se entender que a visão não pós-colonialista com relação a essa produção literária em particular, proporcionaria um entendimento do problema da colonização como uma questão relativa à organização gramatical da língua apenas, enquanto que a categorização pós-colonialista tenderia a ampliar essa compreensão, considerando o problema da colonização sob a ótica do contexto sociocultural de produção dos textos e do uso efetivo da língua no dia a dia. Ou seja, considera-se, na teoria pós-colonialista, que no âmbito do discurso o que importa é o local da enunciação – local que, no nosso caso, é materializado pelas alegorias marquezianas sobre o território latino-americano¹¹ apresentada abaixo:

Aí mesmo, do outro lado do rio, existe todo tipo de aparelho mágico, enquanto nós continuamos vivendo como burros (p. 14). [...] Tantas mudanças ocorreram em tão pouco tempo que oito meses depois da visita de Mr. Herbert os antigos habitantes de Macondo se levantavam cedo para conhecer a sua própria aldeia (p. 221). [...] Viu com uma impotência surda como o dilúvio fora exterminando sem misericórdia uma fortuna que em certa época era tida como a maior e mais sólida de Macondo e da qual não restava nada a não ser o mau cheiro (MÁRQUEZ, 1967, p. 305).

Nesse território, ao mesmo tempo imaginário e real, é que sentimos toda a força do poder das categorias pós-coloniais aludidas, especialmente a do subdesenvolvimento, a do hibridismo étnico e cultural e a da mestiçagem racial, as quais contribuem para transformar a América Latina retratada nas obras de **Gabriel García Márquez** num espaço de convivência e sobrevivência intensamente impregnado de fantasias sensoriais e surrealismos políticos, econômicos e sociais.

A gradação da evolução que ocorre em Macondo traduz a verossimilhança com o contexto latino-americano, nos termos apresentados por Josina Drumond (2007). Diz-nos García Márquez (1967, p.14), que o progresso ainda não chegou, que a imagem social ali descrita é uma imagem brutalizada. Na página 221 do texto ficcional marqueziano, os avanços técnicos estão se instalando, a rusticidade da cena passa a ser substituída pela estupefação. Na página 305 do mesmo título, atinge-se o ápice e o declínio capitalista e, à moda de um vaso sanitário que atendeu às necessidades de todos os seus usuários, Macondo jaz abandonada ao fedor exalado pela decomposição das próprias entranhas, e a imagem que emerge é grotesca – o hieperrealismo reifica-se.

O híbrido latino-americano, desse modo, se constrói pela reafirmação do mando da cultura dominante sobre a cultura dominada, ao mesmo tempo em que a nega. **Gabriel García Márquez** catalisa essa força dialética sugando-a em suas obras. A energia presente em sua própria biografia dá conta de demonstrar o quanto desse contexto paradoxal faz parte de sua própria existência. É esse entusiasmo de transmutação metonímica da presença

¹¹ “Macondo”, suburgo ficcional, é o local de enunciação que nos *Cem Anos de Solidão* alegoriza localmente a terra natal do autor, Aracataca, na Colômbia. Globalmente, Macondo alegoriza a América Latina.

de um “outro” simbólico, que, ininterruptamente, se faz vigilante dos nossos passos.

Em *Viver para Contar*, o eu-narrativo se apresenta assim:

Desde que me dei por gente sofri a tortura matinal de Mina escovando meus dentes, enquanto ela desfrutava do privilégio mágico de tirar os seus para lavá-los, e deixá-los num copo d’água enquanto dormia (MÁRQUEZ, 2003, p. 76).

Em *Cem Anos de Solidão*:

Até o próprio José Arcadio Buendía considerou que os conhecimentos de Melquíades tinham chegado a extremos intoleráveis, mas [...] quando o cigano lhe explicou a sós o mecanismo da sua dentadura postiça. Aquilo lhe pareceu ao mesmo tempo tão simples e prodigioso, que da noite para o dia perdeu todo o interesse pelas pesquisas de alquimia [...] (MÁRQUEZ, 1967, p. 14).

O original (a biografia *Viver para Contar*) e a “cópia” (a ficção de *Cem Anos de Solidão*) não são produtos ou plenitudes acabados, mas processos e parcialidades culturais, sociais e políticas em construção e recombinação contínuas.

No pós-colonialismo, o agir cultural, social e politicamente não é mais atuar no mundo para transformá-lo globalmente, como se entendia predominantemente até o começo dos anos sessenta, mas adequá-lo localmente. Operando globalmente, o sujeito seria agencial, pedagógico, prescritivo. Agindo localmente, como entendemos o “agir” de **Gabriel García Márquez** na ficção de *Cem Anos de Solidão*, atua contingencialmente, portanto, preso e fiel às variações e possibilidades do contexto que o determina como entidade engendrante de significados a partir de signos socioculturais dinâmicos.

2.1. Em qual *Front* Lutar as Batalhas da Solidão Latino-Americana?

É dentro das questões que envolvem a perspectiva pós-colonial e dos estudos culturais¹², que nossa leitura das obras se torna terreno ainda mais fértil para que, nas duas produções do escritor colombiano em voga se possa gradativamente entender não apenas o conjunto das alegorias que compõem a *latinoamericanidad*, como também encontrar um pouco das razões que conduziram a verve narrativa de **Gabriel García Márquez**.

Assim, sentimos surgir a necessidade de se evidenciar as relações literárias entre ficção e realidade, as quais se traduzem materialmente na sociedade latino-americana por meio das tensões entre colonizador e colonizado. Nota-se que essa teia tensiva é simbólica e também paradigma de uma observação metódica da transformação histórica dos fatos socioculturais, alegoricamente apreendidos e narrados por ambos os *autores* (o da biografia e o da ficção). Desse modo, dizemos que a saga de **Gabriel José de La Concórdia**, em *Viver para Contar*, é também história e retrato de um processo evolutivo da opressão no

¹² “Os estudos culturais nessa tradição são movidos pela tensão entre o desejo de recuperar a cultura popular como a expressão do povo ou de dar voz à cultura de grupos marginalizados, e o estudo da cultura de massas como uma imposição ideológica, uma formação ideológica opressora” (CULLER, 1999, p. 51).

continente latino-americano. Além de La Concórdia ter escrito a experiência estética da depreciação de sua identidade histórica, pareceu tentar superar essa fratura identitária inventando como remédio o lenitivo da ilusão contido no frasco dos *Cem Anos de Solidão*.

Engendra-se desse modo um círculo repetitivo do flagelo latino, que sai da realidade e se reorganiza na ficção, em que as reiteraões dessa identidade cindida, ao invés de contribuírem para a recomposição do modelo rompido, apenas contribuem para perpetuá-lo, pois a cisão identitária é uma herança recorrente e inevitável. Biografia e ficção não se constituem em rotas de fuga suficientemente eficazes para aniquilar as marcas pós-coloniais e, não conseguindo apagá-las, ao invés de negá-las, os agentes as reafirmam:

Quando determinada obra rompe com alguma tradição, isso não significa que essa ruptura seja o seu sentido mais importante, ou tenha sido o motivo principal de sua produção [...] (p. 20). [...] nem sempre a ruptura se deve à vontade de romper com toda tradição; às vezes ela manifesta, ao contrário, a vontade de reatar com uma tradição recalcada (p. 21) (CÍCERO, 2005).

Stuart Hall, comentando o pensamento de Marx, também tangencia a fronteira desse estereótipo iconográfico reificado de uma *latinoamericanidad* interrompida, cindida, dizendo-nos assim:

[...] os “homens fazem a história, mas apenas sob as condições que lhes são dadas”. Seus novos intérpretes leram isso no sentido de que os indivíduos não poderiam de nenhuma forma serem os “autores” ou os agentes da história, uma vez que eles podiam agir apenas com base em condições históricas criadas por outros e sob as quais eles nasceram, utilizando os recursos materiais e de cultura que lhes foram fornecidos por gerações anteriores (HALL, 1999, p.34-35).

Cabe ressaltar que a diversificação temática dos significados nos *Cem Anos de Solidão* pode ser explorada também nas relações que o homem ali retratado estabelece entre o universo do real e o da fantasia e, desse modo, os significados se configuram num desdobramento do problema sociocultural latino-americano.

Esse ambiente é também mítico, na proporção dos apontamentos sugeridos por Amoroso Lima (1956, p. 187): o mito¹³, diz-nos ele, “é uma realidade intermediária entre a fantasia e a verdade”. Seu pensamento remete-nos à compreensão que ele próprio tem da

¹³ Para entender o vocábulo “mito”, buscamos a definição de Marilena Chauí, em sua obra *Convite à Filosofia*, de 1997. Chauí nos diz que mito “é uma narrativa sobre a origem de alguma coisa (origem dos astros, da Terra, dos homens, das plantas, dos animais, [...]). A palavra mito, lembra-nos Chauí, “vem do grego *mythos*, e deriva de dois verbos: do verbo *mytheyo* (contar, narrar, falar alguma coisa para outros) e do verbo *mytheo* (conversar, contar, anunciar, nomear, designar)”. Conclui Chauí, que, “para os gregos, “mito” é um discurso pronunciado ou proferido para ouvintes que recebem como verdadeira a narrativa, porque confiam naquele que narra” (p. 28). A essa acepção poderemos conjugar também a de Alceu Amoroso Lima, presente em sua obra *O Existencialismo e Outros Mitos do Nosso Tempo* (1956). Nessa obra o autor nos diz que “mito” é a atribuição de um valor absoluto a uma entidade relativa (p. 186). O plano mitológico, conclui o autor, “encontra-se a igual distância da Arte e da Ciência, exatamente porque a Arte é uma projeção do *Eu* sobre as coisas e a Ciência uma projeção das coisas sobre o *Eu*, enquanto que o Mito se encontra no centro dessas duas atitudes [...]” (p. 187).

relação entre ficção e realidade:

[...] nas civilizações nas quais domina o ambiente mitológico, a ciência e a arte perdem a independência, deixam de ser autônomas e passam a servir os novos valores geralmente de ordem político-social, que vêm a ser os únicos independentes (AMOROSO LIMA, 1956, p. 192).

Nesse tocante, parece-nos que **Gabriel García Márquez** se apropria de suas verdades políticas e socioculturais individuais, herdadas e assimiladas – e aqui lemos Stuart Hall –, e as decompõe em alegorias expandidas da consciência latino-americana. Essa fabulação do autor expõe a mera aparência latino-americana e a define em contornos existenciais situados entre a verdade e a fantasia, aludidas por Amoroso Lima, ensejando, portanto, o mito.

A consciência desse caráter dual, que envolve, de um lado, a natureza da realidade objetiva (sujeito às benesses e opressões do destino e da organização política e econômica) e, de outro lado, a noção de fantasia, congregam em seu bojo de articulações teóricas muito da particularidade analítica da qual **Gabriel García Márquez** parece se apropriar para construir sua mensagem alegórica de resgate da condição sociocultural atual da etnia latino-americana em sua ficção.

3. As Razões da Imaginação

Já dissemos que a ambiência apreciativa que aqui se constrói envolve a reciprocidade e as visões do colonizador e do colonizado na América Latina. Assim, temos que nosso trabalho prende-se sobremaneira a uma das principais ilações sociológicas¹⁴ da pós-modernidade, a qual está adstrita ao terreno do estudo de uma sociedade e de uma cultura, em nosso caso, construídas precipuamente a partir da interação de populações colonizadoras com povos colonizados:

A teoria crítica das sociedades conceitua as estruturas de dominação e resistência. Indica formas de opressão e dominação em contraste com forças de resistência que podem servir de instrumentos de mudança. Elucida as possibilidades de transformação e progresso social, bem como os perigos da intensificação da dominação social. A teoria crítica da sociedade, portanto, gira em torno da prática social e pode ajudar na construção de sociedades melhores ao mostrar o que precisa ser transformado, que tipo de ação pode produzir a transformação e que estratégias e táticas podem ter sucesso na promoção das transformações sociais progressistas (KEELNER, 2001, p. 39).

Ao se tentar verificar, portanto, a maneira pela qual **Gabriel García Márquez** se apropriou dos fatos sociais e culturais biográficos narrados na obra *Viver para Contar*, e os

¹⁴ A esse respeito, diz-nos LUIZ COSTA LIMA (2002): “Tanto a sociologia da literatura quanto a análise sociológica do discurso literário estudam as condições pelas quais se opera a transformação do fato literário em fato social. A imediatidade da formulação, entretanto, cria problemas que anulam seu conforto, pois dá a entender que, antes da intervenção da análise, o fato literário não seria social, mas individual.” (p. 663).

transpôs para a obra *Cem Anos de Solidão*, a realidade icônica que vem à tona se traduz pela imagem da corrente. Desmontar os elos simbólicos dessa corrente é o mesmo que tentar descobrir a maneira como ela liga a suas partes umas às outras pelos olhares dos dois gabriéis (o “Márquez” e o “Concórdia”). Márquez e La Concórdia são elos elementares e complementares de uma mesma corrente simbólica que nos ata a todos os latino-americanos numa única cadeia de modos de ser e estar no mundo, condição que se traduz pela expressão *latinoamericanidad*.

Desse olhar contínuo, interligado e recíproco de admiração que ambos os gabriéis lançam entre si e simultaneamente para o cenário do qual os dois surgem, revela-se um sentimento ambíguo de desejo e de repulsa para com o território colonizado. Esse sintoma é vivido por La Concórdia, e apenas registrado no texto biográfico, mas, por García Márquez, alegorizado na ficção. Desse modo, os elos da corrente simbólica se formam, e a imagem da mágoa, da frustração do biógrafo se unem aos elos da fratura do romancista e emergem como problemas socioculturais:

Num contexto neocolonizado, de forte dependência econômica, com diferenças sociais acentuadas e dose elevada de miséria, a revolta contra a cultura oficial, comum à grande maioria da produção estético-literária ocidental da primeira metade do século XX, não pôde deixar de fazer-se acompanhar de um processo antropofágico de assimilação seletiva, em que se expurgava a tradição autoritária, de teor colonialista e centralizador, mas se valorizava a tradição popular em suas faces múltiplas e regionais. Tais fatos, se contribuíram junto a outros para conferir aos movimentos latino-americanos um caráter *sui generis*, por outro lado os aproximam de algum modo de que vem sendo designado como Pós-Modernismo no eixo euro-norte-americano [...] (COUTINHO, 2003, p. 108).

Nas obras gabrielinas ora estudadas tem-se um retrato da “corrente” simbólica latino-americana pós-moderna que se mostra estilhaçada devido à ação de um novo modelo de colonização atuando no continente. No passado, sentia-se muito mais a presença de um “outro” físico – o europeu. A atualidade denuncia um “outro” tecnológico, capitalista financeiro, sem fronteiras e sem faces definidas. Não há a quem combater: o inimigo não se identifica, tampouco está num lugar preciso e as fronteiras se tornaram imensamente móveis. Os espaços e as identidades estão em conformações cada vez mais fluídas.

As evidências desse açoite se fazem notar na obra gabrielina a partir da fotografia linguística do povo latino-americano registrada pela mão de La Concórdia, em *Viver para Contar*. Essa pintura, com nuances quase sempre grotescas, recebe cores metalinguísticas no momento da publicação de *Cem Anos de Solidão*, obra que sucede as experiências vividas por **Gabriel José de La Concórdia**, apresentadas em sua biografia, *Viver para Contar*. As reelaborações socioculturais operacionalizadas em *Cem Anos de Solidão* da obra biográfica apontam para as imagens formadoras e reformulantes da nação latino-americana. O signo icônico da latinização se fortalece como verdade alegórica, na medida em que nos fala Ítalo Calvino, discutindo a “alta fantasia” de Dante:

Ó imaginação, que tens o poder de te impores às nossas faculdades e à nossa vontade, extasiando-nos num mundo interior e nos arrebatando ao

mundo externo, tanto que mesmo se mil trombetas estivessem tocando não nos aperceberíamos; de onde provêm as mensagens visíveis que recebes, quando essas não são formadas por sensações que se depositaram em nossa memória (p. 98)? Dante está falando das visões que se apresentam a ele (ao personagem Dante) quase como projeções cinematográficas ou recepções televisivas num visor separado daquela que para ele é a realidade objetiva de sua viagem ultraterrena. [...] Podemos distinguir dois tipos de processos imaginativos: o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal (p. 99) (CALVINO, 1990).

Percebendo a maneira singular por meio da qual **Gabriel José de La Concórdia** organiza os dados biográficos na obra *Viver para Contar*, investigamos a ficção nos *Cem Anos de Solidão*, e notamos que nela (nos *Cem Anos de Solidão*) ocorre o que Calvino asseverou como sendo a primeira parte do processo imaginativo de Dante: a etapa que parte inicialmente da palavra para chegar-se à imagem.

Nos *Cem Anos de Solidão* há uma percepção singular do *status quo* sociocultural ocupado pelo povo latino-americano no contexto do continente americano, o qual é ficcionalizado por seu autor a partir das próprias experiências relatadas em sua biografia. **Gabriel José de La Concórdia** revela-se hábil manipulador da linguagem e, manipulando a linguagem, torna-se Gabriel García Márquez, recompondo as imagens visivas do contexto concordiano, volvendo-as em ícones do perfil sociocultural terceiro-mundista que se impõe coercitivamente ao povo latino-americano.

4. Tempo Derradeiro

Ao focalizarmos o contexto da enunciação, encontramos a maneira pela qual **Gabriel José de La Concórdia** encadeou as palavras e começou a produzir sentidos em seu romance *Cem Anos de Solidão*, tranformando-se, desse modo, no escritor **Gabriel García Márquez** e, concomitantemente, no estereótipo exemplar do cidadão latino-americano, um leitor eficaz do ser-estar latino-americano.

A linguagem de **Gabriel García Márquez** se revela como mola propulsora que o lança fora de uma estética ou de uma época específica: adentra nos bastidores da linguagem universal das Américas, como Carpentier (1987) e Drumond (2007) as apresentam. Quer dizer, o ficcionista, sem esquecer-se de sua própria biografia – a mestiçagem, a miséria, a magia ritual, a hibridação –, se apropria de tudo aquilo que o torna latino-americano e imprime essa identidade na construção de seus personagens reais ou inventados.

Desse modo, os significados, na obra de ficção parecem transcender a época de sua produção e a referencialidade biográfica que lhe dão origem. O sentido ficcional, então, não está exatamente preso a uma realidade objetiva, mas à necessidade de se depreender a natureza do objeto literário como reproduzidor da natureza humana e das singularidades intercambiantes que se relacionam e se lêem de maneiras distintas no processo de aculturação colonial. Percebemos que essa particularidade da obra de **Gabriel García Márquez** quase que obriga o leitor a entender a obra como representativa de si mesma (portanto, como objeto estético) uma vez que a obra ficcional se desvincula da “matriz” autobiográfica e se desreferencializa, ao dizer respeito a todos e a ninguém. Por essa razão

que o leitor se torna co-autor: a singularidade do receptor latino-americano pertence à generalidade desse “ninguém” auto-revelado nos textos de La Concórdia e García Márquez.

A obra *Cem Anos de Solidão*, quando observada sob o aspecto da natureza de sua concepção, deixa-se notar no entrecruzar da leitura de *Viver para Contar*: é o apelo do objeto estético que sobressai ao contexto biográfico. O texto de **Gabriel García Márquez** chama a atenção nem tanto por causa de seu conteúdo representativo do olhar demiúrgico latino-americano, mas como estratégia de linguagem para construir o significado alegórico da América Latina (o contexto da enunciação), num exercício próprio de metalinguagem.

O jogo de linguagem do autor ostenta a sua própria estratégia de persuasão e técnica, sem necessariamente denunciar problemas socioculturais, mas voltando-se para a reiteração metalinguística de termos e expressões metafóricas, criando quase que uma “prosa poética da denúncia”. O discurso de **Gabriel García Márquez** é sintagmático, construído todo por meio de encadeamentos, de metáforas, demonstrando uma série de ramificações alegóricas que representam a própria natureza do objeto artístico – a literatura.

Essa relação é organizada sintagmaticamente ao remeter o leitor a uma expansão linguística que pode significar, *grosso modo*, a triste constatação da perpetuação das mazelas socioculturais impetradas sobre o contexto político latino-americano, pela trajetória opressora do colonizador europeu ou do neocolonizador norte-americano.

Com esse procedimento, que envolve o leitor na concatenação de sentidos de sua narrativa, o escritor cria uma estrutura dialógica que se opera entre leitor e obra, recuperando o diálogo entre colonizador e colonizado. Ambos interagem, se negam, se respeitam, se violam, mas, acima de tudo, absorvem-se reciprocamente, da mesma forma, talvez, que o autor autobiográfico **Gabriel José de La Concórdia** dialetize e absorva o autor ficcional **Gabriel García Márquez** e vice-versa.

Esse dialogismo, portanto, é que nos credencia e impulsiona a crer que **Gabriel García Márquez** tenha se preocupado bastante com a recepção acomodada que os leitores prováveis de sua obra poderiam ter. Desacomodando-os da posição monológica tipicamente receptiva, a partir da qual o leitor está acostumado a se relacionar com a obra, o autor transporta para esse leitor um pouco da sensação do desconforto sociocultural contextual sob o qual vivem seus personagens. Sua obra, assim, age no leitor, como se fosse um instrumento de tomada de consciência do mundo real. Se, inicialmente, poderíamos pensar que a biografia teria gerado a ficção dos *Cem Anos de Solidão*, agora, a partir dos *Cem Anos de Solidão*, podemos dizer que, através dessa tomada de consciência, foi gerado um novo olhar sobre o contexto que lhe deu origem.

Essa estratégia, que permite que o sentido do texto se desloque do lugar-comum monológico para o universo dialógico, acaba particularizando a obra *Viver para Contar* como fonte contextual de nosso texto, transformando-a numa espécie de dicionário da obra *Cem Anos de Solidão*, pois é através do cotejamento das duas leituras que a apreensão dialógica se concretiza com mais propriedade, também no horizonte de percepções críticas do pesquisador.

Referências

CALVINO, Ítalo. Visibilidade. In: _____. *Seis propostas para o novo milênio*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

- CARPENTIER, Alejo. *A Literatura do Maravilhoso*. São Paulo: Vértice, 1987.
- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e Resistência*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 1997.
- COUTINHO, Eduardo. O Pós-Modernismo e a Literatura Latino-Americana Contemporânea. In: _____. *Literatura Comparada na América Latina*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003, p. 103-112.
- CULLER, Jonathan. Literatura e Estudos Culturais. In: _____. *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999, p. 48-58.
- HALL, Stuart. Nascimento e Morte do Sujeito Moderno. In: _____. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999, p. 23-46.
- HUTCHEON, Linda. Teorizando o Pós-Moderno: rumo a uma poética. In: _____. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 19-40.
- KELLNER, Douglas. Guerras entre Teorias e Estudos Culturais. In: _____. *A Cultura da Mídia*. Bauru: EDUSC, 2001, p. 25-74.
- LIMA, Alceu Amoroso. *O Existencialismo e outros mitos do nosso tempo*. São Paulo: Agir, 1956.
- LIMA, L. C. (Org.). A Análise Sociológica da Literatura. In: _____. *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, v. II, 661-687.
- MARQUEZ, Gabriel García Márquez. *Cem Anos de Solidão*. Rio de Janeiro / São Paulo: Record / Altaya, 1967.
- MARQUEZ, Gabriel García Márquez. *Viver para Contar*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- NÖTH, Winfried. *Panorama da Semiótica*. São Paulo: AnnaBlume, 1995.

Sites

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Iconografia> , acesso em 26/06/07, às 09:30h

DRUMOND, Josina Nunes. *Fronteiras movediças: O hibridismo em Grande Sertão: Veredas*. In: _____. < http://www.hispanista.com.br/revista/Josina_frenteiras.pdf >, acesso em 26/06/07, às 14:20h.