



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE
ARAGUAÍNA PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE CULTURA E
TERRITÓRIO**

GHIOVANA DA ROSA MACHADO CRUZ

**A CASA DOS BUENDÍA EM CEM ANOS DE SOLIDÃO DE
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: UMA INTERPRETAÇÃO
FENOMENOLÓGICA**

ARAGUAÍNA (TO)

2019

GHIOVANA DA ROSA MACHADO CRUZ

A CASA DOS BUENDÍA EM CEM ANOS DE SOLIDÃO DE GABRIEL
GARCÍA MÁRQUEZ: UMA INTERPRETAÇÃO FENOMENOLÓGICA

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação
Interdisciplinar em Estudos de
Cultura e Território (PPGCULT) da
Universidade Federal do Tocantins
(UFT) como requisito parcial à
obtenção do título de Mestre em
Estudos de Cultura e Território.

Orientador: Prof. Dr. Jean Carlos
Rodrigues.

ARAGUAÍNA (TO)

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins

C957c Cruz , Ghiovana da Rosa Machado .
A Casa Dos Buendía Em Cem Anos de Solidão de Gabriel
García Márquez: Uma Interpretação Fenomenológica. / Ghiovana
da Rosa Machado Cruz . – Araguaína, TO, 2019.
139 f.

Dissertação (Mestrado Acadêmico) - Universidade Federal do
Tocantins – Câmpus Universitário de Araguaína - Curso de Pós-
Graduação (Mestrado) em Estudo de Cultura e Território, 2019.
Orientador: Jean Carlos Rodrigues

1. Literatura. 2. Fenomenologia . 3. Geografia Humanista. 4.
Cem Anos de Solidão . I. Título

CDD 306

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de
qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde
que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime
estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

**Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica
da UFT com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).**

GHIOVANA DA ROSA MACHADO CRUZ

A CASA DOS BUENDÍA EM CEM ANOS DE SOLIDÃO DE GABRIEL GARCÍA
MÁRQUEZ: UMA INTERPRETAÇÃO FENOMENOLÓGICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos de Cultura e Território (PPGCULT) da Universidade Federal do Tocantins (UFT) como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos de Cultura e Território.

Orientador: Prof. Dr Jean Carlos Rodrigues.

Data de Aprovação: 21 / 06 / 2019

Banca examinadora:



Prof. Dr. Jean Carlos Rodrigues (UFT) – Orientador



Prof.^a Dr.^a Luíza Helena Oliveira da Silva (UFT) – Examinadora



Prof.^a Dr.^a Lúcia Maria de Assis (UFF) - Examinadora

A você, Rafael. Por ser para mim alento e paz durante esse processo.

AGRADECIMENTOS

Concluir essa etapa da minha vida acadêmica alegrou meu coração. Em vários momentos julguei que não conseguiria transpor as dificuldades que eram impostas. Por toda a caminhada que me trouxe até onde estou, tenho muitas pessoas a agradecer, no entanto se posso resumir-las em apenas duas são elas: Cássia e Vanderlei, meus pais. Obrigada por todo incentivo e por sonharem com esse título – às vezes até mais que eu.

Agradeço ao professor Jean Carlos Rodrigues por aceitar o desafio dessa pesquisa, pela gentileza, pelas orientações e por me apresentar novas leituras e proporcionar diferentes lentes para que eu veja a obra em estudo por uma janela que antes para mim era fechada.

Essa dissertação tem grande influência do professor Darnival que exerceu papel de relevância na minha vida acadêmica quando ainda na graduação tivemos contato. Por o professor falar do escritor colombiano nas aulas de história da América, pelo seu modo de ser e estar em sala de aula, por me presentear com alguns livros de García Márquez em formato PDF, foram alguns fatores que despertaram em mim a curiosidade por esse autor e assim fez possível eu estar onde estou.

Não tenho a intenção de fazer deste texto uma extensa lista de nomes, mas existem outras pessoas essenciais nessa jornada, como minhas irmãs Rhaíssa e Mharessa: obrigada pela paciência, Kerly minha maior torcida para aprovação; Lanna amiga sempre presente; Rafael meu namorado e melhor amigo.

Aos colegas de disciplinas que se transformaram em amigos: Wenas, Cássio e Ana Rosa, meu muito obrigada, sem o nosso grupo de desabafo, trocas, apoio e incentivo não seria possível concluir.

RESUMO

A literatura é uma (re)criação que envolve a subjetividade de seu autor quanto de seu leitor. É arte, sendo assim representação do humano, fonte de reflexões e afetos. Este trabalho procura analisar a casa da família Buendía do romance Cem Anos de Solidão do autor colombiano Gabriel García Márquez, publicado pela primeira vez em Buenos Aires - Argentina, em 1967. A narrativa marcante da obra literária em estudo pode ser vista como sendo uma expressão capaz de despertar sentidos diversos e particularizados. A intenção do nosso trabalho é buscar através de uma perspectiva interdisciplinar de caráter fenomenológico nos apoiando na geografia cultural humanista, evidenciar às múltiplas possibilidades de compreensões e discussões da obra em estudo, ressaltando o papel desempenhado pela casa da família principal na obra. A pesquisa está firmada na ideia de que o texto literário juntamente com seu leitor compõe um fenômeno, dada a subjetividade do mesmo e suas diversas possíveis interpretações, assim nos apoiaremos na fenomenologia para realizar as análises. Defendemos que tanto Macondo – aldeia onde se desenvolve o enredo do romance- quanto a casa dos Buendía – principal centro narrativo, são lugares-literários-simbólicos na obra Cem Anos de Solidão, de García Márquez, a partir da concepção fenomenológica. Para o alcance desse objetivo, compusemos uma metodologia interdisciplinar baseada em um trabalho de revisão de literatura construído sob o método fenomenológico e firmado na geografia cultural humanista.

Palavras-Chave: A casa dos Buendía; Cem Anos de Solidão; Fenomenologia.

ABSTRACT

The literature is a re(creation) involves the subjectivity of his author and of his reader. It's art, being thus human representation, reflections source and affects. This work demand to analyze the Buendía family house of romance One Hundred Years of Loneliness of Colombian author Gabriel García Marquez, published in the first time in Buenos Aires- Argentina, in 1967. The striking narrative of literary work in study can be seen as being a expression capable of awakening several and particularized senses. The intention of our job is to search trough an interdisciplinary perspective of phenomenological character supporting us in the humanistic cultural geography, to evidence the multiple possibilities of understanding and discussions of the work in study, highlighting the role played by the house main family in the work. The search is based on the idea that the literary text together with its reader makes up a phenomenon, given the subjectivity of the same and its several possible interpretations, so we will stand on phenomenology to accomplish the reviews. We defend that both, Macondo- village where develops the plot of romance - and the Buendías house's- main narrative center, are places-literary-symbolics in work One Hundred Years of Loneliness, of García Márquez, from phenomenology conception. For the reach this objective, we composed a interdisciplinary methodology based on a work of literature review built under the phenomenological method and signed in the humanistic cultural geography.

Keywords: The Buendía's house; One Hundred Years of Loneliness; Phenomenology

LISTA DE ILUSTRAÇÃO

Figura 01- Sala de estar e parte do quintal da casa dos Buendía.....	124
Figura 02- Banheiro da casa dos Buendía.....	125

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. LITERATURA: UM FENÔMENO	17
3. GABO, O CONTADOR DE HISTÓRIAS	34
3.1. O romance	55
4. MACONDO	63
4.1. Partir	71
4.1.1. A busca pelo mar.....	73
4.2. Um círculo: tempo	81
4.2.1. Remédios	85
4.3. Linguagem, poder e violência	90
4.3.1. A febre da banana.....	96
5. A CASA DOS BUENDÍA	102
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS	130

1 INTRODUÇÃO

Toda narrativa literária está situada no tempo e no espaço e esse lugar de fala do autor é de grande valia para entendermos a sua criação artística. Sua ligação com o espaço e tempo em que está inserido perpassa a escrita, configurando-se, também, uma fonte científica de pesquisa, o que pode ser observado na afirmação do geógrafo Monteiro (2002).

A literatura através do romance –ficção, criação artística- em sua proposta de nos dar uma visão particular do Mundo – o homem e seu ofício de viver -, tem de revestir de uma estrutura espaço-temporal. Isto em qualquer tradição cultural, já que espaço-tempo são categorias a priori. (...) Em verdade, toda uma trama, um enredo que se desenrola sobre uma cena, tudo que é narrado num romance acontece num continuum espacial mais ou menos definido, e a participação do leitor (...) tende a identificá-la a uma realidade concreta, ou seja, geográfica. (MONTEIRO, 2002, p. 232)

A literatura como produção artística pode dizer muito sobre determinado objeto, região e/ou período histórico. Através do romance Cem Anos de Solidão, do colombiano Gabriel García Márquez, somos conduzidos a refletir sobre as invenções/criações pela narrativa e pela imaginação dos laços afetivos que proporcionam a criação de um lugar-literário-simbólico representado pela aldeia Macondo e pela casa da família Buendía, evidenciando como os lugares formam os indivíduos e são formados por eles.

Acreditamos que um olhar mais atento para casa dos Buendía, principal centro narrativo de Cem Anos de Solidão, se justifica na busca de uma compreensão dos significados culturais que ela representa e sua íntima relação com o sentimento de topofilia, neologismo de autoria de Yi-Fu Tuan (1980/ 2012), que se traduz em uma ligação terna entre o sujeito e o seu lugar, que pode ser uma gama enorme de alternativas como uma cidade, bairro, casa, cômodo ou até mesmo um objeto.

O romance —Cem Anos de Solidão, publicado pela primeira vez em Buenos Aires – Argentina, em 1967, é uma obra muito prestigiada e mundialmente famosa, sendo García Márquez laureado com o Prêmio Nobel de Literatura em 1982.

Muitas linhas de interpretação do romance colocam-no como representação de determinado continente ou povo, limitam-no com uma espécie de espelho da —realidade já conhecida. Em nosso trabalho, não entendemos o texto literário reduzido a uma projeção das impressões de um crítico, a uma representação camuflada da realidade ou a uma contagem de débitos e créditos. A literatura é uma (re)criação que envolve tanto a subjetividade de seu autor quanto de seu leitor. É arte, sendo assim representação do humano, fonte de reflexões e afetos.

A literatura exige interpretação, envolve ações culturais, é um ato interativo e construtivo de compreensão do mundo. Ler é um processo em que se efetiva o fenômeno entre texto e leitor, evidenciando a sua subjetividade e criando novas possibilidades. O leitor é, também, composto de linguagem, dada sua intencionalidade em todos seus atos como indivíduo. Ancoramos nos na perspectiva de PAGANINI (2016, p 1) quando afirma que a —literatura (é) como expressão de cultura, como arte suscitadora do interesse do leitor, em que há o reconhecimento da identidade cultural capaz de dar visibilidade às expressões abordadas pelas obras literárias. Segundo afirma Antônio Cândido, a literatura:

É um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vivem na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. (...) a obra de arte só está acabada no momento em que se repercute e atua, porque sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana. Ora, todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do seu processo, isto é, o seu efeito. (1976, p. 25)

A outorga subjetiva de significados dados ao mundo que cerca o ser humano vem dos processos de tradução do imaginário e do real feitos pelo indivíduo. A língua,

como ferramenta de comunicação, carrega também um retrato cultural que faz presente algo ausente, evocando através da imagem e/ou da palavra, no sentido que engloba outros elementos, a expressão literária. —A literatura como arte reflete as representações da cultura de um povo, sendo um dos domínios da língua. (PAGANINI, 2016, p 2). A apresentação artística supõe três elementos essenciais: autor, obra e público, intrinsecamente ligados em seus papéis sociais, como nos ensina Antônio Cândido. A literatura é um fenômeno sociocultural e não pode ser percebida fora desse contexto.

Segundo Pombo, —Há (...) objectos que uma única tradição disciplinar não poderia abarcar nem sequer constituir como objectos de conhecimento, isto é, que só existem como objectos de investigação porque, justamente, é possível pôr em comum várias perspectivas interdisciplinares (POMBO, 2008, p.24) Acreditamos que a obra em estudo, Cem Anos de Solidão, esteja em tal condição, pois não é possível ser analisada ou feito o caminho para a sua compreensão tendo em mãos apenas uma janela do conhecimento, daí a importância da interdisciplinaridade.

A metodologia da pesquisa está baseada em um trabalho de revisão de literatura construído sob o método fenomenológico com caráter interdisciplinar, tendo como modo de pensar o objeto de pesquisa por uma interpretação fenomenológica e pelas formas simbólicas. Para isso, buscou-se referências teóricas em textos que abordavam especificamente o tema aqui discutido para, então, com base nas pesquisas realizadas, elaborar uma explanação coesa sobre o objeto de estudo que integra este texto.

Por formas simbólicas, nos apoiaremos no filósofo Ernst Cassirer (1977) por acreditarmos que a teoria das formas simbólicas em muito contribui com o entendimento da arte, em especial da literatura, sobretudo quando deixa claro que, sob a perspectiva das formas simbólicas, a arte jamais pode ser vista como —cópia ou —imitação do mundo objetivo, tampouco subjetivo, porque é algo novo, composto por representação e subjetividade daquele que escreve, porque aquele que representa não pode representar o que não seja próprio de si.

A teoria das formas simbólicas, de Ernest Cassirer, possibilita primordialmente entender como o ser humano se relaciona em sociedade e consigo mesmo, como apreende o mundo. Para isso, o autor aponta principalmente os elementos constituintes da língua, mito e religião, arte, ciência e história.

(...) Não nos movemos num universo físico, mas simbólico. E para compreender e interpretar símbolos precisamos desenvolver outros métodos além dos da pesquisa de causas. A categoria do sentido não deve ser reduzida à categoria do ser. (CASSIRER, 1977, p. 306)

Segundo a perspectiva do autor, o homem como animal simbólico desenvolve seu conhecimento no campo das variadas formas simbólicas. Isso quer dizer que a relação do indivíduo com a realidade não é imediata, mas mediata através das várias formações simbólicas. Assim, todas as ações humanas podem ser pensadas, em última instância, como criação de símbolos.

(...) A vida é uma realidade final e dependente de si mesma. Não pode ser descrita nem explicada em termos de física ou de química. (...) A realidade não é uma coisa única e homogênea; imensamente diversificada, possui tantos padrões e planos diferentes quantos são os organismos diferentes. (CASSIRER, 1977, p.47)

Cada forma simbólica elabora uma lógica própria, reunindo material e imaterial. A forma simbólica é uma mediadora entre a realidade vivida e como a mesma é significada. A criação e a utilização da forma simbólica são fundamentais para o homem poder apreender a realidade que o cerca e conseguir se relacionar com aqueles que o circundam. Compreender o simbólico é aceitar a forma de interpretação fenomenológica que abre portas para entender como são elaboradas as diversas percepções empíricas e o conhecimento pelos sujeitos.

De acordo com o entendimento de Husserl (2008), a fenomenologia nasce de uma influência filosófica e psicológica, com o intuito de fazer com que a ideia sobre algo ganhe forma. Neste passo, considera-se o fato de que a natureza humana produz, em

seu íntimo, eventos singulares, formações neutras e representativas de pensamentos autônomos, ideias que dão forma a abstrações e modelos únicos, representativos de um formato e pertencentes a um universo particularizado.

As diretrizes da fenomenologia apontadas pelo seu consagrado fundador, Husserl, passaram por várias releituras tomando caminhos diversos. Para uma base interpretativa que nos possibilite maior fluidez, nos apoiaremos em autores que possuem uma outra perspectiva fenomenológica do que as apresentadas por Husserl (2008) e Cassirer (1977).

Em uma perspectiva, por vezes de caráter ontológico, que valoriza as ligações subjetivas e afetivas do ser enquanto produtor de conhecimento nos firmaremos nos pensadores Heidegger (1977/ 2008) e Bachelard (2008). Com Heidegger (1977/ 2008) procuraremos entender a literatura como arte e analisá-la como lugar privilegiado para interpretação, possibilitando uma forma mais evidente de externar a subjetividade e sua importância para criação de perspectivas.

Ainda trabalhando com a subjetividade, partindo para um caminho em que aborde o imaginário, nos firmaremos em Bachelard (2008) para a interpretação de maneira específica de elementos marcantes na narrativa do romance em estudo, como a casa dos Buendía. Tuan (1980/ 2012), Dardel (2011) e Marandola Jr (2009/ 2010) serão de grande valia para podermos entender como se dá a formação do lugar e as relações com ele estabelecidas, através de um olhar fenomenológico da geografia. Além dos já citados Cassirer (1977) e Husserl (2008) que nos sustentaram, de maneira geral, em nossa abordagem fenomenológica.

A pesquisa está firmada na ideia de que o texto literário acompanhado de seu leitor compõem um fenômeno, dada sua subjetividade e suas diversas possíveis interpretações, assim nos apoiaremos na fenomenologia para realizar as interpretações.

Nosso objetivo é analisar, sob um prisma fenomenológico, a casa da família Buendía e os personagens centrais do romance, procurando entender como essa casa

se constitui em criação de afetividade e quais as representações que estão ligadas a ela. Para chegar até a casa, passaremos pela aldeia em que a casa foi construída: Macondo. Neste caminho até a casa serão evidenciados personagens e situações que são relevantes para entendermos os múltiplos papéis que a casa desempenha. Como: o coronel que perdeu todas as guerras que comandou e a senhora secular que era o verdadeiro apoio basilar de determinada família. Olhamos com atenção, também, para uma moça recém-saída da infância que virou esposa com uma sabedoria ímpar e sua xará que subiu aos céus tamanha era sua beleza. Procuraremos entender como o poder e a compreensão do tempo movem os homens, como a linguagem pode ser determinante para certo povo, como o fantástico se faz real, como a solidão marca cada uma das personagens.

Nosso trabalho está dividido em quatro capítulos. Iniciaremos fazendo considerações sobre fenomenologia e formas simbólicas, do modo que tais conceitos possam ser usadas como caminho de interpretação para a literatura, afinal a literatura é um fenômeno que se dá na relação entre texto e leitor e, nessa troca entre literatura e subjetividade cria-se o fenômeno.

No segundo capítulo, a intenção é de situar o leitor quanto às condições temporais, espaciais e de formação que deram condições para que o escritor colombiano fosse capaz de produzir a tão aclamada obra que é objeto de nosso estudo, pois, sendo o homem um ser social, todas as relações e experiências vividas influenciam sua formação identitária e artística. Procura-se, também, discutir como são articulados as narrativas formativas; como cada indivíduo monta seu próprio personagem sobre si mesmo. Trazemos, acompanhado de uma sucinta biografia do escritor, um breve resumo sobre o romance.

O terceiro capítulo tem por principal missão situar o leitor sobre elementos da obra em estudo para podermos chegar à casa dos Buendía no quarto capítulo. A interpretação será numa perspectiva interdisciplinar, de caráter fenomenológico, evidenciando a linguagem como forma simbólica, sendo ela, ao mesmo tempo, fruto e

formadora de representações. Serão apresentados nesse capítulo o pergaminho, peça fundamental para ditar os caminhos da estirpe dos Buendía; como o poder se mostra e se constitui. Para isso, teremos como pilar de discussão Bourdieu (2006) quando trata do poder simbólico. Buscaremos relacionar o poder também com a linguagem; a relação das personagens com o tempo; em suma o papel desempenhado por Macondo no romance.

No quarto capítulo, propomos, por meio de uma interpretação fenomenológica, entender como são criados os laços de afetividade com a casa dos Buendía e quais as suas representações no decorrer do romance, como se constituí essa casa. São apontados os diferentes papéis que a casa desempenha durante a narrativa e as interpretações que podemos fazer dessa variedade de perspectivas.

Acreditamos que a divisão aqui proposta, aliada à metodologia escolhida será útil e necessária para a compreensão da obra numa visão que respeite a subjetividade do autor, baseado no fato de a arte ser algo novo, não apenas cópia da realidade já conhecida.

2 LITERATURA: UM FENÔMENO

Ele não tinha pensado até aquele momento que a literatura fosse o melhor brinquedo que haviam inventado para zombar das pessoas. ¹

Cada abordagem temática dentro da literatura é única, encontra-se em Gabriel García Márquez uma escrita caracteristicamente marcada por símbolos, efeito notável da literatura que carrega consigo a prerrogativa de poder ser mágica sendo capaz de criar um mundo singular para suas personagens. Cem Anos de Solidão se desenvolve num ambiente extraordinário, marcado por acontecimentos ordinários, ou seria o contrário?

Pode-se entender a literatura como um modo pelo qual as culturas se reconhecem através das suas projeções de alteridade, é uma possibilidade de haver diálogo entre os diferentes costumes sem projeções de superioridade ou até mesmo tentativa de universalização.

A literatura é um meio de compreensão do mundo, de externar e organizar suas concepções, uma experiência individual do autor apoiado numa estrutura social vigente, pois, embora a vida se desenrole em um universo de fatos brutos, vivemos verdadeiramente num universo simbólico, modelado por formas simbólicas como a literatura. Sendo assim, este mundo fenomênico é composto enquanto mundo significativo por meio das formas simbólicas.

O escritor colombiano, por meio do uso de táticas de escrita, deixa em evidência a potencialidade do caráter revelador da literatura. Esse momento de revelação da literatura tem como participação obrigatória um ser revelado e outro revelador. Segundo esse raciocínio, chegamos à hipótese de que o que caracteriza um texto como literário

¹GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p 420

não é apenas sua sintaxe peculiar, mas aquilo que, em conjunto com o leitor, torna-o um fenômeno de linguagem. Buscando compreender os mecanismos do fenômeno, chegamos à Fenomenologia.

A fenomenologia veio como resultado de um movimento intelectual do fim do século XIX e início do século XX. Tal vertente filosófica pretendia compreender o mundo em sua atualidade por meio da experiência perceptual. Experimentar a latência do mundo requeria a tomada de uma nova postura diante das coisas, uma nova maneira de olhar. O movimento da fenomenologia seria contrário ao das ciências e caminharia em direção a uma experiência cada vez mais direta e desprovida de conceitos e teorizações.

A fenomenologia, como método e pensamento filosófico, foi desenvolvida pelo filósofo alemão Edmund Husserl (1859-1938) depois da Primeira Guerra Mundial. Tal ciência tinha por objetivo transformar a filosofia em uma ciência rigorosa, que captasse intuitivamente a essência das coisas tais como elas se dão na consciência humana, na qual ser e significar estavam atados um ao outro, e onde não havia objeto sem sujeito e vice-versa. Para isso haveria a suspensão de todas as ideias preconcebidas e toda espécie de suposições sobre a natureza destes fenômenos, somente assim se chegaria ao verdadeiro ser ou à sua essência. (CAPALBO, 2008)

Para Husserl (apud EAGLETON, 2006), o pensamento fenomenológico caracterizava-se por ser uma teoria intencional da consciência, isto é, a consciência sempre é consciência de alguma coisa. Isto significa que todo ato mental dirige seus conteúdos em direção a um objeto, sejam eles crenças, juízos, pensamentos, anseios, desejos dos homens, bem como as palavras que usa para expressá-los. Então, toda consciência só é consciência a partir de sua relação com o objeto, isto é, com o mundo já constituído, que a precede. Por outro lado, esse mundo só adquire sentido enquanto objeto da consciência, visado por ela (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2008).

Reforçando o caráter intencional da fenomenologia a professora Capalbo (1996) afirma:

A fenomenologia pode ser compreendida como a habilidade que um autor tem de criar mundo, eventos, ocorrências diversas e pessoa ou formas inusitadas e dar a tais criações um sentido assimilável a quem o acompanha. Trata-se de uma arte, uma arte que para existir precisa de um propósito e concomitantemente de uma usualidade em um contexto muito específico. A fenomenologia não existe por existir, ela precisa de um conceito, de uma base que a segure e que sirva de contraponto à sua incoerência com a realidade. (CAPALBO, 1996, p 14)

Observando por este lado, é possível perceber que uma criação fenomenológica bem como uma forma simbólica refere-se à percepção particular de cada criador, assim as vivências, os medos e as alegrias, ou mesmo o contexto histórico-social em que seu autor está inserido corroboram para o surgimento de algo singular, como ocorre em Cem Anos de Solidão. Desta forma, observa-se em Husserl (2008) o entendimento que mostra que:

(...) a especificidade da Filosofia frente as Ciências. A singularidade da Filosofia se manifesta de três maneiras: a) na dimensão de pertencimento da Filosofia como ciência, b) no método cognoscitivo da qual se vale e c) dos pressupostos fundamentais que usa em sua investigação. O que são mesmo, para o autor, as ciências naturais que ele contrapõe à Filosofia? São aquelas que, através do que ele denomina —atitude espiritual natural, voltam-se às coisas de maneira intuitiva. Essa óbvia percepção das coisas permite ao homem julgá-las e ao fazê-lo, intuir aquilo que não é imediatamente percebido: o geral ou universal, que se transformará em lei aplicável às coisas. A ciência natural, por ter nas coisas (fenômenos físicos) seu objeto de estudo, trata do conhecimento como outra coisa qualquer. Especificamente, como conjunto de processos cerebrais. (HUSSERL, 2008 p. 99)

De acordo com o entendimento de Husserl (2008), a fenomenologia nasce de uma influência filosófica e psicológica com o intuito de fazer com que a ideia sobre algo ganhe forma. Nesse passo, considera-se o fato de a natureza humana, produzir em seu íntimo, eventos singulares, formações representativas de pensamentos autônomos, ideias que dão forma às abstrações pertencentes a um universo particularizado construído pela subjetividade do seu criador e sua percepção do meio histórico-social em que está inserido.

Quando, na fenomenologia, é defendido que não há fenômeno que não seja fenômeno para uma consciência de algo e não há consciência sem que ela seja consciência de algo e assim determinada como certa maneira de visar os objetos, o mundo; põe-se em evidência o caráter intencional como perspectiva principal da fenomenologia. A ação de reflexão sobre determinado fenômeno só se faz possível através da sua representação, a perspectiva em que é encarado determinado fenômeno, a consciência de algo.

O símbolo, para Cassirer (1977) é a —formall e a —matériall do conhecimento, ou seja, a energia, mediação e construção em *devir*, possuindo múltiplas perspectivas e obedecendo variações conforme o meio em que é apropriado. Todos os domínios de objectividade pressupõem a utilização de símbolos, assim a teoria das formas simbólicas cassireriana não tem intenção de ser uma metafísica, mas sim uma fenomenologia do conhecimento.

As formas simbólicas surgem como resposta, como a intenção de ser uma fundamentação geral elaborada por Cassirer para abarcar a multiplicidade das produções humanas, o que não é possível se o conhecimento for limitado a um viés cientificista. O ser humano é múltiplo e, para dar conta de sua plenitude, é preciso entendê-lo por fragmentos e integrá-los, percebendo-o em sua complexidade e podendo assim construir um processo de objetivação da consciência. Cabe a um filtro simbólico tomar cada objeto nas suas diferentes redes perceptivas, reportando-o a um conjunto ligado. Seguindo essa linha de compreensão, podemos entender as formas simbólicas como telas (*écran*) a partir das quais construímos e apreendemos o mundo enquanto tal, isto é, congruentemente, enquanto —ordemll de sentido.

As formas simbólicas descritas por Ernst Cassirer seriam essa relação da consciência com o objeto, empregando-lhe sentido e assim podendo ser apreendido pelo homem. Essas formas simbólicas são variáveis conforme o grupo sociocultural no qual se encontra o indivíduo. Por isso uma das melhores formas de compreendê-las é através da fenomenologia, pois:

A fenomenologia não possui uma ortodoxia. Ela se questiona constantemente, ela se diversifica, mas fundamentalmente tenta conservar a unidade da sua atitude metodológica (...). Ela nos faz abandonar uma visão dogmática e absoluta, por reconhecer que essa visão é uma entre outras possíveis. Ela nos faz adotar certo relativismo de perspectivas várias, que confluem para a compreensão da realidade e da verdade, mas que são sempre dependentes da posição do ponto de vista da percepção do meio social ou intelectual, do meio sociocultural, histórico ou religioso. (CAPALBO, 2008, p 39)

Buscar entender as formas simbólicas é de grande valia para compreender como são estruturadas as relações e expressões humanas. Por formas simbólicas nos apoiaremos no filósofo Ernst Cassirer por acreditarmos que a teoria das formas simbólicas em muito contribui com o entendimento da arte, em especial da literatura. Sobretudo quando deixa claro que, sob a perspectiva das formas simbólicas, a arte jamais pode ser vista como —cópia ou —imitação do mundo objetivo tampouco subjetivo.

É algo novo, que é composto por representação e subjetividade daquele que escreve, porque aquele que representa não pode representar o que não seja próprio de si. A arte é capaz de proporcionar ao homem um acesso ao mundo como experiência viva, em vez de fazer mera referência a ele.

O homem como animal simbólico que se desenvolve seu conhecimento no âmbito das diversas formas simbólicas, isso quer dizer que a relação do homem com a realidade não é imediata, mas mediata através das várias construções simbólicas. Assim, todas as ações humanas podem ser categorizadas, em último momento, como construção de símbolos.

(...) A vida é uma realidade final e dependente de si mesma. Não pode ser descrita nem explicada em termos de física ou de química. (...) A realidade não é uma coisa única e homogênea; imensamente diversificada, possui tantos padrões e planos diferentes quantos são os organismos diferentes. (CASSIRER, 1977, p.47)

A realidade construída por forma simbólica é particular. A forma simbólica é uma mediadora, estando entre o fato em si e sua significação. A produção do simbólico é

fundamental para a captação do sensível, possibilitando a relação do ser humano com o mundo. Compreender o simbólico é aceitar a forma de interpretação fenomenológica que abre portas para entender como são elaboradas as diversas percepções empíricas e conhecimento pelos sujeitos.

(O homem) já não vive num universo puramente físico, mas num universo simbólico. A linguagem, o mito, a arte e a religião são partes deste universo. São os vários fios que tecem a rede simbólica, a teia emaranhada da experiência humana. Todo progresso humano no pensamento e na experiência aperfeiçoa e fortalece esta rede. Já não é dado ao homem enfrentar imediatamente a realidade; não pode vê-la, por assim dizer, face a face. (CASSIRER, 1977, p 50)

O ser humano organiza e concebe seu mundo através de relações de significados que podem ser analisados através das formas simbólicas que estão baseadas na fenomenologia. A construção dessas formas simbólicas são os processos constituidores da cultura. —É inegável que o pensamento e o comportamento simbólico figuram entre os traços mais característicos da vida humana, e que todo o progresso da cultura humana se baseia nessas condições. (CASSIRER, 1977, p 53).

Para Gaston Bachelard (2008) a fenomenologia nos obriga a uma volta metódica a nós mesmos, uma ação de clareza na tomada de consciência a propósito de uma imagem dada por um poeta. O caminho fenomenológico leva-nos a tentar um diálogo com a consciência criadora do poeta, por sua relação mais íntima com estudos que analisam o imaginário, o devaneio e a literatura. Bachelard (2008) chama atenção para uso da arte combinado à ciência como condição de existência do próprio filosofar e não apenas como simples objeto sem ligação entre os mesmos. A arte se mostra por ela mesma, sendo constituinte do processo de formação do ser humano, assim como a ciência.

Dizer que a imagem poética escapa à causalidade é, sem dúvida, uma declaração que tem sua gravidade. Mas as causas que o psicólogo e o psicanalista alegam não podem nunca explicar o caráter verdadeiramente

inesperado da imagem nova, tampouco a adesão que ela suscita em uma alma alheia ao processo de sua criação. [...] Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética é preciso atingir uma fenomenologia da imaginação. Chamamos fenomenologia da imaginação o estudo do fenômeno da imagem poética quando ela emerge da consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade (BACHELARD, 2008, p. 4).

A fenomenologia do imaginário pode ser tida como uma ontologia. A imagem poética tem uma origem absoluta, —emerge da consciência como um produto direto do coração, da alma. Aportando nos na perspectiva ontológica da fenomenologia temos Heidegger quando afirma que:

A fenomenologia é o modo de acesso àquilo que deve se tornar o tema da ontologia; ela é o método que permite determinar este objeto legitimando-o. A ontologia não é possível senão como fenomenologia. Por aquilo que se manifesta, o conceito fenomenológico de fenômeno visa o ser do ente, seu sentido, suas modificações e suas derivações. (HEIDEGGER, 1995, p.38).

Essa preocupação ontológica sobre o —serll se faz presente nas obras de Heidegger quando volta sua atenção para o estudo das multiplicidades que formam o indivíduo. Não podendo ser definido logicamente o —serll, mesmo assim não o exime de ser questionado quanto ao seu sentido; daí a importância da utilização da fenomenologia como meio para desocultar o sentido primitivo e fundamental do fenômeno. A intenção da fenomenologia seria voltar à origem, aos fenômenos por eles mesmos, buscando seus sentidos primitivos para assim poderem ser entendidas as significações derivadas, pois localizar o fenômeno do —serll é papel da ontologia.

A fenomenologia é ciência e método, pois analisa e investiga essências / fenômenos que surgem para nós de maneira intuitiva. Ela quer elucidar possibilidades de conhecimento a partir do seu fundamento essencial, por isso investiga essências a priori. Por isso, também, a subjetividade do indivíduo se faz importante na análise, pois é através das multiplicidades presentes em cada um e como serão construídas que é externado seu conhecimento. Pela busca do ser, entendem-se as formas como se

apresenta, como se relaciona no mundo e conseqüentemente cria seu próprio mundo. As formas simbólicas apresentadas por Cassirer são exemplos dessa mediação entre homem e mundo.

Na fenomenologia, a verdade do mundo é algo que apenas pode ser experimentado por meio da relação homem-mundo. É também somente por meio da relação leitor-texto que se pode experimentar a literatura não como um conceito, mas como uma experiência pulsante. A literatura é um fenômeno que consiste nas sensações despertadas pelos caminhos percorridos a partir do estranhamento da palavra como conceito. A literatura e a fenomenologia são formas de conhecimento, sendo tanto a arte como a filosofia, em termos gerais, manifestações das impressões humanas sobre o mundo.

Ya sé, se dirá que la literatura es un arte solitario, privado, tan callado y ardiente como una plegaria. Falso. La literatura es, sin duda, la expresión más espectacular del mundo. Esto es así porque es un sistema de textos, y nada hay que sea tan espectacular como el texto. Habría que recordar que lo que escribe un autor, bien a máquina de escribir, a mano o en una computadora, no es texto, sino algo previo cualitativamente distinto: un pre-texto. Para que un pre-texto se transforme en texto deben mediar ciertas etapas, ciertos requisitos, cuya enumeración omitiré por razones temáticas y de espacio. Me basta con decir que el texto nace cuando es leído por el «otro»: el lector. A partir de ese momento el texto se auto-establece como un acto infinito de doble seducción. En cada lectura el lector seduce al texto, lo transforma, lo hace suyo; en cada lectura el texto seduce al lector, lo transforma, lo hace suyo.² (BENÍTEZ ROJO, 2009, p 118)

Como pode ser percebido na citação do romancista cubano, Benítez Rojo, o texto literário é um fenômeno, daí a atenção da fenomenologia para que debruçada sob

² Já não se dirá que a literatura é uma arte solitária, privada, tão calada e ardente como uma oração. Falso. A literatura é, sem dúvida, a expressão mais espetacular do mundo. E assim o é porque é um sistema de textos, e não há nada tão espetacular como o texto. Haverá de se recordar que o que escreve um autor, seja à máquina de escrever, à mão ou em um computador, não é texto, mas algo anterior ao texto de qualidade distinta: um pré- texto. Para que um pré- texto se transforme em texto deve passar por certas etapas, certos requisitos, os quais não falarei por razões temáticas e de espaço. Mas basta dizer que o texto se auto – estabelece como um ato infinito de dupla sedução. Em cada leitura o leitor seduz o texto, o transforma o faz seu; em cada leitura o texto seduz o leitor, o transforma, o faz seu.

a literatura possa estudar o texto como corpo visível que dá acesso ao leitor, por meio da leitura, aos horizontes invisíveis que velam as palavras.

O texto literário participa de um processo de transcendência significativa. Rompe a experiência perceptual e estética-literária, passando a funcionar em uma outra lógica temporal. A ausência da limitação de marcos temporais da experiência perceptual se identifica com a literatura uma vez, conforme defendido por Benítez Rojo (2009), a mesma se atualiza constantemente pela leitura, sendo capaz de acordar no homem sua essência experimentativa e sensorial, reforçando o papel do texto literário como fenômeno resultante entre dois agentes principais, o texto e o leitor.

A literatura brinca com a linguagem desconstruindo-a como símbolo e simultaneamente, reforçando-a como imagem. Direcionando o olhar ao primeiro parágrafo do romance *Cem Anos de Solidão*, percebe-se como a narrativa se inicia com o relato de uma memória e assim com um tom nostálgico trazendo pelas palavras uma paisagem que remete ao início da narrativa.

Muitos anos depois, diante do pelotão de fuzilamento, o Coronel Aureliano Buendía havia de recordar aquela tarde remota em que seu pai o levou para conhecer o gelo. Macondo era então uma aldeia de vinte casas de barro e taquara, construídas à margem de um rio de águas diáfanas que se precipitavam por um leito de pedras polidas, brancas e enormes como ovos pré-históricos. O mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome e para mencioná-las se precisava apontar com o dedo. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p 43)

Nota-se no trecho inicial do romance os tons de paz e esperança que permeiam o início de Macondo, um lugar feliz que desperta saudade. Nesse trecho é, também, possível perceber a importância da palavra quando o escritor colombiano diz: —o mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome e o que nos remete ao sociólogo francês CUCHE (2012) —Nomear é ao mesmo tempo colocar o problema e, de certa maneira, já resolvê-lo. Assim a criação de Macondo nos remete ao início do mundo bíblico cristão quando Adão nomeia cada ser vivo. Pelo poder da palavra —as coisas

passam a existir. Apontar e nomear, ações humanas para fazer surgir, classificar a existência do que o cerca.

A representação simbólica está direcionada a algo intrínseco ao seu criador, à percepção deste em relação ao mundo que ele habita, e certamente conecta-se com a sua habilidade de procurar fazer com que os demais interlocutores que o cercam enxerguem por meio de lentes, pelo menos parecidas com as suas, aquilo que narra pelo seu discurso.

A percepção que se tem a respeito do mundo que se habita é abstrata, conceitos são múltiplos e não possuem a capacidade de abarcar a —realidade— percebida por todos os grupos sociais. Por causa disso, a mente humana concebe estruturas tão próprias e subjetivas em sua essência, que, existencialmente, fazem todo o sentido para quem delas compartilha. Nesta linha de raciocínio, encontra-se em Husserl (2008), o entendimento que diz que:

O conceito de símbolo não é, em absoluto, um conceito 'simples' ('_einfacher' Begriff) que represente e descreva um estado de coisas estritamente determinado e unívoco. Pelo contrário, a análise mais detalhada revela que se trata aqui de um conceito que consta de dois momentos distintos (zwei verschiedenen Momenten aufbaut), dos quais apenas se pode afirmar estarem indissoluvelmente ligados um ao outro, apenas podendo ser pensados por correlação. (HUSSERL, 2008 p. 83)

As formas simbólicas e seus processos formadores são constituidores da cultura, o homem como produtor de signos e símbolos é um animal simbólico, como já afirmado por CASSIRER (1977). A arte, como as outras formas simbólicas é uma mediadora com a qual o homem constrói sua realidade, gerando conhecimento através das suas perspectivas e valores.

Sendo o homem um animal simbólico, todo conhecimento humano se dá no âmbito das diversas formas simbólicas. Assim todas as atividades humanas podem ser definidas, em última instância, como criações de símbolos. (CASSIRER, 1977)

As formas simbólicas possibilitam criações das mais diversas realidades, dada a peculiar percepção de mundo de cada indivíduo com cargas de subjetividade trazendo em seu bojo valores e perspectivas próprias. Com isso reforçamos a afirmação de Cassirer quando diz que o ser humano não vive em um mundo de fatos nus e crus, ou segundo suas necessidades e desejos imediatos. Vive antes em meio a suas criações sendo caracterizadas em seleções diferentes, mas sendo produtos de sua relação mediadora com a realidade.

É claro que a interpretação do símbolo obedece à critérios do seu momento histórico, variando com o correr dos tempos. O problema se põe com especulação e reflexão que, através do mito, reencontram-se símbolos primários e objetiva alcançar os símbolos finais, até chegar ao ser humano em si, seu modo de ser, sua situação em determinados contextos. Conclui-se que os símbolos não podem ser substituídos nem devem ser traduzidos. Corresponde-lhes ser, simplesmente reveladores, pois exercem a função, como diria Heidegger, de —abrir horizontesll. (CAPABLO, 2008, pp 75-76)

A partir dessa percepção, fica evidente que os símbolos não podem ser tidos meramente como portadores de valor alegórico, os mesmos têm que ser interpretados e não destruídos dos seus processos de significação.

O grande destaque do romance Cem Anos de Solidão está não só na criação de um universo seu, mas sim na sua capacidade de dar funcionalidade a cada uma de suas criações, a fazer com que elas funcionem de modo fluído, dando funcionalidade e eficácia a cada uma delas.

Os símbolos utilizados por Gabriel Garcia Márquez não estão soltos em seu texto. Caso fosse a sua narrativa bem como a criação de tais símbolos não teriam sentido, seriam inválidas e perderiam a sua essência e seriam incompreensíveis aos olhos e ouvidos de seus interlocutores.

Desse modo, compreende-se que a —realidadell que García Márquez cria em seu livro conota uma percepção a respeito de um mundo seu que, no mesmo instante, é o mundo de todos. Toda a narrativa de Cem Anos de Solidão é particularmente coerente

com o perfil histórico que o autor colombiano parece tentar velar com uma linguagem codificada.

Os textos literários, principalmente o romance, expressam construções da vida humana nas suas mais diversas complexidades narrativas, e, nesta perspectiva, o espaço e o tempo, na contemporaneidade, ganharam significativa relevância, conforme apontam os estudos literários.

Massaud Moisés (2006) assinala que são as experiências individuais que constituem o pedestal do romance, e, estas por sua vez, vão se acrescentando a outras experiências, fazendo surgir uma reação provocada por outra, uma intrincada relação de dramas individuais e de comportamentos humanos que terminam por formar um corpo só. Nessa ordem, acrescenta que —nada que pertença ao real, em sua infinita diversidade, é estranho ao romance: liberalmente, acolhe em seu âmago todas as configurações da realidade (MOISÉS, 2006, p. 336).

Para Georg Lukács (2009), o romance representa a aventura da subjetividade, a biografia da alma que procura por si mesma. Seu conteúdo é o —mundoll, em que as personagens são motivadas, em um processamento de várias nuances em que vai se montando o enredo. Assim o —romancell não fez outra coisa senão, —por sua própria lógicall: descobrir os diferentes aspectos da existência humana, suas emoções, dores, alegrias, sentimentos e perscrutar sua vida concreta.

De acordo com Fuentes (2007), os textos literários não mostram o mundo, eles acrescentam algo a uma realidade que, antes, não estava ali. Pela liberdade da arte, seus autores imaginam e ensinam através da linguagem e da imaginação, sendo este o conhecimento produzido pela Literatura. Para ele, o romance —não é só um encontro de personagens, mas o encontro de linguagens, de tempos históricos distantes e de civilizações que, de outra maneira, não teriam oportunidade de relacionar-sell (FUENTES, 2007, p. 28).

Nesse sentido, dialoga-se com o entendimento de Merleau-Ponty (1999) que diz que a expressão artística de um determinado autor corrobora com a exposição de

formas de significação latentes em seu ser. Neste passo, toda a exposição simbólica que se vê em Cem Anos de Solidão é reflexo da clara tentativa de explanação de um ideal a respeito de um evento em si.

O esforço de Gabriel García Márquez em Cem Anos de Solidão refere-se a uma tentativa de redesenhar o mundo à sua maneira, de compor um quadro da sua forma e de dar uma forma diferenciada a todos os aspectos que ele crê serem válidos. Nessa narrativa, o escritor colombiano vale-se de recursos muito particulares para então formar o seu ideal.

O mundo das artes completa a exposição dos mundos significativos referendados pelos limites deste ensaio. A arte não é —abstração— mas sim —concreção—, como forma simbólica ela não é —simples reprodução de uma realidade dada, pronta— mas sim um dos meios para —uma visão objetiva das coisas e da vida humana. Não é uma imitação mas uma descoberta da realidade. (CASSIRER, 2004 p. 192)

Conforme Cassirer (2004), a criação por meio da utilização de símbolos pode ser compreendida como uma maneira de fazer compreender um sentido próprio e este sentido pode ser apreendido através da leitura, que é uma das formas de representação das formas simbólicas, um meio de externar um entendimento de mundo.

Ler significa descortinar, mudar de horizontes, interagir com o real, interpretá-lo, compreendê-lo e decidir sobre ele. Desde o início a leitura deve contar com o leitor, sua contribuição ao texto, sua observação ao contexto, sua percepção do entorno. O prazer de ler é também uma descoberta. (YUNES, 1995 p. 186).

Segundo o entendimento de Yunes (1995), a leitura é a chave para se romper uma nova fronteira, é ela quem dá ao texto a vida necessária e também é ela o elemento essencial para a construção de um mundo diversificado.

O texto literário participa de um processo de transcendência significativa. Ao romper com a experiência perceptual e estética-literária, passa-se a operar num campo de significação atemporal e, portanto, eterno. A eternidade da experiência perceptual se

identifica na literatura uma vez que ela se atualiza constantemente pela leitura, sendo capaz de despertar no homem sua essência experimental e sensorial e, finalmente, reconciliando-o com sua humanidade.

Uma obra literária é uma criação, é uma representação, um modo particular de um autor ver/ viver e interpretar determinada situação. Ela é sempre uma criação, um mundo inaugurado no processo do fazer artístico e que tem como referência o recorte espaço temporal em que o indivíduo se encontra.

Dar forma a um sentimento através da escrita é um meio de representar sua percepção de mundo, uma forma de objetivar sua intencionalidade, porque como já dito anteriormente, ninguém pode representar o que não seja próprio de si, pois o próprio homem, como sujeito, é o instaurador e o fundamento de todas as significações.

Como sentido específico para a obra de arte Cassirer utiliza o conceito de —intuição‖ na medida em que a arte é uma interpretação da realidade através de intuições de formas sensíveis. A arte é o sentido da forma portanto, é conformação simbólica no sentido de imanência e não transcendência do mundo. A arte como forma simbólica agrega a noção estética ao conceito de símbolo. Além do mundo das expressões e percepções há o mundo da percepção estética. A obra de arte é estética e interpretação da vida através da visão de mundo do seu autor. —A arte nos propicia uma imagem mais rica, mais viva e mais colorida da realidade, e uma compreensão mais profunda de sua estrutura formal.‖ (GALEFFI, 2000, p 29)

Em Cem Anos de Solidão, existe uma clara distinção entre cada um dos personagens, e mesmo nos enredos amorosos que respeitam, de certo modo, um arranjo estrutural típico, é possível perceber a particularidade de cada um, uma vez que notadamente se vê a cumplicidade entre os amantes, o que obviamente dá mais ênfase à trama em si.

Macondo a —aldeia de vinte casas de barro e taquara, construídas à margem de um rio de águas diáfanas‖ (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p 43), lá diversos conflitos ocorreram, amores foram construídos e desgraças monstruosas foram registradas. É nesta Macondo que ocorre a passagem dos ciganos, estrangeiros e viajantes. A aldeia

é receptiva a toda sorte de mudanças, recebe nuances progressistas que chegam a cavalo, de trem e até mesmo de navio.

Em uma das ruas de Macondo se encontra a casa da família Buendía —desde do primeiro momento a melhor da aldeia (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p 50) o centro movimentador do romance, lugar de intimidade, onde a porta e as janelas abertas junto com uma mesa farta dão boas-vindas aos forasteiros. Seus quartos e despensa são lugares propícios para a busca dos prazeres e desejos proibidos, no laboratório de alquimia é produzido conhecimento e no quarto do cigano Melquíades é decifrado a sina da família e de Macondo. É na casa que pulsa todo o enredo do romance Cem Anos de Solidão.

A solidão é uma característica marcante no decorrer de toda a narrativa, a repetição de nomes dos integrantes da mesma família dá uma ideia de eternização dos personagens por possuírem não apenas o nome em comum, mas também traços de personalidade. Contudo cada personagem se constrói de maneira singular, menos ao que diz respeito ao sentimento de solidão e às características relacionadas ao nome recebido. Pois, em Cem Anos de Solidão, o nome que simbolicamente se ganha dos pais está estritamente ligado à personalidade de cada personagem. Esse sentimento de solidão também é descrito por Rodrigues (2018):

Se há alguma coisa que resiste no Cosmos de Macondo é o resgate dos mitos humanos, das existências solitárias, que tomam forma simbólica em Úrsula, Rebeca, Amaranta Ursula, José Arcadio Buendía, Coronel Aureliano Buendía, Fernanda, Pilar Ternera, Melquíades, e outros, cada qual no seu universo significativo cuja à existência era dado um sentido a partir do seu posicionar-se no Cosmos de Macondo. Assim, a própria Macondo vai tomando forma simbólica de um universo significativo de encontro de existências solitárias cuja ligação vai sendo construída e tecida pelas narrativas de Gabriel Garcia Márquez, e Macondo é —concebida como [uma] determinada estrutura de significadoll, como —manifestação e encarnação de um sentidoll. Assim, —Cem anos de Solidãoll concebe-se como uma nova síntese entre mundo e espírito em Gabriel Garcia Márquez. (RODRIGUES, 2018, p 68- 69)

Macondo possui valor simbólico no romance analisado. (RODRIGUES, 2018) é na cidade fundada pelos Buendía que há uma abordagem mitológica de múltiplos eventos, é lá onde se constata a andança dos ciganos que rodam o mundo e decidem fixar-se justamente em Macondo. É da família Buendía que vem Coronel Aureliano o homem que participou de guerras por toda parte do mundo e sobreviveu a estas para encontrar sua morte solitária em Macondo. Nessa mesma localidade, Fernanda, a jovem que foi criada para ser uma rainha, exerce sua limitada e frustrada majestade, e onde Pietro Crespi, um técnico italiano de pianola, se encontrou com a morte solitária por um amor não correspondido.

Observando a conectividade desse universo com seus personagens, apreende-se que a obra literária não tem por interesse imitar nenhum grupo ou situação, não imita a —realidadell é algo novo, autêntico e carregado de representatividade e subjetividade do seu autor.

Desta feita, cabe dizer que na leitura de Cem Anos de Solidão, não é suficiente pensar que Macondo como lugar-literário-simbólico apresentado no romance é meramente uma alegoria a alguma localidade perdida em determinado canto do globo terrestre. Macondo, assim como a casa da família Buendía, é uma criação, não imitação.

Apoiando-nos novamente em Rodrigues (2018), podemos entender a criação de Macondo como sendo:

(...) a transformação simbólica das experiências dos personagens, haja vista que ela se constrói à medida que essas experiências tomam forma. Se não fosse por essas experiências, Macondo se quer existiria seja como narrativa, seja como transformação simbólica das experiências. Gabriel Garcia Márquez nos fez conhecer Macondo como produto de seu pensamento, como produto de seu universo simbólico; como produto significado por seus atributos estéticos e literários; se não fosse por ele e por sua narrativa, não haveria sentido em estarmos aqui dialogando sobre seus pensamentos. (RODRIGUES, 2018, p 69)

A descrição fenomenológica é uma análise da direção do nosso olhar feita pela consciência. Esta consciência é considerada intencional porque está sempre direcionada a um objeto. A intencionalidade é a direção da consciência para alguma coisa. Tudo aquilo que a consciência volta sua atenção é objeto. Para a fenomenologia a palavra passa a se tornar sinal portadora de sentido devido à consciência que é mais do que perceptiva, sendo ela capaz de realizar atos significativos.

A literatura pode ser vista como fenômeno resultante de dois agentes principais sendo eles o texto e o leitor. O texto literário é o corpo visível que dá acesso ao leitor, por meio da leitura, aos horizontes invisíveis que velam as palavras.

3 GABO, O CONTADOR DE HISTÓRIAS

*No meu caso, além do mais, estou convencido de que contar a história verdadeira traz má sorte.*³

Antes que se vá de fato a apresentação da vida do escritor da obra em estudo faz-se necessário falar um pouco sobre a formação narrativa da imagem que o indivíduo constrói de si mesmo para os outros. García Márquez, como homem dado às palavras que era, buscou em sua vida orquestrar a opinião pública a seu respeito. De si criou um personagem tão bem estruturado e vigiado que se torna impossível desatrelar com o Gabriel José de La Concordia García Márquez – nome completo do autor - antes da fama e reconhecimento internacional.

Entendemos a narrativa como um discurso criado a partir do momento que se fala e que recorre a elementos vividos sob a perspectiva de uma realidade atual à fala. Assim ela não é estática, limitada a fatos. É fluída, flexível e parte do ponto em que o narrador se encontra, no contexto histórico em que está envolvido no momento em que narra. É uma construção do indivíduo narrador sobre sua própria vida, elencando datas, acontecimentos, fatos e pessoas que foram importantes para a formação da sua personalidade ou que justificaram certas ações.

Para essas narrações são criadas —pontesll discursivas que auxiliam a elaboração da narrativa, dando sentido, possibilitando o sentimento de pertença a uma determinada situação ou a um determinado grupo. Selecionando, por vezes omitindo ou evidenciando fatos, o que torna o discurso subjetivo e significativo dado que a história, de modo geral, não é apenas sobre os eventos, estruturas, ou padrões de

³GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p 349

comportamento, mas também sobre como são eles vivenciados e lembrados na imaginação; assim sendo o que se procura esconder ou deixar em destaque tem importância devido aos interesses/ circunstâncias que levam o indivíduo a este comportamento.

A psicóloga Marie-Christine Josso (2007) aponta sobre as constantes mutações que as identidades passam nos grupos sociais e, de maneira específica, na individualidade do sujeito, o que se apresenta claramente nos discursos quando comparados com as subjetividades presentes. Referente à narrativa de história de vida, observa-se a ligação que a psicóloga faz entre a mesma e a noção de existencialidade e a formação da identidade, como tais não são, de maneira alguma, estáticas, muito pelo contrário estão em constante processo de mutação.

A história de vida é, assim, uma mediação do conhecimento de si em sua existencialidade, que oferece à reflexão de seu autor oportunidades de tomada de consciência sobre diferentes registros de expressão e de representações de si, assim como sobre as dinâmicas que orientam sua formação. (JOSSO, 2007, p. 419)

Dessa maneira pode-se compreender a organização verbal da trajetória de vida como uma construção intelectual e discursiva que produz uma lógica de interpretação dos fatos presenciados e protagonizados pelo indivíduo.

Para a psicanalista Maria Rita Kehl (2002) o narrador, personagem central da própria narrativa, cria laços para que possa ter sentido entre os diversos acontecimentos da trajetória de vida do mesmo que não se apresenta de maneira tão linear e coesa como gostaria aquele que narra, sendo assim torna-se de suma importância criar elos discursivos para dar legitimidade às narrativas.

O que significa dizer que nós, neuróticos comuns, organizamos mentalmente nossas histórias de vida como se fossem romances? Antes de mais nada, que não suportamos o caos, a errância, a passagem do tempo nos conduzindo onde não podemos prever e nos modificando de maneiras que não conseguimos controlar. Mas significa também que pertencemos a um tipo de sociedade em que o tempo de fato modifica as pessoas, uma sociedade que permite e até

promove que o rumo tomado por uma vida se distancie tanto de sua origem que, se não produzirmos algum fio narrativo ligando começo, meio e fim, algumas representações que nos sustentam subjetivamente perderão completamente o sentido. A ideia de que somos —indivíduos, por exemplo, coesos e reconhecíveis ao longo do tempo; a ideia de que a vida que vivemos constitui uma unidade coerente e dotada de sentido e não uma sucessão de dias transcorridos a esmo. (KEHL, 2002)

O indivíduo lida com a trajetória da própria vida como se fosse romance, subdividindo o mesmo em começo, meio e fim articulados por alguma lógica e algum sentido no —capítulo final da narrativa, o faz para que seja possível a si mesmo entender o caminho trilhado até ao seu lugar de fala e assim seja reconhecido como pessoa no meio social que se encontra.

Após essa breve discussão sobre a formação narrativa, advertimos que o que será apresentado nas próximas linhas são construções de um personagem: Gabo, o contador de histórias.

O escritor Gabriel García Márquez nasceu na pequena cidade bananeira, Aracataca, na Colômbia, no dia 6 de março de 1927, morreu aos 87 anos, em 17 de abril 2014, na Cidade do México, onde há muito residia. Seus pais eram Gabriel Eligio García, radiotelegrafista e boticário, e Luisa Santiaga Márquez Iguarán. García Márquez era o primogênito de onze irmãos.

A família pobre teve que se mudar de cidade constantemente em busca de oportunidades financeiras para o pai, que trabalhava —principalmente como telegrafista de pequenas cidades, mas também como médico homeopata viajando por toda região de rios, pântanos e florestas. (MARTIN, 2010, p 50), mesmo sem ter concluído os estudos de medicina. O casamento de seus pais, a trajetória que os levaram até o matrimônio - sendo contra a vontade da família de D. Luisa Santiaga - inspirou o romance *El amor en los tiempos del cólera* (1985). A mãe do escritor representa em sua vida, junto a alguns outros exemplos femininos, a imagem de força, o que perpassará por sua escrita.

Os primeiros oito anos de vida de García Márquez foram sob a guarda dos seus avós maternos. Enquanto ficava com os avós, sua família foi para Barranquilla com o intento de prosperar no negócio farmacêutico do pai. Em autobiografia, *Viver para contar* (2012), García Márquez descreve seus avós como duas importantes figuras na sua vida, o velho coronel Nicolás Ricardo Márquez Mejía, liberal, o ‘Papalelo’, veterano da Guerra dos Mil Dias, e Dona Tranquilina Iguarán, mulher pequena, mas férrea, de —alucinados olhos azuis, natural de Guajira, —uma península de areais ardentes, de índios, contrabandistas e bruxos (...) (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014a, p. 11).

García Márquez era chamado de maneira carinhosa pelo seus avós de —Gabol ou —Gabitoll. Intui-se que o fato de sua criação inicialmente ter sido feita pelos avós foi de grande importância para sua capacidade de criação. Suas impressões e sensações (pelo menos as lembranças delas) sobre as histórias contadas na casa e episódios ali vividos irão preenchê-lo e atravessar sua escrita.

No livro *Cheiro de Goiaba – Conversas com Plinio Apuleyo Mendoza* (1982) García Márquez recorda como a avó, de ascendência guajira, referia-se às coisas fantásticas como ordinários acontecimentos cotidianos e falava dos mortos como se estivessem vivos porque para essa gente —é muito difícil reconhecer as fronteiras entre mortos e vivos, o que, aliás, é uma realidade praticamente endêmica na América Latina (...) (SALDÍVAR, 2000, p.83).

Essa forma narrativa e ótica do mundo que a avó materna trazia, influenciou grandemente a escrita do autor colombiano. Foi depois de muito tempo após ouvir as histórias da avó na infância e depois também de ter passado várias páginas de leitura que foi capaz de utilizar o que já vinha sendo ofertado desde sua infância.

(...) cuando yo empecé a estudiar literatura em serio, comprendí el valor de esse viejo modo de hablar de mis abuelos, también típicamente colombiano, porque lo corregían a uno todo el tiempo. Pero había allí, em su anacronismo, una carga poética muy válida. Mi abuela, por ejemplo, no decía llorar sino requebrar; y cantaba una canción en la cual aparecían dos amantes dándose

quejas. Yo creo que uno respira, naturalmente, en aljandrinos y endecasílabos, y por eso los deixo así en mis libros⁴ (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 473)

As mulheres da família do autor colombiano, como já dito, compuseram – segundo relato do próprio escritor - em sua maioria imagens de força e fantasia para o pequeno Gabo, uma possibilidade através de suas narrativas e crenças de serem um portal para o outro lado de um —mundoll desconhecido. Além da avó, García Márquez relembra que as outras mulheres da família, as tias Petra e Elvira tinham aptidões premonitórias e eram muito supersticiosas, mas encaravam o extraordinário como se fosse uma coisa natural. Sua tia Francisca teceu a própria mortalha e, quando a finalizou, deitou-se na cama e morreu (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014a). O peso da influência feminina pode ser percebido na seguinte afirmação do escritor:

em todos os momentos de minha vida há uma mulher que me leva pela mão nas trevas de uma realidade que as mulheres conhecem melhor que os homens e nas quais se orientam melhor com menos luzes. (...) Nada de ruim pode me acontecer quando estou entre mulheres (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014 a, p. 158-159).

Nas obras de García Márquez as personagens femininas estão intrinsecamente relacionadas aos exemplos que teve durante o decorrer da sua vida. As mulheres são fortes e se encarregam da espécie como os exemplos da família do autor que —botam ordem onde os homens introduzem o caosll (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014a, p. 159). Com elas, o escritor despertou seu lado supersticioso e mágico. A sua primeira e marcante imagem masculina, seu avô, o Coronel Nicolás Márquez, participou das guerras civis que os liberais federalistas tinham empreendido contra os governos conservadores, cujo suporte eram os latifundiários, o clero e as forças armadas reguladoras.

⁴ quando eu comecei a estudar literatura a sério, compreendi o valor desse velho modo de falar dos meus avós, também tipicamente colombiano, porque o corrigiam o todo tempo. Mas havia ali, em seu anacronismo, uma carga poética muito válida. Minha avó, por exemplo, não dizia chorar, mas reivindicar; e cantava uma canção na qual apareciam dois amantes trocando reclamações. Acredito que um respira, naturalmente, em alexandrinos e hendecassílabos, e por isso desejo os dois em meus livros.

Conseguiu sua patente de militar combatendo nas províncias da costa, sob as ordens do General Rafael Uribe Uribe - em quem García Márquez confessa ter se inspirado para compor o coronel Aureliano Buendía de Cem anos de solidão.

O avô faleceu quando Gabo tinha dez anos, pouco depois de ter voltado a viver com os pais, em Barranquilla. Para ele, isto representa o fim da primeira infância. García Márquez voltou a Aracataca, sua cidade natal, alguns anos depois, quando a casa de seus avós teve que ser vendida, nesse momento de retorno, para sua angústia, suas lembranças já não coincidem com a realidade encontrada. Tudo está arrasado, é uma aldeia fantasma: —Tudo parecia ruinoso e abandonado, devorado pelo calor e pelo esquecimento. A poeira dos anos caíra sobre as velhas casas de madeira e as esquelidas amendoeiras da praçall (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014a, p. 18).

Lo que tenía metido entre la cabeza era hacer esse camino de regreso porque en la iba encontrando todos los puntos de referencia, todas las cosas que me hablaban de mis abuelos; era todo un mundo que tenía muy nebuloso y que cuando iba llegando a los pueblos, a Valledupar, a La Paz... iba encontrando: esto es lo que me decían, por esto me contaban eso... ⁵(GARCÍA MÁRQUEZ, 1995, p 122)

Essa viagem foi fundamental para desencadear a escrita da obra de maior destaque do autor e a qual esse trabalho se propõe analisar através de uma perspectiva fenomenológica: Cem Anos de Solidão. Como nos mostra o professor Ramos Junior (2004) quando trata da viagem - o regresso - como componente da criação, seria uma —tomada de consciênciall que possibilita a estruturação do que será escrito.

A viagem é um símbolo cultural importantíssimo dentro de várias culturas, inclusive da Ocidental. Ela está intimamente ligada à passagem, à iniciação, à

⁵ Tinha colocado na cabeça em fazer esse caminho de volta, no caminho fui encontrando todos os pontos de referência, todas as coisas que me falavam dos meus avós; era todo um mundo que tinha muito nebuloso e quando fui chegando aos povos, a Valledupar, a La Paz... fui encontrando: isto é o que me disseram, por isto me contaram isto...

fundação e à aprendizagem. Os rituais de passagem e iniciação têm por base viagens reais ou simbólicas. Do mesmo modo, a viagem está ligada à aprendizagem e à fundação. Nas histórias, é depois de uma longa viagem de aprendizado que o Herói retorna e funda, refunda ou redime uma ordem das coisas: um tempo, uma cidade, uma filosofia e/ou uma religião. (RAMOS JUNIOR, 2004, p 22)

Essa viagem somada às outras experiências vividas pelo autor possibilitaram a escrita de *Cem Anos de Solidão*. A volta à cidade, à casa, de sua primeira infância despertou, dentro do seu interior, histórias que há muito já estavam guardadas, fazendo amadurecer o processo de criação e a maneira pela qual se externaria o romance que seria um divisor de águas na vida do escritor.

(...) cuando dejo todos esos cuentos intelectuales que había atrás, cuando me doy cuenta que era em las manos, era em todos los días, era em los burdeles, era volviendo a los pueblos, em las canciones... Justamente, vuelvo a encontrar los cantos vallenatos.⁶ (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995, p 118)

Nesse trecho da entrevista de Gabriel García Márquez já se percebe a grande influência que a música e poesia como também o cotidiano e os diferentes espaços urbanos exercem nas obras do colombiano. Foi por meio dessa —retomadall ao seu local de origem que foi possível narrar da forma mais pessoal e sincera. Há um estilo específico de música que —tocall mais profundamente nosso autor, conseqüentemente se mostra mais presente em suas obras a sua influência, são os chamados *vallenatos*⁷ como pode ser percebido em sua fala em entrevista concedida por ele:

⁶ quando deixo todos esses contos intelectuais para atrás, quando me dou conta que estavam em minhas mãos, era em todos os dias, era nas brincadeiras, era voltando aos povos, nas canções... Justamente, volto a encontrar os cantos *vallenatos*.

⁷ O ritmo, surgiu a partir da fusão das expressões culturais do norte da Colômbia, é uma mistura das tradicionais canções dos vaqueiros da região de Magdalena Grande, com os cantos dos antigos escravos africanos. Além disso, também possui influência das danças seculares dos povos indígenas da cadeia montanhosa de Serra Nevada de Santa Marta.

(...) Sin lugar a dudas, creo que mis influencias, sobre todo em Colombia, son extraliterarias. Creo que más que cualquier outro libro, lo que me abrió los ojos fue la música, los cantos vallenatos. Te estoy hablando de hace muchos años, de hace por lo menos treinta años cuando el vallenato apenas era conocido em un rincón del Magdalena. Me llamaba la atención, sobre todo, la forma como ellos contaban, como se relatava un hecho, una historia... Con mucha naturalidad. (...) Esos vallenatos narraban como mi abuela, todavía lo recuerdo. Después cuando comencé a estudiar el Romancero, encontré que era la misma estética.⁸ (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995, p 114)

Como o próprio escritor afirma a obra *Cem Anos de Solidão* é o maior *vallenato* da história, usa de característica muito específicas para dar conta de uma narrativa que pretende vencer as fronteiras do considerado —realll, indo além, contudo embasado na verossimilhança que é necessário para que uma obra seja crível.

(...) en Cien años de soledad se produce un salto extraordinario en el uso de la música como elemento narrativo. Un salto cualitativo y cuantitativo. Lo más obvio es lo segundo: a lo largo de la novela hay unas sesenta ocasiones em las que el autor recurre a la música para ambientar, crear símbolos e evocar situaciones anteriores. Hay además mucha mayor variedad em géneros, ritmos e instrumentos y una utilización más precisa de todo ello⁹. (COCA, 2006, p 148)

A obra do colombiano, premiado pelo Nobel em 1982, se mostra muito similar a uma colcha de retalhos, no sentido que cada episódio sendo ele familiar, social, profissional, educacional, nas mais diversas idades; a conversa, convívio, observações culturais, literatura e em especial a música nos seus mais variados estilos com destaque para os *vallenatos* compuseram o romance secular. Por isso se faz mister

⁸Sem dúvidas, creio que minhas influências, principalmente na Colômbia, são extra literárias. Creio que mais que qualquer outro livro, o quem abriu os olhos foi a música, os cantos *vellanatos*. Estou te falando de muito tempo atrás, deve fazer pelo menos trinta anos quando o *vallenato* era apenas conhecido em um canto de Magdalena. Me chama atenção, sobretudo, a forma como eles contavam, como se relatava um feito, uma história... Com muita naturalidade. (...) Esses *vallenatos* narram como minha avó, ainda me lembro. Depois quando comecei a estudar o Romance, encontrei a mesma estética.

⁹Em *Cem Anos de Solidão* se produz um salto extraordinário no uso da música como elemento narrativo. Um salto qualitativo e quantitativo. O mais óbvio é o segundo: ao longo da novela há umas sessenta ocasiões em que o autor recorre a música para ambientar, criar símbolos e evocar situações anteriores. Há, também, muita variedade em géneros, ritmos e instrumentos e uma utilização precisa de todos eles.

buscar entender o processo de formação do escritor em estudo para que seja possível analisar a obra.

Os pais do jovem Gabriel García Márquez decidiram investir em seu estudo, na esperança de através dele melhorias econômicas chegassem até sua casa. Assim Gabo foi mandado para Zipaquirá, uma cidade de clima frio, perto de Bogotá, bem longe da família e da costa caribenha, para fazer o ensino médio, no —Colégio Liceoll. Por esse período em que, adolescente, esteve como interno em um gelado colégio dos Andes García Márquez diz: —eu despertava chorando no meio da noite. Precisei desta velhice sem remorsos para entender que a desdita dos avós na casa de Cataca foi que sempre estiveram encalhados em suas nostalgias, e quanto mais se empenhavam em conjurá-las, mais encalhavam. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014c, p. 65).

Em 1947, por pressão dos pais, matricula-se no Curso de Direito, da Universidade Nacional de Bogotá. Na faculdade, era um aluno invisível e cheio de faltas, porém uma presença constante nos Cafés de Bogotá. Ali se respirava poesia, como relatara posteriormente. A poesia era a arte maior da Colômbia, na sua juventude, —abríamos os jornais, mesmo na seção de economia ou na página policial, ou líamos a borra do café no fundo da xícara, e lá estava a poesia esperando por nós, para tomar conta de nossos sonhos (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014c, p. 246). Tinha prazer na leitura dos poemas de Rubén Darío, García Lorca e Vicente Huidobro e, com Pablo Neruda, descobriu que a poesia poderia ser uma arma política.

A paixão pela literatura o incentivou à escrita, começando a descobrir talento e interesse pela forma de poesia, crônica e principalmente pela narrativa (contos). Em Bogotá, nessa época, começa a descobrir algumas leituras que seriam de grande importância para a estrutura de sua escrita, entre elas, Dostoievski, Tolstoi, Dickens, Zola, Victor Hugo, e a Bíblia. Nessa mesma época tem contato com um livro que mudaria sua forma de escrita: *Metamorfose* (1915), de Franz Kafka.

(...) de repente, descobri que existiam na literatura outras possibilidades além das racionalistas e muito acadêmicas que tinha conhecido até então nos manuais do colégio. Era como se despojar de um cinto de castidade. Com o tempo descobri, não obstante, que não se pode inventar ou imaginar o que der na telha porque se corre o risco de dizer mentiras e as mentiras são mais graves na literatura que na vida real (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014a, p. 43).

Descobrir que havia a possibilidade de uma nova invenção de fazer literatura foi algo grandioso na formação de García Márquez com sua forma de se expressar pelas palavras. Com a leitura de Kafka se deu conta que os romances não tinham que ser obrigatoriamente apenas uma cópia da realidade, mas que na verdade eram —uma transposição dessa realidade, com um código de leis diferentes, mais parecido ao do mundo dos sonhos que ao da realidade da vida (SALDÍVAR, 2000, p. 161). Essa narrativa lhe fez recordar as histórias de sua avó, Dona Tranquilina. Pela semelhança entre os mundos descritos pelo escritor tcheco, cheios de mistério e onirismo com as mais críveis fantasias narradas pela sua vó. Com essa nova experiência literária pode entender que literatura é um mundo aberto e não era preciso comprovar factualmente o que se narrava: bastava o autor haver escrito para que fosse verdade em sua realidade própria e particular da obra, sem provas, além da sua capacidade narrativa de criar uma história verossímil.

Essa nova fase que se descortina em sua mente e conseqüentemente reflete em sua escrita após o contato com Kafka o faz perceber ser possível escrever usando as artimanhas narrativas de sua avó materna, estruturando sua narrativa com traços ao mesmo tempo verossímeis e fantásticos. Sua narrativa é marcada pelo diálogo com outros textos, principalmente com os seus próprios, através de personagens, frases e contextos daí seu caráter polifônico. A linguagem de suas obras tem por característica marcante além da poesia, a insubordinação a uma —ordemll já dada. Para Xirau (1979), isso se explica por ser uma narrativa que mesmo em busca de outra realidade não pretende entrar em desacordo com a realidade vivenciada pelo leitor. Ponto interessante de observar, também, é a linguagem da narrativa que está ancorada na

poesia, pois a —poesia é o verdadeiro motor e na qual a finalidade pode ser (...) mágica e religiosall (XIRAU, 1979, p.198).

Os contos foram a porta de entrada para o caminho que o escritor colombiano percorreria até se tornar um renomado escritor de romances. Foi sob a influência de Kafka que, em Bogotá, escreveu seus três primeiros contos. A terceira resignação, foi o primeiro conto, publicado no jornal —El Espectadorll, de Bogotá, em 1947, produzido após uma provocação recebida pelo jovem García Márquez. Quando era ainda estudante, aos vinte (20) anos, leu um editorial de Eduardo Zalamea Borda. Nesse mesmo jornal, no qual lamentava que —a nova geração de escritores colombianos carecesse de nomes para serem lembrados, e que não se vislumbrava no porvir nada que pudesse reverter esse quadroll (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014c, p. 242). A leitura do editorial despertou em Gabo a vontade de se afirmar como escritor. A alegria de ver o título do seu texto estampado nos jornais lhe deu a confirmação que buscava. Do editor recebeu este comentário:

Os leitores de ‘Fim de Semana’, suplemento literário deste jornal, terão notado a aparição de um talento novo, original, de vigorosa personalidade. (...) Dentro da imaginação pode acontecer de tudo, mas saber mostrar com naturalidade, com simplicidade e sem exageros a pérola que consegue arrancar de dentro de si, não é coisa que possa ser feita por todos os rapazes de vinte anos que iniciam suas relações com as letras. (...) Com García Márquez nasce um novo e notável escritor (ZALAMEA apud GARCÍA MÁRQUEZ, 2014c, p. 245).

Essa primeira afirmação pública de qualidade e potencialidade de Gabriel García Márquez como escritor foi um momento impulsionador da sua carreira literária, possibilitando reafirmar intimamente sua capacidade de viver das letras.

Bogotá, neste momento, passava por um período delicado na política. Com o assassinato do dirigente liberal Jorge Eliécer Gaitán, a cidade se convertera em um caldeirão efervescente, literalmente devido aos vários incêndios provocados pelos

manifestantes. Esse momento ficou conhecido por *Bogotazo*¹⁰. García Márquez vai então para Cartagena, e abandona definitivamente o Curso de Direito.

Entre atividades jornalísticas e discussões literárias, que passam por Poe, Kierkegaard, Capote, Virgínia Woolf, William Faulkner, Neruda e Borges, García Márquez vai vivendo em Cartagena. Ali trabalha, no —El Universalll, onde desenvolve sua outra grande aptidão: o jornalismo. Saldívar (2000) entende que essa volta à região caribenha, é uma etapa significativa, para o jovem escritor, no sentido de recuperar essa cultura que —cinco anos entre os bogotanos tinham desbotado (...) (com) seu frio, sua chuvinha eterna e sua literatura de torre de marfimll (SALDÍVAR, 2000, p 171). O contato com as ruas, lendas e folclores de Cartagena faz com que o autor busque uma narrativa mais próxima com o cotidiano caribenho. É através da sua realidade caribenha que o colombiano irá se firmar para estruturar a sua escrita literária.

Nesse mesmo ano (1949), o jornalista e contista García Márquez tem pneumonia; e volta a Sucre onde sua família residia para que possa se tratar. Durante essa viagem Gabo teve contato com diversas narrativas orais sobre um lugar chamado *La Sierpe*. Este seria um lugar perdido no meio do pantanal que se forma com o encontro de vários afluentes do rio Magdalena, próximo de Sucre. A dificuldade de acesso em conjunto com os vários fantásticos relatos a respeito dessa localidade (*La Sierpe*) despertou grande interesse no escritor colombiano, como pode ser percebido pela resposta em uma entrevista ao questionamento de que o texto —*La Marquesita de la Sierpell* mesmo sendo uma crônica sobre uma região do Caribe parece ser completamente irreal.

¹⁰ O 'Bogotazo' consistiu em uma série de protestos e desordens que surgiram após o assassinato do líder liberal e candidato a presidente Jorge Eliécer Gaitán em 9 de abril de 1948 no centro de Bogotá, (Colômbia), durante o governo do Presidente Mariano Ospina Pérez. Os acontecimentos posteriores ao assassinato de Gaitán desencadeou um período na história da Colômbia conhecido como La Violencia, que durou até aproximadamente 1958.

Es que es irreal. En el sentido de que no está comprobado, es decir, no son acontecimientos comprobados, sino contados como si fueran comprobados. Son cosas que se contaban con absoluta naturalidad. No sé si me explico... Es decir... Conozco La Sierpe, estuve en La Sierpe, pero por supuesto no vi el —totumo de oroll ni el —cocodrilo blancoll, ni nada de estas cosas. Pero era una realidad que vivía dentro de la conciencia de la gente; por lo que te contaban no te cabía ninguna duda de que eso era así. En cierta manera es un poco el método de Cien años de soledad. Y después no se puede ser escritor sin trucos. Lo importante es la legitimidad de esos trucos, hasta qué punto se utilizan y qué medida.¹¹ (GARCÍA MÁRQUEZ. 1995, p 125)

Reunindo tudo que ouviu e suas impressões e pesquisas sobre *La Sierpe*, García Márquez busca através da sua narrativa evidenciar o maravilhoso na região do Caribe colombiano. Pública em março de 1954 um conto intitulado: *La Marquesita de la Sierpe*.

La Marquesita era una especie de gran mamá de quienes le servían en La Sierpe. Tenía una casa grande y suntuosa en el centro de la que ahora es conocida como la Ciénaga de la Sierpe. "Una casa con corredores y ventanas de hierro", según la describen ahora quienes hablan de aquella extraordinaria mujer, cuyo ganado "era tanto que duraba pasando más de 9 días". La Marquesita vivía sola en su casa, pero una vez al año hacía un largo viaje por toda la región, visitando a sus protegidos, sanando a los enfermos y resolviendo problemas económicos.¹² (GARCÍA MÁRQUEZ, 1980)

La Marquesita será a inspiração da personagem Mamãe Grande de Macondo – no romance Cem Anos de Solidão - pelos seus exageros. Macondo também carregará traços de *La Sierpe*. O que reforça que a escrita de Cem Anos de Solidão foi resultado

¹¹É irreal. O sentido do que não está comprovado, é dizer, não são acontecimentos comprovados, mas contados como se fossem comprovados. São coisas que se contavam com absoluta naturalidade. Não sei se me explico... É dizer... Conheço La Sierpe, estive em La Sierpe, mas é claro não que vi o —totumo de ouroll nem o —cocodrilo blancoll, nem nada destas coisas. Mas é uma realidade que vivia dentro da mente daquela gente; pelo que te contavam não cabia nenhuma duvida de que era assim. Em certa maneira é um pouco o método de Cem Anos de Solidão. E depois não se pode ser escritor sem truques. O importante é a legitimidade desses truques, até que ponto se utilizam e em qual medida.

¹²*La Marquesita* era uma espécie de mamãe grande a quem os moradores de *La Sierpe* serviam. Tinha uma casa grande e muito suntuosa no centro do que agora é conhecido como *Ciénaga de La Sierpe*. — Uma casa com corredores e janelas de ferroll, segundo a descreveram agora aqueles que falam daquela extraordinária mulher, cujo rebanho —era tanto que durava passando mais de 9 dias. *La Marquesita* vivia em sua casa, mas uma vez ao ano fazia uma longa viagem por toda a região, visitando seus protegidos, sarando os enfermos e resolvendo problemas econômicos.

de uma escrita já amadurecida, experimentada e fruto de várias fontes de inspiração. Gabriel García Márquez publica seu primeiro romance, *La Hojarasca*, em 1955. Nessa época vivia em Barranquilha, e trabalhava no jornal —El Heraldoll, escrevia a coluna —El Jirafall.

Para Saldívar (2000), o jornalista e escritor que García Márquez queria ser só poderia surgir a partir do seu reencontro com a cultura caribenha. —É nesse ponto que poderá ser resolvido o divórcio entre a literatura e a realidade, entre ficção e culturall. O que ele quer dizer é que, somente voltando a viver em Cartagena ou Barranquilla, enfim, no Caribe, o escritor conseguirá as chaves que lhe permitem —integrar literatura e realidade com a facilidade e a urgência com que o mar entra na vida dos costenhos e que os costenhos entram no ambiente do marll (SALVIDAR, 2000, p. 174).

Podemos elencar com uma das causas de destaque na escrita de García Márquez o fato do mesmo durante todo seu processo de formação ter sido um observador do mundo ao seu redor, das pessoas, dos lugares, do ambiente natural. Dizia que aprendeu a educar seus sentidos para melhor capturar o mundo —Aprendi a apreciar o olfato, cujo poder de evocações nostálgicas é arrasador. O paladar que afinei a ponto de ter provado bebidas com sabor de janela, pães velhos com sabor de baú e infusões com gosto de missall (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014b, p. 24).

A imagem tem grande importância no seu processo criador. Em Ninguém escreve ao coronel, (1961), é, segundo García Márquez, a imagem de um homem esperando uma lancha no mercado de Barranquilla, com aflição silenciosa, que se ilumina sua narrativa; o conto A sesta da terça-feira, do livro Funerais da Mamãe Grande (1962), surgiu da visão de uma mulher e de uma menina vestidas de preto, atravessando um povoado deserto, sob o sol abrasador. E, da imagem de um velho que leva um menino para conhecer o gelo e o faz meter a mão numa caixa de peixe congelado, surge a inspiração para uma das cenas de Cem anos de solidão (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014a).

O processo de escrita de García Márquez é longo, levando anos desde de sua inspiração inicial a publicação do texto. Alguns exemplos são: Crônica de uma morte anunciada (1981) levou trinta anos, O outono do patriarca (1975), entre quinze e dezessete anos, e a história da menina, cujos cabelos continuaram crescendo depois de morta, ficou guardado na sua mente por quarenta longos anos (SALDÍVAR, 2000).

O escritor americano William Faulkner foi outra grande influência para García Márquez. O colombiano releu várias vezes Luz de agosto (1932), —tentando sair à superfície das areias movediças do condado de Yoknapatawphall, cidade fictícia criada pelo escritor norte-americano. Com essas leituras, percebeu que seus povoados eram muito parecidos à Aracataca e às cidades próximas, com suas estações de trem e, —aquilo não deveria surpreender ninguém, pois tinham sido construídos debaixo da inspiração messiânica da United Fruit Company¹³, com o mesmo estilo provinciano de acampamento de passagemll (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014c, p. 21).

As experiências, vivências e leituras de García Márquez eram potencializadas como inspirações para suas obras, pois como afirmou o autor: —não há nada deste mundo nem do outro que não seja útil para um escritorll (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014c, p. 215). Na escrita do colombiano os espaços são humanizados pela presença de personagens que enfrentam as dificuldades da vida, e neles ressoam a paixão, solidão e violência, por sua inspiração estar principalmente na rua, em contato com o cotidiano caribenho suas obras fazem um resgate de formas —a veces desatendidas pero que pertenencem a la configuración de la regiónll (RAMA, 1987, p. 96) tornando-o assim um grande contator de histórias.

Reis (2009) observa que muitos escritores/ romancista na América Latina e na África são contadores de história porque resgatam o contar tradicional, reelaborando-os para depois reintegra los no discurso da história. Retiram de suas experiências ou das

¹³Fundada em 1899, foi uma das primeiras empresas transnacionais dos Estados Unidos, ao estender-se pela região do Caribe e da América Central, com atividades na Costa Rica, Panamá, Honduras e Colômbia, e, posteriormente, na Guatemala e no Equador, exercendo também importante influência política em algumas dessas nações, sobretudo em Honduras.

que lhe foram confiadas o que contam. Seus procedimentos os aproximam do contador de histórias, surgindo, assim, uma dupla dimensão.

Gabriel García Márquez incorpora e recria seu —mundo vividoll. Seus enredos são fornecidos pela diversidade do universo latino-americano, ao mesmo tempo em que estão profundamente arraigados em sua experiência pessoal (REIS, 2009). São histórias vividas, contadas por tias, pela avó Tranquilina, pelo avô, o general Márquez; mas também as retiradas de reportagens de jornais, de histórias escutadas nas mesas de bar, em cafés, em bordéis, em conversas com taxistas e prostitutas, enfim, histórias do cotidiano. Suas narrativas seduzem não só pelo que contam, mas também, pela maneira como são transmitidas. A técnica de escrita foi resgatada da tradição dos contadores de histórias, herdeiros da oralidade, mestres de um contar em que estava em alta, as experiências entre narrador, personagens, ouvintes e leitores (REIS, 2009). Porém suas narrativas não se resumem apenas a interpretação ou mesmo cópia de uma realidade vivida pelo autor, mas sim – e principalmente -uma criação, algo inédito, fruto de sua subjetividade.

García Márquez residiu em várias cidades tanto na Colômbia como fora de sua pátria natal, no entanto é por Aracataca, sua cidade de berço e do coração, que o escritor vai guardar um profundo sentimento topofílico que se eternizará no romance Cem anos de solidão.

(...) era um bom lugar para viver, onde todo mundo conhecia todo mundo, na beira de um rio de águas diáfanas que se precipitavam num leito de pedras polidas, brancas e enormes como ovos pré-históricos. Ao entardecer, sobretudo em dezembro, quando passavam as chuvas e o ar tornava-se de diamante, a Serra Nevada de Santa Marta parecia aproximar-se com seus picos brancos até as plantações de banana, lá na margem oposta (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014c, p. 9).

A descrição acima é da cidade (Aracata) na qual viveu até aos oito anos de idade com seus avós, a mesma muito se assemelha a Macondo. O povoado que situa a narrativa do romance Cem Anos de Solidão tem grande importância na obra, sendo

elemento constituidor da identidade pessoal e cultural das suas personagens. No espaço ficcional, é, também, para onde convergem os sentimentos de topofilia, amor, ódio, esperança, angústia, etc.

García Márquez começou sua caminhada literária pelos contos e ao longo da carreira e escreveu trinta e oito, mas foram os seus romances que lhe trouxeram fama internacional, entre eles *Cem anos de solidão*, escrito em 1967 e considerado um dos maiores romances do século XX, objeto de estudo em nosso trabalho. São, também, romances de sua autoria: *A Revoada (O Enterro do Diabo)* (1955), *Ninguém escreve ao coronel* (1958), *A Incrível e Triste História da Cândida Erêndira e sua Avó Desalmada* (1974), *Crônica de uma Morte Anunciada* (1982), *O Amor nos Tempos do Cólera* (1985), *O Outono do Patriarca* (1975), seu último trabalho foi o romance *Memórias de Minhas Putas Tristes* (2004).

Em 2002 após receber o diagnóstico de câncer linfático escreveu a autobiografia —*Viver para contar*ll. Em 2009 encerra a sua carreira como escritor, quando é diagnosticado com demência e perda de memória. Uma triste coincidência da —vida realll com a arte, pois sua obra de maior fama: *Cem anos de solidão*, relata logo no início da sua narrativa a história de uma família que não consegue cuidar do patriarca senil.

Antes de começarmos a falar sobre o enredo de *Cem Anos de Solidão* é importante entender o papel político e social que o romance do colombiano desempenha, principalmente, no contexto latino-americano, como anteriormente dito no século XX a América Latina de modo geral passou por um período conturbado. Chile, Colômbia e México tiveram períodos de instabilidades, ditaduras e violência política. O que gerou grandes e decisivas mudanças como por exemplo a *Revolução Cubana* (1959).

A revolução cubana sem dúvida alguma impressionou García Márquez o que se reflete no tom da escrita do romance *Cem Anos de Solidão*, assim como ele muitos outros intelectuais latinos americanos também ficaram esperançosos e maravilhados

com a possibilidade da construção de uma —novall nação onde não se teria amarras tão fortes ligadas aos Estados Unidos.

Com o decorrer dos acontecimentos relacionados a Cuba pós-revolução a maioria desses intelectuais se distanciaram do modelo cubano pelo desapontamento que tiveram. No entanto, nosso escritor permaneceu com sua relação de amizade com o líder da revolução, Fidel Castro. Amizade essa que é explorada no documentário —Gabo e Fidel, uma amizade cativante (2016)¹¹ (em tradução livre), dirigido pelo colombiano Lisandro Duque.

O filme mostra, com detalhes e bom humor, a amizade especial e fraterna entre o líder da revolução cubana, Fidel Castro, e o prêmio Nobel de Literatura, Gabriel García Márquez. Além de relatar a relação dos dois, o vídeo apresenta fotos e vídeos pessoais, obtidas no Conselho de Estado de Cuba, muitas inéditas ao público. (Brasil de Fato, 2016)

Cem Anos de Solidão foi eleito o Melhor Romance Estrangeiro do ano de 1969 na França, no mês de janeiro de 1970, é nomeado pelo *New York Times* um dos doze livros do ano. Gabriel García Márquez foi laureado com o Prêmio Internacional *Neustadt* de Literatura no ano de 1972 e com o Prêmio Nobel de Literatura de 1982.

Esta obra é considerada mestra em sua vida literária, tida como uma das novelas mais relevantes do século XX. Com uma estrutura circular que beira a perfeição, sob interpretação de muitos leitores e estudiosos da obra, a novela dá origem a um mundo próprio, recriação mítica do mundo real da América Latina.

O romance secular teve um longo processo de elaboração, foi o resultado de muitos anos de vivências e leituras, Gabo precisou passar por um amadurecimento em sua escrita e perspectivas literárias. Segundo o biógrafo Gerald Martin (2010, p 367) —escrever o livro não demoraria muito mais de um ano -de julho de 1965 a julho ou agosto de 1966, incluindo várias interrupções, embora Gabo dissesse que haviam sido dezoito (18) meses; talvez porque de fato o processo lhe custara dezoito (18) anos.¹²

Muitas são as versões do momento que teria iniciado a escrita, não sendo possível definir com clareza sobre qual seria o mais —factualll, ficaremos com a narrativa de criação defendida pelo seu biógrafo Martin (2010) que diz que a escrita começou em uma terça-feira do ano de 1965 na cidade do México, García Márquez tinha acabado de retornar de um fim de semana em Acapulco no México com sua esposa e seus dois filhos quando, abatido por um —cataclismo da almall, sentou-se perante a máquina de escrever e, como ele mesmo se lembraria anos depois, não se levantou até o começo do ano de 1967. Naqueles três anos, diariamente, das nove da manhã até as três da tarde, o escritor colombiano deu vida a Cem Anos de Solidão.

Por mais que em declaração do próprio escritor o processo de escrita do romance tenha se dado em rotina de disciplina e solidão o jornalista Acuña (2017) em reportagem ao jornal *El País* aponta que parte da obra foi consultada ao público através de publicações de sete (7) capítulos do romance em revistas e jornais que circulavam por mais de vinte (20) países e que a opinião dos leitores foi fundamental para dar segurança ao autor e o influenciar modificações na obra.

O primeiro capítulo saiu em 1º de maio de 1966 no *El Espectador*, de Bogotá, quando ainda faltavam três meses para finalizar a obra. Entre essa versão e a edição final de 1967 há 42 alterações significativas, que aparecem desde a primeira página. As casas de Macondo, por exemplo, não eram "de barro e taquara" como na edição final, e sim simplesmente de "adobe". O escritor buscava uma linguagem mais precisa. Também há modificações importantes na estrutura geral do livro. Por exemplo, na edição de 1967, a ação destruidora dos cupins, que anuncia o declínio da casa da família Buendía, é descrita mais para o final da obra. Mas na versão de *El Espectador*, "o cupim minava os alicerces da casa" desde o primeiro capítulo. Referências tão no começo aos insetos davam dramaticidade à futura decadência da casa. Na edição definitiva, Macondo é um povoado isolado da civilização, com localização exata desconhecida. Ao contrário, no capítulo de *El Espectador*, Macondo é localizada com facilidade, pois fazia fronteira "a Oeste com as dunas do rio La Magdalena", na Colômbia. García Márquez suprimiu esse e outros detalhes sobre a localização precisa da cidadezinha para criar no leitor a impressão de que poderia ser um lugarejo típico de qualquer país latino-americano. (ACUÑA, 2017)

Como pode ser percebido houve uma preocupação em —testarll a história em se fortalecer enquanto narrativa para então ser publicado. A princípio o romance teria por título *La casa*, e nesta narrativa sua pretensão era retratar o drama da guerra dos Mil Dias, no Caribe colombiano: uma história tantas e tantas vezes relatada pelo seu avô, Nicolás Márquez.

O que acontecera com Gabriel García Márquez? Por que agora fora capaz de, após tanto tempo, escrever um livro? Ele compreendera, num lampejo de inspiração, que, em vez de um livro sobre a infância, deveria escrever sobre as memórias da infância. Em vez de um livro sobre Aracataca e sua gente deveria ser um romance narrado pela visão de mundo daquela gente. Em vez de tentar mais uma vez ressuscitar Aracataca, ele lhe daria adeus, narrando-a não apenas através da visão de mundo de seu povo, mas inserindo no romance tudo que havia lhe acontecido, tudo que sabia sobre o mundo, tudo o que ele era e que o personificava como um latino-americano do final do século XX; em outras palavras: em vez de destacar a casa de Aracataca do mundo, Gabo colocara o mundo todo dentro de Aracata. (MARTIN, 2010, p 369)

A importância do tempo e seu amadurecimento na vida do escritor é colocada em destaque pelo biógrafo Martin (2010) quando através da sua leitura e estudo busca uma explicação pelo insucesso das anteriores tentativas de escritas de um romance que teria características similares à Cem Anos de Solidão. É essa a explicação mais plausível para a possibilidade de escrita de um romance com toda essa significância, nada ligado a uma relevação sobrenatural ou algo do tipo. Somente o amadurecimento tornaria possível ao autor essa escrita.

O romance Cem Anos de Solidão passaria por muitas correções após sua primeira impressão pela editora. Ao todo foram mil e vinte seis (1026) correções, deixando à mostra alterações e inflexões de interesse considerável.

As provas de impressão, da editora Susamericana, totalizam cento e oitenta e uma (181) folhas duplas, numeradas à mão, com anotações do próprio autor realizadas com caneta marca-texto ou caneta esferográfica. Uma visão acerca dessas anotações expressa os detalhes artísticos do trabalho de García Márquez.

Nelas, o autor demarca os começos de capítulo, suprime e adiciona frases, reordena parágrafos, substitui ou corrige mais de cento e cinquenta (150) palavras e, em várias ocasiões, chama atenção para erros. Neste exercício fica claro a exaustiva exigência do autor consigo. As alterações não objetivam somente a purificação do texto ou elucidar a profusão de nomes dos Buendía, porém ainda aprofundam seus complexos jogos de linguagem.

Por vezes, tratam-se de sutilezas de substituições como: trocar —amedrontarll por —intimidarll, —obstruirll por —cegarll, —completarll por —complementarll. No entanto, em outras a mão do escritor vai bem mais longe: as borboletas passam a ser —amarelasll, as sanguessugas são arrancadas com base de queimadura com brasas, o —trogloditalll é transformado em —toscoll, as crianças andam como —sorumbáticasll, a Ópera Magna passa a ser —alquimialll. Um São José de gesso descobre um interior —abarrotadoll de —moedas de ouroll e a descarga do Mauser —desbaratall, ao invés de —desarticularll.

Alguns personagens, os quais serão melhores delineadas mais adiante, ganham novas nuances com as observações adicionais. Amaranta, por exemplo, —finge sensação de desgostoll, quando escuta falar em matrimônio, ao tempo que Aureliano enxerga sua —antiga piedadell transformando-se em —animadversão virulentall. São alterações permanentes.

Possivelmente por causa disso, García Márquez jamais devolveu as provas de impressão à editora, porém enviou as correções separadas. E, distante de destruir o documento, como teria sido de se imaginar, o transformou num monumento à amizade: o presenteou e dedicou ao diretor de cinema Luiz Alcoriza e sua esposa, a atriz austríaca, Janet Riesenfeld. Na dedicatória assim escreveu: —Para Luiz e Janet, uma dedicatória repetida, mas que é a única verdadeira: do amigo que mais os ama neste mundo. Gabo. 1967.ll

3.1 O romance

*O modelo de uma epopeia como a que eu sonhava não podia ser outro que o da minha própria família (...)*¹⁴

O romance *Cem Anos de Solidão* se desenvolve na aldeia de trezentos moradores a qual seu patriarca: José Arcádio Buendía —havia disposto de tal modo a posição das casas que de todas elas era possível chegar ao rio e abastecer-se de água com o mesmo esforço, e traçou as ruas com tanta sabedoria que nenhuma casa recebia mais sol que as outras na hora do calor (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p 51). Macondo como o decorrer da narrativa teve seus vários momentos, desde de seu surgimento, seu ápice de crescimento e prosperidade até sua derrocada onde é por fim —arrasada pelo vento e desterrada da memória dos homens (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p 447).

Nesse romance, o autor narra a história de sete gerações de uma mesma família, a estirpe dos Buendía, deixando evidente que diversos conteúdos psíquicos e constitucionais como características físicas e maldições de uma geração são passadas para outra que a sucede. A transmissão da solidão e da loucura faz parte da formação da personalidade de cada personagem, que moldará seu caráter e, conseqüentemente, um destino inexorável de repetição sintomática.

A história que conta a trajetória dos Buendía, uma família que tem muito da própria família do escritor, ou mesmo da família de qualquer caribenho paralelo a isso se difere do que já é conhecido, revelando muito sobre como a arte se constrói através da subjetividade e excentricidade de cada um. Evidencia sua criação fenomenológica,

¹⁴GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p 357

bem como o uso da forma simbólica na literatura que se refere na maioria das vezes, às peculiaridades perceptivas do criador.

O casal fundador da estirpe, José Arcadio Buendía e Úrsula Iguarán, são primos que se casaram repletos de maus presságios e temores devido ao parentesco existente, e do medo que a mãe de Úrsula colocara em sua cabeça sobre a possibilidade de seus filhos nascerem com rabo de porco devido a proximidade sanguínea.

José Arcadio Buendía mata Prudêncio Aguilar, depois do mesmo tê-lo provocado citando os boatos que rondavam pela cidade, conforme os quais José Arcadio e Úrsula jamais tinham tido relações sexuais durante o primeiro ano de matrimônio devido à impotência do marido. No entanto, o real motivo era o medo de Úrsula de que nascesse uma criança com o suposto rabo de porco, conforme sua mãe tanto a assombrava.

Contudo, Prudêncio Aguilar continua aparecendo para José Arcadio como fantasma, razão que faz com que o casal vá embora dali. No meio da peregrinação, José Arcadio Buendía tem um sonho no qual aparecem construções com paredes de espelhos e, indagando seus nomes, respondem —Macondoll. Dessa forma, ao acordar do sonho, ele decide parar a caravana, motivado, também, pela proximidade com o rio, abrir uma clareira na mata e povoar aquele local.

Macondo vai crescendo paulatinamente e com tal crescimento chegam habitantes de outros locais próximos e não tão próximos assim e com eles vai se desenvolvendo a atividade comercial. De forma inexplicável, chega Rebeca, a quem os Buendía adotam como filha.

Por infelicidade, com ela chega também a peste da insônia, causando esquecimento. A perda de memória acaba obrigando os habitantes a criarem um método para lembrar das coisas e José Arcadio Buendía começa então a etiquetar todos os objetos com vistas a recordar seus nomes; todavia, este método começa a apresentar falhas quando as pessoas se esquecem também de ler.

Um dia, Melquíades (o cigano) regressa do possível óbito com uma bebida para reestabelecer a memória que surte efeito de imediato e, em forma de agradecimento, é convidado a viver na casa da família Buendía. Nesse momento, Melquíades escreve os pergaminhos que somente poderiam ser decifrados um século depois.

Quando é deflagrada a guerra civil, a população toma parte ativa na lide ao enviar um exército de resistência; comandado pelo coronel Aureliano Buendía, que é o segundo filho de José Arcadio Buendía, com vistas a lutar contra o regime conservador. Enquanto isso na cidade de Macondo, Arcadio, neto do fundador e filho de Pilar Ternera e José Arcadio, o primogênito de Arcadio Buendía, é designado por seu tio a chefe militar e civil em sua ausência. Passa a ser um ditador brutal, e acaba por ser fuzilado quando o conservadorismo retoma o poder.

A guerra segue e o coronel Aureliano consegue se salvar da morte em diversas oportunidades, até que, já cansado de lutar sem sentido, fecha um acordo de paz que perdura até o final do romance.

O coronel Aureliano Buendía é tido por muitos leitores de Cem Anos de Solidão como o principal personagem do romance. Ele representa a figura do soldado na narrativa, sendo responsável pelo comando do exército liberal no decorrer da guerra civil. Concomitantemente, no entanto, ele configura-se como a figura do artista: um ourives realizado, um poeta e o criador de centenas de peixes de outro, trabalhados finamente.

A falta de capacidade de Aureliano de vivenciar emoções profundas colabora para seu significativo sucesso como combatente e foco artístico, mesmo que a representação do Coronel de García Márquez, derretendo seu duro trabalho e iniciando tudo de novo indique que tal equilíbrio e foco não valem o seu valor.

Aureliano nunca é tocado verdadeiramente por ninguém e nem por nada. Sua noiva, a jovem Remédios Moscote, parece, numa primeira impressão, possuir um efeito real sobre ele. Quando a mesma falece, contudo, ele acaba descobrindo que sua tristeza não é tão intensa quanto ele esperava. No decorrer da guerra, ele passa a ser

mais ainda endurecido à emoção e, finalmente, a sua memória bem como todos os seus sentimentos estão desgastados. A solidão, assim como para toda a estirpe dos Buendías, é sua marca.

Ele acaba queimando todos os seus poemas, e, até o fim de sua vida, para de fazer peixes de ouro novos. Ao invés disso, ele faz vinte e cinco e, posteriormente, derrete-os, utilizando o metal para o próximo lote. Desta maneira, ele vive somente no presente, admitindo que o tempo se move em ciclos e que o presente é tudo aquilo existente para um ser humano como ele, que busca distância das memórias.

A tentativa de se matar do coronel Aureliano Buendía mostra o quão profundo é o seu desespero e quando ele se convence que a guerra civil é fútil e que o orgulho é a única coisa que mantém os dois lados em luta. Sua decepção é um comentário sobre o desespero que aparece da futilidade, porém, também, acerca da futilidade que aparece do desespero.

Aureliano, Triste, que era um dos dezessete filhos do coronel Aureliano Buendía, instala uma fábrica de gelo em Macondo, deixando seu irmão Aureliano Centeno à frente do negócio e parte da cidade com a ideia de trazer o trem. Retorna em pouco tempo, cumprindo sua missão, que ocasiona uma drástica mudança econômica e social, uma vez que com o trem, chegam ainda o gramofone, o telégrafo e o cinema. Portanto, a antiga aldeia se transforma em um centro de atividade na região, atraindo milhares de pessoas de vários lugares.

Alguns estrangeiros recém-chegados começam uma plantação de banana próximo a Macondo, implantando a companhia bananeira. A cidade segue no seu boom econômico com efervescente atividades culturais até que não aguentando mais tanto descaso e situações humilhantes os trabalhadores da plantação bananeira entram em greve: para acabar com ela, entra em ação o exército nacional e acontece uma chacina com os grevistas, seus corpos são entulhados em vagões do trem com destino a profundidade do mar.

Após o chamado Massacre dos Trabalhadores da Banana, a cidade é tomada por chuvas que se estendem por quatro anos, onze meses e dois dias. Úrsula afirma que espera o final das chuvas para finalmente falecer.

Amanheceu morta na quinta-feira santa. Na última vez em que tinham ajudado Úrsula a fazer as contas de sua idade, nos tempos da companhia bananeira, calcularam entre cento e quinze e cento e vinte e dois anos. Foi enterrada numa caixinha pouco maior que a cestinha em que Aureliano tinha sido levado, e muito pouca gente assistiu ao enterro, em parte porque não eram muitos os que se lembravam dela, e em parte porque naquele meio-dia fez tanto calor que os pássaros desorientados se esfacelavam feito perdigotos contra as paredes e rompiam as telas metálicas das janelas para morrer nos quartos. (GARCÍA MÁRQUEZ. 2016, p 377)

Nasce Aureliano Babilônia, o último herdeiro da linhagem Buendía. A família se vê diminuída e em Macondo já inexistem lembranças dos Buendía; Aureliano dedica-se então a decifrar os pergaminhos de Melquíades até que retorna de Bruxelas sua tia Amaranta Úrsula, com quem passa a ter um romance.

Amaranta Úrsula fica grávida e tem um filho que quando nasce é descoberto ter o temido rabo de porco; ela morre devido a uma hemorragia logo em seguida ao parto. Aureliano Babilônia, em desespero, sai rumo à cidade batendo de porta em porta, porém Macondo agora é uma cidade completamente abandonada e encontra somente um homem que lhe oferece aguardente, e Aureliano adormece. Quando desperta, vem a lembrança do filho recém-nascido e corre ao seu encontro, porém quando chega, as formigas o estão devorando.

Aureliano então lê que isso já estava previsto nos pergaminhos do cigano Melquíades. Com ventos de furacão tomando conta de Macondo e o lugar no qual ele estava presente termina decifrando a história de sua família, Buendía, que estava escrita ali com antecipação, chegando a conclusão que, ao finalizar a sua leitura, terminaria sua própria história e com ela, a história de Macondo que seria arrasada pelo vento e totalmente apagada de qualquer memória humana —porque as estirpes

condenadas a cem anos de solidão não têm uma segunda oportunidade sobre a terrall (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p 447).

É uma narrativa de muitos personagens em sete gerações da família protagonista, seus personagens não assumem a forma de heróis individuais, fixos, mas em vez disso, concebe um fluxo de identidades contextualizadas: por gênero, classe, raça, identidade étnica, educação, função social, etc. (PINTO, 2012). Assim, Cem anos de solidão, não é um romance de heróis particularizados, cada personagem, sem ser herói, é protagonista de sua própria história, como —o Coronel Buendía (que) promoveu trinta e duas revoltas armadas e perdeu todasll (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 99). A narrativa trata de gente comum que tem em comum um forte sentimento de solidão, os personagens são mostrados pelo autor através de suas experiências, de suas relações com o mundo, dos problemas que enfrenta dentro da realidade que os cerca.

Entre os personagens há seis que se destacam em relação ao demais sendo eles o cigano Melquíades, que traz as notícias do mundo exterior e por fim se estabelece em Macondo; Úrsula, que é o fio condutor, a força maior de todo o romance; José Arcadio Buendía, marido de Úrsula, patriarca da família, o empreendedor e posteriormente o louco; os filhos do casal, José Arcadio e Aureliano (coronel Aureliano Buendía) e por fim Amaranta que foi atormentada quando criança e amargurada enquanto adulta.

O sobrenome —Buendíall foi retirado, por García Márquez, de um panfleto sobre a Guerra dos Mil Dias, nele aparecia um veterano vestindo um liquelique, traje típico de linho branco, usado pelos camponeses, em dias de festa. Na foto, o senhor aparecia com bigodes chamuscados de pólvora, e tudo aquilo o fez se recordar do seu avó.

Os nomes no decorrer da narrativa se repetem e buscam caracterizar aspectos semelhantes com a impulsividade e empreendedorismo atribuída aos —José Arcádioll e a introspectividade comum aos —Aurelianosll. A repetição de nomes é um artifício poético configurando-se uma estratégia para compor uma atmosfera mítica. Os nomes não mudam e as paixões também não, assim como os destinos. O tempo avança, avança, e

é como se pouco se movimentasse. Cada membro dos Buendía, ao longo de mais de cem anos, é marcado pela solidão. Mesmo com essa aparente repetição o enredo não é previsível, chama atenção pela sua peculiaridade.

Os gêmeos José Arcadio Segundo e Aureliano Segundo, integrantes da quarta geração, foram os que conseguiram de certa forma —trapacearll o destino quanto a herança de seu nome. Por serem idênticos quando crianças receberam pulseiras com seus nomes no batizado, para que a família pudesse diferenciá-los, mas em algum momento na infância, trocaram as tais pulseiras e desde de então, não foi mais possível distingui-los com certeza. Anos mais tarde, os dois morreram no mesmo instante e foram sepultados em túmulos trocados.

Remédios, a bela foi um exemplo de personagem que não tinha amarras com a realidade, mas mesmo com toda a diferença estabelecida com os outros integrantes da família a mesma ainda era marcada pela solidão. Há ainda personagens que rompem tabus em nome do prazer —recreadas con una extrema libertad que no se detiene ni siquiera ante el tabú de las relaciones incestuosas¹⁵(JIMENES; CÁCERES, 2000, p. 700). No entanto, independente das ações de cada Buendía a solidão se faz presente, marcando-os como sina, todos têm dificuldades de demonstrar afeto. García Márquez (2014a, p. 111) proclama que a solidão dos Buendía provém da sua falta de afeição —não eram capazes de amor, e aí está o segredo da sua solidão, da sua frustraçooll. O único Buendía que foi concebido com amor nasceu com a maldição do rabo de porco, por ser fruto de uma relação incestuosa.

Na escrita de seu romance mais renomado Gabriel García Márquez faz com maestria a transformação do inacreditável em crível, mostrando a importância da verossímilhança na literatura. É um livro de amor e de imaginação, em que tudo está: história e mito, protesto e confissão, alegoria e realidade, e —tudo é contado com uma velha arte que quando aparece realmente vence as fórmulas literárias, que tanto é dom

¹⁵ Recriada com uma extrema liberdade que não se detinha nem sequer frente ao tabú das relações incestuosas.

quanto obra da inteligência e do espírito, o velho segredo da narração que uma vez mais nos cativall (MARTÍNEZ, 1979, p.81), a velha arte de contar histórias.

4 MACONDO

(...) *rumo à terra que ninguém havia prometido.*¹⁶

O que é Macondo para estrutura narrativa do romance em estudo de García Márquez? Seria muito vã considerá-la apenas um chão para a construção da casa da família Buendía ou um cenário fictício para o desenvolvimento do enredo.

Como todas as cidades da ficção normalmente são essenciais para o mundo onde um livro/ história se passa, complementando ou reforçando as características dos personagens e dos eventos ocorridos. A geografia física e humana constituem a sobreposição histórica do homem com o espaço, tornando-os uno. Macondo não é apenas um chão, um lugar de passagem ou moradia. Com suas amendoeiras eternas, chuvas intermináveis e secas desoladoras. A cidade é tão presente na narrativa da secular história que se faz como personagem da mesma.

Macondo já aparece em anteriores narrativas do colombiano García Márquez, mas é em Cem Anos que atinge sua plenitude. A aldeia do romance consagrado seria uma espécie de contradição de Pasárgada – cidade criada pelo poeta brasileiro Manuel Bandeira (1930). Segundo Rama (apud AGUIAR 2001), a inspiração para Macondo vem de *Yoknapatawpha*, explicada em nota pelo tradutor como —um condado ou município imaginário, onde se passa grande parte do que se convencionou chamar a saga Faulkneriana, série de seis obras de Willian Faulknerll.

Macondo era então uma aldeia de vinte casas de pau a pique e telhados de sapé construídas na beira de um rio de águas diáfanas que se precipitavam por um leito de pedras polidas, brancas e enormes como ovos pré- históricos. O mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome, e para mencioná-las era preciso apontar com o dedo. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p 43)

¹⁶GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p 65.

Inicia-se o romance com essa descrição da aldeia o que passa ao leitor uma ideia de novidade, de nascimento. Tudo era muito recente, como as personagens que buscavam uma —vida novall com sua odisseia, assim também era o lugar onde eles se encontravam. Renovação, possibilidades são essas as imagens transmitidas logo no início de Macondo, de uma esperança que, por fim, será frustrada.

A aldeia nasce devido a um episódio criminoso, que resulta em uma perseguição sobrenatural, silenciosa e constante do fantasma de Prudêncio morto por José Arcádio Buendía. —Certa noite em que o encontrou lavando as feridas em seu próprio quarto (...) — Está bem, Prudêncio — disse ele. — Vamos embora deste lugar o mais longe que a gente conseguir, e não voltaremos nunca mais. Agora, vá embora tranquilo. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p 65) Prudêncio Aguilar na perda da briga do galo, gritou a todos que Úrsula permanecia virgem depois de mais de ano de casamento o que gerou humilhação e ira no patriarca dos Buendía, resultando em sua morte.

(...) até o domingo trágico em que José Arcádio Buendía derrotou Prudêncio Aguilar numa briga de galos. Furioso, exaltado pelo sangue de seu animal, o perdedor afastou-se de José Arcádio Buendía para que toda arquibancada pudesse ouvir o que ia lhe dizer. — Meus cumprimentos — gritou. — Vamos ver agora se enfim esse galo faz um favor à sua mulher. José Arcádio Buendía, sereno, recolheu seu galo. —Volto jáll, disse a todos. E em seguida, disse a Prudêncio Aguilar: - Vá para casa e se arme, porque vou matar você. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p 63)

José Arcádio Buendía volta então para casa, após matar Prudêncio Aguilar com a lança, transtornado com o desaforo recebido e principalmente com a atitude assassina que foi impelido a tomar.

José Arcádio Buendía entrou no quarto quando sua mulher estava vestindo a calça de castidade. Brandindo a lança na frente dela, ordenou: —Tire isso. Úrsula não pôs em dúvida a decisão do marido. —Haja o que houver, a responsabilidade será suall, murmurou. José Arcádio Buendía cravou a lança no chão de terra. — Pois se você tiver que parir iguanas, criaremos iguanas — disse

ele. – Mas nesta aldeia não haverá mais mortos por sua culpa. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p 63)

O casal está ligado muito mais do que por um sentimento de amor: estão condenados pela culpa e assim fundamentaram seu casamento e conseqüentemente sua família. Assistiriam, quase imóveis, à passagem de cem anos de uma irreparável solidão. O medo encucado pela mãe de Úrsula na filha sobre ter filhos mutantes não se concretiza, mas as características psicológicas, loucura e solidão, se fazem tão fortes em toda prole quanto o rabo de porco ou as temidas iguanas.

Nossa intenção será analisar Macondo, como lugar-literário-simbólico da obra —Cem anos de Solidão, de Gabriel García Márquez, a partir da concepção de formas simbólicas de Ernest Cassirer, nos firmando em uma visão fenomenológica com as diretrizes desenhadas por Edmund Husserl.

Quando nos referimos a Macondo como lugar-literário-simbólico, nos apoiamos numa perspectiva humanista da geografia a qual afirma que os lugares são centros aos quais atribuímos valor. Não são as proporções físicas que constroem a essência e o valor do lugar, mas a natureza da experiência humana, bem como o grau e qualidade da ligação emocional e a afetividade envolvida nesse processo.

Cada pessoa é vista como tendo um lugar natural, que é considerado o ponto zero do seu sistema pessoal de referência. Este lugar natural é colocado dentro de um ambiente espacial estruturado, uma série de lugares que se funde para formar regiões significativas, cada qual com sua estrutura apropriada e orientada para outras regiões. Cada pessoa está rodeada por camadas concêntricas de espaço vivido, da sala para o lar, para a vizinhança, cidade, região e para a nação. Além disso, pode haver lugares privilegiados, qualitativamente diferentes de todos os outros, tais como o lugar de nascimento do homem, ou as cenas de seu primeiro amor, ou certos lugares da primeira cidade estrangeira que visitou quando jovem. (BUTTNER, 1982, p. 177-178)

Como pode ser percebido do trecho da geógrafa humanista Anne Buttner (1982) o lugar é composto essencialmente por realizações sentimentais, que são vivências pessoais que lhe atribuem a densidade necessária para ser chamado de

lugar. É na geografia humanista, mais do que em outra análise do campo geográfico, que será evidenciada a importância da categoria —lugar— e buscará compreendê-la evidenciando a relação de afetividade entre homem e espaço, buscando mostrar como as pluralidades de experiências transformam o espaço em lugar. O lugar é um modo particular de relacionar as distintas experiências espaciais. É dito particular por ter a capacidade de atrair e concentrar as intenções.

O geógrafo Dardel (2011) apresenta-se com interessante contribuição à geografia humanista por oferecer um encadeamento entre geografia e fenomenologia, Valendo-se da última como método de análise. Em uma perspectiva fenomenológica, a essência do *ser* só pode ser alcançada a partir da experiência do fato, e o fato só pode ser tratado considerando-se a visão das essências.

A geografia não é, de início, um conhecimento; a realidade geográfica não é, então um "objeto"; o espaço geográfico não é um espaço em branco a ser preenchido a seguir com colorido. A ciência geográfica pressupõe que o mundo seja conhecido geograficamente, que o homem se sinta e saiba ligado à Terra como ser chamado a se realizar em sua condição terrestre. (DARDEL, 2011, p 33)

Para Dardel (2011), a existência do ser humano é baseada em fazer moradas como forma de demarcar e transformar o espaço. Dardel definiu o espaço como uma associação de direções, tendo como marca de medida o próprio homem e onde ele se instala, formando assim um espaço primitivo e posterior a essa definição de espaço se estabeleceriam novas categorias espaciais como as de lugar e paisagem.

O lugar está intimamente relacionado ao tempo, pois seu sentido implica o sentido da vida e, por sua vez, o sentido do tempo. Essa categoria é vital na construção de outros conceitos espaciais. Sua construção de sentido está interligada aos símbolos referenciais com seus significados e permanências. Espaço e lugar – expressando, metafórica e respectivamente, as noções de penumbra e claridade, personificados a

partir das experiências, ambiguidades e valores humanos, manifestam níveis distintos de especificidade. O espaço estaria mais ligado ao movimento e o lugar à pausa.

No início de seu artigo —Humanismo e arte para uma geografia do conhecimento (Marandola Jr (2010) cita John K. Wright, em seu discurso presidencial da Associação dos Geógrafos Americanos (1946) quando o mesmo ressalta a importância da imaginação para o conhecimento dos geógrafos, Wright —aponta seriamente para a importância de olharmos para ‘além das fronteiras’, onde outros também produzem conhecimento geográfico de relevância. (MARANDOLA JR, 2010, p 8). Com isso podemos perceber a importância de buscar o conhecimento geográfico para além das fronteiras disciplinares do saber acadêmico. Reforça essa ideia quando afirma que não são apenas os geógrafos que necessitam ampliar suas fronteiras, enumera algumas outras áreas do conhecimento em que a utilização de dados —não científicos também são bem-vindos com na história, sociologia, filosofia, psicologia e antropologia.

Para se avançar as fronteiras entre o que é definido como científico ou não, nada mais adequado que através do olhar de um artista, a arte é sensível ao que lhe cerca. O artista consegue produzir importantes leituras e construções da realidade que projeta em sua obra. Devido a sua capacidade perceptiva, suas experiências e vivências inova, cria e recriam.

Ligação direta do homem com o mundo, a cor ligada ao movimento e à substância nos permite ‘ver’ imediatamente o desabrochar das flores, a maturidade dos frutos, a aridez do deserto, a dureza do granito. O transbordamento das coisas para fora delas mesmas, ao nosso encontro, nos outorgam parte do próprio ritmo do mundo, das forças em luta. (DARDEL, 2011, p 39)

Pode-se perceber uma releitura através de um olhar artístico, cores e poesia na descrição de acontecimentos geográficos sobre a ligação íntima entre homem e natureza. Através do poema nos olhos de quem narra e ritmo nas palavras expostas é possível através da arte narrar como se dá a relação homem/ natureza.

—Arte é pensamento, construído e materializado num determinado símbolo imagem. (...) A obra de arte é, portanto, uma realidade dominada, com o uso de técnicas, recursos, convenções, sentidos e emoções. (MARANDOLA JR, 2010, p 15-16) Sendo assim a arte não pode ser considerada um simulacro da realidade, não pretende ser mera imitação do que é considerado real. Ela é um processo de criação, de subjetividade aflorada. Mesmo com toda a subjetividade que compõe o processo criativo artístico a mesma tem amarras com o contexto social e a história que o artista está inserido, no entanto sem se limitar a questões temporais ou, até mesmo, sociais. A arte diz sobre questões cotidianas, e também diz mais, vai além, transcende.

Nas obras de arte, vemos inscritas as duas dimensões que aparentemente se confrontam: o material e o simbólico, o racional e o intuitivo. Contudo, essa diametria precisa ser melhor refletida, pois o material sem o simbólico inexistente e o simbólico, conforme aponta Mukarôvský (1993), embora subsista sem o material, não se torna uma manifestação, veículo de cultura e comunicação, sem uma dada materialização. (MARANDOLA JR, 2010, p 17)

Falando sobre arte, podemos nos reportar à discussão feita por Heidegger (1977) a respeito da obra de arte. O filósofo considera como lugar privilegiado em que a inauguração do mundo ganha destaque. A obra de arte é palco para a subjetividade do artista. Há uma relação mútua entre imaginário e realidade, criação e imitação. O processo de criação e recriação é cíclico, contínuo e as coisas ganham seus significados e conseqüentemente sua representação através da teia de sentidos em que o grupo social se encontra.

Ser obra quer dizer: instalar um mundo. Mas o que é isso, um mundo? (...) Mundo não é a simples reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. Mas mundo também não é uma moldura meramente imaginada, representada em acréscimo à soma das coisas existentes. O mundo mundifica (Welt weltet) e é algo mais do que o palpável e apreensível, em que nos julgamos em casa. Mundo nunca é um objeto, que está ente nós e que pode ser intuído. O mundo é o sempre inobjectal a que estamos submetidos enquanto os caminhos do nascimento e da morte, da bênção e da maldição nos mantiverem lançados no Ser. Onde se jogam as decisões essenciais da nossa história, por nós são tomadas e deixadas, onde

não são reconhecidas e onde de novo são interrogadas, aí o mundo mundifica. (HEIDEGGER, 1977, p 35)

A produção artística faz criar um mundo formado a partir de influências recebidas pelo artista e sua subjetividade. Para a fenomenologia o mundo inclui muito mais coisas do que o alicerce físico, ou do que um complexo de coisas que captamos à nossa volta. O mundo fenomenologicamente percebido seria uma área de relações formado a partir da polaridade entre o eu e o outro. Essa possibilidade de —criar mundosII é próprio do ser humano e sua capacidade se expressar pela arte seria fundamental para o mesmo.

Sendo a arte criação humana simbólica ela está em permanente relação com outras esferas da realidade como aspectos culturais, históricos, sociais e etc. As obras de arte fazem parte do cotidiano das pessoas, são símbolos e para haver sua completa compreensão é necessário o conhecimento da história e da cultura que se relacionam a ela. Sendo preciso se situar quanto ao —localIII que possibilitou a sua criação.

Uma geosofia ainda poderá ser desenhada no futuro. Mas talvez o principal não seja a sua sistematização, mas sim a mudança de atitude diante do outro. Os geógrafos precisam reaprender a contemplar, com olhar lírico, as paisagens e os lugares. Tanto a terra quanto os homens merecem nossa atenção e ele nos leva a entender, uma vez mais, que estes são indissociáveis e enlaçados para sempre. (...) Assim também se encontram Ciência e Arte, que temos que urgentemente reaproximar. A Arte, assim como a Ciência, também brota da relação orgânica do homem com o meio, e por isso é tão importante para a Geografia. Nas manifestações artísticas estão inscritas geografias da mesma forma que foram necessárias geografias para concebê-las. Tanto o conhecimento existencial do artista quanto seus referenciais culturais estão embebidos de geograficidade, pois esta é inalienável do ser humano e de suas realizações. (MARANDOLA JR, 2010, p 17)

O autor anseia para uma aproximação mais eficaz entre a geografia e as outras esferas do conhecimento, tendo clareza sobre o sentido humano que há nos mais diversos meios como ciência e arte. Afinal o produtor de conhecimento é o homem e ele é sua própria medida e valor. O sentido essencial humano se evidencia nos

conhecimentos empíricos, na cultura e saberes populares, na memória e também nas produções artísticas.

A literatura como produção artística pode dizer muito sobre determinado objeto, região ou situação. Através da arte é possível chegar a lugares, visto que o indivíduo se torna capaz de transcender, como podemos perceber na afirmação de Oliveira (2012) sobre a utilização de todos os sentidos para que seja possível acessar o lugar.

A valorização do lugar provém de sua concretude; embora seja passível de ser engendrado ou conduzido de um lado para o outro, é um objeto no qual se pode habitar e desenvolver sentimentos e emoções. Tal realidade concreta é atingida por meio de todos os nossos sentidos, com todas as nossas experiências, tanto mediante a imaginação quanto simbolicamente. (OLIVEIRA, 2012, p 12)

O lugar como ambiente denso de laços afetivos e características emocionais marcantes pode e é representado na literatura, sendo esta produção artística. Macondo e a casa da família Buendía são nossos exemplos de percepção espacial sendo personagens do romance dotados de características mediadoras.

O conceito de espaço recebe, com o fenomenologista francês Merleau-Ponty (1999), o papel e a importância de mediador dos sentidos e da construção da intersubjetividade, o que também pode ser aplicado a literatura já que a mesma é uma forma de comunicação. Assim, a forma como os sentidos comunicam manifestam a realidade defendida.

Temporalização de nosso ambiente terrestre, especialização de nossa finitude, a geografia se dirige, além do saber e da inteligência, ao próprio homem como pessoa e sujeito. Um elemento onde o homem não é o mestre interventor, geralmente inconsciente, na sua experiência geográfica: "a iluminação", assim observa Merleau-Ponty, "não está ao lado do objeto", ela é o "que nos faz ver o objeto", está no meio daquilo que somos e que ordinariamente nos escapa, e surge na paisagem. O mesmo lugar terrestre muda assim de valor segundo a estação ou a hora. (DARDEL, 2011, p 40)

Como o geógrafo Dardel chama atenção, na perspectiva de Merleau-Ponty o olhar da geografia para o homem já é relativizado segundo o espaço pelo mesmo

ocupado no círculo temporal. A percepção espacial pode ser definida como percepção, já que ela só se estabelece através da espacialidade, sendo ela física ou afetiva, do posicionamento de um campo sensorial. Pensar em uma percepção pontual seria um ato de enganação, pois o ato da percepção pressupõe todo processo de relação entre os sentidos e entre esses com o mundo que lhe é significativo, —a unidade do espaço só pode ser encontrada na engrenagem dos domínios sensoriais uns nos outros (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 300).

Corroborando com tal definição sobre percepção temos Husserl (1964) em um significado mais amplo, à "consciência que se reporta ao objeto temporal em sua unidade", e que é a "percepção adequada do objeto temporal" (HUSSEL, 1964, p.54). Neste significado, —percepção inclui não só a percepção ordinária como também uma série de retenções e um prolongamento no tempo, deixando de ser algo limitado a sentidos sensoriais. Ainda segundo Husserl (1964, p 43-44) fenomenologicamente, a percepção dá origem às impressões originárias, as quais podem ser entendidas como as impressões produzidas pelos conteúdos empíricos, mas não estes conteúdos mesmos.

Assim por mais que Macondo não tenha um aporte físico, um local geográfico que pode ser visitado, pode ser concebido como lugar devido a sua representatividade e o papel que desempenha na obra Cem Anos de Solidão. O simbolismo representado por Macondo na narrativa dará os contornos necessários para que a história componha sua realidade específica. É um lugar com características próprias compondo relações de afetividade com os demais personagens, de fundamental importância para a narrativa.

4.2 Partir

*Vou-me embora pra Pasárgada. Lá sou amigo do rei. Lá tenho a mulher que eu quero. Na cama que escolherei.*¹⁷

O conceito —espaço abertoll faz parte das categorias simbólicas de representação do indivíduo com o espaço em que circula, do lugar que se constrói. Remete à liberdade, a possibilidade de uma nova descoberta. —O espaço aberto significa liberdade, a promessa de aventura, luz, o domínio público, a beleza formal e imutável (TUAN, 1980, p 30) e é seguindo essa visão que norteará o desejo pela descoberta do novo, pelas odisséias em busca de um novo lugar para fugir de uma culpa e posteriormente a busca por um elo de comunicação entre Macondo e o mundo.

Vários amigos de José Arcádio Buendía, jovens como ele, fascinados com a aventura, desmantelaram suas casas e arrastaram mulher e filhos rumo à terra que ninguém havia prometido. (...) Não traçaram um itinerário definido. (...) Foi uma viagem absurda. (...) Certa manhã, depois de quase dois anos de travessia, foram os primeiros mortais que viram a vertente ocidental da serra. Do pico enevoadado contemplaram a imensa planície aquática do grande pantanal, que se estendia até o outro lado do mundo. Mas nunca encontram o mar. Uma noite, depois de andar vários meses perdidos entre os pântanos, já longe dos últimos indígenas que encontraram pelo caminho, acamparam nas margens de um rio pedregoso cujas águas pareciam uma torrente de vidro gelado (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p 65)

A odisséia culminou com a —cidade ruidosa com casas de paredes de espelholl: Macondo é um exemplo de categoria que estimula um sentimento topofílico. A viagem, a busca por algo novo, a aventura da descoberta resultam no sentimento de liberdade, mesmo sendo esse um sentimento utópico. A liberdade motiva, impulsiona a busca de

¹⁷BANDEIRA (1986)

novas possibilidades, novos espaços que posteriormente se tornarão lugares. As intempéries e incertezas do caminho construíram a malha que liga o que se busca com seu novo lugar. As criações de afetividade já começam a se formar com as dificuldades do percurso, criando um laço de pertencimento. —Podemos mudar de lugar, nos desalojarmos, mas ainda é a procura de um lugar; nos é necessária uma base para assentar o ser e realizar nossas possibilidades, um aqui de onde se descobre o mundo, um lá para onde nós iremos. (DARDEL, 2011, p 41)

O espaço é dado pela capacidade de mover-se, é o caminho, o percurso até o lugar podendo ter a possibilidade de escolha. O espaço narrativo se constitui em uma categoria fundamental para se entender as relações subjetivas, intersubjetivas e os distintos sentimentos que o ser humano estabelece com o lugar, entre os quais situam-se os sentimentos de topofilia e topofobia. Pode-se dizer que o espaço se configura como protagonista da obra, o que confirma a relevância que análoga categoria assume na narrativa.

Para que haja compreensão de como é composto e sustentado o espaço é necessário entender o papel da alteridade, o espaço desempenha importante papel na construção intersubjetiva da realidade. Merleau-Ponty é veemente ao defender a especialidade do conceito de percepção, afirmando não existir percepção sem espaço (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 298). Assim, o espaço não é um palco ou um meio, um fundo de tela, ele é a condição própria, a potência para a percepção (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 328).

A construção e a percepção do espaço, ações inseparáveis, trazem em seu fazer os sentidos, passando pela comunicação destes e dos sujeitos, convergindo para o que Merleau-Ponty chama de percepção em si. Percepção essa que também se estabelece com laços de afetividade e afinidade possibilitando a criação de um espaço, algo que não seja apenas por sua localização geográfica, podendo ser assim como Macondo um lugar— literário- simbólico.

4.2.1 A busca pelo mar

A personagem José Arcádio Buendía foi uma das que mais sofreu influência da presença (quase) anual do cigano Melquíades na aldeia. A narrativa demonstra como ele tomou conhecimento de um mundo inimaginável, dos grandes experimentos e da ciência, passando a ser um abnegado cientista.

Realizou descobertas incríveis, tais quais a de que a terra tinha formato redondo. Na visão do povo, foi considerado um verdadeiro louco. De tudo que conheceu por meio de Melquíades, o que mais o impressionou foram os instrumentos náuticos e os mapas, porque reativou a antiga, mas não esquecida, vontade de achar a saída para o mar; pode-se dizer que para ele isso se configurava como uma mágoa.

Foi por total ausência de direção que ele escolheu aquele local para construir a cidade. De —um patriarca juvenil, que dava instruções para o plantio e conselhos para a criação de filhos e animais, e colaborava com todos, mesmo no trabalho físicoll (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p.14), passou a ser, no seu laboratório rudimentar, um iniciado no mundo dos conhecimentos da cartografia e da alquimia, alienado ao cidadão social e familiar. Seu espírito social sumiu e sua aparência também foi alterada: se transformou em um homem relaxado de —barba selvagemll. Podia manter-se extensos meses, nos tempos de chuva, recluso no quartinho que tinha construído no fundo da casa, analisando, estudando, medindo.

Desde que teve contato com ciganos, para cada conhecimento novo que almejava aprender, deixava de lado a vida doméstica e se dedicava aos seus inventos bem como aos seus instrumentos e com eles passou a possuir uma noção do espaço, o que —lhe permitiu navegar por mares incógnitos, visitar territórios desabitados e travar relações com seres esplêndidos, sem necessidade de abandonar seu gabinetell (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 7).

No começo, José Arcádio Buendía realizava exatamente o que Dardel (2011) denominou Geografia de laboratório, que consiste naquela na qual os cientistas

trabalham cartas, documentos, estatísticas, sem se submeter a qualquer espécie de risco, contrapondo-se à Geografia das velas desfraldadas, ou do *Geographie Plein Vent*, na qual o explorador, o pesquisador, o aventureiro, o homem enfim, se atira no mundo à custa de significativos sacrifícios e de espírito aventureiro, para conhecer espaços novos. Segundo Dardel (2011), um dos maiores nomes dessa poética do descobrimento geográfico foi Cristóvão Colombo, cujas realizações geográficas se localizam no limiar da história e da lenda. José Arcádio Buendía possui algo de Colombo, que, antes de transformar sua concepção em ato, se voltou de forma fervorosa para a *Imago mundi*, de Pierri d'Áilly, fazendo cálculos e notas para achar o caminho das Índias (DARDELL, 2011).

Nota-se que mesmo com o tempo que passou isolado com suas pesquisas, José Arcádio Buendía está bem mais focado na geografia das —velas desfraldadasll, haja vista que inquietava saber que existia um espaço a ser explorado além desta pequena aldeia, rodeada de pântanos. A atitude dele remete ao conceito de geosofia de Wright (2014), no qual prediz que o conhecimento não está incluído somente nos livros, antes está no mundo.

Sair da cidade e adentrar a um território inacessível, aventurar-se por espaços distintos não se tratava de uma fácil tarefa, tendo em vista que o viajante tinha que atravessar —pântanos desmesuradosll, —rios tormentososll, porém suas curiosidades e inquietações venceram o medo: —estão ocorrendo coisas incríveis pelo mundoll (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p.13), refletia ele, ou em outros momentos articulava que —aqui haveremos de apodrecer em vida sem receber os benefícios da ciênciall (p. 18).

Ele desejava que Macondo saísse daquela condição de desconhecimento, mostrar-se ao mundo e passar a ter contato com os grandes inventos. Passou-se a empenhar-se nos estudos e conseguiu diversos dados acerca da geografia de sua região. Fora isso, com base nos seus conhecimentos cartográficos e de seus cálculos, chegou à conclusão que a única chance de contato com a civilização era por meio da

rota Norte. Foi então à procura do seu sonho, adentrando nos domínios da terra desconhecida (WRIGHT, 2014).

A vida do homem é conduzida por sua intencionalidade, portanto, todo ato mental direciona seus conteúdos em direção a um objeto. Nesta hipótese os atos da personagem são dirigidos ao seu desejo de achar o mar assim como, de colocar Macondo em contato com o mundo.

Com seu poder de líder José Arcádio Buendía agrupou alguns cidadãos e os convenceu a seguirem. Na bagagem, facões, foices, machados, armas de caça e, sobretudo, as ferramentas de orientação. Sendo assim, embrenhou-se numa aventura em busca do —mundoll. Esse tipo de homem, que assume riscos, que faz planejamento de empreitadas e as coloca em prática, são os que têm individualidades fortes, e tais aventuras o habituam a observar as realidades do mundo e ir além dos arrabaldes, segundo Dardel (2011). Assim, José Arcádio Buendía o fez. Ao se distanciar da aldeia, entrou em uma região primitiva, e o mundo tornou-se desolado, um lugar no qual não se via o sol, era uma região encantada.

O solo tornou-se mole e úmido, como cinza vulcânica, e a vegetação fez-se cada vez mais insidiosa, e ficaram cada vez mais longínquos os gritos dos pássaros e a algazarra dos macacos, e o mundo ficou triste para sempre. Os homens da expedição se sentiram angustiados pelas lembranças mais antigas, naquele paraíso de umidade e de silêncio, anterior ao pecado original, onde as botas se afundavam em poças de óleos fumegantes e os facões destroçavam lírios sangrentos e salamandras douradas. [...] Não podiam regressar, porque a picada que iam abrindo em pouco tempo tornava a e fechar com uma vegetação nova que ia crescendo a olhos vistos. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 16).

A descrição dessa região em muito se assemelha com a descrição das propriedades de *La Marquesita*, de sua crônica *La Sierpe* (1954). A criação do pântano se dá devido à morte da mulher mais poderosa e como poderes sobrenaturais de *La Sierpe*, ela faz seus rebanhos andarem ao redor de onde estão enterrados seus tesouros, criando um solo mole e úmido.

La Marquesita comunicó a sus servidores preferidos muchos de sus poderes secretos, menos el de la vida eterna. Concentró frente a su casa sus fabulosos rebaños y los hizo girar durante dos días en torno a ella, hasta cuando se formó la ciénaga de La Sierpe, un mar espeso, inextricable, cuya superficie cubierta de anémonas impide que se conozcan sus límites exactos. Para quienes conocen la orilla accesible de la ciénaga, la región termina en la orilla opuesta. Pero hasta hace unos años, en esa orilla "se acababa el mundo y estaba custodiada por un toro negro con pezuñas y cuernos de oro". Es en el centro de esa ciénaga donde los habitantes de La Sierpe creen que están sepultados el tesoro de La Marquesita y el secreto de la vida eterna.

¹⁸(GARCÍA

MÁRQUEZ,

1954)

É relevante perceber como estão interligados os ambientes e mostrar esta passagem do mundo arquitetado de Macondo e retorno ao mundo telúrico (a primeira vez aconteceu em ocasião da fundação de Macondo). O primeiro, simbolizado pela aldeia, horizonte artificial, representa o conhecido, a realidade concreta do ser humano; e o segundo, simbolizado pela floresta tropical desconhecidas, território que concomitantemente é selvagem e parece querer dominar o homem, seduzi-lo e envolvê-lo com os seus mistérios. Nesta fronteira, como bem se atentou Dardel (2011).

Entre mundo —realll, onde se inclui a atividade humana, e o mundo —imaginárioll, abrindo o seu conteúdo simbólico à liberdade de espírito, retorna-se aqui a uma geografia interior, primitiva, na qual a espacialidade original bem como a mobilidade profunda do homem designa as direções, tracejam os caminhos para outro mundo; a leveza e a liberdade dos pensadores, para se elevar aos cumes.

¹⁸ *La Marquesita* revelou aos seus servos preferidos os segredos de muitos dos seus poderes, menos o da vida eterna. Concentrou em frente a sua casa seus fabulosos rebanhos e os fez girar durante dois dias em torno dela, até quando se formou o pântano de *La Sierpe*, um mar espesso e inextricável, cuja superfície cobria de anêmonas impedia que se conhecesse seus limites exatos. Para quem conhece a costa acessível do pântano, a região termina na costa oposta. Mas até uns anos essa costa —se acabava com o mundo e estava sendo vigiada por um touro preto com cascos e chifres de ouro. É no centro do pântano onde os habitantes de *La Sierpe* acreditam que estão enterrados o tesouro de *La Marquesita* e o segredo da vida eterna.

A geografia não recai apenas no reconhecimento da realidade na sua materialidade, ela se conquista na condição de técnica de irrealização, sobre a própria realidade (DARDEL, 2011).

Nesses espaços primitivos, ao mesmo tempo em que a geografia se oferta à fantasia e ao sensível, a experiência geográfica, simples e intensa, convida o indivíduo a dar ao espaço geográfico uma espécie de vivacidade e de fisionomia com base em sua percepção. Trata-se de uma troca na qual toda experiência do mundo começa no próprio centro do planeta. Torna-se, dessa forma, o mundo sensível a que faz alusão Merleau-Ponty (1999, p 288) quando afirma que: —experimento a sensação como modalidade de uma existência geral, já consagrada a um mundo físico, e que crepita através de mim sem que eu seja seu autor. E mais à frente diz:

O sensível me restitui o que lhe emprestei, mas é dele mesmo que eu o obtivera eu que contemplo o azul do céu ilimitado não sou diante dele um sujeito acósmico, não o possuo em pensamento, não desenvolvo diante dele uma ideia de azul que me revelará seu segredo, eu me abandono a ele, vou fundo neste mistério —se pensa em mim, eu sou o próprio céu que se concentra, se recolhe e se põe a existir por si, minha consciência é obstruída por este azul ilimitado. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 289)

A referida afetividade a que remetem Merleau-Ponty e Dardel consiste no fundamento da relação do indivíduo com o mundo geográfico, no qual o ser humano se sente um ser vinculado à Terra, e em contrapartida não é objeto de espetáculo, indiferente e inerte, é a realidade de *Dasein* ou a realidade humana. Nota-se que esta região, que circunda Macondo, a que o narrador faz referência como —região encantada, é conforme se viu um lugar telúrico e de considerável misticismo para aqueles que habitam a cidade, assim como *La Sierpe*.

No decorrer do percurso, em meio a esse espaço mítico, José Arcádio Buendía e seus homens evitaram conversar, caminhavam como se fossem sonâmbulos por um universo de depressão. Tal trecho demonstra o profundo —maravilhamento' do homem frente à natureza, assim como, do respeito diante desta experiência primitiva, essencial

e forte, vivenciada por José Arcádio Buendía e seus homens. Contudo, consiste numa realidade que os desorienta, haja vista que as forças íntimas da Terra estão atuando sobre eles, é potência que acaba se confundindo com hostilidade. O espaço telúrico às vezes é recusa, e nestes termos, a natureza.

Existe algo de inumano que choca, sem acolhimento, à vontade do homem —(...) experimenta-se como o essencial ou o fundamental de toda geografia, como potência telúrica de eternização, parece também um não significado da Terra para o homem como impenetrável mistério da natureza terrestrell. (DARDEL, 2011, p. 16).

Porém, o homem por necessidades práticas, necessita se dirigir', isto é, reconhecer-se no mundo circundante, para se encontrar' para manter reta sua trajetória. Não pode hesitar acerca da região a tomar, como explica Dardel. José Arcádio Buendía, sob a guarda de suas ferramentas de orientação, representa essa retomada de caminho. Dessa forma ele tirou seus companheiros dessa região encantada, seguiu a viagem e chegou à outra região onde se esbarraram com samambaias e palmeiras, ornamentando —um enorme galeão espanhol, cobertos de caracas e musgos, enalhado no chão de pedras (...) um espaço de solidão e esquecimentoll (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 17).

A priori, era sinal da proximidade com o mar, uma embarcação naquele ponto de terra firme. Entretanto, ali inexistia mar e aquilo era um dos vários símbolos que apareciam em seu caminho e os quais não tinha tido capacidade de interpretar. A ampla simbologia que se encontra sobre barcos traz a referência de símbolo de viagem, de uma travessia executada por vivos, ou por mortos (CHEVALIER e GHEEBRANT, 2006, p. 632). Pode ser ainda —a ideia de força e de segurança numa travessia difícil.

Com base na tradição cristã, a humanidade é salva pela arca de Noé. Todavia, o barco achado, estava enalhado, distante de qualquer sinal de água; sendo assim, não representaria um sinal de salvação. A embarcação espanta os desbravadores, se encontra presa a uma realidade plasmada, a um presente sem esperança para um

futuro promissor, a uma trajetória com um tempo para acabar, como a própria história dos Buendía uma família de trajetória secular encalhada no meio da solidão.

De qualquer maneira, naquele momento, os entraves ainda não derrubavam o anseio desse aventureiro, informa o narrador. Dessa forma, percorreu outros quatro dias cansativos de viagem e a doze quilômetros de distância do galeão, se deparou com o tão sonhado mar. Porém, aí finalizavam seus sonhos, diante daquele mar acinzentado, sujo e espumoso, que não era digno dos riscos e sacrifícios da sua aventura (GARCÍA, MÁRQUEZ, 2007). Teve como resultado dessa viagem a noção errônea de que Macondo era peninsular.

José Arcádio Buendía, insistindo nos seus conhecimentos geográficos, ampliou seu espaço, porém este não se transformou num lugar, haja vista que nesta experiência vivenciada não teve familiarização, isto é, vinculação sujeito -espaço. O que a personagem achou não foi o mar de seus sonhos, o mar que tinha guardado na sua memória ancestral, desde que seus antepassados fugiram da Costa Caribenha para o centro, no século XVI.

Mesmo com o poder imaginativo e os conhecimentos geográficos e alquimistas que havia desenvolvido, José Arcádio Buendía não teve capacidade de encontrar o mar nem colocar Macondo em contato com a —civilizaçãoll, função reservada para sua esposa Úrsula Iguarán. Contudo, ele pode ser comparado a todos aqueles que personalizam, na história, a experiência da *geographie de plein vent*, àqueles a quem não se pode negar o —espírito de aventura, sua inquietude por conhecer novos espaços e novidades (...) de ser o primeiro a penetrar em um território inacessível, de ser o primeiro a pisar solo virgem (...)ll (DARDEL, 2011, p. 79).

4.3 Um círculo: tempo

*Tempo tempo tempo tempo. Compositor de destinos. Tambor de todos os ritmos*¹⁹

Característica interessante de ser observada na estrutura da escrita do romance em estudo é o papel que o narrador ocupa na obra, marcando uma presença quase absoluta e anônima no decorrer das páginas do livro.

Há no texto muito do discurso indireto livre, tipo de discurso em que se permite que os acontecimentos sejam narrados concomitantemente, estando as falas dos personagens direta e plenamente colocadas dentro do discurso do narrador. Podemos entender essa ausência de diálogo das personagens por um discurso direto como uma tentativa de não ocasionar rupturas à narrativa, o que tornaria o romance lento, pois cada personagem poderia introduzir seu próprio ritmo, tirando o comando do narrador.

O narrador não se revela, mas conta como quem foi/ é testemunha do que narra, limitando os demais personagens a participações. É falado sobre eles e não a partir do olhar deles. Essa estratégia literária produz na obra um ritmo acelerado. Seus capítulos e parágrafos estão repletos de informações dando-lhe um aspecto de narrativa densa e também frenética devido à rapidez com que a leitura é feita, baseada na narrativa apresentada pela obra. O leitor não tem abertura para questionar a veracidade do que lê. O extraordinário se mistura com o ordinário construindo a harmonia necessária para que a história seja crível. O ritmo imposto pelo narrador atribui a impressão ao leitor de que a narrativa anda por si mesma, o que influencia a apresentação da temporalidade na obra. O tempo transcorre, se repete e se renova. Por meio da repetição dos nomes dos personagens como recurso poético de escrita, passa a ideia ao leitor de tempo

¹⁹VELOSO (1979)

cíclico, enquanto as características em comum dos personagens reforçam a sentença da solidão, marca da estirpe dos Buendía.

O tempo em Cem Anos de Solidão se nega a ser dividido perfeitamente em presente, passado e futuro. Úrsula Iguarán é sempre a primeira a notar que o tempo em Macondo não é finito, porém, ao invés disso, cíclico, como pode ser percebido em seu diálogo com seu bisneto, José Arcádio Segundo: —e uma vez mais estremeceu com a comprovação de que o tempo não passava, como ela acabava de admitir, e sim dava voltas redondasII (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p 370)

Numa concepção fenomenológica a consciência constitui o tempo intencional objetivo. Para Husserl (2008), o tempo é dado segundo a percepção e a percepção de um objeto temporal comporta ela mesma uma temporalidade. Isso equivale dizer que um objeto temporal é, para Husserl (2008), um objeto intencional, construído como um *continuum* de um ato que inclui lembranças, percepção empírica instantânea e expectativas. O tempo é relativo e sua percepção é subjetiva.

Para Husserl (2008), a compreensão da temporalidade precisa de um exame dos atos da consciência e de seus objetos (intencionais). Os domínios da forma de tempo residem, para ele, na subjetividade, não podendo ser oriundos dos conteúdos apreendidos. Através desse entendimento, é possível pensar a ciclicidade explorada na perspectiva temporal de Cem Anos de Solidão.

Em algumas situações, esta simultaneidade de tempos provoca amnésia, quando os personagens não podem ver o passado mais do que eles podem ver o futuro. Em outras situações, o futuro passa a ser mais fácil de lembrar que o passado.

Pilar Ternera foi quem mais contribuiu para popularizar essa mistificação, quando concebeu o artifício de ler o passado nas cartas do baralho, da mesma forma que antes lia o futuro. Através desse recurso os insones começaram a viver num mundo construído pelas alternativas incertas das cartas, onde o pai era lembrado apenas como se fosse o homem moreno que havia chegado em princípios de abril e a mãe era recordada como a mulher trigueira que usava um anel de ouro na mão esquerda, e onde uma data de nascimento ficava

reduzida à última terça-feira em que a cotovia cantou no pé de louro. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016. p 89-90)

A leitura no baralho por Pilar Ternera é um dos artifícios usados pela população de Macondo para conseguir sobreviver à peste da insônia, sucumbindo —ao feitiço de uma realidade imaginária. A subjetividade das divisões temporais como passado, presente e futuro são bem exploradas na narrativa do romance.

As profecias de Melquíades comprovam que eventos no tempo são permanentes: desde o começo do romance, dado o velho cigano teve capacidade de enxergar o seu fim, como se os diversos eventos fossem todos acontecendo concomitantemente.

Como aconteceu com Úrsula quando Aureliano Segundo estudava no quarto, Santa Sofía de la Piedad achava que Aureliano falava sozinho. Na verdade, conversava com Melquíades. (...) Melquíades revelou a ele que suas oportunidades de voltar ao quarto estavam contadas. Mas ia embora tranquilo para as padarias da morte definitiva (...) (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p 389)

Da mesma maneira, a presença de fantasmas de Melquíades e José Arcadio Buendía mostra que o passado em que tais homens viveram passou a ser o presente. As realidades sobrenaturais e naturais se condensam compondo a lógica específica de Cem Anos de Solidão.

(...) Poucas horas depois, estragado pela vigília, entrou na oficina de Aureliano e perguntou: —Que dia é hoje? Aureliano respondeu que era terça-feira. —Conforme eu pensava, disse José Arcadio Buendía. —Mas de repente percebi que continua sendo segunda-feira, como ontem. Olhe o céu, olhe as paredes, olhe as begônias. Hoje também é segunda-feira. Acostumado às suas manias, Aureliano não deu importância. No dia seguinte, quarta-feira, José Arcadio Buendía voltou à oficina. —Isso é um desastre-disse.- Olhe o ar, ouça o zumbido do sol, igual ao de ontem e ao de anteontem. Hoje também é segunda-feira. (...) Na sexta-feira, antes que alguém se levantasse, voltou a vigiar a aparência da natureza, até não teve a menor dúvida de que continuava a ser segunda-feira. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p 119-120)

Para Husserl (1964), como já dito, em uma interpretação fenomenológica, a compreensão da temporalidade requer uma análise dos atos da consciência e de seus objetos (intencionais). As propriedades da forma de tempo residem, para ele, na subjetividade, não podendo ser derivadas dos conteúdos apreendidos, o que pode ser percebido na interpretação de temporalidade feita pelo personagem José Arcadio Buendía, o patriarca da família.

José Arcadio Buendía representa uma significativa liderança no que se refere à inocência do mundo antigo. Nessa história da criação, ele realiza um paralelo a Adão, cuja procura pelo conhecimento, manifestada nas atividades intelectuais dos seus descendentes, por ventura tem como resultado a perda da inocência de seus familiares.

O patriarca leva sua família para a modernidade, elegendo os limites de sua oficina à concepção de um tapete voador real que os ciganos trouxeram. Ignorando esta magia antiga em favor de seus ideais científicos mais modernos, ele apressa o final do estado edênico de Macondo.

Para José Arcadio Buendía, contudo, a loucura surge mais cedo do que a desilusão. De forma imediata, depois de achar que descobriu um meio para criar movimento perpétuo, ele endoida, convencido de que o mesmo dia se repete uma e outra vez. Em determinado sentido, sua suposta descoberta do movimento perpétuo chega a um tipo de conhecimento completo que pode ser bem profundo para a mente do ser humano.

Tal movimento perpétuo somente poderia existir num mundo sem tempo, o que, para José Arcadio Buendía, tem sentido, haja vista o tempo por meio do qual o romance se passa: presente, passado e futuro em muitos casos se sobrepõem. A consciência da subjetividade do tempo transtorna o patriarca da família, que perde seu paradigma temporal e chega à loucura, o que pode ser interpretado como uma crítica à estruturação temporal dada como —natural e basilar para vida em sociedade. Afinal, o que diferencia o ontem do hoje? Como já discutido, num viés fenomenológico, são questões ligadas à subjetividade. O —objeto temporal imanente de Husserl (2008) é o

objeto temporal tal como aparece para a consciência, nos diferentes atos desta; é um objeto fenomênico, despido de todas as considerações transcendentais (HUSSERL, 1964, p. 37). A consciência do objeto temporal processa-se em uma continuidade de fases, desde um instante inicial, originado por uma percepção ordinária, até o instante presente, sendo modificada apenas a maneira como será percebido.

Tal sobreposição de tempo realizada no romance propicia a José Arcádio Buendía aparecer aos seus descendentes sob o formato de um fantasma. Entretanto José Arcádio Buendía não será o único fantasma a visitar Macondo, visto que as visitas de personagens que estão em outra configuração de tempo são fundamentais para o desenrolar da história, como por exemplo as visitas, já mencionada em trecho anterior, do cigano Melquíades a Aureliano dando dicas para que pudesse ser feita a tradução dos pergaminhos.

4.3.1 Remédios

*Remédios para sempre*²⁰

O artifício poético da repetição de nomes e similaridade de características entre os homens da família reforça o caráter cíclico do tempo e sua invariável solidão. O tempo cíclico é sem começo nem fim, é um constante retorno. O tempo repousa na permanente sequência de ciclos repetitivos, o que significa afirmar que há sempre uma intenção de volta a momentos e situações. Na perspectiva da ciclicidade temporal, pode-se dizer que a história é marcada pela reedição de acontecimentos num círculo que não possui fim: a roda da história não para.

²⁰GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p107

Em vários momentos do romance, encontramos o extraordinário, o inesperado naturalizado, normalizado pelas circunstâncias que o cercam. Temos o retorno de características de personagens de gerações anteriores e também um contraponto desses personagens em outros membros da mesma família, como se fossem um espelho invertido.

Podemos observar tal contraposição de papéis com as duas personagens denominadas Remédios. A primeira Remédios compõe a segunda geração da família dos Buendía quando se casa com o coronel Aureliano. A primeira vez que se viram a mesma possuía comportamento e idade infantis:

Todo mundo ficou em paz, menos Aureliano. A imagem de Remédios, a filha mais nova do alcaide, que pela idade poderia ser sua filha, continuou doendo em alguma parte de seu corpo. Era uma sensação física que o incomodava um pouco ao caminhar, como uma pedrinha no sapato. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p 100)

Após esperar que Remédios —vire moçall e receba as instruções básicas de sua mãe e irmãs para o desempenho do papel de esposa, Aureliano casa-se com ela. A menina que o despertou para sentimentos que até então não havia experimentado, enche o coração do inalcançável Aureliano de amor, trazendo a dor e a esperança próprias desse sentimento.

A casa se encheu de amor. Aureliano expressou isso em versos que não tinham começo nem fim. Escrevia nos ásperos pergaminhos de Melquíades dava a ele de presente, nas paredes do banheiro, na pele do braço, e em todos aparecia Remédios transfigurada: Remédios no ar soporífero das duas da tarde, Remédios na calada respiração das rosas, Remédio na clepsidra secreta das traças, Remédios no vapor do pão ao amanhecer, Remédios em todas as partes e Remédios para sempre. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p 107)

Contrariando qualquer expectativa, Remédios esteve pronta para se casar numa rapidez ímpar, espantando a todos com o comportamento maduro, apaziguador e amoroso que teve após o casamento. Remédios Moscote cumpriu a função de seu

nome e conseguiu ser de fato remédio na família dos Buendía, promovendo boas relações humanas onde quer que estivesse, amenizando as relações entre as irmãs Amaranta e Rebeca, que eram inimigas mortais.

Remédios havia levado para a casa um sopro de alegria. (...) Foi ela a única pessoa que se atreveu a intermediar as disputas entre Rebeca e Amaranta. Carregou nos próprios ombros a custosa tarefa de atender a José Arcádio Buendía. (...) Quando o filho de Aureliano e Pilar Ternera nasceu e foi levado até a casa e batizado em cerimônia íntima com o nome de Aureliano José, Remédios decidiu que ele ia ser considerado seu filho mais velho. Seu instinto maternal surpreendeu Úrsula. Aureliano, por seu lado, encontrou nela a justificativa que lhe fazia falta para viver. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p 128)

Como marca da estirpe dos Buendía e que se mostra no decorrer do romance, o amor, a alegria e a esperança não se perpetuam. Assim Remédios, que trouxe tanto alento a todos, morre tão logo a alegria e certa paz é instaurada na casa. Remédios acorda, quando grávida, em uma noite empapada pelo próprio sangue e —morreu três dias depois envenenada pelo próprio sangue e com um par de gêmeos atravessados no ventre. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p127). A tristeza toma conta de todos e a solidão reaparece de onde se escondia.

A segunda personagem com nome Remédios surge na quarta geração, sendo sobrinha-neta da primeira. É considerada a Bela, por possuir uma beleza física acima dos padrões humanos. Ao contrário da tia-avó, Remédios, a Bela trará desconforto, inimizades e mortes por sua extrema beleza enfeitiçar os homens fazendo-os desejá-la acima de qualquer coisa.

Remédios, a Bela (...) Empacou numa adolescência magnífica, cada vez mais impermeável aos formalismos, mais indiferente à malícia e à suspicácia, feliz num mundo próprio de realidades singelas. Não entendia por que as mulheres complicavam a vida com espartilhos e anáguas de balão, e então costurou para si mesma uma batina de estopa que simplesmente metia pela cabeça e resolvia sem mais delongas o problema de se vestir, sem abandonar a impressão de estar nua, o que, de acordo com o que ela entendia das coisas, era a única forma decente de ficar em casa. Tanto a aborreceram para que cortasse os cabelos de chuva que já escorriam até os tornozelos, e para que fizesse coques

em presilhas e tranças com fitas coloridas, que simplesmente raspou a cabeça e fez perucas para os santos. O assombroso do seu instinto simplificador era que quanto mais se livrava da moda procurando comodidade, e quanto mais passava por cima dos convencionalismos obedecendo à espontaneidade, mais perturbadora se tornava sua beleza incrível, e mais provocador seu comportamento com os homens. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p 267)

Sua simplicidade e praticidade, longe de afastar seus pretendentes afetava-os gravemente, fazendo parecer provocações sensuais. Remédios, a Bela, vivia em um mundo sem as regras sociais defendidas pela sociedade de que fazia parte. —Remédios, a Bela, tratava os homens sem a menor malícia e acabava por transtorná-los com suas inocentes compliâncias. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p 269). Em seu mundo não havia malícia e ela não tinha o menor interesse pelo sexo e afins. Vivia alheia aos que a cercavam, mergulhada na sua própria solidão.

Sua presença inspirava a morte dadas as circunstâncias a que seus apaixonados seguidores se submetiam buscando uma aproximação. —Um dia, quando começava a se banhar, um forasteiro levantou uma telha do telhado e ficou sem fôlego diante do tremendo espetáculo de sua nudez. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p 269). Em seu banho, Remédios, a Bela, passava horas no banheiro matando escorpiões enquanto procurava se livrar do prologando e denso sono.

Esse mesmo forasteiro que observou a bela em sua nudez ao banho foi vítima fatal de sua beleza mortífera. Ela mantém com este, um diálogo em que cada um fala num registro diferente: ela, alheia às referências mundanas, e ele entendendo tudo pela malícia e pela sedução, até que o forasteiro, devido a sua ânsia de alcançar a amada, se desequilibra nas telhas do banheiro.

As telhas podres se despedaçaram num estrépito de desastre e o homem mal conseguiu lançar um grito de terror, e arrebentou o crânio e morreu sem agonia no chão de cimento. Os forasteiros que ouviram o barulho da sala de jantar se apressaram para levar embora o cadáver perceberam em sua pele o sufocante cheiro de Remédios, a Bela. Estava tão entranhado em seu corpo, que as rachaduras do crânio não emanavam sangue mas um óleo ambarino impregnado daquele perfume secreto, e então compreenderam que o cheiro de

Remédios, a Bela, continuava torturando os homens até depois da morte, até o pó de seus ossos. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p 271)

O escorpião – animal que Remédios, a Bela, tinha por costume matar em seus banhos- é protagonista de uma crendice popular que afirma ser ele um animal suicida, que, ao se ver em situação de risco, como dentro de um círculo de fogo, prefere se matar a esperar por uma morte lenta e mais dolorosa. Apoiando tal afirmação, podemos fazer uma relação com a primeira Remédios que morre envenenada com o próprio sangue. Remédios, a Bela, seria uma alusão inversa do destino de sua tia-avó (Remédios Moscote), mas, ao contrário de sofrer seu trágico destino, relega ao estrangeiro o final que seria o seu. O apaixonado forasteiro não contém a sua paixão e é esfacelado por ela. Entre os escorpiões, Remédios, a Bela, no entanto, nada sofre.

O enlace final de Remédios, a Bela, é diferente às outras personagens. Dela emana pureza e leveza, transcendendo a lógica humana e a chancela de que a mesma não é componente deste mundo. —Remédios, a Bela, começava a se elevar. (...) entre o deslumbrante bater de asas dos lençóis que subiam com ela, que abandonavam com ela o ar dos besouros e das dalias. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p 274) A Bela sobe ao céu, na completude significativa da narrativa, que fala sobre a solidão e como as personagens condenadas a ela passam pela vida, e também, pela morte carregando essa sina. Fazendo um paralelo com a história da estirpe dos Buendía e o caminho do escorpião, afirmamos que, assim como o inseto venenoso se pica e padece com seu próprio mal, as personagens se —picam com o que lhes consomem, a solidão, e do mesmo modo falecem, uma vez —as estirpes condenadas a cem anos de solidão não (teriam) uma segunda chance sobre a terra. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p 447)

4.4 Linguagem, poder e violência

*(...) falar é existir absolutamente para o outro.*²¹

A língua é um produto cultural, —Falar é estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização. (FANON, 2008, p 33). Entendemos assim que a linguagem, em nenhuma hipótese, pode ser tida apenas como um amontoado de palavras para expressar um desejo ou ação; ao contrário se configura em um instrumento de poder.

Sob uma perspectiva fenomenológica, a palavra torna-se sinal, condutora de sentido, graças à consciência que é mais do que compreensiva, capaz de realizar atos significativos. A palavra não é mais entendida como centro da linguagem, mas passa a ser compreendida como maneira de se comportar frente à realidade. Assim, a palavra não possui uma materialidade de sentido, é uma realidade sensível como o mundo físico. As palavras, nas suas mais diversas significações e trocas, tecem a linguagem.

A linguagem, que é uma forma simbólica, nasce como mediadora do homem para com o mundo, permitindo ao ser humano fazer da realidade dada um mundo segundo ele mesmo, um mundo expresso que se faz expressão, que adquire forma. Assim podemos entender a palavra como um caso particular da expressão humana.

Saber consiste, pois, em referir a linguagem à linguagem. Em restituir a grande planície uniforme das palavras e das coisas. Em fazer tudo falar. Isto é, em fazer nascer, por sobre todas as marcas, o discurso segundo o comentário. O que é próprio do saber não é nem ver nem demonstrar, mas interpretar. (FOUCAULT, 2007, p 55)

²¹FANON, 2008, p 33

Como apontado por Foucault (2007) a linguagem está intimamente ligada ao conhecimento (saber). Não podendo ser resumida como mera ilustração do pensamento humano ou um reflexo da percepção do mesmo em relação ao mundo que o cerca. A linguagem diz respeito à formação do sujeito, sendo uma extensão da engrenagem da mente humana.

A linguagem está a meio do caminho entre as figuras visíveis da natureza e as conveniências secretas dos discursos esotéricos. É uma natureza fragmentada, dividida contra ela mesma e alterada, que perdeu sua transparência primeira; é um segredo que traz em si, mas na superfície, as marcas decifráveis daquilo que ele quer dizer. É, ao mesmo tempo, revelação subterrânea e revelação que, pouco a pouco, se restabelece numa claridade ascendente. (FOUCAULT, 2007, p 49)

Um bom exemplo, presente no romance em estudo, sobre o caráter —misterioso— da linguagem está nos pergaminhos deixados pelo cigano Melquíades; são elementos fundamentais para a descoberta do destino da família Buendía e estão intrinsecamente relacionados à linguagem, que desempenha um papel basilar no romance. Sua tradução é feita, em etapas, por diferentes personagens, sendo todos eles varões Buendía. Nos complexos escritos dos pergaminhos estão os acontecimentos ocorridos e os previstos; está a sina da família protagonista: solidão.

A linguagem está em um completo estado imaturo no começo da obra, quando a maior parte das coisas do mundo recém-criado são ainda sem nome; entretanto seu papel rapidamente passa a ser mais complexo. Diversas línguas preenchem a novela, inserindo a linguagem *Guajira* que as crianças aprendem logo quando bem pequenas, o *latim* falado por José Arcadio Buendía, as tatuagens multilinguagens que cobrem o corpo de José Arcadio e a tradução final do sânscrito das profecias de Melquíades.

Durante muito tempo Aureliano não saiu do quarto de Melquíades. Aprendeu de memória as lendas fantásticas do livro desencadernado, a síntese dos estudos de Hermann, o entrevado; as anotações sobre ciência demonológica, as chaves da pedra filosofal, as centúrias de Nostradamus e suas investigações sobre a peste, de maneira tal que chegou à adolescência sem saber nada de seu

tempo, mas com os conhecimentos básicos do homem medieval. A qualquer hora que entrasse no quarto, Santa Sofia de la Piedad o encontrava absorto na leitura (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p 389)

Em verdade, este último ato de tradução pode ser visualizado como o ato mais considerável da história, tendo em vista que parece ser o único ato que deixa a existência do livro viável e concede vida aos personagens.

Como García Márquez realiza a leitura da força apocalíptica final que extermina Macondo e chama atenção para a sua tarefa própria como escritor, ele ainda lembra que a leitura do leitor propicia a primeira respiração basilar para cada ação que acontece em Cem Anos de Solidão.

Macondo já era um pavoroso redemoinho de poeira e escombros centrifugados pela cólera do furacão bíblico quando Aureliano pulou onze páginas para não perder tempo em fatos demasiado conhecidos e começou decifrar o instante que estava vivendo, decifrando conforme vivia esse instante, profetizando a si mesmo no ato de decifrar a última página dos pergaminhos, como se estivesse se vendo num espelho falado. Então deu outro salto para se antecipar às predições e averiguar a data e circunstâncias de sua morte. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p 447)

Enquanto a história pode ser pensada como algo com um claro significado, pré-determinado, García Márquez solicita ao leitor que reconheça o fato de que cada ação de leitura também é uma interpretação, afinal o texto literário é um fenômeno e entendê-lo é um decurso fenomenológico. Aureliano não necessita apenas ler os manuscritos, mas deve traduzir também e interpretá-los e, por fim, precipitar a destruição da cidade.

A linguagem também se faz fundamental para o convencimento, manipulação e imposição, enfim para o exercício do poder e para a revolta que ocasionam mudanças em sua configuração. Podemos observar a linguagem em sua versão escrita nos decretos cruéis e desmedidos de Arcádio componente da terceira geração dos Buendía, quando se transforma em um déspota, desenvolvendo com extrema

crueldade e frieza mecanismos de coação com o único objetivo de manter seu poder pessoal.

Em relação à facilidade com que o escritor colombiano se relacionava com o poder, Eric Nepomuceno (2016), tradutor de várias obras de Gabriel García Márquez, em sua introdução a Cem Anos de Solidão, afirma:

García Márquez sente, e não se importa nem um pouco em deixar essa faceta de sua personalidade transparecer, uma espécie de fascínio pelo poder. E não apenas pelo poder: também pelos seus protagonistas. Como pelo menos três dos homens poderosos da América Latina em seu tempo – o panamenho Omar Torrijos e os cubanos Raul e Fidel Castro – suas relações foram (no caso do primeiro) e são (no caso dos irmãos) de amizade sincera e profunda. E existem, é claro, fortes coincidências em suas maneiras de ver o mundo e, em especial, a América Latina. (NEPMUCENO, 2016, p 30)

Esse traço pessoal do escritor colombiano perpassará em suas obras e, em Cem Anos de Solidão, não seria diferente, uma vez que é marcado pelo poder e seus jogos, suas sutilezas e imposições. O poder, conforme entendimento do sociólogo Pierre Bourdieu (2006), é um elemento simbólico que se utiliza das representações das formas simbólicas para, por meio de seus laços, alcançar a todos.

O poder simbólico é um poder invisível que só tem possibilidade de ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem, numa espécie de indiferença quanto a sua situação. Buscar entender através da fenomenologia as formas simbólicas²² é ter a clareza que elas não são meros modelos explicativos do mundo, mas sim criadoras de suas próprias esferas significativas. A realidade é apreendida por meio das formas simbólicas e através delas são significados as perspectivas de cada indivíduo. A fenomenologia seria um caminho possível para se compreender como se estrutura e age o poder simbólico.

²²Destacando nesse momento a linguagem, essencialmente uma forma simbólica, se apresenta, também, como ferramenta de ação e construção do poder simbólico.

(...) sem nunca fazer dele, numa outra maneira de o dissolver, uma espécie de —círculo cujo centro está em toda parte em parte alguma — é necessário saber descobri-lo onde ele se deixa ver menos, onde ele é mais completamente ignorado, portanto, reconhecido: o poder simbólico é, com efeito, este poder invisível, o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem. (BOURDIEU, 2006, p 7-8)

O personagem Arcádio não tem uma luta por um mundo melhor ou alguma utopia visionária, sua gana é pelo poder —puro. A luta é pelo poder unicamente, o que faz resultar em falta de sentido. Não há sonhos comunitários ou libertários que sustentem sua permanência no poder.

Segundo Bourdieu (2006), a personagem estaria dentro da lógica de sistemas simbólicos de —estrutura estruturante, que seriam estruturas resultantes de tendências e acordos que vão se construindo ao longo da história: mito, arte, religião, língua, ciência. Essas estruturas mobilizam a construção de novas estruturas. Essa linha de pensamento dá atenção ao aspecto ativo do conhecimento, pois há uma desnaturalização do conhecimento, considerando-o como formas sociais que são compostas socialmente. Para Bourdieu, nesta tradição idealista, o sentido do mundo de maneira objetiva se dá por um processo mútuo de concordância das subjetividades estruturantes (senso=consenso).

Para que o poder se sustente e seja legitimado faz-se necessário que o indivíduo tenha lugar de fala, seja reconhecido como de fato autoridade para ser respeitado em suas demarcações. Como podemos observar na afirmação de Bourdieu (2006, p 114) —Este acto de direito que consiste em afirmar com autoridade uma verdade que tem força de lei é um acto de conhecimento, o qual, por estar firmado, como todo o poder simbólico, no reconhecimento, produz a existência daquilo que anuncia. II Mais uma vez vemos a importância da língua como instrumento do poder. Capacitando aquele que discursa para que tenha um discurso autorizado e através do reconhecimento exerça o poder simbólico.

O poder simbólico —funcionall por não ser percebido como algo agressivo ou até mesmo imposto, pelo menos não em todas as suas manifestações. A sutiliza é também uma de suas características marcantes, havendo diálogo, negociação entre as partes que exercem poder e que recebem o impacto desse poder. Formas simbólicas como linguagem e mito estão permeadas de elementos de poder e podem ser e são usadas para controle de determinados grupos e também para consolidação de posições estabelecidas por anteriores negociações.

A linguagem, como forma simbólica de negociação, pode ser observada no uso do personagem que exerce papel de ditador, no romance secular, com seus inúmeros decretos absurdos.

Desde seu primeiro dia de mandato Arcádio revelou sua vocação para os decretos. Leu até quatro por dia, para ordenar e dispor tudo o que lhe passava pela cabeça. (...) Enclausurou o padre Nicanor na casa paroquial, sob ameaça de fuzilamento, e proibiu-o de rezar missa e tocar os sinos a não ser para celebrar as vitórias dos liberais. (...) quando Arcádio entrou na taberna de Catarino, o trompetista da banda saudou-o com um toque de fanfarra que provocou o riso da clientela, e Arcádio mandou fuzilá-lo por desrespeito à autoridade. Os que reclamaram, mandou botar a pão e água com os tornozelos num cepo que instalou numa sala da escola. (...) Arcádio continuou apertando os torniquetes num rigor desnecessário, até se transformar o mais cruel dos governantes que Macondo jamais tinha conhecido (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p 145)

Os decretos da personagem Arcádio se encontram dentro da definição feita pelo sociólogo Bourdieu quando explora o lado —mágicoll da palavra que é capaz de suscitar a existência do que antes apenas permeava o imaginário de determinada pessoa. Marcar uma nova realidade, fazer existir o inexistente.

O acto da magia social que consiste em tentar trazer à existência a coisa nomeada pode resultar se aquele que o realiza for capaz de fazer reconhecer à sua palavra o poder que ela se arroga por uma usurpação provisória ou definitiva, o de impor uma nova visão a uma nova divisão do mundo social: *regere fines, regere sacra*, consagrar um novo limite. (BOURDIEU, 2006, p 116)

Arcádio assume o poder e se transforma numa espécie de déspota autoritário, partidário de decretos. A personagem é uma reflexão sobre o sentido do poder e suas consequências para a pessoa que ocupa determinado posto de poder, o que no romance resulta em solidão. A personagem usa de violência para poder se legitimar no cargo de chefe civil e militar de Macondo que seu tio, coronel Aureliano Buendía, lhe destinou. Mas, por mais agressivo e inconsequente que seja, Arcádio é frágil, se encolhe como um caracol e sucumbe a uma surra dada por sua avó Úrsula.

Quando Úrsula irrompeu no pátio do quartel, depois de ter atravessado o povoado inteiro clamando de vergonha e brandindo de raiva um rebenque coberto de alcatrão, o próprio Arcádio se dispunha a dar a ordem de fogo ao pelotão de fuzilamento. — Se atreve, bastardo! — gritou Úrsula. Antes que Arcádio tivesse tempo de reagir, ela soltou a primeira chibatada. — Se atreve só, assassino! , gritava. — E me mate também, filho da mãe. Porque aí não terei olhos para chorar a vergonha de ter criado um fenômeno. Açoitando Arcádio sem misericórdia, perseguiu-o até o fundo do pátio, onde ele se enrolou feito um caracol. (...) A partir daquele momento, foi ela quem mandou no povoado. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p 145-146)

Neste ato de —correção de Úrsula para com seu neto pode-se perceber um processo de revolta, de luta contra a configuração atual do poder estabelecido. O temido e cruel Arcádio volta ao seu tempo de menino que é castigado por um adulto quando se comporta mal. Arcádio como chefe militar e civil é desacreditado, desmoralizado pela surra que recebe de uma idosa, e, principalmente, por seus comportamentos violentos e absurdos. Prova de quando o poder é exercido a —ferro e fogo sem negociações, sem diálogo, ele não se sustenta. Pois o poder simbólico é fluído e negociável estando impregnado em todas as relações sociais.

4.4.1 A febre da banana

A estreia da linha de ferro em Macondo cria o caminho para a chegada da companhia bananeira. Chega primeiro Mr. Herbert, depois o senhor Jack Brown e com eles —homens e mulheres que fingiam atitudes comuns, mas que na verdade pareciam pessoas de circo (GARCÍA MÁRQUEZ, 2002, p.272). Mr Herbert foi o responsável por trazer os demais gringos, após experimentar uma banana e não conseguir mais parar. —Ninguém reparou nele até que comesse o primeiro cacho de bananas. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p.262). Esses novos imigrantes transformaram por completo o aspecto da cidade, provocando estranheza aos nativos, tanto que —Tantas mudanças ocorreram e em tão pouco tempo, que oito meses depois da visita de Mr Herbert os antigos habitantes de Macondo se levantavam cedo para conhecer a própria aldeia. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p. 265).

Depois da instalação da empresa norte-americana, Macondo passa a conhecer outras personalidades e invenções que parecem improváveis aos olhos dos macondinos: engenheiros, topógrafos, hidrólogos, agrônomos, telefone, agrimensores e advogados; a primeira cerca e o primeiro automóvel (GARCÍA MÁRQUEZ, 2002).

É esse momento da narrativa o auge de contato de Macondo com o restante do mundo, a industrialização, Macondo passa a circular em torno das exigências de produção da banana para os estrangeiros. Lá são feitas inúmeras alterações, o que admira os moradores da aldeia com tanta tecnologia, apesar dos mesmos já terem tido anteriormente acesso às maravilhas mágicas dos ciganos.

A época da companhia bananeira é exteriorizada como a peste da banana (GARCÍA MÁRQUEZ, 2002, p. 277), a febre da banana (GARCÍA MÁRQUEZ, 2002, p. 304). A peste que vai conduzir Macondo à ruína não é a da insônia. Essa é solucionada com certa facilidade. A derrocada de Macondo acontece devido à febre da banana, isto é, pela exploração dos recursos naturais e suas potencialidades e uma falsa impressão

de desenvolvimento econômico sofridas devido à instalação da companhia bananeira, é alterado de maneira agressiva o modo de vida dos macondinos.

A instalação da companhia bananeira em Macondo gera —progressoll econômico à região. No entanto, o —desenvolvimentoll acaba por ser justificativa para exploração bem como a crueldade com os trabalhadores. Os estrangeiros começam por alterar elementos essenciais para formação identitária de Macondo.

Dotados de recursos que antes eram reservados para a Divina Providência, modificaram a estação das chuvas, apressaram o ciclo das colheitas, e removeram o rio de onde sempre foi e o colocaram com suas pedras brancas e suas correntes congeladas na outra ponta da população, atrás do cemitério (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p 264).

O rio, acompanhado dos sonhos do patriarca da família Buendía com —uma cidade ruidosa com casas de paredes de espelho. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p 66), foi o elemento fundamental para determinar a localização de Macondo. O povoado foi construído a partir desse marco e agora ele é transposto para um canto sem relevância, sem consulta a nenhum morador, apenas a ação de mudança por parte de forasteiros. Faz parte do processo de dominação simbólica mudar a posição, a apresentação, do elemento que foi determinante para a fundação do povoado: o rio, oprimindo-lhe, tirando dele o *status* de mantenedor da vida. O domínio da companhia acontece pela apropriação daquilo que existe de original na região, a banana, o rio; isso faz com que a dominação seja ainda mais ampla.

O coronel Aureliano Buendía é a personagem que mais reprova as modificações ocasionadas pela companhia. Acostumado a viver em guerras, o coronel:

(...) ficou indignado com as divagações ameaçadoras do povo, e ele percebeu que algo havia mudado na natureza dos homens desde que eles abandonaram mulheres e crianças e jogaram uma espingarda sobre os ombros para ir à guerra. As autoridades locais, após o armistício de Neerlandia, eram prefeitos sem iniciativa, juízes decorativos, escolhidos entre os pacíficos e cansados conservadores de Macondo. "Este é um regime de demônios pobres", disse o coronel Aureliano Buendía (GARCÍA MÁRQUEZ, 2002, p. 287).

Já tendo costume com as guerras, iniciadas por motivos muitas vezes considerados simplórios, como o caso de rebeldia na pintura das casas pela cor padronizada do governo, o coronel não compreende o comportamento de seus conterrâneos que não discutiam as ordens e conseqüente mudanças da companhia.

A instalação de uma companhia estrangeira modifica Macondo —de noite até amanhã (...) em um lugar de perigo (GARCÍA MÁRQUEZ, 2002, p. 287). Esse julgamento: Macondo ser um lugar perigoso, é dito pela primeira vez nesse momento, até então com as guerras e fuzilamentos diários no muro do cemitério, Macondo ainda não havia sido considerada um lugar perigoso.

O perigo real para a aldeia não é a violência das armas, os decretos desmedidos do déspota ou mesmo a guerra em sua totalidade, porém as mudanças estruturais, a exploração e a dependência econômica são as maiores expressões da violência.

O tratamento concedido pela companhia estrangeira aos moradores de Macondo expressa o descaso para com o povoado que a abriga, ratificando que sua única preocupação é tirar proveito dos elementos da região para provocar lucro que não será visualizado em Macondo. O desdém para com a população local é percebido:

Os funcionários locais foram substituídos por estranhos autoritários, que Brown levou para morar no galinheiro eletrificado, de modo que eles desfrutaram, como ele explicou, da dignidade que correspondia à sua investidura, e não sofreram o calor e os mosquitos e os incontáveis desconfortos e privações do povo. Os antigos policiais foram substituídos por homens atingidos por facões (GARCÍA MÁRQUEZ, 2002, p. 287).

Referido tratamento depreciativo guia o episódio mais sangrento que Macondo já viu. A greve dos trabalhadores da companhia bananeira. García Márquez apresenta duas versões para o desfecho do episódio: a versão oficial afirma que os trabalhadores grevistas realizam um acordo com a companhia e tudo termina em paz; mas, também,

há uma personagem que diz ter presenciado a chacina dos trabalhadores pelo exército e o ocultamento de seus cadáveres.

García Márquez escolhe apresentar ao leitor como as coisas aconteceram e como dizem que elas aconteceram, mais um jogo de escrita sagaz para com a realidade de onde brotam suas inspirações, haja vista que —há um destino estranho na realidade latino-americana e mesmo em casos como as plantações de banana que são tão dolorosas, tão difíceis, que tendem, em todo caso, a se tornarem fantasmas. (VARGAS LLOSA, 1971, p. 22).

Na história é José Arcadio Segundo quem incentiva os trabalhadores à greve. As exigências dos operários são simples: não trabalhar dias de domingo, moradias em melhores condições, serviço médico, condições mais justas de trabalho, pagamento em espécie e não em vales que somente poderiam ser trocados nos armazéns da própria companhia.

José Arcadio Segundo, assim como os outros Buendía antes dele, toma a iniciativa e orienta os obreiros na exigência de seus direitos. É mais uma vez um Buendía que concentra a ação em prol dos habitantes de Macondo, ratificando a relação entre o povoado e a família. A greve finaliza em massacre; os operários reunidos na praça aguardando uma decisão pacífica da companhia e do exército, escutam o tenente ler:

Decreto número 4 do chefe civil e militar da província. Foi assinado pelo general Carlos Cortes Vargas e por seu secretário, major Enrique García Isaza, e em três artigos de oitenta palavras ele declarou aos grevistas e autorizou o exército a matá-los com uma bala. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2002, p. 363-364).

Os três mil corpos, entre eles o de José Arcadio Segundo, são colocados em um trem e jogados ao mar. No entanto, o Buendía não está morto, vive para garantir que a chacina não será esquecida. Em Cem anos de solidão os responsáveis por esconder o massacre contra os grevistas da memória de todos, inclusive dos moradores de Macondo, são aqueles que dominam as leis escritas, a oratória: os advogados. À

serviço da companhia bananeira conseguem comprovar que inexistiram mortos porque a empresa não possuía sequer vínculos empregatícios. Pode-se ler uma crítica aos jogos de poder simbólicos que manipulam as relações trabalhistas como também as informações e o acesso a elas, como serão escritas e conseqüentemente perpetuadas.

Depois dos mortos serem levados de Macondo, começa o aguaceiro torrencial que vai abrir as portas para o fim da aldeia. O elo entre os estragos causados pela companhia bananeira e a derrocada de Macondo é visível.

Não há como resistir aos impactos causados pelo contato predador da companhia bananeira. A grande chuva vem para selar o fim do —reino da grande companhia estrangeira e anunciar o fim de Macondo bem como da família Buendía.

5 A CASA DOS BUENDÍA

*Quem disse que eu me mudei? Não importa que a tenham demolido: A gente continua morando na velha casa em que nasceu.*²³

O ser humano é um ser essencialmente espacial e viver é produzir/experienciar espaço, o que se reflete na literatura. Como já foi exposto, entendemos Macondo como lugar, pois está envolto aos laços de afetividade que fazem possível a estruturação do romance. Dentro de Macondo se encontra a casa dos Buendías, espaço íntimo construído por suor, paixões, amarguras, solidão, barro e taquara. É com intuito de evidenciar o papel e a forma como a casa dos Buendías se faz presente em Cem Anos de Solidão que iremos nos debruçar em alguns trechos que dizem respeito à casa para que, através de um olhar fenomenológico, possamos interpretá-la.

Dentro ou fora da literatura as ações de ir ou ficar, de buscar mudança ou permanecer em local de segurança e sonho são representadas por viagens ou pelas moradias que permeiam a vida humana. O geógrafo humanista Yi-Fi Tuan (1980) apresenta a diferenciação entre os diversos simbolismos existentes presentes nas relações com o espaço, como os lugares abertos e os fechados, como também podem ser observados na interpretação do romance em estudo.

—Abertoll e —fechadoll são categorias espaciais significativas a muitas pessoas. Agorafobia e claustrofobia descrevem estados patológicos, mas espaços abertos e fechados também podem estimular sentimentos topofílicos. O espaço aberto significa liberdade, a promessa de aventura, luz, o domínio público, a beleza formal e imutável; o espaço fechado significa a segurança aconchegante do útero, privacidade, escuridão, vida biológica (TUAN, 1980, p. 30).

²³QUINTANA, 2013.

Essa perspectiva entre aconchego e liberdade é percebida no romance quando trata sobre a casa dos Buendía e suas características configuradas no mundo imaginativo. A casa tem sua proximidade com o feminino, sendo um lugar comandado pelas mulheres no decorrer do romance; estando para os homens destinados alguns espaços específicos o que fica claro em toda a obra que no geral os homens passam pela casa, mas não são seus donos. A casa pertence às mulheres.

Foi realizada uma pesquisa no romance *Cem Anos de Solidão* de tradução da Eliane Zagury (1982) em uma versão disponibilizada pela equipe *Le Livros* de maneira *online* em formato PDF. Nesta pesquisa foi constatado que a palavra —casall aparece cerca de duzentos e setenta e quatro (274) vezes no decorrer de todo romance. Das vezes que a palavra —casall faz referência à casa dos Buendía foram contadas cento e noventa (190) vezes. Nessas várias aparições a casa da família central do romance em estudo tem diferentes conotações, transitando entre significados de alegria, esperança e refúgio à tristeza, morte e ódio.

A casa materializa a solidão das personagens, é um espaço de múltiplos significados, pois embora as personagens possam se sentir seguras e ter um lugar para sonhar, engendrar suas perspectivas de mundo e relacionamentos é na casa onde vivenciam suas tristezas, prisões, conflitos e principalmente solidão.

Entraremos para a casa dos Buendía seguindo o suave sussurro das anáguas rendadas de Úrsula Iguarán mulher —ativa, miúda, severall, é o sustento da casa, a que preza pela ordem e união —(...) Úrsula e as crianças suavam em bicas na horta cuidando da banana e da taioba, do aipim e do inhame, do cará e da berinjela. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1982, p7). É a personagem que tem os pés fincados no chão e o temor no coração de que algum integrante da sua prole nasça com o pavoroso rabo de porco.

De todos as personagens da família Buendía que existem no romance, Úrsula Iguarán vive por mais tempo e enxerga mais gerações novas nascidas. Só perde em

longevidade para outra mulher, Pilar Ternera, mulher alegre, desbocada e provocante que iniciou boa parte dos varões Buendía na vida sexual.

Úrsula é a personificação da força feminina na criação e formação do autor colombiano, seu nome já diz muito sobre sua personalidade é forte como uma urso. A matriarca sobrevive a todos os três de seus filhos. A casa, como já dito, está intimamente ligada às mulheres e Úrsula representa de maneira gloriosa esta ligação.

Enquanto o pai colocava em ordem o povoado e a mãe consolidava o patrimônio doméstico com a sua maravilhosa indústria de galinhos e peixes açucarados, que duas vezes por dia saíam de casa enfiados em palitos, Aureliano vivia horas intermináveis no laboratório abandonado, aprendendo por pura pesquisa a arte da ourivesaria. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1982, p 27)

Por esse trecho é possível perceber os diferentes espaços ocupados. A figura do patriarca está para os cuidados externos à casa, a vida em sociedade, ao plural de maneira mais ampla. A matriarca tem por preocupação o sustento também com o conjunto, mas de maneira mais restrita; diz respeito à sua casa, aos seus familiares, não às demais pessoas que não fazem parte de sua família. Já o rapaz ocupa o lugar da busca de conhecimento individual; seus interesses não vão além dos limites do laboratório que é, por sinal um espaço consagrado à presença masculina no decorrer da obra. As mulheres do romance não se isolam no laboratório nem, futuramente, no quarto de Melquíades a fim de realizarem pesquisas e traduções; elas estão sempre andando, cozinhando, tricotando, bordando, lavando, criando, sustentando.

Em dado momento da narrativa dessa família marcada pela solidão, quando se está mais próximo de seu trágico fim, será, também, uma mulher que sustentará a casa. Petra Cotes, amante de Aureliano Segundo – integrante da quarta geração da família Buendía- após a morte de seu amado, mandará suprimentos alimentícios semanais para a casa, primeiro como vingança, mas, por fim por pura compaixão.

Na casa não faltava o que comer. No dia seguinte ao da morte de Aureliano Segundo, um dos amigos que tinham levado a coroa com inscrição irreverente se propôs a pagar a Fernanda um dinheiro que tinha ficado devendo a seu marido. A partir de então, um emissário levava todas as quarta-feiras uma canastra com coisas de comer, que davam muito bem para uma semana. Ninguém jamais ficou sabendo que aquelas provisões eram mandadas por Petra Cotes, com a ideia de que a caridade continuada era uma forma de humilhar quem a havia humilhado. O rancor, porém, se dissipou muito mais depressa do que ela mesma esperava, e então continuou mandando a comida por orgulho, e finalmente por compaixão. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p 390-391)

A mulher do Caribe é forte, apta ao trabalho, suporta as adversidades e domina a sua casa, essa é a imagem passada no decorrer do romance. Petra Cotes, a que era desconsiderada da família, a que nunca pisou no assoalho da casa, foi a que teve ações mais práticas a fim de salvaguardar a continuidade da vida familiar após a morte de quem, naquele momento, era o provedor do sustento.

A casa dos Buendía —desde um primeiro momento foi a melhor da aldeia, as outras foram arranjadas à sua imagem e semelhança. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 14). Segundo Fernandes (1991), esta casa é como a cidade de Macondo —uma espécie de templo idealizado para a ‘abertura’ na realidade ilusória do mundo profano (...). (segundo Fonseca (1982), caracterizado com base na experiência, o lugar deveria ser considerado em suas distintas escalas, a iniciar pelo próprio lar, pela cidade, pela vizinhança, pela região e pelo Estado-nação.

Desta maneira se coloca em relevo o lar da família Buendía para se entender como é construído o sentido do lugar com base nas experiências vivenciadas por esta família. Este se trata de um dos espaços narrativos principais do romance Cem anos de solidão e debaixo de seu teto, grande parte da trama se desenvolve, é onde se entrecruzam as gerações, haja vista que os Buendía são uma gente longeva, que engana a morte.

A casa nesses cem anos, assim como a cidade, foi lugar de opressão, ódio, tristeza, culpa, luto; mas também de amores, festas, alegrias, paixões e desejo tão avassaladores quanto proibidos. No entanto, até mesmo quando a casa estremecia

com a algazarra da abundância de comidas, bebidas e risadas a solidão se fazia presente. A solidão abraça cada uma das personagens e caminha de mãos dadas com elas.

A casa viu surgir o primeiro Buendía de Macondo, e ainda, morrer o derradeiro, pois é nesta casa que termina a trágica sina dessa estirpe. Para se ler a casa dos Buendía, deve-se ler tanto a família quanto aqueles que se integraram ao seu destino, sejam por vontade própria ou não. Seus fundadores como já se tem conhecimento, foram José Arcadio Buendía e Úrsula Iguarán, primos legítimos, que vão iniciar a cepa.

A casa constitui uma das principais forças de integração para as lembranças e os sonhos do indivíduo. Nesta integração, o princípio de ligação é o devaneio, conforme defende Bachelard (2008). Dessa forma, para compreender e interpretar a casa da família Buendía, procura-se enxergá-la como espaço de vivência, repleto de sentimentos, valores, lembranças dos que nela residem.

Nos dias subseqüentes ocupou-se em destruir todas as marcas da sua passagem pelo mundo. Reduziu a oficina de ourivesaria até deixar apenas os objetos impessoais, deu as suas roupas aos ordenanças e enterrou as suas armas no quintal com o mesmo sentido de penitência com que o seu pai havia enterrado a lança que dera morte a Prudencio Aguilar. Conservou somente uma pistola, e com uma bala apenas. Úrsula não interveio. A única vez que se meteu foi quando ele estava se preparando para destruir o retrato de Remedios que se conservava na sala, iluminado por uma lâmpada eterna. —Esse retrato deixou de pertencer a você há muito tempo, disse a ele. —É uma relíquia de família. Na véspera do armistício, quando já não havia em casa um só objeto que permitisse recordá-lo, levou à padaria da casa o baú com os versos, no momento em que Santa Sofia de la Piedad se preparava para acender o forno. — Acenda com isto — disse a ela, entregando-lhe o primeiro rolo de papéis amarelados. — Arde melhor, porque são coisas muito antigas. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1982, p 108)

Sendo a casa lugar de memória, espécie de cofre daqueles que a habitam, o que significa destruir todos os artefatos que remetem às lembranças de determinada pessoa? Enterrar as armas para a personagem que comandou trinta e duas (32)

guerras civis perdendo todas elas. Fazer fogo dos seus versos que, em outros tempos diziam tanto da sua alma. É uma forma de negação do próprio eu; uma maneira de cortar os laços que o ligam à casa, reforçando o caráter transitório que a mesma tem para os homens; retirar objetos seus do lar já é suficiente para retirar sua memória do ambiente. Uma demonstração gritante da solidão.

A casa é construída, também, pelos que a habitam. Por isso na fenomenologia, é sobretudo, uma casa sonhada e, por maior que seja o seu espaço, ela deve ser um corpo de pomba, uma choupana, uma crisálida, um ninho (BACHELARD, 2008). A casa dos Buendía exerce o papel em vários momentos da narrativa de juntar, incluir, somar. Seja pelos forasteiros que passam pela sua mesa e desfrutam da sua hospitalidade ou por aqueles que são convidados para festejar e ainda pelos que vão chorar os muitos lutos sofridos pela casa.

Numa quinta-feira de janeiro, às duas da madrugada, nasceu Amaranta. (p 22) O filho de Pilar Ternera foi levado para a casa dos avós com semanas de nascido. (p 26) No domingo, com efeito, chegou Rebeca. (p 28) Melquíades ficaria na casa deles (p 33) Quando nasceu o filho de Aureliano e Pilar Ternera e foi levado para a casa (p 54) (GARCÍA MÁRQUEZ, 1982)

Esses são alguns exemplos de momentos em que chegam novos moradores para a casa, reforçando a ideia de lugar de proteção, sendo aconchego e descanso. Com as constantes entradas, permanências e saídas, a casa se modifica; se expande, ilumina, abre, areja, reforma.

Úrsula percebeu de repente a casa tinha se enchido de gente, que seus filhos estavam a ponto de casar e ter filhos, e que veriam obrigados a se dispersar por falta de espaço. Então pegou o dinheiro acumulado ao longo de longos anos de trabalho duro, assumiu compromissos com seus clientes e começou a ampliação da casa. (...) Naquele desconforto, respirando cal viva e melaço de alcatrão, ninguém entendeu direito como foi surgindo das entranhas da terra não apenas a maior casa que haveria no povoado, mas também a mais

hospitaleira e fresca que jamais existiu na região do pantanal. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p 96-97)

Neste fragmento do romance podemos perceber o papel que a casa desempenha na concepção da personagem Úrsula no momento da narrativa em que ela percebe o crescimento dos filhos e teme por um afastamento obrigatório. A intenção da matriarca com a ampliação do lar acompanhada das melhorias em relação ao conforto tem por intenção não deixar que sua família se fragmente, disperse. Tanto que uma das características da família Buendía é estar reunidos, em sua maioria, na mesma casa. A casa, assim como Macondo, é um personagem e diz tanto para o desenvolvimento da história quanto qualquer outro que pisa em seu assoalho.

Os Buendía estão ligados irrevogavelmente, para pior ou para melhor, em prol de manter a família junta. Úrsula se encarrega de fortalecer essa união, em muitas situações, a matriarca mostra-se bem rígida; por exemplo, ela expulsa José Arcadio e Rebeca para fora da residência quando eles se entregam a uma paixão incandescente e se casam. —Passou noites em vigília, tiritando de febre, lutando contra o delírio, esperando até que a casa trepidasse com o regresso de José Arcadio ao amanhecer. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1982, p 58) A casa aqui responde fisicamente as ações de seus moradores, pondo em evidência como era latente o desejo das personagens. A dramática decisão de expulsar seus filhos de casa, ato máximo de repúdio que se pode ter em relação a um lar se deve ao seu inflexível medo do incesto.

Apesar de José Arcadio e Rebeca não serem parentes tecnicamente, Úrsula fica apavorada com a chance de que mesmo uma relação remotamente incestuosa teria como resultado alguém da família tendo um bebê com rabo de porco. Seu próprio matrimônio com José Arcadio Buendía é considerado incestuoso, pois os mesmos são primos, como já frisado antes.

Em razão de seu medo do incesto, Úrsula consiste em uma personagem contraditória, haja vista que ela mantém a família unida, porém tem pavor de que o

incesto, o extremo da relação familiar, ocasiona o desgaste para a residência dos Buendía. A casa assim se faz lugar de conflito

O sentimento homem/casa vai além dos valores culturais, épocas históricas, ou locais determinados, tendo relação com o próprio indivíduo, congregando o próprio sentimento de ser invadido da felicidade do habitar, o que é refletido na literatura. Com isto, ao empregar o espaço na condição de instrumento de análise para a alma humana, com base em imagens poéticas, conhecer a imagem na sua origem, em sua pureza, em sua essência. E este espaço consiste em um espaço vivo, com todas as desigualdades da imaginação (BACHELARD, 2008).

Percebe-se que a noção de Bachelard acerca do espaço é altamente poética e justificada pela alma humana. Segundo esse fenomenologista francês, a imagem poética não é provocada por ecos ou impulsos do passado como defende psicanalistas ou psicólogos, ela tem dinamismos específicos. Deste modo, sentimento homem/casa vai além de valores culturais, locais determinados ou épocas históricas, ele tem relação com o próprio homem, agrega o próprio sentido de ser invadido da felicidade do habitar.

Úrsula fez uma lista severa dos convidados na qual os únicos escolhidos eram os descendentes dos fundadores, exceto a família de Pilar Ternera, que já tinha tido outros dois filhos de pais desconhecidos. Era na realidade uma seleção de classe, só que determinada por sentimentos de amizade, pois os favorecidos eram não só os mais antigos íntimos da casa de José Arcadio Buendía, desde antes de empreender o êxodo que culminou com a fundação de Macondo, mas também os seus filhos e netos eram os companheiros habituais de Aureliano e Arcadio desde a infância, e as suas filhas eram as únicas que visitavam a casa para bordar com Rebeca e Amaranta. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1982, p 39)

Nessa seleção para festa de inauguração da —novall casa dos Buendía tem-se um período de celebração como acontece em diversos outros momentos da narrativa. Qual seria o significado em celebrar uma casa se não fosse a ânsia do homem por habitar, por tornar conhecido, tornar seu? A importância do habitar perpassa as mais

diversas esferas da vida humana, se faz uma das características mais marcantes do humano. Como pontua Marandola Jr (2009):

A noção de habitar é mais do que simplesmente morar em um local. Habitamos a casa, o bairro, a cidade, a região e, em última análise, a Terra. Nesta leitura, habitar é a expressão do próprio ser-e-estar-no-mundo, constituindo-se enquanto fundamento do ser-no-mundo, envolvendo lugares, territórios e espaços de vida. Habitar é o próprio Dasein, implicando um conjunto fenomênico de elementos que são mediados pelas ações intencionais e do querer do homem. A existência é fundada num habitar, e este marca, demarca e transforma o espaço. Muitas formas de habitar só se desenvolvem em certa duração, implicando conhecimento, vivência e um envolvimento com a comunidade, a cultura local e o estabelecimento de territorialidades. Em vista disto, espaço e tempo são elementos fundamentais do ser-e-estar fundado no habitar. (MARANDOLA JR, 2009, p 7)

O habitar —marca, demarca e transforma o espaço— o que é observado nas representações presentes no romance em estudo. A casa é organizada e reorganizada em diferentes situações —Fez lavar o chão da casa e mudar a posição dos móveis— (GARCÍA MÁRQUEZ, 1982, p 75), ação de Úrsula em virtude da chegada de seu filho coronel Aureliano Buendía de uma de suas guerras. Essa organização tem um significado simbólico no que diz respeito a receber um de seus moradores que estava ausente, intenta-se mostrar afeto através de cuidados com a limpeza. Os espaços são dotados de valores distintos e possuem acessos específicos. Há os lugares de produção de conhecimento, como o quarto do cigano Melquíades; lugares que são para a produção do sustento familiar, como a cozinha onde Úrsula junto com Santa Sofía de la Piedad fabricavam os animaizinhos de caramelo, ou o quintal onde se plantava a horta para completar o sustento da mesa; o quarto, o banheiro ou despensa, como lugar de intimidade e realização de desejos proibidos.

Os lugares não possuem significados fixos como podemos observar em relação ao quarto de Melquíades que, de centro espiritual e de estudo da casa, em determinado momento do romance passa a ser depósito para penicos usados. Os lugares são

possibilidades para se vivenciar o indivíduo no mundo, constituídos de experiências que tornam sua percepção uma forma de ser-no-mundo, pois, como defende Relph (2012), o ser é:

(...) sempre articulado por meio de lugares específicos (...) O lar, e na verdade todo lugar, não é delimitado por limites precisamente definidos, mas, no sentido de ser o foco de intensas experiências, é ao mesmo tempo sem limites. Lugar é onde conflui a experiência cotidiana, e também como essa experiência se abre para o mundo (RELPH, 2012, p. 29).

Não reconhecer esse laços que produzem conectividade com os espaços da casa, deixa a personagem deslocada, se sentindo alheia à estrutura doméstica. Não se sente pertencente àquele lugar, porque não o percebe como experiência vivenciada, como é o caso do coronel Aureliano Buendía quando volta à casa de mais uma de suas guerras.

Estava perdido, extraviado numa casa alheia, onde já nada nem ninguém lhe motivava o menor vestígio de afeto. Uma vez abriu o quarto de Melquíades, procurando os rastros de um passado anterior à guerra e só encontrou os escombros, o lixo, os montes de porcaria acumulados por tantos anos de abandono. Nas capas dos livros que ninguém voltara a ler, nos velhos pergaminhos macerados pela umidade, prosperara uma flora lívida, e no ar que havia sido o mais puro e luminoso da casa flutuava um insuportável cheiro de lembranças podres. Certa manhã, encontrou Úrsula chorando debaixo do castanheiro, nos joelhos do marido morto. O Coronel Aureliano Buendía era o único habitante da casa que não continuava a ver o potente ancião angustiado por meio século de intempérie.(GARCÍA MÁRQUEZ, 1982, p 146)

A falta de conexão do coronel com sua casa impossibilita-o de participar da sua lógica. Ele já não habita a casa, pois habitar requer envolvimento, demanda demorar-se, é um modo próprio do homem de ser e estar no mundo. O não habitar do coronel Aureliano Buendía é o motivo dele não poder ver o fantasma do pai.

A casa, como já foi dito, é uma personagem tão importante para o romance como qualquer outra descrita no enredo. Por isso ela não se comporta como uma construção

estática. Para a morada dos Buendía chegam as notícias, sejam elas através de pessoas ou não, como quando o primogênito de Úrsula foi morto:

Logo que José Arcadio fechou a porta do quarto, o estampido de um tiro retumbou na casa. Um fio de sangue passou por debaixo da porta, atravessou a sala, saiu para a rua, seguiu reto pelas calçadas irregulares, desceu degraus e subiu pequenos muros, passou de largo pela Rua dos Turcos, dobrou uma esquina à direita e outra à esquerda, virou em ângulo reto diante da casa dos Buendía, passou por debaixo da porta fechada, atravessou a sala de visitas colado às paredes para não manchar os tapetes, continuou pela outra sala, evitou em curva aberta a mesa da copa, avançou pela varanda das begônias e passou sem ser visto por debaixo da cadeira de Amaranta, que dava uma aula de Aritmética a Aureliano José, e se meteu pela despensa e apareceu na cozinha onde Úrsula se dispunha a partir trinta e seis ovos para o pão. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1982, p 81-82)

Ou quando o seu segundo filho atentou contra a própria vida:

Ali tirou a camisa, sentou-se na beira do catre e, às três e quinze da tarde, desferiu um tiro de pistola no círculo de iodo que o seu médico particular lhe pintara no peito. A essa hora, em Macondo, Úrsula destampou a panela do leite no fogão, estranhando que demorasse tanto a ferver, e encontrou-a cheia de vermes. — Mataram Aureliano! — exclamou. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1982, p 110)

Seja o sangue que percorre um caminho longo e chega aos pés de Úrsula ou os vermes que tomam conta do leite que ela cuidava enquanto fervia, a casa dá um jeito de avisar a Úrsula – aquela que apresenta maior ligação com o lar- das novidades que envolvem sua gente.

Ao empregar o espaço na condição de ferramenta de análise para a alma humana, com base em imagens poéticas, pode-se chegar a uma fenomenologia da imaginação, isto é, pelo espaço é viável conhecer a imagem em sua origem, em sua pureza, em sua essência. E esse espaço se trata de um espaço vivido, com todas as desigualdades da imaginação (BACHELARD, 2008). Segundo este fenomenologista francês, a imagem poética não é provocada por ecos ou impulsos do passado como defendem psicanalistas e psicólogos, ela possui ser e dinamismos próprios.

Isto posto, quando se lê um texto literário, a imagem que é criada por meio dele, possui sentido em si mesma, no momento presente e de forma diferenciada em cada leitor, que passa a ser nesse momento também autor (LUCENA, 2008).

A casa, por exemplo, dá origem a infinitas imagens que podem levar a outras imagens, que constituem atos poéticos ou, como afirma o filósofo, a —chama do serll na imaginação. Na abundância de personagens que cobrem os cem anos deduzidos pela contagem do narrador, não existe um protagonista, existem protagonistas vivendo na casa. A cada geração aparecem novos Arcádios, Aurelianos, Amarantas, Remédios e Úrsulas, a casa se reinventa, decai, é reformada, se enche, se esvazia, ora é aberta e com muitos cheiros, ora fechada, escura e triste. A casa está sempre presente permeada pela solidão de seus moradores.

Cada qual com suas particulares histórias, que vão se emaranhando umas nas outras até que uma teia seja formada, da qual ninguém escapará. Todos têm que cumprir um destino que já foi traçado antes de nascerem. As dimensões de tempo se multiplicam na obra, se repetem, melhor dizendo. O espaço, por sua vez, é quase sempre a casa, haja vista que o ser e estar no mundo, fundamentos do habitar, requerem um recorte de tempo e espaço.

Desta forma, a casa dos Buendías está em todas as etapas da narrativa. A descrição do estado da casa condiz com a descrição do estado de vida da família. Sendo assim, no começo, o que se vê é uma simples casa, como eram simples as suas vidas. Com todas as demais vinte casas iniciais daquele povoado, era de taquara e barro.

Tinha uma saleta ampla e bem iluminada, uma sala de jantar em forma de terraço com flores de cores alegres, dois quartos, um quintal com um castanheiro gigantesco, um jardim bem plantado e um curral onde viviam em comunidade pacífica os cabritos, os porcos e as galinhas. Os únicos animais proibidos não só em casa, mas também em todo o povoado, eram os galos de briga (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 14)

Mesmo tendo sido construída com os mesmos materiais disponíveis no local, a casa dos Buendía era considerada a —(...) a melhor da aldeia e as outras (...) arranjadas à sua imagem e semelhança (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 14). A descrição da casa faz alusão a seu ato de fundação. Segundo Eliade (1992), o mundo que está em volta do homem, o mesmo no qual se pode sentir a sua presença e a sua ação, sempre tem uma forma ou cópia que há em um nível cósmico mais elevado.

Em outros termos, isso significa que, ao fundar sua casa, o homem acaba repetindo outro ato maior, outro ato cosmogônico, que consiste na criação do mundo. E este lugar de fundação é sempre o seu centro de mundo. Nota-se que os Buendía já guardam uma posição de relevo quando comparados aos demais moradores.

Um lugar é referente a um centro de valor, de apoio e alimento. A narrativa demonstra uma casa simples, contudo, e mesmo assim, é um lugar que acolhe e faz sonhar. As casas rústicas eram as que mais chamavam atenção de Bachelard em suas análises poéticas, —por elas meu devaneio habitava a casa essencial (BACHELARD, 2008, p. 65). A casa mesmo com sua simplicidade é abrigo fortificante.

Com base na fenomenologia da imaginação de Bachelard (2008), o frescor de sua saleta iluminada pode ser sentido, concomitantemente, com o perfume das flores coloridas que enfeitam a murada, tais elementos cumprem seu papel de harmonizar o ambiente. Nota-se que o frescor era em razão da proximidade do rio, por causa disso que o local não foi escolhido de forma aleatória. Isso ratifica o argumento de Tuan (2012), quando advoga que lugares não são criações deliberadas, pois são construídos em prol de satisfazer as necessidades básicas.

A casa dos Buendía, igual às demais da aldeia, recebia sem esforço, duas forças vitais grandes, a luz do sol e a água. Seus moradores podiam abastecer-se de água sem grande esforço e possuir uma casa iluminada. Úrsula, a matriarca, com o auxílio das crianças, mantinha uma horta para alimentação da família, e para complementar o orçamento, fazia uns animaizinhos de caramelo para vender no povoado.

Segundo Bachelard (2008, p. 113), a casa configura-se como a própria pessoa, —sua forma e seu esforço mais imediato. Desde o começo da narrativa, a presença desta mulher se justapõe com a imagem da casa. Úrsula, em todos os sentidos, era quem mantinha a organização do lugar, e não somente em relação aos cuidados com a casa ou mesmo no que se refere à providência de alimentos para a família, mas também quanto a salvaguardar sua harmonia e sua união.

Quando Úrsula morre, a casa morre junto com ela, em um primeiro momento aos poucos para, então, sucumbir de vez. A casa está de maneira inequívoca ligada à sua matriarca.

Mas quando Úrsula morreu a diligência inumana de Santa Sofia de la Piedad, sua tremenda capacidade de trabalho começaram a esmorecer. Não era só porque estava velha e esgotada, mas porque a casa tinha se precipitado da noite para o dia numa crise de senilidade. Um musgo macio trepou pelas paredes. Quando já não havia um único lugar calvo nos pátios, o capim rompeu por baixo do piso da varanda, trincou-o como se fosse cristal, e saíram pelas fendas as mesmas florzinhas amarelas que quase um século antes Úrsula havia encontrado no vaso onde estava a dentadura de Melquíades. (...) Certa manhã viu que as formigas- ruivas tinham abandonado os alicerces socavados, atravessaram o jardim, subiram pelo parapeito onde as begônias tinham adquirido uma cor de terra e entraram até os fundos da casa. (...) viu que o quarto de Melquíades também estava coberto de teias de aranha e de poeira mesmo que o varresse e espanasse três vezes por dia (...) (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p 392- 393)

Esse combate entre forças da natureza e a casa revela a situação de solidão e abandono que a casa também transparece, sentimentos vivenciados pelos habitantes da casa, nesse período, de maneira mais intensa do que em todo o restante da narrativa. A casa acompanha seus moradores, é um reflexo de seus ânimos, anseios e ações.

Retornando ao início desse fazer habitar, temos uma matriarca que cumpre o papel de tutelar, de guardar seus moradores. A casa (ainda) harmoniosa configura, então, o bem-estar que devolve ao indivíduo a primitividade do refúgio. Neste sentido, nos devaneios de Bachelard, casa constitui ninho, um ninho vivido. Tanto o ninho

quanto a casa onírica e tanto a casa onírica como o ninho não têm conhecimento da hostilidade do mundo, a vida inicia para o homem com um tranquilo sono e todos os ovos do ninho são bem chocados. A vivência de hostilidade do mundo – e por consequência os sonhos de agressividade e de defesa – são posteriores. Em seu germe, toda vida é bem-estar.

Graças a ela (Úrsula), o chão de terra batida, os muros de barro sem caiação, os rústicos móveis de madeira construídos por eles mesmos estavam sempre limpos, e as velhas arcas onde se guardava a roupa exalavam um cheiro tênue de manjerição. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1982, p 10)

O bem-estar é representado, no romance, por meio do odor do manjerição, que constitui uma erva odorífera que, conforme a crença popular, detém poderes mágicos e é ainda utilizada para conjurar a má fortuna e tutelar contra os maus espíritos (CHEVELIER e GHEEBRANT, 1998). Nota-se o destaque dado pelo narrador aos odores harmoniosos nesta etapa primordial da narrativa, simbolizando felizes imagens da casa, os cheiros das flores, das ervas e das pessoas. Desde o começo, os eventos maravilhosos se manifestam na casa da família.

Na obra intitulada —A Poética do Espaço, Bachelard (2008) explica que a casa tanto é corpo quanto alma. Consiste no primeiro mundo do homem, antes de ser lançado no mundo, como profetizam as metafísicas —apressadas, o ser humano é posto no berço da casa.

E todas as vezes, em seus devaneios, a casa é considerada um grande berço. Uma metafísica real não pode ignorar tal simples fato, na medida em que ele constitui um valor, um grande valor ao qual se volta em todos os devaneios. O ser é imediatamente um valor. A vida inicia bem, fechada, tutelada, acomodada no refúgio da casa.

O pensamento de Bachelard vai ao encontro com a descrição da casa dos Buendía; o lugar serviu para abrandar recordações do passado e sentimentos não desejáveis, trazidos de outros espaços – a morte de Prudêncio Aguilar. Agora as

imagens são topofílicas. Tanto a cidade quanto a casa podem ser tidas como espaços louvados a que Bachelard (2008) faz referência: um espaço feliz que se formou de forma harmoniosa. A casa, no início da narrativa, é como uma segunda oportunidade ao casal fundador, é feliz, há esperança.

A casa é verdadeiramente o homem que habita nela. Em outros termos, é o homem quem impõe símbolos e valores de experiências à construção. Nestes primordiais tempos, as atitudes que marcam a narrativa são afeto, respeito, cumplicidade e amor. A Geografia Humanista Cultural frisa a valorização da experiência da pessoa ou grupo, de maneira a entender seu comportamento e formas de sentir em relação aos lugares, pois compreende que este contexto se trata de um espaço transformado em lugar.

Desta forma, observando-se o comportamento dos que moram na casa, notam-se as relações de cuidado e de amor entre eles: o sentimento de Aureliano pela jovem Remédios, materializado nos poemas que ele redige e que enchem a residência de amor; a cumplicidade de Aureliano e seu irmão José Arcádio. As relações harmoniosas se ampliam aos habitantes da aldeia, por meio dos cuidados de José Arcadio Buendía com a comunidade; no entanto, tais sentimentos são, de fato, vazios e cobrem o sentimento —maior que guia toda a narrativa: a solidão.

A casa é, em escala distinta, o centro do mundo do ser humano. Segundo Eliade (2008), o simbologismo do mundo não faz alusão somente a nações, templos, cidades ou palácios. A habitação mais simples do homem, seja a casa do agricultor sedentário ou a do caçador nômade, é seu centro do mundo. Habitar um espaço consiste numa decisão religiosa: o ser humano assume a responsabilidade de criar bem como organizar o mundo que decidiu habitar, isso a tutela do caos.

Desta forma, não apenas —cosmiza o Caos, mas santifica seu pequeno Cosmos (...)|| (ELIADE, 2008, p. 61). Este simbolismo expressa o anseio de viver em um Cosmos ‘santo’ e ‘puro’, tal como era nos primórdios do mundo, no mítico instante da criação.

Neste espaço tal qual aquele descrito por Bachelard, começou-se a vida dos Buendía, no denominado espaço sagrado nas tradicionais sociedades. No decorrer da história de Cem anos de solidão, foi possível demonstrar a relevância de cada personagem na condição de experiência vivida, na qual os valores foram devidamente preservados e repassados aos seus moradores. Concomitantemente o leitor sente a casa ganhar sua identidade como lugar.

Sentir um lugar leva tempo: isso se faz de experiência em sua maior parte fugazes e pouco dramáticas, repetidas dia após dia e ao longo dos anos. É uma mistura de vistas, sons e cheiros, uma harmonia ímpar de ritmos naturais e artificiais, como a hora do Sol nascer e se pôr, de trabalhar e brincar. Sentir um lugar é registrado pelos nossos músculos e ossos. [...] Com o tempo uma casa deixa de chamar a nossa atenção; torna-se confortável e discreta como um velho par de chinelos (TUAN, 2012, p. 224).

A vida familiar e a vida na comunidade, no começo da narrativa, constituem as imagens felizes da poética de Bachelard. Nesta casa feliz, os filhos dos fundadores cresceram. À medida que Macondo foi se modificando para cidade, a casa dos Buendía foi crescendo e passando a ter mais visibilidade, porém proporcionalmente, foi perdendo no que se refere à afetividade entre seus moradores, ressaltando o sentimento de solidão que permeava seu povo.

A casa, depois de seu apogeu com a companhia bananeira, decai assim como Macondo. A casa dos Buendía é, em último período palco de um amor verdadeiro e incestuoso entre tia e sobrinho, uma paixão abrasadora e despreocupada.

Naquele Macondo esquecido até pelos pássaros, onde a poeira e o calor se fizeram tão tenazes que dava trabalho respirar, enclausurados pela solidão e pelo amor e pela solidão do amor puma casa onde era quase impossível dormir por causa do barulho das formigas ruivas, Aureliano e Amaranta Úrsula eram os únicos seres felizes, e os mais felizes sobre a terra. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1982, p 225)

Não há preocupação com a vida fora da casa, com os demais acontecimentos longe do corpo desejado. Os amantes nem ao mesmo se preocupam com o restante da

casa, salvo o quarto consagrado como lugar da intimidade, sendo a residência atacada por pequenos e ferozes animais não havendo nenhuma ação que combata muito menos previna novos ataques, —O resto da casa se rendeu ao assédio tenaz da destruição (GARCÍA MÁRQUEZ, 1982, p 229). A casa é em grande parte destruída por formigas-ruivas e o último herdeiro dos Buendía é devorado pelos mesmos insetos. E então viu a criança. Era uma pelasca inchada e ressecada que todas as formigas do mundo iam arrastando trabalhosamente para os seus canais pelo caminho de pedras do jardim. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1982, p 231) Animais tão pequenos e facilmente combatíveis são os responsáveis em por fim ao único Buendía gerado com amor, dono do temível rabo de porco, isto diz muito acerca da estirpe. Era um povo condenado à solidão, simplório e teve um final sem alarde ou ações heroicas como o decorrer de suas vidas.

A casa se acaba com as formigas -ruivas, os cupins, e finalmente é arrastada pelo vento e desenterrada da memória dos homens. Mesmo com todas as intempéries da natureza e descuido dos seus habitantes a casa dura desde o início de Macondo até o seu fim, resiste a todos os Buendía que passaram por ela. —O primeiro da estirpe está amarrado a uma árvore e o último está sendo comido pelas formigas. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p 445). Tudo estava escrito, a solidão e a incapacidade para se ter uma vida plena e feliz já eram previstos. Do início ao fim, foi na casa que a profecia se cumpriu. A casa foi erguida em meio à solidão, como baluarte de fuga para um assassinato, residência para um casal unido mais do que pelo amor, pela culpa.

Voltemos para a casa dos Buendía quando sua realidade não era destruição e abandono, no tempo em que por debaixo do seu teto, passavam tantos forasteiros quanto possível, nos anos dourados da companhia bananeira, de —efervescência cultural em que a modernidade chegava veloz nos vagões do trem ou causava admiração aos macondinos na grande tela do cinema. Nesse tempo os espaços que compunham a casa tinham um frescor que ia além do manjeriço colocado por Úrsula no baú de roupas ou da vigilante limpeza realizada por Santa Sofía de la Piedad. O

frescor era o cheiro da esperança de uma vida sem culpa e da disposição em manter em ordem uma casa de loucos, como dito por Úrsula.

Pedimos licença ao leitor para apresentar de maneira pessoal à casa da família Buendía. Assumindo o papel de leitora, relatarei minha experiência além do processo de construção da pesquisa acadêmica. Reforçando o caráter íntimo e subjetivo do texto, optamos pelo uso da primeira pessoa do singular no restante do capítulo: —A Casa dos Buendía. II

Dos vários espaços que compunham a casa, temos cada um deles dotado de uma gama de significados apreendidos de diferentes formas, pois conforme o personagem, os lugares são constantemente ressignificados.

Das tantas vezes que li esse romance sobre o qual nos debruçamos para analisar nesse trabalho, a casa despertava minha atenção, algo que, de certa forma, espera-se que aconteça por ser uma personagem forte, dinâmica e estar presente no decorrer de toda a narrativa.

Em uma primeira leitura foi a cozinha da casa dos Buendía com sua ligação íntima com Úrsula que me trazia maior curiosidade, sendo seguida do laboratório de alquimia que, posteriormente, se transformou no quarto do cigano Melquíades, era um um lugar místico, de deciframento da profecia de toda família, o centro espiritual de toda a casa que, muitos anos depois, passa a ser conhecido como o quarto dos penicos. Em outro momento, foi o quarto da austera Fernanda del Carpio, único lugar que dispunha da reclusão necessária para os seus delírios derivados de sua criação extremamente religiosa e estratificada, era lá, também, que escrevia suas longas e mentirosas cartas aos filhos e aos médicos invisíveis, e foi lá que acreditou ter sido operada pelos tais médicos invisíveis.

Esses são alguns exemplos dos lugares da casa que já tiveram minha atenção enquanto leitora de Cem Anos de Solidão. Em minha última leitura do romance, dos muitos lugares que a casa possui, foi o banheiro que me fez pensar sobre o significado recebido e como, nos dois momentos em que o quarto de banho aparece na narrativa,

relata amor, sofrimento e solidão. A solidão se faz latente nesse cômodo o que é peculiaridade dos banheiros de modo geral dado que geralmente estamos sós ao banheiro, na narrativa a solidão vai além do que mera formalidades de uso.

O primeiro exemplo que temos de um episódio com o banheiro que mescla amor, sofrimento e solidão, é protagonizado por Remédios, a Bela. Como já se disse, Remédios, a Bela, tinha por costume banhos demorados em que dedicava parte do seu tempo para matar escorpiões: —Um dia, quando (Remédios, a Bela) começava a se banhar, um forasteiro levantou uma telha do teto e ficou sem respiração diante do tremendo espetáculo de sua nudez. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1982, p 140) Se a personagem fosse outra que não a descautelada Remédios, poderíamos prever uma cena que inspirasse lascívia, o que também acaba acontecendo por parte do observador, o forasteiro. No entanto, Remédios, a Bela, tão absorta em seu mundo paralelo à realidade que a cercava não percebe os intuitos do forasteiro e continua seu banho. É o momento em que ficam mais claras na narrativa do romance distintas percepções, duas personagens estão no mesmo lugar, vivenciando a mesma experiência, porém cada uma percebe de maneira completamente diferente. Em meio à observação do banho, o forasteiro, na ânsia de se aproximar do ser observado, morre e carrega para sempre o tormento de Remédios, a Bela, seu aroma inconfundível.

A sobrinha de Remédios, a Bela, terá experiência semelhante. Meme usará o banheiro para dar vazão a sua paixão com um motorista da companhia bananeira. O romance de Meme foi proibido por sua mãe, sendo Meme condenada a ficar presa em casa, podendo sair do quarto apenas para as refeições e banhos. Será nesses momentos de banho que Meme irá se encontrar com seu amado, Mauricio Babilônia. Mauricio entrava ao banheiro da casa dos Buendía, acompanhado de suas inseparáveis borboletas amarelas. Como o forasteiro que tentou entrar para se aproximar de Remédios, a Bela, tirava uma telha e pulava para dentro. Todos as noites - às 19 horas - os corpos dos amantes se encontravam e podiam através das carícias aplacar a saudade que os consumia durante o dia.

Foi por fazer a ligação entre a presença das borboletas amarelas com o banho de Meme e os cataplasmas de mostarda descobertos no quarto da filha que Fernanda del Carpio arma uma emboscada para dar fim à vida de Maurício Babilônia e, por extensão, com o romance indesejado da filha.

No dia seguinte, (Fernanda) convidou para almoçar o novo alcaide que, como tinha descido do páramo, e pediu a ele que ordenasse uma guarda noturna para o quintal, porque tinha a impressão de estavam roubando as galinhas. Nessa noite, a guarda abateu Mauricio Babilônia quando levantava as telhas para entrar banheiro onde Meme o esperava, nua e tremendo de amor entre os escorpiões e as borboletas, como havia feito quase todas as noites dos últimos meses. Um projétil incrustado coluna vertebral reduziu-o à cama pelo resto da vida. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1982, p 174)

Era, também, no banheiro que Rebeca se escondia quando carregava as incertezas de uma paixão recém-nascida por Pietro Crespi, aliviando seus sentimentos confusos com o hábito de chupar dedo. Nas paredes do banheiro, o Aureliano, muito antes de ser coronel, anunciava sua paixão por Remédios Moscote e era ainda lá que Amaranta amargurava quando descobriu sobre o romance de sua irmã Rebeca com Pietro, escrevendo cartas febris que guardava no fundo do baú. O banheiro foi, ainda, cenário para vários encontros sexuais entre os pais do último Buendía (Aureliano Babilônia e Amaranta Úrsula), quando não tinham outra preocupação que não o esquadrinhamento do corpo um do outro.

O banheiro me chama atenção por ser palco de amores desfeitos, tragédias anunciadas e sentimentos intensos, um lugar de profunda intimidade, onde é preciso se desfazer de suas —proteçõesll, mostrando-se frágil. É nesse momento de fragilidade que as duas situações descritas acima se passam ambas tendo, pelo menos pela parte de uma das personagens, o querer profundo do contato com o corpo desejado e, nos dois casos, a solidão que envolve a todos os Buendía com seus tentáculos.

A seguir, apresentamos duas ilustrações feitas por um ilustrador local, Lucas Gabriel Dias Silva (2019), sobre a minha descrição, conforme imagino parte da sala,

quintal e o banheiro da casa da família Buendía. Antes que descreva o que foi pedido para ser desenhado, é importante ressaltar fenômeno interessante que ocorre quando externamos nossa imaginação para que outra pessoa a represente, dizemos uma coisa, procuramos por meio da linguagem verbal evidenciar o que pensamos sobre a organização de um cômodo, a sua formação, cores, características e, até mesmo, odores. A outra pessoa ouve, anota, rascunha um desenho e cria a partir da criação daquela que descreve o que já criou por meio da leitura do romance. Assim temos outro fenômeno proveniente da literatura, o imaginar é constante, é fluído e se renova constantemente.

Ditas essas palavras, apresento as ilustrações que foram elaborações feitas com base em minhas descrições imaginativas, mas que, por ser outro indivíduo que as desenha carrega, também, a imaginação daquele que segura o lápis e transforma o branco do papel em uma janela onde podemos vislumbrar o que poderia ser partes da casa da família Buendía.

A primeira ilustração é um recorte da sala de estar da casa dos Buendía no seu período inicial, onde tudo era simples, uma aldeia feliz que ainda não conhecia a morte. Lá se tem flores de cores vivas, janelas grandes para manter a casa iluminada e aparentar ser ainda mais ampla do que realmente é, se encontram na sala, também, um sofá simples e uma cadeira de balanço que pertence à Úrsula. No meio da sala tem uma mesinha que poderia estar no canto ou nem estar ali, mas imagino que, vez ou outra, Úrsula goste de colocar frutas lá – no meio da sala - para que os visitantes se sintam bem recebidos logo de entrada. Na primeira ilustração, aparece igualmente parte do quintal com a grande castanheira e o banco de madeira que o patriarca se sentava quando, condenado por sua loucura, passou a viver debaixo da árvore.

Figura 01: Sala de estar e parte do quintal da casa dos Buendía/ (ilustrador Lucas Gabriel Dias Silva)



A segunda ilustração é do banheiro, descrito por mim como lugar que, atualmente, me chama mais atenção. A ideia principal que quis passar com essa ilustração foi o teto alto, de onde o forasteiro que assistia a Remédios, a Bela, tomar banho caiu e morreu. No banheiro, estão as borboletas amarelas companheiras inseparáveis de Maurício Babilônia, que, também, teve fim trágico no teto alto desse

cômodo; lá, também, vemos os escorpiões que circulavam livremente no quarto do banho.

Figura 02: Banheiro da casa dos Buendía/ (Ilustrador Lucas Gabriel Dias Silva)



Com essas ilustrações encerramos nosso passeio pela casa dos Buendía. No decorrer da pesquisa, trabalhamos com o texto literário em estudo, com as perspectivas dos pensadores elencados nas várias áreas do conhecimento aqui abordados, com a literatura sendo entendida como uma forma simbólica; a fenomenologia e também a geografia humanista.

Com isso procuramos apresentar uma outra, quiçá nova, perspectiva de ler o aclamado romance Cem Anos de Solidão de García Márquez; através das lentes da fenomenologia nossa análise se centrou em uma busca pela essência da interpretação do significado da casa da família Buendía no contexto em que está inserida.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se mostrou um trabalho laborioso, pois o romance *Cem Anos de Solidão* é uma obra sobre a qual já existem muitos trabalhos produzidos com uma variedade de abordagens. Nossa pesquisa intentava um novo olhar, interpretando-a através de uma perspectiva interdisciplinar, sob a ótica da fenomenologia e da geografia humanista cultural.

—Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer. (CALVINO, 1993, p 11), *Cem Anos de Solidão* é considerada pela crítica uma das obras literárias mais importantes da América Latina, tendo sido traduzida para trinta e cinco (35) idiomas e tendo mais de cinquenta (50) milhões de cópias vendidas. Segundo seu biógrafo, Gerald Martin (2010), o romance permanece cativando leitores extasiados em basicamente todos os países e em todas as culturas do mundo; sendo de fato o primeiro romance globalizado. O romance possui um enredo envolvente com múltiplas possibilidades de interpretação, uma fonte profunda de aspectos relevantes para serem analisados.

Martin (2010) afirma sobre a obra mais famosa de García Márquez: —O mais maravilhoso e assombroso de tudo era a forma que, de algum modo, consegue conter todos os variados elementos, uma combinação notável de arte elevada com os meios de comunicação oral. (MARTIN, 2010, p 373). A comunicação oral está presente em sua inspiração e também na sua forma de narrar, traço que almejamos ter exposto no texto de nossa pesquisa. García Márquez apresenta-se mais como um contador de histórias do que como um escritor de literatura.

Em nossa pesquisa, tivemos por intenção evidenciar o papel que a casa dos Buendía desempenha no romance, para tal mobilizamos a fenomenologia, principalmente a perspectiva estruturada por Bachelard (2008) por este autor ressaltar em seus trabalhos a poética e a imaginação quando se relaciona aos lugares, evidenciando o sensível quando diz respeito à interpretação de um texto literário.

Entendemos a casa como lugar de aconchego, lugar que permite sonhar, constituindo assim em lar (topofilia); mas, também, a casa como ambiente de disputas, conflitos, ódio e culpa, sendo lugar de opressão (topofobia).

Compreendendo lugar, sob prima da geografia humanista, isto é uma maneira de ver e sentir o mundo, colocando em destaque o singular, e salientando-se os sentimentos, princípios e as intenções do agir humano.

Em toda a escrita se procurou expor a casa da família Buendía como personagem do romance, tanto quanto Úrsula, José Arcádio Buendía, Amaranta, Aureliano, Remédios e todos os outros que passaram pelo seu assoalho. Desse modo a interpretação feita da casa é de um lugar-literário-simbólico que está vinculado aos demais personagens com laços de afetividades sendo formada por eles e também os formando.

Procuramos apresentar um olhar distinto sobre o texto literário em estudo, com base em argumentações sobre o significado do lugar na literatura, apoiados não pelos estudos literários tradicionais, senão por conjecturas, também, da geografia humanista cultural, nos sustentando, especialmente, nos geógrafos Yi-Fu Tuan (1980/ 2012) , Eric Dardel (2011) e Eduardo Marandola JR (2009/ 2010).

Para que seja possível chegar até a casa dos Buendía é necessário passear por Macondo, andar por suas ruas originalmente traçadas pelo primeiro José Arcádio Buendía, pegar água no rio, se maravilhar com as invenções dos ciganos, sentir o cheiro da banana - fruta que trouxe tanta —modernidadell e sofrimento ao povo de Macondo.

Desta maneira o nosso texto foi estruturado com o intuito de apresentar e esclarecer os conceitos basilares da pesquisa, onde a nossa interpretação da obra Cem Anos de Solidão de Gabriel García Márquez está baseada. Para isso foi dissertado sobre fenomenologia e as vertentes da mesma que influenciaram nossa análise.

Antes de chegar à casa dos Buendía destacamos a importância de Macondo para a narrativa, por exercer, combinado à casa da família central do romance, grande

influência nas demais personagens, intitulado ambos como lugar-literário-simbólico. A casa dos Buendía e Macondo estão intimamente ligados e passarão por três (3) distintas fases: inicia-se com a construção da casa, casa feliz dos Buendía e para tal tem-se a fundação de Macondo —aldeia feliz, onde ninguém tinha mais de trinta anos e onde ninguém tinha morrido. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, p 51). Na segunda fase, começam a ficar mais constantes e plurais os problemas interpessoais dos habitantes da casa, estando mais evidente a solidão de cada Buendía. Nesse mesmo tempo, temos Macondo se tornando cidade com investimento estrangeiro, exploração de mão de obra, grandes projetos e conflitos políticos; por fim a casa está deteriorada, corroída por cupins e formigas-ruivas a ponto de desabar, Macondo também está desolada não se recupera efetivamente do abandono da companhia bananeira e da longa chuva.

A relação de cada personagem com a casa é distinta apesar de coabitarem no mesmo lugar. Isso se dá porque a conexão com a casa é construída por experiências individuais e coletivas, percepções formadas a partir da sua relação consigo mesmo e com o outro. Como foi mostrado no decorrer do nosso texto, os espaços da casa são divididos por gêneros de maneira implícita, ficando para os homens o espaço do conhecimento, o laboratório e posteriormente o quarto de Melquíades. Para as mulheres: a cozinha, a sala, o quintal com sua horta e jardim, a varanda, os lugares de trabalhos físicos e também os de descanso como os quartos, despensa e banheiro sendo estes últimos lugares, conjuntamente, de dar vazão às paixões proibidas.

Defendemos a casa dos Buendía bem como Macondo como lugar-literário-simbólico, devido ao papel que desempenham por seus laços afetivos constituindo-se lugar e a literatura como representação cultural, compondo e evidenciando as formas simbólicas que são mediadoras do homem para como o mundo que o cerca. Nosso trabalho visa ressaltar outra perspectiva em relação a Cem Anos de Solidão procurando entender, principalmente, o papel da casa dos Buendía sob um olhar interpretativo fenomenológico de caráter interdisciplinar, assim estruturamos o texto para que se tenha clareza do caminho percorrido até a nossa compreensão.

REFERÊNCIAS

ACUÑA, Álvaro Santana. **Os sete capítulos esquecidos de „Cem Anos de Solidão“**: García Márquez publicou episódios avulsos para sondar o público antes de terminar o romance. El País, 26/05/2017. Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/27/cultura/1495898941_823449.html> Acesso em 04/04/2019.

AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (org.). **Angel Ramos: Literatura e Cultura na América Latina**. Trad. Raquel la Corte do Santos, Elza Gasparotto. São Paulo: EdUSP, 2001.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. In: BAKHTIN, M. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.261-306.

BANDEIRA, Manuel. **Bandeira a Vida Inteira**. Rio de Janeiro: Editora Alumbamento, 1986.

BENÍTEZ ROJO, Antonio. **La isla que se repite**: para una reinterpretación de la cultura caribeña. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-isla-que-se-repite-para-una-reinterpretacion-de-la-cultura-caribena/>> Acesso: 30 de novembro de 2018

BOURDIEU, Pierre. A identidade e a representação: elementos para uma reflexão crítica sobre a ideia de região. In_____ **O Poder Simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. 9ª Ed. Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 2006. pp 107 -132

_____. Sobre o poder simbólico. In_____ **O Poder Simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. 9ª Ed. Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 2006. pp 07 -16

BUTTNER, Anne. Aprendendo o Dinamismo do Mundo Vivido. In: CHRISTOFOLETTI, Antônio. **Perspetivas da Geografia**. São Paulo: Difel, 1989. p. 164-191.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Tradução: Nilson Moulin. 2ª Ed. Editora Companhia das Letras, São Paulo: 1993.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Nacional, 1976.

CAPALBO Creusa. **Fenomenologia e ciências humanas**. Londrina (PR): UEL; 1996.

_____. **Fenomenologia e ciências humanas**. São Paulo: Ideias & letras, 2008.
172 p

CASSIRER, Ernest. (1925) **A Filosofia das Formas Simbólicas** – O Pensamento Mítico tradução de Cláudia Cavalcanti, São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Antropologia Filosófica Ensaio sobre o homem**: Introdução a uma Filosofia da Cultura Humana. Tradução de Vicente Felix de Queiroz. 02a edição. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1977. 373 p

CARVALHO, Vininha F. Gênero musical colombiano Vallenato é reconhecido como patrimônio da humanidade pela Unesco. **Eco Turismo e viagem**: turismo fácil e interativo. Disponível em: <<https://ecoviagem.com.br/noticias/turismo/turismo-cultural/genero-musical-colombiano-vallenato-e-reconhecido-como-patrimonio-da-humanidade-pela-unesco-18721.asp>> Acesso: 07 de novembro de 2018

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.

COCA, César: **García Márquez canta um bolero**: Una relectura em clave musical de la obra del Nobel colombiano. Editorial Biblioteca Nueva: Madrid, 2006.

COSSON, Rildo. **Entrevista com o Dr. Rildo Cosson. por Begma Tavares Barbosa**. IN: Revista Práticas de Linguagem. Juiz de Fora, UFJF, ISSN 2236-7268, v. 4, n. 2, jul./dez. 2014

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Trad. Viviane Ribeiro. 2ª Ed, Bauru: Edusc, 2012.

CYMERMAN, Claude; FELL, Claude. História de la literatura hispanoamericana. Buenos Aires: Edicial, 2001.

DARDEL, Eric. **O homem e a terra**: natureza da realidade geográfica; tradução Werther Holzer. São Paulo; perspectiva, 2011.

DELLEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Tradução Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: Uma introdução. 6ª. Ed. São Paulo: Martins Fonte, 2006.

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

____ **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FANON, Frantz. **O negro e a linguagem**. In _____. Pele Negra Máscaras Brancas. Salvador: EDUFBA, 2008. 33-51.

FERNANDES, Luiz Carlos. **Aspectos do tempo circular de Cem anos de solidão**. Revista Itinerários. nº 2, 1991. (p.167-183).

FONSECA, Manuel da. O Largo. In: **O fogo e as Cinzas**. 9ª.ed. Lisboa: Editorial Caminho,1982.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**: uma arqueologia das ciências humanas; tradução Salma T Muchail. 9ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FUENTES, Carlos. Geografia do Romance. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

____ **La Grand Novela Latinoamericana**. Buenos Aires: Aguillar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2012.

“**Gabo e Fidel- Uma amizade cativante**” celebra amizade entre ícones. Brasil de Fato. La Paz, 13 ago 2016. Disponível em:
<<https://www.brasildefato.com.br/2016/08/13/amizade-de-marquez-e-fidel-e-celebrada-em-documentario/>> Acesso: 29 de novembro de 2018

GALLEFI DA. **O que é isto - a fenomenologia de Husserl**. Ideação Núcleo Est Pesq Filosofia 2000; (3): 37-47.

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

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

_____ **Cem Anos de Solidão**. Tradução: Eric Nepomuceno. Editora Record. Rio de Janeiro: 93ª Edição, 2016. 447p.

_____. **Cem Anos De Solidão**. Tradução: Eliane Zagury, 48ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1982, 233 p. Disponível em PDF pela equipe *Le Livros*.

_____ **Cheiro de goiaba**: conversa com Plínio Apuleyo Mendoza. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014a.

_____ Cuatro horas de comadreo literario con Gabriel García Márquez. In: BORDA, Juan Gustavo Cobo: **Silva, Arciniegas, Mutis, García Márquez y outros escritores colobianos, 1997.**

_____ **El viaje a la Semilla** (El Manifiesto), 1995.

_____ **Gabriel García Márquez**. Fundación Medellín: Confiar, 2014b.

_____ **La Marquesita de la Sierpe**. Transcrição do livro: Crônicas y Reportajes (1980) Editorial La Oveja Negra, 5ed. 398p. Disponível em: <<http://olgalaurabertinat.blogspot.com/2013/12/la-marquesita-de-la-sierpe-gabriel.html>>. Acesso: 19 de novembro de 2018.

_____ **Viver para contar**. Tradução: Eric Napomuceno; 11º ed, Rio de Janeiro, 2014c.

_____ **Yo no vengo a decir un discurso**. Buenos Aires: Sudamérica, 2010.

HALL, S. Estudos culturais e seu legado teórico. In: SOVIK, L. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003. p. 199-218.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução: Maria C. Costa. Lisboa/Portugal: edições 70, 1977

HEIDEGGER, Martin. Sein und Zeit. Tübingen, Max Niemeyer. Tradução brasileira: Márcia de Sá Schuback. **Ser e Tempo**. Petrópolis: 13ª Ed. Editora Vozes, 1995.

HUSSERL, Edmund. **A ideia da Fenomenologia**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008. 133 p.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. 5.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

JIMÉNEZ, Felipe B Pedraza; CÁCERES, Milagros Rodríguez. **Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana**. Madrid: Editorial Edaf, 2000.

JOSSO, Marie – Christine. **A transformação de si a partir da narração de histórias de vida**. Educação. Porto Alegre/RS, ano XXX, n. 3 (63), p. 413-438, set./dez. 2007

JUNIOR RAMOS, Dornival. **Cien años de soledad** – e o Caribe e o carnavalesco e o maravilhoso: um estudo histórico- cultural da obra de Gabriel García Márquez. 2004. Dissertação (mestrado em história) – Universidade federal do Góias faculdade de ciências humanas e filosofia.

KEHL, Maria Rita. **Minha vida daria um romance**. <http://www.mariaritakehl.psc.br/resultado.php?id=65>. Acesso 29/06/2016

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Tradução: Teresa B. C. De Fonseca. Editora Companhia de bolso, São Paulo: 2009, 160 p.

LÉVI- STRAUSS, Claude. **As Estruturas Elementares do Parentesco**. 7º Ed. Editora Vozes, Rio de Janeiro: 2010, 544 p.

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

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves. Vol. II. 1983

LUCENA, Karina de Castilhos. **Macondo**: além da Terra Firme. Dissertação de Mestrado Caxias do Sul: UCS, 2008.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas dagrande épica. São Paulo, Duas cidades: Ed 34, 2009.

LYOTARD JF. **A fenomenologia**. Rio de Janeiro (RJ): Edições 70; 1999.

MARANDOLA JR, Eduardo. **Heidegger como matriz do pensamento fenomenológico em geografia**. Núcleo de Estudos de População, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo: 2009. Disponível em <<https://enhpgee.files.wordpress.com/2009/10/eduardo-marandola.pdf>> Acesso 02/04/2019

MARANDOLA JR, Eduardo. **Humanismo e arte para uma geografia do conhecimento**. Geosul, Florianópolis, v. 25, n. 49, p7-26, jan./jun. 2010

MARTÍNEZ, José Luis. Unidade e diversidade. In MORENO, César Fernández. **América Latina em sua Literatura**. São Paulo 1979.

MARTIN, Gerald. **Gabriel García Márquez**: uma vida. Trad. Cordelia Magalhães. Rio de Janeiro: Ediouro, 2010.

MERLEAU-PONTY. Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. Prosa I. São Paulo: Ed. Cultrix, 2006.

MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. **O mapa e a trama**. Florianópolis: Ed. da UFCS, 2002

OLIVEIRA, Livia de. **O sentido de lugar**. In MARANDOLA JR, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de.(orgs.) Qual o espaço do lugar? : geografia, epistemologia, fenomenologia. São paulo; Perspectiva, 2012, p 3-15.

PAGANINI, Martanézia Rodrigues. **Literatura e representação da identidade cultural**: reflexão sobre o ensino de leitura na sociedade da representação. Universidade Federal do Espírito Santo, 2016. Disponível em: <http://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem11pdf/sm11ss12_05.pdf> Acesso em 01 de janeiro de 2019.

PESAVENTO, Sandra Jatagy. **Em busca de uma outra história**: imaginando o imaginário. In: Revista Brasileira de História – representações. São Paulo: Contexto, 1995.

PINTO, Flávia Alexandra Pereira. **Espaço e identidade**: a percepção da paisagem na produção literária de José Saramago. Dissertação de Mestrado. São Luís: UFMA, 2012.

POMBO, Olga. Epistemologia da Interdisciplinaridade. **Ideação**, Foz do Iguaçu, v. 10, n.1, 2008. Disponível em: <<http://erevista.unioeste.br/index.php/ideacao/article/viewArticle/4141>>. Acesso em 18 de dezembro de 2018.

QUINTANA, Mário. **Frase IV- A vida, a felicidade, o prazer**. 2013. Disponível em: <<https://www.metro.org.br/editor/mario-quintana-frases-iv-a-vida-a-felicidade-o-prazer>>. Acesso em 07 de janeiro de 2019.

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. Madrid: Siglo Veintiuno, 1987.

REIS. Livia Maria de Freitas Teixeira. **Conversas ao Sul**: Ensaios sobre literatura e Cultura latino-americana. Editora UFF: Niterói, 2009.

RELPH, E. Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência do lugar. In: MARANDOLA JR., E.; HOLZER, W.; OLIVEIRA, L. (Org.). **Qual o espaço do lugar?**. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 17-32.

RODRIGUES; Jean Carlos. **MACONDO**: o espaço da existência em Gabriel García Márquez. In: Ramos Jr, Dernival V. (org). Revista Brasileira do Caribe, São Luís, MA, Brasil, v. 18, n. 36, jan./jun. 2018

ROAS DEUS, David (org). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/ Libros, 2001.

SALDÍVAR, Dasso. **Gabriel García Márquez**: Viagem à semente. Rio de Janeiro, Record, 2000.

TUAN, Yi Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Difel, 2012.

_____**Topofilia**: um estudo de percepção ambiental, atitudes e valores. Tradução: DIFEL. Editora DIFEL. São Paulo: 1980, 288p.

TODOROV, Tzvetta. A narrativa fantástica. In:_____ **As estruturas narrativas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

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

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

VELOSO, Caetano. **Oração ao tempo**. Álbum cinema transcendental 1979

WRIGHT, John K. **Terrae Incognitae**: O lugar da imaginação em geografia. Revista Geograficidade. v. 4, n. 2, 2014.

XIRAU, Ramón. Crise do realismo. In: MORENO, CÉSAR FERNÁNDEZ (coordenação e organização). **América Latina em sua literatura**. Editora Perspectiva, Unesco, 1979.

YUNES, Eliana. **Pelo Avesso**: A Leitura e o Leitor. IN: Revista Letras. Curitiba, Editora da UFPR, ISSN 2236-0999, n.44, p. 185-196, 1995.