

## Os caminhos de Aracataca a Macondo

*Karina de Castilhos Lucena\**

### **Resumo**

*Este artigo relaciona Aracataca, cidade real de García Márquez, a Macondo, cidade imaginária criada pelo romancista, demonstrando o estatuto e a verossimilhança do espaço imaginário em relação ao espaço real.*

### **Palavras-chave**

*Gabriel García Márquez; Macondo; Aracataca; Estatuto do imaginário; Verossimilhança da narrativa.*

### **Abstract**

*This article relates Aracataca, the city where Gabriel García Márquez lives, with Macondo, an imaginary city created by the novelist, describing the statute and verisimilitude of the imaginary space with reference to the real space.*

### **Key-words**

*Gabriel García Márquez; Macondo; Aracataca; Statute of the imaginary; Verisimilitude.*

---

\* Mestre em Letras e Cultura Regional pela Universidade de Caxias do Sul.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Os artifícios literários fazem a cidade imaginária superar “em dramatismo e em cor” (VARGAS LLOSA, 2004, p. 54) a cidade real que lhe serviu de modelo. No caso de Macondo e Aracataca, a primazia da cidade ficcional é tanta, que o senso comum chega a riscar do mapa a cidade real. Mario Vargas Llosa ouviu em um bar de Aracataca a canção que registrou no livro *García Márquez: Historia de un deicidio* (VARGAS LLOSA, 1971, p. 21):

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

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

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

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

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

O raciocínio é o mesmo. O autor cria um universo imaginário, uma outra realidade, que, para ser verossímil, deve ser lida tal qual a realidade exterior à obra. No momento da leitura, há um *acordo* entre narrador e leitor: este se propõe a crer em qualquer coisa, desde que aquele tenha o domínio das técnicas responsáveis pelo convencimento. Por isso, uma narrativa que não seria possível na realidade concreta pode ser verossímil na realidade literária, com a condição de que tenha força para ser interpretada como se real fosse. O mesmo conceito está na essência do pensamento de Erich Auerbach: o escritor “não tem necessidade de fazer alarde da verdade histórica do seu relato, a sua realidade é bastante forte; emaranha-nos, apanha-nos em sua rede, e isto lhe basta” (AUERBACH, 1971, p. 10).

O rio que banha Aracataca nunca teve “aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos” (GARCÍA

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

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

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

[...] se os senhores, guiados pelas aparências, acham que somos pobres, estão enganados. Na verdade, se entram na verdadeira Aracataca, a do sonho, comprovarão que somos riquíssimos, as mulheres e os homens mais prósperos de todo o planeta. E, também, os de existência mais inquieta, surpreendente e luxuosa. No nosso universo não existe impossível, tudo pode acontecer. Sair o sol à noite, a lua durante o dia, se interromper a lei da gravidade para que as pessoas possam dar um passeio nas nuvens. [...] Para conhecer a verdadeira Aracataca, é preciso fechar os olhos e deixar que a fantasia se ponha a cavalgar (2006, p. 28-29).

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

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

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

Por isso, a literatura é mimese da realidade. Na poética de Aristóteles, lê-se: “[...] a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas as quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade.” (ARISTÓTELES, 1997, p. 28). Sendo assim, Macondo não é uma cópia de Aracataca, é

a sua reconstrução imaginária, exaltando acontecimentos que poderiam se dar principalmente na realidade latino-americana. Como afirma Vargas Llosa:

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

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

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

Esse gesto secreto não é exclusividade de García Márquez; outros escritores latinoamericanos, como Juan Carlos Onetti e sua Santa Maria, Erico Verissimo e suas Antares e Santa Fé, Juan Rulfo e sua Comala, também utilizaram o mesmo artifício. Mais do que “latinoamericanizar um dado geográfico”, a criação de espaços imaginários permite desenhar tramas que perderiam a força dramática caso se passassem em um espaço real. O leitor de *Cem anos de solidão*, além de imaginar personagens, idealiza uma cidade que, embora tenha traços de uma cidade real, possui um estatuto próprio que a descola do plano da realidade. Em uma cidade imaginária, ocorrem fatos que não seriam verossímeis em uma cidade real. O espaço imaginário está para a literatura como o espaço real está para a História; como diz Milan Kundera, há certas coisas “que só o romance pode dizer” (KUNDERA, 2006, p. 65), assim como há certas coisas que só em

uma cidade imaginária podem acontecer. Latinoamericanizar o local é universalizá-lo; fazer com que, metonimicamente, uma geografia restrita e particular ganhe significados globais. Mario Benedetti toca em um ponto crucial para a literatura regional: seu *status* universal.

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

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

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

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

A teoria é bonita, porém falsa, como demonstra seu maravilhoso romance, onde o mundo tão sedutor, mágico ou mítico, ou maravilhoso, resulta não de uma descrição objetiva da história haitiana, mas da consumada sabedoria das artimanhas literárias que o escritor cubano empregava na hora de escrever romances (VARGAS LLOSA, 2004, p. 244).



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

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

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

A análise do livro do escritor cubano pode aclarar essas afirmações. *El reino de este mundo* trata de acontecimentos que envolveram as guerras pela independência do Haiti. Assim, o conflito entre negros e brancos torna-se temática do livro, já que esse é um problema que assola a história haitiana. Todas as personagens do romance realmente existiram e foram fundamentais na luta pela liberdade. Ao apresentar o embate entre negros e brancos, Carpentier está acentuando as diferenças existentes entre essas duas culturas: a dos brancos, no livro mais racional e realista, e a dos negros, lendária e

maravilhosa. No capítulo que narra a morte de Mackandal, uma personagem que é para os negros guia espiritual e para os brancos arruaceiro agitador, há duas versões para esse mesmo fato. Os brancos vêem o negro Mackandal ardendo em chamas até a morte, na fogueira em que o lançaram. Os negros presenciam o grande vôo de Mackandal, que o faz escapar das labaredas. Então, os brancos não entendem quando os negros começam a comemorar o vôo de Mackandal e julgam sua atitude uma “insensibilidad [...] ante el suplicio de un semejante” (CARPENTIER, 2006, p. 52).

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

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

Emir Rodríguez Monegal, no capítulo “Por uma nova 'poética' da narrativa”, que encerra o livro *Borges: uma poética da leitura* (1980), descreve os problemas que

envolvem a nomenclatura *realismo mágico*. Monegal afirma que o termo foi empregado pela primeira vez na literatura latino-americana pelo escritor venezuelano Arturo Uslar Pietri, na mesma época em que Carpentier cunhou seu *real maravilhoso*. Porém, Pietri transpôs um conceito utilizado por artistas europeus para denominar um movimento de recusa à arte expressionista (na Alemanha) e futurista (na Itália).

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

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

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

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

A ambigüidade se mantém até o fim da aventura: realidade ou sonho? verdade ou ilusão? Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que

conhecemos, [...] produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós (TODOROV, 1975, p. 30).

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

Mas então caberia a pergunta, se a levitação do padre Nicanor Reina não constituiria um episódio *fantástico*. A resposta é não. Primeiro, porque rezar é uma atividade habitual para ele; segundo, porque a levitação do padre é um ato mais político do que *fantástico*: ele faz isso como prova da existência de Deus para que os moradores de Macondo contribuam na construção da igreja; terceiro, porque em nenhum momento as personagens interpretam esse evento como *fantástico*, ele é tão natural quanto comer,

dormir... Pensando bem, *fantástico* e *maravilhoso* são termos inventados pelos críticos literários; as personagens não os pronunciam uma única vez. Se entrássemos na mente de uma personagem e víssemos o mundo da maneira que ela vê, ambas as definições seriam descartadas, pois para ela tudo é real. Mas como ainda estou do lado de cá do papel, acredito que, para o caso de *Cem anos de solidão*, seja mais adequada a expressão *real maravilhoso*.

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

Gabriel García Márquez ainda utiliza outra categoria exposta por Bourdieu para a formação de uma região. Para o sociólogo (2001, p. 115), a região é muito mais um produto do tempo do que do espaço. Em outras palavras, a região é mais que uma delimitação geográfica, há diversos outros fatores (históricos, sociais, culturais...) que envolvem a sua constituição. Em *Cem anos de solidão*, não há como dissociar tempo de espaço. Macondo mantém-se pelas “*vueltas en el redondo*” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2002, p. 236), muito bem diagnosticadas por Úrsula, que se concretizam na repetição dos nomes das personagens, de suas manias, dos eventos históricos etc. Porém, a passagem do tempo na obra não traz mudanças significativas, como geralmente ocorre

nas regiões da realidade. Nesse casos o passar do tempo é um movimento de volta ao início, uma releitura do tempo mítico.

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

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

Ainda segundo De Certeau, o narrador do espaço pode relatá-lo através de um *percurso* (servindo-se da linguagem do *fazer* e incluindo o ouvinte/leitor no trajeto) ou por meio de um *mapa* (munindo-se da linguagem do *ver* e apenas possibilitando a visualização do espaço) (DE CERTEAU, 2002, p. 204-207). O relato transforma lugares em espaços, espaços em lugares, mapas em percursos, percursos em mapas.

Na literatura, a história narrada sempre chega ao leitor pelos olhos do narrador. O papel executado pelos relatos orais na demarcação dos espaços da realidade, no plano

ficcional, é cumprido pelo narrador. É ele que permite a passagem de *lugar* a *espaço* e vice-versa; é ele que decide se o leitor vai *fazer* ou *ver* o espaço. Desse modo, a teoria de Michel de Certeau pode ser transposta para a análise de espaços imaginários.

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

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

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

O relato de tipo *mapa*, mais do que descrever o lugar onde foi fundada Macondo, intensifica o isolamento da cidade que, situada nessa terra inóspita, não é percorrida sequer pelos leitores de *Cem anos de solidão*, que a visualizam, mas não a praticam. García Márquez joga muito bem com seu narrador, fazendo que narre *lugares*, quando quer acentuar a solidão, e *espaços*, quando quer demonstrar mobilidade.

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

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

¡Ave María Purísima! – gritó Úrsula (GARCÍA MÁRQUEZ, 2002, p. 163).

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

Porém, essa prática pode ser efetuada por uma única personagem, o que não acontece com a região. Nesta, necessariamente, deve existir intercâmbio, como também afirmam Bourdieu (2001) e Pozenato (2001). Macondo passa a ter traços de região quando as personagens interagem entre si, criando “redes de relações” (POZENATO, 2001, p. 587). E as redes instituídas em Macondo são distintas das estabelecidas em Aracataca ou em qualquer outra região latino-americana.



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

### Referências

- AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Orgs.) *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BENEDETTI, Mario. Temas y problemas. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (Org.). *América latina en su literatura*. México: Siglo Veintiuno, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Madrid: Seix Barral, 2006.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano I*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *Ponta de estoque*. Caxias do Sul: Educs, 2006.
- FERNÁNDEZ MORENO, César (Org.). *América latina en su literatura*. México: Siglo Veintiuno, 2000.
- FREITAS, Maria Teresa de. A história na literatura: princípios de abordagem. *Revista de História da USP*, São Paulo, n. 117, p. 171-176, jul./dez. 1984.

- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Barcelona: Plaza & Janés, 2002.
- \_\_\_\_\_. *La hojarasca*. Buenos Aires: Debolsillo, 2005.
- \_\_\_\_\_; VARGAS LLOSA, Mario. *La novela en América Latina: diálogo*. Lima: C. M. Batres, Universidad Nacional de Ingeniería, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Viver para contar*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- HARSS, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- IMBERT, Enrique Anderson. *Historia de la literatura hispanoamericana II: época contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- KUNDERA, Milan. *A cortina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- POZENATO, José Clemente. Algumas considerações sobre região e regionalidade. In: FELTES, Heloísa Pedroso de Moraes; ZILLES, Urbano (Org.). *Filosofia: diálogo de horizontes*. Caxias do Sul: Educs, 2001.
- RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.
- SALDÍVAR, Dasso. *Gabriel García Márquez: viagem à semente: uma biografia*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- VARGAS LLOSA, Mario. *A verdade das mentiras*. São Paulo: Arx, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário amoroso da América Latina*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- \_\_\_\_\_. *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Barral, 1971.
- XIRAU, Ramón. Crisis del realismo. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (Org.). *América latina en su literatura*. México: Siglo Veintiuno, 2000.