

UMA TRILHA SONORA PARA A OBRA *CEM ANOS DE SOLIDÃO*

English title: A SOUNDTRACK FOR THE WORK ONE HUNDRED YEARS OF LONELINESS

 DOI NUMBER: 10.33726/akdpapers2447-7656v15y9in2023p79a102

PESSOA, Marcelo¹ –  <https://orcid.org/0000-0002-9193-4604>

RESUMO: O trabalho examina a possibilidade de aplicação do conceito de crônica-canção, a um substrato romanesco, denominado de *Cem Anos de Solidão* (MÁRQUEZ, 1967). O objetivo do texto, incide em duas vertentes: uma, a de dar um acesso mais fluido ao leitor, de um conceito que foi mais longa e densamente desenvolvido durante o curso de mestrado (2003) de doutorado (2010). Outra, a de apresentar uma possibilidade distinta de aplicação do conceito 'crônica-canção' ao gênero 'romance', abordagem esta não inicialmente prevista nos principais aportes bibliográficos que sustentam nossa pesquisa (PESSOA, 2013/2014/2020 a&b). O resultado parcialmente obtido, é o de que é viável a aplicação, contudo, não exatamente num tipo textual como o *paper*, em função de que a brevidade deste modelo, exige omissões e rupturas que contribuem pouco para o esclarecimento da aplicabilidade do conceito em si. Entretanto, apesar disto, se mantém válida a proposta, uma vez que, a partir do que propusermos aqui, se poderá alavancar novos trabalhos de aplicação da 'crônica-canção', tais as já encontramos em Borges (2015), e Rocha (2018).

PALAVRAS-CHAVE: Produção e Difusão do Conhecimento, estudos filosóficos intersemióticos, letras

ABSTRACT: The work examines the possibility of applying the concept of chronicle-song to a novelistic substrate, called *One Hundred Years of Solitude* (MÁRQUEZ, 1967). The purpose of the text focuses on two aspects: one, to give the reader more fluid access to a concept that was longer and more densely developed during the master's (2003) and doctoral (2010) course. Another, to present a different possibility of applying the concept 'chronicle-song' to the genre 'novel', an approach not initially foreseen in the main bibliographic contributions that support our research (PESSOA, 2013/2014/2020 a&b). The partially obtained result is that the application is feasible, however, not exactly in a textual type such as paper, due to the fact that the brevity of this model requires omissions and ruptures that contribute little to clarifying the applicability of the concept itself. However, despite this, the proposal remains valid, since, based on what we propose here, it will be possible to leverage new works of application of the 'song-chronicle', such as we have already found in Borges (2015), and Rocha (2018).

KEYWORDS: Production and Dissemination of Knowledge, intersemiotic philosophical studies, letters

¹ Docente do DLLCA – Departamento de Linguística, Letras, Comunicação e Artes / UEMG. Bolsista de Produtividade Científica – Chamada 10/2022 – Programa de Bolsas de Produtividade em Pesquisa – PQ / UEMG.

A CRÔNICA-CANÇÃO E A OBRA *CEM ANOS DE SOLIDÃO*

Acho que agora posso ouvir uma voz solene me repreendendo: 'É precisamente porque teu próximo não é digno de amor, mas, pelo contrário, é teu inimigo, que deves amá-lo como a ti mesmo'. Compreendo então que se trata de um caso semelhante ao do *credo quia absurdum* (FREUD, 1969, p. 132).

Que coisa é a 'crônica-canção'?

O fio condutor das interposições de letras de música ao enredo de García Márquez, se associa, aqui, ao conceito de 'crônica-canção', descrito nos livros *A Crônica-Canção de Chico Buarque* (PESSOA, 2013 / 2020), e *A Crônica-Canção de Caetano Veloso* (PESSOA, 2014 / 2020), ambos originados, respectivamente, da Tese doutoral, defendida em 2010, na Universidade Estadual de Londrina (UEL), e da Dissertação de Mestrado, defendida na UNESP, em 2003.

A ideia geral em torno do conceito 'crônica-canção', é a de que, na tipologia crônica-canção, obrigatoriamente se reúnem simultaneamente e de modo interdependente e indissociável, a matéria textual objetiva (em prosa ou verso), a substância poética subjetiva, e o ingrediente sonoro.

Dentre os principais arquétipos textuais que formam a crônica-canção estão o Poema, a Elegia, a Fábula, o Apólogo, a Prosa, o Repente, o Cordel, a Epopeia, a Crônica, a Canção e outros. Na crônica-canção todos estes suportes textuais e ou sonoros se reúnem, se expressam e se entrecruzam por meio de um só vocábulo-conceito – a Crônica-Canção.

É assim, que, na condição de gênero literário, musical, cultural, e mesmo como categoria de análise sociológica, filosófica, antropológica ou psíquica, a 'crônica-canção' é tipologia e categoria derivada de muitos formatos oriundos do paradigma discursivo e sociolinguístico e, desse modo, é natural que, para que a 'crônica-canção' se conformasse, os tivesse absorvido ao longo do tempo.

Do mesmo modo, é razoável que, para assumir a identidade que a ela imputamos em nossa Tese doutoral, que deles se diferenciasse. Assim, a 'crônica-canção', em função de se apresentar por meio de letras cantadas, difundidas por poetas e músicos e não necessariamente apenas por intermédio de suportes

verbais escritos produzidos por jornalistas, prosadores, artistas, grafiteiros e linguistas *e. g.*

Logo, a partir dessa sua alegada ancestralidade textual e sonora múltipla, a ‘crônica-canção’ é conceito que passa a dispor-se, do mesmo modo que muitos dos gêneros de onde ela nasceu, à leitura crítica social, ao retrato do cotidiano, ao viés humorístico, à expressão de atualidades, às efemeridades da vida, ao lirismo reflexivo e ao registro de fatos históricos.

Assim, é fácil perceber que, do mesmo modo que estas características, comuns ao gênero literário ‘crônica’, se sobrepõem ao conceito de ‘crônica-canção’. É igualmente notável, também, ver que a ‘crônica-canção’, ao se unir ao substrato sonoro, aos aspectos particulares da notação musical, aos elementos performáticos da execução e do espetáculo, se distancia de suas fontes primárias, assumindo seus próprios contornos teóricos.

Sua principal virtude, no final deste percurso de construção, de distanciamento e definição identitária, é a atemporalidade. Isto é, ao ser empregada como categoria interpretativa dos fenômenos socioculturais, a ‘crônica-canção’ consegue aproximar poetas e cantadores de todos os tempos num mesmo mote de pesquisas e de percepções culturais, linguísticas, histórias.

Assim, as expressões poéticas e cantadas de Homero, o Livro bíblico do Cântico dos Cânticos, o cordel de Catulo da Paixão Cearense, a MPB de Chico Buarque, de Caetano Veloso, a Embolada de Caju e Castanha, o RAP, dos Racionais MC's e o Rock da Legião Urbana, além de infinitos outros poetas cantadores que a este ofício de dedicam, quer pertençam ao cancionário do passado, quer sejam contemporâneos, quer transitem no cenário da mais alta erudição, quer trafeguem pelos estratos mais populares da cultura, podem todos serem lidos como cronistas cantadores de ‘crônicas-canções’. E, neste sentido, o pentagrama, a folha de papel em branco, ou qualquer outro meio disponível ao artista, no momento de sua criação, se transformam em páginas de jornal.

Esta nova palavra, a “crônica-canção” (quando nos referirmos à palavra composta por justaposição, hifenizada, a escreveremos com “aspas duplas”, e,

quando nos voltarmos ao conceito litero-musical, a indicaremos com ‘aspas simples’), por isso, traz consigo a ambição paradigmática de figurar ao lado de gêneros textuais historicamente mais consolidados (tais como a própria Crônica, mas, também, o Conto, o Romance, o Poema etc.) e, também, ambiciona compartilhar das mesmas bases teóricas consagradas pela crítica sociocultural que ela mesma precisa renegar ao dar-se à luz, no momento de sua estruturação teórica.

Em suma, a expressão ‘crônica-canção’ se materializa, teórica e conceitualmente, por meio de fatos humanos, sociais, culturais e de uso da linguagem que se sobrepõem e que, até então, antes da ‘crônica-canção’, se exprimiam isoladamente, de um lado, como Poemas, e, de outro lado, como Cantigas. Logo, o advento do conceito de ‘crônica-canção’ põe em revisão tudo o que já sabemos sobre a palavra ‘crônica’ e, de outro lado, também, toda a semântica associada à palavra ‘canção’.

Desse modo, igual e respectivamente, tais vocábulos, a ‘crônica’ e a ‘canção’, separadamente ou unidos pelo hífen (crônica-canção), que é o modo como o novo vocábulo será reconhecido, gozam parcialmente das mesmas prerrogativas que os usufrutuários da língua e os estudiosos da literatura, da sociedade e da cultura lhes vierem a atribuir. É válido ressaltar, porém, que, se estas expressões já existiam como territórios semântico-linguísticos mais ou menos bem definidos dentro dos dicionários e do Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa, foi só com a Tese doutoral (PESSOA, 2010) que se ousou juntá-los, formando uma nova palavra a ser inserida no léxico brasileiro como aqui definida (a "crônica-canção"), a partir do que também se deu origem, simultaneamente, a um novo gênero literário / musical: a ‘crônica-canção’ em si.

Os princípios essenciais de aplicação do conceito ‘crônica-canção’ estão colocados na tabela a seguir, a partir dos quais, aliás, o leitor deste *paper* poderá, conforme seu interesse, aplicar complementarmente à sua leitura, quanto às crônicas-canções sugeridas como ‘trilha sonora’ para a obra *Cem Anos de Solidão* (estes apontamentos teóricos foram adaptados do *Verbetes Linguístico no Wikcionário* (PESSOA, 2020c).

Quadro-síntese – Legenda: “X” = totalmente aplicável

	<u>AUTOR-BASE AQUI ADOTADO</u>	<u>CARACTERÍSTICA POSTA EM FOCO</u>	<u>APLICA-SE À CRÔNICA, AO POEMA / POESIA OU À CANÇÃO?</u>	<u>COMO PODE SER APLICÁVEL OU NÃO À CRÔNICA-CANÇÃO?</u>
01	José Marques de Melo (2003)	Retrato do Cotidiano	X	X
02	José Marques de Melo	Crítica Social	X	X
03	Antônio Cândido (1992)	Trata de assuntos complexos por meio de leveza vocabular e temática	X	X
04	Antônio Cândido	Emprego do Humor	X	X
05	Davi Arrigucci Jr. (2001a e b) e José Marques de Melo	Abordar ou Expressar-se por meio de Elementos Poéticos	X	X
06	Jorge de Sá (2008) e José Marques de Melo	Prevalência Temática aos temas da Atualidade	X	X
07	Afrânio Coutinho (1986)	A Crônica como Obra de Arte	X	X
08	Jorge de Sá	Apreensão e Expressão do Efêmero	X	NEM SEMPRE: As canções geralmente aderem a temas de maior durabilidade, salvo em casos específicos da expressão musical, como os <i>jingles</i> , por exemplo.
				SIM: Mas, vale lembrar, que o que este autor chama de “lirismo

09	Jorge de Sá	Lirismo Reflexivo	X	reflexivo” (faço citação noutra ponto do texto), ajuda a conformar uma categoria de análise aplicável ao cronista e à crônica, ou seja, esta é característica semelhante ao que Ezra Pound, no livro <i>ABC da Literatura</i> (1970), diz sobre o poeta e a poesia: “o artista é o antena da raça”.
10	Alfredo Bosi (1970)	Registro de Fatos Históricos	X	NEM SEMPRE: Apesar de algumas canções praticamente contarem ou “recontarem” histórias, o que Bosi afirma é que a poesia dos Aedos e a crônica do passado foram, por muito tempo, os únicos compêndios históricos disponíveis, condição que não se perpetuou ou não é regra geral no atual formato dos poemas cantados.
		Na crônica-canção obrigatoriamente se reúnem simultaneamente e de modo interdependente e indissociável a	SIM: Porém, nos arquétipos textuais matriciais da crônica-canção (que encabeçam esta coluna), os principais fundamentos que	É possível afirmar que para ser ou para consolidar o que sempre foi característica fundamental da crônica-canção, é preciso que haja a

11	Marcelo Pessoa (2020 a&b)	matéria textual (em prosa ou verso), a substância poética, e o ingrediente sonoro.	os consubstanciam podem ocorrer não cumulativamente e de modo não interdependente . Na crônica-canção isso é improvável. Outro fato a se destacar sobre esta simultaneidade, interdependência e indissociabilidade, é que, diferentemente do que fazemos ao analisar os poemas, ato teórico-analítico que podemos realizar neles verso a verso, nas crônicas literárias em prosa isto não é possível. Desse modo, como gênero derivado deste formato tradicional de crônica, a crônica-canção absorve, dessa sua ancestral textual, o dispor-se à leitura crítica, tanto em versos isolados uns dos outros e, com maior preferência, em blocos de versos, fato que, quando ocorre ao gosto de cada estudioso, nem descaracteriza a letra da canção enquanto poema, tampouco a transforma noutro gênero literário.	indissociabilidade e concomitância de seus rudimentos, os quais foram herdados, tomados por empréstimo ou assimilados a partir daquilo que caracterizava ora a crônica literária, ora o poema, ora a poesia, ora a canção popular ou a erudita.
----	------------------------------	--	---	---

Tabela retirada e adaptada de Pessoa (2013 / 2014 / 2020)

POR UMA TRILHA SONORA DA OBRA *CEM ANOS DE SOLIDÃO*

Antes de iniciarmos, advertimos: não é possível ao leitor deste Artigo, entender a obra *Cem Anos de Solidão* e ou a natureza dos personagens, sem, antes, ler o livro. Portanto, embora a intenção neste texto seja o de agilizar o acesso e aplicabilidade da crônica-canção, isto não significa que nesta premissa se contemple, também, uma tecla de atalho que prescindia a apreciação do romance, o que torna este *paper* mais útil para os já iniciados na tarefa de leitura.

Convém esclarecer, que a partir dos postulados descritos sobre o conceito de ‘crônica-canção’, que a inspiração desta escrita, que propõe a elaboração de uma espécie de roteiro musical para a obra *Cem Anos de Solidão*, emerge do sugestionamento de que há nela, sob o ponto de vista da ‘crônica’ e da ‘canção’, um personagem emblemático, denominado de “Francisco, o Homem”.

Esse personagem, segundo se conta na história, tinha quase 200 anos de idade. Era ele uma espécie de ‘cantador’ intergeracional, ancestral, que resumia em si mesmo, as virtudes dos ‘aedos gregos’, dos ‘juglares hispânicos’, dos ‘plebos portugueses’, dos ‘repentistas nordestinos’, e dos atuais ‘rappers norte-americanos’. Ele catalisa, por isso, todos os semas individuais dessas entidades culturais, acrônicas, reificadas pela história, espalhadas geograficamente pelo território sem fronteiras da arte musical e poética atemporal, desempenhando uma função bastante atípica na narrativa de ficção de García Márquez.

Assume, “Francisco, o Homem”, o papel de ‘correio local’, uma vez que, por intermédio de canções próprias, realiza o ‘leva e traz’, ‘daqui para ali’, ‘de cá para acolá’, de recados dos habitantes de todos os povoados pelos quais passa: “Todo dia o sol levanta / E a gente canta / Ao Sol de todo dia / Fim da tarde a terra cora / E a gente chora / Por que finda a tarde / Quando a noite / a Lua amansa / E a gente dança / Venerando a noite” (Crônica-canção: “Canto do Povo de Um Lugar”. Álbum *Jóia*. Composta por Caetano Veloso, 1975: <https://youtu.be/WzMJkJeWFdY>). “Francisco, o Homem”, venera o seu tempo pela repetição da tradição que carrega, ao mesmo tempo em que é venerado pelos entes de seu *locuus*, mantendo viva a cultura da região, via retransmissão oral de sua memória.

A possibilidade de um roteiro crônico-cantado em *Cem Anos de Solidão*

Na obra *Cem Anos de Solidão* (MÁRQUEZ, 1967), a trajetória do personagem “José Arcádio Buendía” (doravante, JAB) e de sua família, se inicia com sua partida do vilarejo de Riohacha, fugindo de um passado de duelos e mortes.

E, é desse contexto, que nos remetemos a um lugar inóspito, remoto e pantanoso, localizado no meio da selva e ao pé duma serra. Ponto em que os Buendía e alguns dissidentes de um outro vilarejo, decidem se alojar e fundam a aldeia de Macondo. Lugar único, cuja proximidade era percebida ao longe pelos caminhantes, devido à intensidade do canto dos pássaros que os moradores mantinham em gaiolas. Macondo, também por isso, passa a ser periodicamente visitada por tribos de ciganos que trazem aos aldeões todo o tipo de novidade, não importando se inútil ou necessária.

Numa dessas visitas, um dos ciganos, de nome “Melquíades”, apresenta aos macondenses, um fantástico e estupendo ‘invento’: o ímã. Esse objeto, como todos os demais que trariam posteriormente, encanta a todos os moradores, principalmente a JAB, já considerado, então, como o maior líder local. Contudo, nem ele, tampouco seus concidadãos, detectaram o alvo fácil que era a sua própria inocência:

Quem me dera ao menos uma vez / Ter de volta todo o ouro que entreguei
a quem / Consegui me convencer que era prova de amizade / Se alguém
levasse embora até o que eu não tinha / [...] Quem me dera ao menos uma
vez / Que o mais simples fosse visto / Como o mais importante / Mas nos
deram espelhos, e vimos um mundo doente (Crônica-canção “Índios”).
Álbum *Dois*. Legião Urbana, 1986: https://youtu.be/nM_gEzvhsM0).

Apesar das advertências da esposa de JAB, “Úrsula Iguarán”, e do próprio cigano que demonstrava o objeto, JAB insiste em trocar seus rebanhos de animais, pelo ‘maravilhoso’ e incomparável ímã. Com ele, JAB intentava garimpar ouro, atraindo as pedras douradas com o magneto. Como era de se esperar, a experiência fracassa. Com o ímã, o único metal que JAB desenterrara, apesar de muito procurar, fora uma armadura militar de metal do século XV:

Eu devia estar contente / Por ter conseguido tudo o que eu quis / Mas confesso, abestalhado / Que eu estou decepcionado / [...] É você olhar no espelho / Se sentir um grandessíssimo idiota / Saber que é humano, ridículo, limitado Que só usa 10% de sua cabeça animal (Crônica-canção “Ouro de Tolo”. Álbum *Krig-ha, Bandolo!*. Raul Seixas, 1973: <https://youtu.be/wWYVuhqG3Ss>).

JAB, noutra visita dos ciganos à aldeia, troca, então, os seus lingotes imantados por uma espetacular lupa gigante, pois, com ela, pretendia, engenhosamente, atear fogo aos inimigos militares do ‘reino de Macondo’, apondo-a contra o sol e direcionando seu raio de luz concentrada em cima dos agressores, incendiando-os.

Da mesma maneira que fracassara aquela sua particular ‘corrida do ouro’, empreitada por ele com seu ímã, naufraga também o estrépito de seu civismo e patriotismo bélico incendiário. Depois dos infortúnios iniciais, JAB troca sua espetacular lupa por incríveis e novíssimos mapas e instrumentos de medição astral e de navegação marítima – astrolábio, bússola e sextante.

Após muitos estudos e reflexões, depois de inúmeras experiências e cálculos, se isola sonambulicamente da comunidade e da família, e queda silente, absorto nas divagações e contemplações de um mundo particular: JAB estaria imerso nas transformações de sua atípica puberdade intelectual?

Quando eu fui ferido / Vi tudo mudar / Das verdades / Que eu sabia / Só sobraram restos / Que eu não esqueci / Toda aquela paz / Que eu tinha / Eu que tinha tudo / Hoje estou mudo / Estou mudado / À meia-noite, à meia luz / Pensando! (Crônica-canção “Meu mundo e nada mais”. Tema da Novela “Anjo Mau”. Guilherme Arantes, composta em 1969, gravada em 1976: <https://youtu.be/WsyVE0RhAd8>).

A partir daí, então, adquire, devido a esse seu comportamento taciturno, uma merecida fama de louco. Nos idos dessa época, teve um lampejo repentino de lucidez (se é que podemos chamar isso de lucidez), e anuncia a todos, à mesa do jantar, o resultado da descoberta que obtivera vasculhando os porões mentais de sua introspecção imemorial:

– Caríssima família! – Anunciou solenemente, não exatamente com essas palavras, mas sob os auspícios da semidemência que já o ameaçava de dominar:

“a terra é redonda como uma laranja” (MÁRQUEZ, 1967, p. 11): “Dizem que sou louco / Por pensar assim / Se eu sou muito louco / Por eu ser feliz / Mas louco é quem me diz / E não é feliz / [...] Eu juro que é melhor / Não ser o normal / Se eu posso pensar que / Deus sou eu / [...] (Crônica-canção “Balada do Louco”. Disco *Mutantes e seus cometas no país dos Baurets*. Arnaldo Baptista e Rita Lee, 1972: <https://youtu.be/lkqcWKuzlQw>).

Uma das passagens mais intrigantes da história, é a que ocorre na floresta (são dois anos de travessia na mata). Nisso, quando JAB e alguns companheiros resolvem buscar uma rota para o mar e uma via de acesso às outras civilizações, se perdem de si mesmos. Primeiro, porque ‘os outros’, não existem realmente. Segundo, por que as aldeias as quais ele supunha existir do outro lado do rio e serem também tecnicamente mais avançadas do que era sua Macondo, “Aí mesmo, do outro lado do rio”, seria mais um lugar ‘mitológico’ ou ‘redentor’, onde, acreditava ele, “existe todo tipo de aparelho mágico, enquanto nós continuamos vivendo como burros” (MÁRQUEZ, 1967, p. 14). Esta é mais uma variante da ilusão latino-americana que se monta sobre os EUA e a Europa.

Nas entrelinhas da trama, os jovens adolescentes Buendía encetam a sua iniciação sexual. O mais velho deles e, também, mais ‘bem dotado’ – segundo inspeção visual realizada pela própria mãe, Úrsula –, tem seus primeiros deleites com uma das ciganas – “Pilar Ternera” –, o mais novo, com uma menina mulata, sem nome conhecido, a qual incendiara a casa da avó acidentalmente, motivo pelo qual a avó agora a obrigava a deitar-se com setenta homens todas as noites, até que ela lhe pagasse o prejuízo.

Neste ponto, Gabriel García Márquez antecipa ao leitor, o enredo de uma obra sua, a qual seria publicada somente em 1972, cinco anos depois deste *Cem Anos de Solidão* (1967). Trata-se do título “A incrível e triste história de Cândida Eréndira e sua avó desalmada”. Há, em suas tristonhas linhas, uma passagem na qual se sugere ao leitor, um sentimento de compaixão para com a personagem, uma jovem mulata com a qual vários se deitam. Essa jovem tem que se deitar com setenta homens por noite, para pagar a casa da avó que ela, a neta, incendiara acidentalmente. Nos *Cem Anos de Solidão*, as duas narrativas se entrelaçam:

“Antes de Aureliano, nessa noite, sessenta e três homens tinham passado pelo quarto. [...] Aureliano se despiu, atormentado pelo pudor, [...] Vou jogar outros vinte centavos (MÁRQUEZ, 1967, p. 55). E, assim, pela disforia que isto sugere, lembramos de dizer: “Joga pedra na Geni! / Joga pedra na Geni! / Ela é feita pra apanhar! / Ela é boa de cuspir! / Ela dá pra qualquer um! Maldita Geni! (Crônica-canção: “Geni e o Zepelim”. Trilha da peça de teatro *Ópera do Malandro*. Composta por Chico Buarque, 1978: <https://youtu.be/jWHH4MlyXQQ>).

Este texto sobre Eréndira, primeiro, foi nascido como um conto (por isso, acima, entre aspas). Depois, tornado romance completo, com o mesmo nome, passando a ser grafado, em função de nossa ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas), sem aspas – *A incrível e triste história de Cândida Eréndira e sua avó desalmada* – narrativa a qual passou a reunir, além deste conto original, um conjunto de outros contos fantásticos, aos quais o autor misturou acontecimentos surreais a detalhes do cotidiano, a exemplo de um *rapper* da prosa:

Crime, futebol, música, carai / Eu também não consegui fugir disso aí / Eu sou mais um / Forrest Gump é mato / Eu prefiro contar uma história real / Vou contar a minha / Daria um filme / Uma negra e uma criança nos braços / Solitária na floresta de concreto e aço / Veja, olha outra vez o rosto na multidão / A multidão é um monstro sem rosto e coração (Crônica-canção “Negro Drama”. Álbum *Nada como um Dia após o Outro Dia*. Racionais MC’s, 2002: https://youtu.be/mrAT_xG-opk).

Enquanto isso, o tempo avança. A população aumenta, impulsionada pela força de uma hipérbole, proposta por “José Arcádio” (filho de JAB), a de dar 65 voltas ao mundo. O governo nacional designa para a agora ‘cidade’ de Macondo, um “Delegado”, que chega escoltado por homens descalços e armados, trazendo esposa e sete filhas.

Acontece, também, um inusitado surto de ‘peste da insônia’, fenômeno metaforicamente associado aos relógios musicais que, ao lado da travessia da floresta, é outro importante aporte simbólico na narrativa e meio de atração turística para a nascente cidade.

Um dos inventos trazidos pelos ciganos da tribo de “Melquíades” a Macondo, faz alusão a um ‘emplasto para perder tempo’². Assim, é que “Melquíades” se configura como o ‘cigano das ilusões’ e, quando veio a morrer afogado, inaugura-se o cemitério, cessando a principal ilusão sobre a magia de uma vida eterna: “O cemitério é geral / E a morte nos faz irmãos / Tu, nessa idade e não sabe / Tudo é sertão e cidade / Tudo é cidade e sertão / Campina grande, oi vereda, oi geral / Ê vila, ê cidadão / Campina grande, oi vereda, oi geral / E civilização (Crônica-canção: “Cemitério”. Disco *Belchior*. Composta por Belchior, 1974: <https://youtu.be/vCzMXDyHFz8>).

JAB tem novo evento de loucura sonambúlica. Pouco tempo depois disso, a menina, de nome “Remédios”, uma das filhas do “Delegado”, que foi casada com um dos Buendía, morreu, talvez devido a complicações de sua gravidez dos gêmeos “José Arcádio Segundo” & “Aureliano Segundo”, e também da sua pouca idade, é provável.

Essa personagem, “Remédios”, no plano narrativo de García Márquez, ajuda a compor a alegoria da castidade primeva latino-americana. Desse modo, ao mesmo tempo em que o narrador apela para a força simbólica da imagem da ‘defloração’ das suas virtudes inocentes e da beleza, pureza e irrealdade existencial corrompidas via colonização, sugestiona a ausência de um ‘não’, contextualmente suprimido ou voluntariamente omitido: “Diga não pra quem destrói o mundo / Diga não pra quem constrói demais / Diga não pra falta de visão / Diga não! / Diga não pro prepotente / Diga não pro submisso / Diga não pra tudo isso” (Crônica-canção: “Diga Não”. Álbum *Música! O melhor da música do Heróis da Resistência*. Banda Heróis da Resistência, 1986: https://youtu.be/XnQmpzL_t3l).

Ela se oporia, enfrentando ou se submetendo, portanto, à simbologia da invasão cultural e tecnológica norte-americana, inaugurada por outro personagem, o “Mr. Herbert”, ao mesmo tempo em que ela se reforça como um ícone vivo de resistência étnica e cultural: “Remédios, a bela, foi a única que permaneceu imune

² “[...] e o aparelho para esquecer as más recordações, e o emplastro para perder tempo, e mil outras invenções tão engenhosas e insólitas, que José Arcádio Buendía gostaria de inventar a máquina da memória para poder lembrar de todas elas” (MÁRQUEZ, 1967, p. 21).

à peste da companhia bananeira. Estacou [...] feliz num mundo próprio de realidades simples” (MÁRQUEZ, 1967, p. 222).

A predominante veia política da narrativa é lembrada em várias passagens. Destacamos aqui o momento em que as eleições são fraudadas com a conivência do próprio “Delegado”. Vale lembrar ainda a esse respeito, que houve o confisco das armas e facas de cozinha dos macondenses, para que, com o volume das apreensões, se fizesse crer ao governo nacional, que os macondenses, de convicção política Liberal, estivessem ensejando uma guerra armada contra o governo central Conservador.

Pusemos esse detalhe em destaque, face às semelhanças destes episódios ficcionais com as eleições brasileiras, de 2022. No ambiente dos estudos literários, diz Olavo de Carvalho, se convencionou afirmar, que não há nada que aconteça na realidade objetiva de uma cultura, que já não tivesse sido descrito com antecedência pela sua literatura, logo: “Tá na hora do Jair / Já ir embora / Arruma a suas malas (vá-se embora) / Dá no pé e vá-se embora / [...] Ninguém tá aguentando mais, rapaz / Já passou da hora (Crônica-canção: “Tá Na Hora do Jair Já Ir Embora”. Álbum: *Tá na Hora do Jair Já Ir Embora*. Composta por Juliano Maderada & Tiago Doidão, 2022: <https://youtu.be/gilUNUWcCc0>).

Os ânimos locais, divididos entre Liberais e Conservadores, exaltam-se ainda mais e, no ápice das discórdias, chega-se à Guerra Civil. “Aureliano Buendía” é aclamado pelo povo³ com o posto de ‘Coronel Aureliano Buendía’, transformando-se, depois do progresso que irá experimentar Macondo, numa lenda viva e morta e na entidade mais temível e inacreditável da história do país (seja ele qual país for).

³ Para entender o significado de ‘povo’, uma vez que o autor não nos diz exatamente seu mote, recorreremos nesse trabalho, à definição de Marilena Chauí, em sua obra *Conformismo e Resistência*, de 1986. De Chauí, nos apropriamos, dentre outras definições da autora, daquela que entende o ‘povo’ como generalidade, como instância jurídico-política (dotada dos critérios do racionalismo da Ilustração) e como particularidade social: os ‘pobres’. De um lado desse entendimento, portanto, tem-se que, ao ‘povo’, entendido como generalidade política, cabe a tarefa política e racional de fundação e de sustentáculo dos preceitos e ordenamentos sociais. De outro lado, temos o ‘povo pobre’ como particularidade social e, a esse ‘povinho’ e suas necessidades básicas, diz-nos Chauí, “cabe auxiliá-lo através da filantropia e educá-lo através da disciplina do trabalho industrial, educação essencial para conter suas paixões obscuras, supersticiosas, sua irracionalidade e, sobretudo sua inveja, que se exprime no desejo sedicioso do igualitarismo” (CHAUÍ, 1986, p. 17. *Apud* PESSOA, 2003, p. 01).

Devido a um costume local, o de se levarem donzelas à tenda de guerreiros virtuosos para que, assim, se ‘depurasse a raça’, o “Cel. Aureliano Buendía” se tornará pai de sangue de dezesseis ‘filhos da guerra’, todos sendo batizados com o nome de ‘Aureliano’, *Aurelianos* esses que serão posteriormente reunidos à órbita da pujança crescente de Macondo:

Nascido no subúrbio nos melhores dias / Com votos da família de vida feliz / Andar e pilotar um pássaro de aço / Sonhava ao fim do dia ao me descer cansaço / Com as fardas mais bonitas desse meu país / O pai, de anel no dedo e dedo na viola / Sorria e parecia mesmo ser feliz / [...] Num dia de tristeza, me faltou o velho / Que falta, lhe confesso, que ainda hoje faz / [...] Na inocência de criança de tão pouca idade / Troquei de mal com Deus, por me levar meu pai (Crônica-canção “Espelho”. Álbum *Espelho*. Composta por João Nogueira & Paulo César Pinheiro, 1977: <https://youtu.be/r3PMqvqLyU0>).

Termina a primeira edição da guerra. O “Cel. Aureliano Buendía” é condenado à morte. O cortejo militar que acompanha o coronel à entrada de Macondo, onde seria executado (mas não o foi), dá conta, de um lado, de imprimir ao condenado, conduzido sob açoites e brutalidades, uma conformação de feições físicas próprias de um messias, sem ser um Jair nosso de cada dia: “Parecia um mendigo. Tinha a roupa rasgada, o cabelo e a barba emaranhados, e estava descalço. Andava sem sentir a poeira escaldante” (MÁRQUEZ, 1967, p. 121).

No ir e vir das ondas desse mar de sangue, a guerra parece cada vez mais não ter sentido para os soldados, a não ser, o significado de que a luta serviria agora apenas como instrumento de manutenção de um simples e paradoxal costume de lutar: “Há soldados armados, amados ou não / Quase todos perdidos, de armas na mão (Crônica-canção: “Caminhando”. Álbum *Geraldo Vandré*. Composta por Geraldo Vandré, 1979: <https://youtu.be/TKnbL5mMztw>):

Pouco a pouco, no entanto, e à medida que a guerra ia se intensificando e estendendo, a sua imagem foi se apagando num universo de irrealidade. [...] Acabou por perder todo o contato com a guerra. O que em outros tempos fora uma atividade real, uma paixão irresistível da sua juventude, converteu-se para ele numa referência remota: um vácuo (MÁRQUEZ, 1967, p. 159).

Inicia-se um novo ciclo de renovação e prosperidades em Macondo. Chegam à cidade os dezesseis ‘Aurelianos’. Depois da verve de progresso que

contaminara Macondo, os dezesseis herdeiros passam a ser caçados até a morte, desencadeando uma série de episódios de fundo bíblico.

Numa noite de matança, que lembra a morte dos primogênitos, ordenada por Herodes, sobram, apenas, o 'Aureliano' que era carpinteiro, e também o mais velho deles, de nome "Aureliano Amador" (o que nos parece ser uma alusão a José, o carpinteiro, pai de Jesus), o qual morrerá somente no final da história: "[...] alguém bateu na porta do quarto onde "Aureliano Arcaya" (um dos dezesseis aurelianos) estava [...]: anda logo, que estão matando os teus irmãos. [...] Naquela noite de matança, enquanto a casa se preparava para velar os quatro cadáveres, Fernanda percorreu o povoado como uma louca [...]" (MÁRQUEZ, 1967, 231).

Há de lembrarmos, também, a tal da história de uma 'chuva de quatro anos', que cai em Macondo, chamada pelos moradores, de 'o dilúvio', fazendo-se, nisso, inevitável e nova reminiscência ao texto bíblico: "Viu com uma impotência surda como o dilúvio fora exterminando sem misericórdia uma fortuna que em certa época era tida como a maior e mais sólida de Macondo e da qual não restava nada a não ser o mau cheiro" (MÁRQUEZ, 1967, p. 305).

Na vertigem dessas similaridades bíblicas, o filho bastardo de "Memê Buendía" e "Mauricio Babilônia", um menino batizado com o nome de "Aureliano Babilônia" – que só seria aceito, então, na casa dos Buendía, se todos acreditassem na história de que ele chegara até Macondo, pelo curso do rio, boiando dentro de uma cestinha, assim como Moisés chegou a casa de Faraó.

Todos concordam com a farsa, e o pequeno Aureliano, bastardo que era, se integra artificialmente ao *habitat* da família Buendía: "[...] trouxeram para casa o filho de Memê Buendía (p. 279). A Santa Sofía de La Piedad conseguiu convencer de que o havia encontrado flutuando numa cestinha. Úrsula haveria de morrer sem saber da sua origem" (MÁRQUEZ, 1967, p. 280).

O progresso de uma estrada de ferro, trouxe a Macondo o norte-americano "Mr. Herbert": "[...] chegou a Macondo o rechonchudo e sorridente Mr. Herbert. [...] Com a incrédula atenção de um comprador de diamantes, examinou meticulosamente uma banana, [...]" (MÁRQUEZ, 1967, 218): "Yes, nós temos

bananas / Bananas pra dar e vender / Banana menina, tem vitamina / Banana engorda e faz crescer (Crônica-canção: “Yes, Nós temos bananas”. Álbum *Yes! Nós Temos Bananas*. Gravada pelo cantor de nome Almirante, depois, imortalizada na voz de Carmen Miranda, em inglês, inclusive. Composta por Braguinha & Alberto Ribeiro, 1937: https://youtu.be/Ou_N7ajW96I & <https://youtu.be/3VcjRf0-BsY>).

Ele tinha um negócio de balões de sondagem e, sob o pretexto de estudar as bananas do povoado, causa um alvoroço industrial e agropecuário que triplica a população local: “Os americanos, que depois trouxeram as suas mulheres lânguidas com roupas de musselina e grandes chapéus de gaze, fizeram uma aldeia à parte do outro lado da linha do trem, [...]” (MÁRQUEZ, 1967, p. 219) e, por isso, a casa dos Buendía precisou ser transformada em hotel e restaurante e:

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

“Amaranta”, a virgem, ao morrer, leva cartas dos macondenses ao mundo de seus mortos, num baú colocado ao lado do caixão. A família Buendía começa a se dismantelar, após o tiro que “Fernanda” ordenara aos guardas, para desferir em “Mauricio Babilônia”, amante de “Memê”, sua filha. Em seguida, ela tranca “Memê” num convento.

Nesse intervalo, estoura a greve operária, liderada por “José Arcádio Segundo”. A cidade vira um caos. As reivindicações trabalhistas ganham corpo. A crítica social de García Márquez se intensifica. O Decreto nº 4, editado pelos militares, põe fim à revolta popular. Nas ruas, há uma carnificina patrocinada pelos caudilhos. A propaganda oficial tenta convencer a todos que tudo não passara de um sonho – e conseguem:

Era ainda a busca e o extermínio dos malfeitores, assassinos, incendiários e revoltosos do Decreto Número Quatro, mas os militares o negavam aos próprios parentes das suas vítimas, que atulhavam os escritórios dos comandantes em busca de notícias. Claro que foi um sonho, insistiam os

oficiais. Em Macondo não aconteceu nada, nem está acontecendo nem acontecerá nunca. É um povoado feliz (MÁRQUEZ, 1967, p. 295).

Durante a chuva, que durará mais de quatro anos caindo sobre Macondo, numa espécie de idílio fúnebre, todos se ‘escondem’ do mundo, visto que estão esperando a chuva estiar, para depois morrerem: “Aureliano Segundo voltou para casa com os seus baús, convencido de que não apenas Úrsula, mas todos os habitantes de Macondo estavam esperando que estiasse para morrer” (MÁRQUEZ, 1967, p. 306).

“Úrsula” morre aos 115 ou aos 122 anos, o narrador não deixa ao leitor a certeza desta idade. “Rebeca” (a filha adotiva dos Buendía) morreu decrépita, logo depois de os macondenses terem prendido e matado uma besta-fera, meio homem, meio animal, que foi responsabilizada, no púlpito, na voz do “Padre Antonio Isabel”, pelas inúmeras desgraças que acometiam a cidade. E foi assim:

Cumpadi, em Brasília, espaiaram / um boato muito chato / que o mundo vai se acabar / Vancê fique de oreia no rádio / Vancê fique de oio no jorná / Porque, vou te contar, no dia que o mundo se acaba / Nesse dia a gente tem que resolver / Que nós temo que esconder / aquele galo bolinha / Prá dispois do fim do mundo, a gente ter / Um macho prá galinha (Crônica-canção: “Moda do Fim do Mundo”. Composta por Tom Zé / Rolando Boldrin / Svaniek. Álbum *Disco Da Moda*, 1993 gravação de Rolando Boldrin: <https://youtu.be/4dF6rfLENwY>).

“Aureliano Babilônia” (o sobrinho bastardo dos Buendía), versado na escrita sânscrita deixada nos pergaminhos de “Melquíades”, descobre que o mago cigano escrevera profeticamente em seus pergaminhos, todo o destino da família Buendía e de Macondo. “Aureliano Babilônia” descobre o seu próprio destino ali escrito. Dizia o pergaminho final, que “Aureliano Babilônia”, o último da estirpe, morreria, assim que acabasse de ler o pergaminho. E assim se fez: “Na idade em que estou / Aparecem os tiques, as manias / Transparentes / Transparentes / Feito bijuterias / Pelas vitrines / Da Sloper da alma” (Crônica-canção “Bijuterias”. Álbum *Tiro de Misericórdia*. Composta por João Bosco & Aldir Blanc, 1977: <https://youtu.be/gfyGOgMUKLo>).

CONCLUSÕES

Em linhas gerais, percebemos que, se retiradas as alegorias⁴, que são estruturadas sobre a linguagem no desenrolar da história do centro onfalógico ‘Macondo’ e de seus demiúrgicos personagens, a narrativa de García Márquez ficaria restrita ao lugar-comum de ser apenas mais um enredo que envolve a saga dos fundadores de uma cidade.

Revestindo esses registros, entretanto, com as loucuras próprias do mundo dos adultos e com as descobertas sexuais da adolescência de seus personagens, o autor apimenta a simplicidade literal do enredo com algumas intrigas amorosas, bem típicas das novelas e da latinidade em geral. Com esse procedimento, que reúne no *mithós* elementos alegóricos, naturalistas e mágicos, o autor abre as portas do texto para traços de literariedade.

Ressaltamos também que a estratégia do narrador em estabelecer movimentos textuais em *flashbacks*, deixa na leitura, devido ao descompasso entre o tempo real dos fatos e o tempo em que eles são apresentados textualmente, uma sensação de raciocínio sincopado, sugerindo-nos metaforicamente, a apreensão rítmica de uma dança semântica dos signos linguísticos, a qual poderíamos denominar de ‘minueto estético’, circunstância esta que, em certa medida, contribui para com a junção do personagem “Francisco, o Homem”, e nossa proposta trilha sonora para os *Cem Anos de Solidão*.

Incorporando esse ritmo narrativo aos elementos alegóricos, naturalistas e mágicos, a história assume uma característica grandiosa e heroica, que tem ressonância com os pressupostos narrativos do gênero épico – as personagens, então, realizam fatos grandiosos e a cidade prospera. No entanto, dentro da ideia de um ‘signo da negação’ ou da ‘não-existência’⁵, García Márquez, ao impor a

⁴ Segundo Kothe (1986, p. 90), pode-se entender por ‘alegoria’, a representação concreta de uma ideia abstrata. É uma metáfora continuada, diz ele, que consiste na substituição do pensamento em causa por outro, ligado ao primeiro pensamento, por uma relação de semelhança. Em suma, conclui, alegoria é a exposição de um pensamento, sob forma figurada, em que se representa algo para indicar outra coisa – ‘a maçã como alegoria ou metáfora do pecado’ etc.

⁵ Edward Lopes lembra que “para que uma língua cumpra com os seus fins, é necessário que os membros de uma comunidade, que compartilham as mesmas experiências coletivas, se coloquem previamente de acordo quanto ao sentido que vão atribuir às partes da corrente sonora que emitem e ouvem. [...] é preciso que

Macondo e à estirpe dos Buendía um viés predominantemente relacionado à morte, à extinção e à derrota, faz com que a história de Macondo assuma contornos disfóricos, ou seja, de uma antiepopéia, negando a própria estrutura grandiloquente e heróica que deveria ser a tônica majoritária dos *Cem Anos de Solidão*, obra a qual poderíamos classificar esteticamente no rol dos textos pertencentes ao gênero épico, mas que, no entanto, foi, assim, negada pelo autor (PESSOA, 2004).

Desconsiderando-se, a partir disso, a aparente literalidade, e partindo mais diretamente para as constatações simbólicas, ve-se nessa narrativa ainda uma forte presença daquela eterna esperança de salvação messiânica que qualquer povo subjugado nutre na alma, como se essa métrica mística da salvação fosse o único consolo ante às arbitrariedades praticadas pelos ditames político-sociais do *establishment* e do *status quo* colonial que os vitimizam.

Nesse sentido, Macondo emerge de uma infância místico-primitiva na narrativa de García Márquez, com força de metáfora grandiosa dessa particularidade que seria extensiva à totalidade do território latino-americano. Note-se que a América Latina, em sua vertente subdesenvolvida, de religião predominantemente católica, é orientada pela batuta do interesse hegemônico do

concordem em atribuir a determinados conjuntos fônicos, [...] o poder de traduzir um determinado elemento da sua experiência histórica. Esse **contrato social** (grifo meu) funda o convencionalismo do signo” (p. 41). “Ao falar ou ouvir a palavra “casa” /kaza/, por exemplo, compreendemos que essa seqüência de sons, diferente de qualquer outra seqüência, refere-se a um significado “espaço construído pelo homem para lhe servir de habitação” diferente de qualquer outro significado. Se isso ocorrer, o conjunto de sons /kaza/ transforma-se em signo linguístico” (p. 42) (LOPES, s/d).

Nesse sentido, temos então que García Márquez subverte a relação natural do signo linguístico, fazendo com que a percepção, não apenas de uma palavra, de um conjunto de letras e sons emitidos e captados pelo ouvido ou pela visão, mas de todo um contexto sociocultural de um povo lhe sirva de ‘significantes’ para, então, compor o que aqui chamamos de ‘signo da não-existência’. O povo e o continente latino-americanos (metaforizados em Macondo e seus habitantes), portanto, são o substrato linguístico do subdesenvolvimento generalizado reinante na América Latina, condição essa que lhes confere a condição metafórica, na narrativa de García Márquez, de seres ou de território não-existentes. São não-existentes porque, quando uma palavra, com seu corpo significante e seu significado, é destituída do valor convencional constituído pelo ‘contrato social’ linguístico, ela se torna um neologismo ou uma metáfora, da mesma forma, quando Macondo e seus habitantes deixam de ser a localização exata de uma certa população ou território, e são elevados à condição alegórica representativa de uma massa sociocultural mais ampla, se tornam referencialmente não-existentes, tornando-se arquétipos da *latinoamericanidad*.

capital internacional, que tem seus próprios interesses oscilando, desde antanho, entre o modelo capitalista norte-americano e o modelo socialista soviético⁶.

Outrossim, vemos também que há no enredo de García Márquez, certa tendência satírica, na qual observamos a presença de personagens de perfil enlouquecido e débil, reiterando-se, com isso, o retrato genérico e metafórico – a partir da visão de um colonizador –, de gentinha ingênua que compõe a estirpe latina e que se apresenta a esse colonizador sob os moldes de uma aparente condição de entidade racial subalterna, lesa, e sempre suscetível à dominação colonialista⁷ em toda a sua modalidade vária (colonização geográfica, cultural, tecnológica e econômica).

A razão da construção de um ‘signo da negação’ na obra, verificada num nível mais superficial, pode servir de constatação do sintoma de se desejar uma necessária recuperação da auto-estima latina. Negando-se o estilo narrativo, se estaria, também, se opondo à força do opressor. Isto é, na instituição estética desse ‘signo da negação’, acreditamos, talvez, que o autor intentasse conseguir subverter a sensação psíquica de falência étnica, cultural e política que o opressor infundiu na consciência coletiva do homem latino-americano através dos séculos de dominação, e que nos visita, de tempos em tempos, por meio da literatura.

A autoestima negativa, que estrutura o ‘signo da negação’, acreditamos, se alimentaria na índole crítica do pensador García Márquez, índole que se deixa entrever pelo teor da alteridade personificada na pluralidade de seus personagens. Assim, García Márquez criticaria, então, a figura genérica de um colonizador que tem atualmente sua presentificação nos Estados Unidos, e também e indiretamente, nas feições de uma Rússia, China, ou Cuba, que, ao invés de serem ou de poderem ter sido uma alternativa política e econômica ao

⁶ “Como já sabemos, a impressão terrificante de desamparo na infância despertou a necessidade de proteção [...]. Assim, o governo benevolente de uma Providência divina mitiga nosso temor dos perigos da vida; o estabelecimento de uma ordem moral mundial assegura a realização das exigências de justiça, que com tanta frequência permaneceram irrealizadas na civilização humana; e o prolongamento da existência terrena numa vida futura fornece a estrutura local e temporal em que essas realizações de desejo se efetuarão” (FREUD, 1969, p. 43).

⁷ Veja-se o Dom Quixote, na obra *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, o Padre Bartolomeu, na obra *Memorial do Convento*, de José Saramago, o Odorico Paraguaçu, na obra *O Bem Amado*, de Dias Gomes, e o José Arcadio Buendía, nos *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez.

imperialismo norte-americano, contentaram-se com o papel de terroristas nucleares episódicos, mantendo acesa a chama de uma atitude ocidental de alerta contra o socialismo, fazendo-o utópico.

O final trágico da história ficcional de García Márquez demonstra que o resultado mais imediato desse embate ideológico dentro da América Latina real (metaforizada pelo suburgo Macondo), é o surgimento, na cena social, de um retrato político-cultural em forma de caricatura: os Estados Unidos produzem um super-homem de aço e voador para os representar na 'liga da justiça', enquanto que a América Latina institui o 'Chapolim Colorado'⁸, um adulto infantilizado, vestido de super-herói, que vive de fazer palhaçadas em horário de programação infantil na televisão. O super-homem de aço norte-americano é vulnerável apenas à 'criptonita', material que existe apenas em outro planeta.

O Chapolim Colorado já nasce com perfil senil, ignoto, satírico de si mesmo, o que o torna vulnerável de nascença a qualquer coisa, dentro de nosso próprio mundo. Instaure-se, assim, a dinâmica do herói norte-americano primeiro-mundista e do anti-herói latino-americano subdesenvolvido, deixando mais evidente as margens do 'rio grande' que separam os norte-americanos do restante do continente, diferença que deve ser esteticamente negada, mediada pelo artista latino-americano, e superada pelas suas obras – e é exatamente o que faz García Márquez. O sucesso desse procedimento, retira os *Cem Anos de Solidão*, da literalidade já mencionada, e o reposiciona no patamar da mais alta literariedade.

Concluindo, vemos, então, que nem seria necessário o zunir do látigo algeoz de um colonizador sobre as costas de ninguém – já somos cruéis o suficientemente conosco. Se, no passado, permitimos a colonização, trocando espelhos por pepitas de ouro, hoje, o fazemos comprando nas empresas de tecnologia, nas grandes lojas de quinquilharias da China, e comendo em *fast-foods*⁹.

⁸ Personagem de um seriado infantil, produzido pela televisão mexicana, criado por Roberto Gómez Bolaños, em 1973. Depois, exibido por muito tempo no Brasil, pelo SBT – Sistema Brasileiro de Televisão.

⁹ Esses conceitos são bastante próprios da esfera das discussões sobre política, e, portanto, exigem o seguinte apontamento, uma vez que têm pertinência com a veia de análise que pode ser adotada nessa obra de García Márquez, além de corroborar a picardia digressiva de nosso discurso: “As concepções das novas nações, de

REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI JR., Davi. Braga de Novo Por Aqui. In: _____. *Enigma e comentário*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001a, p. 29-50.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Fragmentos sobre a Crônica. In: _____. *Enigma e comentário*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001b, p. 51-66.
- BORGES, Gabriel Caio Correa. Vozes da modernidade: a lírica de Adoniran Barbosa como ponto de encontro do samba e da crônica. *Dissertação de Mestrado*: Universidade Federal do Espírito Santo, 2015.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- CÂNDIDO, Antonio. A Vida ao Rés-do-Chão. In: CÂNDIDO, Antonio *et al.* *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 13-22.
- CHÂTELET, François (*et al.*). *História das Idéias Políticas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e Resistência*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- COUTINHO, A. *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1986.
- FREUD, Sigmund. *O Futuro de Uma Ilusão; O Mal-estar na Civilização e Outros Trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- KOTHE, Flávio R. *A Alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
- LOPES, Edward. *Fundamentos da Lingüística Contemporânea*. São Paulo: Cultrix, s/d.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem Anos de Solidão*. Rio de Janeiro / São Paulo: Record / Altaya, 1967.
- MELO, José Marques de. A Crônica. In: _____. *Jornalismo Opinativo – gêneros opinativos no jornalismo brasileiro*. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003, 3ª ed., p. 148-162.
- PESSOA, Marcelo. *A Palavra Cantada Pôde Espantar e ao Mesmo Tempo Parecer Exótica: A Canção de Caetano Veloso*. São José do Rio Preto / SP: UNESP, 2003, *Dissertação de Mestrado*.
- PESSOA, Marcelo. O Signo da Negação como Catalisador Sócio-cultural latino-americano (parte I). *REVISTA UNORP*. São José do Rio Preto, v. 9, p. 105-131, 2004.

resto, fragmentam-se no tempo e no espaço, desde o século XIX (em alguns visionários latino-americanos) até os anos 1980 (nos países ainda sob dominação colonial, de Cuba à África do Sul, ou de Porto Rico à Namíbia). Ademais, as modalidades de acesso à independência variam consideravelmente entre a retirada voluntária do colonizador e as lutas armadas vitoriosas. Todavia, permanece um fundo comum: os movimentos de libertação nacional e suas justificações, as técnicas de fundação de um Estado e as razões apresentadas situam-se num mesmo quadro, o do jugo colonial, com suas mesmas conseqüências sociais, materiais e ideais: subdesenvolvimento, destruição das estruturas da sociedade, esmagamento da cultura nacional. Trata-se, aqui e ali, de fazer com que exista um Estado contra as seqüelas do passado colonial apesar do novo imperialismo. Aqui e ali, é obrigatória a referência do Estado industrial desenvolvido no seu resultado liberal americano ou em seu resultado socialista soviético” (CHÂTELET, F. *et al.*, 2000, p. 284). “O processo contra o ocidente não se limita à acusação de “pilhagem”. O europeu consagra-se também à destruição das culturas tradicionais, não por causa de um ingênuo complexo de superioridade, mas para interiorizar no colonizado o sentimento de sua inferioridade” (CHÂTELET, F. *et al.*, 2000, p. 285).

PESSOA, Marcelo. *A Crônica-canção de Chico Buarque*. Londrina / PR: UEL, 2010, Tese de Doutorado.

PESSOA, Marcelo. *A Crônica-canção de Chico Buarque*. Curitiba / PR: Appris, 2013 / AMAZON, 2020a.

PESSOA, Marcelo. *A Crônica-canção de Caetano Veloso*. Saarbrücken, Deutschland, 2014 / AMAZON, 2020b.

PESSOA, Marcelo. *Verbete Linguístico no Wikcionário*, 2020c. Disponível em: https://76921f1a-b657-417a-9951-ffc51bcd6596.filesusr.com/ugd/314365_2204c4d6eed741b3a06c83c55ca9f0f8.pdf.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.

SÁ, Jorge de. *A Crônica*. São Paulo: Ática, 2008.

ROCHA, Latércia. *Juarez Barroso: O Poeta da Crônica-Canção*. Fortaleza: Substância, 2018.