



O autor como tradutor da cultural: apontamentos sobre a mediação midiática e criação literária ¹

João Carlos da Costa Júnior²

Márcia Gomes Marques³

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Mato Grosso do Sul, MS

Resumo

O presente trabalho aborda a tradução como criação explorando as correspondências entre texto, mídia e obra literária, no realismo maravilhoso do escritor colombiano Gabriel García Márquez. Parte-se da ideia de que a experiência midiática é de alguma forma elemento na criação de obras literária, e, que esta influência transmuta na forma de um texto ficcional os conteúdos sociais latentes.

Palavras-Chave: tradução; comunicação, criação literária, ficção; sociedade.

Introdução

Quando uma criança se depara com um termo desconhecido ela logo procura o seu significado. “A pergunta: mãe o que significa tal coisa?” é a primeira lição da tradução. Naquele singelo movimento franqueado pela inocência está o indício da ação sígnica que fundamenta a linguagem. Este postulado também serve ao pensamento; o onde quer que ele exista só se fará presente mesmo, se mediado por signos. Por tal caráter, pode-se afirmar que todo pensamento é tradução. Ou seja, quando pensamos estamos traduzindo o conteúdo que habita nossa consciência, sejam elas imagens, sentimentos, concepções ou representações.

Para Plaza (2003), o ato comunicativo é uma faculdade derivada da cadeia semiótica que se institui como processo de tradução, e, assim, o pensamento já como signo tem que ser traduzido num esquema linguístico concreto e material capaz da interação comunicativa. Estamos falando de palavras e orações. A linguagem torna-se exterior e esta exterioridade, por sua vez, é uma invenção, a metáfora de uma nação ou

¹ Trabalho apresentado no DT 8 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste realizado de 7 a 9 de junho de 2012.

² Mestrando do Curso de Comunicação da UFMS, email: joao_costajr@hotmail.com.

³ Professor do Mestrado em Comunicação da UFMS, email: marciagm@yahoo.com



de um indivíduo. A topografia verbal em que tudo se comunica é tradução: as frases são como uma série de elos, e os elos são signos, ideogramas de uma sociedade, de uma civilização.

Nesse quadro a linguagem é tomada, portanto, como algo inalienável do social como sugere a *teoria bakhtiniana*. “A consciência adquire forma e existência nos signos criados por um grupo organizado no curso de suas relações sociais” (BAKHTIN, 1999, p. 35). Aqui, a criação e tradução são operações gêmeas. Todo material apropriado pelo pensamento através da linguagem, por exemplo, a palavra casa, por exemplo, nunca será uma cópia exata do seu referencial extralinguístico. Pelo contrário, tal processo acarreta a transmutação, a produção de meio diferentes mais com efeitos análogos.

Como afirma Paz (2009), o trabalho do tradutor não se inicia na linguagem em movimento, matéria-prima, que, segundo o autor, pertence ao poeta; mas ele começa “na linguagem fixa poema. Linguagem congelada, mas viva”. (2009, p. 25). A tradução se dá a partir de manifestações concretas como representações (expressadas na comunicação), símbolos, convenções, produtos culturais, tais como obras literárias, filmes, músicas etc. Logo, aquilo que é traduzido pela ação humana não é apenas a manifestação do pensamento, mas também, o elo entre real e linguagem, entre o concreto e o abstrato. Desse modo, o material traduzido deverá reproduzir o extrato original, que, como já foi exposto, não é sua cópia e sim sua transmutação. O ideal de tradução é antes de tudo, um movimento hermenêutico inserido na cultura que age sobre as representações, mas também é determinado por elas. Essa relação metabólica entre indivíduo e cultura pode ser descrita pela equação tradução-criação-sedimentação.

Texto e cultura midiática

O vínculo entre linguagem e pensamento está na posição mediadora do signo. É ele, enquanto ente social, que enlaça os vários fatores que formam a estrutura da realidade. Nesse contexto, tornamos visível uma cultura a partir da observação e aprendizado de seus elementos simbólicos. Bakhtin (1999) descreve o signo como uma criação social e entendida segundo um contexto social determinado. Isolá-lo representaria o alheamento da consciência individual para com a totalidade social. Bakhtin frisa que todo signo é também um signo ideológico, porque admite, além do significado denotativo, o sentido particular da experiência social. Por exemplo, se



perguntasse a um trabalhador do campo o que significa a foice e o martelo, provavelmente ele diria que são ferramentas. Agora, se essa mesma pergunta fosse feita a um partidário da causa comunista, ele não veria tais objetos como simples ferramentas, mas sim como ícones de sua política.

O fio dessa meada é a nítida relação entre as formas de expressão e a sociedade. Se o homem grego possuía uma visão de mundo, que se deu através do contato com os produtos culturais de sua época (a Odisseia, a tragédia grega, a cosmologia etc.). O homem contemporâneo não é exceção da regra, mas ao contrário do grego helênico, sua visão de mundo vem sendo construída presença marcante dos meios de comunicação.

De acordo com Silverstone (2002), a mídia participa na construção de uma particular percepção do cotidiano pelos indivíduos contemporâneos. Silverstone fala sobre os infinitos fluxos de representações:

Nós nos movemos entre espaços privados e públicos. Entre espaços globais. Passamos de lugares sagrados a seculares; de reais a ficcionais e virtuais, e vice-versa. Passamos do que é seguro para que é ameaçador e do que é compartilhado para que é solitário. Estamos em casa ou fora. Atravessamos soleiras e vislumbramos horizontes. Todos nós fazemos essas coisas constantemente e em absolutamente nenhuma delas estamos sem nossa mídia, como objetos físicos ou simbólicos, como guias ou pegadas, como experiência ou *aides-mémories*. (2002, pág. 23-24.)

A entrada no espaço midiático representa uma transição na qual o público se faz leitor e produtor (num sentido mais amplo) de um processo mediado. E, como dito anteriormente, a premissa da mediação implica a circulação de significados que formam as representações sociais. Segundo Silverstone, a constelação de significados mediados são distribuídos em textos primários e secundários, por meio das intertextualidades infundáveis, onde agimos e interagimos com diversos conteúdos que estão dentro ou fora do espaço midiático. Tal perspectiva faz com Silverstone encare o processo de mediação como uma forma de tradução capaz de apreender os discursos e transformá-los. A base dessa interpretação está ancorada no significado de Tradução de *George Steiner*.

Conforme Silverstone (2002), a tradução, na visão de Steiner, é entendida a partir de quatro movimentos hermenêuticos que compõe o processo interpretativo: confiança, agressão, apropriação e reconstituição. O primeiro movimento está ligado ao valor do texto que estamos lidando, cuja premissa é : se não há no texto nada que julgamos



essencial, não existe motivo para compreensão do mesmo, bem como não há motivo de comunicá-lo a outra pessoa. A confiança é uma crença, a ideia de que reside naquele texto um elemento significativo que deve ser apreendido e transmitido. Como segundo movimento, a agressão afirma a atitude de apropriação inerente ao ato de compreensão, que é descrito por Steiner com uma ação violenta, pois o compreender é uma forma de tomar partido e reter para si o significado do texto.

O terceiro movimento é apropriação, ou seja, a interiorização do significado numa forma familiar; a personificação, consumação e domesticação do texto. No entanto, este movimento está incompleto sem o quarto movimento: a restituição. Nesta etapa, o tradutor acrescenta ao texto nuances novas que adicionam ao termo do texto original um sentido distinto e próprio do primeiro.

Criação ficcional e sociedade

O texto literário, o texto dramático e o cinematográfico estão inseridos no universo midiático, e assim como a propaganda, as notícias, os conteúdos televisivos (programas de auditórios, *reality shows* etc.) produzem e reproduzem os discursos de grupos sociais, incorporando em suas criações elementos de caráter extraliterário. Isso faz da criação, uma forma de tradução que recria constantemente aquilo que está sendo tratado pelo público na sociedade.

Em *A Personagem de Ficção* (1976), Rosenfeld explora os mecanismos da linguagem que caracterizam o texto ficcional. Na obra, ele revela alguns apontamentos em relação ao conteúdo literário e o seu correspondente extraliterário. De acordo com o autor, o fundamento da obra literária não depende da presença de um valor estético. A estrutura de um texto de ficção ou não, com ou sem valor estético, está atrelada a uma série de camadas, das quais o único indício do real é o do elemento tipográfico impresso no papel.

Por camadas devemos entender os níveis linguísticos que subexistem dentro da obra literária. De fato, eles só existem através da atividade concretizadora da linguagem. São unidades de significado como fonema e orações; contextos objectuais, relações atribuídas aos objetos e suas qualidades, e o plano intermediário dos “aspectos esquematizados” formados pelos contextos objectuais.

A partir dessa perspectiva dos planos e camadas, podemos classificar o texto como obra literária a partir de três características: a primeira está associada ao problema



ontológico, ou seja, a distinção entre o texto ficcional e o texto não ficcional, que se dá pelo fato de que o texto ficcional ter a capacidade de projetar contextos objectuais, em que seres e mundos puramente intencionais tornam-se “reais”. O José que aparece na obra literária não é o mesmo José com que nos deparamos andando pelas ruas da cidade. Na obra de ficção, o que vemos são imagens e o aspecto intencional se detém nestes seres puramente intencionais, referindo-se ao mundo extraliterário somente de modo indireto, enquanto imagem sem autonomia ôntica, isto é, sem concretude.

Da questão ontológica, Rosenfeld (1976) passa a discutir o problema lógico. Assim, enquanto a obra científica busca, por objetividade na sua constituição, criando, para tanto objectualidades puramente intencionais, a obra literária abandona tal caminho. Sua realidade não é empírica e sim realidade provável, um imaginário vivido por personagens fictício. Como terceira característica, trata-se do problema epistemológico (a personagem). Para o autor, a personagem é o elemento central do texto ficcional. Ela é responsável pela ficcionalidade da obra, pois sua presença torna patente e estabelece a ficção.

A diferença entre as pessoas reais e as personagens fictícias, segundo Rosenfeld (2002), reside no caráter ontológico. Enquanto o José, transeunte da avenida Paulista numa tarde domingo, é totalmente determinado, apresentando-se como unidade concreta (extraliterária), integrado a uma infinidade de predicados, dos quais apenas uma parte é apreendida pela percepção (características que se referem em particular a seres humanos); a personagem literária é um ser esquematicamente configurado, e, como fruto de uma criação que habita um mundo mais fragmentário do que o mundo empírico, suas características, tanto no sentido físico como psíquico, são apresentadas ao leitor.

Autor e personagem

Para acentuar a discussão em torno da criação da personagem, cabe a análise estético-ontológica de Bakhtin (2006), sua teoria, em suma, estabelece a relação entre autor e personagem e, conseqüentemente, a constituição da última. De acordo com Bakhtin (2006) a estética da criação verbal significa o mergulho na ontologia da personagem, que consiste em uma ontologia da alteridade. A personagem nada mais é do que a constituição do outro a partir do ser do autor. Por conseguinte, o autor seria a consciência da consciência. Em outras palavras, ele abrange a consciência e o mundo da



personagem, sendo que está consciência (da personagem), por princípio, transgride a consciência do autor, tornando-se própria. A melhor metáfora – e mais comum – para se referir a relação do autor com a personagem seria a relação de Deus com o homem. Segundo a narrativa bíblica o homem é a imagem e semelhança de Deus; no entanto, o homem é próprio e distinto de Deus, não depende do criador para agir, possui livre-arbítrio e discernimento para conduzir sua vida. Equivale-se ao homem, é feito da imagem e a semelhança do autor, mas é distinta deste que a criou, representa outro ser.

Da consciência da personagem decorre a objetividade estética da criação, isto é, a realização do acabamento formal da personagem que, uma vez pronta, somente caracteriza a alteridade do autor. Sobre o autor Bakhtin escreve:

[...] O autor deve colocar-se à margem de si, vivenciar a si mesmo não no plano em que efetivamente vivenciamos a nossa vida, só sob essa condição ele pode completar a si mesmo, até atingir o todo, com valores que a partir da própria vida são transgredientes a ela e lhe dão acabamento; ele deve torna-se outro em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos do outro, é verdade que até na vida procedemos assim a torto e a direito, avaliamos a nós mesmos do ponto de vista dos outros, através do outro procuramos compreender e levar os momentos transgredientes à nossa própria consciência. (2006, p.13)

O autor para criar uma personagem precisa se distanciar de si mesmo, viver na existência da alteridade uma experiência fora de si, capaz de colocá-lo na posição do outro para então observar o acabamento da própria vivência, avaliando os princípios que transgridem o seu ser e compõe o fundamento estético da personagem. Portanto, a essência estética da criação verbal consiste na busca do outro dentro do ser, um processo interno de decantação existencial que visa à construção de outro a partir dos olhos do eu. “A luta do artista por uma imagem definida da personagem é, em grau considerável, uma luta consigo mesmo” (Bakhtin 2006, p. 5).

Bakhtin (2006) procura estabelecer uma teoria estético-formal da personagem sem que seja necessário fazer uso de fatores sociológicos ou autobiográficos no processo de construção verbal. A relevância do processo de figuração encontra-se seu cume na relação ético-cognitiva do autor com o mundo. Imagine que quando o autor se dirige para o mundo encontra o excedente estético (as vivências alheias) capaz de gerar o acabamento da personagem.

Primeiro é de responsabilidade de o autor reunir em si a forma da imagem externa da personagem nas vivências alheias. Porém esse material abstraído pelo autor



deve ser sempre uma afirmação fora de si, para que objeto estético receba acabamento. Ou seja, a entidade subjetiva abstrai as diversas experiências contidas no mundo em si, formando um receptáculo cujo objetivo é ordenar uma imagem-externa projetada fora de si, como outro. Portanto, o autor, assumi o papel de mediador da experiência ontológica do mundo, ordenando e convertendo substratos naturais em fatos estéticos da existência da personagem.

Como já dito, o autor precisa projetar a partir de si o outro para selar a forma concludente da personagem. Porém a construção do sentido de alteridade do *eu-autor* permanece de certa maneira obscuro. De acordo com Bakhtin (2006) o distanciamento do ser em busca do outro acontece quando a subjetividade abstrai por meio da compenetração em profundidade do sentir e do captar as inúmeras aparências do outro.

O plano ontológico de Bakhtin recorda a filosofia existencialista de Sartre (1997) para ambos a existência é um postulado intersubjetivo. Segundo o filósofo francês, para que se conheça o ser do fenômeno é preciso se relacionar com fenômeno do ser. A essência é um dado acessível ao indivíduo mediante ao conjunto de aparência que captamos dele. Na epistemologia sartreana a relação imediata entre sujeito e objeto não constituiu a essência do fenômeno, assim como Bakhtin (2006) defende que na criação da personagem o autor não deve considerar como dado ultimo a imagem-externa que abstrai do mundo, ele precisa descartar o conhecimento imediato do objeto e imergir na realidade do outro, vivenciando cada momento desta alteridade:

Eu devo entrar em empatia com esse indivíduo, ver axiologicamente o mundo dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e depois de ter retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão que desse meu lugar se descortina fora dele, convertê-lo, criar para ele um ambiente concludente a partir desse excedente da, minha visão, do meu conhecimento da minha vontade e do meu sentimento (BAKHTIN, 2006, p.23).

Contudo, antes de prosseguir com o exemplo da obra de Gabriel García Márquez, algumas reservas, a respeito da teoria de Bakhtin, devem ser feitas. Quanto ao estudo de Bakhtin é necessário salientar que a criação estética da personagem se divide em duas partes. A primeira consiste na relação autor e personagem, enquanto a segunda designa a relação autor – personagem – social.

Como apontado acima, a relação do autor e personagem firma a condição para realização do outro pelo próprio autor. Entretanto a grande questão é que, o autor não tem capacidade de gerar por meio de sua auto-afirmação outro ser. Ele precisa encontrar uma base que provenha o aspecto volitivo-emocional concreto para figuração da



personagem. Portanto, uma vez que o “eu” não está apto a objetivar seus sentimentos, o autor deve se lançar para “fora do eu” para concretizar o valor emocional da personagem.

Bakhtin (2006) de certa forma afirma que quando nos referimos a natureza humana estão falando de uma substância composta, intersubjetiva, por isso o emprego do autor precisa incorporar o outro, para através dele se projetar na personagem. Bakhtin explica que:

Dentro de mim mesmo existe apenas minha auto-afirmação interna, que eu não posso projetar sobre minha expressividade externa, separada de minha auto-sensação interna, porque ela se contrapõe a mim no vazio axiológico, na impossibilidade de afirmação (2006, p.29).

Autor e social

A expressividade artística necessita da possibilidade do outro para romper com a impossibilidade de afirmação emocional do eu. Assim a segunda parte da criação seria a investigação cuidadosa do autor sobre as vivências alheias e a sociedade abstraindo um conjunto impressões para objetivar forma outro ser. A personagem de Márquez (2003) servirá de exemplo para a função intersubjetiva da estética na personagem:

O coronel Aureliano Buendía promoveu trinta e duas revoluções armadas e perdeu todas. Teve dezessete filhos varões e dezessete mulheres diferentes, que foram exterminados um por um numa só noite, antes que o mais velho completasse trinta e cinco anos. Escapou de quatorze atentados, setenta e três emboscadas e um pelotão de fuzilamento. Sobreviveu a uma dose de estricnina no café que daria para matar um cavalo. Recusou a Ordem do Mérito que lhe outorgou o Presidente da República. Chegou a ser comandante geral das forças revolucionárias... (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p.103).

Retirado do livro “Cem anos de solidão” o trecho, a principio, narra o longo currículo de guerra do bravo Coronel Aureliano Buendía. Porém, entrando com mais afinco na criação do personagem, encontramos as raízes da estirpe do Coronel Aureliano na história da Colômbia. Saldívar (1997) comenta que a constituição da personagem de García Márquez tem grande influência do general Rafael Uribe Uribe, comandante das tropas liberais na guerra civil colombiana no ano de 1899. “A Guerra dos Mil Dias”, como é chamada a guerra civil na Colômbia, descreve o combate pelo poder político entre liberais e conservadores na direção do país. No dia 5 de dezembro de 1897, após a derrota nas eleições, devido à fraude do governo conservador, os



liberais se agrupam com o intento de uma resposta belicosa. No entanto as respostas efetivas dos liberais vêm dois anos após, em 1899, quando um grupo de generais liberais partiu para luta definitiva. Entre os generais se encontrava Rafael Uribe Uribe o comandante geral das tropas revolucionárias.

Saldívar (1997) conta que García Márquez ouvia com frequência do avô, as mil e uma histórias sobre a guerra civil na Colômbia. Tais histórias marcaram a concepção poética do autor, que jamais conseguiu dissociar o realismo da unidade histórico-cultural de seu país. Coronel Aureliano é reflexo estético do caráter honroso e muito valente de Rafael Uribe Uribe. Aureliano lutou em tantas batalhas quanto o próprio general o fez. E como mesmo perdeu todas até a guerra. Contudo o traço mais importante da personagem de García Márquez para o exercício da análise dos gêneros do jornalismo literário é que a natureza do Coronel Aureliano Buendía é intersubjetiva, reúne na sua composição a consciência autor que selecionou e destacou o traçado da personagem a partir da consciência social (a experiência do outro). O processo de criação de García Márquez revela que na estética da criação verbal o autor concede a vida própria da personagem mediante as relações entre o sujeito - no caso o “eu” do autor - e o sujeito social representado pela experiência do outro.

Sobre o caráter epistemológico da obra de arte, sobretudo, da literária, Lukács explica que diferente da obra científica, cuja forma movimenta-se do singular ao universal e do particular ao universal, retendo-se sempre nesse último, a forma artística expressa-se na particularidade, ou seja no social. O movimento dela vai do particular ao universal (e vice-versa), assim como do particular ao singular (e vice-versa), isto é, na obra de arte a particularidade é a forma determinada do conteúdo. O fenômeno escolhido pelo autor literário seja qual for não terá a finalidade última da constituição de uma lei ou princípio universal como é característico do pensamento científico. A obra de arte, pelo contrário, denomina uma expressão particular da realidade, e encerra na forma tanto o fenômeno quanto a totalidade sem fazer delas um fim, e sim, um meio de realização do conteúdo específico da forma artística.

É no social que a obra literária habita. O autor, de fato, se faz como tradutor de uma cultura. Ele cristaliza os conteúdos sociais. Fazendo uso novamente das obras de Gabriel García Marquez, podemos exemplificar uma forma de tradução entre a linguagem midiática do jornalismo e a linguagem literária. Em “Crônica de uma morte anunciada”, um romance de originalidade estilística. García Márquez mistura a clareza do relato jornalístico com a dinâmica da ficção de aventuras. A diversidade dos



personagens vinculada com o núcleo de ação dramática em torno do protagonista agrupa a narrativa uma velocidade dinâmica que envolve o leitor. O próprio nome “crônica” conota que a estrutura da narrativa é equivalente a uma narração histórica de fatos comuns, feitos em ordem cronológica, como se estivéssemos acompanhando uma longa reportagem.

Neste romance, o autor colombiano procura desenvolver uma história, cujo tema a princípio pareça estar relacionado com o assassinato de Santiago Nassar. Porém o trecho da narrativa confirma o contrário. O questionamento de García Márquez ao longo da obra cultiva a temática sobre o caráter de inabilidade da ação do ser humano diante da vida e da morte. Os moradores da cidade em que Santiago Nassar vivia, sabiam de sua eminente morte, mas nada fizeram para evitá-la. Pareciam atados por uma força pujante que correspondia, quase que de modo transcendental, a inevitabilidade da morte. É como se o autor pretende-se afirma que o sujeito diante da morte nada tem por fazer, é um destino atávico da existência, está além dos desejos humanos.

A presença da morte no romance revela a concepção do maravilhoso como elemento afirmativo da narrativa. Deste modo, o realismo que encontramos no romance está diluído sobre uma perspectiva estética alegórica, em que tal movimento altera o reflexo estético da realidade característico do realismo em uma forma de valor abstrato-figurativo. De acordo Jozef (1986) a construção estética do real em García Márquez “é uma visão real e fantástica, funde o insólito, o cotidiano, o irônico, o farsesco, o mágico, o mítico” (1986, p. 83) numa única expressão.

Chiampi (1980) explica que o realismo maravilhoso surge da necessidade em retratar o universo da cultura hispano-americana em sua totalidade, abarcando a magia que entrelaça o cotidiano. “Os ritos mágicos, e a magia como um todo, são, em primeiro lugar fatos da tradição” (MAUSS, 2003, p.55). O realismo de expressão maravilhosa esforça-se por agregar a representação da matéria real à unidade cultural do contexto histórico-social.

Quando nos referimos a particularidade estética no romance maravilhoso temos de considerar que a singularidade e a universalidade movimentam-se de forma peculiar. No romance de García Márquez, o fenômeno singular do assassinato de Santiago Nassar é remontado não só pelas mediações do contexto social, mas também pelo emprego da tradição cultural como valor imanente da singularidade. Ou seja, o singular no livro “Crônica de uma morte anunciada” torna-se um particular na medida em que aglutina as



mediações contínuas da realidade com a unidade cultural do contexto social. No caso da universalidade, o seu movimento dentro da forma artística consiste na fixação da “moral da histórica”.

Em suma, as duas perspectivas, a fábula e o realismo são interpelados e acarretam não só em um ganho estilístico para a narrativa como permitem a dedução de um processo de percepção que enfatize a realidade enquanto processo de modificação histórica de caráter heterogêneo. O autor não separa a unidade cultural do contexto sócio-econômico. Logo o significado textual da obra incorpora os atributos da tradição sócio-cultural como elemento estético. No realismo maravilhoso de García Márquez, todo signo é também um signo cultural.

Por conseguinte a estrutura sintática e lexical do romance “Crônica de uma morte anunciada” faz uso da significação cultural no seu coeficiente lingüístico. Sendo assim a narrativa adquire o caráter de maravilhoso, já que ao inserir na relação semântica a unidade cultural, o autor leva para o texto os mitos, as crenças, as lendas, a moral de um povo. Chiampi (1980) designa a magia e o maravilhoso no texto enquanto um regresso arqueológico na cultura hispano-americana que introduzem na percepção do autor o ideário ameríndio típico da América. García Márquez, portanto, reconhece na realidade através da unidade cultural e dela descobre certo elemento miraculoso, como se na matéria cognoscível da realidade, existisse uma parcela que não cabe na observação do romancista por está além do natural, sendo sobrenatural. Saldívar (1997) comenta que o principio criativo de García Márquez é a busca pelo regresso à semente, pela consciência primeira do indivíduo, a consciência mágica, como afirma Mauss (2003).

No romance “Crônica de uma morte anunciada” o maravilhoso persiste na cronologia fabular sobre o realismo do relato jornalístico. Em outras palavras o maravilhoso age enquanto particular estético, transformando fenômeno singular do assassinato a partir do sobrenatural que coexiste com a realidade do fato. Por exemplo, a ação de causas imprevistas que não se prendem a um encadeamento lógico, no desfecho do real acontecido, o assassinado, mostra a força do sobrenatural no real. O romance é repleto de acasos. Santiago sai à rua desarmado, opta pela entrada da frente da casa que sempre ficava fechada ao invés de usar a habitual porta da cozinha. No progresso do enredo existem vários acontecimentos sem muita explicação que determinam o movimento final da história.



Contudo, não se pode afirmar que somente o maravilhoso age sobre o enredo do romance. Acima o sistema referencial do realismo paira a narrativa alegórica da fábula que se responsabiliza na tipificação do contexto e no extrato moral deste. Ao fim, sobra ao realismo o compromisso de formar uma base capaz de preservar o caráter referencial do mundo dentro da narrativa alegórica, uma espécie de realidade transcendental que cobre a representação desde o trato das coisas reais o trato do que não é.

O compromisso do realismo, logo, assegura que a narrativa não se torne fantástica e puramente imaginativa, como se tem em Kafka. Pelo contrário, o realismo maravilhoso em García Márquez, interpenetra a fábula e o realismo a fim de conduzir a significação da narrativa a um postulado transcendental cuja premissa gira em torno de uma realidade composta por várias dimensões que somente ao serem relacionadas entre si podem configurar o significado total da realidade.

Portanto, a narrativa do livro “Crônica de uma morte anunciada” pode ser entendida como uma ficção que utiliza na sua estrutura as técnicas da narrativa jornalística, pois para a perspectiva estética do realismo maravilhoso o real é também transcendental, de modo que qualquer exposição da realidade deve por princípio representar tanto o natural e o sobrenatural que coexiste em uma mesma estrutura. A narração do assassinato de Santiago Nassar mostra que por trás de todo fenômeno natural existe um sobrenatural. Cada ação é por si só um ritual mágico que contentamos em executar na busca por transformação. Ao fim, García Márquez é categórico quanto ousa insinuar que o assassinato não foi cometido pelos irmãos Vicários, mas pelo inconsciente coletivo da população que resolveu preservar o preconceito referente ao resgate da honra e mataram Nassar.

No romance de García Márquez, no que tange a criação literária e a atualização de conteúdos sociais, duas características podem ser observadas. Santiago Nassar foi inspirado em Cayetano Gentile, amigo do autor, como comenta Saldívar (1997). O destino do jovem amigo e da personagem fictícia se confundem. A proximidade entre eles mostra com nitidez que a criação literária incorpora o teor extraliterário da realidade e o traduz na obra literária como novo objeto puramente intencional. Assim, longe de ser um produto da objetivação estética do concreto, Santiago Nassar, representa uma figura alegórica que em seu particular universaliza a figura dos jovens proprietários de terra na Colômbia.

Sobre o contexto rural colombiano, o “anúncio da morte” não é uma mera oração. Ela simboliza o caráter estático da comunidade que se organiza em torno das



Grandes Famílias. Reforça o poder da tradição como lei que oprime a ação do indivíduo. É um verdadeiro choque entre o velho e novo na sociedade colombiana que sempre termina em morte, uma alusão à história política daquele país.

Referências

- BAKHTIN**, Mikhail. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. Marxismo e filosofia da linguagem. ed.9 São Paulo: Editora Hucitec, 1999
- CHIAMPRI**, Irlemar. O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- GARCÍA MÁRQUEZ**, Gabriel. Cem anos de solidão. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- _____. Crônica de uma morte anunciada. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- JOZEF**, Bella. Romance hispano-americano. Ática, 1986.
- LUKÁCS**, Georg. Introdução a uma estética marxista: sobre a categoria da particularidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- MAUSS**, Marcel; **NEVES**, Paulo. Sociologia e antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- PAZ**, Otávio. Tradução: Literatura e Literalidade, UFMG, 2009
- PLAZA**, Julio. Tradução intersemiótica. Editora perspectiva, 2003.
- ROSENFELD**, Anatol. Livro e Personagem. In: CANDIDO, Antonio *et al* (org). A Personagem de Ficção. *et all*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- SALDÍVAR**, Dasso; Gabriel García Márquez, - Viagem a Semente - Uma Biografia. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- SILVERSTONE**, Roger. Por que estudar a mídia? São Paulo: Loyola, 2002.