

MACONDO: O ESPAÇO DE EXISTENCIA EM GABRIEL GARCIA MÁRQUEZ

MACONDO: THE SPACE OF EXISTENCE IN GABRIEL GARCIA MÁRQUEZ

Jean Carlo Rodrigues

UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS, BRASIL

Resumo

O artigo que apresentamos trata de pensar a obra *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel Garcia Márquez, a partir da concepção de “vida virtual” de Susanne Langer e “terrae incognitae” de John Wright. Para tanto, direcionamos nosso olhar sobre Macondo, o espaço de convergência de vidas e personagens; um lugar de acontecimentos felizes e trágicos que envolveu de forma muito intensa os personagens presentes na obra. Macondo, a cidade criada pelo autor e interpretada como uma terra desconhecida, se apresenta ao longo do romance e, aos poucos, se torna familiar aos seus leitores e nos mostra como o espaço imaginado de literaturas e poemas é tão instigante de ser pensado quanto outras formas espaciais.

Palavras- Chaves: Cem Anos de Solidão; Macondo; Vida Virtual; Terrae Incognitae.

Resumen

El artículo que presentamos trata de pensar la obra *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, a partir de la concepción de “vida virtual” de Susanne Langer y “terrae incognitae” de John Wright. Para ello, dirigimos nuestra mirada sobre Macondo, el espacio de convergencia de vidas y personajes, un lugar de acontecimientos felices y trágicos que involucró de forma muy intensa a los personajes presentes en la obra. Macondo, la ciudad creada por el autor e interpretada como una tierra desconocida, se presenta a lo largo de la novela y, poco a poco, se vuelve familiar a sus lectores y nos muestra cómo el espacio imaginado de literaturas y poemas es tan instigador de ser pensado así como tantas otras formas espaciales.

Palabras Claves: Cien años de soledad; Macondo; Vida virtual; Terrae Incognitae.

Abstract

The article that we present tries to think the work *One hundred Years of Solitude*, of Gabriel Garcia Márquez, from the concept of “virtual life” of Susanne Langer, and “terrae incognitae”

of John Wright. To do so, we direct our gaze on Macondo, the space of convergence of lives and characters; a place of happy and tragic events that involved very intensely the characters present in the work named above. Macondo, the city created by the author and interpreted as an unknown land, presents itself throughout the novel and gradually becomes familiar to its readers and shows us how the imagined space of literatures and poems is as stimulating to be thought as others spatial forms.

Keywords: One hundred Years of Solitude; Macondo; Virtual Life; Terrae Incognitae.

Introdução

A literatura é uma forma de falar do mundo e, para tal, ela cria seu próprio mundo para falar do outro, que está do *lado-de-lá*. A existência de diversos gêneros literários revela-nos a diversidade de universos criados que povoam nossas mentes e imaginários, estimulam nossa criatividade e revelam nossas subjetividades. A *vida virtual* e a *vida real* são mundos distintos, mas isso não significa, necessariamente, que eles não se conversam: a força da literatura está no que suas “(...) narrativas específicas carregam do sentido universal de seus temas, conflitos e entendimento” (MARANDOLA JR.; GRATÃO, 2010, p. 07).

Antes de pensarmos que a literatura é uma réplica da vida, um alerta deve ser anunciado: a literatura não tem a intenção de imitar o mundo. Ela precisa ser vista dentro de seu próprio universo de tramas, lugares e personagens que vivem uma história muito própria, muito particular, que fala do mundo sem, necessariamente, sê-lo realmente, mas virtualmente. A literatura é arte, e como tal, constitui uma *forma significativa* (LANGER, 2011).

Langer (2011, p. 219) nos diz que a arte tem essa preciosidade: ela corresponde a “(...) uma maneira especial de ‘sentir’ coisas que não são, em si, diferentes das coisas que encontramos na vida real”. Talvez seja por isso que nos identificamos com personagens, histórias e enredos da literatura, haja vista que suas *vidas virtuais* não estão tão distantes de nossa *vida real*, embora não possamos afirmar que a primeira tenha a pretensão de imitar a segunda.

Construir mundos, portanto, é uma arte, uma arte produtora de ilusões. O poeta e o literato têm as palavras como seus materiais a partir das quais produzem *vidas virtuais*, aparências repletas de símbolos. Para Langer (2011, p. 220), “o poeta usa o discurso para criar uma ilusão, uma pura aparência, que é uma forma simbólica não-discursiva. O sentimento expresso por essa forma não é nem dele, nem de seu herói, nem nosso. É o significado do símbolo”.

A noção de *vida virtual* que atribuímos a pouco à literatura vem de Langer (2011, p. 221). Para a autora, “a tarefa do poeta é criar a aparência de ‘experiências’, a semelhança de eventos vividos e sentidos, e organiza-los de modo que constituam uma realidade pura e

completamente experimentada, uma peça de *vida virtual*". E a virtude da literatura é de nos colocar *frente-a-frente* aos personagens criados para cada obra, em lugares igualmente criados que não são simplesmente palcos, mas "(...) uma dimensão espacial inerente e inalienável" (MARANDOLA JR.; GRATÃO, 2010, p. 09) da experiência e vivência humana.

Isso não significa dizer que na *vida virtual* da literatura não haja espaço para o horror, a tragédia, o sofrimento, tal qual vivenciamos na *vida real* cotidianamente. O que denominamos aqui de *experiência literária* não está à parte dos dramas vivenciados na *vida real*, o que implica que a literatura apresente "(...) uma visão plena e clara de tiranias sociais, com todos os subtons de horror pessoal, relutância, semi-enganos, e um fundo emocional para manter unidos os variados itens de uma única ilusão de vida (...)” (LANGER, 2011, p. 222).

O que diferencia de forma significativa a *vida virtual* literária da *vida real* concreta está no fato de que na literatura temos acesso à complexidade na qual a trama se desenvolve; em pouco tempo passamos a conhecer cada detalhe da vida do personagem. Na *vida real* isso não acontece porque não temos domínio, tampouco pleno controle, da complexidade de nossa existência pessoal, pois como ainda não a vivenciamos em sua totalidade significa que ela ainda acontece e está em curso: ou seja, a vida real *está-por-acontecer*. Para Langer (2011, p. 226), “esse caráter experiencial dos eventos virtuais torna o ‘mundo’ de uma obra poética mais intensamente significativo do que o mundo real, no qual fatos de segunda mão, não relacionados com a existência pessoal, sempre formam a armação, de maneira que a orientação *no* mundo é um grande problema”.

Talvez seja isso que nos fascina com a literatura: além de nos identificarmos com personagens, histórias e lugares, temos a impressão que a *vida virtual* é muito mais interessante que a *vida real*, e que a primeira tem muito mais sentido que a segunda. Mas temos que ter claro que a *vida virtual* da literatura é uma criação e para poder ser apreciada precisa de sentidos, os quais são tecidos na medida em que as palavras são trabalhadas por seus autores. A literatura existe para ser apreciada e não para vivermos no mundo dela!

Mas qual o alcance dessa *vida virtual* em falar do mundo sem, necessariamente, sê-lo? De que modo a *vida virtual* alimenta imaginários, sentidos e significados nos leitores de seus enredos, tramas e histórias? Se a literatura é um modo de falar do mundo, o faz de várias maneiras na medida em que há tantas capacidades criativas que algumas estão a nosso alcance e domínio, enquanto outras estão para serem exploradas constituindo um universo amplo e diverso *terrae incognitae*, entendida conforme Wright (2014).

A literatura como *terrae incognitae*? Segundo Wright (2014, p. 06), as *terrae incognitae* são as terras desconhecidas. Entretanto, essa noção torna-se relativa, uma vez que determinada terra pode ser considerada desconhecida por cartógrafos e geógrafos, mas intimamente conhecida por seus habitantes e por aqueles que, de alguma maneira, delas dependiam ou com elas se relacionavam. Daí o argumento de que o desconhecimento para alguns não implica em

desconhecimento para outros.

O autor continua sua argumentação citando um exemplo: “a China está no coração da *terra incognita* dos romanos, mas o Império Romano estava igualmente perdido nas ‘terras desconhecidas’ para os chineses” (WRIGHT, 2014, p. 06). Isso implica em considerarmos que *ouvir fala sobre um lugar*, e *conhecer/conviver (n)esse lugar* são situações completamente distintas. Continua o autor:

quando dizemos ‘o mundo como conhecido para os gregos do tempo de Erastóstenes’ ou ‘para os americanos em 1945 d.C.’ queremos dizer as áreas sobre as quais certos gregos e certos americanos estavam em posição de determinar algo sobre, sem ter que conduzir expedições exploratórias para o propósito. O mundo como realmente conhecido para a grande maioria dos gregos e americanos era menor (WRIGHT, 2014, p. 06).

Explorar as *terrae incognitae* implica em estimular a imaginação perante o desconhecido. Para Wright (2014, p. 08), “(...) o desconhecido estimula a imaginação a conjurar imagens mentais do que procurar dentro dela e, quanto mais é encontrado, mais a imaginação sugere novas buscas”. Isso implica em considerar que a imaginação, enquanto força criadora, caminha *lado-a-lado* no processo de explorar as *terrae incognitae* que provocam nossos sentidos e estimulam nossa curiosidade frente ao desconhecido. Ou seja, “a imaginação não apenas se projeta nas *terrae incognitae* e sugere rotas para seguirmos, mas também trabalha sobre as coisas que descobrimos e cria concepções imaginativas que buscamos dividir com os outros” (WRIGHT, 2014, p. 08).

A partir desse ponto se colocam diante de nós duas possibilidades de pensarmos a literatura que se aproximam: *vida virtual* e *terrae incognitae*. Como pensar a produção literária de Gabriel Garcia Márquez a partir dessas duas perspectivas? No que essas duas maneiras de pensar a literatura podem contribuir com a leitura de Gabriel Garcia Márquez? Que *vida virtual* está presente em “Cem Anos de Solidão”? Que *terrae incognitae* essa obra nos revela? Na obra, entre tantas terras desconhecidas, uma se sobrepõe sobre as demais: Macondo!

Macondo é a *terrae incognitae*: a terra desconhecida criada por Gabriel Garcia Márquez que, ao passar das páginas do romance do autor colombiano, vai se revelando pouco-a-pouco aos seus leitores e, a cada trama, se torna conhecida por alguns aspectos e ainda mais misteriosa por outros. Mas somente a quem explora a *vida virtual* tecida em Macondo entre tantos personagens e tramas é premiado com tal descoberta. Aos que não se colocam nesse desafio, Macondo continua sendo uma *terrae incognitae*.

Como *forma simbólica* (CASSIRER, 2005), Macondo é tudo aquilo que seu criador pretende representar: é o elemento que se coloca entre *eu* e o *mundo*; uma mediação simbólica de significado que se materializa na obra, mas que estende seus sentidos e significados para além dela. Macondo é um *mundo-próprio-apropriado*, não para servir de palco ao romance, mas para dele participar como dimensão inalienável da existência, conforme apontamos

anteriormente. Pensar Macondo como algum lugar real escondido em algum canto na América Latina é reduzir sua abrangência: Macondo é Macondo, é como *forma simbólica*, como *vida virtual*, que devemos experimentá-la.

As Formas Simbólicas em Ernst Cassirer

Para Ernst Cassirer, as formas simbólicas são entendidas como “toda energia do espírito¹ onde um conteúdo espiritual de significado está vinculado a um signo sensível concreto e lhe é atribuído interiormente” (CASSIRER, 1956 *apud* GIL FILHO, 2014, p. 134). Segundo Christian Mockel (2011, p. 328), “a forma é concebida como determinada estrutura de significado e de ordem do mundo da cultura”. Ainda de acordo com Mockel (2011, p. 328), “[são] nestas estruturas de significado, nestas formas simbólicas, que o homem produz e cria, em função daquilo que cada uma delas motiva no mundo, respectivamente como mundo linguístico, estético ou técnico, e continua a ‘criar’ novos aspectos desse mundo”.

Para Antonio Gutiérrez Pozo (2008), “el fenómeno simbólico consiste en la expresión de algo espiritual mediante signos sensible, es decir, que ‘algo sensible se presente como particularización, manifestación y encarnación de un sentido’ ” (CASSIRER *apud* POZO, 2008, p. 171-172). Cassirer (2011) apresenta como formas simbólicas a língua, a arte, o mito, a religião e a ciência, as quais são “ ‘fenômenos originarios del espíritu’, las formas arquetípicas de la mente” (POZO, 2008, p. 172).

Segundo Pozo (2008), “cada forma simbólica es una nueva síntesis entre mundo y espíritu (...) Para Cassirer, lenguaje, arte, mito o ciencia son ‘impulsos múltiples referidos todos a la misma meta: transformar el mundo pasivo de las meras *impresiones* em las cuales parecía primeiro estar atrapado el espíritu, en un mundo de la pura *expresión* espiritual’ (POZO, 2008, p. 173)”.

A arte é conhecimento, entretanto, como alertou Cassirer (2005, p. 277), “(...) um conhecimento de um tipo peculiar e específico”, que se move em campo diferente do fazer científico. Segundo Cassirer (2005, p. 277), “a interpretação conceitual da ciência não exclui a interpretação intuitiva da arte. Cada uma delas tem sua própria perspectiva e, por assim dizer, seu próprio ângulo de refração”. Não se trata, portanto, de dizer *qual* e/ou *se* uma forma simbólica se impõe sobre a outra, mas de reconhecer a autonomia de cada uma, sua irredutibilidade.

Para Pozo (2008, p. 187), “mito, arte, lenguaje o ciencia son formas simbólicas y no alegorías, es decir, no son imágenes de realidades inicialmente dadas, sino fuerzas

1 Segundo Cassirer (2011), os termos *espíritu* ou *espiritual* referem-se “(...) àquela instância interna e incorpórea do ser humano, que se contrapõe ao material e que se relaciona com suas capacidades mentais e intelectuais, em contrapartida a suas habilidades físico-motoras. Trata-se do intelecto como um todo, do conjunto dos mecanismos psíquico-mentais do ser humano. ‘Espírito’ aqui não tem, portanto, uma conotação religiosa” (CASSIRER, 2011, p. 09).

configuradoras que crean sus propios mundos significativos, cada una según su peculiar estilo expressivo, según su propia ley de constitución (POZO, 2008, p. 187 – grifo nosso)”. A literatura se insere nessa condição: como criação de mundos significativos, ela produz seus próprios universos e nos revela experiências subjetivas repletas de encantamentos.

É este princípio de irredutibilidade das formas simbólicas que justifica a autonomia da arte (POZO, 2008). Segundo Pozo (2008), “(...) el arte consiste en un proceso de objetivación intuitivo o contemplativo (...) es creación de formas, no reproducción de impresiones, pero esas formas no son abstractas, conceptuales” (POZO, 2008, p. 188). Nesse sentido, “a arte (...) ensina-nos a visualizar as coisas, e não apenas conceitualizá-las ou utilizá-las. A arte nos propicia uma imagem mais rica, mais viva e mais colorida da realidade, e uma compreensão mais profunda de sua estrutura formal” (CASSIRER, 2005, p. 277-278).

Assim, a teoria das formas simbólicas em muito contribui com o entendimento da arte, em particular da literatura. Sobretudo quando nos esclarece (i) que, sob a égide das formas simbólicas, a arte jamais pode ser vista como “cópia” ou “imitação” do mundo objetivo tampouco subjetivo. Segundo Pozo (2008, p. 182), “el arte no es mera reproducción de realidades externas, pero tampoco es simple expresión del interior del sujeto”.

Nesse sentido, a arte não constitui uma cópia da *realidade objetiva* tampouco da *realidade subjetiva* (POZO, 2008). Mas no que ela consiste, afinal? Segundo Pozo (2008, p. 182), “ante las grandes obras de arte tenemos la impresión de estar ante algo absolutamente nuevo, nunca antes conocido, no ante repetido (...) em el arte alcanza máxima expresión el carácter constitutivo propio de las formas simbólicas (...)”. Ou seja, ela consiste na produção do novo, de *terrae incognitae* para serem exploradas.

Uma outra constatação (ii) refere-se ao próprio artista. Ele não pode representar sem que se represente a si próprio, “su propio yo” (POZO, 2008, p. 182). Entretanto, a expressão do “eu” consiste também na expressão do mundo. Segundo Pozo (2008, p. 182), “en toda gran obra de arte aparecen fundidos entre sí lo subjetivo y lo objetivo, el sentimiento y la forma”. Isso infere que “la creatividad artística (...) no está totalmente apartada de la realidad ya dada. El arte parte de ella para presentárnosla em uma forma novedosa, y lo que nos ofrece es una nueva revelación de la realidad, una posibilidad o variación (ideal) de lo real, inédita hasta el momento (POZO, 2008, p. 182 – grifo nosso)”.

É neste ponto que nossa abordagem sobre *Cem Anos de Solidão* toma forma simbólica. Este é o elo de ligação de nossa interpretação entre as *formas simbólicas de Ernest Cassirer e a produção literária de Gabriel G. Márquez*: a obra do artista colombiano não trata de imitar o real, embora não esteja apartada da realidade já dada; ela é uma forma de expressar uma realidade construída/pensada/imaginada com uma concepção que projeta sobre a obra um mundo ideal.

Ou seja, uma produção da consciência, ou melhor, a expressão da própria consciência

significativa manifestada do escritor em forma simbólica e materializada em livro. Segundo Pozo (2008), “la conciencia es una totalidad esencial de relaciones en cuya virtud un contenido puede significar – representar – el todo, y el símbolo es en palabras de Cassirer el elemento que ‘libera esta potencialidad’ significativa” (POZO, 2008, p. 180). No caso em tela, a potencia significativa de Gabriel Garcia Márquez em “Cem anos de Solidão” é a expressão máxima de sua criatividade que constitui uma realidade nova, carregada de símbolos com potencialidades que significam sua forma simbólica.

MACONDO: *Terra Incógnita, Vida Virtual e Espaço de Existência*

Retomamos aqui a fala de Pozo (2008, p. 182) que fizemos referências linhas atrás: “ante las grandes obras de arte tenemos la impresión de estar ante algo absolutamente nuevo, nunca antes conocido, no ante repetido (...) em el arte alcanza máxima expresión el carácter constitutivo propio de las formas simbólicas (...)”. Ao nos depararmos com a narrativa de Gabriel G. Márquez, nos posicionamos diante desta questão posta por Pozo: sua literatura é algo novo, que outro autor jamais havia pensado antes, e quiçá não seria produzida da forma como o foi, se tivesse sido escrita por outro autor.

A singularidade de Gabriel Garcia Márquez é o que caracteriza sua produção e potencializa sua forma simbólica: há algo de significativo em cada personagem, em cada trama amorosa, em cada ato de cumplicidade entre eles. O enredo só se torna significativo porque há uma sensibilidade em Gabriel Garcia Márquez em conectar cada um dos personagens, entrelaçar suas histórias e articular seus universos. Se tomássemos cada um dos personagens e colocássemos um ao lado do outro não teríamos uma história: é por meio de sua narrativa que esses personagens se encontram, convivem e dão forma à trama.

Outra afirmação de Pozo (2008, p. 187), que argumenta que as formas simbólicas **“crean sus propios mundos significativos”**, é visto de forma bastante singular e clara na construção da imaginária Macondo, aquela “aldea de veinte casas de barro y cañabrava construídas a la orilla de um río de aguas diáfanas” (MÁRQUEZ, 2014, p. 09), que se tornou o centro de convergência de toda a narrativa, lugar de conflitos, progressos e desgraças; cenário de romances, felicidades e óbitos.

Por Macondo, passam ciganos, estrangeiros e viajantes; e também em Macondo o progresso ora chega a galope, ora de trem, ora de navio. Macondo é o mundo, o *mundo nascente* onde, diz Márquez, “el mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionar-las había que señalarlas con el dedo” (MÁRQUEZ, 2014, p. 09). Essa singularidade de Macondo na qual *tudo-esta-por-ser-nomeado* permite a seu criador inúmeras possibilidades de construir um mundo à sua imagem e semelhança, como tantos outros já foram inventados.

Se há alguma coisa que resiste no Cosmos de Macondo é o resgate dos mitos humanos, das existências solitárias, que tomam forma simbólica em Ursula, Rebeca, Amaranta Ursula, José Arcadio Buendia, Coronel Aureliano Buendia, Fernanda, Pilar Ternera, Melquíades, e outros, cada qual no seu universo significativo cuja à existência era dado um sentido a partir do seu posicionar-se no Cosmos de Macondo.

Assim, a própria Macondo vai tomando forma simbólica de um universo significativo de encontro de existências solitárias cuja ligação vai sendo construída e tecida pelas narrativas de Gabriel Garcia Márquez, e Macondo é “concebida como [uma] determinada estrutura de significado” (MOCKEL, 2011), como “manifestação e encarnação de um sentido” (POZO, 2008). Assim, “Cem Anos de Solidão” concebe-se como uma nova síntese entre mundo e espírito em Gabriel Garcia Márquez.

Neste ponto que reside um elemento fundamental em Macondo: ela estrutura esse universo de significados presentes em “Cem anos de Solidão”; é Macondo o ponto fixo de referencia de toda a trama, mas também de existência de todos os mitos: os ciganos rodam o mundo, mas se ancoram em Macondo; Coronel Aureliano Buendia faz guerra em toda parte, mas é em Macondo que encontra sua morte solitária; Fernanda, criada para ser rainha, é em Macondo que exerce a majestade frustrada; Pietro Crespi, técnico italiano de pianola, foi em Macondo que se encontrou com a morte solitária por um amor não correspondido.

Macondo é o lugar, o “ponto fixo” (ELIADE, 1999), no qual a vida se torna possível. Macondo não é um palco onde as coisas acontecem; muito diferente disso: é o espaço da existência que atribui sentidos e significados à vida de todos os personagens. Ela é o ponto de partida das tramas individuais de cada personagem que tem Macondo como o *centro de convergência* do qual nunca se perdem tampouco se esquecem. A vida começa e termina em Macondo.

Assim, Macondo constitui a forma simbólica da narrativa construída pelo discurso, considerando aqui o símbolo presente em Macondo como veículo para a concepção de toda a narrativa, ou seja, é o nosso instrumento de pensamento, haja vista que toda produção é interpretativa, tanto para o autor como para o leitor. Não se trata de pensar em Macondo apenas como um lugar em algum canto da América Latina, porque ela é muito mais que uma relação afetiva entre um espaço e um sujeito: ela é um canto no pensamento!

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

São as experiências dos personagens que ditam o ritmo de progresso ou da desgraça de Macondo. Quando, por exemplo, José Arcadio Segundo resolve comprar um navio e o mesmo ataca no povoado, “los habitantes de Macondo, que ya no recordaban las empresas colosales de José Arcadio Buendía, se precipitaron a la ribera y vieron con ojos pasmados de incredulidad la llegada del primer y último barco [no povoado]” (MÁRQUEZ, 2014, p. 236).

O resultado disso para Macondo foi “el soplo de renovación que llevaron las matronas de Francia, cuyas artes magníficas cambiaron los métodos tradicionales de amor, y cuyo sentido del bienestar social arrasó con la anticuada tienda de Catarino y transformó la calle em um bazar da farolitos japoneses y organillos nostálgicos” (MÁRQUEZ, 2014, p. 237). E Macondo passa a conhecer novos carnavais a partir destas experiencias *sui generis* de seus habitantes-personagens.

Macondo, onde chove quatro anos seguidos e tem uma estiagem de dez anos também seguidos, não se configura como um *espaço físico*, mas como uma *forma simbólica*, pois “as formas culturais não podem ser meramente descritas enquanto características físicas, pois sua manifestação é de ordem simbólica” (GIL FILHO, 2012, p. 55). Se fossemos descrever a casa de Ursula Buendia, cada leitor, a partir do que concebe ser a representação de uma casa, a faria de forma muito subjetiva haja vista que sua criação artística a faria criar uma casa a partir daquilo que imaginou com base nas suas leituras e interpretações do texto literário de Gabriel Garcia Márquez.

O mesmo se daria com Macondo: a Macondo mental, a *vida virtual*, consiste em uma representação a partir daquilo que nossa condição interpretativa imagina e recria, mas considerando que cada Macondo representada é uma Macondo nova porque mesmo a imitação é a criação de algo novo sob outra perspectiva. Isso porque, segundo Whight (2014, p. 13), são incontáveis as concepções subjetivas de mundo na mente de também incontáveis pessoas.

Assim, (...) as mais fascinantes de todas as *terrae incognitae* são aquelas que ficam dentro das mentes e corações dos homens” (WRIGHT, 2014, p. 18). Essas *formas simbólicas*, criadoras de *vidas virtuais*, revelam subjetividades e expressões de mundo presentes na mente de cada pessoa, cheias de sentidos e significados de mundos nos quais os desejos, anseios e devaneios mais íntimos são revelados e tornam-se um universo repleto de significados e sentidos a serem explorados.

Considerações Finais

A *terrae incognitae* anunciada no título desse artigo já não é mais incógnita, tampouco desconhecida. O incógnito de Gabriel Garcia Márquez agora se faz conhecido: Macondo, um lugar qualquer no universo de pensamento de seu criador já habita os imaginários dos leitores e cada um, depois disso, a imagina conforme sua força imaginativa puder fazê-lo. A

partir daí, outras *Macondos* deverão existir e cada criador poderá povoá-la com seus próprios personagens e construir tramas de possibilidades infinitas entre eles. A mente das pessoas são criativas e essa criatividade é produtora de lugares, de universos muito particulares, mas que apresentam sentidos e significados. Cabe à sabedoria integrar esses universos em seu percurso. Cada *ser humano* é também um *ser criador/um ser autor*; e seu potencial criativo não pode ser desprezado. Esse potencial emana de suas subjetividades, as quais não estão deslocadas de suas experiências, de seus espaços de existências.

Os espaços imaginários de nossa consciência não precisam, necessariamente, imitar os espaços materiais de existência. A sutileza da força criativa está nesta autonomia do pensamento em não precisar replicar o que já se faz conhecido: outras possibilidades estão abertas na produção de nossas *vidas virtuais*. A imaginação não tem limites e nossas expressões imaginativas são capazes de produzir mundos, lugares, personagens e tramas fascinantes, e Macondo é um exemplo disso. Mas para isso, precisamos olhar para a literatura como ela é: literatura; e como ela se apresenta: um mundo próprio, autônomo, sem a pretensão de desejarmos viver nele.

Wright (2014) já disse que reprimimos nossos impulsos poéticos e artísticos e os cobrimos com uma crosta de matérias prosaicas. Talvez seja essa repressão a responsável por sabotarmos nossas forças criativas e povoarmos nossos pensamentos de uma pobreza estética que tornam nossas reflexões sem muitos brilhos, sem muitas cores, sem muitas poesias. Tudo isso em nome de uma concepção de que ciência e estética são excludentes, e que Wright (2014) se contrapõe. Também entendemos que tal exclusão não tem muito sentido.

Macondo, como força estética do pensamento, é um exemplo de que ciência e estética podem se aproximar de forma a produzir novos entendimentos a partir das *vidas virtuais*. O conhecimento pode ser produzido a partir da maneira como Macondo se apresenta: múltiplas possibilidades de exploração são possíveis. Wright (2014) nos alertou: se estivermos comprometidos com o caminho retilíneo da produção científica (qualquer que seja a ciência em curso), ao menos não deveríamos desencorajar aqueles se que interessam por outras rotas de investigação, como a expressão imaginativa.

Dadas essas considerações, podemos conceber que esse artigo também pode ser tomado/interpretado como um manifesto: um manifesto pelo *direito à arte*, pelo *direito à subjetividade*, pelo *direito à imaginação* de cada pessoa em ter sua autonomia de criação de seus mundos e universos, fantasias e devaneios, os quais podem ser tomados como campo de investigação, pois já disse Wright (2014): a sabedoria não precisa ser, rigorosamente, apenas científica (qualquer que seja a ciência em tela). E Para finalizar, fazemos uma citação de Wright (2014, p. 17): “as *terrae incognitae* (...) contém campo fértil esperando cultivo com as ferramentas e com o espírito das humanidades [as artes e as letras]”.

REFERÊNCIAS

- CASSIRER, Ernst. *A filosofia das formas simbólicas: fenomenologia do conhecimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. *Ensaio sobre o homem*. Introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GIL FILHO, Sylvio Fausto. Conformação simbólica dos espaços da vida e da morte: uma aproximação teórica. *Revista Brasileira de História das Religiões*, ano VI, n. 18, v. 06, 2014, p. 133-144
- _____. Geografia das formas simbólicas em Ernst Cassirer. In: BARTHE-DELOIZY, F.; SERPA, A. (orgs). *Visões do Brasil: estudos culturais em Geografia*. Salvador: EDUFBA; Edições L'Harmattan, 2012, p. 47-66.
- LANGER, Susanne K. *Sentimento e Forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em Nova Chave*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- MARANDOLA JR; Eduardo; GRATÃO, Lúcia H. Batista. Geograficidade, poética e imaginação. In: _____ (org). *Geografia e Literatura: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação*. Londrina: Eduel, 2010, p. 7-15.
- MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. *Cien Años de Soledad*. 32ª ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.
- MOCKEL, Christian. Arte e Linguagem como duas formas simbólicas nas obras póstumas de Ernst Cassirer. *Revista Filosófica de Coimbra*, n. 40, 2011, p. 325-336. Disponível em: https://www.uc.pt/fluc/dfci/public/publicacoes/vol.20_n40/
- arte e linguagem como duas formas simbólicas nas obras... Acesso: 15 mai 2017.
- POZO, Antonio Gutiérrez. El arte como pensar metafórico em la filosofía simbólica de Cassirer. *Praxis Filosófica*, Nueva Serie, n.º 26, enero-junio 2008, p. 169-188.
- WRIGHT, John K. *Terrae Incognitae: o lugar da imaginação na Geografia*. *Geograficidade*, v. 4, n. 02, 2014, p. 4-18.