

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUISTICA**

DANÚBIA FERREIRA ALVES

**Real maravilhoso e cinema: o universo ficcional de Gabriel
García Márquez revisitado nos filmes *Como água para
chocolate* e *A casa dos espíritos***

Uberlândia
2014

DANÚBIA FERREIRA ALVES

Real maravilhoso e cinema: o universo ficcional de Gabriel García Márquez revisitado nos filmes *Como água para chocolate* e *A casa dos espíritos*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária. Área de concentração: Teoria Literária.

Orientador: Prof.Dr. Leonardo Francisco Soares

Uberlândia
2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

A474r Alves, Danúbia Ferreira, 1986-
2014

Real maravilhoso e cinema: o universo ficcional de Gabriel García Márquez revisitado nos filmes Como água para chocolate e A casa dos espíritos. / Danúbia Ferreira Alves. - 2014.

103 p.

Orientador: Leonardo Francisco Soares.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.

Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Cinema - História e crítica - Teses. 3. García Márquez, Gabriel, 1928- - Cem anos de solidão - Crítica e interpretação - Teses. I. Soares, Leonardo Francisco. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 82

DANÚBIA FERREIRA ALVES

REAL MARAVILHOSO E CINEMA:
o universo ficcional de Gabriel García Márquez revisitado nos
filmes *Como água para chocolate* e *A casa dos espíritos*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária – do
Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal
de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do
título de mestre em Teoria Literária.

Área de concentração: Teoria Literária

Linha de Pesquisa: Perspectivas teóricas e
historiográficas no estudo da literatura

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares

Uberlândia, 21 de fevereiro de 2014.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares – ILEEL/UFU – Orientador



Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre – FALE/UFMG



Marisa Martins Gama-Khalil – ILEEL/UFU

Este trabalho foi realizado com o auxílio de bolsa de estudos da Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior – (CAPES).

AGRADECIMENTOS

A Deus por me proporcionar várias oportunidades na minha vida. Dentre elas a oportunidade de cursar o mestrado em Teoria Literária, pois levarei comigo muitos ensinamentos e experiências adquiridos durante esse percurso. Agradeço-o também por me dar uma força inimaginável, principalmente nos momentos de desafios.

Aos meus pais Isabel e Edvaldo, por haver contribuído muito para que eu seja a pessoa que sou hoje. Por me mostrarem a importância dos verdadeiros valores humanos e da importância de se ter responsabilidade com os compromissos que assumimos.

Agradeço-os por confiar em mim, mesmo sem entender exatamente as minhas escolhas. Não poderia deixar de agradecer também ao prof. Dr. Leonardo Francisco Soares, por haver-me “adotado” durante a minha iniciação científica. E mais o agradeço por haver demonstrado paciência para me ensinar os caminhos e os meandros da vida acadêmica. Meu agradecimento a ele vai também pelo voto de confiança que me foi dado durante toda a execução de minha investigação. Dedicado, responsável e apaixonado pelo que faz, ele simplesmente me deu o maior exemplo do que significa ser um profissional eficiente naquilo que faz. Gostaria de agradecê-lo também por todas as nossas discussões e momentos de reflexão que sem dúvida contribuíram muito para o meu crescimento.

A profª. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil por toda contribuição dada a esse trabalho, oferecendo-me sugestões e dicas que o enriqueceram muito. Agradeço-a por sua disponibilidade, pelas contribuições que me foram dadas no seminário em teoria do texto: A literatura fantástica – vertentes teóricas e ficcionais e também pela leitura sábia e cuidadosa que realizou do meu relatório de qualificação.

Meu agradecimento também vai para o Grupo de Estudos em Especialidades Artísticas (GPEA) e para meus colegas e professores que compõem esse grupo. Agradeço-os pelas profícias discussões em torno da literatura.

A profª. Dra. Camila Alavarce Campos pela sensibilidade ao ler o texto de minha qualificação e pelas sugestões que me foram dadas, ampliando meus horizontes analíticos.

A profª. Dra. Gloria Vergara, professora visitante da Universidade de Colima, que em um semestre foi capaz de aumentar ainda mais a minha paixão pela literatura dos países

latino-americanos em especial pela literatura mexicana. Impossível esquecer os poemas fabulosos de Jaime Sabines. Por meio de sua disciplina foi possível adentrar ainda mais o universo ficcional de García Márquez, conhecendo um dos seus mais bonitos contos *O afogado mais bonito do mundo*.

Às professoras que ministraram as disciplinas durante o mestrado. A prof^a. Dra. Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha e a prof^a. Dra. Joana Luiza Muylaert por todo o enriquecimento que me proporcionaram.

Agradeço a todos os meus amigos que torceram por mim e que sempre me mandaram energias positivas para que eu pudesse vencer todos os desafios.

Obrigada a todos!!!

RESUMO

Este estudo inicialmente parte da noção de Real Maravilhoso tomando os principais estudiosos do tema e posteriormente ressalta os elementos significativos na escrita do colombiano Gabriel García Márquez, principalmente em sua obra *Cem anos de solidão* de 1967. O escritor ao tornar-se uma das figuras mais importantes da vertente literária do Real Maravilhoso e um dos nomes mais citados do *boom* da literatura latino-americana, extrapola o âmbito literário, emprestando seu estilo a outras manifestações artísticas, dentre elas o cinema. Partindo desse pressuposto de que o universo ficcional de Márquez encontra-se disseminado também no cinema foram escolhidas para análise as narrativas filmicas: *Como água para chocolate*, do diretor mexicano Alfonso Arau, e *A casa dos espíritos*, do diretor dinamarquês Bille August, por configurar-se como adaptações de dois importantes romances das escritoras Isabel Allende e Laura Esquivel, que de acordo com a crítica bebem na fonte do Real Maravilhoso “marqueziano”. Para a realização desta investigação foram indispensáveis os estudos de Alejo Carpentier sobre o Real Maravilhoso, principalmente seu prólogo de *O reino deste mundo* (2009), as conceituações de Antonio R. Esteves e Eurídice Figueiredo (2010), Irlemar Chiampi (2008), Bella Jozef, Mario Vargas Llosa (2007), Robert Stam (2008), Carolina Marinho (2009).

PALAVRAS-CHAVE: Gabriel García Márquez; Real Maravilhoso, *Cem anos de solidão*; Cinema; Memória; *Como água para chocolate*; *A casa dos espíritos*.

RESUMEN

Esta investigación parte de la noción de Real Maravilloso tomando los principales estudiosos del tema y enseguida destaca los elementos significativos en la escrita del colombiano Gabriel García Márquez, principalmente en su obra *Cien años de soledad* de 1967. El escritor al convertirse en una de las figuras más importantes de la vertiente literaria del Real Maravilloso y uno de los nombres de más relieve del *boom* de la literatura latinoamericana, extraña el ámbito literario, prestando su estilo a otras manifestaciones artísticas, entre ellas el cine. Partiendo de esa idea de que el universo ficcional de Márquez se encuentra diseminado también en el cine fueron elegidas para análisis las narrativas fílmicas: *Como agua para chocolate*, del director mexicano Alfonso Arau, y *A casa dos espíritos*, del director danés Bille August, pues se configuran como adaptaciones de dos importantes novelas de las escritoras Isabel Allende e Laura Esquivel, que según la crítica se inspiran en el Real Maravilloso “marqueziano”. Para la realización de esta investigación fueron indispensables los estudios de Alejo Carpentier sobre el Real Maravilloso, principalmente en su prólogo de *O reino de este mundo* (2009), los conceptos de Antonio R. Esteves y Eurídice Figueiredo (2010), Irlemar Chiampi (2008), Bella Jozef, Mario Vargas Llosa (2007), Robert Stam (2008), Carolina Marinho (2009).

PALABRAS-CLAVE: Gabriel García Márquez; Real Maravilloso; *Cien años de soledad*; Cine; Memoria; *Como agua para chocolate*; *A casa dos espíritos*.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO..... | 10 |
| CAPÍTULO 1 - Querelas da crítica: Entre o Realismo Mágico, o Real Maravilhoso e o Realismo Maravilhoso..... | 13 |
| CAPÍTULO 2 - Gabriel García Márquez e o universo ficcional de <i>Cem Anos de Solidão</i> | 33 |
| 2.1 Gabriel García Márquez: um “transculturador”?..... | 33 |
| 2.2 As figurações da memória e do esquecimento em <i>Cem anos de solidão</i> | 44 |
| 2.3. O insólito e o sobrenatural em Macondo..... | 53 |
| CAPÍTULO 3 - O Real Maravilhoso em <i>Como água para chocolate</i>, de Alfonso Arau, e <i>A casa dos espíritos</i>, de Bille August sob o viés do romance <i>Cem anos de solidão</i>..... | 68 |
| 3.1 O Real Maravilhoso em <i>Como água para chocolate</i> | 79 |
| 3.1.1 O insólito e o sobrenatural em <i>Como água para chocolate</i> | 81 |
| 3.1.2 As figurações da memória e do esquecimento em <i>Como água para chocolate</i> | 86 |
| 3.2 O Realismo em <i>A casa dos espíritos</i> e a ruptura com o Real Maravilhoso..... | 90 |
| 3.2.1 O insólito e o sobrenatural em <i>A casa dos espíritos</i> | 93 |
| 3.2.2 As figurações da memória e do esquecimento em <i>A casa dos espíritos</i> | 95 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 98 |
| REFERÊNCIAS..... | 100 |

INTRODUÇÃO

A presente dissertação intitulada: **Real Maravilhoso e cinema: o universo ficcional de Gabriel García Márquez revisitado nos filmes *Como água para chocolate* e *A casa dos espíritos*** teve como principal objetivo adentrar o universo ficcional do escritor colombiano Gabriel García Márquez e principalmente o universo construído por ele em seu romance *Cem anos de solidão* publicado em 1967. A escolha de Márquez para esta investigação deveu-se a minha grande paixão pelo escritor e também por sua relevância no cenário literário da América Latina, principalmente no período de 1960, no qual ocorria o fenômeno do *boom literário*. Nesse período as obras de escritores latino-americanos começam a ser amplamente divulgadas, e a crítica se vê, portanto, na obrigação de definir e classificar a produção desses escritores, dessa necessidade surge a nomenclatura Realismo Mágico, que se cristaliza no imaginário de leitores e de parte da crítica. Uma das principais hipóteses que norteou este trabalho foi a de que esta noção de Realismo Mágico que se cristaliza ao longo do tempo, passa a ser usada como um rótulo para as obras de García Márquez e consequentemente seu universo ficcional torna-se referência para esta vertente literária.

Para compreender o que denominavam Realismo Mágico e para poder aproximar ou distanciar Gabriel García Márquez de tal vertente, esta investigação teve por objetivo também percorrer o modo como a teoria literária abordava a noção de Realismo Mágico. Mas ao iniciar a leitura sobre o tema foi possível perceber que, paralelamente a essa denominação, estavam os termos Real Maravilhoso e Realismo Maravilhoso. Vi-me então diante de um impasse, que expressão deveria utilizar para referir-me a obra do escritor colombiano? Outra questão surgiu: Realismo Mágico, Real Maravilhoso e Realismo Maravilhoso designavam o mesmo tipo de literatura? Tratar-se-ia do mesmo modo de representação da realidade? A reflexão em torno destes termos tornou-se, portanto, o primeiro objetivo deste estudo. Vários teóricos contribuíram para que esse objetivo pudesse ser cumprido, mas sem dúvida Alejo Carpentier, foi um divisor de águas nessa etapa do estudo. Ao entrar em contato com seus estudos foi possível melhor compreender o tipo de literatura feita por García Márquez e assim foi possível romper com a noção cristalizada de Realismo Mágico.

Como o próprio título sugere esta investigação objetivou também aproximar o

romance *Cem anos de solidão* das narrativas filmicas *Como água para chocolate* e *A casa dos espíritos* por acreditar que a linguagem “maravilhosa” presente no universo ficcional de Márquez perpassaria também a linguagem filmica. Partiu-se da hipótese de que esse diálogo com o romance de Márquez estaria no compartilhamento de algumas imagens, como as imagens sobrenaturais, insólitas e hiperbólicas por parte dos filmes. Para se alcançar tal objetivo foi necessário mergulhar no universo do povoado de Macondo, cenário da história de *Cem anos de solidão*. Foi importante conhecer desde seu micro até seu macrocosmo, atendo-me principalmente nos elementos que apontavam para uma escrita Real Maravilhosa. Ao entrar em contato com os filmes tive a certeza de estar no caminho certo, ao comprovar que cada uma das produções à sua maneira remetia à obra do escritor colombiano. Nesse estágio da pesquisa tornaram-se objetivos, portanto, identificar os elementos significativos na escrita de Márquez que perpassavam os filmes e detectar as possíveis discrepâncias entre um olhar latino-americano de *Como água para chocolate* e um olhar hollywoodiano de *A casa dos espíritos*.

Para atender às hipóteses e aos objetivos do presente estudo, esta dissertação organizou-se do seguinte modo: o primeiro capítulo, intitulado **Querelas da crítica: entre o Realismo Mágico, o Real Maravilhoso e o Realismo Maravilhoso**, permitiu a discussão entre as três principais noções teóricas que se relacionavam com a obra de Gabriel García Márquez. Este capítulo permitiu, portanto, a reflexão sobre a adequação ou inadequação desses termos ao contexto literário latino-americano e principalmente ao romance de Márquez. Neste primeiro capítulo foram fundamentais os estudos de Karl Eric Schollhammer, Alejo Carpentier, Irlemar Chiampi, Bella Jozef e Antonio R. Esteves e Eurídice Figueiredo.

Já no segundo capítulo, de nome **Gabriel García Márquez e o universo ficcional de Cem anos de solidão**, procurei destacar a relevância do escritor colombiano no cenário literário da América Latina e no cenário mundial, discutindo também a sua postura de escritor “transculturador”, apontando ainda para a importância de sua obra mestra para o imaginário de seus leitores. Além disso, dentro desse capítulo, foram destacadas também as principais imagens que constituem o seu romance: as imagens da memória e do esquecimento, as imagens do insólito e as imagens do sobrenatural.

No terceiro e último capítulo intitulado **O Real Maravilhoso em Como água para chocolate, de Alfonso Arau, e A casa dos espíritos, de Bille August, sob o viés**

do romance *Cem anos de solidão*, o presente estudo reporta-se às relações entre o cinema e a literatura, retrata a questão do maravilhoso no cinema e por fim trata da aproximação dos filmes com o romance de Márquez. Nesse capítulo tornaram-se indispensáveis conceituações como as de Robert Stam, Carolina Marinho, dentre outros. Por fim, têm-se as **Considerações finais** com os resultados do estudo e as referências bibliográficas.

CAPÍTULO 1

QUERELAS DA CRÍTICA: ENTRE O REALISMO MÁGICO, O REAL MARAVILHOSO E O REALISMO MARAVILHOSO

... a menina continuava intacta depois de onze anos. Tanto que quando destamparam o caixão sentiu-se o hálito das rosas frescas com que a haviam enterrado. O mais assombroso, no entanto, é que o corpo carecia de peso. Centenas de curiosos atraídos pelo clamor do milagre lotaram a aldeia. Não havia dúvida...

(Gabriel García Márquez, “A santa”)

Este primeiro capítulo tornou-se uma necessidade básica para o desenvolvimento desta dissertação e para as reflexões que se seguirão, pois, embora inicialmente o intuito fosse trabalhar com a noção de Realismo Mágico associada à obra de Gabriel García Márquez e aos filmes *Como água para chocolate* e *A casa dos espíritos*, com o andamento da investigação, o que se pôde perceber é que a questão da nomenclatura em torno da literatura desse escritor e de outros escritores da América Latina envolve muitas outras variantes. A cada leitura realizada deparava-me com os termos Realismo Mágico, Realismo Maravilhoso e Real Maravilhoso, o que me colocou diante de um impasse: tais variantes significariam a mesma coisa? Portanto, fez-se necessária a análise dessas noções a fim de compreender a dinâmica que se dá entre elas. Para tanto, foram selecionadas algumas concepções a respeito do tema, formuladas por importantes estudiosos da literatura da América Latina. Dentro do escopo desta dissertação não seria possível explorar de modo exaustivo a fortuna crítica sobre o tema, portanto, escolheu-se os estudos que nos pareceram mais pontuais.

Os termos Realismo Mágico, Realismo Maravilhoso e Real Maravilhoso vêm sendo utilizados pela crítica literária desde as primeiras décadas do século XX, para designar a literatura latino-americana. Para ser mais específica, essas noções começam a ser associadas ao literário em meados de 1940. A movimentação de tais termos na crítica pode ser sintetizada por meio das palavras de Antonio Esteves e Eurídice Figueiredo (2010), quando afirmam que essas noções ora se alternam, ora se opõem e muitas vezes se complementam. Mas, apesar do uso indistinto desses termos efetuado por alguns estudiosos do tema, a expressão Realismo Mágico é, sem dúvida, a que se cristalizou no imaginário de muitos leitores no momento de caracterizar boa parte da produção literária latino-americana do século XX, que representava uma realidade

“maravilhosa” ou que realizava um trabalho com o insólito e o sobrenatural. Algumas editoras também demonstram claramente uma preferência pelo termo “mágico” em detrimento do “maravilhoso” ao publicarem livros de autores hispano-americanos, como Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Miguel Ángel Asturias, dentre outros, e classificá-los, em capas e orelhas dos livros, com a alcunha de “Realismo Mágico”. Como exemplo dessa preferência pelo uso da expressão Realismo Mágico, encontram-se publicações como as da editora Debolsillo, que “classificam” Márquez como a figura máxima do Realismo Mágico, do mesmo modo que a editora Record, do Rio de Janeiro, que nomeia o autor como o mestre do Realismo Mágico latino-americano. Mas é possível perceber também que em algumas resenhas dessas obras podem ser utilizadas as duas expressões, Realismo Mágico e Realismo Maravilhoso, o que reafirma a problemática da conceituação. Nesse sentido, conforme já adiantei no início deste capítulo, diante dessas diferentes nomenclaturas, proponho alguns questionamentos que considero relevantes para compreender um pouco melhor essa questão: Realismo Mágico, Realismo Maravilhoso e Real Maravilhoso designam o mesmo tipo de literatura? Esses termos referem-se ao mesmo modo de representação da realidade? Para responder tais questões, proponho, agora, um percurso por alguns dos principais teóricos que se encontraram, assim como nós, diante desse impasse.

Inicialmente, partirei do texto do pesquisador Karl Erik Schollhamer e de seu texto “As imagens do realismo mágico” (2004), no qual o autor mapeia a história do conceito a partir do seu surgimento no contexto artístico europeu, mais especificamente da pintura, até a sua chegada à América Latina e seu desdobramento no que se convencionou chamar de literatura do *boom*. De acordo com esse estudioso, o termo Realismo Mágico surgiu nos anos 1920, a partir de um debate sobre as artes plásticas na Alemanha. O historiador de arte Franz Roh foi o primeiro a usar essa nomenclatura em seu livro *Pós-expressionismo, realismo mágico. Problemas relacionados com a pintura europeia mais recente*, editado em 1925, no qual apresenta uma análise das tendências pós-expressionistas na pintura europeia do entre guerras. Essas foram chamadas por Roh como “pós-expressionistas” e “mágico-realistas”. Esse trabalho chega ao contexto hispano-americano com a tradução parcial para a língua espanhola, realizada por Fernando Vela dois anos após sua publicação. Aparece, portanto, na *Revista de Occidente*, editada por Ortega y Gasset, mas o título acaba sendo invertido na tradução, transformando-se em “Realismo Mágico: pós-expressionismo”, o que termina por transformar a interpretação e o enfoque inicial do estudo de Franz Roh. A partir desse

momento, o conceito de mágico, que antes era associado unicamente à pintura contemporânea, se expande e passa a ser empregado também pela crítica literária latino-americana. Diante das manifestações da nova narrativa, essa crítica se viu obrigada a recorrer a um conceito que pudesse abarcar as obras que apresentavam a realidade que saía dos moldes realistas já existentes, para entrar em um domínio “mágico”.

Entrando especificamente no contexto hispano-americano, Antonio Esteves e Eurídice Figueiredo, em “Realismo Mágico e Realismo Maravilhoso” (2010), afirmam que a crítica literária, diante da expressiva produção literária no período do entre guerras no século XX, viu-se na necessidade e na obrigação de encontrar um conceito capaz de abarcar todos aqueles textos que estavam sendo produzidos, criando rótulos apressados e carentes de reflexão. Por isso, o termo Realismo Mágico passa a ser usado indiscriminadamente pelos estudiosos e logo passa a dividir espaço com o Realismo Maravilhoso:

A necessidade de um conceito, que explicasse o fenômeno de forma homogênea e a existência de poucas pesquisas mais profundas sobre a questão, fez com que seu uso proliferasse não sem muita confusão, advinda principalmente, da falta de uma definição que não fosse controversa e de sua aplicação indiscriminada a praticamente toda produção narrativa, incluindo até mesmo o cinema, que viesse da América Latina (ESTEVES; FIGUEIREDO, 2010, p.395).

Ao notarem a dinâmica e a tensão entre esses dois termos, Esteves e Figueiredo (2010) propõem-se a acompanhar sua trajetória desde a origem na Europa até desembocar nas principais conceituações do tema na América Latina. Assim como Karl Erik Schollhamer (2004), apontam Franz Roh como o precursor do termo Realismo Mágico e destacam a importância da tradução de seu livro *Pós-expressionismo, realismo mágico. Problemas relacionados com a pintura europeia mais recente* (1925) como meio de disseminação dessa expressão. Além de Roh, os estudiosos salientam que o crítico italiano Massimo Bontempelli também faz uso da expressão Realismo Mágico aplicada às vanguardas europeias em sua revista *900*. Embora Esteves e Figueiredo ressaltem a origem do termo na Europa, eles destacam principalmente os conceitos criados pelos próprios escritores e críticos latino-americanos, apontando Arturo Uslar Pietri como o primeiro a usar o termo Realismo Mágico aplicado à literatura, na obra *Letras y Hombres de Venezuela* (1948), que apresentava análises de contos produzidos naquele país nas décadas de 30 e 40 do século XX. Uslar Pietri, que teria conhecido a

expressão no período em que viveu em Paris, contribui para a teorização do tema, ao afirmar em suas leituras que nessas obras há duas formas de se tratar a realidade, a primeira delas seria considerar a realidade misteriosa, ou ‘mágica’, e o papel do narrador seria, então, adivinhá-la; e, na segunda, a realidade seria considerada prosaica e o narrador teria a função de negá-la.

Outros estudiosos latino-americanos também discutiram a pertinência dessas nomenclaturas, dentre eles, Ángel Flores, que, de acordo com Esteves e Figueiredo (2010) definiu o mágico como uma forma de “naturalização do irreal” a partir dos moldes do fantástico kafkaniano. Flores, na década de 1950, realiza um intento de “apresentar as raízes históricas da nova corrente ficcional, para depois defini-la do ponto de vista narrativo” (ESTEVES; FIGUEIREDO, 2010, p.397). Para ele, o Realismo Mágico teria nascido com a publicação em 1935 de *Historia universal de la infamia*, de Jorge Luis Borges, criando assim uma lógica de “uma tradição ininterrupta de literatura mágica na América Hispânica” (ESTEVES; FIGUEIREDO, 2010, p.397). Alguns anos depois, Luís Leal reformula a teoria de Flores, invertendo o processo, apontando para a “sobrenaturalização do real” e insistindo que essa tendência literária não criaria mundos imaginários, pois a magia estaria na própria vida e no modo de ser dos homens:

Ao contrário de Flores, que incluía em seu realismo mágico uma literatura tipicamente fantástica, produzida na América, Leal insiste em que a nova tendência não criaria mundos imaginários, já que a magia estaria na própria vida, nas coisas e no modo de ser dos homens. (ESTEVES; FIGUEIREDO, 2010, p.397).

O pensamento crítico de Luis Leal se aproxima muito de uma das teorizações mais importantes sobre o tema: a proposta teórica e prática do Real Maravilhoso formulada pelo escritor cubano Alejo Carpentier, embora para Leal esse tipo de literatura estivesse no âmbito do Realismo Mágico. A inovação de Leal teria sido, portanto, a inclusão do nome de Carpentier na lista de escritores realistas-mágicos e o destaque dado por ele a uma faceta literária mais realista, que buscasse na própria realidade os elementos mágicos e maravilhosos. Para Leal, assim como para Carpentier, bastaria ao escritor observar a própria vida dos latino-americanos, as coisas que os rodeiam e a forma de ser desses homens para representar a “magia”: “Leal insiste em que a nova tendência não criaria mundos imaginários, já que a magia está na própria

vida, nas coisas e o no modo de ser dos homens” (ESTEVES; FIGUEIREDO, 2010, p.397).

Com os estudos e as produções literárias de Carpentier e suas contribuições para o pensamento crítico latino-americano, ganham espaço na crítica os termos Real Maravilhoso e Realismo Maravilhoso para designar a literatura dos países da América Latina. O Real Maravilhoso foi o nome pretendido por Carpentier, pois trataria da existência de uma realidade maravilhosa e insólita em seu estado bruto: “A base desse raciocínio é a suposta existência de uma realidade maravilhosa na América Latina, resultado da conjunção de uma natureza exuberante e uma cultura mestiça, em cuja história ocorrem fatos que podem parecer insólitos aos olhos do estrangeiro” (ESTEVES; FIGUEIREDO, 2010, p.399). Dessa forma, caberia aos escritores apenas a tarefa de transportar essa realidade já existente em toda a América para o papel.

Carpentier discute as noções relacionadas ao Real Maravilhoso em alguns de seus textos um de seus estudos mais relevantes da questão encontra-se no prólogo de seu livro *O reino deste mundo*, de 1949 - publicado um ano antes no periódico venezuelano *El Nacional* – e retomado com algumas alterações em sua obra *A literatura do maravilhoso* (1987). Nesses textos o escritor descreve as principais características da arte e da literatura do Real Maravilhoso, estabelecendo também uma oposição desse termo às noções de Surrealismo e de Realismo Mágico.

Carpentier aponta para sua crença em uma literatura que não precisa se valer de “truques” para construir a maravilha, diferentemente do Surrealismo europeu e do Realismo Mágico conceituado pelo alemão Franz Roh. Ambas as manifestações são criticadas pelo escritor cubano em seus textos; em seu prólogo ao livro *O Reino deste mundo* (2009), por exemplo, ele faz duras críticas ao movimento surrealista encabeçado por André Breton. O maravilhoso surrealista seria construído por meio de truques e de técnicas capazes de construir o efeito de insólito, já que não seria possível encontrar esses referentes na própria realidade europeia:

O maravilhoso, obtido com truques de prestidigitação, reunindo-se objetos que não se costumam juntar: a velha e embusteira história do encontro fortuito do guarda-chuva e da máquina de costura sobre uma mesa de dissecação, gerador das colheres de arminho, os caracóis no táxi chuvoso, a cabeça de leão na pélvis de uma viúva, das exposições surrealistas. (CARPENTIER, 2009, p.7).

O artista surrealista teria que realizar, portanto, enorme esforço no intuito de forjar a “maravilha”. E para isto se valeria de formas premeditadas, pré-concebidas e

monótonas: “Mas à força de querer suscitar o maravilhoso a todo transe, os taumaturgos se tornam burocratas. Invocando por meio de fórmulas consabidas que fazem de certas pinturas um monótono bricabraque de relógios derretidos...” (2009, p.8). O uso dessas fórmulas pré-fabricadas significaria para Carpentier pobreza de imaginação.

Carpentier conhece de perto a arte surrealista, pois esteve durante algum tempo participando do movimento europeu ao lado de André Breton, mas acabou sentindo a necessidade de fundar um movimento que fosse mais americano. Decide, assim, voltar-se para a América Latina, para suas riquezas culturais, para sua mestiçagem e para os prodígios existentes nessa terra. Começa então a viajar por esse território e a descobrir as origens e as formas de manifestação do maravilhoso.

A noção do maravilhoso se concretiza para o escritor quando em 1943 ele realiza uma viagem ao Haiti e conhece o reino de Henri Christophe, escravo que se tornou rei e construiu uma enorme fortaleza para se proteger da invasão francesa: “Em fins de 1943 tive a sorte de visitar o reino de Henri Christophe – as ruínas tão poéticas, de Sans Souci; a grandeza imponente da Cidadela La Ferrière, intacta apesar dos raios e terremotos” (CARPENTIER, 2009, p.7). Alejo Carpentier começa, então, a observar que a maravilha realmente encontrava-se presente no cotidiano do homem latino-americano, pois nessa mesma viagem, depara-se com outros elementos insólitos, como a fé de um povo em um negro, escravizado pelo europeu, chamado Mackandal. Este era sacerdote da religião vodu e líder revolucionário que detinha poderes licantrópicos. Mackandal trabalhava na moenda de cana-de-açúcar, mas secretamente preparava uma grande revolta por parte dos negros haitianos. Mackandal começa a ser perseguido e para fugir da perseguição de soldados, colonos e feitores se metamorfosearia em diversos animais, como um lagarto verde, uma mariposa noturna e até mesmo em um cão feroz:

[...] um lagarto verde se aquecera ao sol no teto do secadouro de tabaco; alguém tinha visto voar, em pleno meio-dia, uma mariposa noturna; um enorme cão de pelo eriçado, havia atravessado a casa a toda brida, levando um pernil de veado; um pelicano se livrara dos piolhos – tão longe do mar – ao sacudir as asas no parreiral do pátio interno. Todos sabiam que o lagarto verde, a mariposa noturna, o cachorro desconhecido e o incrível pelicano não eram senão simples disfarces. Dotado do poder de transformar-se em animal de cascos, em ave, peixe ou inseto, Mackandal visitava constantemente as fazendas da Planície para vigiar seus seguidores e saber se ainda confiavam no seu regresso (CARPENTIER, 1985, p. 22).

Após esse período de fuga e metamorfoses, Mackandal reassume sua forma

humana e retorna para salvar seu povo da escravidão, mas acaba sendo preso pelos fazendeiros e condenado à morte. Porém no dia previsto para a sua execução o maneta teria conseguido produzir um milagre e escapar da fogueira que causaria sua morte:

O fogo começou a subir até o maneta, chamuscando-lhe as pernas. Nesse momento, Mackandal agitou o coto, que não tinham podido amarrar, num gesto ameaçador, que nem por minguado era menos terrível, urrando conjuros desconhecidos e jogando o torso violentamente para a frente. As cordas caíram, e o corpo do negro esticou-se no ar, voando sobre as cabeças... (CARPENTIER, 1985, p.31).

A existência de situações místicas e insólitas, como a de Mackandal, poderia comprovar de acordo com o autor, a presença do maravilhoso em meio à realidade da América Latina. A escrita do romance *O reino deste mundo*, publicado em 1949, fruto dessa viagem de Carpentier ao Haiti, aprofunda-se nessa realidade dos negros que eram escravos no país durante o domínio do império francês e retrata ainda a maravilha presente nos rituais da religião vodu e a fé nessa doutrina que moveram os negros a lutar pela liberdade ao lado de Mackandal. Ao contrário de outros críticos e estudiosos do tema, Carpentier não se perde nem oscila entre o mágico e o maravilhoso, desde o princípio, é coerente em suas conceituações, sempre defendendo o termo Real Maravilhoso.

Após contato com esses lugares e pessoas “maravilhosas” e com a fé do povo latino-americano ele apresenta, em suma, o que seria o Real Maravilhoso:

o maravilhoso começa a sê-lo, de maneira inequívoca, quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de um destaque incomum ou singularmente favorecedor das inadvertidas riquezas da realidade, ou de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade, em virtude de uma exaltação do espírito, que o conduz até um tipo de “estado limite” (CARPENTIER, 2009, p.9).

O Real Maravilhoso somente poderia ser sentido por aqueles que possuíssem fé, pois somente a partir dela seria possível alcançar os milagres e presenciar acontecimentos maravilhosos. Carpentier no início de seus estudos vê no território latino-americano o local mais fecundo para esse tipo de arte, porque nesse lugar a existência da fé seria inegável. Portanto, os que habitam essa parte do globo, possuiriam essa crença indispensável ao gênero. Com o avanço de suas investigações o escritor cubano expande seu olhar sobre outras partes do globo, dando-se conta de que outras

civilizações partilhavam do Real Maravilhoso e mais, que estas apresentavam elementos culturais singulares como é o caso da China, da Ásia Central, da União Soviética e de Praga.

Em *A literatura do maravilhoso* (1987), livro que contempla dois ensaios de Alejo Carpentier que tratam diretamente da noção de Real maravilhoso, o autor retoma algumas de suas ideias já propostas no prólogo de *O reino deste mundo*, mas ao mesmo tempo estende a noção de Real Maravilhoso a outros países visitados por ele e que apresentaram entranhadas em sua realidade ricas particularidades, que serviriam aos artistas e escritores como fonte primordial de inspiração. No primeiro desses ensaios, intitulado “O barroco e o real maravilhoso”, o escritor volta seus olhos para a maravilha existente fora do território latino-americano, o primeiro lugar citado pelo escritor é a China, Carpentier mostra-se extremamente intrigado e maravilhado com a “nada fictícia beleza” (CARPENTIER, p.130) das paisagens e das construções arquitetônicas, com o esplendor dos fenômenos naturais e com a variedade de cores e costumes presentes na vida dos chineses:

Assisti, do quebra-mar da cidade, durante horas, a passagem de sampanas de velame quadrado e, voando depois sobre o país, numa altitude muito baixa, pude compreender o enorme papel que nevoeiros e neblinas, as brumas e nuvens suspensas, desempenham no prodigioso repertório de imagens de paisagens dos pintores chineses . Da mesma forma, contemplando os arrozais, vendo o trabalho dos lavradores vestidos de juncos traçado, comprehendi as funções desempenhadas pelo verde fresco, o rosado, o amarelo, os esfuminhos, na arte chinesa (CARPENTIER, 1987, p.130-131).

Assim como a realidade do latino-americano pode parecer insólita e incompreensível para o estrangeiro, Carpentier admite não compreender em sua plenitude a riqueza cultural e os mistérios da China. De acordo com o escritor seu olhar de turista foi insuficiente para captar a essência e a maravilha desse lugar: “Para as compreender realmente – e não com a aquiescência do tolo, do turista que em suma fui – teria sido necessário conhecer o idioma, ter noções claras sobre uma das culturas mais antigas do mundo...” (CARPENTIER, 1987, p. 131). Essa colocação de Carpentier é interessante porque embora ele estivesse referindo-se a China, pode-se pensar que o mesmo se dá na relação entre o estrangeiro e a América Latina.

Outro território maravilhoso mencionado por Carpentier nesse ensaio é a Ásia Central, este lugar é descrito poeticamente pelo escritor que se mostra surpreso e admirado diante da singularidade desse território, com suas formas, cheiros, sabores e

com sua natureza pulsante:

Voei sobre o mar de Aral, tão estranho, tão singular em formas, cores e contornos, como o lago Baical, que me causa admiração por seus complementos montanhosos, por suas raridades zoológicas; pelo muito que esse lugar remoto tem de comum, na extensão, na desmesura, na repetição – interminável taiga, cópia da nossa selva... (CARPENTIER, 1987, p.132).

O vocabulário empregado pelo escritor no trecho acima insiste na ideia do insólito, do estranho, do singular, do que foge à normalidade, do excepcional e do extraordinário, apontando mais uma vez para a existência de uma realidade prodigiosa assim como na América Latina. Outro fator que intriga e seduz Carpentier nesse lugar é a língua, vista por ele como uma língua hermética e misteriosa intrigava-lhe profundamente o desenho dos signos: “Mas quem quis compreender só comprehendeu metade, porque desconhecia o idioma ou os idiomas que ali se falavam. Defrontava-se nas livrarias, com livros herméticos cujos títulos eram desenhados com sinais secretos” (CARPENTIER, 1987, p.133).

Após identificar na China e na Ásia Central o Real Maravilhoso, Carpentier cita dois outros lugares que partilhariam dessa realidade maravilhosa, são eles a União Soviética e a cidade de Praga. Na União Soviética, o escritor maravilha-se com os monumentos arquitetônicos, com o estilo barroco das construções e das artes: “A arquitetura magnífica, ao mesmo tempo barroca, italiana, russa de Leningrado, já me agradava antes mesmo de vê-la” (CARPENTIER, 1987, p.134). Em Praga, o estilo barroco também persiste, predominando nas igrejas e demais edifícios, trazendo a mescla de formas, materiais e texturas. O passado vem a tona por meios dessas construções, que de acordo com Carpentier parecem oscilar entre as esferas do real e do irreal: “seus edifícios e lugares nos falam de um passado sempre suspenso entre os extremos polos do real e do irreal, do fantástico e do comprovável, da fábula e do fato” (CARPENTIER, 1987, p.136). Essa arquitetura de formas fantásticas proporcionaria à cidade um ar de mistério, que para Carpentier, teria sido captado em sua essência por Franz Kafka.

Embora Carpentier reconheça a existência do Real Maravilhoso nesses lugares, em seu segundo ensaio “Do real maravilhoso americano”, ele demonstra toda a sua devoção e admiração pela herança maravilhosa do povo latino-americano, herança esta de vários séculos, que segundo o escritor pode ser encontrada durante toda a história

dessas nações, desde seu surgimento:

[...] um mundo de monarcas coroados de plumas de aves verdes, de vegetações que remontavam á origem da Terra, de manjares nunca degustados, de bebidas extraídas do cacto e da palmeira, sem perceber que, nesse mundo, os acontecimentos de que o homem se ocupa costumam adquirir um estilo próprio... (CARPENTIER, 1987, p.138).

Em seus ensaios que compõem *A literatura do maravilhoso* Carpentier, além de apontar para outros territórios que convivem com essa realidade maravilhosa, nos oferece outras características intrínsecas ao Real Maravilhoso. Valendo-se das conceituações de Eugenio D'Ors, ele afirma que o maravilhoso americano possuiria essencialmente um espírito Barroco que perpassaria as diversas manifestações artísticas ao longo da história. Mas, embora Carpentier em seus estudos tenha dado ênfase ao barroco latino americano, é possível afirmar que esse mesmo barroquismo também foi identificado pelo escritor em Praga e na União Soviética. Em “O barroco e o real maravilhoso”, por exemplo, Carpentier exalta a arquitetura barroca das igrejas e templos de Praga:

[...] abre-se o encrespado, envolvente, quase voluptuoso, barroquismo da igreja de São Salvador do Colégio Clementino, no fim da ponte Carlos, em frente ás ogivas desafiadoras da outra margem, como um suntuoso cenário jesuítico- tem mais de teatro que de igreja – povoado de santos e apóstolos... (CARPENTIER, 1987, p.135).

O escritor nesse mesmo ensaio demonstra ainda toda a sua admiração pelo estilo barroco de alguns monumentos presentes na União Soviética: “A arquitetura magnífica, ao mesmo tempo barroca, italiana, russa de Leningrado, já me agradava antes mesmo de vê-la.” (CARPENTIER, 1987, p. 134). Em trechos como este fica ainda mais claro o interesse e a paixão de Alejo Carpentier pelo barroco, não somente o encontrado na América Latina. Esses lugares, os quais contemplam em sua arquitetura e em suas manifestações artísticas um estilo barroco, possuiriam um espírito barroco, sempre presente em sua história:

[...] o que é preciso ver no barroco é uma espécie de força criadora que retorna ciclicamente ao longo de toda a história das manifestações artísticas, tanto literárias, quanto plásticas, arquitetônicas ou musicais; e nos oferece uma imagem muito feliz quando diz que existe um espírito barroco da mesma forma que existe um espírito imperial (CARPENTIER, 1987, p.111).

O Barroco seria uma forma de arte avessa aos espaços vazios e sem ornamentação, o excesso e o exagero seriam característicos de seu espírito: “o barroco constante do espírito que se caracteriza pelo horror ao vazio, à superfície nua, à harmonia linear-geométrica; estilo no qual se multiplicam em torno do eixo central – nem sempre manifesto ou aparente...” (CARPENTIER, 1987, p.113). Essa constante barroca poderia ser identificada nas manifestações artísticas de lugares que vivenciam constantes processos de transformação e mutações, como é o caso da América Latina. Alejo Carpentier conclui, portanto, que a: “América, continente de simbioses, de mutações, de vibrações, de mestiçagens sempre foi barroca...” (CARPENTIER, 1987, p.119). A América Latina conteria em seu interior a simbiose e a diversidade características do Barroco, contemplando várias raças, religiões, credos, mitos, culturas, cores, texturas, etc. A enorme heterogeneidade do continente justificaria essa prevalência barroca de sua arte.

Ao lado da noção do Barroco latino-americano forjada por Alejo Carpentier, deparamo-nos ao longo dos estudos da literatura da América Hispânica com o conceito contemporâneo de Neobarroco que de acordo com alguns escritores como Severo Sarduy, vai em direção oposta da formulação anterior realizada por Carpentier. Em *Barroco y neobarroco en América Latina* (2007), Samuel Arriarán afirma que, para Sarduy, o neobarroco não seria outra coisa senão o ressurgimento do barroco histórico, mas ao mesmo tempo seria um modelo para analisar as obras de arte da modernidade. Arriarán ressalta ainda que inicialmente os estudos de Severo Sarduy definiam o barroco sob a ótica do exagero e do horror ao vazio, mas com o amadurecer de suas leituras o que se pôde perceber é que Sarduy chega à conclusão de que o neobarroco estaria relacionado às elipses, ao silêncio e ao nada: um novo barroco histórico do silêncio seria mais desejável porque somente dessa forma ressurgirá o sentido das coisas. (Cf. ARRIARÁN, 2007)

Assim como Samuel Arriarán, Bella Jozef nota diferenças existentes entre o Barroco destacado por Alejo Carpentier e o Neobarroco de Sarduy. Jozef, ao afirmar que as elipses e as ausências guiariam fundamentalmente a teoria de Sarduy: “O suporte essencial do barroco é a elipse: onde há um termo que se oculta, que se censura, e outro que aflora à superfície textual para servir de máscara a esse outro” (JOZEF, 1993, p. 189). Além disso, o barroco defendido por Sarduy estaria relacionado à ordenação das formas e dos espaços, enquanto que o barroco de Carpentier pelo excesso de formas,

texturas e cores, pode até parecer caótico e desordenado aos olhos do estrangeiro. O que se pode concluir, preliminarmente, é que, seja na ordem do neobarroco proposto por Severo Sarduy ou na desordem do barroco destacada por Alejo Carpentier, a literatura latino-americana realmente transita por essas formas de expressão. No Real Maravilhoso, por exemplo, predominaria, de acordo com Carpentier, uma linguagem barroca do excesso que representaria um compromisso para seus escritores:

E se nosso dever é o de revelar este mundo, devemos mostrar, interpretar as nossas coisas. E essas coisas aparecem aos olhos como novas. A descrição é ineludível, e a descrição de um mundo barroco deverá ser necessariamente barroca; quer dizer, o que e o como unem-se, neste caso diante de uma realidade barroca (CARPENTIER, 1987, p.127).

Além das importantes considerações sobre o Barroco e o Real Maravilhoso, Alejo Carpentier, em “Do real maravilhoso americano”, reflete rapidamente sobre a diferença existente entre o Real Maravilhoso latino-americano e a noção de Realismo Mágico advinda da Europa. O estudioso após deparar-se com a realidade maravilhosa do Haiti, sente-se na obrigação de diferenciá-la da magia construída pelos artistas europeus: “me senti levado a comparar a maravilhosa realidade recém-vivida à esgotante pretensão de suscitar o maravilhoso que caracterizou certas literaturas europeias destes últimos trinta anos” (CARPENTIER, 1987, p. 139). Carpentier analisa não apenas a literatura realista mágica como também outras formas de arte como a pintura, já que a noção de Realismo Mágico forjada por Franz Roh estaria relacionada principalmente às características da pintura expressionista alemã. De acordo com Carpentier, o que Roh chamava de Realismo Mágico era apenas uma pintura expressionista sem intenções políticas, ou seja, que não tinha nenhum compromisso explícito em representar os problemas sociais e políticos da sociedade alemã, que na época vivenciava os graves efeitos do fim da Primeira Guerra Mundial: “é simplesmente uma pintura expressionista, mas apenas aquelas manifestações da pintura expressionista alheias a uma intenção política concreta” (CARPENTIER, 1987, p.123). Carpentier afirma ainda que para Roh o Realismo Mágico pictórico se resumia a “uma pintura onde formas reais combinavam-se de uma maneira não condizente com a realidade cotidiana” (CARPENTIER, 1987, p.123). Ao que parece, tanto o “mágico” do expressionismo e o “maravilhoso” do Surrealismo não buscariam na realidade sua matéria prima, antes calculariam o modo de produzir essas impressões e causar o estranhamento.

Karl Eric Schollhamer (2004) salienta que o conceito de Real Maravilhoso, formulado por Alejo Carpentier, faria parte de um projeto literário dos escritores latino-americanos que teria como objetivo mobilizá-los em torno de uma busca pela autenticidade cultural do continente. O maravilhoso dependeria de uma busca por uma linguagem viva nessa realidade, que traria as marcas das línguas autóctones, das expressões artísticas híbridas, da religiosidade sincrética, dos mitos e lendas. Schollhamer afirma, ainda, que o cubano Carpentier acreditava em uma expressividade natural do continente, devendo ser resgatada pelo autor contemporâneo, cujas fontes estariam em uma cultura mestiça que conciliaria história, fantasia e experiência.

Irlemar Chiampi, grande estudiosa de Carpentier em *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano* (2008) reforça a discussão em torno dos termos Realismo Mágico, Realismo Maravilhoso e Real Maravilhoso. Para ela, o vocábulo mais adequado à literatura hispano-americana seria o de Realismo Maravilhoso, justificando-se a partir do reconhecimento da teoria de Alejo Carpentier, admitindo realizar uma adaptação da noção de Real Maravilhoso. E, além disso, ressalta seu desejo de situar o problema conceitual no âmbito da investigação literária:

Maravilhoso é termo já consagrado pela Poética e pelos estudos críticos-literários em geral, e se presta à relação estrutural com outros tipos de discurso (o fantástico, o realista). Mágico, ao contrário, é termo tomado de outra série cultural e acoplá-lo a realismo implicaria ora uma teorização de ordem fenomenológica (a “atitude do narrador”), ora de ordem conteudística (a magia como tema) (CHIAMPI, 2008, p. 43).

Ao que tudo indica, Chiampi deseja afastar-se da noção de mágico, assimilada pelos estudos literários a partir da pintura europeia, o que se enquadraria ao que a pesquisadora chama de “outra série cultural”. Outra desvantagem, para Chiampi, no que se refere à utilização da palavra “mágico”, seria a sua associação ao ocultismo, no qual a magia é tomada como a forma de alcançar o conhecimento, e este estaria em oposição ao conhecimento científico. Ainda de acordo com Chiampi, o interesse pela interpretação de tradições, superstições, línguas e mitologias do homem primitivo foi, seguramente, o que conduziu os críticos e os artistas das vanguardas da década de 20 do século XX a estabelecer uma associação entre arte e magia. Isso poderia explicar as formulações do alemão Franz Roh, quando este denomina a nova pintura europeia de realista mágica. Chiampi afirma, ainda, que o novo conceito do fazer poético buscava a identificação com um dos princípios arcaicos da magia presente nos povos primitivos,

que seria a potência da palavra, ora criadora, ora destrutiva. Segundo ela, nenhum desses argumentos justificaria, do ângulo especificamente da narrativa como algo acabado, o emprego do termo Realismo Mágico.

A relação entre arte e magia não bastaria para definir o que ela chama de modalidade do discurso. Chiampi sugere que o uso tanto da palavra como da “criação mágica” estaria em função da apresentação do real americano diante dos outros países do ocidente. Essa concepção de particularização da realidade latino-americana é outro ponto de confluência entre a autora e Carpentier. Para confirmar a sua valorização do termo maravilhoso, Chiampi vai além ao se apoiar na definição lexical de maravilhoso: este seria o ‘extraordinário’, o ‘insólito’, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Além disso, ela apresenta duas importantes acepções de maravilhoso que considero extremamente relevantes para identificar as obras do “gênero” e entender algumas interpretações que são feitas a partir delas. Essas seriam formas diferentes de inserção da maravilha nos textos pertencentes a essa categoria. A primeira acepção contemplaria as obras maravilhosas que apresentam não uma diferença qualitativa, mas quantitativa com o humano, e a segunda aponta para a intervenção dos seres sobrenaturais na narrativa.

Chiampi afirma que ambas as acepções são relevantes para compreender as manifestações do maravilhoso no romance hispano-americano atual. Como exemplo da primeira acepção ela cita o romance de Alejo Carpentier *Los pasos perdidos* (1953) e como exemplo da segunda acepção, em que o sobrenatural se estabelece, ela cita o romance de Juan Rulfo *Pedro Páramo* (1955). Irlemar Chiampi trata *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, como uma obra que abarca tanto o hiperbólico, ou seja, um grau de exagero, como também os acontecimentos do plano sobrenatural:

[...] enquanto em alguns, os acontecimentos ou personagens são simplesmente extraordinários (acepção 1) como *Los pasos perdidos* outros incorporam o maravilhoso-sobrenatural, como *Pedro Páramo* (acepção 2). Outros ainda, amalgamam o maravilhoso hiperbólico com o maravilhoso puro, como *Hombres de maíz* ou *Cien años de soledad*. (CHIAMPI, 2008, p.49).

Como exemplo do maravilhoso obtido pela hipérbole, podem ser citados personagens de *Cem anos de solidão*, que são dotados de uma força descomunal, como José Arcadio Buendía, que em seus momentos de loucura e exaltação tinha que ser contido por vários homens ao mesmo tempo, tamanha sua força; mulheres dotadas de uma beleza hipnótica, como Remédios, a Bela, ou acontecimentos e fenômenos naturais

exacerbados, como uma tempestade que dura vários anos: “Choveu durante quatro anos, onze meses e dois dias” (MÁRQUEZ, 2006, p. 299). Além desses eventos, podemos notar a intervenção de outros elementos do plano do insólito e do sobrenatural no enredo. É possível perceber, por exemplo, que a família dos Buendía caminha entre espíritos do outro mundo, como o de Prudencio Aguilar, morto por José Arcadio após uma rinha de galos e o do cigano Melquíades, que embora estivesse morto, sempre visitava a família dos Buendía e sua casa. O leitor depara-se, portanto, com passagens como estas em que Aureliano Segundo ao tentar decifrar os manuscritos de Melquíades se vê diante do cigano morto e mantém um diálogo com ele:

Contra a reverberação da janela, sentado com as mãos nos joelhos, estava Melquíades. Não tinha mais de quarenta anos. Usava o mesmo casaco anacrônico e o chapéu de asas de corvo e pelas suas temporas pálidas gotejava a gordura do cabelo derretida pelo calor, como fora visto por Aureliano e José Arcadio quando eram crianças. Aureliano Segundo reconheceu-o imediatamente...” (MÁRQUEZ, 2006, p.180).

Além do caso extraordinário de Melquíades com suas aparições, o romance traz o caso do padre Nicanor, que levita diante dos seus fiéis ao tomar uma taça de chocolate: “Então o padre Nicanor se elevou doze centímetros do nível do chão”. (MÁRQUEZ, 2006, p. 84). Um aspecto que também pode ser considerado maravilhoso na narrativa, e que deve ser ressaltado, é o processo de transformação de acontecimentos e objetos prosaicos em objetos maravilhosos, um recurso utilizado por Gabriel García Márquez no decorrer da obra, paralelamente aos acontecimentos do plano do insólito sobrenatural. O autor sutilmente descreve de forma maravilhosa e surpreendente elementos e utensílios do nosso cotidiano aos quais normalmente não atribuímos nenhum valor especial. Isso se dá principalmente pela relação estabelecida entre o cigano Melquíades e José Arcadio. O cigano leva a Macondo várias engenhocas que acabam por alimentar as fantasias de José Arcadio, conduzindo-o por fim ao delírio e à loucura. Dentre esses objetos estão o ímã, a lupa, o astrolábio, a dentadura, um laboratório de alquimia, brinquedos de corda, etc. A fascinação que estes objetos despertam nas personagens e o modo como são descritos lhes confere um caráter enigmático, mágico e insólito.

Bella Jozef, outra grande estudiosa da literatura hispano-americana, uma das pioneiras do ensino dessa literatura em universidades brasileiras, em *A máscara e o enigma* (1986), reflete sobre o uso das expressões Realismo Mágico e Real

Maravilhoso, usadas para designar a obra de alguns dos principais escritores desse cenário. Jozef traz sob a mesma insígnia de Realismo Mágico Quiroga, Asturias e Carpentier. Inicialmente, portanto, parece não se posicionar em relação às possíveis diferenças entre “mágico” e “maravilhoso”, mas podemos notar que ao final de sua análise a estudiosa realiza uma diferenciação entre o estilo dos escritores do Real Maravilhoso e o do Realismo Mágico. De acordo com Jozef, o conceito de Realismo Mágico seria insuficiente para abranger todos os romances que se afastassem dos moldes realistas do século XX, ela ressalta ainda a dinâmica de alternância existente entre os termos Real Maravilhoso e Realismo Mágico ao longo da história das produções literárias da América Hispânica. Nesse sentido, Jozef afirma que enquanto Carpentier se valia do Real Maravilhoso para classificar as obras produzidas na América no século XX, outros autores como Luis Leal e Ángel Flores utilizavam a denominação Realismo Mágico:

Alejo Carpentier, no prólogo do romance *El reino de este mundo* refere-se ao “real maravilhoso” da América. Outros autores referiram-se ao “realismo mágico”. Para Luís Leal, no “realismo mágico”, o autor quer desentranhar o maravilhoso das coisas, captar os mistérios da realidade. Também Valbuena Briones fala da coexistência de mito e fantasia no ‘realismo mágico’. (JOZEF, 1986, p.196).

Alejo Carpentier é apontado por Bella Jozef como o escritor que “encontrou a maravilhosa realidade que muitos escritores europeus tentaram pobemente sugerir, com truques” (JOZEF, 1986, p.196), pois enquanto o estrangeiro decorava códigos de memória para produzir o efeito de fantástico, os americanos desvendavam “a magia da vegetação tropical, a desenfreada criação das formas de sua natureza com todas as suas metamorfoses e simbioses” (JOZEF, 1986, p.196). Jozef destaca que a literatura hispano-americana é uma literatura rica em mitos e utopias, e o Real Maravilhoso parece não fugir a essa máxima, pois algumas de suas obras, além de representarem essa realidade maravilhosa em sua plenitude voltam-se para a fantasia, por meio dos mitos de sua terra, mas sem perder de vista os mitos europeus. Como exemplo de obras que retratam essa realidade maravilhosa, mas que ao mesmo tempo a une a mitos, Jozef cita passagens de duas obras do escritor Gabriel García Márquez, são elas *A triste história da cândida Erêndira e sua avó desalmada* e *O afogado mais bonito do mundo*:

Esta noite, quando a baleia branca (= a avó), aquele monstro desconhecido

dormir...” e “Alguns marinheiros que ouviram o choro à distância perderam a segurança do rumo, e se soube de um que se fez amarrar ao mastro maior, recordando antigas fábulas de sereias (MÁRQUEZ apud. JOZEF, 1986, p. 192).

Gabriel García Márquez, de acordo com Jozef, é um dos principais escritores hispano-americanos, despontando também como um importante representante do Real Maravilhoso nos moldes propostos por Alejo Carpentier. A pesquisadora chega à conclusão de que o método de trabalho do Real Maravilhoso seria a criação a partir de uma tradição revelada por meio de uma investigação histórica com o intuito de fundar “uma consciência americana, autônoma, síntese de diversas culturas” (JOZEF, 1986, p.197). Mais uma vez Gabriel García Márquez parece aproximar-se mais da concepção do Real Maravilhoso, pois em meio à criação de um novo mundo ficcional, como o de Macondo, nota-se o trabalho cuidadoso no momento de inserir traços da história da América Hispânica e principalmente da Colômbia, desenhando traços da cultura, das religiões e dos rituais encontrados nessa parte do mundo.

Cabe ressaltar, ainda, que Bella Jozef traz à tona também a noção de Realismo Mágico, por meio do estilo literário dos escritores Miguel Ángel Asturias e Horacio de Quiroga, possibilitando realizar um paralelo com o Real Maravilhoso de Carpentier e Gabriel García Márquez. Asturias excluiria o maravilhoso, “afastando-se de toda consideração de um real objetivo” (JOZEF, 1986, p.198) valer-se-ia de um subjetivismo lírico. Quiroga, de acordo com Jozef, seria o precursor desse tipo de narrativa em que o objetivo integra-se a uma alta carga de subjetividade. Suas literaturas fariam parte então do Realismo Mágico por não possuírem o interesse em realizar uma aproximação direta com o real objetivo, além disso, os dois escritores estariam mais voltados para a subjetividade lírica e onírica, abrindo espaço para a irracionalidade. O gênero mágico estaria mais próximo do Surrealismo europeu que também dava vazão aos sonhos e ao subconsciente do ser humano.

Após realizar todo esse percurso em torno das noções de Realismo Mágico, Real Maravilhoso e Realismo Maravilhoso o que se pôde notar é que os três termos em questão não significam a mesma coisa. É relevante ressaltar que a expressão Realismo Mágico advinda da Europa serviu como tábua de salvação para parte da crítica, não só a latino-americana, no momento de nomear a obra de alguns escritores como Gabriel García Márquez, mas o que é possível depreender é que o Realismo Mágico europeu apresenta diferenças em face ao Realismo Mágico da América Latina e principalmente ao Real Maravilhoso. No mágico europeu as artes plásticas constituíram-se como o

centro das atenções, os artistas buscavam fugir à racionalidade da sociedade europeia, redefinindo formas e combinando objetos aparentemente irreconciliáveis, construindo o efeito de insólito. Além disso, esse movimento artístico mostrava-se muito mais voltado para o onírico e para o subjetivo, escapando da realidade objetiva que o cercava. Já no Realismo Mágico latino-americano, como o de Miguel Ángel Asturias e outros, nota-se que há também grande espaço para a subjetividade lírica e uma aparente falta de compromisso com a realidade imediata, mas nos trabalhos desses escritores e artistas dessa vertente, por outro lado, transparecem vários traços de sua cultura mestiça e a magia advém da riqueza da natureza, do vasto folclore indígena e mítico. Bella Jozef afirma que para Asturias o Realismo Mágico revelaria uma parcela de sonhos unida a uma parcela real mais palpável: “Para Asturias há duas realidades: a visível e a imaginada” (JOZEF, 1986, p.199).

O Real Maravilhoso, ao contrário, volta-se primordialmente para a realidade que o rodeia, retratando as riquezas, os prodígios e as maravilhas do território latino-americano em toda a sua plenitude e diferença. Os escritores do Real Maravilhoso mantêm estreitos laços com a história, com as tradições e com a memória de sua nação, bem como de toda a América Latina. Fica claro, portanto, que quando alguns estudiosos como Irlemar Chiampi (2008) e Antonio Esteves e Eurídice Figueiredo (2010) utilizam as expressões Realismo Maravilhoso ou Real Maravilhoso estão apontando para a literatura e para as manifestações artísticas que valorizam essa realidade maravilhosa. Na literatura desses escritores o trabalho com a “maravilha” pode ser evidenciado por meio de diversos recursos, como a representação da fé de um povo, de seus mitos, costumes, crenças, credos, ritmos, religiões, etc. O insólito na literatura do Real Maravilhoso brota justamente do misticismo desse povo, de suas lendas e das tradições passadas de geração em geração. Alejo Carpentier ao criar o termo Real Maravilhoso aponta para essa forma de escrita que esboça seu desejo em valorizar os traços culturais e em resguardar a memória de um povo.

Conclui-se, portanto, que o Realismo Mágico não equivale a um sinônimo puro e simples da noção de Real Maravilhoso, porque a forma de lidar com a representação da realidade é diferente no âmbito do “mágico” e do “maravilhoso”. Além disso, embora a “maravilha” reverberar em boa parte da literatura do continente, não é objetivo desta análise simplificar a questão reduzindo as obras artísticas produzidas no território latino-americano apenas aos rótulos de Real Maravilhoso e de Realismo Mágico, pois como se sabe existem outras vertentes literárias importantes dentro do mesmo contexto,

como a do Fantástico, por exemplo.

Percebe-se que, de fato, é impossível e inviável classificar, com uma mesma nomenclatura, todas as obras que fizeram parte do *boom* literário latino-americano, pois este se constituiu como um movimento amplo com a participação de muitos autores, com estilos totalmente diferentes. Particularmente, adquiriu grande preferência pelos teóricos que se utilizam do adjetivo “maravilhoso” para pensar as obras de alguns escritores latino-americanos, principalmente de Alejo Carpentier e Gabriel García Márquez. Tanto Carpentier, como Márquez, representam a existência dessa realidade latino-americana naturalmente maravilhosa e surpreendente, compreendendo o espírito desse lugar, com sua fé, suas diversidades religiosas e culturais, com sua mestiçagem e sua riqueza mística. Esse Real Maravilhoso definido por Alejo Carpentier em seu prólogo ao *Reino deste mundo* é compartilhado por Gabriel García Márquez, embora parte da crítica insista em classificar o escritor colombiano como principal representante do Realismo Mágico. Ao analisar suas obras, principalmente seu romance *Cem anos de solidão*, percebe-se que o que predomina ali é essencialmente essa representação da realidade prodigiosa da América Latina, principalmente da Colômbia, com todas as suas variantes: a retomada de aspectos culturais, históricos, políticos, religiosos, e místicos que permeiam a existência dos sujeitos.

A relação de Gabriel García Márquez com o Real Maravilhoso torna-se ainda mais evidente por meio de alguns de seus contos presentes no livro *Doze contos peregrinos*, mas principalmente por meio de “A santa”, pois nele Márquez oferece a seus leitores uma das mais belas definições do que seria esse Real Maravilhoso latino-americano e o opõe ao ceticismo e à exacerbada racionalidade europeia. De acordo com a estudiosa do tema Marisa Martins Gama-Khalil (2010), no artigo “O real maravilhoso deslocado em ‘A santa’ de Gabriel García Márquez, e ocultado em ‘a menina de lá’ de Guimarães Rosa”, o mote do conto de Márquez é o enfraquecimento do Real Maravilhoso em face do deslocamento espacial do território latino-americano para a Europa: “Fora da América Latina, os protagonistas das narrativas dessa coletânea do escritor colombiano, constatam que o maravilhoso perde sua força, esvai-se...” (p. 93). A pesquisadora afirma que esse conto dialoga com a teoria do Real Maravilhoso formulada por Alejo Carpentier, pois para este a fé consiste no principal requisito para a existência do “maravilhoso” e Márquez em “A santa” aponta justamente para essa fé inabalável do povo latino-americano.

Para se compreender melhor essas aproximações entre o Real Maravilhoso e o

conto de Márquez, observemos seu enredo: No povoado da Colômbia os habitantes se veem obrigados a transferir seus mortos para outro lugar em função da construção de uma represa, é nesse momento que Margarido Duarte percebe que o corpo de sua filhinha permanece intacto, sem nenhum sinal de decomposição, e mais, o corpo não possuía peso algum. Diante da descoberta, todos os habitantes do lugar começam a acreditar na santidade da menina e decidem contribuir para que Margarido vá até Roma para canonizar a filha. Na aldeia da Colômbia, falava-se em milagre, em prodígio, em santidade e em fé, porém, quando Margarido chega à Europa, o que se pode notar é que a santa perde toda a sua aura sublime e banaliza-se, sendo alvo até mesmo da ironia e do riso. Uma das passagens mais emblemáticas do conto é o momento em que, para conseguir aproximar-se do papa, Margarido se vê diante do utilitarismo racionalista dos europeus, sendo obrigado a deixar o precioso caixão de sua filha em um guarda-volume:

Numa audiência de uns duzentos peregrinos da América Latina chegou a contar sua história, entre empurrões e cotoveladas, ao benévolio João XXIII. Mas não pôde mostrar-lhe a menina porque teve que deixá-la na entrada, junto com as bolsas dos outros peregrinos, para prevenir um atentado (MÁRQUEZ, 2008, p.73).

Marisa Martins Gama-Khalil conclui, portanto, que: “A santa, fora da América Latina, perde a sua aura de santidade, descaracteriza-se. Sem fé, como lembra Carpentier, o real maravilhoso não encontra solo para instaurar-se” (2010, p.97). Há várias outras passagens no conto que poderiam representar essa oposição entre a fé dos latino-americanos e o ceticismo dos europeus. Márquez, por intermédio delas, deixa transparecer sua crença no Real Maravilhoso da América Latina, com toda a sua riqueza cultural e religiosa e mais, com sua fé que faz com que acontecimentos insólitos sejam encarados de forma natural e espontânea. E é por todos estes motivos que nesse trabalho o escritor colombiano Gabriel García Márquez é considerado como um dos principais representantes da vertente “real-maravilhosa”, em vista disso sua obra emblemática *Cem anos de solidão* será analisada, no próximo capítulo sob essa ótica, refutando o termo Realismo Mágico empregado por grande parte da crítica literária.

CAPÍTULO 2

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ E O UNIVERSO FICCIONAL DE *CEM ANOS DE SOLIDÃO*

A peste do esquecimento também existe entre nós.
(Gabriel García Márquez)

2.1 Gabriel García Márquez: um “transculturador”?

Gabriel García Márquez, como importante representante da vertente do Real Maravilhoso Americano, volta-se, primordialmente, em suas ficções, para as particularidades do espaço latino-americano, com seu povo mestiço, místico, com sua natureza exuberante e com a sua vasta riqueza cultural. Ao mesmo tempo, o que se pode notar também é que o escritor dialoga com as influências estrangeiras, por meio da releitura e apropriação de mitos, textos e formas; por meio de reflexões sobre questões políticas e culturais. Além disso, nota-se, ainda, em várias de suas obras, a retomada de acontecimentos históricos, principalmente daqueles que foram marginalizados ou esquecidos pela história oficial dos países da América Latina. Márquez lança, portanto, seu olhar crítico e poético sobre o significado do “ser latino-americano” e suas implicações. Ao unir os traços herdados de outras culturas à cultura latino-americana, principalmente à colombiana, o escritor produz, assim, uma literatura que pode ser definida como “transcultural”.

O termo transculturação foi aplicado aos estudos literários pela primeira vez pelo estudioso uruguai Ángel Rama, baseando-se em investigações do antropólogo cubano Fernando Ortiz. Ele considerava mais apropriado o termo transculturação para definir as fases de transição de uma cultura a outra, apontando também para a possibilidade da criação de algo novo a partir desse encontro. Ao retomar a noção proposta por Ortiz, Ángel Rama vê, portanto, a possibilidade de aplicar esse conceito às narrativas latino-americanas, por acreditar que muitos de nossos escritores podem ser vistos como “transculturadores”, apropriando-se de algo da cultura do outro e mesclando-o com algo próprio da nossa cultura. No que se refere à literatura, esse processo de transculturação se revela de modo mais explícito no uso da linguagem. Os escritores latino-americanos, algumas vezes, unem, em suas obras, os dialetos regionais e indígenas à língua “culto”

aportada pelo estrangeiro. Além da linguagem, hábitos, crenças e costumes do “outro” são representados nas narrativas latino-americanas.

Silvia Spitta, estudiosa de Ángel Rama, em “Traición y transculturación: los desgarramientos del pensamiento latino-americano” (1997) define o individuo “transculturador” da seguinte forma: “el transculturador es un individuo que se propone servir de puente y crear vínculos entre dos culturas, no sólo como proyecto político, como postura académica y narrativa, sino también a nivel personal”¹ (SPITTA, 1997, p.173). Spitta afirma ainda que Ángel Rama atribui muita importância aos escritores “transculturadores”, pois estes seriam intérpretes da heterogeneidade cultural e contribuiriam para a união e a acomodação dessas culturas distintas. Segundo Silvia Spitta “llega al reconocimiento de las mediaciones mestizas entre las dos esferas culturales tan drasticamente separadas”² (1997, p. 174).

A contribuição do sujeito “transculturador”, de acordo com Ángel Rama, não consistiria apenas em uma criação híbrida, mestiça, mas em uma nova construção consciente das rupturas e dos problemas ocasionados pela colisão cultural. Esse sujeito teria por essência uma postura ativa, dinâmica e fundamentalmente histórica, pois a memória, de acordo com o estudioso uruguai, significaria a resposta para o futuro da América Latina, como afirma também Spitta, “se trata de llegar al futuro a través de la recuperación de la memoria”³ (1997, p.174). A memória desponta nesse cenário transcultural como chave para o processo criativo, mas sem perder de vista o presente. O “transculturador” deveria ter os olhos no presente e no passado, pois, de acordo com Rama, é importante abandonar a tradição de *desmemoria* que persiste em nós colonizados, que muitas vezes tentamos renegar as nossas origens e a nossa história talvez na tentativa de evitar o desconforto e a dor de relembrar um passado repleto de opressão e violência. Dessa forma, a partir do processo de transculturação, seria possível ao imaginário latino-americano tornar-se independente da *desmemoria* colonial, estabelecendo uma confluência – nem sempre desprovida de tensões e conflitos – entre duas ou mais culturas.

¹ A partir deste momento todos os trechos citados em língua estrangeira no corpo desta dissertação virão acompanhados de nota de rodapé com a tradução minha indicada por: (TM). “O transculturador é um individuo que se propõe a servir de ponte e criar vínculos entre duas culturas, não apenas como projeto político, como postura acadêmica e narrativa, como também a nível pessoal” (TM).

² “chega ao reconhecimento das mediações mestiças entre duas esferas culturais tão drasticamente separadas” (TM).

³ “Trata-se de chegar ao futuro por meio da recuperação da memória” (TM).

Como dito anteriormente, para Rama, a preocupação com a memória e com a história é indispensável para o processo de transculturação, no entanto, como se pode perceber nas entrelinhas, o ato de “transculturar” significa ir além, assumir as influências culturais herdadas e retratar de que forma essas são absorvidas e acomodadas pelo sujeito latino-americano e pelo seu imaginário, ou seja, é tentar amalgamar a tradição indígena e a cultura do colonizador, o que pode levar a um resultado novo e particular. A memória faz-se indispensável aos intelectuais da América Latina, mas é importante ressaltar que no processo criativo ela pode assumir diferentes traços e vir a ser representada de diversas formas. As obras do Real Maravilhoso, por exemplo, embora não apresentem em primeiro plano e de maneira direta os fatos históricos e sociais em suas narrativas consideradas “fantasiosas”, apresentam, de forma poética, metafórica e diluída acontecimentos que marcaram a trajetória desses países, além de cumprir com o objetivo de dar uma nova cara ao choque cultural produzido a partir do encontro de diferentes nações.

O escritor colombiano Gabriel García Márquez, nascido em 1928 na pequena cidade de Aracataca, assume para si vários traços transculturais importantes para a reflexão de Ángel Rama, um deles é o reconhecimento da sua condição de mestiço, apresentando, por meio de suas obras, a heterogeneidade cultural e racial da América Latina. A mestiçagem, para Ángel Rama, possui uma conotação positiva, pois se relaciona a uma postura política progressista e a uma ruptura com o sentimento de inferioridade racial, fruto de uma manipulação colonizadora. Em *Cheiro de goiaba* (2007), Márquez ressalta com orgulho essa heterogeneidade e mestiçagem⁴ e afirma, ainda, que estas não são fruto apenas da herança espanhola, mas também da africana:

Na América Latina ensinaram-nos que somos espanhóis. É verdade, em parte, porque o elemento espanhol faz parte de nossa própria personalidade cultural e não pode ser negado. Mas naquela viagem a Angola descobri que também éramos africanos. Que melhor, que éramos mestiços. Que a nossa cultura era mestiça enriquecia-se com diversas contribuições. (MÁRQUEZ, 2007, p.59).

Ao se assumir mestiço e ressaltar as diversas riquezas advindas dessa “mistura”, Márquez resgata a teoria do Real Maravilhoso, descrita no primeiro capítulo deste trabalho, pois é a partir dessa consciência mestiça que seria possível representar devidamente a América Latina, e mais, seria a partir dela que brotaria o espírito barroco

⁴ Sobre a noção de heterogeneidade ver ainda: CORNEJO POLAR (2000).

indispensável a essa literatura. Como se pode perceber, tal posicionamento aproxima-se da proposta de Alejo Carpentier também apresentada no capítulo 1 desta dissertação.

Gabriel García Márquez, em toda a sua trajetória literária e política, mostrou-se extremamente preocupado com nossa memória cultural. O trabalho constante com essa memória, segundo ele, evitaria o esquecimento de fatos que marcaram a vida dos países da América Latina. Para o autor, a história traumática latino-americana estaria fadada ao esquecimento, como ele próprio afirma em um trecho de *Cheiro de goiaba*:

A história da América Latina é também uma soma de esforços desmedidos e inúteis e de dramas condenados de antemão ao esquecimento. A peste do esquecimento também existe entre nós. Passado o tempo, ninguém reconhece como verdadeiro o massacre dos trabalhadores da companhia bananeira (MÁRQUEZ, 2007, p.80).

Um modo de valorização e retomada dessa memória histórica e cultural sem sombra de dúvida é o próprio ato de escrever, este ato constitui para Ángel Rama um ato “transculturador”, porque um sujeito que é fruto de uma cultura oral ou iletrada ao apossear-se da escrita trazida pelo “outro” experimenta uma ruptura, uma perda, um “desgarramiento”. Márquez destaca-se, nesse sentido, ao utilizar-se da escrita para transpor para as suas narrativas traços de uma individualidade da realidade latino-americana. O que é o Real Maravilhoso senão uma “transcrição” das maravilhas, das crenças, da tradição oral e do cotidiano do povo latino-americano para a escrita? Márquez poderia então, ser reconhecido como um “transculturador” que, com originalidade, tece suas narrativas valendo-se da riqueza de sua natureza mestiça, sincrética, mística, confluindo as tradições colombianas com outras marcas culturais latino-americanas, africanas e europeias.

Sempre citado pela crítica como um dos principais representantes da literatura e da cultura latino-americana, Gabriel García Márquez é considerado por muitos estudiosos latino-americanistas, como Antonio R. Esteves e Eurídice Figueiredo (2010), como um dos principais representantes do fenômeno que ficou conhecido como *boom* latino americano. Tal movimento consistiria, segundo Esteves e Figueiredo, na produção ficcional de vários escritores que se mostraram preocupados em criar uma literatura própria, independente da europeia e capaz de retratar os desdobramentos da crise do homem americano que se via em meio ao progresso tecnológico e urbano, mas que, ao mesmo tempo, encontrava-se em um espaço rural e agrário. O *boom* é dividido

por esses estudiosos em duas etapas principais: a primeira delas teria ocorrido na primeira metade do século XX contando com nomes como o de: Jorge Luís Borges, Roberto Arlt e Adolfo Bioy Casares, na Argentina; Miguel Ángel Asturias, na Guatemala; Arturo Uslar Pietri, na Venezuela; Alejo Carpentier, em Cuba; José María Arguedas, no Peru, e Juan Carlos Onetti, no Uruguai. Na segunda etapa, deparamo-nos com nomes como o de Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, argentino; Juan Rulfo e Carlos Fuentes, no México; Mario Vargas Llosa, no Peru; José Lezama Lima, em Cuba; Mario Benedetti, no Uruguai; dentre outros.

Embora não possamos nos esquecer de todos esses escritores que se empenharam para consolidar a literatura latino-americana, sem sombra de dúvida, Márquez assume uma posição de prestígio para parte da crítica: “Mas é Gabriel García Márquez (1928) o escritor mais importante de seu país e uma das figuras máximas da Literatura Hispano-Americana contemporânea detentor do Premio Nobel de 1982” (JOZEF, 1989, p.284), essas palavras de Bella Jozef sintetizam a relevância da produção literária de Márquez, além disso, ela assinala o papel fundamental do escritor como renovador do romance colombiano: “Gabriel García Márquez, renovador da tradição colombiana do romance” (JOZEF, 1993, p.169).

García Márquez também se torna para muitos estudiosos o principal representante do Realismo Mágico (nome preferido pela crítica menos especializada) ou Real Maravilhoso com a publicação de *Cem anos de solidão* (1967). Embora já existissem outras obras pertencentes a esse gênero, percebe-se que, com o lançamento de sua obra mestra, é estabelecido pela crítica um novo paradigma em torno do que se deveria chamar de narrativa realista maravilhosa. Desse modo, o universo “maravilhoso” criado por Márquez e algumas das imagens construídas por ele passam a inspirar outros escritores, cineastas e até mesmo dramaturgos. As principais imagens encontradas na obra do escritor colombiano, que serão destacadas neste capítulo, giram em torno da memória e do esquecimento, do insólito e do sobrenatural, de elementos grotescos e hiperbólicos.

García Márquez, que possui uma vasta produção ficcional, inicia sua carreira literária com o conto *Isabel viendo llover en Macondo*, em seguida publica o seu primeiro romance *La hojarasca* (1955), traduzido para o português com o título de *O enterro do diabo*. Nesta obra Márquez nos põe em contato com o povoado imaginário de Macondo; em seguida o escritor publica *Ninguém escreve ao coronel* (1961), romance que delineia e define a personalidade dos coronéis das obras do escritor, sua

bibliografia contempla ainda obras como *A incrível e triste história da Cândida Eréndira e sua avó desalmada* (1972), *Crônica de uma morte anunciada* (1981), *O amor nos tempos do cólera* (1985), *Doze contos peregrinos* (1992), *Memória de minhas putas tristes* (2004) dentre outras, mas sem sombra de dúvida é com o lançamento de *Cem Anos de Solidão* (1967) que o autor ganha notoriedade em território nacional e internacional. Como consequência desse êxito, Márquez é traduzido para vários idiomas, *Cem Anos de Solidão*, por exemplo, receberá tradução em mais de 34 idiomas, alcançando outros números extremamente expressivos. De acordo com o levantamento realizado por Conrado Zuluaga em *Todo el mundo lee a García Márquez* (2008), esta obra de Márquez figura entre várias listas dos mais importantes livros da história, como na lista de “Waterstone’s Magazine” na qual a obra é apontada como uma das cem obras mais valiosas do século XX. Zuluaga assinala ainda que na seção “Las 100 joyas del milenio” do jornal *El mundo* de Madrid, *Cem Anos de Solidão* alcança a posição de número cinco.

Zuluaga reconhece a popularidade do romance em outros países, afirmado que desde a primeira edição publicada pela Sudamericana de Buenos Aires em junho de 1967, *Cem Anos de Solidão* despertava o interesse dos próprios latino-americanos, que esgotaram o número de oito mil exemplares, divulgando por meio de comentários de boca em boca quão espetacular era o livro. Fechando seu levantamento, ele confirma que “en los círculos editoriales se calcula que de *Cien años de soledad* se han vendido más de 30 millones de ejemplares. La conclusión es obvia: todo el mundo lee a García Márquez” (ZULUAGA, 2008, s.p)⁵.

Por sua vez, o sucesso desse romance entre as nações do “centro” pode estar relacionado à leitura exótica que se realiza dele, sob a ótica do mágico, da natureza selvagem e indomável e, principalmente, sob o selo da diferença como espetáculo. Mas o que explica seu reconhecimento entre os países da América Latina? Ao que parece ocorre uma grande identificação por parte destes leitores com a obra, o próprio Gabriel García Márquez em *Cheiro de goiaba* (2007), nos dá indícios do por quê desta relação e identificação, ela se daria, de acordo com o ele, pelo fato de partilharmos de uma realidade comum, pressupondo uma cultura e tradição similares. Enquanto que os demais países não conseguiriam ver a realidade na qual o artista se inspira, pois o

⁵ “nos círculos editoriais calcula-se que de *Cem anos de solidão* foram vendidos mais de 30 milhões de exemplares. A conclusão é óbvia todo mundo lê García Márquez”. (TM) Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/imagen/mundo.htm>

racionalismo impedi-los-ia de ver que a vida cotidiana na América Latina é diferente em vários aspectos da vida em outros lugares. Além dessa identificação com a realidade, com os costumes e com a linguagem que traz essa narrativa, acredita-se que ela constitui-se como parte importante do imaginário do povo latino-americano e ao mesmo tempo como instrumento de memória, recuperando e reencenando mitos, fatos políticos e sociais e experiências do povo latino-americano.

Márquez realiza por meio dessa obra uma analogia com a própria história e crescimento da América Latina, porque, em *Cem anos de solidão*, ao contemplar todo o processo de desenvolvimento de Macondo, desde seu descobrimento até a sua derrocada, o escritor realiza uma aproximação entre o pequeno povoado e o território latino-americano. Macondo assim como a América Latina sofre com a exploração por parte de estrangeiros como os norte-americanos, além disso, Márquez aproxima o espaço ficcional ao espaço real ao representar o desenvolvimento e a modernização de uma sociedade arcaica e rural, vislumbrando as mudanças no próprio pensamento e nos valores destes indivíduos deslocados em meio a essa expansão. O sujeito latino-americano vê em Macondo e nas personagens de *Cem anos de solidão* algumas referências à formação de sua própria identidade, permitindo um autorreconhecimento. Mas como o escritor colombiano teria chegado a esse amálgama em forma de romance?

Analizando com cuidado a produção ficcional de Gabriel García Márquez, pode-se concluir que as primeiras obras do autor significaram um prelúdio de *Cem anos de solidão*, pois nelas encontramos disseminados elementos que futuramente iriam compor o universo de Macondo. Ao que parece, o imaginário de García Márquez funcionava de forma cíclica, voltando sempre ao mesmo eixo. Bella Jozef em *História da Literatura Hispano-americana* (1989) aponta para essa questão, afirmando que:

Cien años de soledad (1967) é resultado de muitos anos de elaboração. Os episódios e personagens se materializam em uma série de contos e narrações que constituem seu antecedente. Desde o primeiro romance travamos conhecimento com um mundo extraordinário que só aparecerá em forma definitiva e plena em *Cien años de soledad* (...) (p.284).

Bella Jozef ao fazer essa constatação realiza um traçado entre as primeiras obras do escritor e sua relação com a história da família Buendía. De acordo com Jozef em sua primeira obra *La hojarasca* (1955), como já foi salientado anteriormente, Márquez apresenta-nos o povoado de Macondo já com algumas características que são retomadas posteriormente em sua obra mestra. O cenário de uma natureza inóspita e agressiva

persiste, a terra árida e seca, também o calor são elementos que reaparecem em *Cem anos de solidão*. Além disso, nessa narrativa, Jozef aponta para a presença de um ambiente de mistério, repleto de cores e acontecimentos históricos que segundo ela retornam em várias de suas obras posteriores. Já em *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) desponta definitivamente a figura do coronel que pode estar de algum modo refletida na imagem do Coronel Aureliano Buendía. A imagem do líder do povo é retomada em *La mala hora* (1962) por meio da figura de um ditador “vítima de seu próprio poder, símbolo da fatalidade e que leva consigo a solidão” (JOZEF, 1989, p.285). Sem dúvida, pode-se dizer que a personagem Aureliano Buendía é o resultado da mistura entre o coronel e esse político condenado à solidão e ao fracasso figurados nas narrativas anteriores. Além da influência desses romances para a feitura de *Cem anos de solidão*, é possível encontrar também algumas personagens e situações que iriam reaparecer mais tarde em outras ficções do autor. Por exemplo, destaca-se aqui o seu livro de contos *A triste história da Cândida Erêndira e sua avó desalmada* (1972). Nesta obra, a jovem Erêndira é obrigada pela avó a se prostituir para pagar-lhe uma dívida, assim como, na Macondo de *Cem anos de solidão*, há a passagem de uma velha matrona levando consigo uma menininha que em uma barraca deitava-se com vários homens para conseguir dinheiro para pagar a avó pelos danos causados por um incêndio em sua casa:

Aureliano jogou uma moeda no cofre que a matrona tinha nas pernas e entrou no quarto sem saber pra quê. A mulata adolescente, com as suas tetazinhas de cadela estava nua na cama. Antes de Aureliano, nessa noite, sessenta e três homens tinham passado pelo quarto. (MÁRQUEZ, 2006, p.55).

Se por um lado *Cem anos de solidão* faz com que outros contos e romances do escritor sejam vistos como prenúncios do que estava por vir, ou seja, como se o autor finalmente tivesse montado uma espécie de quebra cabeça, unindo todas as peças e conseguindo alcançar uma “visão total” de um universo antes fragmentado; por outro lado, *Cem anos de solidão* irá projetar-se e disseminar-se em sua produção futura. Um dos aspectos que confere uma impressão de totalidade a esse romance é, portanto, a incorporação de elementos de outras de suas obras que, juntamente com a adição de novas ideias, personagens e argumentos, produz um efeito de universalidade. Além disso, pode-se dizer que o escritor alcança com esse romance outro tipo de “totalidade”, esta se relacionaria ao ciclo da aldeia de Macondo, pois este lugar é representado como

um universo independente, figurado em toda a sua plenitude, com um princípio e um fim bem demarcados no espaço e no tempo ficcional. A experiência de leitura da narrativa faz com que o leitor tenha a sensação de haver participado de todo esse ciclo, da origem do lugar até a sua destruição. É por isso que muitos estudiosos fazem questão de ressaltar que um dos aspectos mais impressionantes na construção de *Cem anos de solidão* é justamente o modo como Márquez constrói esse microcosmo, abarcando todas as esferas e níveis desse mundo autônomo e fechado. Mario Vargas Llosa em *Cien años de soledad, realidad total, novela total* (2007) ressalta a grandeza do trabalho realizado por Márquez nessa obra ao construir uma realidade tão complexa quanto o mundo em que vivemos: “*Cien años de soledad* es una novela total, en la línea de esas creaciones demencialmente ambiciosas que compiten con la realidad real de igual a igual, enfrentándole una imagen de una vitalidad, vastedad y complejidad cualitativamente equivalentes”⁶ (LLOSA, 2007, p.25). De acordo com Llosa, portanto, o romance de Márquez caracteriza-se como uma criação ambiciosa, pois o universo criado pelo escritor colombiano com todos os seus detalhes alcança tal nível de complexidade que poderia competir até mesmo com a própria realidade, tornando-se a própria realidade latino-americana.

Vargas Llosa afirma ainda que Márquez ao escrever *Cem anos de solidão* cria uma “novela total”, descrevendo um mundo desde o seu nascimento até a sua morte em todas as esferas que o compõem: “el individual y el colectivo, el legendario y el histórico, el cotidiano y el mítico”⁷ (LLOSA, 2007, p.26), o que reforça ainda mais a ideia de totalidade nessa obra e a noção de autossuficiência. Além disso, de acordo com o escritor peruano esse universo contempla e coloca lado a lado a realidade objetiva que abarca o social e o histórico, ou seja, os acontecimentos empíricos, ao mesmo tempo em que dá relevo para a subjetividade e para os elementos meta-empíricos.

Assim como Mario Vargas Llosa, Bella Jozef em *O espaço reconquistado* (1993) ressalta esse caráter totalizador do romance do escritor colombiano, pois segundo ela “García Márquez desejou incorporar tudo o que existe na vida e na fantasia do homem numa concepção totalizadora do real...” (JOZEF, 1993, p. 175). Ela aproxima-se de Llosa também quando nota nessa obra duas grandes esferas: a primeira corresponderia aos acontecimentos do plano do real objetivo, ou seja, acontecimentos

⁶ “*Cem anos de solidão* é um romance total, na linha dessas criações demencialmente ambiciosas que competem com a realidade real de igual para igual, confrontando-a com uma imagem de uma vitalidade, vastidão e complexidade qualitativamente equivalentes”. (TM)

⁷ “o individual e o coletivo, o legendário e o histórico, o cotidiano e o mítico”. (TM)

que se aproximam da realidade empírica, e a segunda esfera do plano do real imaginário, esta esfera contemplaria o mágico, o fantástico e o mítico. Todos estes temas reunidos contribuem, de acordo com a pesquisadora, para a solidez da realidade criada no interior da obra: “G.M. associa o cotidiano e o sobrenatural, o doméstico e o maravilhoso, o verossímil e o inverossímil, o lendário e o histórico, numa amálgama sólida que se basta como única realidade” (JOZEF, 1993, p.176).

Dentro do plano do real objetivo apontado por Llosa e Jozef estariam os estágios da vida humana e das sociedades, mais especificamente as etapas pelas quais passaram as sociedades subdesenvolvidas, como as da América Latina. Llosa vê na representação de Macondo uma crônica histórica e social que se torna “totalizada”:

(...) podemos seguir la evolución, desde los orígenes de esta sociedad, hasta su extinción: esos cien años de vida reproducen la peripecia de toda civilización (nacimiento, desarrollo, apogeo, decadencia, muerte), y más precisamente, las etapas por las que han pasado (o están pasando) la mayoría de las sociedades del tercer mundo y los países neocoloniales (LLOSA, 2007, p.31).

É possível assistir, portanto, ao crescimento de Macondo e ao seu desenvolvimento econômico e social. No princípio a aldeia possuía poucas casas e um sistema rudimentar de subsistência e assemelhava-se ao ideal utópico do paraíso com sua natureza original: “Macondo era então uma aldeia de vinte casas de barro e taquara, construídas à margem de um rio de águas diáfanas que se precipitavam por um leito de pedras polidas, brancas e enormes como ovos pré-históricos. O mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome (...)” (MÁRQUEZ, 2006, p.7). Com o avançar do romance esse panorama modifica-se principalmente com a chegada da Companhia bananeira norte-americana, pois com ela aumentam o número de imigrantes, modifica-se a forma de trabalho e, por meio dela, os habitantes de Macondo conhecem algumas invenções e máquinas.

Llosa ressalta que, além da realidade social dessa aldeia, em *Cem anos de solidão* pode-se notar também a representação da realidade familiar dos Buendía e a realidade particular de alguns desses indivíduos com suas complexidades: “posibilidades de grandeza y de miseria, de felicidad y de desdicha, de razón y de loucura...”⁸ (LLOSA, 2007, p.43). Gabriel García Márquez teria também, nesse nível

⁸ “posibilidades de grandeza e de miseria, de felicidade e de infortúnio, de razão e de loucura...”. (TM)

do individual, o desejo “totalizante”, um desejo de contemplar vários tipos humanos e várias possibilidades psicológicas.

O plano do real imaginário encontrado no romance abarca a magia, os prodígios, os acontecimentos insólitos e sobrenaturais que ocorrem em Macondo e também com seus habitantes. Tais acontecimentos podem pertencer, segundo Llosa, ao plano do mágico, ao plano do mítico-legendário, ao plano do milagroso ou ao plano do fantástico. No plano do mágico estariam as personagens que dominam a arte da magia e seus mistérios, no plano do milagroso estariam os feitos extraordinários que teriam sua explicação a partir de uma fé religiosa, já, no plano do mítico-lendário, nos depararíamos com alguns mitos e lendas advindos da história e das crenças dos latino-americanos e, por fim, no plano do fantástico estariam todos os fenômenos insólitos e sobrenaturais que estão presentes em boa parte do livro: “Los sucesos fantásticos son una buena parte de la materia del libro, los que hieren más vivamente al lector por su plasticidad, su libertad y su carácter risueño”⁹ (LLOSA, 2007, p.57). Apesar dos riscos a que estão sujeitas todas as tentativas de catalogação dos efeitos do Real Maravilhoso, a divisão proposta por Mario Vargas Llosa mostra-se produtiva e pertinente, embora, muitas vezes, a própria fabulação de Gabriel García Márquez promova o entrelaçamento desses planos.

Essa pluralidade em *Cem anos de solidão* é o que instiga a análise de vários elementos que compõem a obra, além de proporcionar diversas possibilidades de leitura. Devido a essa riqueza e as limitações de nosso recorte de pesquisa, a partir deste momento, serão destacados apenas alguns dos aspectos encontrados no romance. Aspectos estes que perpassam o romance e que vão ao encontro da teoria do Real Maravilhoso Americano proposta por Alejo Carpentier. Dentre eles estão as imagens da memória e do esquecimento como metáfora para a questão da história e da identidade para o sujeito latino-americano; encontram-se também as imagens que apontam para a cultura e tradição desse povo, além das imagens insólitas, maravilhosas e sobrenaturais que compõe a obra e que apontam para a herança de um imaginário “maravilhoso”. Cabe salientar que essas imagens que serão ressaltadas no romance de Márquez servirão de roteiro no momento de realizar também a análise e a reflexão em torno dos filmes *Como água para chocolate* e *A casa dos espíritos* presente no terceiro capítulo desta dissertação.

⁹ “Os acontecimentos fantásticos constituem uma boa parte da matéria do livro, os que ferem mais vivamente o leitor por sua plasticidade, sua liberdade e seu caráter risonho”. (TM)

2.2. As figurações da memória e do esquecimento em *Cem anos de solidão*

A memória configura-se como uma das principais preocupações do homem latino-americano. É ela que mantém viva a tradição, o passado, preservando o povo do esquecimento que, por sua vez, segundo alguns estudiosos, pode significar a morte de uma nação. A memória é apontada também como fator essencial para repensar o futuro das nações latino-americanas e o de suas literaturas. No processo de transculturação defendido por Ángel Rama, a memória se faz indispensável ao processo de criação literária, pois é a partir dela que se conjugam duas culturas e dois tempos históricos. Caberia, portanto, ao “transculturador”, evitar a desmemoria do latino-americano. A negação da história e, consequentemente, a perda da memória foram por muito tempo apontadas como alguns dos principais problemas relacionados ao fazer literário e à arte latino-americana. É por isso que os principais literatos e artistas da América Latina se apresentam como homens de “memória” capazes de recriar e recontar inúmeras vezes os acontecimentos marcantes do passado. Um desses homens, sem sombra de dúvidas, é Gabriel García Márquez. Em toda a sua trajetória literária e política, mostrou-se extremamente preocupado com a preservação e com a retomada dessa memória que, segundo ele, evitaria o esquecimento de fatos importantes que marcaram a vida dos países da América Latina, mas que acabaram sendo apagados da história oficial.

García Márquez, em algumas de suas obras, deixa transparecer essa preocupação com a memória por meio de suas personagens e introduzindo em suas narrativas fatos que fundamentalmente marcaram a vida da Colômbia. Em sua obra mestra, por exemplo, ele faz referência ao episódio histórico da matança dos trabalhadores da companhia bananeira United Fruit, instalada em terras colombianas pelos Estados Unidos. Tal atrocidade é representada em *Cem anos de solidão* de forma detalhada, desde os acontecimentos que conduziram a essa violência até o momento em que é constatada a morte de alguns trabalhadores. O narrador afirma que as causas do episódio sangrento estavam relacionadas às reivindicações feitas pelos funcionários da companhia que estavam insatisfeitos com as condições de trabalho e com a negligência na área da saúde. Decidem então realizar uma greve e boicotar o transporte de bananas, mas imediatamente o exército é acionado para conter a manifestação popular:

A lei marcial facultava ao exército assumir funções de arbítrio da controvérsia, mas não se fez nenhuma tentativa de conciliação. Imediatamente após se exibirem em Macondo, os soldados puseram de lado os fuzis, cortaram e embarcaram as bananas e movimentaram os trens. Os trabalhadores que até então se haviam conformado com esperar, atiraram-se ao mato sem mais armas que os seus facões de trabalho, e começaram a sabotar a sabotagem. Incendiaram fazendas e armazéns, destruíram os trilhos para impedir o trânsito dos trens que começavam a abrir caminho a fogo de metralhadora... (MÁRQUEZ, 2006, p.288).

É nessa ocasião que o exército decide restabelecer a ordem pública massacrando os trabalhadores com metralhadoras. Para Márquez, situações como essas não deveriam cair no esquecimento, e talvez, a sua forma de contribuir para o avivamento da memória, tenha sido trazer à tona fatos como esse em meio ao universo de Macondo. Márquez retoma esse ocorrido, mas ao recontá-lo o escritor imprime seu estilo hiperbólico e grotesco, ampliando a magnitude do acontecimento, elevando o número de mortos e dando ênfase à carnificina. José Arcadio Segundo que testemunha o massacre é jogado em meio aos mortos dentro de um trem. A personagem chega à conclusão de que foram mortas três mil pessoas: “- Deviam ser uns três mil – murmurou. – O quê? – Os mortos – esclareceu ele. – Deviam ser todos os que estavam na estação” (MÁRQUEZ, 2006, p.293).

Ainda nesse episódio Márquez chama a atenção para a conveniência da desmemória popular. As autoridades militares presentes em Macondo eliminaram todos os vestígios e sinais do massacre, portanto, ninguém mais soube do ocorrido, e José Arcadio Segundo não consegue convencer as demais personagens ao relatar o fato. Há então um apagamento na história, uma lacuna que não será jamais preenchida: “Em três cozinhas onde se deteve José Arcadio Segundo antes de chegar em casa lhe disseram a mesma coisa: ‘Não houve mortos’. Passou pela praça da estação e viu as mesas de frituras amontoadas uma encima da outra e tampouco ali encontrou algum rastro do massacre” (MÁRQUEZ, 2006, p.293). Márquez ao representar esse apagamento da memória em sua obra pode estar apontando também para os vários apagamentos que se deram na história da América Latina e da Colômbia. O escritor acaba, portanto, por reforçar a relevância da luta contra o esquecimento de fatos como esses.

Gabriel García Márquez aponta para o medo do esquecimento e da desmemória, por parte de suas personagens, medo este que talvez tenha assombrado o próprio escritor, pois ele, assim como a família dos Buendía, sempre encontrou formas de reavivar a memória, relatando em seus livros suas histórias de infância, peripécias

marcantes, vivências; deixando registrado momentos e pessoas importantes em sua vida.

Em sua obra *Viver para contar* (2003), Márquez mais uma vez transparece essa preocupação em registrar acontecimentos e lembranças de sua vida na tentativa de evitar que elas se perdessem no tempo. É nessa obra que ele recorda minuciosamente sua trajetória como escritor, passando por momentos essenciais da sua infância, da sua adolescência e, principalmente, da sua carreira. Essa autobiografia aponta claramente para o medo do esquecimento, para o medo da perda das experiências e das tradições, mas, principalmente, para um desejo de perpetuação e eternização de suas memórias.

O escritor sempre foi apontado por jornalistas, tradutores e amigos, como Plinio Apuleyo Mendoza, como um homem de excelente memória, capaz de recontar inúmeras vezes acontecimentos e histórias importantes de seu repertório pessoal e também do cenário nacional. No entanto, há muitas especulações sobre a sua possível perda da memória. Tal fato foi confirmado recentemente por um de seus principais tradutores, Eric Nepomuceno, na revista digital *Fórum*, publicada no mês de julho, de 2012. Eric Nepomuceno teve contato direto com Gabriel García Márquez ao traduzir, para o português, livros importantes do autor, como *Memórias de minhas putas tristes* (2007) e *Doze contos peregrinos* (2008). De acordo com Eric, ao que tudo indica, havia um pacto silencioso por parte de familiares e amigos no intuito de evitar que essa notícia chegasse ao conhecimento do público. No entanto, por meio de declarações de seu amigo Plinio Apuleyo e um de seus irmãos, chegou ao conhecimento do público que a memória do escritor está desvanecendo cada vez mais rápido, devido a uma doença denominada demência senil. Tal doença estaria agindo sobre o escritor há bastante tempo, mas, no estágio atual, ela já teria apagando totalmente as suas lembranças, impossibilitando que ele se recorde das pessoas.

García Márquez, como dito anteriormente, afirmou ter baseado cada linha de seus romances em dados da realidade. Mesmo não tomando tal afirmação ao pé da letra, ela aponta para o papel proeminente da memória no processo criativo do escritor, memória esta considerada sem limites e que, diante dessa perda, acarretaria um comprometimento do processo criativo de Márquez. Talvez esse tenha sido o motivo pelo qual deixou de escrever. Estaríamos, portanto, privados de uma das escritas mais importantes da América Latina. Nepomuceno aponta para esse problema criativo, afirmando que, em conversa com Márquez, em 2008, já era possível perceber a sua

dificuldade de criação: “Não escrevo mais porque já não tenho ideias para escrever”¹⁰, diferentemente de outras ocasiões em que o escritor havia afirmado o mesmo, Nepomuceno percebeu, no olhar de Márquez, algo diferente, talvez uma tristeza por saber que, mesmo tendo ideias, não se lembraria delas no momento de escrever.

Podemos considerar o problema de memória de Márquez como uma síntese das problemáticas em torno da literatura latino-americana, pois a partir dessa desmemória, o que notamos é a perda da imaginação, a perda da capacidade de contar e recontar histórias; é um empobrecimento da experiência que pode significar a morte de uma escrita. García Márquez, ao que tudo indica consciente da importância dessa memória criativa, nota, com extrema tristeza e desapontamento, a impossibilidade de continuar escrevendo. Aos escritores latino-americanos, talvez fosse interessante seguir o exemplo de Márquez, escrevendo sempre que possível, apropriando-se dessa memória nacional, mas sem deixar de lançar seu próprio olhar sobre ela, recriando a realidade na América Latina e, principalmente, evitando que fatos importantes caiam no esquecimento. Além disso, a memória, como afirma Ángel Rama, é o principal elemento “transculturador”, a ponte indispensável para unir, de forma menos traumática, duas culturas, atitude essa indispensável ao fazer literário.

Em *Cem anos de solidão*, Márquez aproxima-se do ideal de rememoração, pois em meio ao século vivido pelos Buendía vários acontecimentos históricos vêm à tona mesmo que de forma alegórica, a própria fundação de Macondo e posteriormente seu desenvolvimento remete à descoberta do continente americano, à chegada dos estrangeiros, a conflitos políticos, dentre outros. Mas é importante ressaltar o modo como a própria memória constitui-se como um dos temas centrais da narrativa. O desejo de lembrar é um forte traço de algumas das personagens, por exemplo. Em meio ao “maravilhoso”, em meio à magia e aos elementos insólitos, Márquez inclui fatos históricos criando uma parábola da memória, apontando para sua importância na constituição de um indivíduo e de uma nação.

Nesse romance de Márquez normalmente a solidão, própria do ser humano, é apontada como o tema central da narrativa. A solidão é o que conduziria o homem ao isolamento, à melancolia e finalmente à morte. Mas o que pode ser percebido em um estudo um pouco mais aprofundado é que outros dois grandes temas perpassam a obra e definem o destino das personagens são eles: a memória e o ameaçador esquecimento. O

¹⁰ Texto disponível em: <<http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/Lembrando-da-memoria-de-Garcia-Marquez%0D%0A/12/25356>>

jogo entre lembrar-se e esquecer-se permeia toda a trajetória da família dos Buendía e também dos demais habitantes de Macondo. Ao que parece, a maior guerra dentro da obra não é a guerra contra os conservadores, como pensava o Coronel Aureliano Buendía, mas, sim contra o apagamento das lembranças e das recordações. Tal apagamento provocaria um esvaziamento na existência do próprio indivíduo.

Além de a memória constituir-se como tema da obra, pode-se afirmar também que ela faz parte da estrutura, da composição e das imagens presentes no romance. O que permite vários apontamentos e especulações. Nesta reflexão que se segue serão analisados principalmente os seguintes aspectos dentro do romance: a postura do narrador enquanto detentor da memória, as principais imagens e metáforas que remetem ao tema e finalmente os desdobramentos da memória e do esquecimento para algumas personagens do romance.

Na narrativa de Márquez primeiramente deve-se atentar para o papel e a importância do narrador, pois ele funciona, sem sombra de dúvida, como ferramenta de resistência contra o esquecimento. A luta contra o esquecimento é o que possibilitará o espaço da narração, o narrador é investido da importante função de rememorar os feitos e a própria existência dos Buendía, ele realiza um trabalho de recuperação do passado na tentativa de reconstruir em sua totalidade a vida e a trajetória das personagens. Esse narrador demonstra pleno conhecimento dos fatos que perpassaram a história de Macondo. O narrador por meio de avanços e retrocessos da memória gera no leitor a impressão de que ao final da obra foi alcançada a rememoração em sua totalidade. Essa postura deste narrador que tenta resistir ao esquecimento pode ser reforçada pelas palavras de Mônica Gomes da Silva, em seu artigo “Um deserto de solidão e esquecimento” (2008), no qual a estudiosa também se detém no tema da memória nesta narrativa de Márquez. De acordo com ela: “O esquecimento atuará como o espaço criativo da narração, já que a seletividade apresentar-nos-á os espaços interditos nos quais o narrador, em uma tentativa de resistir à dissolução do tempo, descobre outras formas de contemplação...” (SILVA, 2008, p.1780).

A narrativa não se dá em uma ordem cronológica, não respeitando, portanto, a linearidade do tempo e dos acontecimentos, o que assinala o movimento natural da memória, que consiste nesse constante ir e vir. O narrador onisciente demonstra total conhecimento da história, mas, isso não o leva a arranjar os fatos de forma ordenada e precisa. O procedimento deste narrar desordenado pode ser associado ao próprio ato de lembrar-se, do ir-e-vir natural da memória, ou seja, as recordações nos acometem de

forma fluida sem seguir uma lógica precisa: “lembraça de um narrador onisciente que se move com fluidez entre os acontecimentos, cuja sequência não é linear mas com avanços e retrocessos” (SILVA, 2008, p.1781). Ele não inicia o romance remetendo-se ao episódio da formação do povoado de Macondo, ao contrário, alude a uma passagem bem posterior a isso:

Muitos anos depois, diante do pelotão de fuzilamento, o Coronel Aureliano Buendía havia de recordar aquela tarde remota em que seu pai o levou para conhecer o gelo. Macondo era então uma aldeia de vinte casas de barro e taquara, construídas à margem de um rio de águas diáfanas que se precipitavam por um leito de pedras polidas, brancas e enormes como ovos pré-históricos. O mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome... (MÁRQUEZ, 2006, p.7).

Apesar da “desordem” aparente causada pelo narrador e sua memória, pode-se notar que ele consegue ao longo da obra contemplar todo o ciclo de vida de Macondo, passando pela gênese do povo e pelo nascimento da aldeia, pelo processo de modernização, progresso e a consequente prosperidade, até chegar à derrocada total:

Percebe-se como a dinâmica temporal e memorável é estabelecida por meio da transição de um tempo mítico, áureo, próprio da gênese de um povo, passando pelo ápice da prosperidade, até, finalmente, a decadência e a degradação de valores morais e sociais com a consequente destruição final. (SILVA, 2008, p.1780).

Pode-se pensar que há nesse narrador o desejo de uma memória totalizadora, mesmo não seguindo a linearidade dos fatos passados, ele trabalha no intuito de restituição de toda a história. Este é o efeito conseguido ao fecharmos o livro, porque, conforme salientado anteriormente, nós leitores temos a sensação de haver realmente percorrido todas as gerações e todos os feitos da família Buendía durante cem anos. A entidade narrativa assume, então, a importante função de preservar do esquecimento as personagens e suas peripécias vividas em Macondo, evitando assim o desterro tão temido por todos.

O narrador em *Cem anos de solidão* alcança toda a plenitude de sua função narrativa ao se mostrar possuidor de uma memória, que de acordo com Mônica Gomes Silva, é capaz de fundar sujeitos e mantê-los a salvo do abandono do esquecimento, pois rememora algo que se perderia com o tempo e com a morte. O outro narrador intrínseco à obra não consegue obter tanto êxito a ponto de salvar a aldeia do apagamento.

Melquíades, o cigano dotado de extrema sapiência e clarividência, em seus escritos relata antecipadamente a trajetória de toda a estirpe condenada a cem anos de solidão, mas sua narrativa ao ser lida por Aureliano Babilonia, o último dos Buendía, não significa salvação, ao contrário representa o “nunca mais” para essa estirpe:

Entretanto, antes de chegar ao verso final já tinha compreendido que não sairia nunca daquele quarto, pois, estava previsto que a cidade dos espelhos (ou das miragens) seria arrasada pelo vento e desterrada da memória dos homens no instante em que Aureliano Babilonia acabasse de decifrar os pergaminhos e que tudo que estava escrito neles era irrepetível desde sempre e por todo o sempre... (MÁRQUEZ, 2006, p.394).

Enquanto o narrador principal do romance mostra-se apto a transitar tanto pelo passado quanto pelo futuro, nota-se que as personagens não desfrutam do mesmo privilégio, pois visivelmente realizam um esforço, por vezes inútil, para recordar-se dos tempos idos e da felicidade há muito perdida: “são lampejos que duram alguns momentos, mas, nem por isso, suficientes em aplacar a angústia de existir” (SILVA, 2008, p.1782). A maioria delas possui um olhar perdido, melancólico, talvez por estarem em meio a labirintos de lembranças.

O Coronel Aureliano Buendía, por exemplo, vê-se acometido várias vezes por *flashes* do passado, um passado que aparentemente funciona como refúgio e consolação para ele. Diante do doloroso presente vivido nas guerras, Aureliano retorna durante suas eternas vigílias às reminiscências prazerosas, capazes de sanar-lhe momentaneamente a dor e o frio. Recordava-se de Remedios, a única mulher que despertou-lhe alguma ternura, de sua infância e também de seus inúmeros peixinhos de ouro produzidos em sua ourivesaria:

Naquela noite interminável, enquanto o Coronel Gerineldo Márquez evocava as suas tardes mortas no quarto de costura de Amaranta, o Coronel Aureliano Buendía arranhou durante muitas horas, tentando rompê-la, a dura casca da solidão. Os seus únicos momentos felizes, desde a tarde remota em que seu pai o levava para conhecer o gelo, haviam transcorrido na oficina de ourivesaria, onde passava o tempo armando peixinhos de ouro. (MÁRQUEZ, 2006, p.166).

Voltar-se para o passado parece ser a única alternativa para atribuir sentido à realidade caótica que vivem, pois além do coronel Buendía, outros realizam o mesmo procedimento. Fernanda del Carpio, esposa de Aureliano Segundo, insatisfeita com sua atual situação financeira e social augea-se às recordações dos tempos áureos vividos por

ela e sua família. Ela relembra-se da vida de luxo que havia levado, lembra-se do prestígio e da nobreza que um dia possuiu. O passado lhe trazia, portanto, acalento e restituía-lhe o gozo de viver: “Desde pôde fazer uso da razão que se lembrava de ter feito as suas necessidades num peniquinho de ouro com o escudo de armas da família. Saiu de casa pela primeira vez aos doze anos, num tâlburí que teve apenas que percorrer dois quarteirões para levá-la ao convento” (MÁRQUEZ, 2006, p.200).

A matriarca Úrsula Iguarán, tenta resgatar em seus pensamentos os bons momentos da família reunida e os momentos de prosperidade vividos por Macondo. Úrsula como uma das únicas centenárias do romance, realiza um minucioso trabalho de rememoração, ela “reelabora toda a sua existência” (SILVA, 2008, p.1782), na tentativa de zerar ressentimentos e dívidas com o passado antes de morrer: “Na impenetrável solidão da velhice, dispunha de tal clarividência para examinar mesmo os mais insignificantes acontecimentos da família que pela primeira vez viu com clareza as verdades que as suas ocupações de outros tempos lhe haviam impedido de ver”. (MÁRQUEZ, 2006, p.239). Outra centenária detentora de uma memória extraordinária é Pilar Ternera, ela que lia o futuro dos Buendía nas cartas, em sua velhice torna-se uma importante ponte para o passado de Macondo e da família dos Buendía. Mesmo após completar seus cento e quarenta e cinco anos ela demonstra pleno domínio da memória, recontando vários dos acontecimentos que marcaram a história do povoado: “Sentada na cadeira de balanço de cipó, ela evocava o passado, reconstruía a grandeza e o infortúnio da família e o arrasado esplendor de Macondo...” (MÁRQUEZ, 2006, p.374).

É interessante notar que os relâmpagos de memória estão relacionados aos momentos de extrema solidão vivenciados por essas personagens, mas não apenas a isso, porque ao rememorar, a solidão não se aplaca, ao contrário, ela intensifica-se, levando ao vazio de uma perda irreparável. Lembrar-se, provoca, portanto, sentimentos ambíguos. Tanto Úrsula como seu filho Aureliano lida com essa dolorosa relação ambivalente. É nesses momentos que percebem estar entregues à sua própria sorte e a morte apresenta-se como única saída cabível. A memória não se mostra reveladora apenas para Úrsula, mas para nós leitores também, porque quando os Buendía se perdem em seus pensamentos mais remotos, é quando temos a revelação de alguns de seus segredos e sentimentos mais íntimos.

Ainda para exemplificar na obra as problemáticas que surgem por meio da memória, pode-se pensar no caso interessante de outro membro da família Buendía: Rebeca. Esta personagem ao assassinar o próprio marido por engano fecha-se em seu

mundo de sombrias recordações, isola-se de todas as demais pessoas e literalmente cai no esquecimento. Um esquecimento que anula a sua própria existência e identidade. Passados muitos anos da morte de seu esposo José Arcadio, ela permanece no mesmo lugar sem que os demais se dessem conta disso, somente com a chegada de um dos filhos do Coronel Aureliano Buendía é possível nos dar conta de que ela permanece ali presa em um espaço mórbido e entregue às divagações.

Aureliano Triste permaneceu no umbral, esperando que se desvanecesse a névoa, e então viu no centro da sala a esquálida mulher ainda vestida com roupas do século anterior, com umas fibras no crânio pelado e com uns olhos grandes, ainda belos, nos quais se haviam apagado as últimas estrelas da esperança, e a pele do rosto gretada pela aridez da solidão. (MÁRQUEZ, 2006, p.211).

O caso de Rebeca Buendía juntamente com os outros exemplos apresentados pode ser sintetizado pelas seguintes palavras de Mônica Gomes Silva: “O romance é composto por um conjunto de memórias individuais, desgastadas pelo tempo e pelo esquecimento...” (SILVA, 2008, p.1783).

Além da já citada postura de rememoração do narrador, dos labirintos de solidão e memória nos quais as personagens se acham, Gabriel García Márquez utiliza-se de outros mecanismos metafóricos talvez no intuito de apontar não somente para o lado solitário e negativo da memória. O autor nos deixa vestígios de que um homem sem memória também não é um homem em sua plenitude, por isso, o medo do esquecimento também se encontra em *Cem anos de solidão*, principalmente representado no episódio da peste da insônia.

Na passagem referida, o povoado de Macondo é assolado por uma peste trazida por Rebeca quando esta chega ao lugar. Essa é a mesma peste que aterrorizou anteriormente a índia Visitación e seu irmão Cataure, que se viram obrigados a fugir de seu reino para afastar-se desse mal: “Visitación reconheceu nesses olhos os sintomas da doença cuja ameaça os havia obrigado, a ela e ao irmão, a se desterrarem para sempre de um reino milenário no qual eram príncipes. Era a peste da insônia” (MÁRQUEZ, 2006, p.47). Inicialmente a peste provocava a insônia e a constante vigília culminava com a perda da memória:

quando o doente se acostumava ao seu estado de vigília, começavam a apagar-se da sua memória as lembranças da infância, em seguida o nome e a noção das coisas, e por último a identidade das pessoas e ainda a consciência do próprio

ser, até se afundar numa espécie de idiotice sem passado. (MÁRQUEZ, 2006, p.47-48).

As personagens usam estratégias para não se esquecerem das coisas fundamentais. Aureliano, por exemplo, descobre um método para etiquetar os objetos com os seus próprios nomes e funções. Em seguida José Arcadio (o pai), também se vale do procedimento: “Com um pincel cheio de tinta, marcou cada coisa com o seu nome: *mesa, cadeira, relógio, porta, parede, cama, panela*. Foi ao curral e marcou os animais e as plantas: *vaca, cabrito, porco, galinha, aipim, taioba, bananeira*.” (MÁRQUEZ, 2006, p. 50). José Arcadio não satisfeito somente com a técnica de etiquetar objetos constrói uma máquina da memória, que tinha como função repassar todas as manhãs os conhecimentos que cada indivíduo havia adquirido durante a sua vida: “A geringonça se fundamentava na possibilidade de repassar, todas as manhãs, e do princípio ao fim, a totalidade dos conhecimentos adquiridos na vida” (MÁRQUEZ, 2006, p.51). Embora os Buendía houvessem criado essas técnicas para amenizar o problema, a única coisa que de fato o soluciona é a poção preparada por Melquíades: “Deu para beber a José Arcadio Buendía uma substância de cor suave, e a luz se fez na sua memória” (MÁRQUEZ, 2006, p.52).

Márquez pode estar chamando a atenção para o perigo do esquecimento e o valor de se buscar formas de reavivar a memória. Este traço de preocupação com a memória parece residir em alguns escritores latino-americanos. A memória pode ser representada de diferentes formas por esses escritores, mas é possível perceber a importância que ela assume no imaginário desse homem da América Latina. Gabriel García Márquez como se pode perceber se vale da linguagem Real Maravilhosa, como veremos a seguir, na tentativa de rememoração e recordação de acontecimentos históricos, isso se dá por meio das lembranças das personagens e das metáforas encontradas no romance.

2.3. O insólito e o sobrenatural em Macondo

O termo insólito vem mostrando-se indispensável à definição do Real Maravilhoso, do Realismo Mágico e também do Fantástico. Muitos teóricos como Irlemar Chiampi, Antonio Esteves e Eurídice Figueiredo, além de escritores como Alejo Carpentier, destacam que a irrupção de acontecimentos insólitos nesse tipo de narrativa

constitui-se como elemento primordial. O que se pode notar é que cada um desses gêneros lidam de modo diferente com a matéria “insólita”. No Real Maravilhoso, por exemplo, o insólito encontra-se na própria realidade, na cultura e na história dos homens latino-americanos. De acordo com Carpentier em *A literatura do maravilhoso* (1987) o insólito seria: “uma inesperada alteração da realidade (o milagre)”, ou “uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação não habitual” e “uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade...” (p.140). Para ele bastaria olhar ao nosso redor para deparar-se com os mais variados acontecimentos insólitos que sempre estiveram presentes em nossa civilização “desde a Conquista até agora” (CARPENTIER, 1987, p.129).

Lenira Marques Covizzi, importante estudiosa da literatura e uma das primeiras a refletir sobre o insólito e o Real Maravilhoso no Brasil, em *O insólito em Guimarães Rosa e Borges* (1978), também teoriza sobre as narrativas do insólito e busca definir o significado do termo. De acordo com ela, o insólito “carrega consigo e desperta no leitor, o sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inauditó*, *inusitado*, *informal*” (p. 26). Lenira ainda chama a atenção para a perplexidade que pode ser provocada quando os objetos, personagens ou acontecimentos insólitos são tratados como habituais: “E se, como dissemos acima, é tratado como habitual, nos seus limites de clareza, logicidade, naturalidade e determinação, numa abordagem inversa ao normalmente esperado sua carga de estranheza se multiplica” (COVIZZI, 1978, p.26). A estranheza de que fala Covizzi é produzida no Real Maravilhoso justamente pela incorporação dos elementos incríveis, impossíveis e inusitados em meio ao cotidiano aparentemente comum das personagens. Esse estranhamento advém, de acordo com a autora, de uma forma singular de representar a realidade. É o que realiza a literatura de Márquez e de outros escritores do século XX.

Retomando a teorização de Irlemar Chiampi expressa no capítulo 1, pode-se afirmar que a estudiosa ao definir o Real Maravilhoso se vale também das palavras “extraordinário”, “insólito”, afirmando que este pode ser tudo aquilo que escapa à ordem lógica das coisas e extrapola o humano. De acordo com ela no Real Maravilhoso existem duas formas para obtenção do efeito de insólito. A primeira delas se daria a partir de: “uma diferença não qualitativa, mas quantitativa com o humano” (2008, p.48), ou seja, o insólito seria obtido por: “um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força ou riqueza, em suma, de perfeição...” (p.48). A segunda

forma se daria pela ocorrência de “fatos” do plano sobrenatural em meio ao cotidiano das personagens: “o maravilhoso difere radicalmente do humano: é tudo o que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais” (p.48). Pode-se pensar, portanto, que o sobrenatural não é o único meio utilizado nas narrativas do Real Maravilhoso. *Cem anos de solidão*, por exemplo, contempla as duas acepções de insólito destacadas por Irlemar Chiampi. Portanto, faz-se necessário destacar dentro do romance esses dois modos de construção do “milagre”, do “impossível”, do “imprevisível”, do “incrível” ou em resumo do insólito.

No povoado de Macondo a família dos Buendía depara-se com diversos acontecimentos extraordinários e sobrenaturais em meio a seu cotidiano. Muitos destes acontecimentos se devem à presença dos ciganos no lugar. Quando Macondo era ainda uma pequena aldeia, rústica e com apenas algumas casas feitas de barro surge uma tribo de ciganos que traz consigo vários inventos e inovações: “Todos os anos, pelo mês de março, uma família de ciganos esfarrapados plantava sua tenda perto da aldeia e, com um grande alvoroço de apitos e tambores, dava a conhecer os novos inventos” (MÁRQUEZ, 2006, p.7). Os ciganos funcionam na obra como ponte entre os habitantes da aldeia arcaica e o mundo moderno e tecnológico. Os objetos que trazem são utensílios que na realidade dos leitores são totalmente prosaicos e comuns, mas Gabriel García Márquez lança um novo olhar sobre eles, um olhar “maravilhoso”, fazendo com que as personagens os enxerguem como objetos mágicos. Um bom exemplo dessa magia atribuída aos objetos pode ser encontrado já no início do romance: a primeira invenção levada à Macondo pela tribo de Melquíades é o ímã:

Primeiro trouxeram o ímã. Um cíngaro corpulento, de barba rude e de mãos de pardal que se apresentou com o nome de Melquíades, fez uma truculenta demonstração pública daquilo que ele mesmo chamava de a oitava maravilha dos sábios alquimistas da Macedônia. Foi de casa em casa arrastando dois lingotes metálicos, e todo o mundo se espantou ao ver que os caldeirões, os tachos, as tenazes e os fogareiros caíam do lugar e as madeiras estalavam com o desespero dos pregos e dos parafusos tentando se desencravar... (MÁRQUEZ, 2006, p. 8).

O sábio cíngaro Melquíades sempre afirmava para quem quisesse ouvir que as coisas e os objetos possuíam vida própria e que tudo era questão de despertar-lhes a alma. Suas palavras ilustram de certo modo o processo que Gabriel García Márquez realiza ao atribuir vida e ao mesmo tempo magia aos utensílios, mais cotidianos

possíveis. Outro exemplo, desse processo de sobrenaturalização dos objetos pode ser encontrado em seguida a esse episódio do ímã, quando os ciganos voltam ao povoado: “Em março os ciganos voltaram. Desta vez traziam um óculo de alcance e uma lupa do tamanho de um tambor que exibiram como a última descoberta dos judeus de Amsterdam” (MÁRQUEZ, 2006, p.9). Esses objetos trazidos pelos ciganos provocam espanto em alguns moradores do pequeno povoado e no patriarca dos Buendía causam fascinação e delírio, conduzindo-o por fim à loucura e ao isolamento.

Após levar a Macondo o astrolábio, a bússola e o sextante, outra invenção chega às pessoas da aldeia: um laboratório de alquimia que exercerá forte influência sobre alguns habitantes do lugar, principalmente sobre José Arcadio. Ele recebe de Melquíades este presente: “como uma prova de admiração deu-lhe um presente que havia de exercer uma influência decisiva no futuro da aldeia...” (MÁRQUEZ, 2006, p.11). Todos estes “inventos” vão gerando pouco a pouco em José Arcádio uma espécie de obsessão, fazendo com que ele deixe de preocupar-se com as tarefas de casa e com as obrigações com o povoado para arriscar-se nas mais inusitadas experiências.

A obsessão de José Arcádio vai transformando-se em loucura diante de cada objeto novo que lhe é apresentado, mas sua insanidade torna-se definitiva quando ele entra em contato com as caixas de música, com as bailarinas e os bichinhos de corda trazidos por Pietro Crespi: “As bailarinas de corda, as caixas de música, os chimpanzés acrobatas, os cavalos trotadores, os palhaços tamborileiros, enfim a rica e assombrosa fauna mecânica que Pietro trazia...” (MÁRQUEZ, 2006, p.76). Embora as outras personagens admirassesem aqueles prodigiosos inventos elas não se entregam aos delírios como o patriarca dos Buendía. Para ele esses objetos consistiam em um enigma que deveria ser desvendado e quando finalmente consegue decifrar o funcionamento da bailarina de corda entra para sempre em um universo de devaneios:

Não voltou a comer. Não voltou a dormir. Sem a vigilância de Úrsula, deixou-se arrastar pela sua imaginação até um estado de delírio perpétuo do qual não voltou a se recuperar. Passava as noites andando no quarto, pensando em voz alta, procurando a maneira de aplicar os princípios do pêndulo aos carros de boi, às grades do arado... (MÁRQUEZ, 2006, p.78).

Pode-se estabelecer uma analogia entre a loucura dessa personagem de *Cem anos de solidão* e uma vertente dos estudos de Tzvetan Todorov, pois em sua obra *Introdução a Literatura Fantástica* (2008), no capítulo intitulado “Os temas do fantástico: conclusão”, ele afirma que uma das principais temáticas que perpassam esse

tipo de literatura é a loucura em suas diversas formas e manifestações. O Real Maravilhoso, portanto, ao se caracterizar como gênero vizinho da literatura fantástica apresenta também esse traço comum. Gabriel García Márquez na construção de José Arcádio Buendía se vale de alguns dos elementos, que também são destacados por Todorov. A personagem antes dos inventos de Melquíades agia do mesmo modo que as personagens ditas sãs, mas de repente torna-se obcecada por esses objetos e começa a viver em um mundo solitário e particular no qual só há espaço para a imaginação. José Arcádio deixa de comunicar-se com os demais, torna-se arredio, agressivo e no ápice de sua loucura deixa de falar até mesmo a língua inteligível para os outros indivíduos de Macondo. É possível realizar um paralelo entre os esquizofrênicos caracterizados por Todorov e a personagem de Márquez, pois esses se alegrariam com o fato de não ser compreendidos pelos demais, o que parece acontecer também com o patriarca dos Buendía: “A linguagem torna-se então um meio de cortar-se do mundo, ao contrário à sua função de mediador” (TODOROV, 2008, p. 156). O episódio do castanheiro torna-se emblemático para representar esta aproximação entre a teoria de Todorov e a personagem de *Cem anos de solidão*. José Arcádio Buendía, ao perder de vez a razão é amarrado ao castanheiro que estava no fundo da casa da família, a partir desse momento não se comprehende mais o que ele diz, isolando-se assim até o fim de seus dias:

Foram necessários dez homens para subjugá-lo, quatorze para amarrá-lo, vinte para arrastá-lo até o castanheiro do quintal, onde o deixaram amarrado, ladrando em língua estranha, e deitando espuma verde pela boca. Quando Úrsula e Amaranta chegaram, ainda estava atado pelos pés e pelas mãos ao tronco do castanheiro, ensopado de chuva e num estado de inocência total. Falaram com ele e ele olhou para elas sem reconhecê-las, e lhes disse alguma coisa incompreensível (MÁRQUEZ, 2006, p.78).

Assim como a loucura, as metamorfoses, de acordo com Todorov, também são temas caros à literatura do fantástico e como se pode notar à literatura do Real Maravilhoso, porque elas consistem, segundo o autor, em uma das formas primordiais de manifestação do sobrenatural e do insólito nessas obras. Para exemplificar a recorrência desta temática nas obras do gênero fantástico, Todorov recorre às *Mil e uma noites*, mais especificamente ao conto do segundo calândar. A escolha por esse conto deve-se às várias metamorfoses sofridas pelas personagens no decorrer da história. O conto trata da trajetória de um príncipe que parte da casa de seu pai para encontrar o sultão das Índias, mas que se depara de forma inusitada com uma bela jovem que é

mantida por um gênio como prisioneira. O príncipe vive um romance com esta jovem e acaba sendo punido pelo gênio, sendo metamorfoseado em macaco. A partir daí outras transformações ocorrem: “Viu-se o homem transformar-se em macaco, o macaco em homem; o gênio se transforma, já no começo em ancião. Durante a cena do combate, as metamorfoses se sucedem” (TODOROV, 2008, p.117). O que o estudioso aponta por meio dessa obra é justamente a predileção de alguns escritores do fantástico pelas metamorfoses, sendo que no Real Maravilhoso não é diferente. Alejo Carpentier, como o precursor da teoria do Real Maravilhoso e como um dos primeiros escritores do gênero, traz em sua principal obra esse elemento sobrenatural. Em *O reino deste mundo* (1949), o escravizado e líder da insurreição negra haitiana, Mackandal, sofre inúmeras metamorfoses no início da narrativa. Estas transformações seriam fruto de seus poderes mágicos advindos da religião vodu. No romance ele transforma-se em animais e em insetos, inclusive são as metamorfoses que o salvam da execução a que é condenado pelos colonizadores franceses:

A revolta de Mackandal, aquele que fez crer a milhares de escravos, no Haiti, que possuía poderes licantrópicos, que podia transformar-se em ave, que podia transformar-se em cavalo, em borboleta, em inseto, no que quisesse, originando com isso uma das primeiras revoluções autênticas do Novo Mundo. (CARPENTIER, 1987, p.126).

As metamorfoses e transmutações também são encontradas em algumas obras de Gabriel García Márquez. No conto “Um senhor muito velho com umas asas enormes” (1972), uma jovem se transforma em aranha diante dos olhos de toda a população de um vilarejo. Ela é descrita pelo narrador como um imenso inseto asqueroso, grotesco e abjeto: “Era uma tarântula espantosa, do tamanho de um carneiro, e com a cabeça de uma donzela triste”. (1972, p.15). Sua metamorfose está relacionada à sua família, pois de acordo com o que relata as pessoas do povoado, ela sofre desse mal por haver em algum momento desrespeitado seus pais e seguido seus próprios desejos:

O mais triste, entretanto, não era sua figura absurda, mas a sincera aflição com que contava os pormenores de sua desgraça; ainda menina, fugira da casa dos pais para ir a um baile, e quando voltava pelo bosque, depois de haver dançado sem licença toda a noite, um trovão pavoroso abriu o céu em duas metades, e por aquela greta saiu o relâmpago de enxofre a converteu em aranha. Seu único alimento eram bolinhas de carne moída que as almas caridosas quisessem pôr-lhe na boca. Semelhante espetáculo, carregado de tanta verdade humana e de tão

temível escarmento, tinha que derrotar, mesmo sem querer, o de um anjo...
(MÁRQUEZ, 1972, p.16)

Além da mulher-aranha do referido conto, no romance *Cem anos de solidão* (2006), deparamo-nos com outra personagem de Márquez que sofre uma metamorfose por desobedecer aos pais: a personagem do homem-víbora, também uma triste figura errante que serve como espetáculo para o povo de Macondo. Esta criatura acompanha os ciganos em suas aventuras pelo mundo após transformar-se em uma serpente. Embora não esteja explícito na narrativa qual foi a infração que o conduziu a essa transformação, o narrador deixa-nos claro que o homem transgrediu as leis impostas pelos pais. A personagem de José Arcadio Buendía é quem presencia o espetáculo grotesco do homem-víbora: “Estava entre a multidão que presenciava o triste espetáculo do homem que se transformara em víbora por desobedecer aos pais”. (MÁRQUEZ, 2006, p.36).

O “maravilhoso” em *Cem anos de solidão* assim como em alguns contos de Márquez como “Um senhor muito velho com umas asas enormes” também é obtido por meio do grotesco, do disforme e do “feio”. Este recurso pode ser identificado não apenas na caracterização e descrição das metamorfoses, mas também na construção de algumas personagens e em alguns episódios. O grotesco é recorrente nas obras do escritor colombiano, mas é preciso delimitar de que noção de grotesco fala-se nesta análise. No livro *O grotesco* publicado em 2005, pelo Centro de Literatura portuguesa, é possível encontrar algumas definições capazes de auxiliar na compreensão do que vem a ser o grotesco na literatura e principalmente de que tipo de grotesco García Márquez se vale em sua escrita. Ofélia Paiva Monteiro, uma das colaboradoras do livro, em “Sobre o grotesco: ‘inconveniências’, risibilidade, patético” (2005), aponta fundamentalmente para o riso que acompanha os eventos e personagens grotescos, mas, ao mesmo tempo, a estudiosa indica que este riso vem inúmeras vezes acompanhado de sensações perturbadoras como a angústia, o medo e o horror. De acordo com a pesquisadora, no nível da criação literária o grotesco seria um modo que o escritor encontraria para traduzir sua relação com o mundo: “o grotesco traduz uma relação perturbada com o mundo, angústia, espanto, medo, troça -, porque são pressentidas forças obscuras a dominá-lo ou falácia a tirarem-lhe a solidez” (2005, p. 24). Já no nível do conteúdo e da forma da obra o grotesco significaria a construção de imagens e personagens aberrantes, disformes, estranhos que destoam dos padrões aceitáveis. O caso do homem-

víbora e o da mulher-aranha nas obras de García Márquez são exemplos dessa construção grotesca, pois ambos são descritos como aberrações, o que gera no leitor estranheza, desconforto e asco, reforçando a teoria de Ofélia quando esta afirma que: “no plano das formas do conteúdo e da expressão sublinho que a aludida relação perturbada com o mundo é dita através de hipertrofiada excentricidade, que visa – e estamos agora no plano da recepção – tornar o mundo estranho...” (2005, p. 24). Na escrita de Márquez é possível notar que o grotesco, o riso e a ironia perpassam alguns episódios de suas obras, mas cabe ressaltar que nas metamorfoses sofridas por suas personagens o que predomina é um ar trágico que se sobrepõe ao burlesco.

Mutações e metamorfoses como essas, para o tradutor e estudioso da obra de Kafka, Modesto Carone, seriam perturbadoras e grotescas porque não propiciariam ao leitor realizar uma diferença entre o mundo empírico e o mundo maravilhoso ou mágico, as duas esferas encontram-se imbricadas de forma inseparável, o que reforça a noção de naturalização do irreal e potencializa o efeito de grotesco. Em *Lição de Kafka* (2009), Carone afirma que metamorfoses irreversíveis como as de Gregor e que se dão em meio a uma situação cotidiana e banal são capazes de reforçar a sensação de incômodo e estranheza: “não é um pesadelo do qual se pudesse acordar” (2009, p.14). Nesse sentido cabe ressaltar que as metamorfoses representadas por Gabriel García Márquez podem ser equiparadas à famosa transformação da personagem Gregor Samsa, pois assim como Kafka, García Márquez realiza: “Essa justaposição discreta, sem mediações – mas também sem conflitos -, entre esferas normalmente incompatíveis” (2009, p.18), e é este processo que tornaria a “catástrofe” de Gregor e dos “homens-inseto” de Márquez, um acontecimento grotesco. Essas mutações não seriam grotescas somente por essa justaposição, mas também por se adequarem à noção de grotesco sugerida por Carone. De acordo com o ele a palavra grotesco teria sua origem no italiano “grotta” e designaria ornamentos encontrados em grutas na Antiguidade que representariam a união dos mundos humano, animal e vegetal. Essas personagens metamorfoseadas convivem, como podemos notar, entre esses universos, a humanidade coexiste com a animalidade.

Uma forte característica de algumas obras de Gabriel García Márquez é o uso de hipérboles e de exagero para conseguir o efeito de insólito e de sobrenatural. Algumas obras do escritor colombiano poderiam fazer parte do que Todorov chama de Maravilhoso Hiperbólico, pois o estudioso afirma que nesse tipo de narrativa o sobrenatural é construído por meio de fenômenos que extrapolam as dimensões

convencionais: “Os fenômenos não são aqui sobrenaturais a não ser por suas dimensões, superiores às que nos são familiares” (TODOROV, 2008, p.60). Em relação à obra *Cem anos de solidão*, é impossível afirmar que o hiperbólico predomine no romance, já que este abarca muitos eixos temáticos e diferentes tipos de imagens, mas cabe salientar que em vários de seus trechos predomina esse recurso. Márquez esgota todas as formas de construção do sobrenatural e uma delas é o exagero: “O exagero conduz ao sobrenatural” (TODOROV, 2008, p.86).

Irlemar Chiampi em *O Realismo Maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano* (2008) aponta *Cem anos de solidão* como um romance que contempla o sobrenatural, mas ao mesmo tempo o “maravilhoso hiperbólico”, ou seja, constrói a maravilha por meio do exagero e da exacerbação. Algumas personagens recebem uma “mirada diferente” que extrapola os parâmetros comuns. Alguns homens são dotados de uma força e virilidades descomunais, fenômenos naturais alcançam intensidade jamais vista, algumas mulheres possuem uma beleza rara e objetos adquirem grandes dimensões. Como dito anteriormente, esse maravilhoso hiperbólico constitui-se como característica importante da escrita de García Márquez, pois se encontra também em outras de suas obras. Em sua tese *Cien años de soledad – e o caribe e o carnavalesco e o maravilhoso: um estudo histórico – cultural da obra de Gabriel García Márquez* (2004) Dernival Venâncio Ramos Júnior também aponta para a recorrência das hipérboles na obra do escritor colombiano, mas ressalta que esta característica estaria associada principalmente à herança cultural de Márquez. Dernival afirma que a cultura do Caribe Colombiano é primordialmente uma cultura carnavaлизada e hiperbólica. O carnaval caribenho de acordo com o estudioso é uma tradição preservada e valorizada pelos habitantes dessa região e ela exerce grande influência sobre o modo de ver o mundo:

A sociedade caribenha colombiana é uma sociedade carnavaлизada; e a hipérbole utilizada por García Márquez é fruto desta realidade cultural. O carnaval que ocorre uma vez ao ano, colonizou a vida e a linguagem cotidiana através de uma variedade de imagens, formas e atitudes, todas embasadas na hipérbole como linguagem e alegoria; é aí que bebe García Márquez (2004, p. 60).

Um bom exemplo desse sobrenatural hiperbólico pode ser encontrado no conto “O afogado mais bonito do mundo” presente no livro *A incrível e triste história da Cândida Erêndira e sua avó desalmada*. O conto retrata a história de um povoado do

mar do Caribe que se depara com a presença de um cadáver de um homem surpreendentemente belo, grande e varonil. A população decide dar ao morto um velório adequado. As mulheres ficam responsáveis por preparar o corpo para o enterro e durante esse processo elas vão tecendo inúmeras ilusões em torno do moribundo passando inclusive a admirá-lo e desejá-lo. Fascinadas pelo morto, elas lhe dão o nome de Esteban, imaginando suas características e principalmente seu sofrimento, por causa de seu tamanho descomunal:

Foi então quando compreenderam quanto devia ter sido infeliz com aquele corpo descomunal, se até depois de morto o estorvava. Viram-no condenado em vida a passar de lado pelas portas, a ferir-se nos tetos, a permanecer de pé nas visitas, sem saber o que fazer com suas ternas e rosadas mãos de boi marinho, enquanto a dona da casa procura a cadeira mais resistente... (MÁRQUEZ, 1972, p.51).

Em *Cem anos de solidão*, assim como no conto “O afogado más bonito do mundo”, encontramos homens descomunais, dotados de muita força e virilidade, capazes de mexer com a imaginação e com a libido das mulheres. Como exemplo, pode-se pensar no primogênito dos Buendía, José Arcádio. Quando este se torna um adolescente começa a chamar a atenção das mulheres da aldeia, não somente pela proporção de seu corpo como também por sua força e pelo tamanho de seu órgão sexual:

o voluntarioso primogênito, que sempre fora grande demais para a sua idade, converteu-se num adolescente monumental. Mudou de voz. O buço povoou-se de uma penugem incipiente. Certa noite Úrsula entrou no quarto quando ele tirava a roupa para dormir, e experimentou um confuso sentimento de vergonha e piedade: era o primeiro homem que via nu, além de seu marido, e estava tão bem equipado para a vida que lhe pareceu anormal (MÁRQUEZ, 2006, p.30).

Em outros trechos do romance podemos encontrar outras metáforas e imagens que demonstram esse exagero em torno da figura de José Arcádio. Quando se torna um homem maduro o personagem tem elevada a sua potência que podemos notar no momento quando ele regressa à Macondo após sua fuga com uma tribo de ciganos. Assim José Arcádio é descrito no momento de seu retorno:

Chegava um homem descomunal. Os seus ombros quadrados mal cabiam na porta. Trazia uma medalhinha da Virgem dos Remedios pendurada no pescoço de búfalo, os braços e o peito completamente bordados de tatuagens

enigmáticas, e na munheca direita o apertado bracelete de cobre de *niños-en-cruz*. (MÁRQUEZ, 2006, p.90).

A força e o poder deste homem estão até mesmo representados nos objetos que ele traz consigo, notemos o detalhe do bracelete de *niños en cruz*, de acordo com a tradutora do livro em português, Eliane Zagury, Gabriel García Márquez afirmou para ela que existe uma lenda popular da Colômbia de que alguns homens abririam o pulso e ali colocariam uma pequena cruz que seria coberta em seguida pela pulseira ou pelo bracelete de cobre. Segundo a lenda esta cruz daria aos homens uma força extraordinária: “Fez apostas de queda de braço com cinco homens ao mesmo tempo. ‘É impossível’, diziam, ao se convencerem de que não conseguiram mover-lhe o braço” (MÁRQUEZ, 2006, p. 91). Márquez se vale então de mais uma entre tantas lendas do povo latino-americano e a representa a partir de um de seus personagens, reforçando ainda mais a sua escrita “real maravilhosa”.

O maravilhoso-hiperbólico não está somente na força física e na virilidade, encontra-se também na beleza hipnótica de algumas personagens do romance. Em Remedios, em Fernanda del Carpio, mas, principalmente em Remedios, a bela. Esta última, com sua beleza avassaladora conduz os homens a um grande desespero e até mesmo pode levá-los à morte. Remedios a bela é impedida por sua própria avó de sair às ruas devido ao seu enorme poder de atração, mas isso não consegue evitar que os olhos curiosos prestassem atenção em sua beleza.

Remedios, a bela, foi proclamada rainha. Úrsula, que estremecia diante da beleza inquietante da bisneta, não pôde impedir a eleição. Até então conseguira que ela não saísse à rua, a não ser para ir à missa com Amaranta, mas a obrigava a cobrir a cara com uma mantilha negra. (MÁRQUEZ, 2006, p.190).

Os homens sentiam-se enfeitiçados e nem mesmo a vigilância de Úrsula, nem os rumores sobre a jovem os impedia de se arriscar para vê-la: “iam a igreja com o único propósito de ver, ainda que fosse por um só instante, o rosto de Remedios, a bela, de cuja beleza lendária se falava com um fervor recolhido em todo o âmbito do pantanal” (MÁRQUEZ, 2006, p.190). Márquez consegue com essas imagens hiperbólicas provocar um efeito de sobrenaturalidade e magia capaz de cegar aqueles que dela aproximavam-se. Doentes de amor esses homens acabam perdendo-se para sempre, como o jovem cavaleiro que após confrontar-se com a beleza de Remedios a Bela, cai

em estado de perdição e desgraça: “Nada o fez desistir, salvo o seu próprio e lamentável estado de desmoralização. De garboso e impecável fez-se vil e esfarrapado. Corria o boato de que abandonara poder e fortuna na sua terra distante...” (MÁRQUEZ, 2006, p.191). O desejo de ter o amor de Remedios o cega completamente.

Em Macondo alguns fenômenos naturais também representam esse universo de grandes proporções e exageros. Como exemplo, pode-se pensar no episódio do dilúvio que assola o povoado por quatro anos, uma quantidade de água jamais vista. A força dessas chuvas acaba por modificar completamente a vida dos habitantes de Macondo e marcam o princípio da derrocada do lugar e também da estirpe dos Buendía:

Choveu durante quatro anos, onze meses e dois dias. Houve épocas de chuvisco em que todo mundo pôs a sua roupa de domingo e compôs uma cara de convalescente para festejar a estiagem, mas logo se acostumaram a interpretar as pausas como anúncio de recrudescimento. O céu desmoronou-se em tempestades de estrupício e o Norte mandava furacões que destelhavam as casas, derrubavam as paredes... (MÁRQUEZ, 2006, p.299).

Várias são as imagens hiperbólicas nessa obra de Gabriel García Márquez e como se pode ver elas reforçam a sensação de sobrenaturalidade, mas além do hiperbólico é possível ressaltar outros acontecimentos que excedem o prosaico em meio à história. Dentre esses seres estão os fantasmas que não abandonam o mundo dos vivos, portanto os Buendía têm que lidar com essa constante presença. Prudencio Aguilar é sem dúvida a figura fantasmagórica mais presente no cotidiano da família, pois após ser morto em Riohacha pelo patriarca dos Buendía, com uma lança atravessada na garganta, esse nunca mais abandona seu assassino. Prudencio aparece em vários momentos para lavar a sua ferida causada pela lança:

Numa noite em que não conseguia dormir, Úrsula saiu para beber água no quintal e viu Prudencio Aguilar junto à tina. Estava lívido, com uma expressão muito triste, tentando tapar com uma atadura de esparto o buraco da garganta. Não lhe produziu medo, mas pena (MÁRQUEZ, 2006, p.27).

Prudencio parece não querer abandonar o mundo dos vivos retornando sempre que possível para atormentar os Buendía: “Duas noites depois, Úrsula tornou a ver Prudencio Aguilar no banheiro, lavando com atadura de esparto o sangue coagulado do pescoço. Outra noite, viu-o passeando na chuva...” (MÁRQUEZ, 2006, p.27). As aparições do morto são decisivas porque são elas que conduzem José Arcadio a

empreitada da fundação de Macondo, pois por acreditar que o fantasma queria que seu assassino se fosse, José Arcadio decide sair de Riohacha em busca de um novo lugar para viver:

Numa noite em que o encontrou lavando as feridas no seu próprio quarto, José Arcadio Buendía não pôde aguentar mais.

- Está bem, Prudencio – disse-lhe. – Nós vamos embora deste povoado para o mais longe possível e não voltaremos nunca mais. Agora vá sossegado (MÁRQUEZ, 2006, p.28).

O que José Arcadio não sabia é que Prudencio iria acompanhá-lo por onde fosse, porque o morto não aceitava a solidão e queria dividi-la com seu carrasco. Isto fica mais evidente quando, já nos últimos dias de vida, amarrado ao castanheiro, José Arcadio começa a conversar com Prudencio, que se torna sua principal companhia: “Mas na realidade, a única pessoa com quem ele podia ter contato, há muito tempo já, era Prudencio Aguilar. Já quase pulverizado pela profunda decrepitude da morte, Prudencio vinha duas vezes por dia conversar com ele...” (MÁRQUEZ, 2006, p.137). O fantasma de Prudencio no fim dos dias do patriarca dos Buendía funciona como ponte entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos, pois é ele que conduz José Arcadio definitivamente a esse mundo desconhecido: “Uma noite, porém, duas semanas depois de o terem levado para a cama, Prudencio Aguilar tocou-lhe o ombro num quarto intermediário, e ele ficou ali para sempre...” (MÁRQUEZ, 2006, p.137).

Outro morto que regressa para o mundo dos vivos é o cigano Melquíades, ele insiste em continuar habitando a casa da família Buendía. As aparições do cigano não causam estranheza e tão pouco medo nas personagens. Melquíades como autor dos pergaminhos que continham o destino da estirpe parece regressar sempre que algum Buendía se aproximava da resolução do mistério. Aureliano Segundo, o último dos Aurelianos depara-se inúmeras vezes com Melquíades, que parece instruí-lo para finalmente decifrar o manuscrito: “(...) Santa Sofía de la Piedad pensava que Aureliano falava sozinho. Na realidade, conversava com Melquíades” (MÁRQUEZ, 2006, p.338). Após notar que Aureliano Segundo estava no caminho certo para descobrir o conteúdo do pergaminho Melquíades prepara-se para a sua morte definitiva:

Melquíades revelou que as suas oportunidades de voltar ao quarto estavam contadas. Mas ia tranquilo aos prados da morte definitiva, porque Aureliano tinha tempo para aprender o sânscrito nos anos que faltavam para que os

pergaminhos completassem um século e pudessem ser decifrados (MÁRQUEZ, 2006, p.338).

Dentro do plano do sobrenatural encontram-se ainda outras personagens detentoras de poderes mágicos ou de dons excepcionais. Dentre elas, a já citada peronsagem Pilar Ternera, uma mulher capaz de ver nas cartas o futuro da família dos Buendía. Desde o início da narrativa as personagens recorrem a essa mulher para aliviar seu sofrimento, para receber prognósticos e para tomar decisões. Úrsula Iguarán é quem mais recorre a Pilar, pedindo que esta se certifique do destino de seus filhos, como no caso de José Arcadio: “Para confirmar o seu prognóstico, trouxe o baralho a casa poucos dias depois, e se trancou com José Arcádio num depósito de grãos contíguo a cozinha” (MÁRQUEZ, 2006, p.30). Outra filha dos Buendía procura a ajuda da cartomante. Rebeca Buendía diante do medo de não poder viver um amor da juventude recorre ao poder premonitório de Pilar Ternera: “Em busca de alívio para a angústia, chamou Pilar Ternera para que lesse seu futuro. Depois de um rosário de imprecisões convencionais, Pilar Ternera prognosticou: - Você não vai ser feliz enquanto seus pais permanecerem insepultos” (MÁRQUEZ, 2006, p.76).

Nessa narrativa de García Márquez ainda é possível deparar-se com acontecimentos milagrosos como a subida de Remedios, a Bela, ao céu. Sem sombra de dúvida essa é uma das imagens mais bonitas da obra. Remedios sempre foi descrita como um ser alheio às coisas do mundo humano, ela aparetava não ter malícia alguma e não se importar com as frivolidades e normas sociais com as quais todos os demais habitantes de Macondo se preocupavam. Vestia-se da forma mais simples e confortável possível, não tinha vaidade e tão pouco se importava com luxo: “Não entendia por que as mulheres complicavam a vida com camisetas e anáguas, de modo que coseu uma bata de aniagem que enfiava simplesmente pela cabeça e resolvia sem mais trâmites o problema de se vestir...” (MÁRQUEZ, 2006, p.222). Embora a personagem fosse capaz de provocar os desejos mais intensos nos homens o que se pode notar é que ela possui uma estranha pureza e uma aura de santidade. E de fato sua coroação acontece quando Remedios ascende ao infinito envolvida por lençóis. Márquez insere novamente um acontecimento sobrenatural em meio ao ato mais cotidiano e banal. Enquanto as mulheres da casa dos Buendía estendiam roupas no varal, um vento surge e Remedios começa a levitar diante dos olhos de todas:

(...) Fernanda sentiu que um delicado vento de luz lhe arrancava os lençóis das mãos e os estendia em toda a sua amplitude. Amaranta sentiu um tremor misterioso nas rendas das suas anáguas e tratou de se agarrar no lençol para não cair, no momento em que Remedios, a bela, começava a ascender. Úrsula, já quase cega foi a única que teve serenidade para identificar a natureza daquele vento irremediável e deixou os lençóis à mercê da luz, olhando para Remedios, a bela, que lhe dizia adeus com a mão, entre o deslumbrante bater de asas dos lençóis que subiam com ela (...) (MÁRQUEZ, 2006, p.228).

As imagens do insólito, do sobrenatural, do grotesco e também as imagens da memória, da cultura e das tradições latino-americanas como vimos são muito marcantes e representativas nas obras de Gabriel García Márquez e de outros escritores da América Latina, mas o que se pode perceber é que Márquez e seu estilo tornam-se grande referência para a literatura produzida posteriormente nesses países. O Real Maravilhoso não morre com a geração de Márquez, ao contrário, surgem outros escritores com o mesmo desejo de representação dessa realidade “maravilhosa”, dentre eles as escritoras Laura Esquivel e Isabel Allende. De acordo com Selma Calasans no verbete *E-Dicionário de Termos Literários Carlos Ceia*, Esquivel e Allende são escritoras importantes de sua geração que fariam parte também de outro momento do *boom* da literatura latino-americana, momento este sem a força polêmica das gerações anteriores do *boom*:

Já sem a força polêmica primeira, atinge uma geração mais jovem ainda, como é o caso da escritora Isabel Allende e de Laura Esquivel autoras, respectivamente, de *A casa dos espíritos* e *Como água para chocolate*, obras muito divulgadas, inclusive através de sua versão cinematográfica [s.p].

A partir dessa afirmação de Calasans, pode-se pensar que as obras literárias *Como água para chocolate* e *A casa dos espíritos* bebem diretamente na fonte do Real Maravilhoso e dialogam com as demais obras dos escritores dessa vertente, principalmente com *Cem anos de solidão* e com o universo ficcional de Gabriel García Márquez, que desponta como ícone dessa escrita “maravilhosa” e tem seu nome e suas obras sacralizadas e cristalizadas por parte da crítica literária. Mas, uma pergunta impõe-se nesse estudo e encerra este capítulo: é possível que as adaptações cinematográficas dessas obras mantenham esse diálogo com o universo marqueziano e com o Real Maravilhoso? É o que se pretende discutir no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 3

O REAL MARAVILHOSO EM *COMO ÁGUA PARA CHOCOLATE*, DE ALFONSO ARAU, E A *CASA DOS ESPÍRITOS*, DE BILLE AUGUST SOB O VIÉS DO ROMANCE *CEM ANOS DE SOLIDÃO*

O conceito de realismo mágico provoca uma série de problemas, tanto teóricos quanto históricos (...) com os romances de Gabriel García Márquez, nos anos 60, abriu-se um domínio inteiramente novo do “realismo mágico”, cujas exatas relações com a teoria e a prática romanescas anteriores continuavam indefinidas.

(Fredric Jameson, Sobre o realismo mágico no cinema)

Para se chegar à questão do diálogo existente entre a obra de Gabriel García Márquez e os filmes *Como água para chocolate* e *A casa dos espíritos*, faz-se necessário localizar primeiramente as narrativas literárias que deram origem aos filmes que serão analisados posteriormente sob a ótica do romance *Cem anos de solidão* (1967). Para tanto, as obras das escritoras Isabel Allende e Laura Esquivel serão tomadas aqui a partir da concepção de pós-*boom* literário da América Latina, movimento posterior ao *boom* do qual fez parte Gabriel García Márquez. De acordo com André Trouche em “Boom e Pós-boom” (2010), ambos os conceitos tornaram-se conceitos identitários importantes no que diz respeito ao processo criativo latino-americano. Esses termos, segundo o estudioso, são muito disseminados e dão margem a várias interpretações e usos. Trouche aponta algumas possibilidades interessantes de uso para os mesmos: primeiramente poderiam ser conceitos usados pelo mercado literário para avaliar o sucesso de vendas das obras; poderia, ainda, tratar-se de termos capazes de avaliar o fenômeno da recepção da literatura hispano-americana, ou melhor, latino-americana; poderia, ao mesmo tempo, significar termos adotados pelos discursos “estrangeiros” para definir a nossa literatura; e mais, poderia tratar-se de termos associados a um rico processo criativo e de maturidade dos escritores da América Latina. Nesse momento não é objetivo deste estudo entrar no mérito de qual dessas acepções seria a mais adequada, até porque é possível afirmar que todas elas juntas apontam para características do fenômeno do “boom e do pós-boom” e possibilitam verificar a importância de Gabriel García Márquez, Isabel Allende e Laura Esquivel para suas gerações e para as gerações seguintes. O intuito aqui é problematizar, de maneira breve, a relação entre esses dois momentos literários, os principais pontos de

diálogo e ruptura entre eles, possibilitando a reflexão em torno da escrita feminina de Esquivel e Allende em face da escrita de Márquez.

Como citado no primeiro capítulo dessa tese Gabriel García Márquez pertenceu à segunda etapa do *boom* literário da América Latina, esta que teve seu início em meados dos anos 60. André Trouche assim como Antonio Esteves e Eurídice Figueiredo (2010) reconhecem que o *boom* tem em Jorge Luis Borges sua origem, passando posteriormente por escritores como Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Juan Rulfo, dentre outros, até desembocar na escrita de Márquez na década de 60:

Ultrapassando e desmascarando o mundo empírico das aparências, dado como absoluto pelo realismo tradicional, a obra destes narradores começa, assim, a assimilar o mito, a história, o lendário oral como signos contíguos e não-excludentes, que compartilham, enquanto realidade verbal, o mesmo solo comum da linguagem. Começam, portanto, a constituir o quadro de uma nova narrativa que viria a desaguar no boom dos anos 60... (TROUCHE, 2010, p.88).

García Márquez herda de seus precursores muitas dessas características, dentre elas, talvez uma das mais significativas, seguindo o raciocínio de Trouche, seria a “tomada de consciência, por parte dos intelectuais, de sua americanidade, daquilo que Carpentier aponta como diferença, a alternativa ao universo cultural europeu” (TROUCHE, 2010, p. 89). Além disso, outra importante característica desses escritores e de Márquez, consistiria na busca por uma linguagem individual, capaz de refletir suas identidades multifacetadas.

Em relação ao pós-*boom* do qual fazem parte Isabel Allende e Laura Esquivel, André Trouche afirma que tal tendência literária teria seu início na década de 70, pois é possível identificar, segundo o estudioso, uma transformação no modo de se escrever a partir desse período. Trouche nota que a partir dos anos 70 já não há a mesma relação conturbada entre colônia/metrópole, o que se pode notar é o reconhecimento das “relações políticas de interdependência” (TROUCHE, 2010, p.97). Este novo matiz é retratado de diferentes formas nas obras, possibilitando a existência das mais diversas propostas.

Isabel Allende e Laura Esquivel estão entre as principais figuras do pós-*boom* latino-americano com obras significativas no cenário nacional e internacional, conquistando o mercado literário e diversos prêmios importantes. Isabel Allende nasce no Peru em 1942, mas logo se muda para o Chile, que se torna sua terra natal. Allende é apontada por muitos estudiosos e críticos como uma das principais revelações na

literatura da década de 80. Seu primeiro romance *A casa dos espíritos* é publicado em 1982, com ele a escritora ganha notoriedade e reconhecimento. Além desse romance, a produção bibliográfica da escritora contempla obras como *De amor e de sombra* (1984), *Eva Luna* (1987), *Paula* (1995), que a autora escreve para sua filha que se encontrava em coma, *A cidade das feras* (2002), *A soma dos dias* (2007) e sua mais recente publicação *O caderno de Maya* (2011). Isabel Allende alcança números invejáveis no mercado literário, possuindo uma média de 57 milhões de exemplares vendidos em todo o mundo, com tradução para mais de 35 países. Dentre estas obras duas delas foram levadas ao cinema: *A casa dos espíritos* (1993), dirigida pelo dinamarquês Bille August e *De amor e de sombras* (1994), dirigida pela norte-americana Betty Kaplan. Ambas as adaptações contam com o estilo e todo o aparato das produções hollywoodianas e com um elenco estelar. Já Laura Esquivel nasce em 1950 na cidade do México. Primeiramente dedica-se a escrever programas infantis para a cadeia cultural da televisão mexicana e este trabalho a motiva a escrever roteiros para o cinema. Em 1985, portanto, inicia no meio cinematográfico com o roteiro *Chido Guán, el Tacos de Oro* (Chido Guán, o Taco de Ouro), com o qual obtém a indicação da Academia de Ciências e Artes Cinematográficas do México para o Prêmio Ariel da Academia Mexicana de Artes e Ciências Cinematográficas, premiação máxima do cinema mexicano. Após sua primeira experiência com o cinema, Esquivel escreve em 1989 seu primeiro romance, *Como água para chocolate*, que se torna sua obra mais conhecida e um best-seller da literatura, com tradução para mais de 30 idiomas. Em 1992 a escritora dedica-se à adaptação de seu romance para o cinema, uma parceria com seu esposo Alfonso Arau. Esquivel encarrega-se então da escrita do roteiro. O filme assim como o romance alcança muito sucesso, tanto na América Latina quanto fora dela. Torna-se recorde de bilheteria e recebe vários reconhecimentos, dentre eles dez prêmios Ariel. Esquivel posteriormente volta a escrever ficções, publicando *A lei do amor* (1995), em seguida publica um livro com alguns contos intitulado *Íntimas suculências, tratado filosófico de cozinha* (1998), *A pequena estrela do mar* (1999), *Tão veloz como o desejo* (2002) e por fim publica o romance histórico *Malinche* (2004).¹¹

Em sua tese *A hora e a vez do rosa no pós-boom latino-americano: a ficcionalização da história sob a ótica feminina* Raquel de Araújo Serrão também

¹¹ As informações sobre as escritoras foram colhidas a partir dos paratextos presentes nas diferentes edições consultadas de suas obras e também no site: Internet Movie Databasehttp://www.imdb.com/

realiza uma reflexão em torno do que significou o pós-*boom* e mais especificamente da representatividade da escrita feminina nesse período. Ela ressalta a importância de algumas obras de Isabel Allende e Laura Esquivel nesse contexto e destaca algumas características dessa literatura posterior ao *boom*. Para Raquel Araújo as obras do pós-*boom* traziam inovações, mas mantinham alguns traços do *boom*:

O pós-boom acolhe, em seu seio, obras que também se caracterizam pela vitalidade linguística. Elas exploram, na narrativa, o hibridismo dos gêneros literários; proporcionam a mescla de mídias como estratégia de complementação da matéria e das informações da obra literária (a exemplo de *A lei do amor* (1997), de Laura Esquivel); reavivam a exploração do realismo fantástico; trabalham temas de transculturação e de mestiçagem, apresentando, com isso, certa similitude à proposta das obras do *Boom*. Entretanto, afastam-se do *Boom* na medida em que evitam o exagero do engenho vivaz no uso da linguagem, não são afetadas pelo metadiscorso e exploram a espontaneidade associada à coloquialidade (SERRÃO, 2013, p.106).

Sem dúvida, os romances *Como água para chocolate* e *A casa dos espíritos* estão entre essas obras que mantêm uma estreita relação com as obras do *boom*, preservando essencialmente uma aura Real Maravilhosa. Nessas obras alguns aspectos culturais e históricos do México e do Chile encontram-se em destaque, na obra de Esquivel, por exemplo, é possível ver representada a culinária mexicana, a forte influência indígena nesta cultura, além de tradições passadas de geração em geração. Já na obra de Allende a história política do Chile recebe destaque, pois a escritora retoma vários momentos importantes deste cenário. Em meio a aspectos culturais e históricos, têm-se elementos insólitos, grotescos e sobrenaturais.

Raquel de Araújo Serrão assinala dentre as principais diferenças trazidas pela geração do pós-*boom* e, principalmente, pelas escritoras que fizeram parte do “movimento”, a valorização de um relato mais íntimo, mais individual que dá vazão ao lado sentimental do indivíduo. Até mesmo os fatos históricos passam a ser vistos sob uma ótica particular e emotiva. O contexto histórico latino-americano tem sim sua importância, mas os sentimentos e vivências passam a um primeiro plano: “A abordagem ficcional do fato histórico sob o ponto de vista de um eu, sob a ótica de uma interioridade privada – pela voz de mulheres, negros, homossexuais ou jovens, por exemplo -, aponta para novos caminhos de leitura da história e ganha expressão mais vigorosa na escrita feminina” (SERRÃO, 2013, p.108). Neste caso, pode-se pensar tanto em *Como água para chocolate* como em *A casa dos espíritos*. A primeira obra é

narrada pela sobrinha-neta de Tita, a protagonista do romance. É por meio dessa voz que os leitores se inteiram do romance vivido por Tita e Pedro, conhecem as receitas típicas da cozinha mexicana, mas, ao mesmo tempo, deparam-se com o contexto da Revolução Mexicana e suas consequências. Sobre o romance de Esquivel e de outras escritoras como Allende, Raquel de Araújo Serrão em *Sabor, emoção e tradução em Como água para chocolate* conclui então:

É imperioso esclarecer que essa visão do social que parte de uma personagem (condição que chamamos de particular) para um social (que chamamos de macrossocial), não diz de algo menos que o coletivo na sociedade, pois o privado feminino da personagem põe uma lente a aumento no universo feminino com seus anelos, frustrações e paixões. Logo está a obra de Esquivel, bem como das demais escritoras (...) (SERRÃO, 2010, p.44).

O romance de Isabel Allende também tem uma voz feminina que narra a trajetória de três gerações da família Trueba com todas as suas paixões, desenganos e conquistas. A neta de Clara é a autoridade narrativa da obra. Percebe-se então que ambos os romances trazem essa característica mais intimista e subjetiva, mas ao mesmo tempo preservam algumas características do Real Maravilhoso e do Realismo Mágico. Porém não é objetivo deste capítulo aprofundar na leitura específica dos romances, mas refletir sobre as adaptações fílmicas dos mesmos, e pensar os filmes em relação aos elementos destacados em *Cem anos de solidão* no 2º capítulo desta dissertação.

Assim como a escritora do pós-boom Laura Esquivel, várias figuras do *boom* mantiveram uma estreita relação com o cinema, dentre elas, o próprio Gabriel García Márquez que atuou como crítico de cinema e colaborou com alguns roteiros. Márquez antes mesmo de tornar-se um escritor já demonstrava interesse pela arte cinematográfica. Quando ainda era um jovem jornalista, na década de 50, foi enviado a Roma para realizar um trabalho de crítica cinematográfica, estudando cinema no Centro Sperimentale. Conheceu assim o roteirista e escritor Cesare Zavattini e o diretor Vitorio de Sica. No México, a princípios da década de 1960, Gabriel García Márquez colaborou com Carlos Fuentes no roteiro *El gallo de oro*, baseado em um conto de Juan Rulfo. Em seguida o autor escreveu um roteiro denominado *Tiempo de morir* (1965), que foi filmado pelo outrora assistente de Luis Buñuel, o mexicano Arturo Ripstein y Rosen. Márquez não somente colabora com o cinema ao escrever roteiros como também influencia outros roteiristas por meio de suas narrativas. Escreveu, por exemplo, uma narrativa que anos mais tarde seria filmada também por Ripstein: *El coronel no tiene*

quien le escriba. Além disso, Márquez trabalhou também em três outros roteiros com Luis Alcoriza, o roteirista de Buñuel, em oito de seus filmes. Após uma longa pausa, o escritor volta-se para o cinema em 1986, fundando e presidindo a Escola de Cinema do Terceiro Mundo em Cuba. No referido período várias adaptações da obra de Márquez foram feitas com a sua colaboração. Robert Stam em *A Literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação* (2008) destaca algumas delas: *Um senhor muito velho com umas asas enormes*, dirigido por Fernando Birri, *El verano feliz de la señora Forbes*, com direção de Jaime Humberto Hermosillo, *Fabula de la bella palomera*, dirigido por Ruy Guerra; *Cartas del parque*, dirigido por Tomas Gutierrez Alea e *Milagro en Roma*, com direção de Lisandro Duque Naranjo. Além disso, uma das mais relevantes adaptações das obras de Márquez é a realizada pelo diretor Ruy Guerra, *Erendira* (1983), baseada em sua novela *A incrível e triste história da cándida Erêndira e sua avó desalmada*. Como se pode notar, o cinema perpassa a trajetória de Márquez, assim como o estilo e a linguagem do escritor perpassam algumas obras cinematográficas.

Robert Stam em sua reflexão aponta para o rico e frutífero diálogo existente entre a literatura do Realismo Mágico e do Real Maravilhoso com a arte cinematográfica. Stam cita alguns filmes que, segundo ele, podem ser descritos como realistas mágicos ou “real-maravilhosos”, é o caso de *Idade da Terra* (1978) de Glauber Rocha, as várias adaptações de romances de Jorge Amado, que, de acordo com Stam são dotadas de “momentos mágicos ou sobrenaturais” (p.434), como por exemplo, *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), *A tenda dos milagres* (1977) que propõem explicações “mágicas” para acontecimentos sobrenaturais. Além destes filmes abordados, cita ainda a influência do romancista Guimarães Rosa no cinema como em *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965) de Roberto Santos; *Outras estórias* (1999) de Pedro Bial e *Diadorim*, uma série de televisão, dentre outros. O que se pode notar é que o Real Maravilhoso e o Realismo Mágico vêm dialogando com a sétima arte de forma rica e produtiva.

Para Stam, esse diálogo consistiria em uma via de mão dupla, pois o cinema valer-se-ia da literatura ao mesmo tempo em que esta também buscaria na arte cinematográfica sua inspiração. O estudioso afirma, portanto, que além das adaptações de obras literárias para o cinema é possível notar essa relação no trabalho de alguns escritores que vão buscar no cinema argumentos para seus romances e contos:

O realismo mágico já era ligado ao cinema muito antes de ser adaptado em filmes. Muitas das figuras do *boom* estavam envolvidas com o cinema – os primeiros exercícios ficcionais de Borges derivaram dos filmes de Sternberg; Manuel Puig estudou a produção de filmes; Fuentes, Cabrera Infante e Cortázar escreveram roteiros de cinema ou crítica cinematográfica (STAM, 2008, p.437).

Stam ressalta que essas duas artes participam de uma extensão transtextual ampla e milenar. Embora essa relação seja quase ancestral o que se pode perceber é que com o Real Maravilhoso e com o Realismo Mágico começam a instaurar-se no cinema algumas mudanças importantes, pois ambas as manifestações literárias contribuíram de forma decisiva para a “libertação” da arte cinematográfica em relação às amarras miméticas que lhe impunha o Realismo. Stam é categórico ao apontar o Movimento Antropofágico brasileiro e o Realismo Mágico¹² como os dois principais libertadores da imaginação e do processo criativo dos latino-americanos. A magia seria trabalhada nesses dois movimentos a partir de elementos da história e do cotidiano: “Os modernismos latino-americanos evocados por termos como antropofagia e realismo mágico neste sentido, trabalham a magia a partir de materiais fornecidos pelo real da história e da vida quotidiana, reconfigurando, assim, toda a questão do realismo” (STAM, 2008, p.395). Essa reconfiguração criativa no cinema e na literatura da América Latina teria segundo Stam “suas raízes fincadas em antigas tradições que remetem a Cervantes, Rabelais e a menipéia” (2008, p.395). Em suas obras, Rabelais criava monstros grotescos, sendo possível ainda encontrar acontecimentos insólitos e mágicos. Por outro lado, a obra *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, é tomada por Robert Stam como uma alegoria do Realismo Mágico, ao opor a imaginação e a fantasia de Quixote ao desejo realista de Sancho Pança. Além disso, essa obra de Cervantes, assim como outros romances de cavalaria e alguns elementos da cultura ibérica, de certo modo, teriam contribuído com a cultura da América Latina e consequentemente com diversas manifestações artísticas do continente. O Realismo Mágico e o Real Maravilhoso, portanto, contariam com um estilo da menipéia unindo o carnavalesco e o cervantino: “uma escola estética como o realismo mágico pertence àquela ‘outra tradição’ perene, aquele outro estilo chamado de menipéia, carnavalesco, cervantino...” (STAM, 2008, p.396). Essas manifestações misturariam então as influências europeias às suas próprias tradições.

¹² No estudo de Robert Stam a expressão Realismo Mágico é usada como forma de abreviar todas as estéticas que têm suas raízes nas multiculturas latino-americanas.

Robert Stam contribui de forma decisiva para a reflexão em torno do diálogo entre o cinema, o Realismo Mágico e o Real Maravilhoso, ao afirmar que não se deve restringir a estética mágica e a maravilhosa apenas às adaptações cinematográficas, pois seria possível notar que alguns filmes mesmo que de forma mais sutil reencarnam esse espírito advindo do literário.

É importante ressaltar que a realização cinematográfica de uma estética inovadora como o ‘realismo mágico’ e o ‘real maravilhoso americano’ não pode se limitar às *adaptações per se*. Alguns filmes latino-americanos encarnam o ‘real maravilhoso americano’ sem se referir de forma direta a uma fonte literária (STAM, 2008, p.401).

Essa afirmação de Stam de certo modo vai ao encontro da presente proposta de análise, pois os filmes *Como água para chocolate* e *A casa dos espíritos* embora sejam adaptações e dialoguem com os romances homônimos de Laura Esquivel e Isabel Allende, serão observados fundamentalmente a partir da linguagem “real-maravilhosa” e sob o viés de outra fonte literária que é o romance de Gabriel García Márquez. Acredita-se, portanto, que o escritor em seu romance *Cem anos de solidão* cria um novo paradigma literário e estético que servirá de mote para outros escritores como Esquivel e Allende e também para alguns cineastas. Bille August diretor de *A casa dos espíritos* e Alfonso Arau diretor de *Como água para chocolate* bebem na fonte do Real Maravilhoso e do Realismo Mágico, mas como se verá mais adiante, realizam esse procedimento de modo diferenciado.

Assim como Robert Stam, Carolina Marinho em *Poéticas do Maravilhoso no cinema e na literatura* (2009) dedica um capítulo especialmente à recorrência do Maravilhoso na literatura e no cinema. Em “Maravilhoso e narratividade” Marinho oferece, em especial, algumas conceituações em torno do termo Maravilhoso e desse modo possibilita depreender algumas das características desse estilo literário que perpassam, além dos textos literários, também as narrativas filmicas. O primeiro aspecto importante assinalado pela pesquisadora é a etimologia da palavra *mirabilia* que já indica uma relação com a imagem e com a visão. De acordo com ela *mirabilia* traz “em sua raíz o prefixo mir, traduzindo o sentido de algo que é visível e, portanto, se vincula ao olhar” (MARINHO, 2009, p.20). Marinho retoma Irlemar Chiampi e a análise que esta faz do termo, afirmando que *mirabilia* conteria ainda o verbo mirar que significaria olhar com intensidade, olhar com atenção ou ver além. Ao mesmo tempo Marinho se

apossa do uso que Chiampi faz da etimologia da palavra milagre e miragem que também poderiam ser associadas a essa palavra do latim. Milagre e miragem remetem-se a um efeito óptico de engano dos sentidos. O Maravilhoso em todas as suas variações, desde os contos de fadas até o Real Maravilhoso estaria consequentemente associado à visão e às imagens.

No domínio das representações visuais, como o cinema, a imagem seria uma forma de perceber o meio em que está inserido um sujeito. O poder de sedução dessas imagens seria de acordo com Marinho inegável e estaria relacionado à capacidade delas de produzir um jogo em que o que parece óbvio não o é:

Seu poder de sedução é inegável e parece residir na sua capacidade de criar um jogo de esconde, no qual os objetos se mostram e se ocultam ao mesmo tempo. Aquilo que se apresenta e parece ser na sua aparente obviedade, não é. Quanto mais nos adentramos em seus labirintos mais nos achamos e mais nos perdemos. Portanto, em sua função representativa, na qual a imagem é um signo, podemos constatar uma enorme imprecisão (MARINHO, 2009, p.21).

Essas imagens possuiriam então um caráter ambíguo e essa mesma ambiguidade se encontraria no maravilhoso, pois embora por vezes não pareça apresentar uma ligação com o cotidiano e com a realidade, ele se apresenta diluidamente dentro dela: “Essa indeterminação do maravilhoso, ligada à sua etimologia apontada na percepção enganosa do olhar, lhe confere uma relação estreita com a imagem” (MARINHO, 2009, p.22). O cinema do maravilhoso potencializa assim a sedução causada pelas imagens, por estar associado diretamente à visão e também por oferecer diferentes recursos para criar imagens e enriquecê-las.

O maravilhoso possui ainda outra acepção que pode apontar tanto para a literatura quanto para o cinema: ele consistiria em um contrapeso ao banal e ao cotidiano. Em meio às narrativas maravilhosas, tanto as filmicas quanto as literárias, irrompem na realidade das personagens acontecimentos inéditos ou insólitos que dentro desse universo do imaginário são capazes de restabelecer a ordem para o “caos interior e exterior do homem”. No filme *Como água para chocolate*, por exemplo, são esses elementos sobrenaturais e inusitados que juntos dão sentido a toda a trama. Se alguns episódios prescindissem dessas imagens o espectador não conseguiria ordenar o caos.

A linguagem do maravilhoso, segundo Carolina Marinho, seria composta pelas metáforas, pelas metamorfoses, pela magia e ao mesmo tempo pelo exagero. Tais

características formariam a estética particular do cinema e da literatura maravilhosa, consistindo em requisitos importantes para esse tipo de arte:

A metáfora, a metamorfose, a magia, o exagero, são algumas características que entendemos como sendo próprias da linguagem produzida pelo maravilhoso, que propicia esse suplemento de sentido e se constitui como base de sua ‘gramática’, promovendo uma estética que lhe é peculiar (MARINHO, 2009, p.27).

O Real maravilhoso pede, portanto, uma estrutura narrativa que contemple esses elementos bem como os aspectos culturais e históricos já detalhados no primeiro capítulo desta dissertação. Uma questão que se impõe neste trabalho é em que medida os filmes *Como água para chocolate*, de Alfonso Arau, e *A casa dos espíritos*, de Bille August, recorrem à estética do maravilhoso e, consequentemente, os efeitos de leitura propiciados por essa ocorrência. Antes de entrar na análise destes filmes faz-se interessante apresentá-los juntamente com seus realizadores.

Como água para chocolate é lançado em 1992 obtendo grande sucesso de crítica e de bilheteria, trazendo em meio a seu enredo elementos insólitos, imagens hiperbólicas, juntamente com aspectos culturais e históricos do México. O filme conquista o mercado nacional e o internacional, até mesmo o norte-americano. A trama narra a história do amor proibido entre a jovem cozinheira Tita e Pedro em meio a Revolução Mexicana que se inicia em torno de 1910. Os jovens são impedidos de viver esta paixão por uma tradição mexicana que proibia a filha mais jovem de se casar, para cuidar de sua mãe até a sua morte. Tita aprende desde sua infância os segredos da cozinha e descobre então o poder das essências e dos sabores, tornando-se uma “feiticeira”, dotada do poder de provocar sensações naqueles que degustam sua comida. É diante da impossibilidade de viver seu amor com Pedro Muzquiz, que ela encontra uma nova maneira de manifestar seus sentimentos: por meio de seus pratos. O diretor dessa importante produção é o consagrado Alfonso Arau, que em sua trajetória atuou como ator em alguns filmes e dirigiu outros tantos, tornando-se uma figura representativa no cenário cinematográfico do México. Arau nasce no ano de 1932 na Cidade do México, inicia sua carreira como humorista, mas logo se aproxima do cinema. No ano de 1965 atua como ator no filme *En este pueblo no hay ladrones* dirigido por Alberto Isaac. Nesta produção aparece ao lado do diretor Luis Buñuel e do escritor Gabriel García Márquez, que trabalham no filme como atores coadjuvantes.

Alfonso Arau posteriormente atua em *Pedro Páramo*, um filme baseado na obra homônima de Juan Rulfo e ainda em *Tivoli*, filme que retrata a demolição do teatro mexicano de mesmo nome. Além de várias participações no cinema como ator, Arau possui como diretor uma extensa filmografia, além de *Como água para chocolate: El águila descalza* (1971), *Calzoncin Inspector* (1974), *Mojado Power* (1981), *Chido Guan, el tacos de oro* (1986), no qual trabalha pela primeira vez ao lado de Laura Esquivel. Arau dirige ainda, após a consagração internacional de seu filme de 1992, *Un paseo por las nubes* (1995); *Juntando os pedaços* (2000) e um de seus últimos trabalhos é o filme *Zapata: el sueño del héroe* de 2004. O que se pode notar é que a maioria dos filmes dos quais participa Alfonso Arau são produções que, mesmo quando contam com o apoio de outros países, trazem marcas evidentes da cultura mexicana, valorizando também os atores e os profissionais de seu próprio país.

Já *A casa dos espíritos* foi produzida por Hollywood e dirigida pelo dinamarquês Bille August, o que permite o confronto também entre a visão do maravilhoso apresentada pelo cinema mexicano e a proposta apresentada pelo cinema norte-americano, ambas inseridas no mercado e na indústria do cinema. *A casa dos espíritos* conta com um elenco de grandes nomes do cinema norte-americano, como Meryl Streep, Glenn Close, Winona Ryder, Jeremy Irons, Antonio Banderas, entre outros, e narra a história de algumas gerações da família Trueba, da qual fazem parte Esteban, Clara, Blanca e Alba. O filme narra principalmente a saga de Esteban Trueba que de homem humilde passa a ser um tirano poderoso, rico e sem princípios. Em segundo plano estão os acontecimentos insólitos com os quais se depara a família: dentre estes acontecimentos estão algumas aparições de espíritos, as premonições de Clara e algumas situações grotescas. Embora o filme *A casa dos espíritos* (2003) tenha sido baseado em um best-seller da literatura latino-americana, criando-se por isso grande expectativa em torno do mesmo, a produção não alcança a expressividade esperada e o resultado final é recebido com frieza pela crítica. Tal expectativa se justificava ainda pelo reconhecimento de filmes anteriores de August, que possui uma extensa filmografia, com destaque para *Pelle, o conquistador* de 1987 – Palma de Ouro em Cannes, oscar de melhor filme estrangeiro e o Globo de ouro também de melhor filme estrangeiro – e *As melhores intenções* de 1992 – Palma de Ouro em Cannes. Bille August dirigiu ainda filmes como *Os miseráveis* (1998), *Jerusalém* (1996), *Mandela* (2007), dentre outros.

3.1. O Real Maravilhoso em *Como água para chocolate*:

O Real Maravilhoso como se pôde ver no primeiro capítulo desta dissertação, consiste em uma construção poética e estética que valoriza os aspectos culturais e históricos de determinada nação, contemplando seus valores, tradições e mitos ao mesmo tempo em que dá vazão ao místico e ao sobrenatural que se encontram entranhados em suas crenças. Em *Como água para chocolate*, tanto no filme como no romance homônimo de Laura Esquivel, esse processo de valorização ocorre de forma exemplar. Além de aspectos culturais do México, como a própria culinária mexicana, vê-se o Real Maravilhoso manifestar-se também por meio do misticismo das personagens e de sua fé inabalável. Fé que faz com que aceitem milagres e os mais diversos acontecimentos insólitos e extraordinários. Mas a “maravilha” latino-americana não se manifesta somente no interior dessas obras, ela começa desde sua produção até a sua finalização. Laura Esquivel contempla em seu livro pontos importantes valorizados pela teoria de Carpentier e ao trabalhar no roteiro do filme ela leva toda essa carga para as telas do cinema. Alfonso Arau, ao que tudo indica, também compartilha dessa visão, porque ele consegue construir no cinema uma estética real maravilhosa que perpassa o romance e que ao mesmo tempo está lá em Gabriel García Márquez e sua Macondo.

Em sua produção cinematográfica, Arau traz um elenco que em sua maioria pertence à América Latina. Ele volta seu olhar fundamentalmente para o latino-americano. Temos, portanto, a mexicana Lumi Cavazos, no papel de Tita de La Garza, as também mexicanas Regina Torné, Ada Carrasco, Claudette Maillé, Yareli Arizmendi, intérpretes respectivamente de Mamá Elena, Nacha, Gertrudis e Rosaura. Até mesmo o norte-americano do filme, Dr. Jhon é um ator mexicano, Mario Iván Martínez. Uma das únicas exceções é o ator principal Marco Leonardi, de origem australiana, ele interpreta Pedro, o grande amor de Tita. Além de praticamente todo o elenco do filme ser latino-americano, a equipe técnica também segue essa característica. A título de exemplo, pode-se pensar até mesmo em sua trilha sonora, que ficou a cargo do cubano Leo Brouwer, compositor e regente da orquestra de Cuba. Outro aspecto a destacar é o cenário escolhido por Arau para rodar as filmagens, pois opta por gravar as cenas dentro do próprio México. Além disso, a produção recebe apoios importantes dentro do país. *Como água para chocolate* conta com o apoio do Conselho Nacional para a cultura e as artes e é produzido pelo Instituto mexicano de cinematografia.

Em decorrência da nacionalidade da maioria dos atores dos filmes, o público pode identificar traços físicos marcadamente mexicanos, isso fica ainda mais visível nas personagens Nacha e Chencha, pois estas trazem de forma acentuada características dos povos pré-colombianos. A valorização desses povos não está presente no filme apenas por meio dos rostos das personagens. O que se pode ver é que há uma valorização dos saberes e do conhecimento indígena em face ao conhecimento científico. Nacha conhece as propriedades dos alimentos, das ervas medicinais e das infusões, sendo portadora de todo este conhecimento “sagrado”, passado de geração para geração. Ela o repassa para Tita, que o dissemina durante toda a história. É o mesmo que observa Raquel de Araújo Serrão: “As receitas pré-colombianas de comidas, de remédios, utilidades caseiras como tirar manchas de roupas ou para amenizar o odor forte de fezes em quartos de enfermos, adquirem um valor sagrado...” (SERRÃO, 2010, p.54). Embora isso se encontre mais marcado no romance, o filme preserva essa valorização. O conhecimento das índias é ressaltado até mesmo pela autoridade científica máxima da narrativa, o Dr. Jhon Brow. O médico em conversa com a personagem Tita revela-lhe a sabedoria de sua avó-índia Kikapu e afirma que seus experimentos com ervas um dia seriam reconhecidos. Esse destaque dado às figuras indígenas do filme relaciona-se também a uma das características do pós-*boom* e da escrita de escritoras como Esquivel: trata-se do desejo de dar voz às mulheres e àqueles que foram marginalizados pelas narrativas tradicionais:

É Nacha, a cozinheira velha e indígena, representante do massacre da política de colonização e da política mexicana pós-colonial, a quem as narrativas tradicionais silenciam, que ganha espaço e voz de grande relevância durante toda a narrativa, ao ser uma espécie de sacerdotisa, educando a menina Tita (Josefita), repassando seu saber culinário e medicinal de tradição indígena (SERRÃO, 2010, p.54).

Além do destaque dado por Laura Esquivel e Alfonso Arau à cultura indígena, pode-se observar um destaque também para a culinária mexicana. No livro da escritora encontram-se de forma mais detalhada receitas típicas do México com seus ingredientes exóticos. No primeiro capítulo do romance, têm-se as Tortas de Natal, com seus *chiles* serranos (pimentões picantes usados no preparo de carnes) e *teleras* (pães tostados, grandes e ovalados); em outros capítulos temos as Codornas em pétalas de rosas, com sopa de fécula de milho, flor de cacto, etc; Chouriço nortista, com vários condimentos, como orégano, cominho, pimenta, dentre outros. Embora o filme não tenha dado tanta

ênfase às receitas como o livro, pode-se notar que há momentos em que essa culinária é colocada em destaque: as codornas com pétalas, a rosca de reis, o mole mexicano, são exemplos de pratos que também são retomados na narrativa filmica e valorizados na construção das cenas em que essas receitas são preparadas, quando as imagens são acompanhadas da voz em *off* da personagem que descreve com exatidão todo o processo de criação dos pratos.

O Real maravilhoso em *Como água para chocolate* assim como em *Cem anos de solidão* se manifesta por meio da representação das tradições de um povo, sendo que no romance de Márquez encontram-se elementos da cultura colombiana. No filme, além do destaque dado aos pratos da culinária mexicana, é possível deparar-se com outros traços desta cultura, nas cenas com dança típica do México, com as celebrações como o dia dos reis magos e a tradição de partir a rosca de reis, além da tradição que impedia com que a filha mais nova se casasse para cuidar de sua mãe até a morte.

Crencas populares do México ao que parece também têm seu lugar em *Como água para chocolate*. A primeira imagem do filme mostra a sobrinha neta de Tita cortando uma cebola, em seguida ela explica que para evitar as lágrimas que decorrem desse ato basta colocar um pedaço de cebola em cima da cabeça.

A produção cinematográfica também valoriza alguns pontos da história do México, tal como o faz Márquez, ao entremear dados históricos da América Latina e da Colômbia aos acontecimentos metaempíricos de *Cem anos de solidão*. A história de amor de Pedro e Tita começa praticamente em 1910, ano em que historicamente termina no México a ditadura de Porfírio Díaz e se inicia a Revolução Mexicana que culmina com a liderança de Emiliano Zapata. Essa revolução é tida por muitos mexicanos como um dos mais importantes acontecimentos sociopolíticos do século XX. No filme a menção a esse período histórico se dá por meio de um intertítulo “1910” e por meio de cenas em que os empregados do rancho remetem-se à revolução e na cena em que Mamá Elena tem sua casa invadida pelos revolucionários.

3.1.1. O insólito e o sobrenatural em *Como água para chocolate*

A narrativa filmica *Como água para chocolate* traz vários acontecimentos insólitos e sobrenaturais ao longo de todo o seu desenrolar, muitos deles dialogam com o romance de Gabriel García Márquez e com o modo que o escritor constrói suas metáforas e imagens, trata-se de um diálogo “transversal”, pois não consiste em um

diálogo explícito. Vários elementos permitem a realização dessa aproximação, dentre eles, pode-se salientar principalmente as imagens hiperbólicas que compõem o filme e que atribuem um caráter sobrenatural a alguns episódios, além disso, nota-se que os ambientes e objetos prosaicos recebem uma aura de sobrenaturalidade, assim como na narrativa literária de Márquez. A cozinha, por exemplo, espaço cotidiano e comum é o principal propulsor da magia e do sobrenatural no filme, bem como os alimentos, temperos e utensílios. Outro aspecto insólito que aproxima a produção filmica do romance de Márquez é a constante aparição de fantasmas e espíritos no mundo dos vivos. As personagens por sua vez, assim como em *Cem anos de solidão*, lidam de forma natural com todas essas situações extraordinárias e por vezes místicas, representando assim a crença e a fé do povo-latino americano. Crença que segundo Carpentier, é indispensável para a existência do Real Maravilhoso. O filme assume assim um dos principais requisitos do Real Maravilhoso latino-americano de Carpentier e de Márquez. Diante dessa análise serão destacados em *Como água para chocolate*, de Alfonso Arau, os principais fragmentos que indiretamente fazem referência ao universo maravilhoso, insólito e sobrenatural criado por Márquez.

O espaço no qual ocorrem os principais acontecimentos insólitos e inusitados é a cozinha do rancho de Mamá Elena. É nesse lugar que nasce a personagem principal Tita, e é nesse ambiente que ela vai preparar todos os pratos, beberagens e remédios “mágicos” que perpassam a narrativa. Cabe destacar que o primeiro desses acontecimentos insólitos é o próprio nascimento de Tita, pois esta nasce no momento em que sua mãe cortava cebolas na mesa da cozinha. A partir de seu nascimento Tita manterá para sempre uma relação de amor com esse espaço, afinal de contas a cozinha funcionará para a jovem como espaço libertador da tirania de sua mãe. A cozinha torna-se o lugar onde dá vazão às suas emoções, assim como à sua imaginação, como afirma Raquel de Araújo Serrão em *Sabor, emoção e tradução em Como água para chocolate*:

(...) até então vivia numa letargia no agir, impedida de criar e gerir-se, passa a nomear pratos, formular receitas, combinar livremente ingredientes, dando vazão ao seu discurso recheado de seus anelos. Se, num primeiro momento, estar na cozinha como cozinheira oficial do rancho era um “castigo”, no decorrer da narrativa teremos a cozinha como espaço libertador (SERRÃO, 2010, p.53).

Antes de tornar-se cozinheira oficial do rancho é possível notar como sua relação vai aos poucos estreitando-se com esse espaço. Tita cresce em meio à cozinha,

tomando os chás e os caldos preparados pela velha índia Nacha. Com o passar do tempo ela vai interessando-se cada vez mais em conhecer os segredos e mistérios dos aromas e dos sabores, e Nacha com toda a sua sabedoria vai guiando-a por este mundo de descobertas. Diferentemente de suas irmãs que não sabiam cozinhar, Tita sempre demonstrou aptidão para essa arte e por isso Mamá Elena a encarrega de cuidar de todas as refeições do rancho, a partir daí a magia começa a agir sobre as outras personagens, pois os sentimentos da jovem Tita são transpostos para a comida, provocando as mais diversas sensações.

Uma das receitas mais emblemáticas nesse sentido é o bolo de casamento de Rosaura. Tita ao preparar a massa deixa escapar toda a sua tristeza e angústia por saber que Pedro se casaria com sua irmã e suas lágrimas fazem com que a massa desande e o ato de comer o bolo acabe provocando nos convidados do casamento vômitos e uma grande sensação de nostalgia. Outra receita que deve ser destacada são as codornas com pétalas de rosas. Seguramente este é o prato que mais evidencia a relação da comida com os sentimentos e desejos de Tita. Ao receber flores de Pedro a personagem experimenta uma sensação de êxtase, mas que logo é cortada por sua mãe, que a manda jogar as flores recebidas no lixo. Diante dessa ordem autoritária, a voz de Nacha inspira Tita a preparar um prato com aquelas flores, a jovem cozinheira prepara assim as codornas ao molho de pétalas de rosas. Ao preparar tal manjar, Tita dá vazão a todos os seus mais ardentes desejos e sentimentos em relação a Pedro, mas o que predomina é o ardor sexual: “a arte da cozinha lhe permite a descrição do prazer carnal mais intenso e o despertar para a sensualidade, sem que consiga separar o erotismo da comida...” (SERRÃO, 2010, p.54). Portanto, quando a família começa a degustar esse prato, todos sentem no ar e em seus próprios corpos essa aura erótica e sensual. Rosaura, esposa de Pedro, sente-se até mesmo ofendida ao notar que Tita por meio das codornas com pétalas de rosa tem com ele uma intensa relação sexual. Gertrudis, a outra irmã de Tita, sintetiza todo esse momento, pois ela canaliza tanto o desejo de Tita quanto o de Pedro, o que faz com que não se contenha e saia para se refrescar, na tentativa de abrandar aquela chama que se formava em seu interior. O que se tem nesse episódio da narrativa filmica é mais que uma metáfora, a “maravilha” transcende o metafórico e o concretiza, pois o calor que tomava conta de Gertrudis se materializa, tomando todo o banheiro no qual ela estava. Do corpo dessa personagem emanava um calor que logo se transformou em fumaça, culminando com o incêndio do banheiro. O erotismo, fruto da “mágica” comida de Tita não termina aí, porque algo mais erótico acontece em seguida: um

homem, na verdade um revolucionário, guiado pelo cheiro sensual de Gertrudis vai a seu encontro e a leva consigo em um cavalo. A sensualidade e o desejo sexual reaparecem no último prato preparado pela protagonista do filme. No casamento de sua sobrinha Esperanza, Tita prepara pimentões com romã. Após degustar esta receita todos os casais presentes na boda saem apressados, movidos por um desejo inexplicável. Dessa vez, Pedro e Tita também são de certo modo “enfeitiçados”, pois eles têm nesse momento, a noite de amor mais intensa de suas vidas. Todos esses trechos do filme comprovam os poderes sobrenaturais de Tita.

Além dos pratos que causam nos comensais tristeza, angústia e luxúria, Tita ao ser dominada pelo ódio, também é capaz de preparar comidas que geram consequências danosas aos alvos de seu rancor. A jovem aparentemente inofensiva e dócil tem por alguns momentos sua figura equiparada à figura das bruxas dos contos e histórias infantis. A personagem não se encaixa nos moldes tradicionais do realismo, porque ela traz em si um lado de heroína e um lado de anti-heroína. Raquel de Araújo Serrão também chama a atenção para esse aspecto, afirmando que isso se deve a uma ruptura do Realismo Mágico (o que se pode pensar também do Real Maravilhoso) com a velha tradição realista romanesca. No filme, assim como no romance de Laura Esquivel, é possível notar essa ruptura por meio da construção da personagem principal: “Com vistas à caracterização das personagens, tem-se como marca forte a polissemia – entenda-se aqui como a multiplicidade de sentimentos que modulam as ações da protagonista, que a conduz a atuações dignas de uma anti-heroína...” (SERRÃO, 2010, p.39). Pode-se observar essa atuação principalmente no episódio em que Tita prepara uma refeição maldizendo sua irmã Rosaura, que havia afirmado que manteria a tradição familiar de não permitir que sua filha se casasse. Diante das palavras “pestilentas” da irmã, Tita vai para cozinha com coração cheio de ódio e maus sentimentos, o que é transmitido para a comida e acaba atingindo diretamente sua irmã. Rosaura após a ingestão desse alimento nunca mais voltará a ter um bom funcionamento intestinal, adquire mau hálito, sofre de flatulência constantemente e morre em decorrência de problemas gastrointestinais.

O sobrenatural nessa narrativa filmica manifesta-se também pelas diversas aparições de espíritos e fantasmas. Tita depara-se com o espírito de Nacha, a velha índia cozinheira, em diversos momentos. Nacha sempre manteve uma relação maternal com a jovem Tita, o que faz com que seu espírito volte ao mundo dos vivos nos momentos em que a protagonista precisa mais de sua ajuda. Como no episódio em que Tita tem que

realizar sozinha o parto de sua irmã Rosaura, desesperada ela evoca o espírito da índia: “A presença espiritual de Nacha fora evocada em prece por Tita, quando em desespero, ajoelhada diante de Rosaura em trabalho de parto, pediu que a índia assistisse do além...” (SERRÃO, 2010, p.36). Outra cena em que o espírito de Nacha auxilia Tita é a cena em que Pedro sofre uma grave queimadura e necessita de cuidados especiais. Nacha nesse instante aparece para Tita e ensina-lhe a usar o “tepezcohuite” uma planta mexicana, com propriedades antimicrobianas e que potencializa a regeneração das células. Dessa vez Nacha não retorna sozinha, ela reaparece com outra índia, ainda mais velha, trata-se de Kikapu, o espírito da avó do Dr. Jhon. Além desses episódios, a voz de Nacha ecoa em algumas receitas, ela dita para a jovem cozinheira alguns ingredientes que tornariam suas receitas ainda mais especiais.

Outro fantasma que retorna ao mundo dos vivos é o de Mamá Elena, que mesmo depois de morta, inconformada com as atitudes de Pedro e Tita, volta para julgar sua filha e atormentá-la. Essas aparições provocam grandes transtornos para a filha mais nova. Seu espírito somente se despede definitivamente do mundo dos vivos, quando Tita pronuncia as palavras “mágicas”, afastando esse espectro de vez de sua vida. Nada de palavras como abracadabra, Tita assume seu ódio por sua mãe e grita isso com toda a sua força e a sua alma, superando todos os traumas que esta lhe causou. Mamá Elena diante das palavras firmes de Tita abandona o rancho, mas não antes de provocar o último transtorno: ela faz com que Pedro se queime com as chamas de uma fogueira.

Essa narrativa filmica se inicia com o nascimento extraordinário de Tita e como não poderia ser diferente se encerra com outro grande momento sobrenatural. Na última cena do filme, Pedro e Tita vão se amar no celeiro do rancho. Antes que entrassem no local, o espírito da velha índia Nacha havia acendido várias velas ao redor da cama. Tita consegue vê-la e nesse instante sorri docemente para a velha cozinheira. A seguir o casal apaixonado tem a noite de amor mais intensa de suas vidas, o que faz com que Pedro atinja o prazer máximo, acendendo “todos os fósforos” de seu interior, o que provoca a sua morte. Nesse momento, abre-se um túnel iluminado e Tita percebe que seu amor havia morrido em seus braços. Algo mais insólito acontece em seguida, Tita lembra-se das palavras do Dr. Jhon sobre o que significava acender todos os fósforos de uma só vez. Diante disso, ela abre uma caixa com algumas *cerillas* e decide comê-las. O corpo de Tita em contato com este material começa a incendiar-se e logo esta chama espalha-se por todo o celeiro. Após sua morte ela encontra-se com Pedro na entrada do túnel que aparecera antes. Este túnel conduzirá o casal à perdida origem divina.

Como água para chocolate assim como *Cem anos de solidão*, também constrói o insólito por meio do uso de hipérboles. O Real Maravilhoso nessa obra fílmica também se identifica com o que Todorov define como Maravilhoso Hiperbólico. Os fenômenos ou objetos tornam-se sobrenaturais por suas dimensões desproporcionais que extrapolam as medidas que nos são familiares. A primeira cena do filme é um excelente exemplo dessas hipérboles. No nascimento da personagem Tita o que se tem não é apenas o líquido amniótico, ela vem ao mundo empurrada por “uma torrente de lágrimas” que rapidamente inunda toda a cozinha. Não se tem apenas uma menção à quantidade de água que jorra de Mamá Elena, a cena mostra em detalhes o líquido escorrendo por todo o ambiente. O insólito hiperbólico não para por aí, pois em seguida, essas lágrimas se secam e se transformam em vinte quilos de sal que são usados no preparo da comida. Outra imagem hiperbólica dentro da narrativa é a imensa colcha tricotada por Tita durante parte do filme nos momentos de aflição e angústia. A colcha passa a acompanhá-la em vários momentos e somente se tem a dimensão dela no episódio em que a jovem se muda para a casa do Dr. Jhon. Nesse momento o espectador se dá conta do tamanho da colcha, pois Tita que se encontrava em uma carruagem, cobre-se com ela e ela se estende por toda a estrada.

O sobrenatural-milagroso também pode ser identificado na produção de Arau. São momentos em que as súplicas e o desespero das personagens faz com que milagres aconteçam. Pode-se pensar no trecho do filme em que Rosaura, irmã de Tita, tem um bebê, mas não consegue alimentá-lo, mas quando todos já estão desesperados algo inexplicável acontece: dos seios virgens de Tita brota o leite. Algumas personagens desconhecem o fato, mas os que sabiam não se questionam diante dessa proeza e aceitam sem questionamentos o ocorrido.

3.1.2. As figurações da memória e do esquecimento em *Como água para chocolate*

A memória no filme *Como água para chocolate* assim como em *Cem anos de solidão* constitui-se como elemento primordial da narrativa, reafirmando-se como tema recorrente na arte latino-americana e constituindo-se como uma das principais questões em torno do sujeito da América Latina. Na produção de Alfonso Arau, assim como no romance de Gabriel García Márquez, é possível notar um desejo de rememoração por parte de algumas personagens e também do próprio narrador. O próprio filme pode atuar como instrumento de memória, levando a um avivamento das tradições, da história e da

cultura mexicana. Mas se por um lado tem-se a busca por essa memória que se pode denominar de memória coletiva, por outro lado, vê-se uma busca do indivíduo em registrar fatos marcantes de sua existência individual, com seus sentimentos, angústias, anelos e frustrações. A escrita de Laura Esquivel reflete-se na adaptação de seu romance para o cinema, pois ela ao escrever o roteiro do filme, consegue carregar para ele toda essa aura intimista e associá-la à memória “real maravilhosa” que valoriza traços de uma cultura. Serão, portanto, destacadas a seguir algumas imagens e figurações que compõem a narrativa e que apontam para a memória individual de algumas personagens e para a memória coletiva do povo mexicano.

Para começar a se pensar o tema da memória nessa produção cinematográfica, pode-se partir da própria narradora, a sobrinha-neta de Tita. A narração em *off* realizada a partir da perspectiva dessa personagem secundária é um ato emblemático de tentativa de rememoração. Além disso, ela é investida da importante tarefa de memorizar a saga de sua família, impedindo que esta caísse no esquecimento com o passar dos anos. Na primeira cena do filme o que se vê é justamente esta personagem diante do diário de receitas de sua tia-avó. Nesse instante a personagem narradora já nos deixa inferir que Tita registra toda a sua trajetória e a de sua família em um livro, não se trata de um livro qualquer, mas sim de um livro de receitas, a memória encontra-se diretamente relacionada à cozinha: “Passeando pelas recordações, o narrador de 3^a pessoa deixa-nos inferir que Tita registra em seu diário de receitas os fatos mais marcantes de sua vida através de uma receita” (SERRÃO, 2010, p.53). A partir desse momento a narradora atua no intuito de “reconstruir” toda a história da família de La Garza, principalmente a de Tita. Sua narração contempla todas as etapas da vida da cozinheira, passando pelo seu nascimento, por sua adolescência, pelo despertar de seu amor por Pedro, pelos problemas enfrentados pelo casal até a morte de ambos. O filme traz esses acontecimentos em uma ordem aparentemente linear e cronológica. O tempo cronológico é demarcado por alguns intertítulos, como o primeiro que é apresentado ao espectador: “Rio Grande, México, 1895”. Este intertítulo dá início então à história da protagonista. Posteriormente teremos o intertítulo “1910” demarcando o início da Revolução Mexicana, mas ao mesmo tempo um acontecimento importante na vida de Tita, a jovem vê pela primeira vez o homem que seria o grande amor de sua vida. Ao que parece essa forma de narrar aponta para o desejo de reconstruir todos os momentos marcantes da existência de Tita.

Em seu diário, Tita descreve todos os pratos e remédios que preparava, contemplando ao mesmo tempo suas vivências, sentimentos e as reações daqueles que provavam sua comida. Nesse sentido, cabe ressaltar aqui a afirmação de Raquel de Araújo Serrão sobre tais escritos. Segundo a pesquisadora, eles não se configuravam apenas como receituário culinário e, sim como um diário de receitas, pois de acordo com a estudiosa seriam: “escritos que extrapolam a mera descrição do fazer dos alimentos por apresentarem um comprometimento de embriacatura entre registro memorial dos fatos mais significativos que se associam aos sentidos, concentrando-se no paladar” (SERRÃO, 2010, p.54). O livro rompe com a estrutura padrão dos livros de receitas, porque modifica esse espaço que normalmente é prescritivo e objetivo, tornando-o lugar de intensa subjetividade.

A partir desse diário de receitas de Tita, pode-se realizar outra aproximação com o romance *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez: ambas as narrativas contemplam dois narradores. No romance de Márquez, tem-se um narrador em 3^a pessoa que acompanha toda a saga dos Buendía e, além dele, existe dentro do próprio romance outro narrador: o cigano Melquíades. O manuscrito escrito por ele narra detalhes da trajetória das personagens e guarda o segredo da profecia que extinguiria a estirpe dos Buendía, assim como no filme *Como água para chocolate* temos a narração da sobrinha-neta de Tita, ao mesmo tempo em que é possível recriar sua história por meio de seu próprio diário culinário.

Como dito anteriormente, a memória nesta produção fílmica está em muitos momentos associada à cozinha, pois além de encontrarmos nos escritos de Tita esta relação, pode-se notar que a comida funciona como válvula propulsora para as recordações de algumas personagens. Quando Tita prepara o bolo de casamento de sua irmã Rosaura, por exemplo, pode-se notar que além do vomitório e da tristeza que produz nos convidados, ele também desperta a nostalgia e as lembranças mais íntimas de algumas delas. Esse efeito fica mais visível na personagem Mamá Elena, pois após ingerir o bolo ela, sozinha no quarto, decide abrir o “baú” de suas memórias. Em um colar encontrava-se a chave que dava acesso a suas mais felizes e recônditas lembranças. Com esta chave ela abre uma pequena caixa que continha a foto do único homem que havia amado de verdade em sua vida, o mulato Jose. Outro exemplo encontra-se no episódio em que Tita entra em colapso pelo choque da morte de seu sobrinho, pois também é possível notar essa relação entre a memória e a comida. Após ser levada à casa do Dr. Jhon para que este pudesse tratá-la, Tita deixa de se alimentar e

de se comunicar com os demais. Vivia em um mundo particular, no qual as lembranças boas encontravam-se congeladas. Mas ao receber a visita da jovem índia Chencha e de tomar um caldo de carne preparado por ela, Tita recobra sua vontade de viver e reativa as boas recordações.

Uma das mais belas metáforas da memória que se encontra em *Como água para chocolate* resulta do ato de constante tecer da protagonista. O desejo de tecer nasce na noite mais angustiante de sua vida, a noite em que o homem que amava casa-se com sua irmã. Diante da impossibilidade de dormir e do turbilhão de pensamentos que tomaram conta da jovem, ela põe-se a tricotar e daquele dia em diante, à maneira de Penélope, continuará tecendo interminavelmente uma colcha. Esta colcha passa então a representar a própria memória da personagem, por conter ali em seus pontos e amarras suas mais íntimas vivências, com suas dores, suas angústias e seus poucos momentos de felicidade. A cada dia a colcha vai aumentando, e, conforme já foi mencionado aqui, o espectador se dá conta desse tamanho descomunal do tecido no episódio em que Tita muda-se para casa do Dr. Jhon. Ao ser levada na carruagem vemos a extensão do objeto, que se espalha por quase toda a estrada. Esse episódio torna-se extremamente simbólico, pois ao se cobrir com a colcha e ao levá-la consigo, Tita está levando todas as suas lembranças por onde quer que ela vá. Na última cena da narrativa, a colcha reaparece no celeiro, para cobrir o corpo de Pedro e o próprio corpo da heroína. Ali estão todos os momentos vividos por Tita e a sua história de amor. O fogo que destrói o lugar onde se encontrava o casal, também destrói a colcha e, consequentemente, todas as recordações. Porém, algo escapa ao incêndio, o diário de receitas, que resiste e insiste no tempo, como resíduo da história vivida pela personagem.

Além desses acontecimentos internos à trama que apontam para uma memória individual, o filme consegue fazer referência à memória coletiva do povo mexicano. Ao inserir na tessitura da narrativa, mesmo que de forma superficial, o contexto da Revolução de 1910 e suas consequências, Alfonso Arau rememora um período importante na história do México. Tal conflito histórico é absorvido pelo Real Maravilhoso, diluindo-se em meio aos elementos do insólito e do sobrenatural, mas de qualquer forma ao ser tomado pelo maravilhoso tal evento ganha proporções outras inserido-se de modo significativo no imaginário do espectador. Em relação à memória coletiva, têm-se também as referências aos povos pré-colombianos, com seus conhecimentos, com sua culinária e suas crenças. As figuras indígenas de Nacha,

Chencha e Kikapu funcionam como importante instrumento para trazer esse passado à tona.

3.2. O Realismo em *A casa dos espíritos* e a ruptura com o Real Maravilhoso

Se, por um lado, na época de seu lançamento, o filme *A casa dos espíritos* tenha sido apresentado sob o rótulo do mágico e do maravilhoso nas peças de promoção, nos cartazes, *trailers*, entre outros, o que se pode constatar é que o diretor Bille August, na verdade, rompe com a estética do Real Maravilhoso presente no romance homônimo de Isabel Allende. Vários são os elementos que o afastam da “maravilha” presente na obra literária. Todos estes elementos de ruptura advêm das escolhas feitas pelo diretor. É importante salientar aqui que esta análise do filme de Bille August não tem o objetivo de “cobrar” do cineasta fidelidade ao romance de Isabel Allende, ao contrário, o que se pretende é apontar o modo como o cineasta “leu” e “traduziu” o universo do maravilhoso para a narrativa fílmica e os efeitos produzidos por essa leitura. Inicialmente, faz-se necessário pensar na própria figura de August, pois ele constitui-se como sujeito externo à realidade latino-americana, tornando-o, portanto, alheio ao imaginário, à cultura, às tradições e à história da América Latina. August que é dinamarquês carrega consigo muitos traços do pensamento eurocêntrico e ao que parece o racionalismo predominante nesta cultura é transferido para o cinema deste diretor. A realidade de August o impede de adentrar a realidade do sujeito latino-americano, o que faz com as imagens do maravilhoso, do insólito e do sobrenatural sejam omitidas em detrimento de outras. É o que afirmam Daniela Garces de Oliveira e Sandra da Silva Careli no artigo *Cinema e literatura: dois produtos culturais que constroem um discurso* (2008). De acordo com as estudiosas as escolhas na construção de uma narrativa dependerão do que os sujeitos envolvidos nesse processo têm armazenado em seu interior:

As palavras, os signos, a razão de certas tomadas em detrimento de outras, a escolha do diretor pode ser um sintoma de realidade. Sempre que se aponta a câmera para algum lugar você escolhe uma narrativa e não outra. As imagens em movimento passam por essa narrativa que representa o estoque de imagens que o sujeito tem armazenado (OLIVEIRA; CARELI, 2008, p.1).

Tal afirmação elucida a análise que se seguirá, pois partindo desta ideia serão ressaltados os procedimentos usados por August na supressão do Real Maravilhoso latino-americano, que se encontra fortemente marcado no romance de Allende e na obra fílmica *Como água para chocolate*.

Enquanto em *Como água para chocolate*, de Alfonso Arau, tem-se um elenco maciçamente mexicano e desconhecido em outros países, percebe-se que no filme de Bille August todo o elenco é composto por estrelas hollywoodianas, que evidentemente não apresentam traços físicos que se remetam ao povo latino-americano. A única exceção é a atriz que interpreta uma empregada e os colonos de Três Marias. No roll de atores principais estão as atrizes Meryl Streep, como Clara, Glenn Close como Férua, Winona Rider, como Blanca e os atores Jeremy Irons no papel principal como Esteban Trueba e Antonio Banderas como Pedro. Assim como o elenco, as locações das filmagens não foram feitas no território da América Latina, tendo as cenas sido gravadas em Portugal e na Dinamarca. Embora no romance de Allende, o cenário seja os Andes chilenos, o que se tem na obra fílmica é um cenário tipicamente europeu, o que aponta para uma opção do diretor pelas paisagens europeias em detrimento das latino-americanas. A única referência que o espectador tem do Chile é o intertítulo que aparece no princípio da narrativa: “San Lucas, Chile 1973”. É possível observar também que o filme de August segue os padrões das grandes produções do cinema norte-americano, como as várias cenas panorâmicas que atuam na tentativa de ressaltar a grandeza do filme, conferindo-lhe o status de grande saga. Tal objetivo confirma-se num dos cartazes do filme, no qual ele é comparado às grandes produções ... *E o vento levou* (1939) e a *Doutor Jivago* (1965). Além de ter em seus bastidores, nomes de relevo como os dos alemães Bernd Eichinger e Hans Zimmer. O primeiro atuando na produção do filme o segundo na trilha sonora.

Outra importante diferença existente entre o romance de Allende e a produção cinematográfica de August é o olhar que se lança sobre o feminino e o masculino. Como exposto anteriormente, a escritora pertence ao momento literário do pós-boom, que tinha como uma das principais características a valorização do discurso da mulher e dos espaços reservados a ela: “Elas falam de si mesmas e de como, do seu lugar, da sua condição enxergam o entorno, o reconhecem e sobre ele atuam, descartando a exclusividade da visão masculina e, também coletiva” (SERRÃO, 2013, p.110). Assim como o faz Laura Esquivel em *Como água para chocolate*, ao dar voz às figuras femininas e ao explorar o ambiente da cozinha. Isabel Allende demonstra essa

sensibilização em torno do feminino, dando destaque a elas, ressaltando suas perspectivas políticas e sociais. No romance todas as mulheres da família Trueba são engajadas politicamente, demonstram preocupação com os rumos do país e da sociedade na qual estão inseridas. Enquanto isso, o filme de August concebe um discurso que oprime as mulheres, reservando a elas um lugar de constante submissão, anulando suas convicções políticas. É o que percebem também Daniela Oliveira e Sandra Careli que realizam o mesmo paralelo entre a obra fílmica e a literária afirmando que:

Bille August opta por deixar a política, a história e o realismo mágico fora de sua adaptação. Já na obra de Allende o envolvimento das personagens com as questões políticas se coloca nos pequenos detalhes, como, por exemplo, nas ações das personagens femininas que com suas ações de ‘amor e compaixão’ parecem conduzir os acontecimentos em direção ao socialismo. Dessa forma Allende atribui às pequenas ações femininas no cotidiano um papel revolucionário e ativo que as lapida enquanto seres sociais. Isso na obra literária está relacionado à purificação feminina obtida pelo vivido a cada geração e expresso nos nomes das personagens: Nívea, Clara, Blanca e Alba (OLIVEIRA; CARELI, 2008, p.4).

Embora as personagens do filme possuam os mesmos nomes não há sobre elas esse mesmo destaque, na verdade elas são ofuscadas pela figura opressora de Esteban Trueba que não permite que elas tenham um posicionamento político e manifestem suas vontades. Além desse apagamento da importância das figuras femininas, há na produção fílmica o apagamento de aspectos históricos do Chile. Mesmo representando o golpe militar e o regime ditatorial do país, a narrativa fílmica elimina qualquer alusão às personalidades desse período como o próprio Salvador Allende. De acordo com as duas pesquisadoras citadas anteriormente, esta atitude do diretor dinamarquês relaciona-se ao direcionamento para o mercado norte-americano, mercado este que não se mostra aberto a críticas ao intervencionismo estadunidense. Em *A literatura latina americana no cinema norte-americano: a transposição para a tela de A casa dos espíritos e De amor e de sombras de Isabel Allende* (2008), Maria Socorro Baptista Barbosa afirma que como resultado desse apagamento histórico e político dentro do filme, o que se tem é um drama familiar: “o diretor opta por mudar o foco central do texto, que de extremamente político e engajado com a história chilena se transforma em um drama centrado nos conflitos familiares, embora mantendo estreita relação com os conflitos externos” (BARBOSA, 2008, [s.p]). Além disso, é preciso destacar aqui que, ao contrário da produção de *Como água para chocolate*, que contou com a participação efetiva de Laura Esquivel, *A casa dos espíritos* não teve o envolvimento de Isabel

Allende na elaboração do roteiro, tendo este sido escrito por Bille August, o que, com certeza, contribuiu para a sobreposição desse olhar/universo masculino no momento da adaptação e para a supressão dos aspectos políticos chilenos.

3.2.1. O insólito e o sobrenatural em *A casa dos espíritos*

A casa dos espíritos, de Bille August, diferentemente de *Como água para chocolate*, de Alfonso Arau, e dos romances de Laura Esquivel e Isabel Allende, apresenta uma aura realista que sobrepõe o maravilhoso. Enquanto no filme mexicano e nos romances citados, os elementos insólitos e sobrenaturais se encontram atrelados ao enredo, ao cotidiano e à vida das personagens, na narrativa filmica de August, é possível observar que a “maravilha” e a magia são relegadas a um plano inferior, ocasionando uma quebra com a realidade maravilhosa e um descompasso com a trama que vai sendo tecida nos moldes de um realismo “clássico”. Outros estudiosos, como Maria do Socorro Baptista Barbosa, também apontam para essas mudanças dentro da produção filmica:

São várias as omissões no filme que transformam a narrativa de Allende, fazendo-a perder a força e a magia. Uma das principais características do romance é o realismo fantástico, que faz com que muitos críticos comparem a escritora chilena a Gabriel García Márquez. Essa característica não aparece na versão cinematográfica [...] (BARBOSA, 2008, [s.p]).

A supressão do sobrenatural e do insólito dentro da narrativa filmica faz até mesmo com que o título do filme perca a sua razão de ser, pois seguramente o espectador esperava que durante o desenrolar da trama fosse demarcada de alguma forma a relação do título com o enredo. No livro de Allende, essa relação justifica-se a partir da Casa da Esquina, o lar da personagem Clara e de sua família. É neste espaço que a jovem começa a manifestar seu poder de comunicar-se com espíritos, sendo que em vários ambientes da casa ela se depara com essas aparições. Além disso, nesse lugar, Clara realiza reuniões com grupos espíritas no intuito de compreender seus dons. A casa dessa família, na obra de Allende, assim como a casa dos Buendía em *Cem anos de solidão*, constitui-se como espaço do misterioso e do maravilhoso.

Como se pode inferir das colocações acima, no romance de Allende, a figura de Clara é sem sombra de dúvida a figura mais mística e insólita da obra, pois se trata de uma personagem que desde a sua infância demonstra o dom da premonição, a

capacidade de ver espíritos, dentre outros poderes sobrenaturais. Ela faz com que a rotina de seus familiares seja sempre repleta de acontecimentos inusitados. No filme de August são poucas as manifestações dos dons de Clara, além disso, seus poderes passam a beirar o patético e o cômico. Na infância da personagem, conforme é mostrado nas primeiras cenas do filme, em sua casa se formavam filas para conseguir uma consulta com ela, as pessoas iam ao seu encontro em busca de soluções para diversos problemas, inclusive os sentimentais. O patético e o risível encontram-se, portanto, em torno do sobrenatural, o que faz com que os acontecimentos desta natureza tornem-se grotescos. Grotesco este que foge aos moldes do grotesco marqueziano e que se aproxima muito mais da comicidade. Como exemplo, é possível remeter-se à cena em que Clara tem uma visão sobre a morte de seus pais, ela consegue ver a cabeça decapitada da mãe e o sangue que jorrava desse membro. Posteriormente Clara é a única capaz de mostrar aos policiais onde se encontrava essa cabeça. As sequências do filme, nesse momento, optam por representação “realista” o que empobrece a dimensão que é dada no romance.

Um dos mais relevantes acontecimentos insólitos na narrativa filmica é o aparecimento do espírito da irmã de Esteban Trueba, Férula. Ela que possui uma relação de verdadeira adoração por Clara, volta ao mundo dos vivos para avisar-lhe de sua morte e para despedir-se de sua eterna amiga. Essa aparição ocorre no momento em que Clara, Esteban e Blanca estão à mesa. Um vento sopra e de repente a porta se abre e por ela se adentra a figura bizarra de Férula. Após a aparição Clara vai até o lugar onde se encontrava o corpo de sua cunhada. A aparição de Férula parece ir apenas interromper por alguns segundos o que parece interessar mais no roteiro do filme: o autoritarismo de Esteban e seu embate com Blanca.

No filme Férula é praticamente esquecida após a sua morte, enquanto que no livro sua lembrança perdura até o final da narrativa, pois o ódio que a personagem alimentava de seu próprio irmão, faz com que ela lance sobre ele uma maldição. De acordo com suas palavras, Esteban encolheria com o passar dos dias. No romance de Allende, esse encolhimento é retratado, enquanto que no filme as palavras “mágicas” da personagem são desconsideradas e apagadas, assim como afirma Maria do Socorro Barbosa: “No texto o latifundiário chega a diminuir dez centímetros algo certamente intrigante para um homem como o senador Trueba, que se considerava superior à maioria das pessoas e de repente se vê fisicamente menor” (BARBOSA, 2008, [s.p]). Mais uma vez, a narrativa de Bille August, faz uma opção por omitir a “maravilha” em

detrimento de outros acontecimentos realistas, o que reafirma seu distanciamento de narrativas do Real Maravilhoso como a de Márquez.

O sobrenatural associado às cenas extremamente realistas não permite que o espectador adentre no Real Maravilhoso, não sendo tomado pela poeticidade e pela atmosfera mística como o espectador do filme *Como água para chocolate*. No filme de Alfonso Arau é tão estreita a relação da “maravilha” com a realidade das personagens, que o espectador é capaz de não questionar-se sobre a veracidade daqueles fatos insólitos e mais, passa a esperar que coisas ainda mais extraordinárias aconteçam, encadeando todos os fatos. *A casa dos espíritos*, de August, ao contrário, rompe com essa lógica e insere elementos sobrenaturais como espécie de “intervalos” entre os momentos mais realistas da narrativa fílmica. Uma cena capaz de representar bem essa afirmação é a cena da prisão e tortura da personagem Blanca, pois, é em meio à atmosfera realista da revolução, com seus tanques de guerra, soldados e armas, que a jovem encontra o espírito de sua mãe. Após haver sofrido inúmeras torturas e de ter sido obrigada a sujeitar-se a diferentes formas de suplício, ela depara-se com essa aparição. O choque ocasionado pelas fortes imagens de sangue e violência sobrepõe-se a esse elemento do plano sobrenatural e o efeito dramático da junção das duas formas de representação soa esvaziado.

3.2.2. As figurações da memória e do esquecimento em *A casa dos espíritos*

Assim como em *Como água para chocolate*, do diretor Alfonso Arau, *A casa dos espíritos*, de Bille August, faz referências ao tema da memória e traz algumas imagens relacionadas a ele. Cabe ressaltar que embora a narrativa fílmica retome esta temática, sem sombra de dúvida, o romance homônimo de Isabel Allende trabalha isso de modo mais intenso, constituindo-se como ferramenta de memória para o povo chileno.

No filme hollywoodiano a história é narrada a partir dos diários da protagonista Clara. Sua filha Blanca, tal qual a sobrinha-neta de Tita, se vale deles no intuito de contar a saga de sua família. A voz em off de Blanca, na primeira cena afirma que: “a memória é frágil” e justamente pela fragilidade dela que sua mãe registrava todas as suas experiências e vivências. Em vários momentos do filme é possível ver, portanto, Clara escrevendo essas memórias, desde sua infância até momentos antes de sua morte. A personagem sempre carregava consigo a caixa que continha seus diários, talvez com

receio de que se perdessem, e mais, com receio de que algum acontecimento importante não fosse registrado. O medo do esquecimento e do apagamento da memória faz com que Clara, no leito de morte, peça a sua neta que entregue todos esses diários a Blanca no intuito de que esta possa “reconstruir o passado” de sua família.

Assim como Clara, a personagem-narradora Blanca, também tenta resistir ao esquecimento por meio de sua narração, que se inicia no momento em que a personagem visita o velho rancho *Las tres Marías* ao lado de seu pai Esteban Trueba. Blanca nesse momento dá início a sua volta ao passado, partindo da infância de Clara, passando pela trajetória de sucesso de Esteban, pelo casamento de seus pais, passando também pelo seu nascimento, adolescência, pelo despertar de sua paixão por Pedro Segundo, pela revolução chilena até chegar à morte de seus pais.

O fato de a narração iniciar-se na casa do rancho é bem emblemático, pois é nesse espaço que se dão muitos acontecimentos importantes da vida da família Trueba. Nessa primeira cena o espectador já se dá conta da ação do tempo, pois se tem a imagem da casa abandonada, velha e esquecida. É nesse mesmo lugar no qual praticamente tudo começou que se tem ao mesmo tempo o fim de um ciclo com a morte de Esteban. A última cena do filme confunde-se com a primeira, reforçando a ideia de uma narração cíclica, pois assim como acontece no início da narrativa, o espectador depara-se com Blanca, em *Las tres Marías*, só que dessa vez fazendo a leitura final dos diários de sua mãe. Essa menção à leitura dos diários de Clara é feita apenas nesses dois momentos do filme, o que acaba por provocar um esvaziamento desse efeito das “imagens da memória” ao longo da narrativa.

A memória individual de algumas personagens como Clara e Esteban perpassam a narrativa, enquanto que a memória coletiva do povo chileno acaba sendo relegada ao segundo plano, pois ao que parece Bille August dá destaque ao drama particular de cada um deles, enquanto que não oferece ferramentas suficientes para a rememoração da história política do Chile. As imagens do golpe de setembro de 1973 são usadas para reforçar o drama vivido por Blanca, por Pedro Segundo e mais para enaltecer a redenção de Esteban Trueba. Se não se tem acesso ao romance de Allende e se o espectador não se detém no subtítulo que faz referência ao Chile não é possível reconhecer o período histórico vivenciado e muito menos atentar-se para a importância dele no cenário latino-americano.

Após realizar toda essa reflexão o que se pode concluir é que o filme *A casa dos espíritos* destoa do Real Maravilhoso latino-americano encontrado tanto no romance

homônimo como também na narrativa fílmica *Como água para chocolate*. O olhar superficial de Bille August sobre a cultura chilena, sobre a magia e o sobrenatural faz com que a “maravilha” se dissipe em meio a sua narrativa e mais, faz com esses acontecimentos do plano metaempírico pareçam deslocados em relação aos acontecimentos realistas. Enquanto isso, em *Como água para chocolate* de Alfonso Arau e Laura Esquivel, o que se tem é um olhar “comprometido” de um latino-americano para com sua própria terra, o que se constitui como a base do raciocínio da teoria de Alejo Carpentier. O comprometimento dos artistas da América Latina seria representar a “maravilha” já entranhada na vida e cotidiano desses sujeitos. Ao não compartilhar dessa visão cultural latino-americana, Bille August afasta-se também do estilo de Gabriel García Márquez e das principais imagens de sua obra *Cem anos de solidão*. Tal conclusão traz à tona novamente o pensamento de Carpentier, pois para ele somente conseguiriam representar toda a riqueza da América Latina aqueles que vivenciassem habitualmente todas as extraordinárias experiências ocorridas nesse continente.

O que Bille August realiza é uma releitura do romance de Isabel Allende, partindo de suas próprias ideologias e de seu pensamento europeu. Distanciando-se da obra de Allende, August, oferece ao espectador uma nova perspectiva, um novo modo de ver o universo maravilhoso. Como dito anteriormente, o intuito deste estudo comparativo não foi menosprezar essa leitura realizada por August e muito menos cobrar-lhe fidelidade ao romance de Allende. A pluralidade de interpretações e de leituras de uma mesma obra que possibilita ricos debates e reflexões.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao realizar este estudo sobre Gabriel García Márquez e sua obra *Cem anos de solidão*, tive o imenso prazer de mergulhar no vasto e rico universo de Macondo, além de entrar em contato com outros livros magníficos do escritor, mas principalmente com livros de contos como *Doze contos peregrinos* e *A triste história da cândida Erêndira e sua avó desalmada*. Ao conhecer mais sobre o estilo desse escritor tive ainda mais motivos para admirá-lo e para sentir-me realizada com esse trabalho. Entender que a escrita de Márquez dialoga com os principais preceitos estéticos e ideológicos do Real Maravilhoso latino-americano foi indispensável para que eu pudesse lançar um novo olhar para sua trajetória literária e principalmente para seu mais renomado romance.

Um dos principais objetivos desta pesquisa como foi possível ver girava em torno das conceituações de Realismo Mágico, Real Maravilhoso e de Realismo Maravilhoso, pensando no modo como a teoria literária aborda essas noções. Cabe ressaltar que compreender tais noções tornou-se uma de nossas prioridades, pois ao longo da história as obras de Gabriel García Márquez vão sendo “rotuladas”, principalmente pelo selo mágico-realista. No intuito de compreender melhor esses conceitos dialogamos com as ideias dos principais estudiosos do tema, dentre eles o cubano Alejo Carpentier. Em contato com sua teoria do Real Maravilhoso Americano foi possível chegar à conclusão de que a escrita de Márquez traz essa essência cultural de que nos fala Carpentier, carregada de misticismo e de fé. Ao concluir que a escrita de Márquez é uma escrita de valorização dos traços históricos e culturais da Colômbia e da América Latina foi possível analisar seu romance *Cem anos de solidão* sob outro viés, que extrapola a “magia” e a natureza exótica. Com esta conclusão passamos a designar seu romance *Cem anos de solidão* e seu estilo sob a alcunha de “real-maravilhosos”.

Após chegar à conclusão de que Márquez partilhava do pensamento de Alejo Carpentier e de que atuava como importante representante da vertente do Real Maravilhoso latino-americano foi possível realizar um mapeamento dentro de sua principal narrativa dos elementos que mantinham uma relação direta com essa estética. No decorrer do segundo capítulo, portanto, é possível encontrar as imagens predominantes em seu romance, não somente às imagens sobrenaturais, mas as imagens míticas e milagrosas que fazem referência direta aos mitos e às crenças colombianas, as imagens que representam acontecimentos históricos e políticos da Colômbia e da

América Latina, além das imagens insólitas e hiperbólicas que estão arraigadas à fé e as tradições do povo que habitava a região próxima ao mar do Caribe assim como o próprio escritor.

Ao propor uma aproximação entre as narrativas fílmicas *Como água para chocolate* e *A casa dos espíritos* estas deveriam de algum modo retomar esse estilo do escritor e de alguma forma algumas das imagens recorrentes em seu romance. Como se pôde notar a narrativa fílmica mexicana, é exemplar nesse sentido, pois representa de modo fabuloso a cultura desse povo, representando tradições milenares, credices e representando o cotidiano de latino-americanos comuns que se vêm em meio a acontecimentos do plano do sobrenatural. Alfonso Arau capta a mesma atmosfera existente em *Cem anos de solidão*, a “maravilha” toma conta de toda a narrativa. A conclusão a que se pôde chegar nesse momento é que o “ser latino-americano” contribuiu de forma decisiva para que essa produção fílmica olhasse tudo sob a ótica do Real Maravilhoso. Enquanto que em *A casa dos espíritos* torna-se visível uma ruptura com essa estética e mais se torna visível a opção do diretor Bille August por não se aprofundar neste novo “mundo”. Ele preserva, portanto, sua postura e mentalidade eurocêntrica, racionalizando os acontecimentos metaempíricos e retirando o espectador da beleza do universo “maravilhoso” para atirá-lo à realidade.

REFERÊNCIAS

ALLENDE, Isabel. *A casa dos espíritos*. Trad. Carlos Martins Pereira. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

ARRIARÁN, Samuel. *Barroco y neobarroco en América Latina*. México D.F.: Itaca, 2007.

Base de Dados de Filmes na internet: INTERNET MOVIE DATABASE. Disponível em:<<http://www.imdb.com/>>. Acesso em: 29 jan. 2014.

BARBOSA, Maria do Socorro Baptista. A literatura latino-americana no cinema norte-americano: a transposição para a tela de *A casa dos espíritos* e *De amor e de sombras* de Isabel Allende. In: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 2008, São Paulo, *Anais do XI Congresso Internacional da Abralic*, São Paulo, USP, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/030/MARIA_BARBOSA.pdf>. Acesso em: 03 de jan. 2014.

CALASANS, Selma. *Realismo Mágico*. In: CEIA, Carlos (org.). E-dicionário de termos literários. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=314&Itemid=2>. Acesso em: 29 jan. 2012.

CARONE, Modesto. O parasita da família. In: _____. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.12-26.

CARPENTIER, Alejo. Prólogo. In: _____. *O reino deste mundo*. Trad. Marcelo Tápia. São Paulo: Martins Martins Fontes, 2009.

CARPENTIER, Alejo. O barroco e o real maravilhoso. In: _____. *A literatura do maravilhoso*. Trad. Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, edições Vértice, 1987, p.109-129.

CHIAMPI, Irlemar. O mágico e o maravilhoso. In: _____. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, p.43-50.

COVIZZI, Lenira Marques. Uma ficção insólita num mundo insólito. In: _____. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978, p.25-47.

ESQUIVEL, Laura. *Como água para chocolate*. 3. ed. Trad. Olga Savary. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ESTEVES, Antonio; FIGUEIREDO, Eurídice. Realismo mágico e Realismo Maravilhoso. In: FIGUEIREDO, Eurídice. *Conceitos de Literatura e Cultura*. 2.ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010. p. 393- 412.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O real maravilhoso deslocado em ‘A santa’ de Gabriel García Márquez, e ocultado em ‘a menina de lá’ de Guimarães Rosa. *Semioses: revista científica*, Rio de Janeiro, n.7, v.2, p. 92-100, 2010, Disponível em: <http://apl.unisuam.edu.br/semitoses/index.php?option=com_content&view=article&id=83:o-real-maravilhoso-deslocado-em-a-santa-de-gabriel-garcia-marquez-e-ocultado-em-a-menina-de-la-de-guimaraes-rosa&catid=19:ed-7&Itemid=28>. Acesso em: 21 de abril 2013.

JAMESON, Fredric. Sobre o realismo mágico no cinema. In: _____. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995. P131-155.

JOZEF, Bella. O fantástico e o misterioso. In: _____. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1986, p. 183-244.

JOZEF, Bella. Literatura contemporânea. In: _____. *História da literatura hispano-americana*. 3^a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989, p. 269-293.

JOZEF, Bella. *O espaço reconquistado: uma releitura: linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

LLOSA, Mario Vargas. *Cien años de soledad, realidad total, novela total. Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 681, mar. 2007. Disponível em: <http://www.prisaediciones.com/uploads/ficheros/libro/primeraspaginas/201003/primeras-paginas-cien-nos-soledad_1.pdf>. Acesso em 15 de maio de 2013.

MARINHO, Carolina. Maravilhoso e Narratividade. In: _____. *Poéticas do maravilhoso no cinema e na literatura*. Belo Horizonte: PUC Minas; Autêntica Editora, 2009, p. 19-60.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *A incrível e triste história da Cândida Erêndira e sua avó desalmada*. 11. ed. Rio de Janeiro: Distribuidora Record de Serviços de Imprensa S.A., 1972.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. 60. ed. Trad. Eliane Zagury. São Paulo- Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Viver para contar*. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro, Record, 2003

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cheiro de goiaba: conversas com Plínio Apuleyo Mendonza*. Trad. Eliane Zagury. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Crónica de una muerte anunciada*. 29.ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2011.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Doze contos peregrinos*. 18.ed. Trad. De Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Memória de minhas putas tristes*. 17.ed. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *El amor en los tiempos del cólera*. 12.ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Eu não vim fazer um discurso*. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2011.

MONTEIRO, Ofélia Paiva. Sobre o grotesco: “inconveniências”, risibilidade, patético. In: ____ *O grotesco*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2005, p.23-37.

OLIVEIRA, Daniela Garces de; CARELI, Sandra da Silva. Cinema e Literatura: dois produtos culturais que constroem um discurso. In: FAZENDO GÊNERO 8 - CORPO, VIOLÊNCIA E PODER, 2008, Florianópolis, *Anais do fazendo o gênero 8 – corpo, violência e poder*, Florianópolis, UFSC, 2008.

RAMOS JÚNIOR, Dernival Venâncio. *Cien años de soledad – e o caribe e o carnavalesco e o maravilhoso: um estudo histórico-cultural da obra de Gabriel García Márquez*. 2004. 152f. (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2004.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. As imagens do realismo mágico. *Gragoatá*, Revista do Programa de Pós-graduação em Letras. Niterói, n.16, p.117-132. 1 Sem. 2004.

SERRÃO, Raquel de Araujo. A hora e a vez do rosa no pós-boom latino-americano: a ficcionalização da história sob a ótica feminina. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v.5, n.1, p.103-118, 2013.

SERRÃO, Raquel de Araujo. *Sabor, emoção e tradução em Como água para chocolate*. 2010. 105p. (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Centro de Educação/ Departamento de Letras, Universidade Estadual da Paraíba, Campo Grande, 2010.

SILVA, Mônica Gomes. Um deserto de solidão e esquecimento. In: *Anais do V Congresso Brasileiro de Hispanistas/ I Congresso Internacional de la Asociación Brasileña de Hispanistas UFMG*, 2008, p. 1780-1788. Disponível em: <www.letras.ufmg.br/espanhol/anais/anais_paginas_1502-2009/Umdeserto.pdf>. Acesso em: 11 de fev.2013.

SPITTA, Silvia. Traición y transculturación: los desgarramientos del pensamiento latino-americano. In: MORAÑA, Mabel (ed.). *Ángel Rama y los estudios latino americanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997. p. 173-191.

STAM, Robert. O círculo se fecha: de Cervantes ao Realismo Mágico. In: _____. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Trad. de Marie-Anne, Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p.395-468.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TROUCHE, André. Boom e Pós-Boom. In:____*Conceitos de Literatura e Cultura*. FIGUEIREDO, Eurídice (org.). 2.ed. Niterói: EdUFF, Juiz de Fora: EdUFJF, 2010. p.83-102.

ZULUAGA, Conrado. *Todo el mundo lee a García Márquez*. In:____Centro Virtual Cervantes, 2008. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/imagen/mundo.htm>. Acesso: 13 de fev.2013.

FILMES:

COMO AGUA para chocolate. Direção de Alfonso Arau. México, 1992. (Tradução de: Como agua para chocolate).

A CASA dos espíritos. Direção de Billie August. Estados Unidos, 1993. (Tradução de: The house of the spirits).