

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

BETHÂNIA MARTINS MARIANO

PROJEÇÕES DE IDENTIDADES LATINO-AMERICANAS EM *DOZE*
CONTOS PEREGRINOS DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

UBERLÂNDIA
MARÇO/2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

M333p Mariano, Bethânia Martins, 1989-
2018 Projeções de identidades latino-americanas em Doze contos peregrinos de Gabriel García Márquez [recurso eletrônico] / Bethânia Martins Mariano. - 2018.

 Orientadora: Marisa Martins Gama-Khalil.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.
 Modo de acesso: Internet.
 Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.3605>
 Inclui bibliografia.
 Inclui ilustrações.

 1. Literatura. I. Gama-Khalil, Marisa Martins, 1960- (Orient.) II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

BETHÂNIA MARTINS MARIANO

PROJEÇÕES DE IDENTIDADES LATINO-AMERICANAS EM *DOZE*
CONTOS PEREGRINOS DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos literários

Linha de pesquisa: Literatura, Representação e Cultura

Orientadora: Professora Doutora Marisa Martins Gama-Khalil

UBERLÂNDIA
MARÇO/2018

BETHÂNIA MARTINS MARIANO

PROJEÇÕES DE IDENTIDADES LATINO-AMERICANAS EM *DOZE*
CONTOS PEREGRINOS DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado Acadêmico em Estudos Literários do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Uberlândia, 19 de março de 2018.

Banca Examinadora:


Prof.^a Dr.^a Marisa Martins Gama-Khalil/Universidade Federal de Uberlândia (Presidente)


Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares/Universidade Federal de Uberlândia


Prof.^a Dr.^a Regina da Costa Silveira/UniRitter

Ao meu amado avô Irineu (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha mãe, Eliane, ao meu pai, Manoel, à minha avó, Ruth e à minha madrinha, Darcilene, pelo amor e apoio incondicional durante esta e todas as outras etapas da minha vida. Ao meu companheiro de vida e aventuras, Glaycon, pelo amor, pela escuta, e por me ajudar a enxergar quando eu não mais conseguia.

À Professora Marisa Martins Gama-Khalil pela orientação e por ter trilhado comigo esse percurso com saber e sabor.

Às Professoras Maria Cristina Martins e Eni Freitas e Souza, e ao Professor Paulo Fonseca Andrade, pela contribuição na minha formação de leitora e pesquisadora, por me mostrarem infinitas possibilidades de pensar essa grande estrangeira, a literatura.

À Professora Regina da Costa Silveira e ao Professor Leonardo Francisco Soares, pela leitura atenta e pelos apontamentos importantes no exame de qualificação. Agradeço, também, pela solicitude ao receber meu convite para compor tanto a banca da qualificação como a da defesa.

Aos meus colegas do GPEA (Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas) pelas trocas, eventos, risadas e companhia. Em especial, ao Júlio Cezar e Ana Alice. À Andréia, pela amizade e amor dentro e fora da universidade e por ter me dado as mãos durante essa travessia.

À Javiera, pela amizade que construímos e por ter compartilhado comigo todos os “hormônios do mestrado”, como ela diz; e por tornar o processo de escrita menos solitário e angustiante.

À Samita, pelo carinho e suporte. Obrigada por ter desfrutado comigo o primeiro ano do clube de leitura Leia Mulheres Uberlândia, que foi/é um lugar muito importante para mim.

A todos que, de uma forma ou de outra, me encorajaram a seguir e compartilharam comigo o amor às palavras.

Soy América Latina, un pueblo sin piernas,
pero que camina.

(Latinoamérica – Calle 13)

RESUMO

Nesta dissertação buscamos traçar representações de identidades latino-americanas nos contos “A santa”, “Me alugo para sonhar”, “Maria dos Prazeres” e “Só vim telefonar”, presentes na obra *Doze contos peregrinos*, de Gabriel García Márquez. Para a análise desses contos que têm como procedimento narrativo comum personagens latino-americanas que se encontram em solo europeu, ancoramo-nos no conceito de real maravilhoso cunhado por Alejo Carpentier (2009) e de insólito projetado conceitualmente por Lenira Covizzi (1978). A base do estudo terá como suporte, igualmente, as teorias que delineiam como foco a questão das identidades latino-americanas. Consideramos que na América Latina o insólito é tratado como cotidiano e se dá devido às características do continente latino-americano, como inerente à sua identidade e cultura. Os latino-americanos, com seu olhar híbrido e mestiço, naturalizam o insólito, uma vez que sua realidade é por natureza maravilhosa. Partimos da noção de mirada estrábica para Ricardo Piglia (2012), um olhar enviesado que consegue mirar as bordas. Pudemos constatar que as literaturas que florescem no subdesenvolvimento cultural deslocam-se das tradições europeias e adquirem lentamente a consciência nacional e universal, apresentando um olhar da margem, ex-cêntrico, de acordo com Lenira Covizzi (1978) e Linda Hutcheon (1991). A morte, tema recorrente em todos os contos, ajuda-nos a pensar também nas identidades latino-americanas apontadas neste estudo.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura latino-americana; real maravilhoso; identidades latino-americanas; insólito; ex-cêntrico; morte.

RESUMEN

En esta tesis buscamos trazar representaciones de identidades latinoamericanas en los cuentos “La santa”, “Me alquilo para soñar”, “María dos Prazeres” y “Sólo vine a hablar por teléfono”, presentes en la obra *Doce cuentos peregrinos*, de Gabriel García Márquez. Para el análisis de esos cuentos que tienen como procedimiento narrativo común a personajes latinoamericanos que se encuentran en suelo europeo, nos basamos en el concepto de real maravilloso acuñado por Alejo Carpentier (2009) y de lo insólito proyectado conceptualmente por Lenira Covizzi (1978). La base de nuestro estudio tendrá como soporte, igualmente, las teorías que delinean la cuestión de las identidades latinoamericanas. Consideramos que en América Latina lo insólito es tratado como cotidiano y se produce debido a las características del continente latinoamericano, es decir, es inherente a su identidad y a su cultura. Los latinoamericanos, con su mirada híbrida y mestiza, naturalizan lo insólito, al mismo tiempo que su realidad es por naturaleza maravillosa. Partimos de la noción de mirada estrábica de Ricardo Piglia (2012), una mirada sesgada que logra ver los bordes. Pudimos confirmar que las literaturas que florecen en el subdesarrollo cultural se dislocan de las tradiciones europeas y adquieren paulatinamente la conciencia nacional y universal, presentando una mirada desde los márgenes, excéntrica, de acuerdo con Lenira Covizzi (1978) e Linda Hutcheon (1991). La muerte, tema recurrente en todos los cuentos, nos ayuda a pensar también en las identidades latinoamericanas apuntadas en este estudio.

PALABRAS CLAVE: Literatura latinoamericana; real maravilloso; identidades latinoamericanas; insólito; excéntrico; muerte.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - La columna rota - 1944.....	58
Figura 2 - Lo que el agua me dio - 1938	60
Figura 3 - Mi nana y yo - 1937.....	61

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. O OLHAR DE VIÉS: UMA VISÃO DA MARGEM	15
1.1. O insólito, o real maravilhoso e as teorias do fantástico	15
1.2 Identidades e diferenças: questões conceituais	28
2. “A SANTA”: UM TRATADO DO REAL MARAVILHOSO	37
3. “ME ALUGO PARA SONHAR” E “MARIA DOS PRAZERES”: O DEVANEIO DOS SONHOS.....	56
4. "SÓ VIM TELEFONAR": O INSÓLITO E AS DESRAZÕES DA LOUCURA	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
REFERÊNCIAS	100

INTRODUÇÃO

A obra *Doze contos peregrinos*, de Gabriel García Márquez, escritor colombiano, foi publicada em 1992 com contos que foram escritos e reescritos durante dezoito anos, peregrinando dentro das mochilas de seus filhos nas viagens de família e também da mesa do escritor para o cesto de lixo, como ele nos conta no prólogo do livro. Antes de tomarem forma de contos, cinco dos textos foram crônicas de jornal e roteiros de cinema, um foi série de televisão, outro foi contado em uma entrevista gravada e depois transcrito.

Márquez nos conta que concebeu a primeira ideia de escrever os contos a partir de um sonho que teve após morar em Barcelona por cinco anos. Ele sonhou que assistia ao próprio enterro, caminhando entre um grupo de amigos que, apesar do clima de festa, estavam vestidos de luto. Todos pareciam felizes pelo fato de se encontrarem reunidos, e Márquez estava grato pela morte ter lhe dado uma oportunidade de estar com seus amigos latino-americanos que não via há tempos.

Ao final da cerimônia, Márquez tentou acompanhá-los, mas um dos amigos disse a ele que ele era o único que não podia ir embora. Nas palavras do autor, “[s]ó então compreendi que morrer é não estar nunca mais com os amigos” (MÁRQUEZ, 1992, p. 10). Márquez interpretou seu sonho como uma tomada de consciência da sua identidade, e pensou que tal sonho “era um bom ponto de partida para escrever sobre as coisas estranhas que acontecem aos latino-americanos na Europa” (MÁRQUEZ, 1992, p. 10).

Sobre pessoas que estão fora de sua terra natal, Stuart Hall (2006, p. 88) postula que “elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades”, uma vez que a diversidade e a transposição de limites culturais são partes do processo de globalização. Para além da transposição de fronteiras nacionais, o processo de globalização integra e conecta comunidades em novas combinações de espaço-tempo (HALL, 2006), que são perceptíveis na obra a ser analisada na presente dissertação.

Verifica-se, nos doze contos selecionados para a obra, que as personagens principais são latino-americanas e se encontram, por alguma circunstância, solitárias na Europa, sofrendo alguma desventura, peregrinando entre o velho e novo mundo.

De acordo com Boaventura de Sousa Santos (2010), a América Latina foi primeiramente descrita e classificada pelos europeus, que não apenas a descreveram, mas também a silenciaram com seu olhar hegemônico. No entanto, assim como em outras culturas e nações, a América Latina escreveu e reescreveu suas histórias, ressignificando-as.

Entendemos, em consonância com Tomaz Tadeu da Silva (2007), que:

o processo de classificação é central na vida social. Ele pode ser entendido como um ato de significação pelo qual dividimos e ordenamos o mundo social em grupos, em classes (SILVA, 2007, p. 82).

Perante essa classificação, perguntamo-nos quem são os sujeitos latino-americanos que, nos contos de Márquez estão vivendo, por algum motivo, na terra de seus colonizadores.

Na presente dissertação, não trabalharemos com a obra paradigmática do *boom* da literatura latino-americana, *Cem anos de solidão*, também de Márquez. Ao invés, escolhemos como recorte de nossa pesquisa o livro *Doze contos peregrinos*, em função de ele pôr em voga questões como identidades, alteridade e cultura na América Latina, que vêm à tona a partir das tramas fantásticas e insólitas presentes nos contos. A partir desse recorte, nosso trabalho pretende contribuir com os estudos literários, visto que não há dissertações e teses no Brasil que se propuseram a analisá-lo¹.

Assim como Márquez, alguns escritores latino-americanos contam a(s) história(s) da América integrando elementos fantásticos em suas narrativas, relacionados à cultura local e tratados como naturais pelas personagens. A essa vertente literária Alejo Carpentier (2009) deu o nome de real maravilhoso, sobre o qual começou a teorizar na década de 1940. No entanto, os elementos mágicos e maravilhosos aqui não funcionam apenas como inventividades artísticas, como aconteceu no surrealismo, desprezando a realidade concreta, mas, sim, como características próprias do continente latino-americano, como inerentes à sua identidade e cultura. Entendemos que apesar do real maravilhoso e da literatura do *boom* (1960 – 1970) terem tido certa hegemonia no mercado e na recepção crítica, não eram a única vertente da literatura latino-americana.

¹ Pesquisa feita na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), disponível em: <<http://bdtd.ibict.br/vufind/>>. Acesso em 14 de janeiro de 2018.

O conceito de insólito cunhado por Lenira Marques Covizzi (1978) permeia as nossas análises. Segundo a autora, o insólito é o acontecimento que, sem explicação, irrompe na literatura fantástica. Para nós, nos contos escolhidos para análise há acontecimentos insólitos, e alguns contos da obra encontram-se dentro das premissas do real maravilhoso e por isso estes tornam-se termos caros à pesquisa.

Nosso principal objetivo é traçar representações de identidades latino-americanas nos contos “A Santa”, “Me alugo para sonhar”, “Maria dos Prazeres”, e “Só vim telefonar” presentes na obra *Doze contos peregrinos*, de Gabriel García Márquez. Escolhemos quatro contos, entre os doze, por entendermos que neles há uma maior exploração das identidades latino-americanas em relação ao outro, que no caso é o europeu.

Nossas perguntas de pesquisa são: Como os contos analisados se relacionam com o insólito e/ou o real maravilhoso? Quem são os sujeitos latino-americanos dos quais nos fala Márquez? Quais são os acontecimentos “estranhos” que os latino-americanos da obra vivenciam na Europa? As identidades latino-americanas são postas em situação de conflito em solo europeu?

A partir das perguntas de pesquisa, analisamos os contos “A Santa”, “Me alugo para sonhar”, “Maria dos Prazeres” e “Só vim telefonar”, considerando os pressupostos teóricos explicitados no Capítulo 1, interpretando e discutindo as identidades do latino-americano nos referidos contos.

Nossos objetivos específicos são relacionar o insólito e o real maravilhoso com a obra de Márquez aqui analisada, e explorar os conceitos de identidades baseados nos estudos de Stuart Hall (2006), Kathryn Woodward (2007), Darci Ribeiro (2010) e Linda Hutcheon (1991), associando-os com os sujeitos latino-americanos apresentados pelo autor. Analisamos os contos citados acima tomando a língua como não transparente, cientes de que não há um sentido único e verdadeiro a ser decifrado, não há uma verdade oculta atrás do texto, mas gestos de interpretação sobre o mesmo, fazendo com que os sentidos estejam sempre em curso, assim, nosso intuito é deslocar os sentidos do texto e traçar possíveis identidades dos sujeitos latino-americanos presentes nos contos selecionados.

A dissertação se divide em quatro capítulos. No Capítulo 1, “O olhar de viés: Uma visão da margem”, explicitamos os pressupostos teóricos que perpassam as discussões e

análises dos contos. No Capítulo 2, “A Santa: um tratado do real maravilhoso”, analisamos o conto focando na forma como ele se relaciona diretamente com as teorias sobre o real maravilhoso e como estas se referem às noções de identidade e alteridade. No Capítulo 3, “Me alugo para sonhar e Maria dos Prazeres: o devaneio dos sonhos”, juntamos os dois contos para análise devido ao fio condutor que une as duas narrativas, os sonhos premonitórios. No Capítulo 4, “Só vim telefonar: o insólito e as desrazões da loucura”, tratamos de questões relacionadas ao espaço lúgubre e à loucura, temas que perpassam todo o conto, bem como abordamos a situação absurda vivida pela personagem latino-americana. Então, apresentamos as considerações finais e as referências que serviram de apoio para esse trabalho.

A leitura e análise dos quatro contos escolhidos é amarrada pelo tema da morte. Em cada conto há um tipo diferente de morte, e cada tipo é discutido em seu respectivo capítulo. A morte, um tema recorrente nos contos, ajuda-nos a pensar também nas identidades latino-americanas apontadas nesse trabalho.

1. O OLHAR DE VIÉS: UMA VISÃO DA MARGEM

1.1. O insólito, o real maravilhoso e as teorias do fantástico

Mas o que é a história da América toda senão
uma crônica do real maravilhoso?

(CARPENTIER, 2009, p. 12)

Nesta seção do capítulo teórico da presente dissertação, trataremos de conceitos caros à nossa pesquisa, a fim de situar o leitor em relação à nossa escolha teórica e metodológica para a análise dos contos nos capítulos seguintes. Esses conceitos concernem à literatura fantástica, uma vez que parte dos contos focalizados nesta dissertação configura-se como narrativas que desvelam o fantástico em suas tramas. Contudo, não nos deteremos exaustivamente na oposição entre gênero fantástico e modo fantástico. Por estarmos trabalhando com narrativas em que há acontecimentos insólitos de natureza diversa, tomaremos o fantástico como modo e não como gênero.

Em sua obra intitulada *Introdução à literatura fantástica*, Tzvetan Todorov (2004) organizou, reuniu e discutiu estudos anteriores sobre a literatura que tem o insólito em sua trama. Sua perspectiva teórica agrupou formas similares e apartou formas diferentes de trabalho com o sobrenatural, organizando, assim, as variadas formas da narrativa fantástica em “gêneros”, de maneira ainda marcadamente estruturalista.

Segundo Todorov (2004), o fantástico, o estranho e o maravilhoso são gêneros vizinhos:

Para esse teórico, nós, leitores, somos transportados para o âmago do fantástico na situação em que, pisando no solo de um mundo que conhecemos, um mundo prosaico às nossas vivências, sem anjos, demônios ou monstros, vemo-nos diante de um acontecimento impossível de esclarecer pelas leis desse mundo familiar. E, então, temos duas opções pela frente: ou tal acontecimento é fruto da nossa imaginação, uma ilusão dos nossos sentidos, ou o acontecimento integra a nossa realidade, contudo esta é regida por leis que ignoramos (GAMA-KHALIL, 2013, p. 20).

As narrativas do gênero estranho frequentemente provocam o medo e muitas narrativas de horror poderiam ser englobadas nesse gênero. No estranho, ainda para Todorov (2004), há fatos incríveis e inquietantes, mas que podem ser esclarecidos pela lógica e razão. Esses fatos podem causar nas personagens e possivelmente no leitor reações semelhantes às das narrativas fantásticas, no entanto, como são possíveis explicações racionais para os fatos supostamente sobrenaturais, já não se trata do gênero literatura fantástica.

Já nas narrativas do gênero maravilhoso, de acordo com Todorov (2004), os acontecimentos supostamente sobrenaturais não provocam hesitação nas personagens e possivelmente em nós, leitores; eles encontram-se naturalizados no mundo da narrativa. Podemos tomar os contos de fada como exemplo do gênero maravilhoso, “porque neles varas de condão, lobos que falam, botas mágicas são naturais àquele mundo ficcional” (GAMA-KHALIL, 2013, p. 21). Por não provocar hesitação nas personagens e nos leitores, Todorov separa essas narrativas das que pertencem ao gênero fantástico.

“A fé absoluta como a incredulidade total nos leva para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá a vida” (TODOROV, 2004, p. 36). Para Todorov (2004), então, a hesitação, presente no plano da narrativa e no da recepção, é uma condição primordial para a existência do fantástico. De acordo com Gama-Khalil (2013), a hesitação:

caracteriza o discurso amplamente metafórico instituído pela literatura fantástica, pois nela os planos da imaginação e da conotação suplantam o da realidade, fazendo com que o receptor movimente sua interpretação, no sentido de questionar o conceito da realidade que tem em seu entorno (GAMA-KHALIL, 2013, p. 22).

Filipe Furtado, teórico português fortemente influenciado por Todorov, em sua obra *A construção do fantástico na narrativa*, busca deslocar a noção de hesitação proposta por Todorov. Para Furtado (1980), na literatura do sobrenatural há o elemento metaempírico, para além do empírico, e a constatação desse elemento leva à ambiguidade. Assim como a hesitação na teoria proposta por Todorov (2004), para Furtado (1980) no gênero maravilhoso não há ambiguidade, no gênero estranho há ambiguidade, mas ela não permanece na narrativa, visto que se desfaz por argumentos da lógica, e somente no gênero fantástico a ambiguidade se mantém. A diferença que Furtado estabelece em relação à teoria de Todorov é a de que “a permanência da

ambiguidade é uma questão interna à narrativa, ao passo que, para Todorov, a hesitação estaria também condicionada à recepção do acontecimento insólito” (GAMA-KHALIL, 2013, p. 24).

Quando as diferenças entre os gêneros são mais enfatizadas temos a perspectiva genológica. Neste caso, são definidos limites entre o gênero fantástico e os gêneros vizinhos. Em outra linha de entendimento, há também a perspectiva modal, na qual teóricos buscam compreender essa literatura não privilegiando as diferenças, mas, agrupando-a por semelhanças. Dessa forma, o modo fantástico engloba narrativas que não se encaixariam no gênero fantástico proposto por Todorov (GAMA-KHALIL, 2013).

Irène Bessière, Rosemary Jackson, Remo Ceserani e Italo Calvino são teóricos que se debruçaram sobre a falibilidade da noção de gênero para a definição da literatura fantástica. De acordo com Gama-Khalil (2013, p. 25), essa perspectiva genológica limita a diversidade de obras “construídas a partir de variadas formas de trabalho que surpreendem ou contrariam o leitor. O fantástico se planteia, então, como um modo, que se constitui por intermédio de formas e temáticas cujo fito é incitar a incerteza”.

Furtado, pois, fundamentado principalmente pelo estudo de Rosemary Jackson, escreve o verbete “Fantástico (Modo)” para o *E-dicionário de termos literários* de Carlos Ceia, e assim “mostra aos leitores que a literatura fantástica pode ser mais bem compreendida se mirada pela perspectiva modal” (GAMA-KHALIL, 2013, p. 28). Nesse verbete ele declara que o modo fantástico abrange obras de arte e obras literárias que, longe de se pretenderem realistas, recusam “atribuir qualquer prioridade a uma representação rigorosamente “mimética” do mundo objectivo” (FURTADO, s. d., p. 1). A literatura fantástica compreendida pela perspectiva modal “abrigaria diversas ramificações como o maravilhoso puro, o fantástico maravilhoso, o estranho puro, o fantástico estranho, o fantástico puro, o real maravilhoso” (GAMA-KHALIL, 2013, p. 29).

Em seu estudo *O Insólito em Guimarães Rosa e Borges*, Lenira Marques Covizzi (1978) defende que o acontecimento sem explicação que irrompe na narrativa fantástica é o insólito. Tal estudo é o “resultado de sua tese orientada por Antonio Candido e defendida no ano de 1970. É importante notar que a pesquisadora gestava suas ideias

aqui no Brasil quando Todorov escrevia seu livro que normatizou os estudos sobre literatura fantástica” (GAMA-KHALIL, 2013, p. 28).

No início do capítulo “Uma ficção insólita num mundo insólito”, Covizzi (1978) nos fala sobre o século XX, que foi marcado pelo progresso técnico. Tal progresso não resolveu os problemas do homem, que passa a questioná-los com maior angústia e intensidade. Uma das consequências dessa situação é a determinação do caos como estrutura social, em que a noção de racionalidade passa a ser questionada, levando a atitudes contrárias ao preestabelecido.

O quadro histórico descrito acima encontra expressão nas artes e na literatura, e então temos um mundo em crise, que, para a autora, é um mundo insólito. E o insólito é o “que carrega consigo e desperta no leitor o sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal...*” (COVIZZI, 1978, p. 26, grifos da autora). Segundo a autora, o insólito provoca perplexidade e excitação, e, se tratado como habitual, sua carga de estranheza aumenta. O insólito é, também, um fenômeno de inadequação que causa rupturas e deslocamentos nas relações de causa e consequência. Podemos perceber o alargamento que Covizzi (1978) elabora no seu entendimento de insólito. Assim, será insólito o evento da ordem do sobrenatural propriamente dito, mas também o evento que desencadeia uma sensação de incongruência, ou seja, da ordem do absurdo.

Um dos principais recursos da arte é a singularização, que desautomatiza o nosso olhar, levando-nos a enxergar de forma diferente e singular os objetos vistos cotidianamente. Se a literatura em si já faz isso, a literatura fantástica exacerba essa noção, pois, por exemplo, na literatura insólita os objetos vistos por nós cotidianamente não guardam um compromisso estrito e explícito com a verdade. Para a autora, “[n]ão nos encontramos diante de uma literatura contrastante, uma literatura do sim/não, branco/preto, mas de uma literatura das nuances, do sim e do não” (COVIZZI, 1978, p. 29).

A literatura do insólito não é a literatura do contraste, mas da ambiguidade, e, por isso, questionadora de convenções. Aqui tem maior importância o tecido narrativo do que qualquer outro elemento da narrativa. Em contraposição à concepção romântica de criador excepcional – visitado constantemente pela criatividade, o autor demonstra grande consciência instrumental. A leitura de obras insólitas provoca incômodo, pois ela

não nos lança ao caos, mas “a uma especial ordenação do caos, que é a do autor” (COVIZZI, 1978, p. 31).

Na ficção do século XX, narrador e autor não se consideram mais o centro, não há mais centro. Na visão de Linda Hutcheon (1991), isto é o que se designa como ex-cêntrico. Há, sim, uma nova concepção do relacionamento do autor e do leitor, que passam a ter suas funções cada vez mais intercambiáveis. De acordo com a pesquisadora brasileira Lenira Covizzi:

essas tendências encontram correlato na ausência de perspectiva, de um eixo focal do homem do século XX diante das novas situações alcançadas com o progresso técnico, sem ter ainda resolvido problemas humanos que são do homem de sempre (COVIZZI, 1978, p. 32).

Em contraposição ao praticismo resultante da revolução tecnológica e à lógica preestabelecida, as artes do século XX, em suas diversas tendências, preocupam-se em revigorar e valorizar a imaginação. Para a autora, é o surrealismo que caracteriza a nova arte por ser o não-conformismo por definição e fugir às convenções, e também por contrariar o realismo e a *mimeses* que enformaram a literatura ocidental.

Alejo Carpentier (1987), ensaísta, novelista e músico cubano, também nos fala sobre o movimento surrealista, no qual os artistas acreditavam que a arte deveria se libertar das exigências da lógica e da razão e ir além da consciência do dia a dia para poder expressar o inconsciente e a imaginação. No entanto, para Carpentier (1987), o surrealismo é fabricado de forma premeditada e calculada para produzir uma sensação de singularidade.

Ele nos explica que os dicionários dizem que maravilhoso é o que causa admiração por ser extraordinário, excelente, admirável, e então isso se associa à noção de que o que é maravilhoso tem de ser belo, bonito e amável. Entretanto, Carpentier (1987) ressalta que a única definição que deve ser lembrada é a que se refere ao extraordinário. Para ele, tudo que escapa às normas estabelecidas é maravilhoso. “Devemos, portanto, estabelecer uma definição do maravilhoso que não introduza essa noção de que o maravilhoso é o admirável porque é belo. O feio, o disforme, o terrível, também pode ser maravilhoso. Tudo que é insólito é maravilhoso” (CARPENTIER, 1987, p. 122).

No fim do ano de 1943, quando visitou o Haiti, Carpentier foi levado a aproximar a maravilhosa realidade vivida à extenuante pretensão de suscitar o maravilhoso que caracterizou certas literaturas europeias dos últimos trinta anos. Então, critica a tradição literária europeia que “fabrica” o maravilhoso e ataca fortemente o surrealismo, fazendo caricaturas dos procedimentos imagéticos do mesmo, afirmando que o surrealismo não é mais do que truques de prestidigitação.

Ainda criticando as inventividades artísticas, explica que o maravilhoso começa a sê-lo quando surge uma alteração da realidade, o milagre. “Para começar, a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé. Os que não acreditam em santos não podem curar-se com milagres de santos” (CARPENTIER, 2009, p. 9). Ele exemplifica afirmando que Marco Polo admitia que certas aves voavam levando elefantes entre as garras, Lutero viu de frente o demônio em cuja cabeça atirou um tinteiro, Victor Hugo acreditava em aparições porque estava certo de ter falado com o fantasma de Leopoldina e Van Gogh bastava ter fé no girassol para fixar sua revelação em uma tela, e então acusa artistas e poetas de não serem capazes de abandonar hábitos mesquinhos para jogar a alma na temível carta de uma fé.

Tanto para Carpentier (1987), quanto para Covizzi (1978), a literatura insólita escrita na América Latina difere do surrealismo por causa de nossa proximidade com as culturas primitivas e sua sobrevivência em nosso cotidiano, sendo o insólito tratado como um elemento cultural, e não apenas como uma inventividade artística, o que corrobora a dúvida sobre a realidade de tudo.

No prólogo da obra *O reino deste mundo* (2009), Alejo Carpentier cunha pela primeira vez o termo real maravilhoso para se referir à literatura maravilhosa latino-americana. Para o autor, o insólito é tratado como natural e cotidiano na literatura fantástica latino-americana pelo fato de ela pertencer a uma vertente literária própria do Novo Mundo, o real maravilhoso, onde o insólito dá-se devido às características do continente latino-americano, como inerente à sua identidade e cultura.

Ele afirma que, se o surrealismo é fabricado de forma premeditada e calculada para produzir uma sensação de singularidade, o real maravilhoso latino-americano, “é aquele que encontramos em estado bruto, latente, onipresente em tudo que é latino-americano. Aqui o insólito é cotidiano, sempre foi cotidiano” (CARPENTIER, 1987, p. 125). A fim de exemplificar suas opiniões, Carpentier (1987) postula que Andre

Masson, pintor surrealista francês, não conseguiu desenhar a Ilha de Martinica, com todas suas simbioses, e foi o pintor cubano Wifredo Lam quem pôde captar a magia da vegetação tropical.

O autor diferencia a literatura maravilhosa do real maravilhoso com o exemplo do sexto canto de Maldoror:

em que o herói, perseguido por toda a polícia do mundo, escapa de um ‘exército de agentes e espiões’ adotando o aspecto de animais diversos e fazendo uso de seu dom de transportar-se instantaneamente para Pequim, Madri ou São Petersburgo (CARPENTIER, 2009, p. 11).

Já na América, onde não foi escrito nada semelhante, “existiu um Mackandal dotado dos mesmos poderes pela fé de seus contemporâneos, e que alentou, com essa magia, uma das sublevações mais dramáticas e estranhas da História” (CARPENTIER, 2009, p. 11). Então, Carpentier sumariza afirmando que de Maldoror só ficou uma escola literária de vida efêmera, enquanto de Mackandal ficou “toda uma mitologia, acompanhada de hinos mágicos, conservados por todo um povo, que ainda se cantam nas cerimônias do vodu” (CARPENTIER, 2009, p. 11).

Em *O reino deste mundo*, Carpentier (2009) escreve sobre acontecimentos que precederam a independência haitiana, a transição de colônia francesa governada por brancos para uma nação negra regida pelo primeiro monarca coroado no Novo Mundo. Essa narrativa, contada sob a perspectiva dos escravos, com todas suas crenças míticas em divindades e em forças sobrenaturais, contraria a razão e o ser supremo do pensamento europeu. Mackandal, mesmo que seja um ser ficcional, tem o modelo retirado da realidade haitiana, em que milhares de homens ansiosos por liberdade acreditavam em seus poderes licantrópicos – de transformar-se em animais de casco, aves, peixes, insetos –, e essa fé coletiva produziu um milagre no dia de sua execução. Anulando sua própria morte, ao ser preso e queimado em execução pública, Mackandal escapa à dominação europeia em um voo que sela seus laços secretos com a imortalidade.

Para Carpentier (2009, p. 10), “essa presença e vigência da Realidade Maravilhosa não era privilégio único do Haiti, senão um patrimônio de toda a América, onde ainda não se concluiu, por exemplo, um inventário de cosmogonias”.

Aqui, na América Latina, a periferia da história, segundo Octavio Paz em *O labirinto da solidão* (2014), o insólito é cotidiano. E Carpentier atribui os fatos insólitos que aqui ocorrem à virgindade da nossa paisagem, nossa ontologia, a Revolução que constituiu nosso recente descobrimento, as nossas fecundas mestiçagens e a presença fáustica do índio e do negro, o que em *A literatura do maravilhoso* ele chama de creoulidade. Para o autor, esses são alguns dos fatos pelos quais a América está muito longe de ter esgotado seu caudal de mitologias, e o que o possibilita de chamar de real maravilhoso a literatura maravilhosa latino-americana.

Em consonância com Carpentier, Bernd (2010, p. 21) considera que os processos de continuidade e ruptura da América Latina em relação aos modelos europeus “vêm se alternando, e os mecanismos de apropriação simbólica não estão, ainda, inteiramente concluídos”.

As noções de creoulidade, de simbiose e de mestiçagem engendram, para Carpentier (1987), um barroquismo. Para ele, o barroco, mais do que um datado estilo de época, é um espírito, 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” (CARPENTIER, 1987, p. 111).

O espírito barroco caracteriza-se pelo horror ao vazio, à superfície nua e à harmonia linear-geométrica. É também uma arte pulsante, “uma arte que parte de um centro e vai para fora rompendo de certa forma seus próprios limites” (CARPENTIER, 1987, p. 113). Tanto o real maravilhoso quanto o barroco são impregnados pelo maravilhoso, o extraordinário e o assombroso, e esse é o motivo pelo qual a América Latina foi eleita pelo espírito barroco. De acordo com Carpentier (1987):

O barroquismo americano se alia à “criolledad”, ao sentido do crioulo, à consciência adquirida pelo homem americano, seja filho do branco europeu, seja filho de negro africano, seja filho de índio nascido no continente – fato admiravelmente observado por Simón Rodríguez –, a consciência de ser outra coisa, de ser uma coisa nova, ser uma simbiose, de ser um crioulo; e o espírito crioulo já é por si mesmo um espírito barroco (CARPENTIER, 1987, p. 121).

Carpentier (1987) também associa o barroco ao *boom* da literatura latino-americana, por sua heterogeneidade e profusão de escritores. Para ele, o *boom*, na verdade, tem a ver com um conjunto de escritores que adquiriram, simultaneamente,

certa difusão e certo reconhecimento por parte do público e da crítica, sobretudo em países de línguas que não a espanhola. Esse grupo de escritores, que são heterogêneos em relação à sua origem e o modo de escrever, conta com autores como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Juan Rulfo e Mario Vargas Llosa. Relacionada ao espírito barroco está também a concepção de tempo presente nessa literatura, concepção que está associada ao tempo cíclico primitivo ou ao tempo mítico, em um esforço de negar o tempo progressivo da cultura ocidental.

De acordo com Esteves e Figueiredo (2010), a crítica, em descompasso com a produção artística latino-americana, viu-se na necessidade de explicar o fenômeno diante da avalanche de textos que começaram a surgir no período entre-guerras. Carpentier (1987, p. 128) afirma que o *boom* não é algo concreto e não define coisa alguma, ele “existe graças a uma geração de romancistas, afirmados hoje em dia, que estão produzindo obras que traduzem o âmbito americano, tanto da cidade quanto da selva ou dos campos, de modo totalmente barroco”.

Para Carpentier (1987), a nossa história é a história mais diferente do mundo, já que nossa terra foi o teatro do encontro étnico mais sensacional registrado nos anais do planeta, o “encontro do índio, do negro, e do europeu de tez mais ou menos clara, destinados, no futuro, a misturar-se, entremisturar-se, estabelecer simbioses de culturas, de crenças, de artes populares, na mais tremenda mestiçagem já vista” (CARPENTIER, 1987, p. 36).

De acordo com Esteves e Figueiredo (2010, p. 399), a cultura mestiça, juntamente com a natureza exuberante, resulta na suposta existência de uma realidade maravilhosa na América Latina, “em cuja história ocorrem fatos que podem parecer insólitos aos olhos do estrangeiro”. Os autores afirmam que essa é a base do raciocínio do real maravilhoso para Carpentier.

Ele mesmo, em 22 de maio de 1975, no fim de uma conferência intitulada *O barroco e o real maravilhoso*, que proferiu no Ateneu de Caracas, ressalta que:

Quanto ao real maravilhoso, precisamos apenas estender as mãos para alcançá-lo. A nossa história contemporânea apresenta todo dia insólitos acontecimentos. O simples fato da primeira revolução socialista ter acontecido no país cuja situação era a menos propícia para isso – falo em situação geográfica – é por si só um fato insólito na história contemporânea, fato insólito que se junta a muitos outros fatos insólitos que, para nossa glória e magníficos resultados, têm

acontecido na história da América desde a Conquista até agora. Mas diante dos futuros fatos insólitos que nos esperam neste mundo do real maravilhoso, não precisamos mais dizer, como Hernán Cortés disse ao seu monarca: “Por não saber dar nome às coisas, não as expresso”. Hoje conhecemos os nomes das coisas, as formas das coisas, a textura das nossas coisas; sabemos onde estão nossos inimigos internos e externos; forjamos uma linguagem apta para expressar as nossas realidades, e o acontecimento que vier ao nosso encontro terá em nós, romancistas da América Latina, as testemunhas, os cronistas, e intérpretes de nossa realidade americana. Para isso nos preparamos, para isso estudamos nossos clássicos, nossos autores, nossa história, e para expressar o nosso tempo Americano é que procuramos e encontramos nossa maturidade. Seremos os clássicos de um enorme mundo barroco que ainda nos reserva, e reserva ao mundo as mais extraordinárias surpresas (CARPENTIER, 1987, p. 129).

A América Latina, desconhecida e maravilhosa para os colonizadores que se encontravam diante de uma realidade que não podiam explicar, é então vista pelos latino-americanos que enxergam a própria realidade a partir, inicialmente, do olhar do outro – o europeu, mas, principalmente por um olhar híbrido e mestiço que pode engendrar o insólito.

Por vezes os termos realismo mágico e real maravilhoso são usados para designar um mesmo tipo de literatura. No entanto, acreditamos que há uma problemática com o termo realismo mágico. De início, ao pesquisarmos no dicionário online *Michaelis* os termos realismo, real, mágico e maravilhoso, já podemos traçar diferenças.

Realismo, por exemplo, é a qualidade ou característica do que é real, é tentar reproduzir, com o máximo de fidelidade, o real. Mágico, por sua vez, é algo que pertence ou se refere à magia, que é dotado de poder sobrenatural. Ao pesquisarmos a palavra real, verificamos que se refere a algo que não é imaginário, que tem existência no mundo dos sentidos, o oposto de ilusório e fictício. Maravilhoso, por fim, é algo fora do comum, admirável, prodigioso, surpreendente, algo que encerra maravilha, não nos esquecendo de que, para Carpentier (1987), o maravilhoso é também o feio, o disforme e o terrível, o maravilhoso é o insólito. Maravilhoso vem de maravilha, de *mirabilia*. Para Esteves e Figueiredo (2010, p. 405), “na raiz da *mirabilia* latina está o mirar, olhar com atenção, olhar através, também presente na origem das palavras milagre e miragem, ambas usadas em oposição ao natural”.

O realismo mágico é uma criação que, partindo de uma realidade, converte-se em mágica. É essa magia inventada pelo artista que surge a partir da deformação

intencional da realidade, com fins estritamente estéticos. O próprio Carpentier (1987) postula que no realismo mágico há elementos da realidade, entretanto, eles são levados a uma atmosfera de sonho, transformando-se em uma imagem inverossímil e impossível. Para Esteves e Figueiredo (2010), Gabriel García Márquez utiliza o exagero e a hipérbole como recursos para criar essa realidade mágica. Tais autores incluem o trabalho de escrita literária de Gabriel García Márquez dentro das premissas do termo realismo mágico.

Entretanto, discordamos de Esteves e Figueiredo sobre a classificação da escrita de Márquez como pertencente ao realismo mágico, visto que a hipérbole e o exagero são recursos intrínsecos à literatura fantástica em geral, e não só ao realismo mágico. Dessa forma, recorreremos à origem do termo arte, do latim *ars*, que corresponde ao termo grego *téchne*. Arte, que nos lembra técnica, significa o que é ordenado ou toda espécie de atividade humana submetida a regras. Seu campo semântico se define em oposição ao acaso, ao espontâneo e ao natural. A partir disso, lembramos que o escritor não é uma espécie de ser transcendental e excepcional, e que se vale de consciência instrumental para tecer a narrativa.

Ora, se todos os escritores trabalham o tecido narrativo conscientemente, o que poderia encaixar a obra de Márquez dentro do realismo mágico ou do real maravilhoso? Defendemos a ideia de que o realismo mágico é um conceito estético, ao passo que o real maravilhoso é um conceito ontológico, apesar de não deixar de ser estético, também, pois se refere a um modo de ser de uma determinada realidade. A forma de Márquez trabalhar com o fantástico é cravada em questões culturais, e isso põe em voga questões sobre identidade e alteridade latino-americanas.

De acordo com Gama-Khalil (2014, p. 126):

Pelos vilarejos do interior do Brasil e dos outros países da América do Sul e Central é muito comum escutarmos “causos” que relatam histórias de pessoas com dons, crianças santinhas e aparições de anjos. Em todas as histórias o encantamento mescla-se a uma crença que desencadeia toda força da narrativa. E em quase todas elas, há a presença de algum morador da cidadezinha que viveu ou testemunhou o acontecimento insólito, acontecimento esse que, apesar de maravilhoso, é comum para as pessoas daquele lugar.

Optamos, então, pelo termo real maravilhoso para tratar da obra de Márquez, pois ele nos permite observar mais de perto tais questões culturais e identitárias da América Latina, já que esse é um dos nossos objetivos nesta dissertação. Pelo fato de esse autor ser latino-americano, fruto dessa grande mestiçagem cultural, e por conhecer os nomes, formas e texturas dos nossos elementos, ele forja uma linguagem apta para expressar as nossas realidades a partir de uma ótica inserida nesse mesmo contexto.

Covizzi (1978) assevera que as literaturas que florescem no subdesenvolvimento cultural adquirem lentamente a consciência nacional e universal, apresentando um olhar da margem, ex-cêntrico. Entendemos que as ideias de Covizzi (1978) e Carpentier (1987) são consoantes. “A América Latina ainda não é valorizada, ou o é muito pouco, na vida intelectual do mundo. Uma centralização absurda da cultura a manteve, durante muito tempo, à margem de tudo aquilo que fosse uma historiografia da cultura” (CARPENTIER, 1987, p. 18).

Por termos sofrido por séculos miséria e opressão brutais, e por mais que ainda estejamos marcados pela escravidão e colonialismo, o povo latino-americano marchou para criar sua própria civilização, “movido por uma fome insaciável de fartura, de felicidade e de alegria” (RIBEIRO, 2010, p. 108-109).

No desenrolar dos contos que compõem a obra *Doze contos peregrinos*, Márquez (1992) nos mostra que a unidade entre os países latino-americanos não se dá apenas pelo uso de um idioma comum a muitos países, o espanhol, mas, sobretudo, pela existência de desventuras e problemas idênticos ou parecidos. Carpentier (1987) comunga desse ponto de vista:

Não sei até que ponto os jovens latino-americanos de hoje se dedicam ao estudo sistemático, científico, de sua própria história. É provável que a estudem muito bem e saibam tirar fecundos ensinamentos de um passado *muito mais presente do que se costuma acreditar*, nesse continente, onde certos fatos lamentáveis costumam repetir-se, mais ao norte, mais ao sul, com cíclica insistência. Mas, pensem sempre – tenham sempre presente – que, no nosso mundo, não basta conhecer a fundo a história da pátria para adquirir uma verdadeira e autêntica consciência latino-americana. Nossos destinos estão ligados diante dos mesmos inimigos internos e externos, diante das mesmas contingências. Podemos ser vítimas de um mesmo adversário. Daí que a história de nossa América deva ser estudada como uma grande unidade, como a de um conjunto de células inseparáveis uma das outras, para chegar-se a entender realmente *o que somos, quem somos, e que papel devemos desempenhar na realidade que nos circunda e dá*

um sentido a nossos destinos (CARPENTIER, 1987, p. 41, grifo do autor).

Encontrar as raízes do homem nascido, crescido e formado nas cidades de concreto armado da América Latina, que pela juventude já se diferenciam das cidades da Europa, é uma das premissas, para Carpentier (1987), para que possamos descobrir quem somos e o que somos, e que papel devemos desempenhar nos vastos e turbulentos cenários do nosso continente.

O escritor Italo Calvino, em 1985, preparou conferências com o título de *Seis propostas para o próximo milênio*, e suas propostas tinham o objetivo de responder o que aconteceria com a literatura no futuro. Contudo, Calvino faleceu tendo escrito apenas cinco das seis propostas, deixando a última como uma lacuna, incitando-nos a pensar sobre que configuração ela assumiria. Ricardo Piglia (2012), escritor argentino, em seu texto intitulado *Uma proposta para o novo milênio*, publicado primeiramente em 2001, escreve a sexta proposta, com o intuito de dar continuidade às cinco propostas:

Creio que a proposta para o próximo milênio que eu agregaria às de Calvino seria esta ideia de deslocamento e de distância. O estilo é esse movimento rumo a outra enunciação, é uma tomada de distância com respeito à palavra própria. Há outro que diz isto que, talvez, de outro modo não pode ser dito. [...] A verdade tem a estrutura de uma ficção em que outro fala. Fazer na linguagem um lugar para que o outro possa falar. A literatura seria o lugar em que é sempre outro quem vem dizer. “Eu sou outro”, como dizia Rimbaud. Sempre há outro aí. Esse outro é o que se deve saber ouvir para que aquilo que se conta não seja mera informação, mas tenha a forma da experiência (PIGLIA, 2012, p. 3-4).

Piglia (2012) afirma que a visão de uma pessoa em um país central, com uma grande tradição cultural, difere totalmente da visão de alguém que se encontra à margem, às bordas da tradição cultural. Esse olhar da margem, ex-cêntrico, é, para Piglia, o olhar de viés. “E este olhar enviesado nos daria uma percepção, talvez, diferente, específica. Há uma certa vantagem, às vezes, em não estar no centro. Olhar as coisas desde um lugar levemente marginal” (PIGLIA, 2012, p. 1).

Para Hutcheon (1991, p. 96), ser ex-cêntrico, “ficar na fronteira ou na margem, ficar dentro e, apesar disso, fora é ter uma perspectiva diferente”, uma perspectiva que,

por não possuir força centralizadora, está sempre alterando seu foco. Esse olhar enviesado, essa mirada estrábica, nos interessa nessa dissertação, pois, a partir dele podemos ver uma “outra” realidade, seja ela real maravilhosa, seja ela absurda, seja ela insólita. Dessa forma, com um olhar que parte da margem conseguimos mirar as bordas de uma perspectiva que nos confere uma visão “outra”, caracterizada pela “diferença” e esta pode ser muito importante para se ter uma visão das identidades.

1.2 Identidades e diferenças: questões conceituais

Como diziam os índios de uma charge de um admirável humorista – índios que contemplavam com melancolia a chegada das caravelas de Colombo –: ‘Caramba! Já nos descobriram!...’

(CARPENTIER, 2006, p. 77)

A fim de compreender o motivo de as pessoas investirem e serem investidas em posições de identidades, faz-se necessário entender questões sobre identidades e diferenças. Primeiramente, as mudanças estruturais que estão transformando as sociedades provocam modificações em nossas identidades pessoais – mudanças como a fragmentação das paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade estão abalando a ideia de sujeito integrado que temos (ou tínhamos) de nós mesmos. Esses deslocamentos do sujeito, tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmo, podem constituir uma crise identidade.

Stuart Hall (2006), em *A identidade cultural na pós-modernidade*, se propõe a distinguir três concepções diferentes de identidade: a do sujeito do Iluminismo, a do sujeito sociológico e a do sujeito pós-moderno. O sujeito do Iluminismo baseava-se em uma concepção individualista do sujeito e de sua identidade, uma pessoa humana “como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo ‘centro’ consistia num núcleo interior” (HALL, 2006, p. 10). Tal núcleo irrompia juntamente com o nascimento do sujeito e se desenvolvia com ele, permanecendo essencialmente o mesmo durante a existência do indivíduo.

O sujeito sociológico “refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente”

(HALL, 2006, p. 11), mas, formado na relação com outros sujeitos que partilhavam novos valores, sentidos e símbolos entre si. Por essa perspectiva, a identidade é formada a partir da interação do sujeito e a sociedade, preenchendo o espaço entre o mundo pessoal e o público, costurando o sujeito à estrutura.

Essa ideia de identidade unificada e estável é justamente o que vem mudando, pois os sujeitos são fragmentados, compostos de várias identidades, que por vezes podem ser contraditórias ou não resolvidas. Com essas identidades que compunham a paisagem social entrando em colapso por conta de mudanças estruturais e institucionais, o processo de identificação torna-se mais variável, problemático e provisório, acarretando na produção do sujeito pós-moderno.

O sujeito pós-moderno é caracterizado por não ter uma identidade fixa, essencial ou permanente. As identidades do sujeito da pós-modernidade são continuamente transformadas “em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2006, p. 13). De acordo com Hall (2006), essas identidades são definidas historicamente, e não biologicamente, pois os sujeitos assumem identidades diferentes em momentos diferentes, e elas não são unificadas ao redor de um “eu” coerente.

Consoante com essa perspectiva, trazemos a voz de Judith Revel (2005, p. 85) que, ao explicar a noção de sujeito para Michel Foucault, afirma: “se o sujeito se constitui, não é sobre o fundo de uma identidade psicológica, mas por meio de práticas que podem ser de poder ou de conhecimento, ou ainda por técnicas de si”.

De acordo com Hutcheon (1991, p. 85), na pós-modernidade “a pluralidade histórica substitui a essência atemporal eterna”. Essa descentralização do sujeito e de sua busca no sentido da individualidade e autenticidade teve importantes repercussões na psicanálise, filosofia e literatura. A globalização, por sua vez, também vem trazer rupturas e fragmentações na sociedade, não só deslocando o centro, mas substituindo-o por vários centros.

Por não ter um princípio articulador único, as sociedades pós-modernas são configuradas a partir da diferença, o que produz uma variedade de identidades para os indivíduos. “Se tais sociedades não se desintegram totalmente não é porque elas são unificadas, mas porque seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados” (HALL, 2006, p. 17). A classificação da

identidade por meio da diferença é importante no pensamento pós-moderno, pois, com a heterogeneidade cultural, um fluxo de identidades contextualizadas é concebido.

Hall (2006) esboça os cinco grandes avanços na teoria social e nas ciências humanas ocorridos no pensamento na segunda metade do século XX que culminaram no descentramento do sujeito. O primeiro avanço refere-se às tradições do pensamento marxista, que deslocou as noções de agências individuais dos sujeitos, reforçando que não há uma essência universal de homem.

O segundo descentramento é causado pela descoberta do inconsciente por Freud, que postula que as nossas identidades, sexualidade e estrutura de nossos desejos “são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente” (HALL, 2006, p. 36). Dessa forma, as identidades não são inatas, mas formadas ao longo do tempo através de processos inconscientes.

O terceiro associa-se ao trabalho de Ferdinand de Saussure, linguista estrutural. Para Saussure, podemos utilizar a língua “para produzir significados apenas nos posicionando no interior das regras da língua e dos sistemas de significado de nossa cultura. A língua é um sistema social e não um sistema individual” (HALL, 2006, p. 40). Os sujeitos não são, assim, autores das afirmações que fazem ou dos significados que expressam na língua, visto que ela é preexistente a nós, e a cada vez que falamos uma língua ativamos a imensa gama de significados já embutidos nessa e nos sistemas culturais.

O quarto descentramento é proveniente do trabalho de Foucault, filósofo e historiador francês. O poder disciplinar, como foi destacado por Foucault, está preocupado com “a regulação, a vigilância e o governo da espécie humana ou de populações inteiras e, em segundo lugar, do indivíduo e do corpo” (HALL, 2006, p. 42). Os locais que exercem o poder disciplinar são quartéis, escolas, prisões, hospitais, clínicas, entre outros, cujas técnicas para aplicação do poder envolvem a individualização do sujeito e de seu corpo.

O quinto e último descentramento proposto por Hall (2006) é o feminismo, tomado aqui como uma crítica teórica e um movimento social. Devido ao fato de seu slogan ser “o pessoal é público”, o feminismo abriu para a contestação política “arenas inteiramente novas de vida social: a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças, etc.” (HALL, 2006, p. 45);

além de ter contestado a posição social das mulheres, incluiu a formação das identidades sexuais e de gênero.

Esse sujeito descentrado, fragmentado, é colocado, então, em termos de suas identidades culturais. Embora outros aspectos estejam implicados nas identidades culturais, abordaremos o tema das identidades nacionais mais de perto. Ao nos definirmos, pensamos em nossas identidades nacionais como se fossem parte de nossa natureza essencial, embora existamos como seres autônomos, identificamo-nos como membros de uma sociedade, grupo, classe, estado, nação.

De acordo com Maria do Rosário Gregolin (2007), Bauman, em seu livro *Identidade*, defende que a identidade é um efeito:

de pertencimento que tem em sua raiz o paradoxo da instabilidade: os lugares contemporâneos são permanentemente deslocados pelas máquinas de informação e, por isso, é impossível fixar-se rigidamente em um território identitário único (GREGOLIN, 2007, p. 87).

As identidades nacionais são formadas no interior da representação. Sabemos o que significa ser brasileiro, por exemplo, pelo conjunto de significados e a forma que a brasilidade veio a ser representada. A nação, dessa forma, produz sentidos. Ela é um sistema de representação cultural, e não só uma entidade política. Por ser uma comunidade simbólica, os sujeitos participam de uma ideia da nação que é representada em sua cultura nacional.

A partir das ideias que temos da nação é que podemos nos identificar e construir identidades. Hall (2006) postula que a narrativa da cultura nacional é contada, principalmente, de acordo com cinco aspectos delineados a seguir. Primeiramente, há a narrativa da nação, “tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular” (HALL, 2006, p. 52).

Em segundo lugar, existe a ênfase nas origens, na continuidade, na tradição e na intemporalidade. Nesse caso, a identidade nacional é representada como primordial e seus elementos permanecem imutáveis, “apesar de todas as vicissitudes da história” (HALL, 2006, p. 54). O terceiro aspecto é a invenção da tradição. Aqui, as tradições que alegam ser antigas muitas vezes não o são ou são inventadas, e elas buscam inculcar valores e normas de comportamentos nos sujeitos.

O quarto aspecto é o mito fundacional, “uma estória que localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional num passado tão distante que eles se perdem nas brumas do tempo, não do tempo ‘real’, mas de um tempo ‘mítico’” (HALL, 2006, p. 54-55). Para o referido autor, os mitos fundacionais fornecem narrativas através das quais “uma história alternativa, que precede às rupturas da colonização, pode ser construída” (HALL, 2006, p. 55). O quinto e último aspecto considera que a identidade nacional, muitas vezes, é simbolicamente baseada na ideia de um povo original. Contudo, raramente o povo original de uma nação persiste ou exercita o poder.

Entendemos, então, que as culturas nacionais atuam como fonte de significados culturais, “um foco de identificação e um sistema de representação” (HALL, 2006, p. 58), como constructos discursivos, e não da ordem de uma essência. Certamente os membros das identidades nacionais são diferentes em termos de gênero, classe ou raça. No entanto, as identidades nacionais buscam “unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional” (HALL, 2006, p. 59).

Porém, ao invés de pensarmos as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituintes de “um *dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade ou identidade” (HALL, 2006, p. 62, grifo do autor), visto que elas são marcadas por divisões e diferenças internas, e só se tornam “unificadas” através do exercício de diferentes formas de poder cultural.

A maioria das nações, por exemplo, “consiste de culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta – isto é, pela supressão forçada da diferença cultural” (HALL, 2006, p. 59), conquistas essas que subjugaram povos e culturas, línguas, tradições, e tentaram impor uma hegemonia cultural.

Nos países latino-americanos essas características são evidentes. De acordo com Ribeiro (2010):

aqui, a metrópole colonialista teve um projeto explícito e metas muito claras, atuando da forma mais despótica. Conseguiu, quase de imediato, subjugar a sociedade preexistente, paralisar a cultura original e converter a população em uma força de trabalho submissa (RIBEIRO, 2010, p. 37-38).

Compreendemos que todas as nações modernas são híbridos culturais, mas que as culturas nacionais contribuem para alinhar as diferenças em uma única identidade nacional, por mais que estas estejam sendo deslocadas. Na presente dissertação, para além das identidades nacionais, trataremos das identidades latino-americanas, ainda que a América Latina seja extraordinariamente heterogênea.

A América Latina tem muitas facetas, nas quais convivem a riqueza e a pobreza – os desníveis econômicos e sociais são imensos, e é onde tantas culturas se mesclaram em diferentes momentos da história (BERND, 2010). Ao falarmos em identidades latino-americanas não nos referimos às identidades nacionais integralmente, mas, certamente, as identidades latino-americanas guardam traços das identidades nacionais que as compõem (SILVA, 2007).

As identidades dos sujeitos mantêm relação intrínseca com os discursos que os interpelam. Segundo Woodward (2007, p. 55), “[a]s posições que assumimos e com as quais nos identificamos constituem nossas identidades”. A partir disso, consideramos que as identidades estão cada vez mais fragmentadas devido às várias posições discursivas que são demandadas dos sujeitos atualmente.

Fragmentação e diluição da identidade ocorrem por causa das variadas identificações que os sujeitos – imersos em um contexto em que devem ocupar muitos lugares ao mesmo tempo – fazem e refazem. Hall (2006) acrescenta que:

Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganha ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de *diferença* (HALL, 2006, p. 21, grifo do autor).

A identidade é sempre pensada em relação ao outro. Um sujeito é o que o outro não é. Coracini (2007) enfatiza que a identidade deve ser entendida como um construto discursivo maleável e flexível, que resulta de uma construção múltipla, que se dá por momentos de identificação, como algo em constante movimento. Tais momentos de identificação ocorrem porque o sujeito está sempre em busca do que lhe falta, do diferente, acreditando que um dia alcançará a completude.

As identidades são marcadas pela diferença, “tanto por meio de sistemas *simbólicos* de representação quanto por meio de formas de exclusão *social*”

(WOODWARD, 2007, p. 39, grifos da autora). Logo, a identidade não é o oposto da diferença, mas depende dela. Para a referida autora, cada cultura tem suas próprias e distintivas formas de classificar o mundo, e entre os membros de uma sociedade há um grau de consenso sobre a classificação a fim de manter a ordem social.

A diferença pode ser construída positivamente, celebrada como fonte de diversidade, sendo vista como enriquecedora, ou negativamente, “por meio da exclusão ou da marginalização daquelas pessoas que são definidas como ‘outros’ ou forasteiros” (WOODWARD, 2007, p. 50), e infelizmente o que se tem no movimento da História dos homens é a construção negativa da diferença, conforme delinearemos ao longo desta dissertação: o latino-americano sendo considerado e construído como um sujeito “das bordas”, como o “outro”, marginal.

A grande questão é que, nas oposições pelas quais a diferença se expressa os termos recebem importâncias diferentes, “de forma que um dos elementos da dicotomia é sempre mais valorizado ou mais forte que o outro” (WOODWARD, 2007, p. 50). Dessa forma, há uma disputa de poder entre as diferenças, assim como entre as identidades.

Bernd (2010) nos lembra que os modernistas brasileiros tentaram definir a essência da brasilidade sempre em oposição à Europa. Seus maiores interesses eram a construção da língua e da cultura nacionais. Mário de Andrade, para compor *Macunaíma*, volta os olhos para a América e tenta integrar mitos e lendas de toda a América Latina em uma única narrativa: “- Paciência manos! Não vou na Europa não! Sou americano, o meu lugar é na América. A civilização europeia na certa esculhamba a inteireza do nosso caráter” (ANDRADE, 1975, p. 145).

É possível perceber que Mário de Andrade “preconiza uma identificação distintiva ao continente americano” (BERND, 2010, p. 19), uma americanidade, que pretende fazer prevalecer a visão de mundo autóctone – indígena, e afro-americana em detrimento do racionalismo europeu.

Quando falamos em americanidade, logo lembramo-nos de José Martí, que sonhou com a *Nossa América* (2011). Para Martí, as nações latino-americanas deveriam erradicar o que resta de colonial dentro delas, superar suas desavenças e pensar em novas formas de reorganização interna para fazer frente aos desafios que o mundo moderno colocava para o século XX.

Em seu texto ele valoriza a natureza, a cultura, e o povo mestiço da América Latina, e acredita “na possibilidade de constituir um continente harmônico, reconhecendo-se direitos de índios, negros, brancos e crioulos” (BERND, 2010, p. 27). Atualmente, reconhecemos na América Latina as mesmas características descritas por José Martí, sua heterogeneidade de culturas e capacidade de hibridização e aceitação do diverso harmonioso.

É importante considerar que a globalização tem designado novas características temporais e espaciais, as quais tem efeito sobre as identidades culturais, aumentando o ritmo de interação e acelerando os fluxos e laços entre as nações. O espaço e o tempo também são coordenadas básicas nos sistemas de representação.

O processo de globalização pode levar a três consequências, de acordo com Hall (2006): como resultado do crescimento da homogeneização cultural, as identidades nacionais estão de desintegrando; as identidades nacionais e outras identidades locais estão sendo reforçadas pela resistência à globalização; e as identidades nacionais estão em declínio, pois novas identidades híbridas estão tomando seu lugar.

Apostamos na ideia de que as identidades latino-americanas, por causa de sua grande heterogeneidade, têm em comum o trabalho com o híbrido e estão sendo reforçadas. Nas palavras de Ribeiro (2010):

Por cima das linhas cruzadas de tantos fatores de diferenciação – a origem do colonizador, a presença ou ausência e o peso do contingente indígena e africano e de outros componentes –, o que sobressai no mundo latino-americano é a unidade do produto resultante da expansão ibérica sobre a América e o seu bem-sucedido processo de homogeneização. Com todos esses contingentes – presentes em maior ou menor proporção em uma ou outra região –, edificam-se sociedades étnico-nacionais cujas populações são produto do cruzamento e querem continuar fundindo-se (RIBEIRO, 2010, p. 34).

Entendemos que a arte pós-moderna explora e subverte a ideia de ordem e unidade, negando a ideia de que há um centro (HUTCHEON, 1991). O ex-cêntrico identifica-se e difere-se, inevitavelmente, com o centro que lhe é negado, mas ao qual aspira. Para Hutcheon (1991):

[a] teoria e a prática da arte pós-moderna tem mostrado maneiras de transformar o diferente, o *off*-centro, no veículo para o despertar da

consciência estética e até mesmo política – talvez o passo primeiro e necessário para qualquer mudança radical (HUTCHEON, 1991, p. 103).

Pensando nos embates entre as identidades latino-americanas e europeias é que nos propomos a analisar os contos “A Santa”, “Me alugo para sonhar”, “Maria dos Prazeres” e “Só vim telefonar”. Por meio desses contos, procuraremos demonstrar que não se trata de atribuir um centro ao ex-cêntrico, conforme argumenta Hutcheon (1991), mas de evidenciar que existem elementos/eventos que se consideram centrais.

2. “A SANTA”: UM TRATADO DO REAL MARAVILHOSO

Centenas de curiosos atraídos pelo clamor do milagre lotaram a aldeia. Não havia dúvida. A incorruptibilidade do corpo era um sintoma inequívoco de santidade.

(MÁRQUEZ, 1992, p. 59).

Em “A santa”, Margarito Duarte luta por mais de duas décadas pela canonização de sua filha, que, depois de morta, conserva o frescor da vida em seu corpo. Margarito e sua filha moravam nos Andes colombianos, em Tolima, onde a menina faleceu de febre aos sete anos de idade, um número que aponta para sua santidade:

De acordo com Chevalier e Gueerbrant (1990), o sete é o número da conclusão cíclica e da sua renovação. Tendo concebido o mundo em sete dias, no sétimo Deus descansou, fazendo com que ele se instituisse como um dia santo. Por isso o sete é considerado o número da perfeição e da santidade. Como soma dos números quatro e três, ele simboliza o homem completo, o mundo acabado, a criação rematada, daí ser a expressão da palavra perfeita e, por meio dela, da unidade original. Essa interpretação do poder simbólico do número sete ajusta-se perfeitamente aos sentidos deflagrados pelo conto. A menina vive apenas sete anos, porque santa e perfeita (GAMA-KHALIL, 2010, p. 95).

Certa vez foi preciso que os habitantes desenterrassem os ossos de seus mortos, pois o cemitério seria mudado de lugar em prol de uma represa que seria construída. Margarito desenterrou sua esposa, com quem se casara aos dezoito anos, e que acabou morrendo pouco depois do parto de sua primeira filha. Ao desenterrá-la, percebeu que era pó. Em uma tumba contígua, desenterrou, também, sua filha. Porém:

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 (MÁRQUEZ, 1992, p. 59).

Frente a esse evento, centenas de curiosos lotaram a aldeia, atraídos pelo milagre. A santidade da menina foi constatada não só pelo corpo incorrupto, mas também pela ausência de peso. Todos se convenceram de que a menina era, na verdade, uma santa. Até o bispo da diocese concordou que esse acontecimento deveria ser submetido ao

veredito do Vaticano e foi feita uma coleta pública de dinheiro para que Margarito pudesse ir até lá para reivindicar a canonização de sua filha. A causa já não era mais de Margarito, ou da aldeia, mas, nacional, de toda a Colômbia, onde tal acontecimento insólito parece ser aceito sem contestação.

Percebemos que a identidade de Margarito como latino-americano em oposição à dos europeus permeia todo o conto. De acordo com Hall (2006), as identidades dos sujeitos da pós-modernidade estão fragmentadas. Entretanto, esses sujeitos são colocados em termos de suas identidades culturais. O autor nos fala sobre a identidade nacional, particularmente:

as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural. Ao nos definirmos, algumas vezes dizemos que somos ingleses ou galeses ou indianos ou jamaicanos. Obviamente, ao fazer isso estamos falando de forma metafórica. Essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto, nós efetivamente pensamos nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial (HALL, 2006, p. 47).

Entendemos que os sujeitos, embora constituídos por certa autonomia, se identificam como algo mais amplo, tal como um membro de um grupo, sociedade, estado, nação, classe. Mesmo que não seja nomeado, o sujeito reconhece isso como seu “lar”. Consideramos as culturas nacionais compostas não só de instituições culturais, mas também por símbolos e representações.

As culturas nacionais são, também, discursos que influenciam e organizam tanto as ações dos sujeitos quanto a concepção que eles têm de si mesmos (HALL, 2006). Durante a narrativa, Margarito é representado como o latino-americano, o peregrino, o “outro”.

Ao chegar a Roma, Margarito apresentou-se ao consulado com uma maleta de pinho polido, que pela forma e tamanho parecia o estojo de um violoncelo, dentro da qual ele carregava o corpo incorrupto de sua filha, e expôs o surpreendente motivo de sua viagem ao cônsul. Assim, o cônsul contatou um compatriota de Margarito, o tenor Rafael Ribeiro Silva, para que ele conseguisse abrigá-lo na pensão onde morava, e foi assim que o narrador o conheceu.

O conto é narrado por um estudante de cinema, e também romancista, que reencontrou Margarito vinte e dois anos depois de conhecê-lo. Segundo relata o

narrador, Margarito tinha o castelhano difícil e um jeito ameno de romano antigo, e já não lhe restavam rastros da conduta lúgubre e as roupas funerárias de advogado andino com as quais havia chegado a Roma pela primeira vez. O narrador nos diz:

durante anos pensei que Margarito Duarte era o personagem em busca de autor que nós, romancistas, esperamos durante uma vida inteira, e se nunca deixei que me encontrasse foi porque o final de sua história me parecia inimaginável (MÁRQUEZ, 1992, p. 58).

Ao desenterrar o corpo de sua filha e perceber que ele não havia sofrido decomposição, mesmo onze anos após o seu enterro, o pai, Margarito, os curiosos da aldeia e o bispo da diocese estavam certos de que tal fato só poderia ser a ocorrência de um milagre. Os cristãos acreditam que a incorruptibilidade de um corpo pertence à esfera do sagrado, posto que ele, de carne e sangue, é mortal. De acordo com Cone (1898):

Vida, incorrupção, a glória dos abençoados no reino Messiânico, a ressurreição, pertencem apenas àqueles que, por ter aceitado Cristo, tem “as primícias do Espírito”, e que podem, esperançosamente, esperar pela “redenção” de seus corpos (Rom. 8:23). Até mesmo os crentes, apesar de possuírem “o Espírito”, são concebidos como sujeitos à morte física, e somente quando Cristo retornar para a ressurreição que os mortos “ressuscitarão incorruptíveis”, e os santos que então viverem serão “transformados” (I Cor. 15:52). A incorruptibilidade pertence somente ao reino de Deus, o qual “carne e sangue não podem herdar”. O corpo, que é mortal por ter a carne como substância, se torna triunfante sobre a morte apenas quando “acelerado” pela morada do Espírito de Deus (CONE, 1898, p. 262, tradução nossa).²

Sabemos que a incorruptibilidade de um corpo é um dos fatores que, segundo as regras e rituais prescritos pela igreja católica, pode fazer com que o Papa reconheça e declare um indivíduo falecido como santo. No entanto, essa incorruptibilidade também pode ser explicada por um viés científico, e conforme Fraga (2015),

² “Life, incorruption, the glory of the blessed in the Messianic kingdom, the resurrection, pertain only to those who, through having accepted Christ, have “the earnest (pledge) of the Spirit,” and who can hopefully wait for “the redemption” of their bodies (Rom. 8:23). Even believers, though possessing “the Spirit”, are conceived as subject to physical death, and it was only when Christ should come for the resurrection that the dead would be “raised incorruptible,” and the saints then living would “be changed” (I Cor. 15:52). Incorruptibility belongs only to the kingdom of God, which “flesh and blood cannot inherit.” The body, which is mortal by reason of having the flesh as its substance, becomes triumphant over death only when “quickened” by the indwelling Spirit of God” (CONE, 1898, p. 262).

nestes casos, mesmo muito tempo após a morte, o organismo não entra em decomposição. Segundo o médico legista Demercindo Neto, professor da faculdade de Ciências Médicas de Minas Gerais, o fenômeno é natural, resultante da desidratação do corpo. “Com o fim das atividades vitais, o organismo passa a ser consumido por bactérias, que surgem e sobrevivem por causa da umidade dos órgãos. Quando há uma desidratação muito rápida, elas não conseguem concluir o processo de decomposição, deixando o corpo em bom estado”, explica o especialista. O legista diz, ainda, que o corpo incorrupto é como se estivesse mumificado – assim como o dos faraós do antigo Egito –, porém, são conservados por um processo natural, tendo uma aparência mais próxima do normal (FRAGA, 2015, s. p.).

Não seriam as duas explicações, teológica e científica, formas distintas para dar sentido ao corpo morto e à morte? A igreja, ao nomear a santa, e a ciência, ao explicar esse fenômeno, institucionalizam a morte e o corpo morto. O narrador nos relata que, ao ouvir a história de Margarito, contada por ele mesmo na pensão onde o tenor e o narrador moravam, e para onde Margarito foi levado, ao ver o corpo da menina, eles participaram do milagre:

Não parecia uma múmia murcha como as que a gente vê em tantos museus do mundo, mas uma menina vestida de noiva que continuava dormindo ao cabo de uma longa estada debaixo da terra. A pele era polida e morna, e os olhos abertos eram diáfanos, e causavam a impressão insuportável de que nos viam da morte. A tule e os jasmins falsos da coroa não haviam resistido ao rigor do tempo com tão boa saúde como a pele, mas as rosas que haviam sido postas em suas mãos permaneciam vivas. O peso do estojo de pinho, na verdade, continuou sendo o mesmo quando tiramos o corpo (MÁRQUEZ, 1992, p. 59-60).

A partir do trecho acima é possível inferir que a impressão insuportável, de que alguém os via da morte, advém da percepção da morte e desse corpo insólito como desconhecidos. A morte, para Blanchot (2011, p. 286), “é ora o trabalho da verdade no mundo, ora a perpetuidade do que não suporta nem começo nem fim”. Como se a morte significasse a falibilidade do sentido, das respostas às questões do sentido, e a finitude evidenciasse a ausência de sentido como o questionamento sobre o sentido. Morte e sentido, sendo faces distintas da mesma moeda, são desconhecidos para aqueles que estão no mundo como um incidente entre nascer e morrer (PINTO, 2013).

Entendemos que o tenor e o narrador não questionam a fé do pai e nem a santidade da menina por sua sensibilidade. O tenor, por ser conterrâneo de Margarito e

“conhecer aquela cultura tão atravessada pelo misticismo” (GAMA-KHALIL, 2010, p. 96), e o narrador, por sua sensibilidade poética e seu olhar de cineasta.

No dia seguinte à sua chegada, Margarito começou suas gestões. Inicialmente, contou com uma ajuda diplomática mais compassiva que eficaz, e depois com “todas as artimanhas que lhe ocorreram para superar os incontáveis obstáculos do Vaticano” (MÁRQUEZ, 1992, p. 60). Era reservado em relação a seus afazeres, porém sabia que eram numerosos e inúteis. Nas congregações religiosas e fundações humanitárias com as quais fez contato, “o escutavam com atenção mas sem assombro, e lhe prometiam gestões imediatas que nunca davam em nada” (MÁRQUEZ, 1992, p. 60).

Finalmente, Margarito conseguiu levar a santa à primeira audiência semanal com o papa Pio XII. No entanto, apesar de Margarito ficar tão perto do papa a ponto de ver suas unhas bem polidas e sentir seu hálito de lavanda, o papa pronunciou, para os turistas que chegavam do mundo inteiro para vê-lo, o mesmo discurso em seis idiomas e terminou com a benção geral.

Margarito, após tantos adiamentos, decidiu enfrentar tudo pessoalmente, e:

levou à Secretaria de Estado uma carta manuscrita de quase sessenta folhas, para a qual não obteve resposta. Ele havia previsto isso, pois o funcionário que recebeu a carta com os formalismos de praxe limitou-se a dar uma olhada oficial na menina morta, e os empregados que passavam por perto a olhavam sem nenhum interesse. Um deles contou-lhe que no ano anterior haviam recebido mais de oitocentas cartas que solicitavam a santificação de cadáveres intactos em vários lugares do mundo. Margarito pediu enfim que se comprovasse a falta de gravidade do corpo. O funcionário a comprovou, mas negou-se a admitir.

- Deve ser um caso de sugestão coletiva – disse (MÁRQUEZ, 1992, p. 61).

Ao comprovar a falta de peso do corpo, e se negar a admiti-la, o funcionário descredibiliza o fato. Apesar da constatação, ele diz que deve ser um caso de sugestão coletiva, como se não fosse um fato real, mas algo que se espalhou como tal pelos que acreditam nele. Essa é uma amostra da descrença que o maravilhoso corpo da menina sofre em terras europeias. Enquanto na Colômbia ele é um corpo santo, na Europa ele é uma matéria morta como outra qualquer.

Em suas poucas horas livres e domingos, Margarito ficava em seu quarto, absorto em qualquer leitura que pudesse ter interesse para a sua causa. No fim de cada mês,

escrevia em um caderno escolar uma relação minuciosa de seus gastos para prestar contas aos contribuintes de sua aldeia. Antes de terminar seu primeiro ano em Roma, “falava um italiano fácil e de tão poucas palavras quanto seu castelhano andino, e sabia tanto ou mais que qualquer um sobre processos de canonização” (MÁRQUEZ, 1992, p. 61).

Margarito saía logo cedo com o estojo da santa, e “às vezes regressava tarde da noite, exausto e triste, mas sempre com um rescaldo de luz que infundia nele novos ânimos para o dia seguinte. – Os santos vivem em seu próprio tempo – dizia ” (MÁRQUEZ, 1992, p. 62). Sua obstinação estava apenas começando.

A pensão onde moravam Margarito, o tenor e o narrador era um apartamento moderno onde a dona, Maria Bela, ocupava dois quartos e alugava quatro para estudantes estrangeiros. Sua irmã mais velha, tia Antonieta, que trabalhava horas a fio fazendo a limpeza da pensão, os ensinou a comer os passarinhos cantores que seu esposo caçava por um mau hábito de guerra, e, quando os recursos de Margarito não deram mais para os preços de Maria Bela, ela o levou para morar em sua casa.

Tia Antonieta, assim como o tenor e o narrador, é uma personagem que compreende o drama de Margarito. Podemos notar que ela não era guiada pela racionalidade, visto que acreditava em assombrações. As outras personagens do conto, como percebemos desde o início da narrativa, são norteadas pela racionalidade e estão sempre desacreditando da santidade da menina (GAMA-KHALIL, 2010).

Outro episódio que reforça essa ideia é quando o narrador nos conta sobre os ensaios matinais do tenor. Bem cedo, após sua rotina de higiene, entregava-se de corpo e alma aos seus exercícios de canto. Começava a aquecer a voz com as janelas abertas. “A expectativa diária era quando dava o dó-de-peito e o leão da Villa Borghese respondia com um rugido de tremor de terra” (MÁRQUEZ, 1992, p. 63). O tenor, latino-americano, é protagonista de um evento insólito: o leão que responde diariamente a seu ensaio de canto. “- Você é São Marcos reencarnado, *figlio mio* – exclamava tia Antonieta, assombrada de verdade. – Só ele podia falar com os leões” (MÁRQUEZ, 1992, p. 63).

Lembremo-nos então da citação de Carpentier (2009, p. 9): “Para começar, a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé. Os que não acreditam em santos não podem

curar-se com milagres de santos”. Dessa forma, reconhecemos uma oposição de atitudes:

a atitude espontânea e de fé dos latino-americanos perante um milagre, e a atitude racional e descrente dos europeus. A santa, fora da América, perde a aura da santidade, descaracteriza-se. Sem fé, como lembra Carpentier, o real maravilhoso não encontra solo para instaurar-se (GAMA-KHALIL, 2010, p. 97).

Durante toda a narrativa, os europeus tratam o evento insólito do corpo incorrupto da menina com descaso e ceticismo.

Boaventura de Sousa Santos (2010), em seu texto intitulado *Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes*, desenvolve a ideia de que há linhas invisíveis que separam o mundo em dois universos ontologicamente diferentes, em países desenvolvidos e subdesenvolvidos, evidenciando as dominações econômicas, políticas e culturais, efeitos da hierarquização dos saberes e da negação da diversidade.

Para o autor, a principal característica do pensamento abissal é a impossibilidade de os dois lados da linha coexistirem, sendo que um dos lados da linha prevalece na medida em que o outro tem seu campo de realidade relevante esgotado. O professor e pesquisador português chama a zona colonial de “outro lado da linha”, enquanto se posiciona, discursiva e geograficamente, “deste lado da linha”, o lado do colonizador.

A ciência, a filosofia e a teologia têm visibilidade e lugar do lado da linha onde está o colonizador, e essa visibilidade faz invisível outras formas de conhecimento que não se encaixem naquelas. Tais formas invisíveis são os conhecimentos populares, leigos, plebeus, camponeses ou indígenas (SANTOS, 2010). De acordo com o autor:

Eles desaparecem como conhecimentos relevantes ou comensuráveis por se encontrarem para além do universo do verdadeiro e do falso. É inimaginável aplicar-lhes não só a distinção científica entre verdadeiro e falso, mas também as verdades inverificáveis da filosofia e da teologia, que constituem o outro conhecimento aceitável deste lado da linha. Do outro lado da linha, não há conhecimento real; existem crenças, opiniões, magia, idolatria, entendimentos intuitivos ou subjectivos, que, na melhor das hipóteses, podem tornar-se objectos ou matéria-prima para a inquirição científica. Assim, a linha visível que separa a ciência de seus ‘outros’ modernos está assente na linha abissal invisível que separa de um lado, ciência, filosofia e teologia e, do outro, conhecimentos tornados incomensuráveis e

incompreensíveis por não obedecerem, nem aos critérios científicos de verdade, nem aos dos conhecimentos, reconhecidos como alternativos, da filosofia e da teologia (SANTOS, 2010, p. 25-26).

Nos contos analisados nesta dissertação, mas, principalmente em “A Santa”, fica muito perceptível essa questão da linha abissal que separa a colônia do colonizador. O lado de cá, a colônia, com as nossas crenças, opiniões, magia e idolatria, não encontra forças em terras de colonizadores. O real maravilhoso parte de uma terra misteriosa, e de uma localização determinada geograficamente. Pontuamos, então, que o real maravilhoso, fora do espaço da América Latina, perde seu sentido e destitui-se da magia.

Carpentier faz-nos lembrar do estarrecimento dos primeiros visitantes da América, que, hesitantes, não sabiam se pisavam ou não naquele solo. Longe das tentativas de racionalização de todas as eras, resistem os acontecimentos e experiências da América, especialmente a Latina. É essa natureza muito entranhada à América Latina que dá vida ao real maravilhoso (GAMA-KHALIL, 2010, p. 94).

Instigado por Maria Bela, Margarito quis visitar um enorme museu de cadáveres incorruptos localizado em Palermo, e então o narrador o acompanhou. Ao olhar para as múmias sem glória, formulou: “– Não são o mesmo caso – disse ele. – A gente nota em seguida que estão mortos” (MÁRQUEZ, 1992, p. 64). O corpo da menina, que morrera há anos, aos olhos dos vivos, não está morto, contudo, também não está vivo. Não há palavra para nomear a circunstância em que esse corpo se encontra, esse estado entre a vida e a morte, esse entre-lugar. A respeito dessa falta de lugar, Blanchot (2011) pontua que:

Aquilo a que se chama despojos mortais escapa às categorias comuns: algo está aí diante de nós, que não é bem o vivo em pessoa, nem uma realidade qualquer, nem o mesmo que o que era em vida, nem um outro, nem outra coisa. O que está aí, na calma absoluta do que encontrou seu lugar, não realiza, porém, a verdade de ser plenamente aqui. A morte suspende a relação com o lugar, se bem que a morte nele se apoie pesadamente como na única base que lhe resta. Justamente, essa base falta, o lugar falta, o cadáver não está no seu lugar. Onde está ele? Não está aqui e, no entanto, não está em outro lugar; em parte nenhuma? Mas então é porque nenhuma parte é aqui (BLANCHOT, 2011, p. 280).

O cadáver, por não pertencer a um lugar, incomoda. A figura da menina incomoda por estar nesse entre-lugar³.

O caso da morte da menina nos instiga, pois sua morte prematura foi biológica, mas, mesmo que ela tenha morrido e passado por um processo de sepultamento, seu corpo permanecia em perfeito estado de conservação após onze anos. A incorruptibilidade do corpo da menina abre margem para pensarmos que, mesmo que ela tenha morrido fisicamente, o organismo da filha de Margarito não cumpriu uma função biologicamente determinada – a de retornar à natureza como matéria orgânica, que poderia ser simbolizada pelo “pó”, como foi representado o caso de sua mãe.

A morte da menina santa vai muito além de uma concepção determinista sobre a morte, em que a matéria – o organismo morto – desempenha uma função bem definida na natureza, rompendo com visões positivistas e organicistas sobre a vida e, sobretudo, sobre a morte. Percebemos que a morte dela não pode ser representada exatamente como uma morte física, já que o corpo permanece intacto, contrariando a ordem natural, na qual a desarmonia do corpo levaria à decomposição do mesmo.

O defunto conserva, por algum tempo depois de sua morte física, determinados poderes e direitos. Logo, a morte é também um longo processo social (FERREIRA, 2006). A menina, por estar morta há anos, já havia sido destituída de tais poderes e direitos, no entanto, eles se renovam uma vez que ela é retirada da cova e, de certa forma, é “ressuscitada”.

Ela está, de fato, morta, porém caso ela seja canonizada, ficará viva na memória. Seu corpo é completamente insólito e encontra-se em suspensão, assim como seu pai, Margarito, no lugar da espera, em todas as suas idas e vindas, fracassadas, em prol da canonização da menina.

O narrador e o tenor levaram Margarito à Villa Borghese para que conhecesse o leão, que vivia em liberdade em uma pequena ilha deserta cercada por um fosso profundo. O leão, assim que os viu na outra margem, começou a rugir de forma desassossegada, e isso surpreendeu o guarda e os visitantes do parque.

³ Em 1971, Silviano Santiago, professor, ensaísta e escritor brasileiro publicou o “O entre-lugar do discurso latino-americano”, texto emblemático para os estudos literários e pensamento latino-americano. Segundo o autor, “a América transforma-se em *cópia*, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas em sua *origem*, apagada completamente pelos conquistadores.” (SANTIAGO, 2000, p. 14). Dessa forma, os latino-americanos encontram-se nesse espaço marginal, o entre-lugar.

O tenor tentou se identificar com seu dó-de-peito matinal, mas o leão não prestou atenção. Parecia rugir a todos nós sem diferença, mas o vigilante percebeu no ato que ele rugia só para Margarito. E era: para onde ele se movia, movia o leão, e no momento em que se escondia, o leão parava de rugir. O vigilante, que era doutor em letras clássicas pela universidade de Siena, pensou que Margarito devia ter estado naqueles dias com outros leões que o contaminaram com seu cheiro. Além dessa explicação, que não valia, não encontrou outra.

- Seja como for – afirmou –, não são rugidos de guerra, são de compaixão (MÁRQUEZ, 1992, p. 66).

Esse gesto do guarda em tentar racionalizar o evento sobrenatural, o insólito, é uma atitude comum aos céticos, que tentam tapar um buraco que foi aberto pelo inexplicável. Entretanto, nem sempre é possível. Margarito “e o pequeno caixão de sua filha não encontram espaço para a credibilidade dos europeus” (GAMA-KHALIL, 2010, p. 97).

Para ajudar Margarito a resolver sua solidão, os moradores da pensão decidiram contratar uma garota de programa. O tenor a buscou em sua vespa e fez com que ela se despisse em seu quarto,

banhou-a com sabonete de cheiro, perfumou-a com sua água-de-colônia pessoal, e polvilhou-a de corpo inteiro com seu talco alcanforado de pós-barba. No fim, pagou a ela o tempo que tinha passado e mais uma hora, e indicou-lhe, letra por letra, o que deveria fazer. A bela despida atravessou na ponta dos pés a casa em penumbra, como um sonho de sesta, e deu duas batidinhas ternas na porta do fundo. Margarito Duarte, descalço e sem camisa, abriu a porta.

- *Buona sera giovanotto* – disse ela, com voz e modos de colegial. – *Mi manda il tenore* (MÁRQUEZ, 1992, p. 67).

A moça deitou-se na cama enquanto Margarito se vestia a toda pressa a fim de atendê-la com o devido respeito. Sentou-se ao seu lado em uma cadeira e começou a conversar. Enquanto isso, ela examinou o quarto com os olhos e viu, junto à lareira, o estojo de madeira. Perguntou se era um saxofone, mas ele não respondeu, apenas abriu a janela para que entrasse luz no quarto e levou o estojo até a cama. Levantou a tampa:

A moça tentou dizer alguma coisa, mas ficou com a mandíbula deslocada. Ou como conforme nos disse depois: *Mi si gelò il culo*. Escapou apavorada, mas enganou-se de direção no corredor, e

encontrou-se com a tia Antonieta, que ia colocar uma lâmpada nova no meu quarto. Foi tamanho o susto das duas que a moça não se atreveu a sair do quarto do tenor até alta noite (MÁRQUEZ, 1992, p. 68).

Tia Antonieta nunca soube o que realmente aconteceu. Ficou muito assustada depois de trombar com a moça, pois achava que ela era uma assombração e teve certeza de que agora elas apareciam também durante o dia. Segundo tia Antonieta, a moça com quem cruzara era a aparição de uma amante que foi degolada por um oficial alemão no quarto que o tenor ocupava, e ela já a havia visto outras vezes. Apesar de a moça não ser uma assombração, sua aparição para a Tia Antonieta, que era medrosa, adquire esse significado.

Tanto o oficial alemão que degolou a amante quanto Margarito e sua filha nos remetem ao que Ceserani (2006) classificou como um dos sistemas temáticos do fantástico, a aparição do estranho, do monstruoso e do irreconhecível:

A súbita intrusão de um personagem que possui as características culturais de um estrangeiro, dentro do espaço reservado e protegido que pertence a uma família e a uma comunidade restrita, torna-se plena de aspectos inquietantes, suscita reações de profunda perturbação psicológica e não tem como consequência apenas a simples exclusão do elemento estranho (CESERANI, 2006, p. 84).

Uma noite, em uma velha *trattoria* do Trastevere, um bairro em Roma, estavam o narrador, alguns de seus colegas da escola de cinema e o tenor. Entre os estudiosos de cinema, havia Lakis, um grego que fazia discursos adormecedores sobre a injustiça social. Para derrotá-lo, os tenores e as sopranos cantavam trechos de ópera aos berros, e mesmo depois da meia-noite esse canto não incomodava ninguém. Durante a cantoria, Margarito chegou e entrou na *trattoria* na ponta dos pés para não os interromper.

Ele voltava de um encontro com um pároco que era influente perante a Sagrada Congregação do Ritual, e, havia levado a menina para o encontro, porém não teve tempo suficiente para deixá-la na pensão antes de ir ao encontro dos cantores, então, chegou carregando o estojo de pinho polido, deixando-o embaixo de uma mesa afastada e se juntou aos conhecidos.

O corpo da menina, dentro do estojo de pinho polido, apesar de deslumbrar algumas personagens do conto, e ser tão valorizado pelos colombianos, transforma-se, em terras europeias, em um objeto qualquer, um corpo que, apesar de santo e

surpreendente, pode ser carregado de um lado para o outro dentro de um estojo, e colocado em baixo de uma mesa afastada em um lugar onde as pessoas estão se divertindo. A respeito desse corpo morto – resto, Blanchot (2011) pontua que:

É uma impressão que se pode dizer comum: aquele que acaba de morrer está, primeiro, muito perto da condição de coisa – uma coisa familiar, que se maneja e que se aborda, que não nos mantém a distância e cuja passividade maleável apenas denuncia a triste impotência (BLANCHOT, 2011, p. 281).

Junto aos que cantavam, os que falavam de cinema, e os amigos de todos, Margarito era conhecido como o colombiano triste e silencioso, e sobre quem eles nada sabiam. Após Margarito se acomodar, Lakis ficou intrigado e perguntou a ele se tocava violoncelo. Ao perceber tamanha indiscrição, o narrador se encolheu, e o tenor também encarou a situação como irremediável. Contudo, Margarito enfrentou a pergunta naturalmente:

- Não é um violoncelo – disse. – É uma santa.
Pôs a caixa sobre a mesa, abriu o cadeado e levantou a tampa. Uma rajada de estupor estremeceu o restaurante. Os outros clientes, os garçons, e finalmente o pessoal da cozinha, com seus aventais ensanguentados, congregaram-se atônitos para contemplar o prodígio. Alguns se persignaram. Uma das cozinheiras ajoelhou-se com as mãos unidas, presa de um tremor de febre, e rezou em silêncio.
No entanto, passada a comoção inicial, nos enrolamos numa discussão aos gritos sobre a insuficiência da santidade em nossos tempos. Lakis, é claro, foi o mais radical. A única coisa que ficou clara foi sua ideia de fazer um filme crítico com o tema da santa (MÁRQUEZ, 1992, p. 70).

Lakis então sugeriu que Cesare Zavattini, mestre de argumento e roteiro do narrador e seus colegas, um dos grandes roteiristas italianos da história, não deixaria o tema da menina escapar de um filme. No sábado seguinte, Margarito foi ao encontro de Zavattini, que, de tão ansioso com a ideia contada por um telefonema, já o esperava na porta de sua casa. Zavattini havia preparado uma mesa, para onde levou Margarito, e então abriu o estojo. Entretanto, sua reação foi bem diferente do que os outros haviam imaginado. Ao invés de enlouquecer, foi como se tivesse sofrido uma paralisia mental:

- *Ammazza!* – murmurou espantado.

Olhou a santa em silêncio por dois ou três minutos, fechou, ele mesmo, a caixa, e sem dizer nada levou Margarito até a porta, como um menino que desse os seus primeiros passos. Despediu-se dele com uns tapinhas nas costas. “Obrigado, filho, muito obrigado”, disse a ele. “E que Deus te acompanhe em sua luta.” Quando fechou a porta virou-se para nós, e deu seu veredicto.

- Não serve para cinema – disse. Ninguém acreditaria (MÁRQUEZ, 1992, p. 71).

Zavattini convenceu a todos de que a história da santa não servia. Logo ele, que era como uma máquina de pensar argumentos, por mais que achasse que na tela as ideias perdiam algo de sua magia original, e sempre tentava ensinar aos seus alunos maneiras diferentes de ver a vida, e não apenas o ofício. O roteirista, assim como o narrador nos diz no início, não conseguiu encontrar uma forma de apaziguar o final do filme, de representar a saga de Margarito e sua filha.

Os que lá estavam foram embora pensando na lição surpreendente que o mestre lhes havia ensinado. Porém, quando o narrador e Margarito chegaram à pensão, Maria Bela os recebeu com o recado que Zavattini os esperava ainda naquela noite, mas sem Margarito. E assim o fizeram, ao chegarem à casa de Zavattini, o narrador nos conta que:

Nós o encontramos em um de seus momentos de esplendor. Lakis havia levado dois ou três colegas, mas ele nem pareceu vê-los quando abriu a porta.

- Já sei – gritou. – O filme será um estouro se Margarito fizer o milagre de ressuscitar a menina.

- No filme ou na vida? – perguntei.

Ele reprimiu a contrariedade. “Não seja bobo”, disse. Mas em seguida vimos em seus olhos o brilho de uma ideia irresistível. “A não ser que seja capaz de ressuscitá-la na vida real”, disse, e refletiu a sério:

- Devia tentar.

[...]

- Certa noite – disse –, quando já morreram uns vinte papas que não o receberam, Margarito entra em sua casa, cansado e velho, abre a caixa, acaricia a cara da mortinha, e lhe diz com toda a ternura do mundo: “Por amor ao teu pai, filhinha: levanta-te e anda.”

Olhou para nós, e arrematou com um gesto triunfal:

- E a menina se levanta!

Esperava alguma coisa de nós. Mas estávamos tão perplexos que não sabíamos o que dizer. A não ser Lakis, o grego, que levantou o dedo, como na escola, para pedir a palavra.

- Meu problema é que não acredito nisso – disse, e diante da nossa surpresa, dirigiu-se diretamente a Zavattini: - Perdão, mestre, mas não acredito.

Então foi Zavattini quem ficou atônito.

- E não acredita por quê?

- Sei lá – disse Lakis, angustiado. – É que não dá (MÁRQUEZ, 1992, p. 72-73).

O possível filme, que seria mais uma maneira de tentar ressignificar o corpo da menina, não encontra final. Reviver no cinema a história de Margarito Duarte e de sua filha seria inverossímil. O filme, assim como o corpo da menina, é um furo. É algo desconcertante, que, em terras europeias, nem a palavra consegue nomear, nem o filme consegue apaziguar. Segundo Blanchot (2011), uma das funções da imagem é a de:

apaziguar, de humanizar o informe não ser que impele em nossa direção o resíduo ineliminável do ser. Ela limpa-o, torna-o conveniente, amável e puro, e permite-nos crer, no âmago de um sonho feliz que a arte autoriza com demasiada frequência, que à margem do real e imediatamente atrás dele encontramos, como uma pura felicidade e uma soberba satisfação, a eternidade transparente do irreal (BLANCHOT, 2011, p. 278).

No conto em questão, nem a imagem e nem mesmo a arte conseguem fazer o corpo da menina parecer real e verdadeiro. Esse corpo anônimo, essa imagem insustentável, presente-ausente, busca abrigo na opacidade. Ressoando Blanchot (2011), conforme a análise comum, a imagem está depois do objeto, como sua continuação. Primeiramente vemos, para só então imaginar. Logo, a imagem viria depois do objeto, este que se distancia para que possa se deixar capturar.

Ao apreender um objeto tornando-o imagem, ele se torna inatural, impassível, se torna presente em sua ausência. É como se, na imagem, o objeto aflorasse de novo algo que ele dominara para ser objeto, todavia, tendo agora seu significado e seu valor suspenso. Contudo, “o reflexo não parece sempre mais espiritual que o objeto refletido? Não é, desse objeto, a expressão ideal, a presença libertária da existência, a forma sem matéria?” (BLANCHOT, 2011, p. 280). O autor também questiona se os artistas, que vivem a ilusão das imagens, não têm por tarefa elevar os objetos à sua semelhança desencarnada, idealizando-os.

À primeira vista, a imagem não se assemelha ao cadáver, mas “poderia muito bem ser que a estranheza cadavérica fosse também a da imagem” (BLANCHOT, 2011, p. 280). Para Blanchot (2011), a estranheza cadavérica e a estranheza da imagem se dão por causa da semelhança cadavérica, pois o homem é muito diferente e ao mesmo tempo muito parecido com seu corpo morto, onde a presença do cadáver se desdobra

para os vivos como a presença do desconhecido, impessoal, inacessível e distanciado. De acordo com Pinto (2013):

A metáfora da morte, pela posição que ocupa, é instância/instante em que, seguindo a figura utilizada por Blanchot, o homem que se faz à sua imagem e o homem que se desfaz segundo sua imagem, se olham. Quando se veem, enxergam a si mesmo, tem uma imagem de si como outro. O que seria uma espécie de fundação de todas as imagens (PINTO, 2013, p. 161).

No pensamento de Blanchot (2011), o cadáver assemelha-se a si mesmo, ele é sua própria imagem. O cadáver:

com esse mundo a que ainda pertence, só tem agora as relações de uma imagem, possibilidade obscura, sombra o tempo todo presente atrás da forma viva e que agora, longe de se separar dessa forma, transforma-a inteiramente em sombra (BLANCHOT, 2011, p. 282).

A figura da menina, apesar de morta, reflete sua forma viva, posta como sombra. “É o semelhante, semelhante num grau absoluto, perturbador e maravilhoso. Mas a que se assemelha? A nada” (BLANCHOT, 2011, p. 283). Por essa razão que esse corpo insólito e essa imagem são insustentáveis, irrepresentáveis, assim como a morte. O fascínio da imagem é o mesmo que a impressão de um cadáver nos causa, a ausência que se vê justamente por ser ofuscante:

Quem quer que esteja fascinado, o que vê não o vê propriamente dito mas afeta-o numa proximidade imediata, prende-o e monopoliza-o, se bem que isso o deixe absolutamente a distância. A fascinação está vinculada, de maneira fundamental, à presença neutra, impessoal, do alguém indeterminado e imenso, sem rosto. É a relação que o olhar mantém, relação intrinsecamente neutra e impessoal, com a profundidade sem olhar e sem contorno, a ausência que se vê porque ofuscante (BLANCHOT, 2011, p. 25).

Para Foucault (2013), o corpo é uma topia implacável, é um lugar sem recurso ao qual estamos condenados. Segundo o autor, as utopias foram criadas contra o corpo e para apagá-lo. Uma dessas utopias é o país dos mortos,

são as grandes cidades utópicas que nos foram deixadas pela civilização egípcia. Afinal, o que são as múmias? Elas são a utopia do

corpo negado e transfigurado. A múmia é o grande corpo utópico que persiste através do tempo. Existiram também as máscaras de ouro que a civilização micênica colocava sobre os rostos dos reis defuntos: utopia de seus corpos gloriosos, possantes, solares, terror dos exércitos. Existiram as pinturas e as esculturas dos túmulos onde jazem os que desde a Idade Média prolongam na imobilidade uma juventude que não mais passará. Existem agora, em nossos dias, os simples cubos de mármore, corpos geometrizados pela pedra, figuras regulares e brancas sobre o grande quadro negro dos cemitérios. E, nessa cidade de utopia dos mortos, eis que meu corpo torna-se sólido como uma coisa, eterno como um deus (FOUCAULT, 2013, p. 8-9).

O corpo da menina é um corpo utópico, apesar de não estar mais enterrado sob a pedra de mármore, pois é um corpo transfigurado, infinito.

De acordo com Ceserani (2006), o tema da morte na literatura fantástica é encadeado sob novos aspectos. Esse sistema temático do fantástico tem profundas raízes antropológicas, e fortes vínculos com as convenções sociais e a vida material. Para o autor, o tema da morte “liga-se a novas explorações filosóficas e experimentações pseudocientíficas, com o desenvolvimento das filosofias materialistas e sensitivas, das filosofias da vida e da força, dos experimentos sobre o magnetismo” (CESERANI, 2006, p. 80).

Após a ideia fracassada do filme, nos quinze anos seguintes Margarito levou a santa a Castelgandolfo, esperando a ocasião de mostrá-la. Em uma audiência com aproximadamente duzentos peregrinos da América Latina, Margarito conseguiu contar a sua história para o papa João XXIII, entre empurrões e cotoveladas, mas não pôde mostrar a menina porque teve que deixá-la na entrada, “junto com as bolsas dos outros peregrinos, para prevenir um atentado” (MÁRQUEZ, 1992, p. 73). Em troca, recebeu em sua face uma palmadinha de incentivo e a promessa do papa de que Deus o premiaria por sua perseverança.

De acordo com Santos (2010), o regresso do colonial é percebido como uma intromissão ameaçadora nas sociedades metropolitanas:

Este regresso assume três formas principais: o terrorista, o imigrante indocumentado e o refugiado. De formas distintas, cada um deles traz consigo a linha abissal global que define a exclusão radical (SANTOS, 2010, p. 33-34).

Ao falarmos de identidades, faz-se necessário pensar também nas diferenças. A diferença é o que separa uma identidade da outra, sendo crucial nesse sistema de classificação. Entre os membros de uma sociedade há certo consenso sobre classificação para que alguma ordem social se mantenha.

Isso sugere que a ordem social é mantida por meio de oposições binárias, tais como a divisão entre “locais” (*insiders*) e “forasteiros” (*outsiders*). A produção de categorias pelas quais os indivíduos que transgridem são relegados ao *status* de “forasteiros”, de acordo com o sistema social vigente, garante um certo controle social. Por exemplo, o criminoso é um “forasteiro” cuja transgressão o exclui da sociedade convencional, produzindo uma identidade que, por estar associada com a transgressão da lei, é vinculada ao perigo, sendo separada e marginalizada. A produção da identidade do “forasteiro” tem como referência a identidade do “habitante do local”. Como foi sugerido no exemplo das identidades nacionais, uma identidade é sempre produzida em relação a uma outra (WOODWARD, 2007, p. 46).

A menina e Margarito são considerados latino-americanos, peregrinos, forasteiros, porque os relacionamos com os europeus, locais. Nitidamente marginais em relação ao lado que o colonizador ocupa nas linhas abissais, a situação em que eles se encontram vai em direção ao pós-modernismo, que se põe a repensar sobre as margens e fronteiras elaboradas pelo homem, visto que essa ordem social não é de natureza biológica. Ao invés de interrogar sobre a uniformidade, unidade e certeza, o pós-modernismo dá lugar a uma consideração sobre o que é diferente e heterogêneo, híbrido e provisório (HUTCHEON, 1991).

Margarito sentiu que finalmente realizaria seu sonho quando um parente de outro papa prometeu ajudá-lo, após se impressionar com sua história. Ele não deveria sair de Roma, pois seria chamado para uma audiência privada, e por isso manteve-se alerta. Dois dias antes do prometido telefonema que o chamaria para a audiência, Margarito desmoronou com a notícia de que o atual papa havia morrido, fato que atrasaria mais ainda a canonização de sua filha.

O narrador nos diz que voltou a Roma vinte e dois anos depois de conhecer Margarito, e ele ainda estava lutando pela institucionalização do milagre de sua filha. Esses vinte e dois anos, somados aos onze anos depois da morte da menina, quando foi retirada da tumba, somam trinta e três anos, a mesma idade que Jesus Cristo morreu, segundo a Bíblia. Para a igreja não interessa mais a imagem do corpo de Cristo na cruz,

sua estranheza cadavérica, e a ausência do seu corpo, quando descobrem que ele havia ressuscitado dos mortos? Dessa forma foi como trataram o corpo da menina e o seu pai durante tantos anos.

Ao retornar a Roma, oprimido pelos estragos do tempo, o narrador observava nostálgico os lugares que ora haviam sido seus e de seus amigos, e que agora eram alheios. Sentia como se a Roma de suas nostalgias fosse outra Roma antiga dentro da Roma dos césores, e foi assim que a voz de Margarito o parou em uma ruela do Trastevere:

- Oi, poeta.

Era ele, velho e cansado. Cinco papas tinham morrido, a Roma eterna mostrava os primeiros sintomas de decrepitude, e ele continuava esperando.

“Esperei tanto que não pode estar faltando muito”, disse ao se despedir, depois de quase quatro horas de lembranças. “Pode ser coisa de meses.” Foi-se embora arrastando os pés pelo meio da rua, com suas botas de guerra e seu gorro desbotado de romano velho, sem se preocupar com os charcos de chuva onde a lua começava a apodrecer. Então eu não tive mais nenhuma dúvida, se é que alguma vez tinha tido, de que o santo era ele. Sem perceber, através do corpo incorrupto da sua filha, levava vinte e dois anos lutando em vida pela causa legítima de sua própria canonização (MÁRQUEZ, 1992, p. 76).

Margarito, ainda à espera, obcecado, em suspensão, em incessante repetição do movimento para canonizar sua filha santa, que ainda se encontra sem lugar. No pensamento de Blanchot (2011, p. 283): “o que obceca é o inacessível de que não se pode desfazer, o que não se encontra e que, por isso, não se deixa evitar. O inapreensível é aquilo a que não se escapa”.

Ele lutou anos e anos, apesar do fracasso, com muito afínco pela canonização de sua filha. É como se ele se juntasse ao corpo da filha, e os dois, tornando-se um, peregrinos, errantes, estivessem sempre ligados à repetição e ao recomeço, nesse lugar, ou entre-lugar, que é ao mesmo tempo singular e comum. Margarito e o corpo de sua filha se entregam a essa tarefa interminável, incessante, assim como a do escritor com sua obra. Da mesma forma como o escritor renuncia a dizer “Eu” em função de dizer “Ele”, Margarito torna-se um com sua filha, ex-cêntrico (BLANCHOT, 2011).

Ao final do conto, o narrador nos diz que nunca havia tido dúvidas de que o santo era, na verdade, Margarito. Ao afirmar isto, o narrador se esquiva da questão, foge à

explicação, se esquia do próprio corpo, como tantos fizeram no decorrer da narrativa. O corpo da menina não é explicado pelo pai, nem ressignificado por um filme, nem institucionalizado pela igreja, nem nomeado pela palavra. O movimento incessante, assim como o movimento da morte, apenas nos coloca frente ao infinito, esse infinito que faz o real e o maravilhoso não separados por fronteiras, mas contínuos:

Nesse caso, o fim não seria mais o que dá ao homem o poder de acabar, de limitar, de separar, portanto, de apreender, mas o infinito, o péssimo infinito, pelo qual o fim jamais pode ser superado (BLANCHOT, 2011, p. 263).

O corpo da menina santa é opaco, uma imagem que resiste ao sentido, que dissipa a possibilidade de leitura e significação, infinito. A menina coloca em voga a ideia de que o pensamento moderno continua a operar mediante a linhas abissais:

As colónias representam um modelo de exclusão radical que permanece actualmente no pensamento e práticas modernas ocidentais tal como aconteceu no ciclo colonial. Hoje, como então, a criação e ao mesmo tempo a negação do outro lado da linha fazem parte integrante de princípios e práticas hegemónicos (SANTOS, 2010, p. 31).

Durante toda a narrativa fica evidente o quanto a zona colonial é marginal, o universo das crenças e dos comportamentos incompreensíveis, mágicos e idolatrias, os quais não podem ser considerados conhecimentos. E nos parece irrefutável a adequação dessa literatura absurda, a literatura do insólito, ao absurdo do cotidiano dessas sociedades subdesenvolvidas, em especial a latino-americana (COVIZZI, 1978).

3. “ME ALUGO PARA SONHAR” E “MARIA DOS PRAZERES”: O DEVANEIO DOS SONHOS

Ele não deu confiança, pois insistiu desde o princípio que não acreditava em adivinhações de sonhos. - Só a poesia é clarividente – disse.
(MÁRQUEZ, 1992, p. 97).

Em seu texto intitulado *A personagem do romance*, Candido (2009) menciona que ao ler um romance ficamos com a impressão dos fatos organizados em enredo e das personagens que os vivem, e que, ao refletir sobre tais personagens:

pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino — traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente (CANDIDO, 2009, p. 53).

Ainda de acordo com Candido (2009), compreendemos que o enredo e as personagens são interdependentes, não podendo existir separadamente. No entanto, entre o enredo, as personagens, e as ideias, que aqui são sinônimos de valores e significados, a personagem se destaca, representando a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor. Sem personagens que exerçam e sofram ações não há história a ser contada. Em consequência disso, “não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais *vivo* no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da *verdade* da personagem por parte do leitor” (CANDIDO, 2009, p. 54).

A personagem é uma das categorias narrativas que possibilitam a emergência do insólito na trama, e apesar de ser o elemento mais atuante e mais comunicativo, a personagem só adquire pleno significado no contexto. A força motriz dos contos a serem analisados neste capítulo é a existência de Frau Frida e Maria dos Prazeres, bem como suas experiências, evidenciando que a caracterização das personagens e as ações que desempenham legitimam o caráter insólito que vincula tais narrativas ao modo fantástico. É sob essa e a perspectiva das identidades latino-americanas que nos propomos a fazer a análise que segue.

No conto “Me alugo para sonhar”, temos um narrador em primeira pessoa – homodiegético, segundo a tipologia de Genette (1995) –, um narrador personagem que

nos conta a história de Frau Frida, assim como acontece em “A Santa”. Tudo o que sabemos sobre as personagens nos é dito pelo narrador que testemunhou, por meio de um ângulo de visão limitado, os acontecimentos da diegese em questão. Já em “Maria dos Prazeres”, o narrador é heterodiegético, e narra em terceira pessoa, relatando uma história na qual é estranho, pois não integra o universo diegético como personagem.

Ambientando as narrativas no nosso mundo cotidiano e corriqueiro, o narrador promove a verossimilhança necessária para que imaginemos que a maior parte dos eventos da trama pertença ao real (ECO, 2013, p. 72). Nesse mundo prosaico, em “Me alugo para sonhar”, a instauração do insólito se dá logo na primeira página do conto, enquanto o narrador tomava café da manhã no terraço de um hotel famoso em Havana, Cuba, o Habana Riviera, e:

um tremendo golpe de mar em pleno sol levantou vários automóveis que passavam pela avenida à beira-mar, ou que estavam estacionados na calçada, e um deles ficou incrustado num flanco do hotel (MÁRQUEZ, 1992, p. 91).

Na manhã seguinte a esse acontecimento, o carro continuava pregado no muro do hotel, e somente quando o reboque o retirou descobriram o cadáver de uma mulher preso no assento do motorista pelo cinto de segurança. A polícia afirmou que era a governanta dos novos embaixadores de Portugal. Devido ao golpe brutal, o cadáver e suas roupas e sapatos estavam irreconhecíveis, desfigurados; o único objeto que resistiu ao golpe foi um anel de ouro em forma de serpente com olhos de esmeralda, apesar de não se saber em que dedo ele estava.

O narrador se sente, então, intrigado, pois, ao ler a notícia no jornal, o nome da vítima não lhe disse nada, porém, ele temia que a mulher que morreu “fosse uma mulher inesquecível, cujo verdadeiro nome não soube jamais, que usava um anel igual no indicador direito, o que era mais insólito ainda naquele tempo” (MÁRQUEZ, 1992, p. 92). O anel de ouro em forma de serpente instigou o narrador a acreditar que o cadáver era de uma mulher que ele havia encontrado, pela primeira vez, 34 anos antes, em uma taberna de estudantes em Viena, na Áustria, e que era conhecida por Frau Frida.

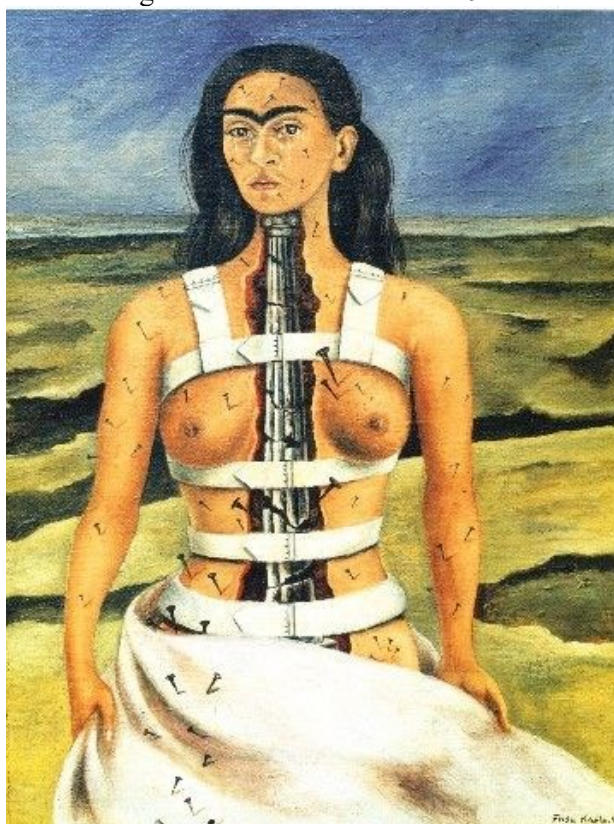
Umberto Eco (2013, p. 92) afirma ter “a firme convicção de que cada nome próprio é como um varal em que penduramos um conjunto de propriedades”. Frau, em alemão, é um substantivo singular feminino que significa mulher, e também é um

pronome de tratamento destinado às mulheres adultas. Frida, por sua vez, remete-nos à pintora mexicana Frida Kahlo.

Ainda muito jovem,

aos dezoito anos, em 17 de setembro de 1925, Frida sofreu um grave acidente de ônibus, sendo perfurada por uma barra de ferro da parte superior da bacia à vagina, ferimento que a deixou paraplégica por anos. Por conta disso a artista teve que se submeter a mais de trinta cirurgias durante vinte e nove anos de sua vida, tendo que ficar durante anos deitada em uma cama (TOLEDO; MANHAS, 2007, p. 3).

Figura 1 - La columna rota - 1944



Fonte: Frida Kahlo: Paintings, biography, quotes⁴

Frida Kahlo, assim como a personagem Frau Frida, teve seu corpo mutilado. Essa mutilação do corpo é tema de boa parte de suas pinturas, e a dor uma temática sobressalente em sua obra.

⁴ Disponível em: < <https://www.fridakahlo.org/the-broken-column.jsp>>. Acesso em 06 de janeiro de 2018.

La columna rota (Figura 1) retrata um período no qual a saúde de Frida Kahlo havia se deteriorado ao ponto de ela ter que usar um colete de aço para tentar colocar sua coluna no lugar após tantas cirurgias. O colete é o que parece segurar Frida de pé, pois a sua coluna, no quadro, foi substituída por uma artificial, que está quebrada em várias partes. A abertura em seu corpo e as fissuras da paisagem seca nos levam a pensar na grande dor e solidão de Frida. Além de tudo, há pregos fincados em todo seu corpo, e a dor extenuante – física e emocional – a leva às lágrimas.

O surrealismo é, dentre as vanguardas⁵, a que nos interessa aqui. As obras de Frida Kahlo foram eventualmente pressupostas como surrealistas por artistas da sua época, e ainda que ela negasse, as pinturas têm muitas peculiaridades relacionadas ao surrealismo. Os artistas desse movimento acreditavam que a arte deveria se libertar das exigências da lógica e da razão e ir além da consciência do dia a dia para poder expressar o inconsciente e a imaginação. A grande mola propulsora do surrealismo é o sonho.

André Breton, famoso escritor francês, poeta e teórico do surrealismo, em um ensaio que escreveu para uma exposição de Frida na galeria Julien Levy de Nova Iorque, em 1938, qualificou suas obras como tal. A obra que o fez pensar que Frida Kahlo era uma pintora adepta da vanguarda surrealista foi a *Lo que el agua me dio*, às vezes chamada também de *Lo que vi en el agua* (Figura 2).

Por ser um movimento caracterizado pela expressão do inconsciente, racional e incoerente, os artistas surrealistas buscavam inspiração nas imagens delirantes ou sonhos. Em *Lo que el agua me dio* percebemos uma sucessão de imagens que não nos permite compor um quadro único. A atmosfera criada sugere-nos, realmente, um espaço similar ao do sonho, em que imagens e acontecimentos não relacionados se apresentam encadeados, como se tivessem uma sequência lógica.

⁵ No início do século XX, na Europa, muitas convicções do passado foram enterradas, e então nascia uma civilização marcada pela incerteza e relatividade. A era das descobertas tecnológicas – eletricidade, telefone, telégrafo sem fio, aparelho de raio X, cinema, automóvel, avião, e outras invenções que ampliaram o domínio humano sobre o tempo e o espaço –, descobertas relacionadas a vírus e bactérias. Esse era também o cenário onde aconteciam a Primeira Guerra Mundial, a afirmação de Einstein acerca da teoria da relatividade e o surgimento da psicanálise – quando Freud identificou o inconsciente humano. Certamente, com tantas descobertas as dimensões da vida e as teorias sobre ela teriam que ser orientadas por novas referências, e o impacto dessas novas dimensões logo foi sentido no mundo das artes (ABAURRE; PONTARA, 2005). As vanguardas surgiram em meio a tanta agitação para estabelecer novas referências estéticas para a pintura, música, literatura e escultura. Apesar de diferentes entre si, as vanguardas – cubismo, futurismo, expressionismo, dadaísmo e surrealismo – questionam a herança cultural do século XIX.

Figura 2 - Lo que el agua me dio - 1938



Fonte: Frida Kahlo: Paintings, biography, quotes⁶

No reflexo da água há imagens que nos remetem à vida e à morte, alegria e tristeza. Frida Kahlo é representada deitada no meio da água e parece absorta em meio a seus pensamentos, com sangue saindo de sua boca.

Entretanto, como nos contam Toledo e Manhas (2007, p. 5) no artigo “Frida Kahlo: ‘um laço de fita em torno de uma bomba’”, anos depois da assertiva de Breton, Frida replicou: “Acreditavam que eu era surrealista, mas não o era. Nunca pintei meus sonhos. Pinteí minha própria realidade”. Sabemos, contudo, que as imagens de nossos sonhos delineiam analogias com a nossa realidade. Mesmo que o acúmulo de pequenos

⁶ Disponível em: <<https://www.fridakahlo.org/what-i-saw-in-the-water.jsp#prettyPhoto>>. Acesso em 06 de janeiro de 2018.

e fantásticos detalhes faça *Lo que el agua me dio* parecer menos calcado na realidade do que outros quadros de Frida, as imagens são, de alguma forma, intimamente ligadas a eventos ou sentimentos da vida de Frida Kahlo (HERRERA, 2011). Em *La columna rota*, ao pintar uma coluna clássica em ruínas, ela está pintando sua própria condição física.

Figura 3 - Mi nana y yo - 1937



Fonte: Frida Kahlo: Paintings, biography, quotes⁷

Em *Mi nana y yo* Frida, uma criança com cabeça de adulta mama no seio de uma ama de leite indígena. De acordo com Herrera (2011), a obra *Mi nana y yo*:

[é] uma declaração de sua fé na continuidade da cultura mexicana, a ideia de que a antiga herança cultural do México renasce a cada nova geração, e que Frida, como artista adulta, continua a ser nutrida pelos antepassados indígenas. Aqui ela literalmente se coloca no seio de seu passado indígena, fundindo seus sentimentos acerca de sua própria vida com a ênfase dada pela cultura pré-colombiana à magia e aos rituais, sua visão circular do tempo, sua ideia de forças cósmicas e biológicas atuando em conjunto, e a importância da fertilidade. A pintura evoca a dignidade ritualística de uma célebre escultura de

⁷Disponível em: <<https://www.fridakahlo.org/my-nurse-and-i.jsp>>. Acesso em 13 de janeiro de 2018.

pedra olmeca chamada *Señor de las Limas*, em que uma criança com rosto de adulto está nos braços de um homem adulto. A tela também traz à mente esculturas em cerâmica como as de Jalisco (c. 100 a.C.-250 d.C.), que mostram uma mãe amamentando o filho, e em que, assim como em *Minha babá e eu*, os dutos e glândulas da linha láctea dos seios aparecem na superfície das mamas com um desenho semelhante à textura de plantas. Corpulenta e morena, a ama de leite de Frida é a concretização da herança indígena mexicana, bem como da terra, das plantas e do céu do México. Como se em um sinal de afinidade com a ama de leite, as nervuras brancas de uma enorme folha no plano de fundo estão inchadas. As gotas de chuva no céu são “leite da Virgem” — era assim que a ama de leite de Frida tinha explicado a ela, quando menina, o fenômeno da chuva. A folha de veias abundantes e o “leite da Virgem”, o louva-a-deus e a lagarta-borboleta camuflados contrastando com as folhas e os caules das plantas expressam a fé de Frida na interconexão de todos os aspectos do mundo natural e em sua própria participação no mundo (HERRERA, 2011, p. 268).

A ama de leite em *Mi nana y yo* não nos passa uma imagem otimista, de uma ama que acalenta Frida para que ela durma. A máscara da ama remete às máscaras de pedra Teotihuacán, as temíveis máscaras que evocam a selvageria ritual do passado do México. E Frida criança nos braços da ama parece protegida e, simultaneamente, oferecida como vítima de um sacrifício. Em *Mi nana y yo*, percebemos a preocupação de Frida em retratar suas raízes no passado mexicano.

A dedicação de Frida Kahlo em afirmar a cultura e os valores mexicanos em sua arte nos alude ao que Alejo Carpentier (2009) nomeou como real maravilhoso. Ao contrário do surrealismo, algumas características das obras de Frida Kahlo são cravadas em questões culturais do México e da América Latina, e não em expressões do inconsciente e em imagens delirantes.

Fizemos essa digressão sobre alguns aspectos sobre Frida Kahlo por entendermos que a historicidade que os nomes das personagens carregam desencadeia sentidos na narrativa — o nome da protagonista de “Me alugo para sonhar” é Frau Frida. De acordo com Linda Hutcheon (1991), a história e a ficção sempre foram conhecidas como gêneros permeáveis. As fronteiras elásticas entre história e ficção possibilitam que as personagens latino-americanas contenham também a(s) história(s) da América Latina, reescrevendo o passado dentro de um novo contexto.

Frau Frida era uma colombiana que morava em Viena, e tinha se mudado para lá entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, ainda menina, para estudar música e

canto. De acordo com o narrador, “era um ser humano encantador. E também um dos mais temíveis” (MÁRQUEZ, 1992, p. 93). Nunca se soube seu primeiro nome, pois os estudantes latinos de Viena inventaram um trava-língua germânico para chamá-la: Frau Frida. Ela tinha um único e insólito ofício: sonhar. Desde que aprendeu a falar, Frau Frida tinha o costume de contar seus sonhos à sua família ainda em jejum, “a hora em que se conservam mais puras suas virtudes premonitórias” (MÁRQUEZ, 1992, p. 94), e depois interpretá-los à sua maneira.

Em “Me alugo para sonhar” e “Maria dos Prazeres”, há o que Ceserani (2006) considerou como um dos procedimentos narrativos e retóricos utilizados pelo modo fantástico, a passagem de limite e fronteira. Os dois contos se unem pelo fio condutor dos sonhos premonitórios. Para o autor,

várias vezes encontramos, nos contos fantásticos que lemos, exemplos de passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador: passagem de limite, por exemplo, da dimensão da realidade para a do sonho, do pesadelo, ou da loucura (CESERANI, 2006, p. 73).

Bachelard (1994), em *O direito de sonhar*, explica que não há muita luz sobre o espaço em que vivem nossos sonhos, sobre o dinamismo de nossa vida noturna. Não há como saber se o espaço de nossos sonhos é, verdadeiramente, um espaço de repouso ou se ele possui, antes do repouso, um movimento incessante e confuso. Sobre o espaço onírico, Bachelard (1994) afirma que temos pouca luz sobre tais questionamentos pelo fato de, ao chegar do dia, reencontrarmos somente fragmentos de vida noturna.

“Esses pedaços de sonho, esses fragmentos de espaço onírico nós os justapomos depois nos quadros geométricos do espaço claro. Fazemos, assim, do sonho uma anatomia com peças mortas” (BACHELARD, 1994, p. 159). Em “Me alugo para sonhar”, Frau Frida, após juntar as “peças mortas” de seus sonhos, fazia uma premonição surpreendente.

Por exemplo, aos sete anos sonhou que um de seus irmãos era arrastado por uma correnteza, e a mãe, supersticiosa, proibiu o garoto de tomar banho no riacho. Entretanto, o vaticínio era bem diferente. “– O que esse sonho significa – disse – não é que ele vai se afogar, mas que não deve comer doces” (MÁRQUEZ, 1992, p. 94). E o menino morreu engasgado com uma bolinha de caramelo que comia escondido.

Assim, é concebível que algumas personagens do conto pensem que Frau Frida seja uma charlatã que ganha a vida aproveitando-se da vontade de seus patrões em saber o destino por meio de suas premonições. Frau Frida, em troca de moradia, alimentação e um salário que dava para as despesas miúdas, começou a sonhar para outra família.

Na casa onde sonhava por encargo, “todos eram religiosos, e portanto propensos às superstições arcaicas, e receberam maravilhados Frau Frida com o compromisso único de decifrar o destino diário da família através dos sonhos” (MÁRQUEZ, 1992, p. 95). A sua premonição por meio de sonhos acabou sendo a única autoridade na casa, por isso, após o falecimento do dono, ela herdou parte de suas rendas, com a condição única de que continuasse sonhando para a família até o fim de seus sonhos.

Em uma noite, na taberna de estudantes, Frau Frida diz ao narrador que sonhou com ele, e o vaticínio era o de não voltar a Viena nos próximos cinco anos. Sua convicção era tanta que Frau Frida fez com que o narrador embarcasse no último trem para Roma, e ele nunca mais voltou a Viena. Antes do desastre em Havana, o narrador se encontrou com Frau Frida novamente, desta vez em Barcelona, de uma forma tão inesperada e casual que lhe pareceu misteriosa. Nesse mesmo dia, Pablo Neruda, poeta chileno, havia voltado à Espanha pela primeira vez desde a Guerra Civil.

Candido (2009) enfatiza que a personagem é um ser fictício. Consideramos que Márquez, neste conto, sugere colar-se à voz do narrador, apesar de ser um ser de papel, uma criação ficcional, assim como Neruda, que é uma projeção ficcional de Pablo Neruda. A verossimilhança nas obras de ficção depende desse ser que, mesmo sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da verdade existencial válida. E a personagem é a concretização dessa relação entre o ser vivo e o ser fictício.

Após passar a manhã nas livrarias de livros usados, o casal Neruda e o narrador foram almoçar no *Carvalleiras*, um famoso restaurante em Barcelona especializado em frutos do mar. Ao comer, Neruda, glutão e refinado como um papa renascentista, só falava em outras delícias da cozinha, principalmente dos mariscos pré-históricos do Chile, que levava no coração (MÁRQUEZ, 1992). Contudo,

De repente parou de comer, afinou suas antenas de siri, e me disse em voz muito baixa:

- Tem alguém atrás de mim que não para de me olhar.

Espiei por cima de seu ombro, e era verdade. Às suas costas, três mesas atrás, uma mulher impávida com um antiquado chapéu de feltro

e um cachecol roxo, mastigava devagar com os olhos fixos nele. Eu a reconheci no ato. Estava envelhecida e gorda, mas era ela, com o anel de serpente no dedo indicador.

Viajava de Nápoles no mesmo barco que o casal Neruda, mas não tinham se visto a bordo. Convidamos a mulher para tomar café em nossa mesa, e a induzi a falar de seus sonhos para surpreender o poeta. Ele não deu confiança, pois insistiu desde o princípio que não acreditava em adivinhações de sonhos.

- Só a poesia é clarividente – disse (MÁRQUEZ, 1992, p. 97).

Neruda, poeta, coloca a poesia em primeiro plano, afirmando que só o fazer poético pode prever ou conhecer um ser ou objeto sem que os canais sensoriais humanos sejam utilizados, desclassificando, ironicamente, o ofício de Frau Frida em detrimento do seu. O sonhar do poeta se dá através das palavras escritas.

Enquanto os convidados do almoço passeavam, o narrador fez questão de ficar para trás para refrescar as lembranças com Frau Frida sem ninguém por perto. Frau contou a ele que havia vendido suas propriedades na Áustria e vivia aposentada no Porto, em Portugal, em uma casa que “descreveu como sendo um castelo falso sobre uma colina de onde se via todo o oceano até as Américas” (MÁRQUEZ, 1992, p. 98).

Nesse momento o narrador diz a ela que sempre havia pensado que seus sonhos não passavam de uma artimanha para viver, e que ela, de sonho em sonho, havia se apoderado da fortuna de seus patrões em Viena. No início do conto já podemos apontar que o narrador a considera uma trapaceira quando se refere ao seu castelhano primário com sotaque de bazar de quinquilharia, sugerindo que ela parecia austríaca e não latino-americana.

Mais tarde, já longe de Frau Frida, Neruda havia acabado de acordar da sesta e disse:

- Sonhei com essa mulher que sonha – disse.

Matilde quis que ele contasse o sonho.

- Sonhei que ela estava sonhando comigo – disse ele.

- Isso é coisa de Borges – comentei.

Ele me olhou desencantado.

- Está escrito?

- Se não estiver, ele vai escrever algum dia – respondi. – Será um de seus labirintos (MÁRQUEZ, 1992, p. 99).

Aqui, temos uma referência direta ao escritor argentino Jorge Luis Borges, famoso por tecer labirintos com palavras, textos com várias dimensões, jogos de luzes e

sombras, galerias de espelhos, narrativas e poemas que sugerem um universo onírico e fantástico. E esse evento insólito tem continuidade nas linhas que seguem:

Assim que subiu a bordo, às seis da tarde, Neruda despediu-se de nós, sentou-se em uma mesa afastada e começou a escrever versos fluidos com a caneta de tinta verde com que desenhava flores e peixes e pássaros nas dedicatórias de seus livros. À primeira advertência do navio buscamos Frau Frida, e enfim a encontramos no convés de turistas quando já íamos embora sem nos despedir. Também ela acabava de despertar da sesta.

- Sonhei com o poeta – nos disse.

Assombrado, pedi que me contasse o sonho.

- Sonhei que ele estava sonhando comigo – disse, e minha cara de assombro a espantou. – O que você quer? Às vezes, entre tantos sonhos, infiltra-se algum que não tem nada a ver com a vida real (MÁRQUEZ, 1992, p. 99-100).

Frau Frida sonha com Neruda e Neruda sonha com ela – essa ação coloca os dois no meio de um labirinto criado pelo sonho de ambos. Coloca-nos possivelmente, nós, leitores, em um labirinto. Segundo Ceserani (2006), em contos fantásticos:

o personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender (CESERANI, 2006, p.73).

Meses depois do incidente em Havana, o narrador se encontra, em uma recepção diplomática, com o embaixador português, para quem fez algumas perguntas sobre a mulher que havia morrido. Ao ouvir tantos detalhes surpreendentes sobre a tal mulher, perguntou: “- Em termos concretos – perguntei no fim -, o que ela fazia? - Nada – respondeu ele, com certo desencanto. – Sonhava” (MÁRQUEZ, 1992, p. 100).

Márquez escreve, no prólogo da referida obra, que a primeira ideia de escrita dos contos se deu a partir de um sonho esclarecedor que ele teve após estar morando em Barcelona há cinco anos. Sonhou que assistia feliz ao seu próprio enterro junto a amigos queridos da América Latina, e, ao fim, não pode ir embora acompanhando seus amigos.

Seria então, Frau Frida – que após viver muitos anos na Europa, vem morrer justamente em terras latino-americanas – aquela que desliza, como a serpente do seu anel, entre o velho e o novo mundo, entre o subjetivo e o objetivo, o onírico e o real?

Talvez seus sonhos também significassem a vontade de voltar para casa, assim como os de Márquez.

Tanto a figura da mulher quanto a da serpente carregam certo mistério, assim como os significados dos sonhos. Já o sonho, desde o título do conto, nos leva ao plano da fantasia. Verificamos que a construção narrativa empregada pelo autor integra esse conto no universo da literatura fantástica – especificamente real maravilhosa, pois a ambiguidade permanece ao final do conto (TODOROV, 2004).

Enquanto Frau Frida falava castelhano com bazar de quinquilharia, Maria dos Prazeres, uma prostituta de 76 anos, brasileira, que está na Catalunha – Espanha – há mais de cinquenta anos,

falava um catalão perfeito com uma pureza um pouco arcaica, embora ainda se notasse a música de seu português esquecido. Apesar de seus anos e de seus cachos de arame continuava sendo uma mulata esbelta e vivaz, de cabelo duro e olhos amarelos e ferozes, e já fazia muito tempo que havia perdido a compaixão pelos homens (MÁRQUEZ, 1992, p. 138).

Maria dos Prazeres está na Catalunha desde tão nova, pois sua mãe a vendera aos quatorze anos no porto de Manaus e “o primeiro-oficial de um barco turco desfrutou dela sem piedade durante a travessia do Atlântico e depois deixou-a abandonada e sem dinheiro, sem idioma e sem nome no pântano de luzes do Paralelo” (MÁRQUEZ, 1992, p. 150-151). Após sofrer tamanha violência, Maria dos Prazeres tornou-se prostituta, e, já na velhice, no bordel onde trabalhou sua vida inteira a declararam “usada demais para os gostos modernos e quiseram mandá-la para uma casa de aposentadas clandestinas que por cinco pesetas ensinavam os meninos a fazer amor” (MÁRQUEZ, 1992, p. 150).

No início do conto, um homem da agência funerária chega até a casa de Maria tão pontualmente que ela ainda estava de roupão de banho e com bobes na cabeça, então ela colocou uma rosa vermelha na orelha para não parecer tão indesejável como se sentia. Ao abrir a porta e ver que não era um tabelião lúgubre, como supunha que eram os comerciantes da morte, mas um jovem tímido com um paletó quadriculado e gravata com pássaros coloridos, lamentou ainda mais sua situação.

Maria dos Prazeres, que havia recebido tantos homens a qualquer hora, sentiu-se envergonhada como muito poucas vezes. Acabava de

completar 76 anos e estava convencida de que ia morrer antes do Natal, e ainda assim esteve a ponto de fechar a porta e pedir ao vendedor de enterros que esperasse um instante enquanto se vestia para recebê-lo de acordo com seus méritos. Mas depois pensou que ele iria congelar no vestibulo escuro e o fez entrar.

– Perdoe essa cara de morcego – disse –, mas estou há mais de cinquenta anos na Catalunha e é a primeira vez que alguém chega na hora anunciada (MÁRQUEZ, 1992, p. 138).

O vendedor ficou a um passo da porta, pois, embora novo no ofício, sabia que não receberia aquela recepção festiva às oito da manhã, menos ainda de uma anciã que à primeira vista lhe pareceu “uma louca fugitiva das Américas” (MÁRQUEZ, 1992, p. 138). É evidente o olhar preconceituoso do rapaz europeu sobre a latino-americana Maria, projetado discursivamente por meio das duas palavras usadas para caracterizar essa personagem – “louca” e “fugitiva” –, ambas contribuindo para a construção disfórica da personagem. Aqui temos a constatação da diferença como marca do lugar da identidade do latino-americano que transita ou reside pela Europa.

Maria, na sequência da entrada do rapaz, abre as grossas cortinas de pelúcia das janelas, e o “tênue resplendor de abril iluminou um pouco o ambiente meticuloso da sala que mais parecia a vitrine de um antiquário” (MÁRQUEZ, 1992, p. 138).

Percebemos que Márquez ambienta os contos em análise no mundo prosaico, para depois fazer com que os eventos insólitos irrompam. Sobre a literatura do modo fantástico, Ceserani (2006) explica que o envolvimento do leitor é um dos procedimentos narrativos e retóricos utilizados pelo autor. “O conto fantástico envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo” (CESERANI, 2006, p. 71).

Ao reparar que cada coisa estava cautelosamente colocada em seu devido lugar, coisas de gosto bastante certo, como se estivessem em seu espaço natural, o vendedor se desculpa, dizendo que havia se enganado de porta. E Maria responde “– Oxalá – disse ela –, mas a morte não se engana” (MÁRQUEZ, 1992, p. 139).

O agente funerário começou a mostrar, com um gráfico cheio de dobras, as parcelas de cores diversas e cruces e cifras em cada cor. Ao compreender que aquele era o plano completo do imenso panteão de Montjuich, Maria lembrou:

com um horror muito antigo do cemitério de Manaus debaixo dos aguaceiros de outubro, onde chafurdavam as antas entre os túmulos sem nomes e mausoléus de aventureiros com vitrais florentinos. Certa manhã, sendo muito menina, o Amazonas transbordado amanheceu convertido num pântano nauseabundo, e ela havia visto os ataúdes rachados flutuando no quintal da sua casa com pedaços de trapos e cabelos de mortos nas rachaduras. Aquela recordação era a causa de que tivesse escolhido o morro de Montjuich para descansar em paz, e não o pequeno cemitério de San Gervasio, tão próximo e familiar.

– Quero um lugar onde as águas não cheguem nunca – disse.

– Pois aqui está – disse o vendedor, indicando o lugar no mapa com um apontador extensível que levava no bolso como uma esferográfica de aço. – Não há mar que suba tanto (MÁRQUEZ, 1992, p. 139).

A partir do trecho acima, podemos perceber uma imagem terrível que marcou para sempre Maria dos Prazeres: a imagem da morte, dos caixões rachados, dos corpos finados, do horror à morte. As imagens de águas lúgubres são comumente encontradas nas obras de Gabriel García Márquez. Segundo Bachelard (1997), as imagens das águas escuras e sombrias:

têm sua origem no mundo das imagens primordiais. Seguem o próprio princípio do sonho material. Suas águas preencheram uma função psicológica essencial: absorver as sombras, oferecer um túmulo cotidiano a tudo o que, diariamente, morre em nós. A água é assim um convite à morte; é um convite a uma morte especial que nos permite penetrar num dos refúgios materiais elementares (BACHELARD, 1997, p. 58).

Para Bachelard (1997), a água escura e pesada é um elemento material que recebe a morte em sua intimidade, e o destino das imagens da água segue exatamente o destino do devaneio da morte. Maria dos Prazeres, lembrando-se das águas fúnebres de Manaus, mesmo que as rejeitando e procurando um lugar onde possa ser enterrada sem que algo parecido aconteça, também se encaminha para a morte, devaneio que permeia todo o conto, juntamente com o devaneio do sonho.

Procurando no tabuleiro de tumbas do vendedor, Maria dos Prazeres encontra a entrada principal, onde estavam as três tumbas contíguas, idênticas e sem nome,

onde jaziam Buenaventura Durruti e outros dois dirigentes anarquistas mortos na Guerra Civil. Todas as noites alguém escrevia os nomes nas lápides em branco. Escreviam com lápis, com tinta, com carvão, com lápis de sobancelha ou esmalte de unhas, com todas as suas letras e na ordem correta, e todas as manhãs os zeladores os apagavam para

que ninguém soubesse quem era quem debaixo dos mármore mudo. Maria dos Prazeres havia assistido ao enterro de Durruti, o mais triste e tumultuado de todos os que ocorreram em Barcelona, e queria repousar perto de sua tumba. Mas não havia nenhuma disponível no vasto panteão agora superpovoado (MÁRQUEZ, 1992, p. 140).

Compreendemos, a partir do trecho citado, que algumas personagens tentam registrar que os cadáveres são dos anarquistas, em uma tentativa de manter essa memória, e outras tentam apagar esse fato, realmente apagando seus nomes das lápides incansavelmente, como se essa memória não tivesse existido, como se a memória pudesse ser apagada apenas com o gesto de limpar nomes de lápides. Podemos relacionar o trecho supracitado com a noção de arquivo para Foucault (2008), pois o arquivo regula o que deve cair no esquecimento e o que deve ser considerado tradição. Conforme Simioni (2016, p. 179), para Foucault o arquivo é “o sistema de discursividade que separa o que merece ser arquivado como história e o que deve ser esquecido”. E por quais razões esses anarquistas devem ser esquecidos?

Nesse momento da narrativa o autor faz uma referência a Boaventura Durruti, um anarco-sindicalista que lutou contra as forças fascistas do ditador General Franco, considerado o eterno ditador da Espanha, e outros dois dirigentes anarquistas. Candido (2009) enfatiza que a personagem é um ser fictício, no entanto, as personagens podem ser construídas a partir de um modelo real, conhecido pelo escritor, que serve de eixo, ou ponto de partida para a invenção das mesmas.

Essa hibridização entre personagens “copiadas” da História com as personagens fictícias, também perceptível na trama de “A santa”, é um recurso frequente na metaficção historiográfica. Como afirma Paul de Man (apud HUTCHEON, 1991, p. 150), “[a] oposição binária entre ficção e fato já não é relevante: em qualquer sistema diferencial, o que importa é a afirmação do espaço entre as entidades”.

Consideramos que Durruti, aqui, é um ser de papel, uma criação ficcional, ainda que traga na narrativa a remissão a um nome de um ser “real” e à parte da história desse ser. Novamente, relacionamos a escolha dos nomes das personagens à interação da historiografia com a ficção, à questão da referência e da representação. O ato de escrever sobre a história traz implicações ideológicas e revela a natureza intertextual do passado (HUTCHEON, 1991).

Nas narrativas de metaficção historiográfica, Hutcheon (1991) considera que algumas questões específicas são descortinadas esteticamente:

questões que giram em torno da natureza da identidade e da subjetividade; a questão da referência e da representação; a natureza intertextual do passado; e as implicações ideológicas do ato de escrever sobre a história (HUTCHEON, 1991, p. 156).

Todas essas questões são trazidas à tona por meio das tramas dos contos de *Doze contos peregrinos* como forma de assinalar outra maneira de observar e compreender o atravessamento do olhar dos europeus sobre os latino-americanos. Com isso, Márquez revê a história e possibilita ao leitor a releitura das identidades e diferenças que constituem a História.

“Maria dos Prazeres”, que Márquez terminou de escrever em 1979, não é o único conto da obra que faz referência direta ao governo ditatorial do General Franco e à Guerra Civil que antecede a tomada de poder na Espanha. Em “Me alugo para sonhar” e “Só vim telefonar” também temos referências ao franquismo. Na América Latina, o final da década de 70 é marcado por usurpações políticas, desmandos e violências empreendidas por regimes ditatoriais, principalmente no Brasil, Argentina e Chile.

Segundo Vieira (2010, p. 129-130), “toda a violência cometida pelo regime franquista serve de plataforma para se falar daquilo que acontece com a América em meados das décadas de 70 e 80 do século XX: a violência dos regimes ditatoriais”. Para esse autor, com quem concordamos, a Guerra Civil Espanhola é resgatada nos contos a fim de falar-nos também do tempo presente e do tempo da escrita dos contos dessa obra, comentar esse acontecimento histórico na Espanha é levantar questões sobre a América Latina atual.

Após saber que não seria possível que a enterrassem ao lado de Durruti, ela resignou-se com o possível. Expôs ao vendedor as condições de que não a colocassem dentro de gavetas, onde os corpos ficam como no correio, porém a enterrassem deitada, e que seu corpo repousasse à sombra das árvores no verão, em um lugar sem riscos de inundação. Enquanto ela e o vendedor conversavam sobre isso, “bateram na porta com três golpezinhos discretos, e ele fez uma pausa incerta, mas Maria dos Prazeres indicou que continuasse. – Não se preocupe – disse em voz muito baixa. – É o Noi” (MÁRQUEZ, 1992, p. 141).

Noi era o cãozinho de Maria dos Prazeres, que vivia com ela. Com a sua chegada, acontece um evento insólito na narrativa:

Abriu a porta da rua e entrou um cãozinho empapado pela chuvinha fina, e com um aspecto perdulário que não tinha nada a ver com o resto da casa. Regressava do seu passeio matinal pela vizinhança, e ao entrar sofreu um arrebato de alvoroço. Saltou sobre a mesa latindo sem sentido e quase estropiou o mapa do cemitério com as patas sujas de barro. Um único olhar da dona foi suficiente para moderar seus ímpetos.

– Noi! – disse a ele sem gritar. – *Baixa d’ací!*

O animal se encolheu, olhou-o assustado, e um par de lágrimas nítidas resvalou por seu focinho. Então Maria dos Prazeres tornou a se ocupar do vendedor e encontrou-o perplexo.

– *Collons!* – exclamou ele. – Chorou!

– É que ficou alvoroçado por encontrar alguém aqui a esta hora. – Em geral, entra na casa com mais cuidado que os homens. Exceto você, como já notei.

– Mas ele chorou, caralho! – repetiu o vendedor, e de imediato percebeu a sua incorreção e desculpou-se, ruborizado: – A senhora me perdoe, mas é que não vi isto nem no cinema.

– Todos os cães podem fazer isso se forem ensinados – disse ela. – Acontece que os donos passam a vida educando os cachorros com hábitos que os fazem sofrer, como comer em pratos ou fazer suas porcarias na hora certa e no mesmo lugar. E, em compensação, não ensinam as coisas naturais das quais eles gostam, como rir e chorar. Mas aonde estávamos? (MÁRQUEZ, 1992, p. 141-142)

A manifestação do insólito deve-se à falta de explicação que um fato encontra na época de produção do texto. Hoje, anos depois da publicação do conto, ainda não encontramos explicação para o fato de um cachorro chorar e rir como um humano. A aparição do cachorro instaura a hesitação, a ambiguidade, a incerteza, a ambivalência.

O vendedor, europeu, hesita perante o cachorro, e talvez o leitor do conto também o faça; entretanto, Maria dos Prazeres lida com esse fato naturalmente. Para ela, latino-americana, o cachorro que ri e que chora não é posto em causa ou negado. Em consonância com Carpentier (2009) e Covizzi (1978), os acontecimentos insólitos são tratados como naturais por questões culturais da América Latina.

Ao final da negociação, Maria dos Prazeres aceitou que sua futura tumba não ficaria debaixo das árvores no verão, pois as sombras estavam reservadas aos hierarcas do regime. Por querer se beneficiar do pagamento adiantado e à vista, as condições e fórmulas do contrato lhe eram supérfluas. Quando terminaram, o vendedor examinou a casa com “um olhar consciente e estremeceu como o hálito mágico de sua beleza.

Tornou a olhar Maria dos Prazeres como se fosse a primeira vez.” (MÁRQUEZ, 1992, p. 142). Depois das ações insólitas do cachorro, instaurou-se no vendedor um ar de fantasia. E, então, ele disse:

– Posso fazer uma pergunta indiscreta? – perguntou.
Ela levou-o até a porta.
– Claro – disse –, desde que não seja a minha idade.
– Tenho a mania de adivinhar o ofício das pessoas pelas coisas que estão em suas casas, e aqui, para ser franco, não consigo – disse ele. – O que a senhora faz?
Maria dos Prazeres respondeu morrendo de rir.
– Sou puta, filho. Ou já não dá mais para notar?
O vendedor ficou vermelho.
– Sinto muito.
– Eu é que devia sentir – disse ela, tomando-o pelo braço para impedir que se esborrachasse contra a porta. – E toma cuidado! Não vá se arrebentar antes de me enterrar direitinho (MÁRQUEZ, 1992, p. 143).

Maria dos Prazeres fecha a porta, pega seu cãozinho e começa a limpá-lo. Enquanto o faz, ela canta, somando “sua bela voz africana aos coros infantis que naquele momento começavam a se ouvir na escola vizinha” (MÁRQUEZ, 1992, p. 143). Essa bela imagem de uma brasileira afrodescendente cantando evoca o que Carpentier (1987) escreveu sobre a mestiçagem da América Latina, conforme já explicitamos no Capítulo 1, a simbiose característica do nosso continente.

Três meses antes da visita do vendedor, Maria dos Prazeres havia tido um sonho, e, segundo sua interpretação o veredito era que sua morte estava próxima. Desde então ela se sentiu mais ligada a Noi, aquela criatura de sua solidão. Ela havia previsto com muito cuidado a partilha póstuma de seus pertences e o destino de seu corpo que “naquele instante poderia morrer sem estorvar ninguém” (MÁRQUEZ, 1992, p. 143).

Maria dos Prazeres havia escolhido o nobre e muito antigo povoado de Gràcia como refúgio final. Comprou o apartamento em ruínas: nas escadas faltavam degraus, além dos corredores úmidos e escuros, e não havia porteiro. Ela mandou reformar o banheiro e a cozinha, forrou as paredes, enfeitou o apartamento com cores alegres, levou móveis primorosos, e arcões de seda e brocados que comprou aos poucos em leilões secretos, pois foram roubados pelos fascistas das residências abandonadas pelos republicanos.

Ela não conhecia ninguém que morasse naquele edifício, a não ser um casal muito jovem com uma menina de nove anos que morava na porta em frente à dela. Maria tinha ainda um único vínculo com o passado, a amizade com o conde de Cardona que “continuou visitando-a na última sexta-feira de cada mês para jantar com ela e fazer um lânguido amor de sobremesa” (MÁRQUEZ, 1992, p. 144). Sua herança havia sido dividida nos mínimos detalhes, ditou de memória a lista minuciosa de seus bens aos amanuenses, com a lista completa dos herdeiros com seus endereços e profissões, o lugar que ocupavam no seu coração e o nome preciso de cada item em catalão medieval.

Após a visita do vendedor de enterros ela converteu-se em mais um dos visitantes dominicais do cemitério:

A exemplo de seus vizinhos de túmulo semeou flores de quatro estações em seus canteiros, regava a grama recém-nascida e a igualava com a tesoura de podar até deixar como os tapetes da prefeitura, e familiarizou-se tanto com o lugar que acabou não entendendo como foi que no começo achava-o tão desolado.

Em sua primeira visita, o coração tinha dado um salto quando viu junto ao portal os três túmulos sem nome, e nem se deteve para olhá-los, porque a poucos passos dela estava o vigilante insone. Mas no terceiro domingo aproveitou um descuido para cumprir outro de seus grandes sonhos, e com batom escreveu na primeira lápide lavada pela chuva: *Durruti*. Desde então, sempre que pôde tornou a fazer isso, às vezes numa tumba, em duas ou nas três, e sempre com o pulso firme e o coração alvoroçado pela nostalgia (MÁRQUEZ, 1992, p. 145-146).

Com esse ato de escrever e reescrever nas lápides o nome dos anarquistas, inferimos que Maria dos Prazeres participa dos ideais e das convicções dos revolucionários, ainda que seja pela solidariedade de seus sentimentos, e, assim, compreendemos que tal ato também é uma forma de resistir e discordar da ditadura militar no Brasil, sua terra natal, que sofreu violências desmedidas com esse regime.

Apesar de estar muito ocupada com os preparativos para sua morte, a morte não mostra nenhum sinal de aproximação de Maria, que, pelo contrário, encontrava-se com mais ânimo para sobreviver aos enigmas de seus sonhos à medida que o calor aumentava e o ruído torrencial da vida entrava pelas janelas abertas. Todavia, ela havia treinado Noi para que ele distinguisse sua tumba no cemitério, empenhou-se em ensiná-lo a chorar sobre a sepultura, ainda que vazia, para que fizesse isso por costume após a sua morte. Ela levou-o várias vezes a pé de casa para o cemitério, a fim de que ele

memorizasse a rota do ônibus das Ramblas, e certo dia, sentindo que ele estava bastante treinado, resolveu mandá-lo sozinho.

No domingo do ensaio final, às três da tarde, tirou do cãozinho o colete de primavera, em parte porque o verão era iminente e em parte para que chamasse menos a atenção, e deixou-o por sua conta. Viu como ele se afastava pela calçada de sombra com um trote ligeiro e o cuzinho apertado e triste debaixo da cauda alvoroçada, e conseguiu a duras penas reprimir os desejos de chorar, por ela e por ele, e por tantos e tão amargos anos de ilusões comuns, até que o viu dobrar rumo ao mar pela esquina da Calle Mayor. Quinze minutos mais tarde subiu no ônibus das Ramblas na vizinha praça de Lesseps, tentando enxergá-lo sem ser vista pela janela e enfim conseguiu vê-lo entre as molecagens dos meninos dominicais, distante e sério, esperando o sinal de pedestres do Paseo de Gràcia.

“Meu Deus”, suspirou. “Parece tão sozinho” (MÁRQUEZ, 1992, p. 147).

Maria chegou ao panteão de Montjuich quase duas horas antes de Noi, e então ele apareceu na colina, “babando de fadiga e de calor, mas com ares de menino triunfante. Naquele momento, Maria dos Prazeres superou o terror de não ter ninguém que chorasse em sua tumba” (MÁRQUEZ, 1992, p. 148).

No outono seguinte, o peso de seu coração aumentou, pois começou a perceber signos funestos que não conseguia decifrar. Para Maria, quase tudo à sua volta eram sinais inequívocos da morte: a conversa das vendedoras de pássaros das Ramblas, homens que não falavam de futebol nas bancas de livros, os silêncios dos mutilados de guerra que jogavam migalhas para os pombos, as luzes de Natal e a multidão de turistas que invadiu os cafés ao ar livre. Porém,

mesmo dentro da festa sentia-se a mesma tensão reprimida que precedeu os tempos em que os anarquistas se fizeram os donos da rua. Maria dos Prazeres, que havia vivido aquela época de grandes paixões, não conseguia dominar a inquietação, e pela primeira vez foi despertada na metade de um sonho por golpes de pavor. Uma noite, agentes da Segurança do Estado assassinaram a tiros na frente de sua janela um estudante que havia escrito no muro: *Visca Catalunya lliure*.

“Meu Deus”, falou a si própria, assombrada, “é como se tudo estivesse morrendo comigo!”

Só havia conhecido uma ansiedade semelhante quando era muito pequena em Manaus, um minuto antes do amanhecer, quando os ruídos numerosos da noite cessavam de repente, as águas se detinham, o tempo titubeava, e a selva amazônica mergulhava num silêncio

abismal que só podia ser igual ao da morte (MÁRQUEZ, 1992, p. 147).

Novamente há referências ao regime do General Franco, por meio do qual foram impostas, entre tantas outras coisas, a censura e o *exterminio* da oposição. *Visca Catalunya lliure*, em língua catalã, que em espanhol seria Viva Cataluña libre, e, em português, Viva Catalunha livre, nos leva ao motivo da morte do estudante: durante o franquismo, o Estado pretendeu exterminar qualquer sinal identitário catalão.

No meio daquela tensão, como de costume, o conde de Cardona foi comer na casa de Maria dos Prazeres na última sexta-feira do mês. A visita era como um ritual, e os dois faziam tudo da mesma forma. O conde era discreto ao chegar ao apartamento de Maria, pois queria proteger tanto a sua honra quanto a dela. Ela cozinhava os pratos favoritos dos catalães de estirpe de seus bons tempos e ele escutava fragmentos de óperas italianas no gramofone enquanto tomava aos poucos uma tacinha de vinho do porto.

Depois de jantarem e conversarem longamente, “faziam de cor um amor sedentário que deixava, nos dois, um sedimento de desastre” (MÁRQUEZ, 1992, p. 150). E então, antes de partir, o conde deixava vinte e cinco pesetas embaixo do cinzeiro do quarto, pois esse era o preço de Maria dos Prazeres quando se conheceram em um hotel do Paralelo e essa era a única coisa que o tempo havia deixado intacta. Os dois não tinham quase nada em comum e nunca haviam se perguntado o motivo dessa amizade. O conde aconselhava Maria sobre o bom manejo de suas economias e havia indicado a ela o caminho de uma velhice decente no bairro de Gràcia, entretanto, quando estavam juntos, sentiam-se sozinhos, mas nenhum dos dois se atrevia a magoar os encantos do hábito de seus encontros.

Foi necessária uma comoção nacional para perceber o quanto haviam se odiado por tantos anos com tanta ternura. O conde estava escutando um dueto de amor no gramofone, quando ouviu uma rajada das notícias do rádio que Maria escutava na cozinha.

Aproximou-se com cuidado e escutou também. O general Francisco Franco, ditador eterno da Espanha, havia assumido a responsabilidade de decidir o destino final de três separatistas bascos que acabavam de ser condenados à morte. O conde exalou um suspiro de alívio.

– Então, vão fuzilá-los sem remédio – disse ele –, porque o Caudilho é um homem justo.

Maria dos Prazeres fixou nele seus ardentes olhos de cobra-real, e viu suas pupilas sem paixão atrás dos óculos de ouro, os dentes de rapina, as mãos híbridas de animal acostumado à umidade e às trevas. Do jeito que ele era.

– Pois rogue a Deus que não – disse –, porque se fuzilarem um só eu boto veneno na tua sopa.

O conde assustou-se.

– E por que isso?

– Porque eu também sou uma puta justa (MÁRQUEZ, 1992, p. 151-152).

Maria dos Prazeres é, certamente, uma personagem marginal e excêntrica: mulher, afrodescendente, prostituta, estrangeira, velha, mística. “O movimento no sentido de repensar as margens e as fronteiras é nitidamente um afastamento em relação à centralização” (HUTCHEON, 1991, p. 85). Dessa forma, quando o centro começa a dar lugar às margens, a heterogeneidade reivindica a essa cultura totalizante, classificando as identidades por meio das diferenças.

Diante do ocorrido com o conde, ela teve a certeza de que o último ciclo de sua vida se encerrava. “Então mandou fazer uma lápide de anarquista, sem nome nem datas, e começou a dormir sem passar a tranca na porta para que Noi pudesse sair com a notícia se ela morresse durante o sono” (MÁRQUEZ, 1992, p. 152).

Um domingo, ao voltar do cemitério, encontrou a menina que morava na porta à sua frente. Acompanhou-a por vários quarteirões, falando com ela com um candor de avó, enquanto a menina brincava com Noi como se fossem velhos amigos. Na Plaza del Diamante, ofereceu-lhe um sorvete e perguntou se ela gostava de cachorros. A menina respondeu afirmativamente, e Maria fez a proposta que havia preparado há tempos: “– Se algum dia me acontecer alguma coisa, cuide do Noi – disse – com a única exceção de que nos domingos você o deixe livre, sem se preocupar. Ele vai saber o que fazer” (MÁRQUEZ, 1992, p. 152). A menina ficou feliz com a proposta e Maria dos Prazeres também, com a sensação de ter vivido mais um sonho que amadureceu durante anos em seu coração.

Já que a arte desautomatiza o nosso olhar, aqui podemos olhar de outra forma para essa mulher protagonista, Maria dos Prazeres, para a prostituição, para a morte e o medo da morte, para Noi, para os regimes ditatoriais, entre tantas outras opções que podem vir à tona a cada leitura.

Em uma tarde glacial de novembro, quando saía do cemitério, uma tormenta se precipitou. Maria dos Prazeres estava ensopada até os ossos, e mal conseguiu se abrigar nos portais de um bairro deserto, que parecia outra cidade, e que tornava a tormenta ainda mais pavorosa. Ela tentava aquecer Noi, que estava ensopado também, enquanto via os ônibus lotados passarem, os taxis vazios com as bandeiras abaixadas, “mas ninguém prestava atenção a seus sinais de naufrago” (MÁRQUEZ, 1992, p. 153). Repentinamente, quando até um milagre parecia impossível, um carro luxuoso, da cor do aço crepuscular, passou silenciosamente pela rua inundada, parou na esquina e voltou até onde Maria e Noi estavam.

Os vidros desceram por um sopro mágico, e o chofer se ofereceu para levá-la.

– Vou muito longe – disse Maria dos Prazeres com sinceridade. – Mas seria um grande favor me levar até mais perto.

– Diga aonde você vai – insistiu ele.

– A Grácia – disse ela.

A porta abriu-se sem tocá-la.

– Está no meu caminho – disse ele. – Sobe.

No interior, que cheirava a remédio refrigerado, a chuva converteu-se num percalço irreal, a cidade mudou de cor, e ela sentiu-se num mundo alheio e feliz onde tudo estava resolvido de antemão. O condutor abria caminho através da desordem do trânsito com uma fluidez que tinha algo de magia. Maria dos Prazeres estava intimidada, não apenas pela sua própria miséria mas também pela do cãozinho digno de pena que dormia em seu regaço (MÁRQUEZ, 1992, p. 154).

A partir desse trecho podemos observar a mudança de ânimo e a mudança de percepção do ambiente que Maria dos Prazeres tem desde o momento em que surge o carro, e mais ainda quando está dentro dele. Essas mudanças chegam a ser insólitas, como se tivessem algo de magia. Maria dos Prazeres elogia o carro, comparando-o a um transatlântico, e o motorista diz, em um catalão difícil, e depois em castelhano, que o carro não era dele, e que nem com seu salário da vida inteira poderia comprá-lo.

Maria o examina disfarçadamente e vê que era quase adolescente, “com o cabelo crespo e curto, e um perfil de bronze romano” (MÁRQUEZ, 1992, p. 154). Difícilmente ele era espanhol, tanto por seu físico, quanto por sua dificuldade com o idioma. Eles não voltaram a conversar durante o trajeto, mas ela percebeu que ele também a examinou várias vezes de soslaio, e condoeu-se por continuar viva à sua idade:

Sentiu-se feia e compadecida, com o lenço de cozinha que havia posto na cabeça de qualquer jeito quando começou a chover, e o deplorável sobretudo de outono que não tivera a ideia de trocar porque estava pensando na morte (MÁRQUEZ, 1992, p. 155).

Quando finalmente chegaram ao bairro de Gràcia, a chuva já estava mais fraca e era noite. Ela pediu que ele a deixasse em uma esquina próxima, mas ele insistiu em levá-la até a porta, e também estacionou em cima da calçada para que ela descesse sem se molhar. Ela soltou Noi, saiu do carro da melhor forma que seu corpo permitiu, e,

Quando se virou para agradecer encontrou-se com um olhar de homem que deixou-a sem fôlego. Manteve o olhar por um instante, sem entender direito quem esperava o quê, nem de quem, e então ele perguntou com uma voz decidida:

– Subo?

Maria dos Prazeres sentiu-se humilhada.

– Agradeço muito o favor de me trazer – disse –, mas não permito que caçoe de mim.

– Não tenho nenhum motivo para caçar de ninguém – disse ele em castelhano com uma seriedade terminante. – E muito menos de uma mulher como a senhora.

Maria dos Prazeres havia conhecido muitos homens como aquele, salvara do suicídio muitos outros mais atrevidos que aquele, mas nunca em sua longa vida tivera tanto medo de decidir. Ouviu-o insistir sem o menor indício de mudança na voz:

– Subo?

Ela afastou-se sem fechar a porta do automóvel e respondeu em castelhano para ter certeza de ser entendida.

– Faça o que quiser (MÁRQUEZ, 1992, p. 155-156).

Então ela entrou no saguão mal iluminado de seu prédio e começou a subir a escada com os joelhos trêmulos, “sufocada por um pavor que só acreditava possível no momento de morrer” (MÁRQUEZ, 1992, p. 156). Já em frente a seu apartamento, de tão ansiosa não conseguia encontrar as chaves na bolsa, ouviu a batida das duas portas do automóvel na rua. Ao sentir os primeiros passos nos degraus soltos da escada,

temeu que seu coração fosse arrebentar. Numa fração de segundo voltou a examinar por completo o sonho premonitório que havia mudado sua vida durante três anos e compreendeu o erro de sua interpretação.

“Deus meu”, disse assombrada. “Quer dizer que não era a morte!”

Encontrou finalmente a fechadura, ouvindo os passos contados na escuridão, ouvindo a respiração crescente de alguém que se aproximava tão assustado quanto ela no escuro, e então compreendeu

que havia valido a pena esperar tantos e tantos anos, e haver sofrido tanto na escuridão, mesmo que tivesse sido só para viver aquele instante (MÁRQUEZ, 1992, p. 156-157),

O desfecho do conto é surpreendente, pois, esperávamos pela morte de Maria dos Prazeres. De acordo com Philippe Ariès (2012) em *A história da morte no Ocidente*, antigamente era normal que o homem soubesse que ia morrer, seja por perceber espontaneamente a proximidade da morte ou por ser advertido. A morte súbita, como a de Frau Frida, era muito temida, “não só porque nela não cabia o arrependimento, como também porque privava o homem de sua morte” (ARIÈS, 2012, p. 215).

Em “Me alugo para sonhar” não há um vestígio na narrativa pelo qual podemos perceber que Frau Frida sabia que morreria, pois morreu em um acidente, enquanto dirigia um carro que foi jogado contra o hotel por um golpe do mar. É impossível dizer se ela teve algum sonho que previsse sua morte.

Já Maria dos Prazeres se ocupa de todos os detalhes de preparação para sua morte. Para Ariès (2012), antigamente a pessoa que ia morrer não devia ser privada de sua morte e era preciso que ela mesma a presidisse. Assim como o nascimento, a morte era pública, e o moribundo era quem chamava seus pais, familiares, empregados.

Dizia-lhes adeus, pedia-lhes perdão e dava-lhes sua benção. Investido de uma autoridade soberana pela aproximação da morte, sobretudo nos séculos XVIII e XIX, o moribundo dava ordens e fazia recomendações, mesmo quando se tratava de uma moça muito jovem, quase uma criança (ARIÈS, 2012, p. 219).

De acordo com o referido autor, hoje em dia não há resquícios nem do caráter de solenidade pública que tinha o momento da morte, nem da noção que os indivíduos têm ou devem ter de que sua morte está próxima. O que deveria ser conhecido é então dissimulado, e o que deveria ser solene, escamoteado. Segundo Ariès (2012, p. 219), em uma “sociedade de felicidade e bem-estar”, não há “mais lugar para o sofrimento, a tristeza e a morte”.

Ariès nos conta que o homem da segunda fase da Idade Média e do Renascimento empenhava-se em participar de sua própria morte, pois a concebia como um momento excepcional de sua individualidade. “Só era dono de sua vida na medida

em que era dono de sua morte. Esta lhe pertencia, e somente a ele” (ARIÈS, 2012, p. 220). A partir do século XVII, o homem dividiu com sua família as decisões sobre sua vida e morte, o que acarretou, primeiramente, na confiança em seus próximos, e no século XX tornou-se uma alienação, visto que o moribundo é privado de seus direitos e liberdade e ainda é convencido que é para seu bem.

Em “Maria dos Prazeres”, Maria, mulher que habita a contemporaneidade, não age como uma pessoa que vive no século XX, visto que ela mesma organiza todos os detalhes referentes à sua morte. Por mais que ela quisesse morrer sem perturbar ninguém (MÁRQUEZ, 1992), toda sua família está em Manaus sem saber que ela achava que morreria em breve, logo, não tem como ajudá-la ou socorrê-la. E, finalmente, ela não morre, ao menos até o fim da trama do conto.

As águas agitadas e pesadas da tormenta que pareciam recebê-la em sua intimidade e encaminhá-la para a morte, como a água da enchente de Manaus, não o fazem, e a carregam para algo totalmente diferente. O poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade (2015) escreveu que o amor é primo da morte, e da morte vencedor. Será que Maria dos Prazeres encontra, nesse rapaz, o amor? Será que ele lhe traz a paixão que talvez nunca tenha sentido?

Se é amor e/ou paixão, não podemos afirmar, visto que a ambiguidade permanece nessa narrativa fantástica. Todavia, acreditamos que Maria dos Prazeres, no desfecho do conto, é tomada pela vida e pela vontade de viver. Na cerimônia de entrega do Prêmio Nobel de Literatura, outorgado a ele mesmo, Márquez (2011) disse, em seu discurso intitulado *A solidão da América Latina*, que:

diante da opressão, do saqueio e do abandono, nossa resposta é a vida. Nem os dilúvios, nem as pestes, nem a fome, nem os cataclismos, nem mesmo as guerras eternas através dos séculos e séculos conseguiram reduzir a vantagem tenaz da vida sobre a morte (MÁRQUEZ, 2011, p. 27-28).

Não devemos esquecer que durante esse discurso, em Estocolmo na Suécia, no dia oito de dezembro de 1982, Márquez rompeu com a tradição de toda a história dos prêmios Nobel ao apresentar-se vestido com uma típica vestimenta caribenha ao invés do rigoroso fraque, falando do lugar da margem, totalmente de acordo com a proposta de Piglia para o novo milênio.

Maria dos Prazeres e Frau Frida são personagens que nos mostram “uma situação de marginalidade e ex-centricidade percebida por todos” (HUTCHEON, 1991, p. 90), deslocando a ideia de uma não identidade para uma ideia de descentralização – diferença. Os ofícios de ambas já dão mostras dessas ex-centricidades por não figurarem como ofícios legítimos para a sociedade capitalista e conservadora: o ofício de uma envolve a venda do seu corpo e o da outra, a venda de seus sonhos. O primeiro é da esfera da marginalidade e o outro, do misticismo. Fora do centro, elas vivem com latino-americanas em solos europeus.

Tanto Frau Frida quanto Maria dos Prazeres nos remetem ao que Hall (2006) descreve como pluralismo cultural em escala global, o pós-moderno global, no qual a globalização desloca as identidades nacionais, sendo cada vez mais difícil impedir que as identidades culturais se tornem enfraquecidas, visto que as culturas nacionais estão cada vez mais expostas a influências externas, sendo infiltradas por outras culturas.

Ambas as personagens acreditam nas revelações de seus sonhos premonitórios, e essa crença torna-se parte de suas identidades. Santos (2010) propõe que a diferença entre crenças e ideias, entendendo ideias como a ciência ou a filosofia, é que as crenças são parte integrante de nossa identidade e subjetividade, enquanto as ideias são algo exterior a nós. “Enquanto as nossas ideias nascem da dúvida e permanecem nela, as nossas crenças nascem da ausência dela” (SANTOS, 2010, p. 46).

As crenças das duas personagens, que não podem ser consideradas conhecimento, quando em solo europeu, tornam-se enfraquecidas e incompreensíveis, e suas identidades são postas em situação de conflito.

4. "SÓ VIM TELEFONAR": O INSÓLITO E AS DESRAZÕES DA LOUCURA

– Pelo amor de Deus – disse. – Juro pela minha mãe morta que só vim telefonar.
(MÁRQUEZ, 1992, p. 107).

Em “Só vim telefonar”, temos como protagonista María de la Luz Cervantes, uma mexicana de 27 anos, bonita e séria, que viajava sozinha para Barcelona dirigindo um carro alugado, em uma tarde de chuvas primaveris, quando o carro sofreu uma pane no deserto de Monegros. María estava casada com Mago Saturno, o Coelho, um mágico de salão, e ia se encontrar com ele naquele mesmo dia, pois era sua ajudante nos truques.

Após tentativas frustradas de fazer com que um caminhão ou automóvel parasse para ajudá-la, o chofer de um ônibus atrapalhado compadece-se dela e resolve levá-la. Apesar de ter avisado que não ia muito longe, María aceitou a carona e disse que não se importava, pois só precisava de um telefone para avisar seu marido que não chegaria a tempo de cumprir os três compromissos que eles tinham até a meia-noite.

María estava ensopada, e de tão atordoada por tudo, esqueceu de levar as chaves do automóvel. Havia uma mulher “de aspecto militar mas de maneiras doces” (MÁRQUEZ, 1992, p. 103) ao lado do chofer. Ela deu a María uma toalha e uma manta, e abriu espaço para ela ao seu lado. Após se ajeitar na poltrona, María cedeu à vontade de desabafar, mas a mulher a interrompeu com o dedo nos lábios, pois as outras passageiras estavam dormindo. Mal sabia María que essa era apenas uma pequena amostra de como ela deveria se comportar no lugar para onde estava indo.

O ônibus entrou “no pátio empedrado de um edifício enorme e sombrio que parecia um velho convento num bosque de árvores colossais” (MÁRQUEZ, 1992, p. 104). A partir desse excerto entendemos que é por meio desse espaço que ocorrem as transgressões ao mundo prosaico. Percebemos que o espaço é um dos elementos narrativos pelos quais o insólito ficcional se manifesta.

A descrição do edifício nos remete a um lugar fúnebre. O termo “colossais”, para caracterizar as árvores, chega a soar como uma hipérbole – exagero. E, de acordo com Todorov (2004), o fantástico desencadeia-se como um exagero do real. Apesar de

nesse conto não ocorrer nenhum acontecimento sobrenatural propriamente dito, há uma situação insólita, mas que não tem vinculação com o metaempírico.

Nos parágrafos seguintes, já é possível descobrir onde María foi parar: em um hospício que parecia um palácio em sombras, com muros grossos de pedra e escadarias geladas. Durante toda a narrativa, a descrição do hospício se dá por meio de palavras que reforçam a ideia de um lugar lúgubre, um castelo macabro. Segundo Ceserani (2006), a noite, a escuridão e o mundo obscuro, além de temas recorrentes na literatura fantástica, são sua ambientação preferida. Ainda que o conto não seja fantástico propriamente dito, ele é insólito, e a relação com o insólito começa espacialmente, remetendo a ambientes usados na literatura fantástica.

É insólita a situação de uma mulher ir telefonar e ser trancada em um hospício como uma louca, e todos acreditarem até o fim do conto que ela é realmente louca. Uma situação insólita, absurda. O absurdo, aqui, é da ordem designada por Albert Camus (1942) em *O mito de Sísifo*. O absurdo, para Camus, é a inadequação do homem em relação ao mundo que o rodeia. Ele usa Sísifo porque esse mito resume o absurdo da nossa condição mortal: nós, seres humanos, estamos sempre em busca de dar sentido às coisas, vemo-nos sempre acurralados, esmagados pela fatalidade da dor, do mal, da morte. No caso de María isso se verifica e muito, porque nada mais faz sentido a ela, ainda que ela tente desesperadamente dar sentido à sua situação, explicar que não é louca, que só foi telefonar. O conto é um exemplo do absurdo descrito por Camus. Insólito aqui, então, equivale ao absurdo de uma morte simbólica imputada à protagonista do conto.

María tentou de várias formas dizer aos que trabalhavam no hospício que, na verdade, ela só queria fazer um telefonema. No entanto, ela foi tratada com descaso e indiferença, assim como outros protagonistas de outros contos da obra. Ninguém deu importância, e continuaram os procedimentos para que ela ficasse internada junto às outras enfermas mentais.

- Como é o seu nome? – perguntou.

María disse como se chamava com um suspiro de alívio, mas a mulher não encontrou seu nome depois de repassar a lista várias vezes. Perguntou alarmada a uma guarda, e esta, sem nada para dizer, sacudiu os ombros.

- É que eu só vim para telefonar – disse María.

- Está bem, beleza – disse a superiora, levando-a até a sua cama com uma doçura demasiado ostensiva para ser real -, se você se portar bem vai poder falar por telefone com quem quiser. Mas agora não, amanhã (MARQUEZ, 1992, p. 106-107).

Assustada, María escapou correndo do dormitório, e,

antes de chegar ao portão uma guarda gigantesca com um macacão de mecânico agarrou-a com um golpe de tigre e imobilizou-a no chão com uma chave mestra. María olhou-a de viés paralisada de terror.

- Pelo amor de Deus – disse. – Juro pela minha mãe morta que só vim telefonar.

Bastou ver sua cara para saber que não havia súplica possível diante daquela energúmena vestida de mecânico que era chamada de Herculina por sua força descomunal. Era a responsável pelos casos difíceis, e duas reclusas tinham morrido estranguladas com seu braço de urso-polar adestrado na arte de matar por descuido (MÁRQUEZ, 1992, p. 107).

A partir desse trecho percebemos o início de uma série de violências que serão postas em prática pelas funcionárias e pelo diretor do hospício que, aos poucos, colocam María em um processo de perda de autonomia e identidade. Forçadamente exilada, a personagem tenta a todo custo fazer um telefonema para esclarecer a situação, e essa obsessão faz com que as pessoas que exercem poder sobre ela acreditem que ela está louca.

Foucault (2010a), em uma entrevista que concedeu a T. Shímizu e M. Watanabe, intitulada *Loucura, Literatura, Sociedade*, explica que até meados do século XVII o Ocidente mostrava-se tolerante com os loucos e a loucura, “embora esse fenômeno da loucura fosse definido por um sistema de exclusão e de recusa: ele era admitido no tecido da sociedade e do pensamento” (FOUCAULT, 2010a, p. 236). Apesar de serem marginais, os loucos, até então, eram integrados ao funcionamento da sociedade. No entanto, depois do século XVII, houve uma grande ruptura: o louco foi transformado em um ser completamente excluído, submetido a internamento e trabalho forçado.

Há quatro modos de exclusão, de acordo com Foucault (2010a). A exclusão da relação de produção, da família, da comunicação e dos jogos. No entanto, ele detém-se em falar sobre a exclusão dos loucos dos jogos.

No que concerne ao modo de exclusão dos loucos dos jogos, para ser mais preciso, não se trata de excluí-los, mas de atribuir-lhes um lugar

particular nos jogos. Por exemplo, nas festas, pode acontecer de eles serem vítimas de um jogo: em uma espécie de cerimônia análoga ao princípio do bode expiatório, ou ao teatro, quando o louco encarna um personagem que é ridicularizado (FOUCAULT, 2010a, p. 239).

Por conseguinte, por mais que o louco seja objeto de um jogo ou represente um papel, ele não terá uma posição da mesma natureza dos outros personagens.

Na Europa, no teatro medieval ou no do Renascimento, ou ainda no teatro barroco, no início do século XVII, com frequência é a esse personagem do louco que cabe a tarefa de dizer a verdade (FOUCAULT, 2010a, p. 239).

Além de ser portador da verdade, o louco a conta de uma maneira curiosa, pois tem uma visão de outra dimensão daqueles que não são loucos. No conto analisado neste capítulo percebemos que María, apesar de sabermos que ela não está louca e que foi internada por uma desventura, é portadora da verdade, e, por falar de um ponto de vista diferente dos que não sabem dessa verdade, é considerada louca.

Para Foucault (2010a), a diferença entre os loucos e os que não são loucos é a assimetria entre a vontade e a verdade. Os que não são loucos dominam suas vontades, mas não conhecem a verdade; já os loucos conhecem a verdade, porém não sabem quem são nem o que desejam. E esse é o tema que pesa sobre o pensamento ocidental, pois, “no final das contas, o que Freud buscava em seus pacientes, o que era a não ser fazer aparecer a verdade através deles?” (FOUCAULT, 2010a, p. 241). Desde o século XIX, tanto pela literatura, quanto pela psicanálise, o que se tratava na loucura era uma espécie de verdade pelos gestos e comportamentos de um louco.

Para que María dormisse a primeira noite, tiveram que lhe injetar um sonífero, e antes do amanhecer, quando acordou por causa do desejo de fumar, percebeu que estava amarrada pelos pulsos e pelos tornozelos na cama. Gritou, apesar de ninguém acudir aos seus gritos, e só pela manhã levaram-na à enfermaria, “pois a encontraram sem sentidos num pântano de suas próprias misérias” (MÁRQUEZ, 1992, p. 108).

A esta altura da narrativa, entendemos que María está passando por uma situação insólita em um espaço insólito. Como explicitamos no Capítulo 1, Covizzi (1978) postula que o insólito carrega consigo e desperta no leitor o sentimento de inverossimilhança. Tal sentimento é causado pela ambiguidade que a literatura insólita

traz. O insólito não é o contraste, mas a ambiguidade, e, por isso, espanta, “amedronta e comunica a consciência dolorosa e lúcida de que as palavras não esgotam a expressão da realidade” (COVIZZI, 1978, p. 41).

De acordo com Borges (2017), se um sujeito é considerado perigoso, ele deve ser isolado da sociedade, e esse isolamento se dá, inclusive, pelo afastamento espacial. Os detentos e os loucos são deslocados para lugares de reclusão a fim de serem apagados da sociedade. Como eles são banidos, os lugares para os quais são transferidos devem também ficar distantes do centro da cidade.

Portanto, “tudo aquilo que é desconhecido, temido, é colocado nos espaços da margem e como exemplo de um espaço que até hoje é temido por representar o desconhecido, podemos citar o espaço do cemitério” (BORGES, 2017, p. 52). A ideia do cemitério vem ao encontro, também, da morte social que esses sujeitos vivenciam.

Quando María voltou a si, o diretor do hospício estava em frente à sua cama e ela lhe pediu um cigarro sem ao menos cumprimentá-lo. Ele lhe deu um cigarro aceso e o maço quase cheio. Frente a esse evento, ela não pode reprimir o pranto. O diretor agiu de forma doce com María, contudo, ao pedir-lhe autorização para telefonar para o seu marido, ela ouviu “ainda não, princesa”, e “cada coisa tem sua hora”. E, ao dizer para ela confiar nele, desapareceu para sempre. Logo após essa cena, há este ocorrido: “Naquela mesma tarde, María foi inscrita no asilo com um número de série e com um comentário superficial sobre o enigma da sua procedência e as dúvidas sobre sua identidade. Na margem ficou uma qualificação escrita a mão pelo diretor: *agitada*” (MÁRQUEZ, 1992, p. 109, grifo do autor).

María, logo no início das suas desventuras no hospício começa a passar por um processo de dessubjetivização, que tem como função “arrancar o sujeito de si próprio, de fazer com que não seja mais ele próprio ou que seja levado a seu aniquilamento ou à sua dissolução” (FOUCAULT, 2010b, p. 291). O processo de dessubjetivização vai além dos costumes em hospícios e prisões onde os que estão detidos devem ter o mesmo corte de cabelo, usar roupas iguais. Além disso, María é destituída de sua identidade, tornando-se ainda mais marginal, pois, além de latino-americana é considerada louca.

Verificamos essa experiência que arranca o sujeito de si mesmo, essa experiência-limite, durante toda a narrativa. Já no fim do conto, María é ciente dessa experiência desoladora, como explicitado no trecho “– Já nem sei há quantos dias estou

aqui, ou meses ou anos, mas sei que cada um foi pior que o outro – disse, e suspirou com a alma. – Acho que nunca voltarei a ser a mesma” (MÁRQUEZ, 1992, p. 122).

Segundo Vieira (2010), esse trecho é extremamente fértil para pensarmos sobre a identidade latino-americana, pois:

Incompreendida e violentada em um velho continente, María não é mais do que um número de série para os especialistas do hospício e representantes do continente europeu. O enigma e as dúvidas sobre sua procedência e identidade jamais seriam investigados e levados com seriedade e, para além disso, na sua tentativa desesperada de busca por soluções seria enquadrada como agitada (VIEIRA, 2010, p. 132).

Ainda de acordo com Vieira (2010), a América Latina, ao longo de sua história, tentou incessantemente definir-se e foi durante muito tempo definida. Para o autor, as dúvidas sobre quem somos são constantes e fazem parte de nossa produção artística e intelectual, sobrepondo-se, assim, às classificações que nos foram dadas. A Europa, incapaz de compreender este novo mundo, violentou e classificou a América Latina como *agitada* em suas atitudes radicais, idealistas, e revolucionárias em busca de uma identidade.

Reiteramos que, para Woodward (2007), a identidade nacional depende da ideia que fazemos dela. Certamente, não é possível conhecer todas as pessoas que partilham a identidade latino-americana, mas temos uma ideia comum sobre o que a constitui. Os símbolos, representações e instituições culturais nos possibilitam pensar em identidades latino-americanas.

Coelho, mesmo com o sumiço repentino de sua esposa, continuou seu trabalho naquele dia. O narrador nos conta que no seu terceiro compromisso do dia, “atuou sem inspiração para um grupo de turistas franceses que não conseguiram acreditar no que viam porque se negavam a crer na magia” (MÁRQUEZ, 2008, p. 110). A partir dessa citação fica claro como o real maravilhoso, quando deslocado de seu território, perde a força. As magias de Coelho não fazem muito sentido aos europeus, descrentes, já que a zona colonial é o universo das crenças por excelência. Os comportamentos incompreensíveis dos sujeitos da zona colonial não podem, de forma alguma, ser considerados conhecimento, por serem práticas relacionadas à magia e idolatria, não

servindo, nessa situação vivida por Coelho, nem como entretenimento (SANTOS, 2010).

Coelho ficou desconcertado com o sumiço de María, e o atribuía a questões que não tinham nada a ver com a real situação dela. Ele era ciumento, e imaginava que ela tivesse fugido com outro homem. Quando a companhia de seguros do automóvel procurou por Coelho para saber de María, ele ficou irritado. Depois, a fim de descobrir detalhes sobre o suposto roubo, foram à sua casa dizer que haviam encontrado o automóvel depenado, a novecentos quilômetros do lugar onde María o abandonou. No entanto, Coelho:

estava dando comida ao gato, e olhou-o apenas para dizer sem mais rodeios que não perdessem tempo, pois sua mulher havia fugido de casa e ele não sabia com quem ou para onde. Era tamanha sua convicção que o policial sentiu-se incomodado e pediu perdão pelas perguntas. O caso foi declarado encerrado (MÁRQUEZ, 1992, p. 113).

Já havia se passado dois meses desde que María chegara ao hospício, e ela ainda não havia se acostumado com a vida lá. Sobrevivia mal e não comia quase nada naquele “cárcere com os talheres acorrentados à mesona de madeira bruta, e os olhos fixos na litografia do general Francisco Franco que presidia o lúgubre refeitório medieval” (MÁRQUEZ, 1992, p. 116).

Este espaço do hospício, que já é opressor, fica mais pesado ainda com a imagem de Francisco Franco, considerado o eterno ditador da Espanha. Sabe-se que o México, assim como outros países da América Latina, acolheu milhares de espanhóis que se viram forçados a abandonar sua terra natal durante o regime franquista. No conto, há uma inversão. María, mexicana, é forçadamente exilada na Espanha, sofrendo as misérias do claustro e a violência. Assim como nos contos “Maria dos Prazeres” e “Me alugo para sonhar”, a violência cometida pelo regime franquista nos permite pensar na violência dos regimes ditatoriais também na América Latina.

Em um domingo de verão, em meio a uma confusão causada pelas internas que estavam tirando suas blusas de lã durante a missa, María encontrou-se sozinha em um escritório abandonado, onde havia um telefone que tocava incessantemente. Ela atendeu e era um trote, então desligou divertida. Só quando estava de saída que percebeu que era essa oportunidade que estava esperando desde que, misteriosamente, foi parar no

hospício. Então, tensa e com pressa, ligou para casa. Coelho, quando descobriu que era ela, a chamou de puta e desligou. María ficou atordoada, e,

naquela noite, num ataque frenético, María tirou da parede do refeitório a litografia do generalíssimo, arrojou-a com todas as suas forças contra o vitral do jardim, e desmoronou banhada em sangue. Ainda lhe sobrou raiva para enfrentar na porrada as guardas que a tentaram dominá-la, sem conseguir, até que viu Herculina plantada no vão da porta, com os braços cruzados, olhando para ela. Rendeu-se. Ainda assim, foi arrastada até o pavilhão das loucas perigosas, foi aniquilada com uma mangueira de água gelada, e injetaram terebintina em suas pernas. Impedida de caminhar por causa da inflamação provocada, María percebeu que não havia nada no mundo que não fosse capaz de fazer para escapar daquele inferno (MÁRQUEZ, 1992, p. 119-120).

María, já descrita como “agitada”, contesta a figura do ditador, um dos símbolos de opressão do cárcere, e por isso é tratada com mais violência. Essa situação angustiante vivida por María nos remete às ideias de Covizzi (1978, p. 41), quando ela diz que, na literatura insólita “o autor não tenta mais convencer o leitor: torna-o cúmplice, aliado de suas perplexidades”.

Coelho, que trabalha com a magia, tem um sonho premonitório antes de María se jogar contra o vitral do jardim. Ele tem um sonho de “pântano”, no qual “viu María com um vestido de noiva em farrapos e salpicada de sangue” (MÁRQUEZ, 1992, p. 111). Esse sonho conecta “Só vim telefonar” com os contos analisados no Capítulo 3, “Me alugo para sonhar” e “Maria dos Prazeres”.

Por mais que María estivesse sofrendo, e muito, com a situação do cárcere, percebemos que ela resiste. De acordo com Vieira (2010), a ideia de martírio é um traço dos latino-americanos descritos por Márquez. Um mártir é alguém que, a partir do sofrimento e sacrifício da própria vida, dá testemunho da verdade cristã, sendo identificado com Cristo. Uma forma de alcançar o martírio é a defesa de virtudes caras ao cristianismo, tais como a castidade, a caridade, a justiça.

Um mártir é, também, alguém que sofre perseguição e morte por defender ou renunciar uma causa exigida por uma força externa. Em muitos casos, o termo é atribuído a alguém que morre em nome de um ideal social ou político, seja em batalha ou por execução. A coragem é, por excelência, uma virtude própria do mártir, que não desanima de seu empreendimento mesmo diante do risco de morte.

No caso de María, a sobrevivência ao terror, barbárie e misérias do claustro configura-se como um martírio, por mais que ela não estivesse em defesa de um ideal social ou político, mas, em defesa dela mesma, da sua sanidade e identidade. Podemos, também, relacionar a ideia de martírio a Margarito Duarte em “A Santa”. Apesar de ser a menina morta quem dava testemunho de um milgare, Margarito é quem resiste às intempéries e não desiste de seu ideal.

Ao perceber que não teria outra forma de dizer a seu marido que estava internada no hospício, María cedeu aos galanteios e às exigências de uma das guardas e começou a se relacionar sexualmente com ela, com o pedido de que ela levasse um recado até Coelho. Então, enfim, ele chegou ao hospício e foi avisado pelo diretor de que María tinha acessos de fúria cada vez mais frequentes e perigosos. O alertou, ainda, sobre a estranha obsessão dela por telefones.

No reencontro com o marido, María não demonstrou emoção alguma. Depois, ela começou a contar as misérias do claustro. Evidentemente, ela estava pronta para ir embora, mas ele, em função da conversa que teve com o diretor, disse que ela ainda não estava recuperada de vez. María ficou enfurecida por Coelho pensar que ela estava louca, e explicou que só tinha parado lá por querer fazer um telefonema. Ele, sem saber como reagir a essa obsessão temível, olhou para Herculina, que golpeou María pelas costas quando ela tentou se agarrar ao pescoço do marido. Foucault (2010c) nos lembra que a loucura é uma linguagem que se mantém na vertical e que não é a fala transmissível, não tem valor de moeda de troca. Por isso, a fala de María – considerada louca – contra a dos empregados do hospício não encontra lugar.

Essa situação insólita, de internação no hospício, na qual María se encontra nos remete a *O alienista* (1994), de Machado de Assis, publicado em 1882. Apesar de temporalmente muito distante do conto analisado neste capítulo, a partir do enredo d’*O alienista* compreendemos questões importantes também em “Só vim telefonar”.

Em *O alienista*, um médico, Simão Bacamarte, que estudou em Portugal e na Itália, vai para Itaguaí para dedicar-se de corpo e alma ao estudo da ciência, até que resolve dedicar-se ao estudo da loucura. Para isso, ele construiu um hospício, chamado no conto de Casa Verde, em função da cor das janelas. Na Casa Verde, Simão Bacamarte agasalharia e trataria os loucos de Itaguaí e das vilas e cidades vizinhas, e a Câmara municipal lhe pagaria quando a família do louco não pudesse pagar. A vila

recebeu a Casa Verde com curiosidade e resistência, pois a ideia de colocar os loucos para viverem na mesma casa pareceu, também, uma ideia louca.

Inserida na escola literária realista, a novela de Machado de Assis tem foco no comportamento coletivo da sociedade. Tal afirmação evoca o projeto literário do Realismo, que é “produzir, por meio da arte, uma representação da realidade que permita condenar o que há de mau na sociedade” (ABAURRE; PONTARA, 2005, p. 383). A narrativa nos leva a olhar de forma crítica para o fervor científico que dominou a sociedade na segunda metade do século XIX.

Simão Bacamarte queria estudar a loucura e seus graus, descobrir sua causa e classificar cada caso. Para tal, começou a confinar na Casa Verde os cidadãos que ele considerava loucos – furiosos, mansos, monomaniacos, desertados de espírito. Muitos dos que eram recolhidos à Casa Verde não sabiam o motivo por terem sido, e as pessoas de fora também não entendiam.

Depois, o alienista internou os aclamadores do governo. Quando Simão Bacamarte considerou que os loucos já estavam curados, começou a recolher os modestos, os tolerantes, os verídicos, os simplices, os leais, os magnânimos... os loucos em quem predominavam perfeições morais. Nem mesmo seus amigos e sua esposa foram poupados.

Percebemos que o saber científico, ao invés de aumentar o desenvolvimento, torna-se segregacionista e violento na novela. O saber que estava se formando na época nos leva a considerar imbricações que, ainda hoje, estão presentes quando pensamos sobre a loucura. Quem é louco? O que separa a razão e a loucura? Na novela de Machado de Assis o alienista é quem decide o normal e o anormal, o certo e o errado, a sanidade e a loucura, e no conto de Márquez quem o faz são os donos e empregados do hospício.

Segundo Foucault (2014), a produção do discurso, em toda sociedade, é controlada, selecionada, organizada e redistribuída por procedimentos que tramam seus poderes e perigos, dominam seu acontecimento aleatório e esquivam sua materialidade. Os procedimentos de exclusão são, certamente, conhecidos em nossa sociedade. O mais familiar dentre os procedimentos de exclusão é a interdição. “Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (FOUCAULT, 2014, p. 9).

Além da interdição, há a separação e a rejeição:

Penso na oposição razão e loucura. Desde a alta Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular com o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância, não podendo testemunhar na justiça, não podendo autenticar um ato ou um contrato, não podendo nem mesmo, no sacrifício da missa, permitir a transubstanciação e fazer do pão um corpo; pode ocorrer também, em contrapartida, que se lhe atribua, por oposição a todas as outras, estranhos poderes, o de dizer uma verdade escondida, o de pronunciar o futuro, o de enxergar com toda ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber (FOUCAULT, 2014, p. 10-11).

Para o autor, a palavra do louco por séculos não era ouvida, ou era escutada como uma palavra de verdade, ou então era rejeitada desde que era proferida. Era através das palavras que a loucura era reconhecida, mas tais palavras nunca eram escutadas ou recolhidas. Hoje, há aparatos de saber que se dispõem a decifrar a palavra do louco, tais como as instituições que permitem que os médicos e psicanalistas o façam.

Entretanto, a exclusão dessa palavra não está apagada mas, “se exerce de outro modo, segundo linhas distintas, por meio de novas instituições e com efeitos que não são de modo algum os mesmos” (FOUCAULT, 2014, p. 12). A palavra de María, a insistência em dizer a verdade, que ela só estava ali para fazer um telefonema, foi tomada como uma terrível obsessão, característica da fala de uma pessoa louca – interditada.

Em *O alienista* a loucura e a internação dos loucos na Casa Verde era determinada por um perfil de comportamento determinado pelo médico e a ciência que ele se propunha a fazer. Em “Só vim telefonar”, a internação de María se dá de forma totalmente insólita, pois o leitor sabe que ela não está louca, mas ao mesmo tempo ela vai se enredando em uma trama que a delineia como uma louca: obcecada por uma ideia (a de telefonar), convicta de que não está louca (os loucos nunca admitem sua loucura), e agitada, violenta, perigosa.

Os eventos insólitos que ocorrem em todos os contos de *Doze contos peregrinos* nos remetem a Covizzi (1978), que postula que o insólito é um fator cultural da literatura latino-americana. E, no caso do conto analisado neste capítulo, a noção de

insólito está muito relacionada à de inverossímil, incômodo, infame e incongruente; portanto, absurdo.

A afirmação da identidade e da diferença está relacionada com o desejo de diferentes grupos sociais, assimetricamente situados em relação ao poder, em disputar por recursos simbólicos e materiais da sociedade.

A identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com relações de poder. O poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes (SILVA, 2007, p. 81).

Em “Só vim telefonar”, as personagens e a instituição que exercem poder sobre María a colocam em uma situação de perda de identidade. A América Latina e María, violentadas pelo/no continente europeu, passam por um processo de dessubjetivização em suas buscas por identidades. O conto projeta, metaforicamente, a situação da perda das identidades latino-americanas em terras europeias.

Nós, latino-americanos, mestiços e filhos de ninguém, que sofremos etnocídios regidos pelos europeus, fomos moldados por mãos e vontades estranhas:

remoldados por nós mesmos, com a consciência espúria e alienada dos colonizados, fomos feitos para não sermos nem parecermos, nem nos reconhecermos jamais como quem realmente somos (RIBEIRO, 2010, p. 107).

E é aí que reside a busca pelas nossas identidades, pois, já que não somos indígenas, nem africanos, nem europeus, somos ex-cêntricos.

É compreensível que insistam em nos medir com a mesma vara com que se medem, sem recordar que os estragos da vida não são iguais para todos, e que a busca da identidade própria é tão árdua e sangrenta para nós como foi para eles. A interpretação da nossa realidade a partir de esquemas alheios só contribui para tornar-nos cada vez mais desconhecidos, cada vez menos livres, cada vez mais solitários (MÁRQUEZ, 2011, p. 26).

O latino-americano é um sujeito à margem, das bordas da tradição cultural, e María, para ser representada assim, é injustamente designada como louca. A peregrinação, nesse conto, é a situação de exílio forçado, que coloca María em situações

angustiantes e terríveis, que a conduzem ao desconhecimento de si mesma, à falta de liberdade e à solidão, como ressaltado por Márquez (2011).

Para Ceserani (2006), é comum encontrarmos, em contos fantásticos, a passagem de limite e fronteira, da dimensão da realidade para o sonho, do pesadelo ou da loucura. No conto em questão, ainda que ele não se configure como um elemento metaempírico propriamente dito, podemos identificar essas duas dimensões diversas, a situação vivida por María e o que os outros personagens acreditam estar acontecendo com ela.

Quando Coelho voltou ao hospício com seus equipamentos para fazer um show de mágica para as reclusas, María se negou a vê-lo. Ele sentiu-se ferido de morte, e o diretor explicou que era uma reação típica que logo passaria, mas nunca passou. Ela se negava a receber até as cartas de Coelho e ele desistiu, “mas continuou deixando na portaria do hospital as rações de cigarros, sem ao menos saber se chegavam a María, até que a realidade o venceu” (MÁRQUEZ, 1992, p. 124).

Por meio do narrador sabemos que Coelho se casou novamente e voltou ao México, e deixou o gato meio morto para que uma namorada casual cuidasse, além dela ter se comprometido a continuar levando cigarros para María, “até o dia em que só encontrou os escombros do hospital, demolidos como uma lembrança ruim daqueles tempos ingratos” (MÁRQUEZ, 1991, p. 124-125).

Da mesma forma que María, de repente, vai parar em um hospício, ele desaparece, só restando os escombros. “Como se pode perceber, a suspensão das convenções é total, conferindo à arte uma tendência formal para conter o caos, determinando novos limites entre a realidade e a irreabilidade da ficção” (COVIZZI, 1978, p. 41). Entendemos que a força motriz desse conto é o insólito, que desencadeia hesitação, indeterminação, probabilidade, plurivocidade e ambiguidade (COVIZZI, 1978).

A situação insólita na qual María é colocada nos leva a pensar que ela, assim como as personagens dos outros contos analisados nesta dissertação, passa pelo tema da morte. No caso de María, ela não sofre uma morte física, biológica – pelo menos até onde o tecido narrativo nos permite interpretar. Contudo, ela experimenta uma morte simbólica.

De acordo com Ferreira (2006), a morte não é apenas a destruição de um estado físico e biológico, mas, também, a destruição de um ser que se relaciona com outros, e que leva a um vazio provocado aos que são próximos a esse sujeito e a toda esfera social. Essa morte revela seu poder de separação, “corte ou exclusão, da ruptura total com a família e a comunidade, visto que se deixa de estar inserido no modelo de vida imposto pela sociedade” (FERREIRA, 2006, p. 5).

Esse tipo de morte, a morte social, pode ocorrer durante o percurso existencial do ser humano quando ele decide ou é forçado a viver à margem da sociedade. Alguns fatores que podem levar a morrer socialmente são a incapacidade de integração, pontos de vista e conduta opostos às normas sociais impostas, distúrbios psicológicos, perda de emprego, problemas afetivos ou familiares, alcoolismo, toxicodependência, entre outros (FERREIRA, 2006).

Essa ruptura e essa exclusão se dão em um lugar inóspito – o hospício – que é descrito como um edifício sombrio, com um pátio empedrado, que nos remete à imagem do túmulo, da lápide, e que se desfaz em escombros, um lugar fúnebre como um cemitério. María, que já não está ao centro por ser latino-americana, é internada em um hospício como se fosse louca e sofre a morte social, que a coloca, novamente, à margem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Só então compreendi que morrer é não estar
nunca mais com os amigos.

(MÁRQUEZ, 1992, p. 10)

Neste estudo propusemo-nos a traçar as representações de identidades latino-americanas em quatro contos da obra *Doze contos peregrinos*, de Gabriel García Márquez. Com essa finalidade, analisamos os contos “A santa”, “Me alugo para sonhar”, “Maria dos Prazeres” e “Só vim telefonar”.

A fim de alcançar nosso objetivo, partimos de algumas perguntas. A primeira pergunta era sobre como o insólito e/ou o real maravilhoso se relacionavam com os contos que figuravam como *corpus* da dissertação. Partindo do conceito de real maravilhoso para Carpentier (2009), compreendemos que o real maravilhoso é, além de estético, um conceito ontológico, que se refere a modos de ser latino-americano. Esse conceito foi articulado à noção de insólito projetada por Lenira Covizzi (1978).

Entendemos que Márquez trabalha o fantástico em suas obras de forma muito relacionada à cultura latino-americana da qual ele faz parte. O fato de as personagens latino-americanas, em todos os contos, encontrarem-se na Europa possibilitou tramas em que ocorrem a reverberação das identidades e diferenças, tramas essas em que o latino-americano é delineado especialmente de seu lugar ex-cêntrico.

A América Latina, que ainda é muito jovem, e fruto de uma grande mestiçagem de povos e culturas, possui elementos maravilhosos em sua cultura, que são cotidianos para os que aqui habitam – mas nem por isso deixam de ser maravilhosos – e podem parecer inexplicáveis para o olhar de alguém que nos enxerga de fora.

Nos quatro contos percebemos que o real maravilhoso, quando desterritorializado, deslocado do espaço latino-americano, perde sua força. A América Latina está separada dos centros do mundo por uma linha abissal, e, como pertencente à zona colonial, é o lado das idolatrias, crenças e magias, o lado onde há acontecimentos insólitos, o lado da invisibilidade e das bordas.

A América Latina é, sem dúvidas, um lugar de cruzamentos. Somos uma amálgama de gente de todos os quadrantes da Terra. Os sujeitos latino-americanos dos quais nos fala Márquez são sujeitos pós-modernos, fragmentados, que têm em comum o híbrido, uma vez que a América Latina é completamente mestiça. Nos quatro contos

analisados, pudemos perceber alguns traços de identidades dos latino-americanos, os quais reverberam as marcas do híbrido, do mestiço e do ex-cêntrico, que se configuram por meio do insólito.

Primeiramente, em “A santa”, Margarito Duarte é um pai muito obcecado pela canonização de sua filha, mesmo depois de todas as evidências de que ele não conseguiria canonizá-la. Ele e os que ajudaram na coleta pública de dinheiro para que ele fosse a Roma acreditam que a menina é inspirada pelo espírito divino, e seu fanatismo é visto como irracional e insistente pelos europeus racionais. Logo, Margarito, sua filha e toda a Colômbia são aqueles que creem e que são persistentes.

Já em “Me alugo para sonhar”, Frau Frida pode ser concebida como uma charlatã, que se aproveita da superstição de alguns, aquela que usa suas crenças para ganhar dinheiro – por mais que suas premonições estivessem sempre certas. Maria dos Prazeres, no conto homônimo, também é uma mulher que sai de sua terra natal para ganhar dinheiro. A diferença é que Maria dos Prazeres, ao contrário de Frau Frida, foi vendida para a prostituição por sua própria mãe. Não é novidade que meninas e mulheres de vários países marginalizados terminem em solo europeu sendo abusadas, violentadas, prostituídas. Nos dois contos temos, então, uma charlatã e uma prostituta, mulheres que vendem objetos insólitos – o corpo e os sonhos – aos olhos de uma cultura racional e tradicionalista.

“Só vim telefonar” nos traz a mulher considerada louca. Nós sabemos que María não está realmente louca e que ela é portadora da verdade, por mais que suas atitudes se assemelhem a de uma pessoa louca. No entanto, María fala a verdade de um ponto de vista diferente, do ponto de vista do latino-americano, e então é considerada louca pelos europeus.

A trajetória de María dentro do hospício até a sua dessubjetivação e desaparecimento nos remete à afirmação de Márquez em um discurso chamado *A América Latina existe*, que proferiu na ilha Contadora, no Panamá, em 28 de março de 1995. Para o autor, a situação pela qual María foi submetida ilustra “a ideia que os europeus sempre tiveram de nós: tudo o que não parece com eles parece um erro, e fazem de tudo para, à sua maneira, corrigir isso” (MÁRQUEZ, 2011, p. 76).

A partir dessa afirmação de Márquez, podemos responder que as identidades latino-americanas são, sim, postas em situação de conflito em solo europeu. Se podemos

falar em sujeitos ex-cêntricos é porque há um centro, mesmo que fictício, ao qual se aspira. Assim, as identidades latino-americanas são postas em conflito pelas europeias pelo fato de os europeus não reconhecerem os latino-americanos como sujeitos autônomos, já que sofremos até hoje com os resquícios da colonização. Logo, em uma relação hierarquizada e eurocêntrica, os latino-americanos estão do lado dominado e subordinado, invisível e portador de loucura ou passível de descrença.

De fato, os latino-americanos apresentados nos contos que analisamos são ex-cêntricos, marginais. Apesar de o centro ser uma ficção atraente, Márquez o explora e subverte, pois é delineado nos contos analisados por nós que os marginais não são levados ao centro. Valemo-nos das palavras de Hutcheon (1991, p. 98, grifo da autora):

O pós-modernismo não leva o marginal para o centro. Menos do que inverter a valorização dos centros para a das periferias e das fronteiras, ele *utiliza* esse posicionamento duplo paradoxal para criticar o interior a partir do exterior e do próprio interior.

Os latino-americanos presentes nos contos aos quais nos referimos não são retirados das bordas, tanto é que são peregrinos, forasteiros. A ideia de peregrinação se dá de forma diferente em cada conto, mas podemos associar todas essas viagens com a morte. A ideia da morte como viagem consiste na metáfora de um deslocamento do mundo terreno para outro mundo, desconhecido, do além.

A morte traz consigo a solidão. Para Paz (2014, p. 200), “[o] sentimento de solidão, nostalgia de um corpo do qual fomos arrancados, é nostalgia de espaço”. O espaço de retorno e consolo é a América Latina, mas a morte das personagens dos contos faz com que elas, assim como no sonho de Márquez, nunca mais estejam junto a seus amigos latino-americanos.

REFERÊNCIAS

ABAUURRE, Maria Luiza M.; PONTARA, Marcela N. **Literatura brasileira: tempos, leitores e leituras**. São Paulo: Moderna, 2005.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Corpo**. Posfácio Maria Esther Maciel — 1ª ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, Mario de. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. São Paulo: Martins, 1975. 11.ed.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias**. Tradução Priscila Viana de Siqueira. — [Ed. Especial]. — Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ASSIS, Machado de. O alienista. In: _____. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. II

BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. Tradução de José Américo Mota Pessanha. 4.ed. — Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994. 240p.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BERND, Zilá. Americanidade e Americanização. In: **Conceitos de Literatura e Cultura**. Eurídice Figueiredo, organizadora. 2 ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010, 490p.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. 304p.

BORGES, Lillân Alves. **Nos rastros do sujeito: espacialidades, subjetivação e dessubjetivação em *Memórias do Cárcere***. 2017. 163 f. Dissertação (Mestrado em Estudos literários). Instituto de letras e linguística da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo**. Tradução e Apresentação de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Guanabara, 1942.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio, GOMES, Paulo Emílio Salles, PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CARPENTIER, Alejo. **A literatura do maravilhoso**. Tradução de Rubia Prates e Sérgio Molina. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, edições Vértice, 1987.

CARPENTIER, Alejo. Terra firme. In: _____. **Visão da América**. Tradução de Rubia Prates e Sérgio Molina. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CARPENTIER, Alejo. Prólogo. In: _____. **O reino deste mundo**. Tradução de Marcelo Tilápia. São Paulo: Martins Fontes — selo Martins, 2009.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. — Curitiba: Ed. UFPR, 2006. 158p.

- CONE, O. The Pauline Doctrine of Sin. **The American Journal of Theology**. Vol. 2, No. 2, p. 241-267, April, 1898. <https://doi.org/10.1086/476824>
- CORACINI, M. J. R. F. Sujeito, identidade e arquivo – entre a impossibilidade e a necessidade de dizer(-se). In: **A Celebração do Outro: Arquivo, Memória e Identidade**: línguas (materna e estrangeira), plurilinguismo e tradução. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2007.
- COVIZZI, Lenira Marques. Uma ficção insólita num mundo insólito. In: _____. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Editora Ática, 1978, p. 25-47.
- ECO, Umberto. **Confissões de um jovem romancista**. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- ESTEVES, Antonio R.; FIGUEIREDO, Eurídice. Realismo Mágico e Realismo Maravilhoso. In: **Conceitos de Literatura e Cultura**. Eurídice Figueiredo (org). 2 ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010, 490p.
- FERREIRA, Isabel Maria da Cunha. **A morte em quatro narrativas brasileiras da segunda metade do século XX**. 2006. 179 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas Românicas). Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FOUCAULT, Michel. Loucura, Literatura, Sociedade. In: _____, **Ditos e escritos I: Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise**. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Trad. Vera Lúcia Avelar Ribeiro. – 3.ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010a, p. 232-258.
- FOUCAULT, Michel. Conversa com Michel Foucault. In: _____, **Ditos e escritos VI: Repensar a política**. Organização, seleção de textos e revisão técnica Manoel de Barros da Motta. Trad. Ana Lúcia Paranhos Pessoa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b, p.289-347.
- FOUCAULT, Michel. A loucura e a sociedade. In: _____, **Ditos e escritos I: Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise**. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Trad. Vera Lúcia Avelar Ribeiro. – 3.ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010c, p. 259-268.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Posfácio de Daniel Defert. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- FRAGA, M. Você já ouviu falar em corpos incorruptos? In: **Revista Encontro** [online], Maio, 2015. Disponível em: <http://www.revistaencontro.com.br/app/noticia/atualidades/2015/05/19/noticia_atualidades,153461/voce-ja-ouviu-falar-em-corpos-incorruptos.shtml>. Acesso em 19 de julho de 2016.
- FURTADO, Filipe. [s.d.]. Fantástico (Modo). **E-dicionário de termos literários** (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em:

<<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6033/fantastico-modo/>>. Acesso em: 25 jan. 2017.

FURTADO, Filipe. **A Construção do Fantástico na Narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo? **Terra roxa e outras terras**. Londrina, v. 26, p. 18-31, dez. 2013.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Os inquietantes e insólitos anjos latino-americanos. Número temático: Vertentes do insólito nas literaturas das Américas. **A Cor das Letras — Feira de Santana**: UEFS, n. 15, p.119-137, 2014.
<https://doi.org/10.13102/cl.v15i1.1422>

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. **Revista Semioses**, Rio de Janeiro, vol. 01, nº 07, p. 92-100, ago. 2010.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GREGOLIN, Maria do Rosário. Identidade: objeto ainda não identificado? **Estudos da linguagem**. Vitória da Conquista: UESB, 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 11. ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HERRERA, Hayden. **Frida: a biografia**. Tradução Renato Marques. – São Paulo: Globo, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

MÁGICO. **Michaelis**. Melhoramentos, 2017. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/m%C3%A1gico/>>. Acesso em: 28 ago. 2017.

MARAVILHOSO. **Michaelis**. Melhoramentos, 2017. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/maravilhoso/>>. Acesso em: 28 ago. 2017.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Doze contos peregrinos**. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 1992.

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

MARTÍ, José. **Nossa América = Nuestra América**. Tradução de Maria Auxiliadora César, Dionísio Lázaro Poey Baró, Pablo José Saínz Fuentes. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão**. Tradução de Ari Roitman, Paulina Wacht. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PIGLIA, Ricardo. **Uma proposta para o novo milênio**. Tradução de Marcos Visnadi. Disponível em <<http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/cad02.pdf>>. Lisboa, Buenos Aires: Chão da feira, 2012. Acesso em: 23 abr. 2017.

PINTO, A. M. **Escrever, morrer**: estudos sobre a imagem da morte nos ensaios de Maurice Blanchot. 2013. 247 f. Tese (Doutorado em História). Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

REAL. **Michaelis**. Melhoramentos, 2017. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/real/>>. Acesso em: 28 ago. 2017.

REALISMO. **Michaelis**. Melhoramentos, 2017. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/realismo/>>. Acesso em: 28 ago. 2017.

REVEL, Judith. **Foucault**: conceitos essenciais. Tradução de Carlos P. Filho e Nilton Milanez. São Carlos: Claraluz, 2005.

RIBEIRO, Darcy. **A América Latina existe?** Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro; Brasília, DF: Editora UNB, 2010.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____, **Uma literatura nos trópicos**: Ensaios sobre dependência cultural. 2ªed – Rio de Janeiro: Rocco, p. 9-26, 2000.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. In: _____; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez, 2010, p. 23-71. <https://doi.org/10.1590/S0101-33002007000300004>

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**. A perspectiva dos estudos culturais. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Editora Vozes, 2007, 133p.

SIMIONI, Rafael Lazzarotto. Arquivo, história e memória: possibilidades de diálogo entre Luhmann e Foucault. **Lua Nova**, São Paulo, v. 97, p. 173-190, 2016. <https://doi.org/10.1590/0102-6445173-190/97>

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TOLEDO, Livia G., MANHAS, Ediana R. **Frida Khalo**: “um laço de fita em torno de uma bomba”. 2007. Disponível em: <<http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versoportugues/2c83a.pdf>>. Acesso em: 09 nov. 2016.

VIEIRA, Felipe de Paula Góis. América Violentada: Identidade, Exílio e Ditadura na obra *Doze Contos Peregrinos* de Gabriel García Márquez. **História Social**, v. 18, p. 117-136, 2010.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**. A perspectiva dos estudos culturais. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 7. Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2007, 133p.